

Resúmenes

7ª EDICIÓN

MÚSICOS EN CONGRESO

SERÁ QUE LA CANCIÓN
LLEGÓ HASTA EL SOL

Miradas, escuchas y reflexiones
en torno a la canción.

SANTA FE | ARGENTINA



Asociación de Universidades
GRUPO MONTEVIDEO



ISM

UNL • INSTITUTO
SUPERIOR DE MÚSICA

Miércoles 18 de septiembre

14:30 a 16:00 hs.

Mesa 1 - Ponencias - Auditorio FHUC - Eje II

Moderadora: Verónica Pittau

“Tiré tu pañuelo al río...”: canciones románticas en el repertorio popular litoraleño en la década de 1960.

Angélica Adorni

angelicaadorni@yahoo.com.ar

Instituto de Artes del Espectáculo - Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires.

IAE (FFyL - UBA)

Resumen

Como parte de una investigación mayor que aborda el cancionero popular litoraleño de raíz folclórica en la Argentina durante la década de 1960, esta ponencia se centra en el repertorio de la canción romántica del litoral compuesto y difundido durante el llamado *boom* del folklore a partir del estudio de tres personalidades relevantes de dicho campo artístico: Ramona Galarza, Ginette Acevedo y Félix Alberto [“Cholo”] Aguirre Obrador.

La figura de este último compositor e intérprete -santafecino nacido en 1928- es central en el estudio de este corpus. Es al “Cholo” Aguirre a quien se le atribuye la creación y popularización de la *litoraleña*, con una prolífica obra que alcanza unas 80 piezas de su creación en las que predominan las temáticas amorosas ambientadas en contexto fluvial. En torno a su figura giraron las polémicas que generó la *litoraleña* entre los cultores del

chamamé. Éstos interpretaron su aparición como un intento comercial de estilizar la tradicional danza del chamamé y contener el impulso del baile para volverlo socialmente aceptable ya que, asociado a las prácticas culturales del migrante humilde del interior, esa música poseía una connotación negativa para las clases urbanas medias y altas, principales consumidoras de los productos del boom.

Este aspecto ha sido abordado anteriormente en relación a la figura de la intérprete correntina Ramona Galarza (1940), principal difusora del cancionero litoraleño -y particularmente de muchas canciones de Aguirre- durante ese período. El análisis de su abundante producción discográfica para Odeón en Argentina durante la década del 1960 revela, desde un enfoque socio-semiótico, la construcción deliberada de una imagen pulcra, urbana y estilizada de la artista por parte del sello grabador. Se observan diversas estrategias de “blanqueamiento” concretadas bajo la lógica de la industria cultural, plasmadas en aspectos sonoros y poéticos, reforzados en imágenes y textos de los discos.

Finalmente, las grabaciones para el Sello Víctor de la intérprete chilena -entonces radicada en Argentina- Ginette Acevedo (1942), favorecieron la circulación transnacional de canciones litoraleñas que fueron reversionadas en distintos países de Latinoamérica, borrando marcas de origen y materializando una estética sonora ligada a la canción romántica internacional.

Desde los marcos conceptuales que ofrecen los estudios de música y género, el abordaje de la canción popular romántica permite observar estructuras discursivas reiteradas con relatos ficcionales que exacerbaban los estereotipos sociales de género y la ideología del romance (Viñuela Suárez, 2003), en consonancia con la idea de “blanqueamiento” sonoro o “adecentamiento” temático observado en la canción litoral de la época. Presentando un esquema de relaciones en términos binarios (hombre/mujer; virgen/prostituta) la ideología del romance propaga el imaginario del amor platónico, y favorece el modelo de virginidad que reafirma para la mujer los roles sociales de novia, esposa y madre. Asimismo, las canciones analizadas como proceso testimonian un determinado momento histórico (con sus implicancias sociales, sociopolíticas, culturales) y una coyuntura de relaciones de producción,

circulación y consumo en el campo de la música popular en la Argentina y en Latinoamérica.

Palabras clave: chamamé / perspectivas de género / historia sociocultural

Músicos y poetas ‘peligrosos’. La canción El forastero, de Guastavino y Yupanqui.

Silvina Mansilla

silman@filo.uba.ar

Instituto de Artes del Espectáculo - Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires.

IAE - FFyL - UBA

Resumen

En 1963, Carlos Guastavino, atraído por el editor Rómulo Lagos, puso música al poema *El forastero*, de Atahualpa Yupanqui. Publicada la partitura ese mismo año dentro de la colección denominada "Canción Estampa", la pieza alcanzó cierta difusión a partir del registro fonográfico que hizo la soprano Ginamaría Hidalgo para Microfón Argentina hacia comienzos de la década siguiente. El texto de Yupanqui parafrasea el fragmento "Hermanito del mundo", presente en su extenso poema *El payador perseguido*. La partitura contiene una ilustración de tapa trabajada en celeste y negro, sin identificación de autor: un hombre con rasgos indígenas, de perfil, detrás de unas flores de cardo, identifica, abocetado, al protagonista del poema.

En esta ponencia se indagan cuestiones de circulación y recepción artística que ligan a esta canción a procesos de censura y autocensura ocurridos en Argentina durante los años 70 y 80. La presencia del nombre de Guastavino junto al de Atahualpa Yupanqui, Horacio Guarany, Hamlet Lima Quintana, Julio Marbitz y otros, en listas negras confeccionadas por el Gobierno Militar de fines de la década de 1970 y conocidas hoy a raíz de su

hallazgo en un subsuelo del Edificio Cóndor, constituye evidencia hasta el momento no estudiada. La prohibición y retiro de la comercialización de una autobiografía que Hidalgo publicó hacia 1978 tampoco ha merecido reflexiones desde la musicología. La 'Categoría 4' con la cual estuvieron Guastavino y Yupanqui señalados -y que expresaba el grado más alto de 'peligrosidad'- implicaba no poder ser contratados por parte de la administración pública por "registrar antecedentes ideológicos marxistas". La censura habría alcanzado también, a pesar de su carácter "clasificado", a los medios de comunicación privados, en los cuáles se interpretó esa catalogación como una suerte de "recomendación".

El texto del poema refiere el trajinar de un hombre desposeído, sin rancho, que simplemente va por los caminos. El estribillo se dirige al forastero, diciéndole: "Come mi pan, hermano / bebe mi vino / Y sigue caminando / por los caminos". Luego de dos estrofas en primera persona del singular, en una tercera se escucha la voz del poeta que reflexiona: "mi tierra está llenita / de "forasteros". / Campesinos sin campo / coyas sin cerro". Resulta llamativo que Ginamaría Hidalgo omitió esa tercera estrofa, insertando en cambio una improvisación vocal pentatónica que, en competencia con una flauta travesa, discurre con gran virtuosismo por el registro sobreagudo. El tono general de la obra, por su patrón rítmico de vidala y sus características melódicas con giros en modo mayor combinados con pasajes pentatónicos sobre un fondo armónico menor y modal, denota el recurso de Guastavino a los tópicos característicos del imaginario musical noroéstico. Conjeturo que el recorte del texto haya sido intencional. En efecto, la improvisación vocal, luego de unas notas increíblemente agudas de la soprano, decrece hasta apagarse, como yéndose. Mi hipótesis sostiene que, aunque se quisieran soslayar posibles lecturas ideológicas de la canción, ésta continuó acarreado, por los actores y los contextos, una interpelación en el campo de la política.

Palabras clave: Yupanqui / Guastavino / censura / dictadura

La canción del Litoral en la obra de Carlos Guastavino. Un intento de actualización del cancionero del Nuevo Litoral.

Hector Jose Gimenez

hjgmnz@gmail.com

Universidad Nacional de las Artes - Departamento de Artes Musicales y Sonoras.

UNA - DAMUS

Resumen

Carlos Guastavino (1912-2000) compuso una serie de obras para canto y piano, de fuerte conexión con el folclore argentino. Algunas de ellas las subtítulo con un ritmo folclórico puntual, a otras simplemente, con la designación de 'canción del Litoral'.

Surgen entonces como interrogantes a cuál o a cuáles ritmos del Litoral argentino pueden estar vinculadas estas canciones, si así ha sido la intención del compositor, como también el por qué de la generalidad del término.

En el contexto de la música del Litoral de la década de 1960, dos artistas expresaron sus posiciones sobre este repertorio argentino en relación a la música y la poesía. Edgar Romero Maciel (1921-2002) y Albérico Mansilla (1925-2016), en respectivas entrevistas que la revista *Folklore* les había realizado, expresaron que el Litoral argentino se estaba unificando musicalmente a través de una 'nueva canción', utilizando diversos términos para referirse a esa canción unificada: 'canción del Litoral', 'canción litoraleña', 'canción ciudadana'.

Con esta 'nueva canción' se proponía, desde los puntos de vista de los entrevistados, contrapesar la existencia de expresiones artísticas supuestamente 'malas' tanto en lo musical como en lo poético y particularmente incidir en aquellas que se mostraban en el exterior del país como música representativa del Noreste argentino.

En esta ponencia se postula que la designación genérica de "canción

del Litoral” que utilizó Guastavino guarda relación con la concepción de esa unificación regional a la que hicieron referencia Romero Maciel y Mansilla. Cabe aclarar que dichas canciones estarían fuertemente basadas en las características rítmicas del chamamé. Conjeturo que este grupo de canciones podrían haberse pensado como aquella canción jerarquizada que representaría a la música del Litoral en el exterior, es decir una canción *for export*.

Tanto Guastavino, como Mansilla y Romero Maciel, integraron el fructífero colectivo congregado alrededor de las actividades culturales de la Editorial Lagos. La posible vinculación de Guastavino con estos artistas y otros actores musicales del Litoral como por ejemplo, Osvaldo Sosa Cordero (1906-1986) y Ramona Galarza, fortalecerían el postulado de este trabajo.

Aspiro a ofrecer una comprensión mayor sobre la valoración de la práctica musical del Litoral argentino y, particularmente de la conexión de la acción compositiva de Guastavino con características claramente vinculadas a la música del Litoral, particularmente al chamamé.

Para el desarrollo de esta ponencia me auxilian los postulados de Rubén Pérez Bugallo (1945-2007) a través de sus escritos en relación a la música del Litoral, como también los conceptos relacionados con la construcción del ‘ser nacional’ expresados por Claudio Díaz. De innegable aporte son todos los trabajos realizados por Silvina Mansilla en relación a Guastavino y la canción de raíz folclórica argentina.

Considero de manera indirecta que, a través de la “canción del Litoral” de Guastavino, los ideales de Romero Maciel y Mansilla se verían cumplidos a través de este grupo de canciones perteneciente al prolífico compositor argentino cuyas características musicales son ampliamente reconocidas.

Palabras clave: Guastavino / chamamé / canción del Litoral

Mesa 2 - Ponencias - Aula 1E - Eje II

Moderadora: Elina Goldsack

El *lonkomeo*: narrativas de la Patagonia Rebelde.

Gimena Pacheco - Guido Nogueira

gimena.pacheco@gmail.com - guidonog@hotmail.com

Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla.

CSMMF

Resumen

La “Nación” como obra de la modernidad es un proceso que, en América Latina, tuvo lugar aproximadamente entre fines del siglo XIX y principios del XX. Las diferentes dinámicas que participaron en dicho proceso siempre estuvieron imbricadas con procesos identitarios sumamente complejos, en los que generalmente algunas voces se hicieron escuchar más en detrimento de otras. En Argentina, dicho proceso se ha valido de varios elementos que fueron forjando esta idea de identidad nacional; entre ellos, el folklore y la música llamada folklórica han tenido un papel de vital importancia. La música opera a nivel simbólico en los actores sociales participantes, construyendo, reforzando y/o validando imaginarios sociales sobre la realidad. Estas relaciones entre música e imaginario social han sido construidas en aras de una idea hegemónica de nación que respondería a unas características, dejando de lado o, mejor dicho, invisibilizando otras.

La música folklórica ha asistido a una vasta producción de discursos que han, por un lado, reforzado los discursos nacionales blanqueadores construyendo una imagen de “*nación del no-color*” y posibilitando la perduración de esa representación en el imaginario social; y por otro, ha generado, en mano de otros agentes de producción, una corriente

folklórica “contestataria”, que sirve de vehículo para las voces no escuchadas y que encuentran eco en los reclamos que produce esta corriente, generalmente reivindicando antiguas luchas sociales en base a la desigualdad económica y social reinante. Tal es el caso del género *lonkomeo*.

El *lonkomeo* o loncomeo, es un género musical que generalmente se dice de adscripción patagónica. El nombre es tomado de las danzas rituales mapuches. Sin embargo, los músicos patagónicos contemporáneos que hicieron y hacen uso del género *lonkomeo* para componer sus melodías y letras de reivindicación mapuche y reparación histórica, no se identifican como mapuches; lo cual despierta múltiples opiniones y posturas de cara a este género musical.

Muchos músicos patagónicos, han incorporado elementos del imaginario cultural mapuche –como ser el *kultrun*, los ritmos que se tocan en las ceremonias rituales mapuches, palabras en lengua *mapuzungun*, etc- en la construcción de sus universos poético-musicales, que buscan visibilizar una historia que todavía necesita ser contada. Ante las preguntas ¿qué es un *loncomeo*? ¿qué define a un *loncomeo* como tal? un músico nos respondió: la letra y el ritmo. La letra expresa lo que, según él, es el carácter de la Patagonia: la resistencia, la lucha.

El presente trabajo intenta vislumbrar cómo a través de las letras, sonidos, instrumentación y otros recursos que se ponen en juego en estas producciones, los *lonkomeos* dejan leer entre líneas las relaciones que se tejen entre la construcción hegemónica de la identidad nacional y la historia de la Patagonia.

Palabras clave: *lonkomeo* / Patagonia / música / narrativas

Las canciones y la lucha social: - “Ahora que sí nos ven”-

El cancionero contemporáneo en las marchas feministas.

Lola Piluso Mulhall

lolapiluso@gmail.com

Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla.

CSMMF

Resumen

Esta ponencia da cuenta de un trabajo de investigación en proceso realizado como estudiante de la carrera de Etnomusicología del Conservatorio Manuel de Falla de Buenos Aires, Argentina. El mismo consiste en registros propios- sonoros y audiovisuales complementados con entrevistas- de una práctica musical de gran frecuencia en la vida cotidiana que es, en igual medida, ignorada por la academia como objeto de estudio: los cantos de marcha. Se trata de un trabajo de campo realizado en manifestaciones por distintas reivindicaciones sociales acontecidas en la ciudad de Buenos Aires a partir del año 2017, con el objetivo de generar un archivo histórico de esta peculiar práctica como también poder analizarla en su dimensión constitutiva. En esta presentación abordaré material obtenido durante los años 2018 y 2019 en distintas marchas cuyas reivindicaciones tienen un componente común: sus temáticas son de carácter feminista.

El contexto de producción de estos cantos se manifiesta con particular presencia en ellos: desde el estallido del “#NIUNAMENOS” en el año 2015 el movimiento de mujeres en la Argentina cobró dimensiones jamás antes alcanzadas, visibilizándose e interpelando transversalmente múltiples espacios- incluyendo los detentadores de poder como los medios de comunicación y las instituciones oficiales- y llenando las calles del país con sus reclamos de un modo multitudinario, constituyéndose como uno de los acontecimientos políticos más relevantes de la actualidad.

En el marco de esta proliferación de marchas de temática feminista, la producción y la puesta en práctica de un cancionero específico tiene un gran lugar, llegando a ser varios de sus cantos emblemas de esta lucha, y a la vez motores de ella. Es por esto que buscaré ahondar en la relación

dialécticamente transformadora que establece con su contexto de producción (Williams 1994, Bourdieu 2002, Madrid 2010), analizándola como una práctica musical colectiva (Nattiez 1995, Muiños de Britos 2005).

En éste análisis me pregunto qué tipo de valores portan los cantos de marcha de carácter feminista, cómo éstos circulan en el momento en que suceden (Díaz 2011, Quintero Rivera 2004 y 2005, Frith 2003) y cómo su producción discursiva interpela determinados actores del campo -creando, apropiando y resignificando letras- a la vez que indago en las posibles razones que llevan a que esta práctica exista y persista en la gran mayoría de manifestaciones políticas, necesariamente contribuyendo a la lucha social.

Palabras clave: música / política / marcha / feminismo / colectivismo

Buscándote Anahí: el canto memorioso de las Abuelas.

Claudia Noemí Salomone

claudialucia157@gmail.com

Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla.

CSMMF

Resumen

Buscando en la trama que alimenta al campo de la música popular, con multiformes raíces en la transmisión oral, relato una estrategia de legitimación identitaria, ligada a una canción litoraleña y a una leyenda guaraní. Famosa por su difusión radial, la canción *Anahí* de Osvaldo Sosa Cordero, también formó parte del cancionero escolar desde la década del '40 y revive en el recuerdo de mujeres abuelas buscando una niña desaparecida.

En medio de la búsqueda de su nieta, Chicha Mariani (fundadora de

Abuelas de Plaza de Mayo), junto a su querida compañera de búsqueda Elsa Pavón, crean la *Asociación Anahí* en el año 1996. Relacionaron la canción de la leyenda de la flor del ceibo y la trágica desaparición de una niña guaraní con el bombardeo de la casa donde vivía su nieta, Clara Anahí Mariani. La niña tenía tan sólo 3 meses de edad y es una desaparecida al día de hoy. El incidente ocurrió durante el año 1976 en la ciudad de La Plata. Ambas niñas son víctimas de planes genocidas. Ambas son rescatadas por el canto memorioso de las abuelas.

Este trabajo tiene el propósito de describir y analizar los alcances de una actividad realizada en el marco de una muestra sobre Chicha Mariani, donde coordiné un *Taller de canciones para acunar memoria*. La propuesta consistió en trabajar sobre el eje *música y memoria* desde un abordaje etnomusicológico. En este análisis será central la noción de *performance de y desde los cuerpos*, la cual posibilitó recuperar la escena del acunamiento. Asimismo, este escrito pretende ser un nuevo aporte sobre el camino de estas abuelas que viajan por los intersticios de las rimas y la música, dentro del andamiaje sonoro de nuestra identidad.

Palabras clave: canción / memoria / *performance* / identidad

Mesa 3 - Ponencias - Aula 2E - Eje III y V

Moderador: Lautaro Díaz Geromet

**Sonidos que dicen, palabras que cantan.
Aproximaciones en las obras “De palavra em palavra”
de Caetano Veloso y “Sequenza III” para voz
femenina de Luciano Berio.**

Virginia Gazze

virgazze@hotmail.com

Universidad Nacional del Litoral.

UNL

Resumen

Caetano Veloso (Santo Amaro da Purificação, 7 de agosto de 1942), es uno de los artistas populares contemporáneos y latinoamericanos cuya obra conjuga múltiples recursos a la hora de componer en los diferentes géneros y estilos musicales que aún hoy aborda. Cada uno de sus trabajos discográficos se destaca por los aspectos innovadores del lenguaje de la música popular en relación texto-música. A través de toda su labor artística, su actitud política con respecto al arte y en especial a la música de su tiempo, traduce una militancia que deja sus huellas en lo latinoamericano y en los músicos que se acercan a su obra.

Luciano Berio (Oneglia, 1925-2003), ha sido un artista que animó la vanguardia musical europea posterior a la Segunda Guerra Mundial, combinando las diferentes técnicas de composición avanzada como el dodecafonismo y el serialismo integral, siendo pionero además en el campo de la música electroacústica. El estudio de las cualidades expresivas de la voz y de las dimensiones acústicas del lenguaje lo han llevado a componer sus obras vocales en una estética inconfundible.

En reuniones entre los músicos tropicalistas -movimiento del cual Caetano Veloso ha sido uno de sus fundadores- y los poetas concretos presentes en Brasil a partir de mediados de la década de los '50 (Aguilar, 2003), se escuchaba a Charles Ives, Lupicínio Rodrigues, Anton Webern y John Cage (Veloso, 1997), debatiendo acerca de la música brasileña, el movimiento *dadá*, el modernismo angloamericano y la *antropofagia* de Oswald de Andrade, entre otros temas. Siendo una de las características del tropicalismo la unión interdisciplinar en la historia de la música popular brasileña al haber compartidos campos diferentes: músicas varias, literatura, teatro, cine y performances junto a la relación música popular-música académica, sus letras, de alguna manera "codificadas", exigían un público interesado en lecturas vanguardistas para ser comprendidas.

De la misma manera que se produjo la ruptura con las formas usuales de la poesía y el verso, ocurrió lo propio con las formas de componer una obra vocal: uso de disonancias, valores cortos o muy largos, imprevisibilidad (Rodríguez Kees, 2003), silencios y pausas, nuevos recursos vocales, sonidos concretos, no direccionalidad, métrica y pulsaciones variables.

Es intención de esta presentación acercar la escucha de las obras *De palavra em palavra* de Caetano Veloso y *Sequenza III para voz femenina* de Luciano Berio para establecer las correspondencias posibles entre ellas, tomando en cuenta las experimentaciones en letra y música y las cercanías entre música popular y música académica de vanguardia.

Palabras clave: Caetano Veloso / Luciano Berio / texto-música

Nuevo Cancionero: las producciones discográficas a través de las tapas de sus discos.

María Inés García / María Emilia Greco / Ana Romaniuk

inesma.garcia@gmail.com / emilitagreco@gmail.com / anaromaniuk@gmail.com

Facultad de Artes y Diseño - Facultad de Educación - Universidad Nacional de Cuyo.

FAD-Facultad de Educación-UNCuyo

Resumen

En este trabajo nos proponemos focalizarnos en los vínculos entre música e imagen dentro de la producción independiente de discos que llevaron adelante dos de los integrantes del “Nuevo cancionero”.

En trabajos anteriores nos interesamos por reconstruir parte de la historia social de este movimiento. Además, nos propusimos abordar las prácticas y discursos de sus miembros fundadores desde las significaciones estéticas e ideológicas que de ellos se desprenden. El recorrido realizado nos condujo a la producción autogestiva de discos. Armando Tejada Gómez y Oscar Matus -en particular este último- fueron los productores de Juglaría, El Grillo y Producciones Matus, sellos que comparten una línea común en las búsquedas estéticas e ideológicas. Dentro de la considerable producción realizada en un relativo lapso de tiempo corto -aproximadamente entre 1964 y 1967- encontramos grabaciones de canciones, recitados de poesía, la combinación de ambas posibilidades y un disco de música instrumental.

Entendemos los discos como objetos complejos que pueden ser analizados desde diferentes unidades y que, en su conjunto, permiten observar un posicionamiento de los sujetos involucrados dentro del campo del folklore argentino del momento, pero también dentro de una situación política y social determinada (Díaz 2009; García, Bravo y Greco 2014;

García 2016; García y Greco 2017a y García y Greco 2017b).

Los discos están conformados por diferentes unidades: portada, reverso, letras y músicas de las canciones, organización interna de los discos. Si bien se trata de unidades interrelacionadas y el objetivo es analizar precisamente sus articulaciones -entre sí y con las condiciones de producción - en este trabajo abordaremos el aspecto visual de tapas y contratapas. Los artes de tapas se presentan estéticamente muy cuidados, encontramos fotografías, retratos, xilografías, dibujos, tipografías y collage de artistas plásticos entre los que podemos mencionar a Carlos Alonso y Sigfredo Pastor, entre otros.

Por otro lado, la práctica de las productoras son señaladas por los entrevistados y actores sociales vinculados a ellas, como conectada a una causa y un ideal compartido. Los realizadores de los artes de tapa, en particular los artistas plásticos involucrados, son en gran parte militantes del Partido Comunista o cercanos al pensamiento de izquierda que comparten con Tejada Gómez y Matus. Esto refuerza la idea de una red de intelectuales y artistas que posibilitan la realización de las producciones artísticas independientes, por afuera de los circuitos hegemónicos, es decir, los sellos discográficos importantes que existían en la época.

Creemos, junto a Peter Burke, que las imágenes “dan acceso ya no directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época” (2005: 239), que deben ser situadas en un contexto para comprender su función y que al igual que los textos, deben ser leídas “entre líneas, percatándose de los detalles significativos, por pequeños que sean -y también de las ausencias” (2005: 240). Nos interesa entonces considerar los significados que quedan plasmados en las producciones y las redes de colaboración entre artistas, músicos y productores discográficos que este punto nos ofrece.

Palabras clave: nuevo cancionero / imagen / tapas de discos

La canción como obra protegida por el derecho de autor frente a los nuevos desafíos del entorno digital.

Rodrigo J. Gozalbez

rodrigojgozalbez@gmail.com

Instituto Superior de Música - Universidad Nacional del Litoral.

ISM-UNL

Resumen

Como consecuencia del desarrollo hiperactivo de internet, las relaciones entre los creadores de obras protegidas y los titulares de derechos conexos que potencian la difusión de esas creaciones sufrieron evidentes metamorfosis observadas puntualmente en las etapas del proceso de valor que se presenta en la explotación en línea. Teniendo en cuenta que el ámbito digital superó en demasía las expectativas propuestas, comparando esta compleja realidad con el tradicional entorno analógico, resulta de vital importancia desarrollar anticuerpos que permitan un justo equilibrio entre titulares, usuarios e intermediarios. Las que en un primer momento significaron eficaces respuestas jurídicas ante estas transformaciones hoy parecen resultar insuficientes debido al dinamismo propio del mercado digital y a la participación de disímiles sectores cuyos intereses se encuentran en constante contraposición.

En el basto mundo del derecho de autor cuando hablamos de obra nos referimos a una manifestación de la personalidad del autor que se desarrolla mediante una creación formal, algo concreto que supera la mera idea y que tiene una condición exorbitante para esta disciplina: la originalidad. La canción, como obra protegida, merece un estudio teniendo en cuenta no solo los instrumentos legales aplicables a su esquema dogmático sino también las transformaciones que las distintas formas de circulación sufrieron, lo que por vía de consecuencia modificó el ecosistema de intercambios entre creadores, intermediarios y usuarios. La

canción puede ser, y lo es en un sinnúmero de casos, una obra creada en coautoría, es decir, una creación conjunta de dos o más autores, mediante un proceso de contribuciones de igual o disímil jerarquía, las cuales en principio concuerdan explotar en forma de unidad, independientemente si actúan juntos o separadamente. En la actividad musical, se caracteriza como una forma de creación muy popular y conforme a este fenómeno los aspectos jurídicos presentan relevancia máxime cuando las condiciones de su difusión se encuentran en constante desarrollo por el fenómeno del entorno digital.

Asimismo, el derecho de comunicación pública indica la potestad que tiene el creador de permitir que un número indeterminado de personas accedan a la obra por medios distintos a la entrega de copias de la obra. Esta facultad autoral es actualmente compleja por sus diversas modalidades: comunicación mediante la ejecución pública (directa) de la obra; las antiguamente denominadas “utilizaciones secundarias” (hoy comunicación indirecta) ya sea por radiodifusión, ya sea por televisión, como así también por medio de internet con el complejo fenómeno actual del *streaming*.

En este marco, el presente trabajo indaga el rol que ocupa la canción como obra protegida por el derecho de autor y las formas de utilización de la misma a través de los distintos instrumentos legales y conclusiones jurisprudenciales, tanto en el derecho argentino como en el europeo y su importancia respecto al aseguramiento de la remuneración compensatoria entorno al derecho patrimonial de comunicación pública, por la utilización de obras y prestaciones protegidas, todo con el propósito de avanzar en la búsqueda de respuestas jurídicas que potencien el carácter protectorio que los derechos de autor y derechos conexos poseen por naturaleza.

Palabras clave: obra protegida / derecho de autor / entorno digital

Miércoles 18 de septiembre

16:30 a 18:00 hs.

Mesa 4- Ponencias - Aula 1E - Ejes I y II

Moderador: Alejandro Reyna

Un acercamiento a las canciones originarias desde la etnomusicología: experiencias de talleres en contextos diversos.

Rosario Haddad / Soledad Venegas

venegas.sole@gmail.com / rochihada@gmail.com

Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla.

CSMMF

Resumen

La etnomusicología como disciplina científica estudia las prácticas musicales en un determinado contexto desde un enfoque sociocultural. Nace a mediados del siglo XX con el objetivo de registrar, recopilar y analizar la música *no occidental, exótica* y ajena al investigador/a. En la actualidad, la etnomusicología contempla en su análisis al objeto, es decir a las músicas, a los sujetos que las producen y a los procesos creativos de esas músicas.

Consideramos que, desde una perspectiva pedagógica y etnomusicológica, es posible concebir la canción como categoría analítica para abordar la diversidad musical de la Argentina en el presente. Pensar a la canción como hilo conductor para revisar la música argentina nos enfrenta a numerosos desafíos: ¿cómo transmitir las cosmovisiones de las

culturas originarias en una clase de música?, ¿tienen estas músicas una finalidad estética?, ¿Es posible pensar la creación musical en el aula desde estas sonoridades?, ¿Cómo trabajar la identidad a partir de la música? Frente a este panorama, consideramos que la noción *canciones en la diversidad* atiende y representa a las múltiples sonoridades identitarias. Despojadas las mismas de la pretensión universalista de estudiar las músicas ancladas a territorios, esta categoría nos permite unir dimensiones que suelen aparecer desmembradas: cantos, danzas, ejecuciones, instrumentación, contexto histórico, contexto socio-cultural, entre otras. Para ello, hemos desarrollado talleres en espacios de educación no formal que funcionaron como laboratorios para hilvanar tiempo, espacios, sonidos y palabras.

En esta ponencia expondremos algunas de estas experiencias surgidas en estos talleres, específicamente en una Orquesta Escuela Infanto-Juvenil y en espacios curriculares específicos de la Carrera de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla. Además, relataremos una reciente sistematización de las mencionadas *canciones en la diversidad* de nuestro país que nos ha permitido orientar nuestro proyecto enmarcado en el Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt-DGEArt). Por último, reflexionamos sobre los nuevos desafíos y perspectivas que supone permear el aula musical de miradas y escuchas abiertas a la diversidad.

Palabras clave: etnomusicología / pedagogía / músicas originarias

La vidala de autor/a como canción.

Leyla Yamila Mafud

leylayamilam@gmail.com

Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla.

CSMMF

Resumen

En este trabajo se indagará sobre las Vidalas de autor/a, especie musical muy cultivada entre músicos y músicas afines o no al folklore argentino. En general, se interpretan de manera solista y son identificables por un patrón rítmico estable. El grupo instrumental de esta vidala es variado. La musicología tradicional nombra como Vidalas y Vidalitas a un tipo (aunque muy diverso) de canciones cantadas y acompañadas -en la mayoría de los casos- con percusión. Tienen gran difusión principalmente en el centro y noroeste de Argentina. Quienes cultivan estas músicas superponen e intercalan además los términos Baguala, Yaraví y Copla.

Isabel Aretz y Carlos Vega se dedicaron a estudiar estas músicas, y clasificaron a esta diversidad de canciones teniendo en cuenta los siguientes criterios: área de difusión, pie (binario o ternario), sistema tonal, estructura poética, y algunos caracteres que llamaron secundarios. De esta manera, identificaron en el litoral y centro del país una canción que se ejecuta individualmente, la Vidalita. La misma es reconocible porque en su estribillo nombra la palabra *vidalita*. Dichos autores describieron también tres canciones más a las que llamaron Vidalita andina, Vidala y Vidalita de carnaval. Tradicionalmente todas ellas se ejecutan de manera colectiva y, junto a la canción Baguala, encuentran como época más propicia para su difusión y creación de nuevas músicas al carnaval, en el noroeste y centro argentinos. Éstas se acompañan con percusión de tambor y la variedad de escalas que atienden es muy diversa.

Sin embargo, existe otro tipo de canción Vidala, que músicos/as contemporáneos/as cultores de estas especies musicales reconocen como Vidala de Autor/a o Vidala canción, la cual no ha sido clasificada por Vega-

Aretz ni por otros/as investigadores/as según esos criterios. Éstas tienen rasgos que las homolgan con las Vidalas y las Vidalitas presentadas anteriormente. Otros rasgos que las acercan a otras canciones folklóricas argentinas (la canción Baguala, por ejemplo) y algunos otros que las distancian. Se tratan de composiciones no anónimas que interpelan la estricta pertenencia a esas categorías, proponiendo elementos musicales innovadores o vinculados a otras especies musicales que exceden lo folklórico.

A través del análisis musical comparativo serán abordados ejemplos de Vidalas de composición reciente, de autores y autoras de distintos lugares del país, teniendo como punto de partida las clasificaciones Vega-Aretz. Surgen tensiones de este encuentro que cuestionan la pertinencia de algunos de los criterios y que evidencian omisiones sobre las categorías surgidas del análisis de las músicas asociadas a territorios, de las clasificaciones del sistema tonal y de escalas, del tratamiento de los acompañamientos instrumentales, de las zonas de difusión de estas especies y de las estructuras poéticas. Estas últimas se presentan con muchas variaciones en las nuevas músicas.

Palabras clave: folklore / vidala / etnomusicología

Canciones migrantes en la *Fiesta de la Virgen de Chaguaya* (Ángel Gallardo - Santa Fe).

Norberto Gabriel Demonte

ndemonte@fce.unl.edu.ar

Universidad Nacional del Litoral.

UNL

Resumen

En la localidad de Ángel Gallardo, en las afueras de Santa Fe, se

localiza una importante colectividad de migrantes bolivianos, llegados con el auge de la producción tomatera de mediados del siglo pasado en carácter de peones para las quintas. La relación de estos migrantes con los patrones “gringos” estuvo atravesada por conflictos laborales y culturales. Los peones bolivianos vivían en las quintas en cobertizos precarios y eran explotados por sus patrones. Esta explotación económica iba de la mano con una marcada discriminación que comprendía a todos los ámbitos de la sociabilidad. La distancia social entre los pobladores locales y los migrantes bolivianos era considerable incluso en las prácticas religiosas, ya que en la capilla “...había bancos para bolivianos y bancos para argentinos”.

En 1978, como una forma de cuestionar esta subordinación económica y cultural, la colectividad boliviana empieza a celebrar la “Fiesta de la Virgen de Chaguaya”, una devoción originaria de la ciudad de Tarija (Bolivia). Desde entonces la fiesta congrega a migrantes de todo el país. En ella, luego de las ceremonias religiosas, tiene lugar un homenaje cultural a la Virgen que pone en escena canciones, danzas, trajes y costumbres, creando un espacio de intensa bolivianidad. Los participantes expresan la necesidad de mantener las tradiciones, de continuar las costumbres de la patria de los migrantes, de cuidar que ciertas prácticas no se pierdan pues conformarían la cultura boliviana y permitirían mantener una identidad.

En la Fiesta se escucha reiteradamente una canción, reconocida por todos como “la canción de la Virgencita”. Esta canción no tiene autor conocido y las condiciones de su creación son objeto de disputas; es una de las canciones emblemáticas del coro, que la repite varias veces durante la celebración. “Virgencita de Chaguaya” es una cueca chapaca en modo mayor que toma su música de una cueca tradicional tarijeña y cuya letra ha sido modificada para adaptarla a la nueva localización de los migrantes. Como toda cueca chapaca consta de dos estrofas de doce compases cada una con una estructura de frases ABB (de cuatro compases cada una) y un estribillo de doce compases (con una estructura CBB) seguido de otros doce compases con la misma estructura de las estrofas (ABB).

Para los migrantes y sus familias es una canción significativa porque los vincula con las tradiciones de sus padres, enhebrando el pasado con el presente, brindando una continuidad temporal y definiendo su identidad

frente a los otros (que aquí son los pobladores locales sin relación con los migrantes). En este contexto, la “Cuequita de Chaguaya” se constituye en una canción migrante usada para reivindicar la bolivianidad dentro de la cultura local. Esta reivindicación cultural se propone, además de mantener las tradiciones, cuestionar el rol subalterno que ocupan en la estructura social pues, como sostienen enfáticamente “el boliviano no es únicamente la quinta...”.

Palabras clave: migrantes / canción / tradiciones

Mesa 5 - Panel - Auditorio ISM

Diálogo entre la Educación Musical de Nivel Inicial y las canciones. Tramas desde la didáctica y la Práctica en la Formación Docente.

Coordinadores: Rut Leonhard, Lía Zilli.

leonhardgauchat@arnet.com.ar - liarzilli@gmail.com

Instituto Superior de Música - Facultad de Humanidades y Ciencias -
Universidad Nacional del Litoral.

ISM - FHUC - UNL

¿Hacemos Música/s? Canciones en el Nivel Inicial. Cuestiones para revisar desde la formación docente.

Lía Zilli

liarzilli@gmail.com

Universidad Nacional del Litoral.

UNL

Resumen

En la presente ponencia nos cuestionamos acerca del sentido plural de la palabra música (músicas), interpelándola desde la formación docente frente a un desafío necesario de contextualizar en dos direcciones: desde el

campo propiamente musical “a favor de las músicas, sin discriminaciones valorativas de ningún tipo” (Mendivil 2016, p.22); y desde su implicancia en el campo de la Educación Musical, particularmente y concretamente sobre las prácticas pedagógicas pensadas a la luz de las nuevas realidades educativas, sociales y culturales que nos atraviesan.

Desde una experiencia particular en la formación docente en Educación Musical del Nivel Inicial (DEM I - 2017-2018) y parte del proyecto de extensión de la cátedra, reflexionamos acerca de la amplitud de miradas sobre “las músicas” y particularmente algunas canciones que se inscriben en las clases, y en relación directa a considerar cómo *enseñar “las”* desde la comprensión del cómo se aprenden. Pensándolas desde lo impredecible de cada acto educativo, en el que emergen “sucesos impensados ante los que debemos estar atentos, ya que irrumpen bajo la figura de acontecimientos” (Bárcena, 2002, p. 40).

Esta reflexión constituye un aporte sustancial a la formación superior, ya que propuso desde la experiencia concreta en salas del nivel, el desarrollo de capacidades musicales y pedagógicas de un docente pensante, crítico, creativo y reflexivo en torno a las canciones. Por otro lado, habilitó un espacio de encuentro entre búsquedas musicales, elaboración de diseños y desarrollo de propuestas áulicas, y reflexión sobre la acción misma desde la escritura y teorización posterior (sobre la enseñanza musical y de canciones), a modo de “producción artesanal” (Alliaud, 2017); vinculando aspectos teóricos ligados a las prácticas y en íntima relación con los “haceres musicales”. Es decir, producción artesanal en el marco de una propuesta pedagógico - musical que posibilitó el despliegue de la imaginación y la constitución de “incentivos para la producción creativa” (Akoschky, 2017), afectando e impactando en la misma vivencia y formación del docente.

Desde la necesidad de revisar supuestas fragmentaciones que se evidencian entre “conocer” y “hacer”, se abordó esta experiencia como un proceso en etapas que incluyó observaciones, prácticas grupales, intercambio entre docentes, readecuaciones ante los emergentes del grupo/lugar/dinámica; pensando centralmente en cómo construir una propuesta pedagógica que habilite experiencias musicales en las que intervienen “construcciones de significados fundadas en una estética

sonora” (Castro, 2009, p. 20). Posición epistemológica que supuso la vigilancia atenta de las intervenciones didácticas para transformarlas en adecuadas o “poderosas” (Maggio, 2012a), en tanto ofrecen condiciones para explorar, animarse a nuevas formas de conocer, de pensar, de conmover y dejar huellas, habilitar otras miradas, otras preguntas y nuevas respuestas; favoreciendo un “espacio interactivo [...] donde la práctica se instala como un *modus operandi* de la teoría” (Espinosa, 2013, p. 16).

La retroalimentación como reflexión posterior a dicho proceso, permitió comprender la multiplicidad de formas en las que las músicas, contribuyeron al desarrollo de las posibilidades interpretativas, fantasiosas y poéticas en niños y adultos “ampliando ámbitos compartidos de significado musical” (Vâkevâ, L., 2016, p. 97), y en relación a “posturas más abiertas que nos permitan disfrutar de la mayor cantidad posible de lenguajes musicales” (Mendivil, 2016, p.17).

Palabras clave: músicas / formación docente / nivel inicial

Las habilidades musicales en el abordaje de canciones. Diálogo desde los actores en escena.

Nicolás Sierra / Gustavo Vergara / Candela Cristaldo / Sofía Quintana / Lucila Cova / Andrés Mernes / Agustina Amaya / Rosario Evelín Díaz / Cecilia Godoy / Franco Theumer / Natalia Orsi.

Instituto Superior de Música - Universidad Nacional del Litoral.

ISM-UNL

Resumen

El objetivo de esta ponencia es recuperar las experiencias prácticas observadas desde los aportes de la didáctica en las salas de 3, 4 y 5 años del Jardín “La Ronda” y realizadas a partir del proyecto de extensión desde DEM como construcción reflexionada a partir de las mismas. Partimos del

concepto de didáctica, que según Camilloni (1998), es un recorte disciplinar que se preocupa y ocupa de las prácticas de enseñanza. Por lo tanto, daremos cuenta de los procesos que surgieron luego de planificar las actividades y los desafíos que se presentaron a partir de las implicancias en la clase misma, donde las canciones se convirtieron en el centro del desarrollo de habilidades musicales.

En cada sala se propusieron diversos tipos de ejecuciones: vocal, instrumental y corporal, atendiendo cómo realizarlas adecuadamente desde el abordaje de las mismas y a la luz de los aportes de distintos autores pertenecientes al campo musical y pedagógico; como así también, recurriendo a distintos tipos de recursos musicales y extra-musicales que redimensionaron a las canciones, como “obras” que permiten ampliar universos perceptivos e interpretativos (Rodríguez Kees, 2006, p. 103-104).

A través de estas prácticas y su posterior análisis/reflexión, logramos potenciar habilidades de planificación, ideación, creación, evaluación y adecuación, generando comprensión de conocimientos didácticos que fuimos construyendo de manera paulatina.

Recuperamos a Alliaud (2017) quién expresa que en el oficio de enseñar, la producción y la intervención, siempre terminan siendo la transformación de algo y que la consecuencia de nuestro accionar siempre tiene la posibilidad de formarse y transformarse en algo distinto a lo que eran.

Creemos pertinente la recuperación de múltiples miradas que desde los aportes de las ciencias cognitivas también posibilitan comprender el desarrollo de las habilidades musicales en el Nivel Inicial, como enfoque sustancial a la formación como futuros docentes. Las experiencias consideradas desde el aporte de las ciencias cognitivas sobre los nuevos límites que posan sobre el abordaje de canciones, implicó revisar autores trabajados en la cátedra de DEM y revisados a la luz del impacto en la vivencia concreta.

Tomamos como punto de partida la reflexión centrada en el desarrollo de habilidades musicales. Ferrero y otros (2010) se refieren a la ejecución corporal, y desde allí analizan la corporización de las músicas como estrategia de enseñanza para la comprensión y la cognición musical (Martínez, 2016); considerada también como representación “dramática”

de la obra. Desde la ejecución instrumental se analiza la exploración sonora (Akoschky, 2008), y la búsqueda de sonidos de los instrumentos realizando una ejecución en concordancia con las obras musicales. Por último y centrados en la ejecución vocal, se analiza la correspondencia que los niños evidencian respondiendo a la relación entre las reglas de la música y del lenguaje, y que aparecen desde los primeros esbozos espontáneos de palabras y melodías (Sloboda 1985, p.32). El texto en las canciones, configuran la perfecta relación entre música y palabra (Malbrán, 1993) y como anclaje semántico (Mónaco 2012, p. 48); estos dos componentes permiten desde el punto de vista didáctico analizar, cuestionar y problematizar en tanto, la canción como dispositivo formador.

Fundamos dicha acción desde los atributos del comportamiento habilidoso en: la interpretación, la producción y la recepción musical. Estos aspectos constituyen pilares que se corresponden con los modos de conocer en música según los autores Davidson y Scripp (1992, p.21), y que resignifican nuestras miradas y prácticas desde un enfoque teórico-pedagógico.

Palabras clave: habilidades musicales / prácticas docentes

Pensando en las Músicas y la Educación Musical. Caminos para la formación.

Rut Leonhard

leonhardgauchat@arnet.com.ar

Instituto Superior de Música - Facultad de Humanidades y Ciencias -
Universidad Nacional del Litoral.

ISM-FHUC-UNL

Resumen

La formación docente en la educación en general y en educación musical en particular siempre se mostró problemática en su relación decir-hacer, teoría-práctica, pensamiento-acción. Sabemos que para enseñar no

alcanza con saber el contenido que va a ser enseñado y que se necesitan conocer las estrategias adecuadas para su transmisión, las metodologías propias de la especialidad y especificidad, asumiendo la complejidad que requiere la formación de un profesional de la enseñanza.

Nos dedicaremos a la educación musical no desde una visión devaluada, sino desde un rol en permanente movimiento en tanto abordaje de sus diversas dimensiones: enseñar, investigar y hacer extensión, que demanda articular los espacios de la práctica con los de la formación general básica y disciplinar.

Las prácticas profesionales suelen concebirse como espacios destinados al hacer, aplicar, mientras que los otros espacios curriculares de la formación se conciben como espacios destinados al saber. Entre ambos saberes pareciera existir una amplia brecha que, a pesar de esfuerzos no se ha podido salvar. La distancia entre el saber declarativo y el procedimental pareciera requerir de otros saberes que sólo se producen cuando se buscan soluciones a problemas y desafíos concretos en el contexto del aula.

Si esperamos llegar a las prácticas o entendemos que ello implica aplicar o bajar “todo” lo aprendido, descubriremos que en el camino, entre el Instituto Superior de Música y la escuela en la que realizarán las prácticas, los futuros docentes parecieran olvidar lo que aprendieron anteriormente y es algo por lo que debemos comenzar a preocuparnos.

Si aceptamos que de eso se trata enseñar en el presente, cabría preguntarse: “¿Cómo formar docentes que sepan y puedan crear, inventar, innovar, experimentar en una situación dada?”, lo cual equivale a preguntarse: “¿Cómo formar docentes que sepan y puedan enseñar hoy?” (Alliaud, 2017, p.72-73). Y centrados en el presente panel: ¿cómo re-significar las canciones desde las “huellas” para develar lo que dejan en la enseñanza los sonidos y las palabras? (Rodríguez Kees, 2006).

Sostenemos a través de las palabras de Souto que la formación sólo es, si provoca la transformación del sujeto en relación con los otros, la transformación del contexto en relación con sus acciones y que ello, el desarrollo en tanto futuro profesional permite a construcción de subjetividad (Souto: 2016, p.243-253).

Palabras clave: formación docente / transformación / Educación musical

Mesa 6 - Ponencias - Aula 2E - Ejes I y II

Moderador: Hernán Pérez

Lo transcultural en los géneros musicales que se definen a partir del/o influenciados por el rock nacional. Una propuesta de análisis a partir de una escena de la provincia de Formosa.

Victoria Gandini

gandinivictoria@gmail.com

Universidad Nacional de las Artes - Departamento de Artes Musicales y Sonoras.

DAMuS-UNA

Resumen

El presente trabajo se propone analizar la producción de las bandas Guauchos y NDE Ramírez, originarios del circuito de músicas integradas del Noroeste Argentino, como emergentes particulares y paradigmáticos del universo semántico del *Rock/Pop* de la región Noreste Argentino, especialmente de la provincia de Formosa. A partir del análisis del universo metadiscursivo generado en torno a la producción musical actual de la región del Noreste Argentino, nos proponemos reconstruir diferentes lecturas institucionales que se dan sobre el fenómeno. Por un lado, la ausencia de trabajos académicos que revisen la producción musical asociada a géneros transculturizados diferentes al folklore - en comparación con la presencia de publicaciones actuales que siguen revisando el fenómeno Chamamé o los abordajes de la etnomusicología sobre las músicas de pueblos originarios - nos lleva a formularnos una serie de interrogantes en torno a qué configuración de "lo musical" se arma a partir de las lecturas de escasas publicaciones científicas que reconocen a estas producciones como objeto de estudio. Por otro lado, en contraposición a la ausencia de producción académica, se estudia la visibilización de esta producción musical a partir de los festivales promovidos desde distintos niveles de gobierno (municipal, provincial). Para esto se analizan una serie de noticias aparecidas en distintas páginas oficiales, en las que se percibe la convivencia, dentro de un mismo circuito, de géneros que en las escenas donde se enclavan los polos académicos funcionan de manera segmentada.

Tomamos esto en cuenta porque nos interesa pensar en lo transcultural como la imbricación de sentidos, prácticas y hechos que hacen cultura y que evidencian la dimensión política de los fenómenos musicales, en términos de aquello que reproducen o que transforman. Desde esta perspectiva, lo transcultural resulta de procesos de resignificación o de reidentificación y su relación con vinculaciones. Siguiendo a Hiddens, estas vinculaciones implican a toda la variedad de configuraciones históricamente plurales y contingentes que puede tomar la relación de los sujetos con la música, como por ejemplo el ámbito geográfico, las políticas públicas, las nuevas tecnologías, el dinero y las posibilidades técnicas (instrumentos y equipos) de cada propuesta musical, entre otras. Si

aceptamos que el Estado necesita cuerpos para expandirse, es necesario desarrollar entonces nuevos procesos de subjetivación. Pero: ¿Quién legitima a estos nuevos viejos sujetos? ¿La ciencia, el arte o la política?

En un segundo eje de investigación, vamos a desarrollar un modelo de análisis que nos permita abordar la circulación de géneros y estilos, esclareciendo sus límites y alcances. El análisis específico de las producciones tiene como objetivo ubicar los tópicos que las protagonizan y la manera en que la comunidad musical y la 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 del fenómeno artístico *Rock nacional argentino*, en función de su identidad como género musical vocal, popular, urbano y transculturalizado.

Palabras clave: escena / análisis musical / Noreste Argentino / rock

Primeros acordes de la canción punk en Chile 1983-1993.

Álex Zapata

eddiezapata@hotmail.com / alexzapataromero@gmail.com

Universidad de Santiago de Chile - Asociación chilena de estudios en música popular.

USACH-ASEMPCH

Resumen

Esta ponencia ofrece una caracterización de canciones pertenecientes a la subcultura transnacional punk realizada por artistas nacionales, durante el primer decenio de su apropiación (Zapata 2000, Burke 2013) o recontextualización situada en un país periférico como Chile. Primero se repasará la parte de su historicidad inicial dentro de la dinámica de la escena musical popular chilena y se observarán los cambios que se

experimentaron en aquel entonces. Se destacará la diversidad de bandas como: Vinchucas, Índice de desempleo, Los jorobados, Los Dadá, Pinochet Boys, Emociones Clandestinas, Kaos, Anarkia, KK urbana, Ocho bolas, Fiskales adhoc, Los Miserables. Posteriormente se abordarán los principales componentes estético-sonoros en un corpus de las canciones más representativas del estilo. Nos referiremos a sus formas de composición, al diálogo con el contexto socio-político (segunda parte o etapa final de la dictadura), al contenido de sus letras, a la puesta en escena, arte de tapas o portadas -cuando las hubo-, en síntesis a sus formas de producción y circulación musical. Finalmente daremos cuenta de lo que los mismos músicos consideraban que estaban haciendo o proponiendo, es decir, se analizará el discurso de los principales actores recogidos en diversas fuentes de información tales como: memorias y biografías de bandas, artículos de prensa, estudios bibliográficos, documentos audiovisuales de época y reconstrucciones. Además se constatará cómo han sido interpretados estos grupos por los estudios histórico-musicológicos. Esto último se realizará con el propósito de reposicionar a *la canción punk* como parte importante de lo que podríamos denominar *memoria emblemática* (Stern, 2000) de los sonidos de resistencia a la dictadura e inclusive en algunos casos a la posdictadura. Dicho aspecto viene siendo negado por publicaciones y recopilaciones musicales de la época.

Palabras claves: punk chileno / apropiación del punk

Las narrativas en las escenas culturales urbanas: los músicos de Paraná.

Román Mayorá / Franco Giorda / Pablo Russo / Rocío Piccoli.

romanmayora@gmail.com / francogiorda00@gmail.com /

pablomarianorusso@gmail.com / rociopiccoli@gmail.com

Facultad de Ciencias de la Educación - Universidad Nacional de Entre Ríos

Resumen

En este trabajo presentamos por primera vez los avances preliminares del Proyecto de Investigación Novel con Asesor (PID 3181) “Escenas de la música urbana: experiencias históricas y actuales del pop-rock en Paraná” (en curso). El mencionado proyecto persigue el objetivo recopilar las historias orales de músicos de la ciudad de Paraná, provincia de Entre Ríos, que se han dedicado a distintas variantes del rock y el pop, con el fin de explorar rasgos en común y discontinuidades entre distintas generaciones y tipos (o géneros) de prácticas culturales. En este sentido, hemos relevado investigaciones con objetivos similares realizadas en otras ciudades de Argentina, decidiendo realizar en este caso entrevistas en profundidad semi-dirigidas a un grupo de músicos de distintas edades y trayectorias.

Las narrativas acerca de las escenas culturales urbanas, a las cuales accedemos de primera mano a través de las entrevistas realizadas para esta investigación, permiten trazar un primer acercamiento a una genealogía del movimiento musical urbano en Paraná, a partir de los primeros grupos de rock-pop formados a fines de la década del 60 y llegando hasta la actualidad. Así, las diferencias generacionales nos permiten entrever una serie de continuidades en los contextos que atraviesa la formación de los músicos, su autopercepción como agentes culturales y acerca de su producción musical; pero también nos permite trazar un panorama de los cambios en la producción, la distribución y el consumo musical, asociados a cambios tecnológicos pero también a perspectivas y objetivos de los protagonistas que determinan las prácticas, su organización y su gestión. También, hemos detectado una serie de rasgos destacables referidos al contexto en el cual se desenvuelven los artistas, indagando en el vínculo de los músicos locales con las políticas culturales, así como también en relación a distintas experiencias de asociación de los músicos entrevistados con otros productores culturales locales.

Desde una perspectiva que integra aportes de los Estudios Culturales, la Sociología de la Cultura, la Comunicación Social y la Gestión Cultural, realizamos en este trabajo un primer acercamiento exploratorio para un análisis de las características principales detectadas en las entrevistas

realizadas para esta investigación.

Palabras clave: escenas / música urbana / narrativas

Miércoles 18 de septiembre

18:00 hs

Charla 1 - Auditorio FHUC

**“La canción entre el territorio y el tiempo” - Liliana
Herrero**

Jueves 19 de septiembre

9:00 - 11 hs.

**Coloquio 1 - Asociación Argentina de Musicología
2019 - Salón de actos FHUC.**

Reflexiones sobre la relación texto literario-música. Una propuesta para el análisis de canciones a partir del disco *Almendra*.

Elina Viviana Goldsack

elinagoldsack@gmail.com

Instituto Superior de Música - Facultad de Humanidades y Ciencias -
Universidad Nacional del Litoral.

ISM-FHUC-UNL

Interpeladora: Ana María Romaniuk (Facultad de Artes y Diseño - Facultad
de Educación - Universidad Nacional de Cuyo).

Resumen

La canción como fenómeno comunicacional, ha recogido y vehiculizado las vivencias personales de los autores y su lectura de la realidad, resultando en muchos casos, un testimonio de sucesos y momentos históricos, políticos y sociales. Como tal, se constituye en emergente de condiciones de producción específicas de determinadas coordenadas de tiempo y lugar. Por otra parte, ha dado cuenta de particularidades del lenguaje y su relación con el texto poético que reflejan procedencias, tradiciones, influencias y contemporaneidad. Su vínculo con la memoria y el poder evocativo, la convierten en un potente referente identitario de los pueblos. Su construcción misma conlleva tramas complejas de sentido que implican diversas posibilidades de interpretación y recepción. Ante todas los posibles y necesarios enfoques de análisis que plantea su estudio, proponemos detenernos en un aspecto fundamental de su proceso creativo: la compleja mixtura entre letra y música. Desde nuestra perspectiva de músicas y músicos investigadores, el análisis musical siempre ocupó un lugar preponderante, pero en relación a las canciones específicamente, la

inclusión de éste vínculo, se tornó en un tema a resolver ya que consideramos que texto y música consolidan por igual, la esencia misma de la canción. Tomando como marco el concepto de “*ensanche de lo musical*” planteado por el musicólogo Juan Pablo González pretendemos describir los vínculos entre la palabra escrita y cantada, y sus formas de expresión así como la relación con los distintos parámetros de la música y el significado, el sonido, el ritmo de las palabras.

Mesa 7 - Relatorías - Aula 1E - Ejes II y V

Moderador: Mario Martínez

Identidad sonora en la interpretación de la canción. Reflexiones desde la Psicología sobre experiencias en el aula de canto.

Nilda Godoy / Marisa Mántaras

nildagodoy@hotmail.com / marisamantaras@yahoo.com.ar

Universidad Autónoma de Entre Ríos - Universidad Nacional del Litoral. /
Universidad de Rosario - Universidad Nacional de Entre Ríos.

UADER - UNL / UNR - UNER

Resumen

“A través de la voz se nos muestra el yo de una persona, lo individual y único; su identidad sonora.” (Rot, 2006, p.85). La voz encierra numerosos aspectos de la persona, su historia familiar, el paisaje sonoro que lo rodea, sus aspiraciones, sus miedos; aquellos aspectos físicos psíquicos y emotivos que van moldeando su actitud postural frente a la vida. Cada estudiante de canto llega a la clase con intenciones diversas pero sin dudas tanto la elección de la canción a trabajar como la exploración sonora serán

los aspectos que conducirán en el aula a la búsqueda de ese *yo* individual y único al que se refiere Dina.

Para el psicoanálisis el *yo* -como instancia psíquica- es el sedimento de las identificaciones a diversos rasgos de los que nos rodean, una construcción en la que la imagen especular es soporte esencial. Esta dependencia estructural de soportes ajenos hace que el re-conocimiento de lo "propio" requiera la re-apropiación de lo heredado y aprendido para su cabal dominio. Estas operaciones estructurantes a nivel simbólico, también se producen a nivel imaginario haciendo al *yo* propenso a la adopción de imposturas circulantes socialmente.

Tanto la identidad sonora como la interpretación convocan, sensibilizan un cuerpo más allá de la imagen-soporte. Llegar a ellas supone la búsqueda consciente y el reconocimiento sistemático de las funciones ambivalentes de esos mecanismos psíquicos: unifican pero constriñen, sirven de soportes por lo cual se hace difícil desprenderse de ellos, nos constituyen desde la ajenidad. La ruptura y sustitución de la seguridad y certeza que nos brindan esos estereotipos provocan reacciones tan diversas como las personas: angustia, enojo, desazón, desasosiego... requiriendo a veces auxilio extra para no abandonar. La voz y la canción quedan en la superficie de moldes y clisés si no tocan el alma vibrante de la emoción y el deseo.

Desde el trabajo compartido en la relación alumna-maestra de canto que nos ha iniciado a las autoras de esta ponencia, hemos compartido tanto la experiencia propia en el aula como la surgida de otros estudiantes de canto que confrontan y se re-plantean en esta singular tarea de redescubrirse a través de su voz. Trabajamos en la apertura de nuestra mirada a la singularidad y diversidad de anécdotas de estudiantes de canto, tratando de identificar las dificultades surgidas en la búsqueda del propio sonido, de obstáculos "narcisísticos" y sus posibles consecuencias.

El maestro de canto es el depositario no solo de los aciertos de sus estudiantes, sino también de sus dudas y frustraciones; y por otro lado el estudiante se ve invadido de dudas y preguntas. Es por eso que en este trabajo y a partir de la exposición de casos en el aula, reflexionamos sobre los cuidados y posibles alternativas de acción para apoyar y aliviar esa búsqueda tanto para quien estudia como para quien guía el aprendizaje.

Palabras clave: identidad sonora / narcisismo / aula de canto

La canción como eje para la construcción de la identidad cultural.

Laura María Favre / María Soledad Gauna

lauramariafavre@yahoo.com.ar / mgauna@unl.edu.ar

Universidad Nacional del Litoral.

UNL

Resumen

En el Bachillerato en Música con especialidad en Realización musical en vivo -Música Popular de la Escuela Secundaria Nro 9901 de la provincia de Santa Fe, la propuesta educativa se centra en a la canción como eje estructural que atraviesa y conecta con los distintos campos formativos requeridos en el documento de orientaciones curriculares elaborado por el Ministerio de Educación en el año 2014.

La canción funciona como herramienta para la educación de diferentes maneras: como disparador para iniciar una serie de tareas o actividades musicales, como organización estructural: para comprender las distintas funciones de las secciones formales, como transmisora de un contenido poético, como ejemplo de formatos que se repiten de manera tradicional, como medio para incluir nuevas sonoridades y recursos, como relato de acontecimientos históricos políticos y sociales, como compendio de leyendas y descripción de la flora y la fauna de distintas regiones, como manual de usos y costumbres, como medio de expresión de autores y versionistas.

A través de este recurso los alumnos aprenden el canto solista y de conjunto en español y otras lenguas originarias, a acompañar y acompañarse con un instrumento, a leer partituras y comprender las bases

del lenguaje musical, a conocer distintas expresiones musicales de variadas zonas geográficas de nuestro país, a crear una letra acorde a la forma musical y viceversa, a construir instrumentos para acompañar y a ejecutar otros desconocidos para el común de los adolescentes, a bailar con una coreografía fija o libre dentro del formato de canción y otras prácticas del quehacer cultural.

Más allá de los contenidos musicales, el recurso de la canción permite la construcción de la identidad de los estudiantes, dado que les habla sobre sus raíces, tradiciones y valores culturales, que en definitiva son el patrimonio colectivo de un pueblo y donde la Escuela cumple la importante función de rescatar, atesorar y transmitir en el tiempo como complemento de las elecciones o preferencias manifiestas que se encuentran en plena formación del incipiente bagaje musical.

El objetivo de esta relatoría es demostrar de qué manera la canción funciona como el “hogar” del que se sale y se vuelve repetidamente para el abordaje de los contenidos estipulados en los lineamientos curriculares, que funciona además como modelo para la creación de nuevas expresiones musicales y que permite conectar las líneas del entramado cultural con elementos propios del folklore argentino y latinoamericano entrecruzados con otras músicas y expresiones artísticas.

Palabras clave: canción / identidad / canto / educación

La técnica vocal como medio musical. Fundamentos para elaborar una propuesta de aprendizaje con abordaje holístico en obras musicales para ser cantadas.

Verónica Arce

vero.arce@gmail.com

Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla.

CSMMF

Resumen

Dentro de la educación musical, la técnica suele ser un primer paso ineludible que implica desarrollar destrezas altamente eficientes antes de tener acceso a las obras musicales. Esto no excluye a los cantantes y al desarrollo de su voz, pero ¿Es esta la mejor manera de abordar una obra para ser cantada? Estas reflexiones surgieron en el aula, en el marco de mis prácticas profesionales como profesora de música, enriquecidas por los docentes y compañeros de clase que acompañaron mis prácticas, pero también atravesadas por mis propias vivencias en mi formación como cantante y las de aquellos que tuve oportunidad de compartir.

A partir de esta experiencia áulica surgió el desarrollo de un texto con propuestas iniciales para abordar el estudio de obras musicales con la voz, generando disparadores que tratan de considerar al sujeto en su complejidad y que, utilizando diferentes elementos técnicos (vocales, respiración, movimiento), se posibilite la integración con la letra y la música de la obra.

Esta ponencia expone la búsqueda para anclar los fundamentos teóricos de la propuesta, abordada desde una perspectiva pedagógica crítica e integradora.

Palabras clave: educación musical / técnica vocal / perspectiva crítica

Charla-Taller - Auditorio ISM

El docente, la poesía y la música, un trinomio necesario.

Juan Ortíz

Unimar, Uniarte, Venezuela

Jueves 19 de septiembre

11:30 - 13:30 hs.

Coloquio 2 - Asociación Argentina de Musicología 2019 - Salón de actos FHUC.

Historia del rock nacional: Una revisión historiográfica.

Lautaro Díaz Geromet

lautarissimo@yahoo.com.ar

Instituto Superior de Música - Facultad de Humanidades y Ciencias -
Universidad Nacional del Litoral.

ISM-FHUC-UNL

Interpelador: Julián Delgado (Universidad Nacional Arturo Jauretche -
Universidad Nacional de Quilmes).

Resumen

A partir de 1970 comienzan a publicarse en Argentina una serie de textos que registran el impacto del rock como género musical en la escena cultural porteña. Paulatinamente, esos textos van adoptando la forma de "historias del rock nacional". A partir de diversas formas literarias, se articula un discurso que intenta dar cuenta de la totalidad del fenómeno: se ordenan los acontecimientos cronológicamente, se generan periodizaciones, se problematiza la memoria, se definen los acontecimientos y se realizan análisis a escalas macro y micro. Periodistas, sociólogos, escritores y aficionados de formaciones diversas, oficiaron de

historiadores para entretejer una red de relatos. A pesar de que la mayoría de esos relatos no fueron generados por individuos formados académicamente como historiadores, en sus producciones puede rastrearse la huella de los presupuestos historiográficos a partir de los que operan. El presente trabajo, intenta realizar una revisión crítica no exhaustiva de los diversos enfoques historiográficos a partir de los cuales se construyeron las historias del rock en Argentina.

Coloquio 3 - Asociación Argentina de Musicología 2019 - Salón de actos FHUC.

La Guardia vieja en Córdoba. Influencias musicales en el proceso de gestación del tango.

Ana Belén Disandro

anabelendisandro@gmail.com

Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba.

UNC - CONICET.

Interpelador: Andrés Serafini (Universidad Nacional de Quilmes - Universidad Católica Argentina - Escuela de Música Popular de Avellaneda).

Resumen

Los primeros cultores del tango en Córdoba a finales del XIX y comienzos del XX, fueron los hermanos Serna, descendientes de africanos que formaron “la Coral Argentina”, comparsa famosa en los carnavales y que en su repertorio, incluía algún tango. Pese a no tener registro de esta interesante mixtura, nos ha llegado el vals de Benito Serna, Gratitude, que en su estilo demuestra un claro oficio en la composición de música de

salón. Músicos negros entonces, que escribían música europea y que componían tangos.

Por otra parte, inmigrantes radicados en Córdoba, fueron la otra arista del gran crisol. Feliciano Latasa, compositor de Gran Hotel Victoria (primer tango cordobés) y varios directores y compositores como Rafael Fracassi, Alberto Poggi, Emanuelle De Carolis y Octavio Barbero, entre otros, que encuentran en el tango un vehículo para canalizar la nostalgia de lo perdido, además de un oficio rentable.

Finalmente, algunos músicos criollos como Cristino Tapia o el viejo Ciriaco Ortiz, dueño del local “La Mañanita” en el suburbio de “La Segunda”, que mezclaba el malevaje del rancherío con la presencia de grandes figuras, como Carlos Gardel, que asistía a las veladas musicales.

Los tangos de la guardia vieja delatan en su concepción estilística, este complejo entrecruzamiento en donde intervienen factores artísticos, musicales y humanos diversos. El análisis de esas complejidades, a nivel de los elementos constitutivos y estilísticos de un corpus de obras, permitirá visualizar el dinamismo de las influencias en el proceso de gestación del tango en Córdoba.

Taller 1 - Aula 1E

Descomposición de canciones” Análisis de canciones, aplicación en el aula

Leonardo Croatto

Universidad de la República Uruguay

UdelaR

Mesa 8 - Relatorías - Auditorio ISM - Ejes II

Moderador: Lía Zilli

Canciones que hablan de nosotr*s

Lorena Edith Ledesma Pellarín

lorena_eledesma@hotmail.com

Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba.

UNC

Resumen

Durante muchos años se ha creído que la música, ha estado reservada a unos pocos talentosos, y que para llegar a “componer” primero hay que dominar muy bien el lenguaje musical (audio percepción-lectoescritura). En mi recorrido como docente, hace 19 años he podido ir derribando algunos mitos respecto al “talento y genio musical” de la mano de autores como Christopher Small, quien sostiene que todo ser humano nace normalmente dotado con el don de la música, y que lo que afirma la Industria que una “minoría talentosa tiene el poder de producir música para la mayoría poco talentosa, se basa en una falsedad.

Significa que nuestros poderes de hacer música para nosotros mismos han sido apropiados, y que a la mayoría de la gente le han robado la musicalidad que es suya por derecho de nacimiento, mientras unas pocas estrellas, y sus cuidadores, se hacen ricos y famosos por vendernos lo que nos han dado a entender que nos falta. (Small; 2009, pág. 4)

Dentro del aula, fui sorprendiéndome con las habilidades de mis estudiantes que estaban ocultas bajo un manto de desinterés (Lucy Green-

Carabetta) cuando incluí sus sus territorios musicales como parte del repertorio (Samper). Al conectar con la música de una manera integral y permitirle ser vehículo portador de múltiples sentidos, habilité el espacio de la composición para mí y para mis estudiantes. Cuando me di el permiso de hacerlo, pude llevar la propuesta al aula. La misma fue recibida con mucho entusiasmo y con respuestas altamente satisfactorias.

Habilitar el espacio compositivo en el aula, acompañar dicho proceso, observar cuantos mecanismos se iban poniendo en juego desde lo individual y colectivo, modelando sus producciones, dejando el lugar de receptoras y situándose en el lugar de artistas, productoras, hacía de “las canciones” mucha más que un trabajo práctico. La canción portaba mucho más que acordes y texto. Era la síntesis de un sentir común dentro de cada una y hacia afuera en el grupo, que en este camino fue tornándose una comunidad, comunidad de aprendizaje.

A lo largo de este relato, presentaremos como fue dicho proceso, qué implicancias musicales y colectivas fueron apareciendo en el camino. Qué rol asumían las estudiantes, el docente y cómo esta experiencia fue moldeado la experiencia individual y comunitaria.

Si la canción tiene la posibilidad de oficiar de puente entre el mundo subjetivo/interno y el material/externo cuantos otros mundos posibles podrán ser evocados, explorados desde “una canción”.

Palabras clave: composición en el aula / educación / aprendizaje colectivo

El lado b de la canción.

Maira Colman

maira_colman07@hotmail.com

Universidad Autónoma de Entre Ríos - Universidad Nacional del Litoral.

UADER-UNL

Resumen

Este trabajo surge del interés por analizar lo que escuchamos, de ver el lado b de la canción. Es por ello que se decide hacer un análisis desde la perspectiva de género focalizando en los estereotipos y tipos de violencias.

Con esta pregunta y curiosidad acerca de ¿Qué escuchamos?, se trabajó con estudiantes de algunas escuelas secundarias de la Ciudad de Paraná intentando determinar lo siguiente: ¿qué hay más allá de esa canción que tanto nos gusta?, ¿por qué nos llama la atención?, ¿refleja realmente lo que pensamos?. Para intentar obtener algún tipo de respuesta, como primera instancia se trabajó con el concepto de violencia de género, visibilizando que este tipo de violencia engloba a muchas más.

En segunda instancia por grupo de estudiantes, se trabajó con la escucha de canciones como “Perro fiel” (Shakira y Nicky Jam), “Machika” (J Balvin y Anitta), “Eres mía” (Romeo Santos), “Mayores” (Becky G), “Piky” (Joe Montana), “Escápate conmigo” (Wisin y Yandel), etc. intentando poder deducir su temática. Luego, se les otorgó un fragmento escrito diferente a cada uno de los grupos, pudiendo facilitar aún más la escucha, la reflexión y el análisis.

En tercera instancia, ya con los fragmentos entregados, la escucha y reflexión, se comenzó con el análisis más profundo. ¿Qué pasaba con esas canciones?, ¿había estereotipos muy marcados? ¿Aparecía algún tipo de violencia?. Se les pidió que analicen cuál era el rol de la mujer y el hombre en ellas y qué tipo/s de violencia/s encontraban.

Como conclusión, se determinó que en los fragmentos para analizar aparecían muy marcados los estereotipos, la mujer se presentaba como un objeto, aquella que debía cumplir, satisfacer expectativas, una mujer bella a merced de un hombre que la haga valiosa con sólo mirarla. En cambio, el hombre era el dominante, el que imponía, decidía cómo, cuándo, dónde hacer lo que él quisiera. Aquí es donde se reflexiona también sobre qué tipo/s de violencia/s podemos encontrar, develando una fuerte presencia de la violencia la simbólica, un tipo de violencia que generó en los estudiantes, en un principio, dificultades para detectarla.

Todo este proceso los llevó a pensar y comprobar cómo la encontramos en pequeños detalles, desde una canción hasta una publicidad, en el bombardeo constante de estereotipos que provocan desigualdad.

Para finalizar el trabajo, se les pidió a los estudiantes que le cambiaran la letra al fragmento que se le asignó a su grupo, alejando a la canción de los estereotipos y dejando espacio para expresarse, exponiendo aquellas ideas, sentimientos, que quisieran visibilizar en esta nueva versión de la canción.

Palabras clave: canción / estereotipo / violencia

Canciones enormes para pequeños y grandes destinatarios. La canción en la formación de docentes de Música.

Pablo Lang / Andrea Espíndola

plang@ism.unl.edu.ar / andraisabelespindola@gmail.com

Universidad Autónoma de Entre Ríos - Universidad Nacional del Litoral.

UADER-UNL

Resumen

La importancia del acercamiento a la canción y su apropiación en las primeras infancias es un tema que recorre gran parte de una prolífica producción de escritos de pedagogía musical. Pero ¿Qué canciones ofrecer a las infancias en el ámbito escolar?, ¿Cómo seleccionarlas?, ¿Qué tipo de propuestas diseñar para su apropiación?, ¿Qué modificaciones introducen a estas preguntas las tecnologías, los contextos y sujetos actuales?, ¿Cómo hacerle lugar a estos interrogantes e intentar darles respuestas en la formación de las futuras y futuros docentes de música?

Estas han sido algunas de las preguntas centrales que hemos considerado para la elaboración del programa de cátedra y la propuesta pedagógica de la asignatura “Prácticas Docentes II. Proyectos Musicales en la cotidianidad escolar” perteneciente al Profesorado Universitario en

Música que ofrece la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Allí, desde hace cinco años, la mayoría de las acciones que se llevan a cabo están estructuradas a partir de la selección cuidadosa de algunas canciones que a lo largo del año permiten que nuestras y nuestros estudiantes se apropien de ellas a través de la construcción de propuestas pedagógicas para el contexto escolar y fuera de él, en el formato de un espectáculo musical.

En la perspectiva de la música praxial el concepto de *musicar* refiere a tomar parte en la música de diversas formas: escuchando, cantando, ensayando, improvisando, componiendo, danzando, entre muchas otras. (Small, 1998; Elliot, 1995; Regelski, 2009; Carabetta, 2014). Por esto, algunas de las actividades principales -en relativa afinidad con las perspectivas mencionadas-, les proponen a las y los estudiantes (a lo largo del año) analizar las canciones, versionarlas, grabarlas, componer otras en diálogo con las canciones propuestas, planificar clases y el montaje completo de un espectáculo musical para chicas y chicos a partir del entramado de las mismas. Esto propone un doble juego entre una apropiación potente de esas canciones por parte de las y los estudiantes que cursan la materia y la posibilidad de ofrecer ese repertorio a chicas y chicos en el ámbito de los jardines y escuelas.

Por algunas de estas razones es que todos los años, la selección de las canciones con las que se les propone trabajar en la materia, resulta un acontecimiento importante y cuidadoso por nuestra parte como docentes. Allí entre muchas perspectivas, nos sentimos en sintonía con la noción de obra como *objeto paradigmático* que proponen Leonhard y Croatto (2019) y algunos aspectos que se sustentan en los criterios de *lejanía* y *multiplicidad* (Lang, 2019).

El presente trabajo pretende socializar algunas de las acciones que desde esta cátedra llevamos a cabo en torno a la selección de canciones y su utilización. Pretendemos principalmente poner a disposición y compartir algunos de los problemas con los que nos hemos topado, y con ciertos “hallazgos” que esta modalidad de trabajo nos viene ofreciendo. Así, abordaremos aspectos sobre la estructura del programa, la selección de canciones y las derivaciones de acciones que se proponen para la construcción de las propuestas pedagógicas áulicas y del montaje del espectáculo musical que forman parte de la asignatura mencionada.

Palabras clave: prácticas docentes / formación docente / selección de repertorio

Jueves 19 de septiembre

14:30 a 16:30 hs.

**Coloquio 4 - Asociación Argentina de Musicología
2019 - Salón de actos FHUC.**

***“Gramachka akam: y finalmente, tales somos nosotros”.* Prácticas sonoras abiponas en la segunda mitad del siglo XVIII**

Valentín Mansilla

valentin_hp@hotmail.com

Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba.

IDH - CONICET / GMH “Córdoba”.

Interpeladora: María Mendizábal (Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”).

Resumen

Pensar las prácticas sonoro-musicales llevadas a cabo en las reducciones jesuíticas implica asumir la complejidad del aspecto sonoro presente en estos escenarios coloniales. Tales espacios se caracterizaron por constituir una frontera entre la sociedad criolla-europea y las poblaciones originarias americanas dando lugar a la coexistencia de prácticas sonoro-musicales de diferentes tradiciones. Si bien en la mayoría de las reducciones los misioneros pudieron generar una práctica musical “a la europea” a través de la enseñanza del lenguaje musical occidental y la conformación de agrupaciones vocal-instrumentales, la población estudiada

en esta ponencia presentó un particular desinterés por acatar disposiciones de este tipo. Me refiero a los grupos abipones y a sus prácticas sonoras en contextos rituales, las cuales estuvieron presentes en las reducciones que habitaron durante la segunda mitad del siglo XVIII dentro del territorio chaqueño (1748-1767).

El objetivo de este trabajo consistió en indagar de qué manera el estudio de tales prácticas evidencia aspectos relevantes de la sociedad abipona y de qué modo éstas son coherentes con otros órdenes de su contexto socio-cultural. Para ello, utilicé como fuente principal el escrito *Historia de los Abipones* (1967-1970 [1784]) del jesuita Martín Dobrizhoffer del cual extraje la totalidad de las menciones a las prácticas sonoras. La lectura de los datos se realizó a través de una serie de tópicos que fueron seleccionados teniendo en cuenta algunos trabajos musicológicos y etnomusicológicos (Bernardo Illari e Irma Ruiz), como también investigaciones antropológicas que abordaron esta población (dentro de las cuales se destaca la tesis doctoral de Carina Lucaioli). Si bien se pudieron reconocer nueve *performances* sólo abordaré en detalle dos de ellas durante la exposición. Sin embargo, las conclusiones finales darán cuenta del estudio de todas ellas. Este acercamiento al caso abipón se inscribe dentro de un proyecto mayor que pretende abordar un estudio histórico de las prácticas sonoras de los grupos guaycurúes en la larga duración.

Taller 2 - Auditorio ISM

“Ritmo y caos” - vivencia para la deconstrucción de la identidad sonora por medio de la corporeidad, la voz y el timbre.

Adriana Quaglia / Renata Dall’Agnol Ferreira / Rodrigo Duarte
Baptista

adrianaquaglia@gmail.com / renata.cantoevoz@gmail.com /

rodrigomtbrasil@hotmail.com _

Instituto Superior de Música - Universidad Nacional del Litoral / Centro Universitário Metodista - Faculdade Santa Marcelina / Universidade Vale do Rio Doce.

ISM-UNL / IPA-RS - FASM-SP / Unincor- MG

Resumen

Las experiencias cotidianas que están legitimadas por un transcurrir del momento institucionalizado proponen una lógica caótica de la regulación espaciotemporal. Este hecho lleva a las actividades corporales y sensoriales a condiciones cognoscitivas complejas que pueden generar tensiones subjetivas e identitarias. Esta relatividad del tiempo institucional, intrínseca a los movimientos y comportamientos cotidianos en distintos ámbitos sociales, es un fenómeno de observación de múltiples disciplinas como la historia, la sociología, la musicología, la psicología y la pedagogía. En este sentido, el interés de este trabajo es intentar subrayar los fenómenos temporales caóticos que están involucrados en el proceso del vínculo/espacio y subjetividad/identidad desde una perspectiva artístico-musical.

Nuestro objetivo busca especificar tales hechos a partir de considerar el ritmo como aporte fundamental y mediador del ambiente, del cual propondremos una lectura ilustrativa y didáctica del ritmo en la lógica del caos. Este planteo invita a formular las siguientes preguntas: ¿Hasta qué medida tenemos registro de los afectos espaciotemporales y, si tenemos tales registros, de qué manera podemos observar el caos por medio del ritmo?, ¿Cómo se vinculan los cuerpos en un espacio determinado y bajo experiencias sonoras? ¿Cómo vivenciar las variables desde las producciones vocales en lo caótico (desde la emisión periódica a la total aperiodicidad) y qué influencia tienen en la expresividad? ¿Hasta qué punto la escucha del timbre puede sostener un aporte cognoscitivo entre el ritmo y lo caótico?. Dentro de este encuadre contextual de lo sonoro, el ritmo se caracteriza como el elemento principal, que cruza las experiencias del cuerpo, de la escucha y de la voz dando forma a la manera de percibir y dar sentido a realidad.

Así, el trabajo presenta una vivencia lúdica musical que busca, por

medio del concepto de *identidad sonora*, la experiencia del ritmo caótico a través de la corporeidad, de la escucha de los parámetros tímbricos y de la voz cantada. Intentaremos dilucidar en los vínculos unidireccionales (A causa B, B causa C, etc.), independientes (sin causa ni efecto como eventos independientes) y circulares (A causa b, y B causa A, a su vez) la posibilidad de reconocer las distintas identidades sonoras que cruzan el sujeto. Partiendo de la concepción de que poseemos identidad sonora, es decir, un complejo de relaciones vinculares sedimentadas a nuestra historia sonoro-cultural, trataremos de los conceptos de identidad sonora específicos, como: ISO Cultural, ISO de Interacción e ISO Grupal. De este modo nos sumergimos en la vivencia de la casualidad/causalidad del tiempo.

La dinámica del taller consistirá en una propuesta hecha sobre la interpretación de una canción popular brasileña configurada por medio de tres grupos con consignas distintas -los movimientos y el cuerpo, la voz cantada y los parámetros tímbricos- basadas en los vínculos rítmicos-caóticos (unidireccionales, independientes y circulares) representados sobre la deconstrucción del espaciotiempo rítmico. Luego de esa vivencia se dará un espacio en ronda para compartir lo vivido y dar lugar a reflexiones, en donde se espera promover nuevas búsquedas y nuevos saberes.

Palabras clave: caos / ritmo / voz / cuerpo / identidad sonora

Jueves 19 de septiembre

17:00 a 19:00 hs.

**Coloquio 5 - Asociación Argentina de Musicología
2019 - Salón de actos FHUC.**

La experiencia narrada como vehículo de construcción colectiva en la música de Luc Ferrari.

Alejandro Reyna

alejandroreyna@live.com.ar

Instituto Superior de Música - Facultad de Humanidades y Ciencias -
Universidad Nacional del Litoral.

ISM-FHUC-UNL

Interpelador: Gonzalo Bifarella (Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba).

Resumen

La ponencia propone interpretar la experiencia narrada que aparece en la música de Ferrari como una búsqueda por articular un sentido colectivo. En otras palabras, toda la exposición de la vida personal del compositor que aparece en las obras, a partir de las grabaciones sonoras provenientes de su cotidiano, posee un sentido que excede la simple anécdota personal. Escuchar a alguien intentar contar lo vivido tiene un sentido que concierne a todos como sociedad, se trata de trazar puentes con uno mismo y con los otros. Lo que puede parecer entonces, en primer lugar, narcisismo, megalomanía o exhibicionismo, busca en realidad poner en música el valor social que posee lo vivido al momento de su transmisión a través de historias. La ponencia intenta entender el cómo, la forma en que es hecho en la música de Ferrari. Para ello, se trabajará a partir de ideas de tres autores (Norman, Benjamin y Arfuch), aplicados a tres obras electroacústicas provenientes de diferentes períodos del compositor.

Coloquio 6 - Asociación Argentina de Musicología 2019 - Salón de actos FHUC.

Identidades y música. Intentos, contradicciones o (im)posibilidades de un *ready-made* en constante disputa.

Hernán Gabriel Vázquez

vazquez70@gmail.com

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" - Universidad Nacional de
Rosario

INM - UNR.

Interpelador: Martín Liut. (Universidad Nacional de Quilmes - Universidad
Nacional de Buenos Aires).

Resumen

Los compositores argentinos, sobre todo desde fines del siglo XIX, construyeron testimonios que vincularon su producción con diversos universos de sentido. Con algún grado de fundamentación o arbitrariedad, los creadores y los teóricos musicales seleccionaron significantes con los que pretendieron atribuir identidad a las obras musicales. Anclada en un ideal nacionalista, americanista o latinoamericanista, la creación musical estableció límites entre los unos y los otros. Otros ciudadanos, otras naciones u otras músicas funcionaron como oponentes o aliados según los intereses particulares o de época. Esto, además de crear divisiones, generó una serie de posiciones discursivas que suelen reaparecer o reutilizarse – con cierto grado de dogmatismo– en la producción musicológica. Esta situación, quiérase o no, oculta la permanente negociación entre apropiación e identificación que opera en ese objeto que llamamos música.

En esta presentación procuro indagar en torno a un conjunto de ideas cristalizadas sobre la música en Argentina mediante una exploración de los discursos sobre la creación musical y sus particularidades sonoras. Utilizó el término *ready-made* como metáfora de una práctica creativa y discursiva alrededor de la actividad musical. Para el estudio del pensamiento sobre música se recurrirá principalmente a herramientas de la sociología y análisis del discurso.

Viernes 20 de septiembre

8:30 a 11 hs.

Taller 3 - Auditorio ISM

Taller de análisis y composición de canciones. Una experiencia (1978-2018).

Coordina: Rubén Olivera

Mesa 9 - Relatorías - Aula 1E - Ejes IV y V

Moderador: Cristian Bórtoli

Compilado de arreglos, una experiencia de producción en la cátedra de conjunto.

José Francisco López

joselopez_guit@hotmail.com

Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba.

UNC

Resumen

El trabajo de los arregladores musicales, como lo concebimos nosotros, es relativamente joven en la historia de la música. El siglo XX se caracterizó por una vorágine creativa en los ámbitos académicos-eruditos y más aún en los “populares” o de transmisión oral, que a su vez se fueron nutriendo y mezclando entre sí: la línea divisoria de lo académico y lo popular tiende a diluirse. En este contexto, y con el desarrollo imponente de la industria discográfica, el repertorio musical mundial -principalmente el de raíz popular- creció vertiginosamente. También aumentó de forma inconmensurable la cantidad de propuestas artísticas, de intérpretes, la variedad de orgánicos instrumentales y vocales, elencos “oficiales”, grupos, bandas, conjuntos de cámara, fusiones acústicas/eléctricas, etc. Con tal abundancia de compositores como de intérpretes se generó una fuerte necesidad de buscar nuevas opciones para abordar e interpretar los repertorios disponibles. Nace entonces el arte-oficio de “arreglar” obras musicales ya compuestas, y principalmente canciones.

Partimos de la base de pensar que el “arreglar” música es un oficio. En todo oficio se ponen en juego habilidades desarrolladas a partir de la técnica, el uso de las herramientas disponibles, la experimentación, la creatividad y el sustento teórico. Por otra parte, cualquier oficio supone, por la natural intención de ir mejorando la práctica, una permanente evolución y adaptación a las necesidades coyunturales. Una de esas necesidades se pone de manifiesto en la actualidad en la formación musical de aula: tanto en una propuesta académica universitaria -como la que referimos aquí- o en un simple taller musical de barrio existe una intención común de interpretar repertorio y hacer música en conjunto. Al mismo tiempo aparece la necesidad de encontrar arreglos escritos de ese repertorio, que cada docente pueda utilizar con sus alumnos, aun realizando adaptaciones de orgánico, de dificultad y/u otras.

En este caso, la tarea del autor y de su grupo de colaboradores, derivó en la creación de un compilado de veinte arreglos sobre música de raíz

popular Argentina y otros diez sobre música de géneros populares latinoamericanos. Dicho material fue el punto inicial, el puntapié hacia el hacer musical de los alumnos de la cátedra “Taller de Práctica de Conjunto vocal e instrumental I” de las carreras de Licenciatura en Composición Musical, Dirección Coral e Interpretación Instrumental (Facultad de Artes UNC) al comenzar su cursado durante el año 2018.

En este relato se mostrarán y explicarán algunos detalles de los arreglos realizados, refiriéndonos a cuestiones tales como: La elección del repertorio, las estrategias de escritura musical, los recursos pedagógicos para encarar la interpretación de los arreglos, la adecuación a las habilidades de los músicos, las sugerencias de trabajo a los alumnos, los “obligados” y “permitidos” en la interpretación de las canciones, la bibliografía de soporte, etc. El resultado del trabajo con estas partituras y lo que ocurrió dentro del aula serán los ejes del relato de esta experiencia.

Palabras clave: arreglos / música popular / folclore / conjunto / producción

El arreglo de canciones en la práctica de conjunto como elemento de metacognición. El vínculo entre los aspectos musicales y pedagógicos en la formación de los estudiantes del profesorado.

Carla Janina Bonora / María Eugenia Vadala

carlabonora@hotmail.com / mevadala47@gmail.com

Instituto superior de formación docente en artes N° 5074, Reconquista /
Profesorado de música N° 6.

I.S.F.D. / CCEM

Resumen

La última revisión de los planes de estudio para los profesorados de música de la provincia de Santa Fe, terminada y aplicada a partir del año

2016 en las jurisdicciones del territorio, ha posibilitado, especialmente dentro de los espacios curriculares referidos a la práctica instrumental grupal, una apertura a nuevos repertorios, a diversas dinámicas de ensamble/ensayo y a una pluralidad de géneros y estilos musicales. Al pretender exceder en la práctica, los límites de la terminología "música de cámara", que comprende la interpretación de obras estrictamente escritas para conjuntos instrumentales, cobran importancia en este contexto, la alternativa de ejecutar y realizar arreglos sobre un repertorio que incluye y ubica a la canción en un lugar de relevancia.

Desde nuestros recorridos como músicas y nuestra experiencia como docentes de estos espacios curriculares en el ámbito de la formación superior dentro de la Educación Artística, pero también de otros niveles y ámbitos de enseñanza de la música, planteamos esta perspectiva como un elemento de metacognición en la formación del estudiante del profesorado. Un trabajo impulsado desde la interpretación, el análisis y la producción de arreglos de canciones de la música popular favorece al desarrollo de las propias habilidades musicales. Ésto no ocurre solamente dentro del campo de la ejecución, sino también dentro de las otras dos dimensiones de la conducta musical, pero además, son ellas mismas las que, puestas en conexión con el conocimiento pedagógico, se transforman en estrategias creativas para la elaboración de recursos áulicos centrados en la ejecución y nos aparta de la mera "consumición" de propuestas para acercar a los alumnos.

El abordaje analítico de un arreglo es de vital importancia, porque nos permite identificar los procesos utilizados en el mismo, pero no es sino con la producción de versiones donde se ponen en práctica todos los procedimientos necesarios. Podría decirse que la realización de un arreglo comprende varias etapas, dentro de las cuales entran en juego diferentes destrezas relacionadas con la recepción de los elementos del lenguaje y su configuración particular respondiendo a las características del género y/o estilo, elecciones que tienen que ver con la tímbrica y las texturas puestas al servicio del texto y su implicancia dramática, la posibilidad de realizar variaciones rítmicas, melódicas y armónicas, y finalmente todo aquello relacionado con la interpretación grupal, y lo que en ella está implicado.

Este aprendizaje traza un camino en la formación propia del estudiante

de profesorado como músico, pero sobre todo, define una postura creativa respecto a la implementación de recursos áulicos desde su perfil pedagógico. Pensar propuestas que partan de la ejecución vocal e instrumental de la canción como un gen que contiene una variedad de elementos del lenguaje, cuyo ensamble, implique además, el desarrollo de procedimientos y actitudes, nos posiciona del lado de la creatividad y la acción de cara a la clase de música.

Palabras Claves: Metacognición / canción / arreglos / práctica de conjunto

El oficio de hacer canciones.

Octavio Taján

octaviotajan@yahoo.com.ar

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

UNLP. IPEAL

Resumen

El presente trabajo tiene por objeto describir y analizar la experiencia vinculada a la creación e implementación de la “Carrera de composición sobre música de raíz folklórica bonaerense” en el marco de la Escuela Provincial de Artesanos (EPA) ubicada en la ciudad de La Plata, Provincia de Buenos Aires.

Es posible afirmar que el repertorio musical de raíz folklórica bonaerense se encuentra entre las expresiones menos difundidas en el marco de las músicas folklóricas de nuestro país. Esto no sólo se observa en los medios y plataformas de comunicación como la radio, los diarios, la televisión o internet, sino también en los grandes festivales y en las instituciones de enseñanza musical (inclusive en las que se especializan en repertorios vinculados a la música popular). Probablemente, esta sea alguna de las razones por la cuales tampoco han logrado proliferar los suficientes oyentes, intérpretes y sobre todo compositores. Del mismo modo, muchos de los grandes maestros y hacedores tienen pendiente un reconocimiento acorde a su labor.

Ante este diagnóstico, comenzó a imaginarse un espacio institucional que pudiera realizar un aporte cualitativo en relación al estudio, la promoción, la difusión y la creación de este repertorio musical. Un espacio que resumiera el conocimiento profundo de esta tradición musical y los procesos culturales en que se enmarca, pero que a la vez pudiera conectar con los aspectos creativos y re-creativos que otorgan un mayor sentido al “hacer” musical. Indagar sobre las ideas de tradición, de folklore e

identidad a partir del contacto directo con la canción como materia expresiva. Se pensó entonces, en la generación de un espacio destinado al oficio de la composición de canciones vinculadas al repertorio folklórico de la llanura bonaerense. Un espacio que concibiera a la tarea compositiva como un modo de conocimiento musical, pero también de indagación profunda acerca de los diversos aspectos de la cultura y fundamentalmente del ser individual y colectivo.

La respuesta fue, entonces, la creación de una “Carrera de composición de música de raíz folklórica bonaerense”. En el año 2017, la Dirección de Derechos Culturales de la Provincia de Bs. As. promovió la apertura de la Escuela Provincial de Artesanos (EPA) y como parte de dicha estructura fue creada esta Carrera.

En el desarrollo del presente trabajo se plantea profundizar la descripción y reflexión acerca de los conceptos y fundamentos sobre los cuales se ha creado este espacio y las experiencias didácticas recogidas al 3° año de implementación del mismo.

Los tópicos a desarrollar serán: el repertorio; la composición como oficio; la composición como modo de conocimiento; el marco institucional; la metodología y las estrategias didácticas; el diseño curricular y el estado de situación: breve balance y desafíos.

Palabras clave: composición / oficio / enseñanza

Mesa 10 - Ponencias - Aula 2E - Ejes I y II

Moderadora: Marcia Prendes

Grito Santiaguense: identificaciones disonantes o la novena de Carnota.

Tomás Mariani

tomasmariani040487@yahoo.com.ar

UNQ - Conicet

Resumen

Durante el último tramo del gobierno dictatorial argentino (1982-1983), las músicas populares, entre ellas el folklore, experimentaron cambios fundamentales (Pujol, 2012). Para nuestro género, se abrió una nueva etapa al romperse el silenciamiento de los últimos años a la zona del campo ligada a la *canción militante* (Molinero, 2011).

Durante el proceso de transición a la democracia, vuelven a actuar y editar discos Mercedes Sosa —con un repertorio ampliado— y otros/as referentes consagrados/as, habilitando y legitimando a su vez producciones de referentes emergentes con propuestas de intención renovadora (Mariani, 2019a y 2019b). Entre estos últimos identificamos a Raúl Carnota, autor y compositor de la canción *Grito santiagueño*.

Es en gran parte gracias a esta canción que Carnota llega a ocupar un lugar destacado en el folklore de comienzos de la democracia. En ese proceso tuvo un rol central la versión incluida en el disco *Como un pájaro libre* (1982) de Mercedes Sosa, con la participación del autor y de Suna Rocha.

En un trabajo anterior (2019a) pusimos en relación el disco *Suna Rocha/Raúl Carnota* (1983), donde el autor publica por primera vez en un disco propio la canción, con otros tres discos de referentes emergentes del folklore argentino. Partiendo de ese trabajo, proponemos en esta ponencia un análisis de *Grito santiagueño* en seis versiones grabadas en discos tomándolas como dispositivos de enunciación (Díaz, 2009). Además de las dos que ya nombramos, sobre las que nos detendremos con mayor atención por su importancia, tomamos las grabaciones de Cantoral (1980), Ariel Ramírez y Jaime Torres (1984), Los Nocheros de Anta (1983) y Opus Cuatro (1984).

Para este trabajo nos apoyamos en el modelo socio-discursivo de 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 y las opciones estratégicas que ellos

ejercen dentro de un sistema de relaciones. Esto nos permite interrogar las identificaciones o adscripciones identitarias que proponen la canción y sus versiones. Complementamos el análisis con la propuesta de Juan Pablo González (2013) para pensar las canciones como un proceso más que como un objeto y con las consideraciones de Simon Frith (2014) sobre las letras, la retórica, la voz y la performance de las canciones.

Palabras clave: Carnota / Grito santiagueño / Narrativas identitarias

Carlos Aguirre y la intimidad como medio de expresión

Marcelo Gastaldi

marcegastaldi@hotmail.com

Instituto Superior de Música - Universidad Nacional del Litoral.

ISM - UNL

Resumen

El abordaje que esta investigación propone realizar acerca de la obra de Carlos Aguirre será desde un ángulo colateral y, a la vez, paradójico. Por un lado, se trabajará la noción de que la intimidad opera como un canal de comunicación, en relación con el lenguaje. Por otro lado, el concepto de intimidad será considerado como un “territorio interno” que necesita ser reafirmado en la exterioridad. Para ello, serán relevantes los escritos filosóficos de José Luis Pardo, Alain Cugnó y Walter Benjamin.

El presente trabajo se inserta en el campo de la estética: trata de entender qué proyecta la música de Aguirre a partir del concepto de intimidad. El objetivo de esto, no es decir que Aguirre es el único artista que trabaja para expresarse a través de la intimidad, sino que se trata de entender de qué forma la utiliza. Para esto, mediante el análisis de piezas seleccionadas se verá cómo, en definitiva, la intimidad en la obra de Aguirre se manifiesta principalmente a través de los títulos, la textualidad y las puestas en escena durante los conciertos. Se percibirá, además, una articulación entre melodías simples y claras, texturas de tipo canción y una misma idea conceptual. La intimidad se vuelve una manera de concebir la obra.

La obra de Carlos Aguirre invita a ser estudiada por el ojo crítico de aquellas personas que vislumbren, en la medida de lo posible, el sentimiento vasto y profundo que constituye el alma de la obra. El compositor aparece inmerso en una infinidad de expresiones artísticas, con

su ojo funcionando como antena que percibe todo lo que está sucediendo a su alrededor y, a su vez, trabajando sobre su propia sensibilidad. Esta forma de adentrarse en sus composiciones pareciera mediar la obra de Aguirre. Por eso, el compromiso y la preocupación del compositor en profundizar su mirada y ampliar su campo sensible.

Palabras clave: matriz afectiva / intimidad / lenguaje

La canción popular, un objeto complejo: *Puerto Pirata* de Jorge Fandermole.

Martín Sosa

martinsosamusica@gmail.com

Instituto Superior de Música - Universidad Nacional del Litoral.

ISM-UNL

Resumen

Puerto Pirata es una canción de origen mixto. De clara extracción urbana, “moderna” podría decirse, pero con elementos rítmicos, melódicos, texturales y armónicos propios de los géneros populares tradicionales latinoamericanos bien definidos. Su complejidad no reside sólo en la suma de sencilleces que la habitan en su composición, sino que además forma parte del disco *Primer toque* (Meloepa Discos 1988, Fandermole, González, Tarabelli, Perone); un disco sin gran repercusión en el mercado de la industria discográfica, pero que influenció fuertemente a toda una generación de autores y compositores que le precedieron.

El argumento literario de la canción en cuestión consiste en una fábula de piratas, escrita por Fandermole (Argentina) y musicalizada por González (Perú). No se trata de exaltar aquí solamente la relación entre letra y música, sino de la fascinante interacción que existe entre los recursos compositivos, literarios, los arreglos, la interpretación y el contexto

emergente.

Desde fines de S. XX, en Argentina y América Latina, los avances de la musicología ofrecen nuevas aproximaciones a la “canción popular”, que dan cuenta de nuevas categorías de análisis considerándola un “objeto” pluritextual, tal como lo afirma González (2013 pág. 109). La conformación de este “racimo de textos” se va dando en diferentes momentos de la puesta en marcha de una canción, por ello no es descabellado definir a la canción popular como un objeto de conocimiento “complejo” (Morin 2009) para una mayor comprensión.

La coyuntura social y política en la que emerge este disco y esta canción tiene lugar en la ciudad de Rosario (Argentina) en 1988, con el retorno del sistema democrático en la región, luego de un oscuro período de dictaduras militares en América Latina que reprimieron y demonizaron los procesos creativos de muchas disciplinas artísticas por considerarlas pertenecientes a ideologías y culturas subversivas. *Primer toque* fue parte del movimiento cultural denominado *Alternativa musical* de la década del '80 en Argentina.

Cuando Morin (1990) describe el enfoque del “pensamiento complejo”, lo hace partiendo de la idea de que los elementos del mundo no son objetos aislados sino que forman parte de un sistema mayor que los contiene y se encuentra en constante interacción con otros elementos de un sistema más completo. Así se configuran los “sistemas complejos” y se aplica esta mirada a las ciencias, en particular a la educación. Desde esta perspectiva y para establecer la “complejidad” de nuestro objeto de estudio: la canción popular, consideramos pertinente que se la analice desde un enfoque sistémico que dé cuenta de las estrategias compositivas, su configuración (Nattiez, sin año), sus posibles significados y su impacto social. Pretendemos que *Puerto Pirata* sea un caso testigo de estas especulaciones y propondremos desentrañar este enigma a partir de diferentes análisis musicales que se complementen entre sí a los efectos de evitar una fragmentación que vaya en desmedro del conocimiento de la obra.

Palabras clave: canción / *Puerto pirata* / Fandermole-González

Viernes 20 de septiembre

11:30 a 13 hs.

Mesa 11 - Panel - Aula 1E

Coordinador: Martín Liut

Presentación del libro “Las mil y una vidas de las canciones”

Martín Liut / Andrés Serafini / Julián Delgado / Tomás Mariani

martinliut@gmail.com / serafiniandres@hotmail.com /
julian_d7@hotmail.com / tomasmariani040487@yahoo.com.ar

Universidad Nacional de Quilmes - Universidad Nacional de Buenos Aires /
Universidad Nacional de Quilmes - Escuela de Música Popular de
Avellaneda - Universidad Católica Argentina / Universidad Nacional Arturo
Jauretche - Universidad Nacional de Quilmes / Universidad Nacional de
Quilmes - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
UNQ - UBA / UNQ - EMPA - UCA / UNAJ - UNQ / UNQ - CONICET.

Resumen

Generalmente las canciones, aunque tengan la suerte de llegar al público de su época de la mano de sus intérpretes originales, se transforman después de un tiempo en historia o, peor aún, en olvido. Pero existen casos donde a lo largo de los años nuevas versiones y nuevos contextos las resignifican y les dan una nueva vida. ¿Qué lleva a la melodía de *Todavía cantamos*, de Víctor Heredia, a las canchas de fútbol; o a *Quimey Neuquén*, de Marcelo Berbel y Milton Aguilar y la voz de José Larralde, a la serie *Breaking Bad*? ¿De qué forma se traslada *No me arrepiento de este amor*, de Gilda, desde la bailanta al balcón presidencial?

¿Cómo se convierte un aria de la ópera *Aurora*, de Héctor Panizza, en ritual diario en las escuelas? ¿Por qué hay tantas versiones del tango *Cambalache*, de Enrique Santos Discépolo? ¿Qué explica su supervivencia y transversalidad? Esas y otras canciones -como *Hay un niño en la calle*, de Armando Tejada Gómez; *Gente que no*, de Todos tus Muertos, y *Sr. Cobranza*, de Las Manos de Filippi; y músicas instrumentales como *La bordona*, de Emilio Balcarce, o el *Concierto para piano N°1*, de Alberto Ginastera- han tenido la capacidad de atravesar contextos y mutar significados, de volverse “músicas trashumantes”. Los ejemplos en los que se enfocan los artículos de este libro pueden pensarse metafóricamente como una conjunción entre músicas, autores e intérpretes que son capaces de, a veces, cambiar de género musical; otras, de función práctica, o de modificar sus sentidos en el vaivén del devenir social y político.

Palabras clave: palabras / claves / ejemplo

Mesa 12 - Ponencias - Aula 2E - Eje II

Moderador: Rut Leonhard

La conformación del cancionero escolar (1881-1956). Aproximación a los repertorios aportados por compositores académicos.

Eugenia Amantía / Carla Marina Díaz

eugenia.amantia@gmail.com / palex153@yahoo.com.ar

Universidad Nacional de Avellaneda / Universidad de Buenos Aires

UNDAV / UBA

Resumen

Todas las canciones a ser usadas en las aulas en el período del surgimiento del Cancionero Escolar, eran aprobadas o vetadas por el Consejo Nacional de Educación (CNE) de la República Argentina, que fue el organismo estatal que dio marco institucional a la creación y desarrollo del repertorio del Cancionero Escolar Argentino durante toda su existencia (1881-1948).

El Cancionero Escolar Argentino era el cuarto y último grupo de cantos escolares que era parte de la "Lista de Cantos Escolares" que es el formato institucional de contención de repertorios vocales para el aula, veamos su clasificación de repertorios: himno nacional y canciones marciales históricas: marchas oficiales, canciones oficiales; cancionero musical popular argentino; cancionero de canciones religiosas: villancicos populares argentinos; cancionero escolar argentino.

La entrada de una canción al listado tenía lugar con mayor frecuencia en el cuarto apartado que es el "Cancionero escolar argentino" propiamente dicho, y se producía por dos vías: primera, por concurso de composición de canciones, los cuales eran organizados, convocados y efectivizados por el Consejo Nacional de Educación a los cuales en general se presentaban compositores académicos, folkloristas, recopiladores de músicas de tradición oral y docentes de música reconocidos. Esto era común en los inicios de la gestión del CNE (1881-1910) aunque esta forma de acceso estuvo vigente hasta 1948. En segundo lugar, por trámite de aprobación, que era el acceso más transitado desde que comienza la gestión del Ministerio de Educación (ME) en 1949 hasta 1956. Luego de 1956 los documentos que verifican este tipo de inclusión y el que detallamos primero, son las Actas del CNE y del ME, el Monitor de la Educación en sus ediciones de esos años, las publicaciones oficiales de los listados de "Cantos escolares" y los cancioneros editados por el CNE y el ME que se distribuían en mayor o menor medida por todos los establecimientos educativos públicos del país.

Los compositores académicos argentinos fueron asiduos aportantes de música para el "Cancionero escolar argentino", beneficiados por lo dinámico de ese apartado del listado. Muchos de los compositores también dedicaron parte de su labor a la educación musical en escuelas públicas.

Vemos así, que las aulas de las últimas décadas del siglo XIX, y de la primera mitad del siglo XX estuvieron expuestas a la música proveniente de compositores académicos que accedían con sus canciones al cancionero.

Podemos decir que no hay un estudio acerca del nivel de uso efectivo de esas canciones en las aulas argentinas de ese período, pero el carácter de la puesta en práctica del listado en sus inicios era obligatorio. Los compositores académicos argentinos que aportaron sus composiciones al “Cancionero escolar argentino” fueron: Julián Aguirre, José André, Felipe Boero, Carlos López Buchardo, Emilio Dublanc, Héctor Espoile, Gilardo Gilardi, Héctor Iglesias Villoud, Cayetano Troiani, Alberto Williams, entre otros.

Palabras clave: canciones / cancionero escolar / compositores académicos

La canción como problema entre enseñanza, música y escuela.

Pablo Lang

plang@ism.unl.edu.ar

Universidad Autónoma de Entre Ríos - Universidad Nacional del Litoral.

UAdER - UNL

Resumen

Es sabido que el saber o prácticas que transmite la escuela es diferente al de su ámbito de referencia (Baquero y Terigi, 1996, Chevillard, 1991, Chervel, 1991, entre otros). Muchos son los autores y perspectivas que invitan a pensar en esa relación, adjetivándolas bajo la idea de que lo que la escuela produce/reproduce es un saber recortado, acotado, mutilado, distorsionado, mientras que otros reconocen allí ciertos rasgos ligados a la capacidad de invención del dispositivo escolar.

¿Qué relaciones hay entre lo que la escuela ofrece como Música y la

música “del afuera”?, ¿cómo se construye parte de la compleja trama que lo escolar brinda vinculado a ésta?, ¿qué elementos intervienen?, ¿qué queda afuera? Estos han sido algunos de los interrogantes iniciales de la investigación que devino en la escritura de la tesis de doctorado titulada *(A)cerca de la música. Variaciones sobre la transmisión de la música en el escuela*, elaborada por el autor de la presente ponencia. La misma fue presentada y defendida ante el jurado en Junio de 2018 en el marco del Doctorado en Educación (FCE - UNER).

Para el desarrollo y el estudio de las diferentes preguntas e hipótesis que abordamos a lo largo de la tesis mencionada, el primer paso fue construir un *corpus* de cosas dichas. Cuando Deleuze explica ciertos elementos de la arqueología foucaultiana, nos dice que dado un problema – por ejemplo, ¿bajo qué condiciones acontece la música en la escuela? – lo primero que debe hacerse es delimitar un *corpus*. En esa lógica, un *corpus* son *cosas dichas*, un *murmullo*, un *se dice* anónimo en una formación histórica de la cual se extraerán enunciados, regularidades discursivas (Deleuze, 2013). Si bien no hemos optado estrictamente por una perspectiva arqueológica ni foucaultiana, nuestra escritura encuentra algunos puntos de inspiración y de afinidad con el pensamiento de Foucault.

Así se construyó un *corpus* a partir de tres focos de producción discursiva. A saber: *a*) lo que allí (Lang, 2018) hemos denominado “saberes sobre la música” (aportes de la sociología, antropología, filosofía y pedagogía vinculados a la música); *b*) la producción discursiva de docentes de música generadas en el marco de entrevistas realizadas en la investigación; y *c*) una serie de documentos prescriptivos y legislativos vinculados a la enseñanza escolar de la música. La tesis analiza los efectos que se producen a partir de los puntos de encuentro, desencuentro, desterritorializaciones e intersticios entre los diferentes focos de producción discursiva mencionados. Al mismo tiempo, se abordan las relaciones entre éstos y lo que la escuela transmite en la asignatura Música. La presente ponencia pretende exponer los trazos centrales de dicho trabajo, ofreciendo algunas reflexiones que vinculan a la canción en la trama de lo escolar en relación con los hallazgos de la mencionada investigación.

Palabras clave: música / escuela / enseñanza escolar

Las canciones de Julián Aguirre van a la escuela. Una aproximación a su repertorio infantil desde el nacionalismo musical y la sociología de la educación.

Luisina García

luisinaigarcia@gmail.com

Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

FFyL - UBA

Resumen

La obra vocal del compositor argentino Julián Aguirre (1868-1924) reúne un total de cuarenta y nueve títulos (García Muñoz, 1986; Weiss, 2009) de los cuales, más de la mitad, son canciones escolares. Estas canciones fueron muy conocidas en su momento, teniendo como indicadores de tal afirmación las premiaciones otorgadas por parte de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (en su categoría “Premio a la canción escolar”, la cual se instauró en 1921 con la participación del Consejo Nacional de Educación) y la inclusión de muchas de ellas en cancioneros oficiales impartidos por el mencionado consejo.

Entonces, ¿cómo es posible que hasta el día de la fecha estas canciones aún permanezcan en las sombras de las investigaciones sobre Aguirre y su producción musical? Este trabajo se propone como una continuación de una investigación iniciada en el año 2017 que tomaba a este corpus como objeto de estudio con el fin de esclarecer y aportar nueva información sobre la obra de este compositor que, a pesar de haberse cumplido en 2018 el sesquicentenario de su nacimiento, es todavía misterioso en varios aspectos que a su vida y obra conciernen.

Debido al consenso existente en la historiografía musical que considera a Aguirre como un compositor “nacionalista” y habiendo sido esto convalidado por ciertas declaraciones del compositor (de las cuales, afortunadamente, algunas llegan hasta nuestros días luego de haber sido publicadas en la prensa del momento) es ineludible una vinculación de esta

porción de su repertorio con sus ideales nacionalistas. Pierre Bourdieu en su libro *Las reglas del arte* (1997) sostiene que la estructura de una obra de arte resulta ser también la estructura del espacio social en el que su propio autor está situado. Es por esto que resulta casi imposible desligar a Julián Aguirre de su rol de compositor nacionalista en la creación de sus canciones escolares. Motivo suficiente para postular que estas últimas, suerte de derivaciones del repertorio vocal de cámara, cumplieron con un intento de ampliación del nacionalismo musical a través de un medio considerado eficaz: la enseñanza general en la infancia y la adolescencia.

Tanto la noción de *habitus* de Bourdieu (1995) como la de *códigos* de Bernstein (1993) proporcionan un marco conceptual para investigar la relación entre clase, cultura y poder dentro del discurso y la práctica pedagógica. Dichos conceptos son de gran utilidad si se pretende ilustrar de qué manera se construye el discurso pedagógico sobre la educación musical (y, en este caso, de la educación musical en las escuelas de enseñanza media). Utilizando como punto de partida la afirmación de Bernstein, así como de Bourdieu y Passeron (2018) de que el conocimiento nunca es neutral, sino más bien una construcción social y política, es posible examinar la influencia del poder en la transmisión y circulación de estas canciones escolares y sus efectos sobre la cultura en la primera mitad del siglo XX, en nuestro país.

Palabras clave: Julián Aguirre / educación / nacionalismo

Mesa 13 - Panel - Auditorio ISM - Eje V

Coordinadora: Elina Goldsack

Nuevas canciones en la Argentina de los 60. Una perspectiva desde el folklore, el rock y la canción infantil.

La década del '60 en la Argentina marca el inicio de movimientos musicales, literarios, teatrales, artísticos de gran trascendencia en la vida cultural del país. Un clima de creatividad e innovación recorrerá las diferentes manifestaciones artísticas en un mundo donde los jóvenes tendrán un lugar de relevancia. Como señala Claudio Díaz (2005), emerge una actitud crítica hacia el pensamiento y valores dominantes desde diversos campos relacionados a la producción cultural, como la música popular, la literatura, las disciplinas académicas, la historieta, incluso hasta en la práctica política. Se propone este momento como punto de partida histórico, ya que se generan de manera evidente, rupturas y transgresiones al interior de los lenguajes musical y literario y se inician nuevas prácticas creativas que se irán desarrollando a lo largo del S.XX en muchos campos de la vida cultural en la Argentina.

Desde y a partir de distintos géneros musicales se irán gestando canciones que a lo largo del tiempo se convirtieron en clásicos del repertorio de la música popular argentina. Es así como Verónica Pittau con su trabajo *Expresión y trasgresión en las canciones para mirar de María Elena Walsh* se preguntará ¿cómo la música se vuelve referencia y caracterización de los objetos y personajes que describen sus poesías? a partir de canciones inolvidables del álbum *Canciones para mirar*, donde aparecen personajes tradicionales como "Mambrú" y otros nuevos como la "Vaca estudiosa". Por otro lado, Raquel Bedetti focalizará su análisis en dos canciones del repertorio folklórico argentino incluidas en el disco *Coronación del folklore Vol.1. Tonada del viejo amor*, que reúne por un lado a un gran poeta del folklore como Jaime Dávalos y por el otro a un guitarrista personalísimo como Eduardo Falú. La otra canción, *Agua y sol del Paraná*, reúne a dos creadores santafesinos Ariel Ramírez y Miguel Brascó en una pintura del litoral argentino. Por último, el trabajo de Elina Goldsack, *La canción en el rock argentino. Almendra, un comienzo*, indagará en lo novedoso de las canciones de este álbum homónimo, deteniéndose en los rasgos musicales que marcarán el sello de este grupo y el comienzo de la carrera de Luis Alberto Spinetta.

Los tres trabajos exploran el vínculo texto-música característico del género canción, a partir del análisis del texto-forma, texto-ritmo, texto-armonía, texto-melodía en el marco de la especificidad musical. En relación

a la interpretación, se indagará en el uso y grabación de la voz vinculada a la palabra y la manera en que los arreglos e instrumentaciones caracterizan personajes o contextos. Los trabajos que integran el presente panel se desarrollaron en el marco del proyecto CAI+D del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, *Cambios e innovaciones en la canción popular Argentina a partir de los '60. Desafíos a las categorías vigentes*.

Expresión y trasgresión en las “Canciones para mirar” de María Elena Walsh.

Verónica Patricia Pittau

vppittau@gmail.com

Instituto Superior de Música - Universidad Nacional del Litoral.

ISM-UNL

Resumen

Canciones para mirar es un disco de canciones infantiles de María Elena Walsh (Argentina 1930-2011), grabado en 1963 por el sello CBS. Tuvo una primera edición, no muy difundida, a cargo de Leda Valladares y Ma. Elena en 1962. Ésta fue la última grabación del dúo y significó además el final de su relación sentimental; por esa razón Ma. Elena volvió a grabar sus 12 canciones un año después acompañada por Jorge Panitsch en la guitarra. De esta grabación surge la versión más difundida del disco, mencionada arriba.

El presente trabajo pretende dar cuenta de los recursos musicales (armónicos, melódicos, rítmicos, tímbricos e interpretativos) que la autora utiliza para hacerse cargo del texto ¿Cómo la música se vuelve referencia y caracterización de los objetos y personajes que describen sus poesías? Lo señala la autora en la contratapa del disco invitando a sus destinatarios a “mirar lo que no se ve”. El humor y el absurdo en lenguaje coloquial se

conjugan en sus letras, como lo reconocen Sibbald (1998), Origgi de Monge (2004) y Pujol (2011), entre otros, pero ¿Cómo se suma la música a este modo de decir? Algunas de sus canciones retoman personajes de canciones tradicionales, como Mambrú y La Pájara Pinta. Pero en situaciones completamente extrañas, otros nuevos y disparatados como la Vaca Estudiosa, el Mono Liso y la familia Polillal, el brujito Gulubú, auténticas parodias del *sentido común, la infancia, la familia* y la *“a identidad* entre otros. Veremos aquí cómo la música nacionaliza, refuerza y completa los sentidos expresados por el texto.

La canción infantil argentina tuvo un increíble empuje a partir de los discos de María Elena editados en la década del '60. Su poética del humor, el disparate y la transgresión colocaron al género de la canción infantil como espacio de reflexión y creación. Esta investigación se encuentra enmarcada en el CAI+D 2016: *Cambios en innovaciones en la canción popular argentina a partir de los '60. Desafíos a las categorías vigentes*, dirigido por la Prof. Elina Goldsack, en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (Argentina).

Palabras clave: canción infantil / María Elena Walsh

La canción folklórica argentina en la década del '60. Análisis de letras y músicas de canciones del disco *Coronación del folklore.*

Raquel Inés Bedetti

raquebe19@gmail.com

Instituto Superior de Música - Universidad Nacional del Litoral.

ISM-UNL

Resumen

En la década del '60, el folklore argentino alcanza una difusión extraordinaria. Entre el declive del tango y la difusión del pop y el rock, el folklore ocupa el lugar de los gustos populares que aclaman las vivencias y el arte del interior profundo. A comienzos del año 1963 la grabación de un disco convoca a importantes artistas y compositores de la canción folklórica argentina. Con antecedentes como *Folklore para todos*, que incluía a artistas de un sello discográfico interpretando sus canciones de forma separada, la *Coronación del Folklore* representa la unión de tres estilos propios en un trabajo musical conjunto que, plasmado en dos volúmenes, reúne músicas de Eduardo Falú Ariel Ramírez, César Isella, Eduardo Madeo y letras del Jaime Dávalos y Miguel Brascó, César Perdiguero, G. Aisemberg y Manuel J. Castilla, entre otros.

En el presente trabajo se propone realizar el análisis de dos canciones del disco *Coronación del Folklore Vol. 1*, convertidas en clásicos del género. *Tonada del Viejo Amor*, de Falú y Dávalos y *Agua y sol del Paraná*, canción litoraleña de Ariel Ramírez y Miguel Brascó. ¿Cómo inciden estos poetas en las músicas folklóricas? ¿Cómo la música y el canto expresan esas palabras? ¿Cómo se vinculan texto y música en el género?

Considerando que la *Coronación del Folklore* representa un trabajo fundamental para la discografía de la década, nos proponemos estudiar las canciones desde la relación texto-música-especie folklórica y encontrar respuestas a los interrogantes planteados. Por otro lado, incorporaremos el análisis de la versión, sumando manifiestos, posicionamientos, descripciones, que permiten -como expresa Juan Pablo González- distintas formas de abordaje. (González: 2013). Esta investigación se encuentra enmarcada en el CAI+D 2016 *Cambios en innovaciones en la canción popular argentina a partir de los '60. Desafíos a las categorías vigentes*, que se desarrolla en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral.

Palabras clave: canción folklórica / década del '60 / Argentina

La canción en el rock argentino. Almendra, un

comienzo.

Elina Viviana Goldsack

elinagoldsack@gmail.com

Instituto Superior de Música - Facultad de Humanidades y Ciencias -
Universidad Nacional del Litoral.

ISM-FHUC-UNL

Resumen

El presente trabajo se ocupa de las canciones de un disco fundacional en la historia del rock en la argentina, *Almendra*. Grabado entre abril y septiembre de 1969 en los estudios T.N.T. y editado por RCA, Sony Music, el disco contiene nueve canciones caracterizadas por el eclecticismo poético y musical. Canciones diferentes, nuevas, en castellano, canciones que pretendieron cambiar el mundo. Canciones que irrumpieron en la sociedad argentina sorprendiendo, conmoviendo, capturando su propio tiempo con un oído atento pero poniéndolo en cuestión (Delgado, 2017).

Considerando este disco como una bisagra de la canción popular argentina, nos proponemos indagar fundamentalmente en la relación texto-música. Poniendo el foco en ese vínculo complejo donde se potencian el decir de la palabra y el decir de los sonidos. Como sugiere Simon Frith, *cantar palabras es de algún modo elevarlas, volverlas especiales, dotadas de una nueva intensidad* (Frith,2014). Emilio del Guercio, Luis Alberto Spinetta, Edelmiro Molinari y Rodolfo García, propusieron una forma de cantar esas palabras y una forma de contenerlas creativamente. Dónde radica la innovación en relación a este vínculo. ¿En particularidades métricas? ¿En formas que no responden al esquema estrofa-estribillo? ¿En armonías o melodías que enfatizen estas particularidades? A partir del análisis musical focalizado en estos aspectos pretendemos encontrar algunas respuestas.

Tomando la clasificación que organiza los temas en la contratapa del vinilo original analizaremos los aspectos planteados en relación a los tres

grupos propuestos por la banda: *Temas que canta el hombre de la tapa desmayado en el vacío, Temas que están en el brillo de la lágrima de mil años que llora el hombre de la tapa. Temas que le cantan los hombres a esa lágrima del hombre de la tapa.* Esta investigación se encuentra enmarcada en el CAI+D 2016 *Cambios en innovaciones en la canción popular argentina a partir de los '60. Desafíos a las categorías vigentes*, que se desarrolla en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral.

Palabras clave: Almendra / canción popular argentina

Mesa 14 - Ponencias y relatoría - Aula 1E - Eje II

Moderador: Susana Caligaris

La canción como anclaje musical y didáctico en la formación docente.

Rut Leonhard / Lía Zilli

leonhardgauchat@arnet.com.ar / liarzilli@gmail.com

Instituto Superior de Música - Universidad Nacional del Litoral.

ISM-UNL

Resumen

La ponencia se propone generar algunas miradas entorno a la canción y desde allí, plantear algunas consideraciones que emergen al considerarla como objeto de estudio desde la didáctica, en tanto dispositivo multirreferencial alrededor del cual se organizan innumerables propuestas musicales áulicas.

Abrir canciones, proponer escuchas, favorecer encuentros musicales desde y a través de las mismas es un hecho habitual para quienes transitamos la docencia. Esta cotidianidad de convivencia con la canción va más allá de la clase, Fischerman lo expresa cuando escribe: “hay algo anterior a la cultura, algo que forma parte de todas las culturas: la canción” (2004, p. 125), y eso que se presenta como tan primario, tan presente y tan diáfano es lo que vuelve o hace complejo el objeto de nuestro trabajo.

Es aquí donde aparece el concepto de multirreferencialidad abordado por Ardoino (1991), donde sugiere abordar ciertas prácticas, hechos, fenómenos desde una mirada plural, con abordaje centrado en distintos campos disciplinares, en donde el diálogo se vuelva posible y permita nuevos horizontes en tanto campos del conocimiento y revisión epistemológica.

Desde aquí, nos propondremos mirar la canción como objeto paradigmático (Litwin, 1997, p. 121-123), la canción y las situaciones problemáticas (Leonhard et al., 2014 y 2019), la canción como posibilidad de jugar el juego completo en Música (Perkins, 2010); la canción concebida

como forma de conocimiento y configuración estética, capaz de impactar y generar nuevos interrogantes desde las percepciones (Gentiletti, 2017) que modifican las prácticas de enseñanza y de aprendizaje, desde su posicionamiento estético (Frigerio, 2007); la canción que habilita el desarrollo del proceso creador y del pensamiento creativo como potencial de la capacidad imaginativa, crítica, valorativa y de experimentación activa (Gentiletti, 2017).

Nos permitiremos desde una lectura plural, un tipo de análisis de características complementarias entre sí, en relación expresa a la multirreferencialidad que supone diversos ángulos desde distintos sistemas de referencia (Ardoino, 1991); y que se incluyen desde el abordaje de canciones estableciendo eventuales articulaciones entre campos heterogéneos que nos ayudan a pensarlas en un contexto de significación específico: la enseñanza musical. Particularmente, consideradas como experiencias musicales, se entenderán a las mismas como incentivos para la producción creativa en la medida que vinculadas a la actividad musical, posibiliten diversos accesos o puentes para conocerlas, acercarlas, ofrecerlas, disfrutarlas, hacerlas propia y enseñarlas (Akoschky, 2017).

Entonces, la posibilidad de pensar algunas canciones, algunas letras, algunos sonidos, algunas voces, nos posibilitará comprenderlas como oportunidad de encuentro (con “otros” y con las músicas), y abordarlas desde las implicancias didácticas que posan sobre las mismas, para convertirlas en nuevas ventanas al mundo: nuevas claves de escucha, de producción y de creación artística.

Desde la multidimensionalidad entendida como reflexión y análisis (Edelstein 2011, p. 21-22), la complejidad que caracteriza la canción (en tanto obra de arte), no sólo refleja el pensamiento del creador sino también su visión de arte, música, mundo, destinatarios, etc. Asumimos así, que sólo caminando las huellas del creador/es, intérprete/s (Rodríguez Kess 2006, p. 95), podremos aprehender el hecho creativo para convertirlo en un objeto que trascienda la construcción didáctica.

Palabras clave: canción / didáctica / multirreferencialidad

Implicancias de la Canción como experiencia estética en la formación docente del Nivel Inicial. Derivaciones desde un estudio de caso.

Lía Zilli

liarzilli@gmail.com

Instituto Superior de Música - Universidad Nacional del Litoral.

ISM-UNL

Resumen

La siguiente ponencia tiene como propósito comunicar las conclusiones que se relevaron después de haber realizado un estudio de caso sobre las prácticas musicales creativas de los docentes en nivel inicial, en el marco de la tesis de Maestría en Didáctica Específica de la Música (2016-2017); y que luego se extiende como experiencia de continuidad sobre dicha investigación, en el año 2018 con los alumnos de la cátedra Área Estético Expresiva I, correspondiente al 1er año del Profesorado de Nivel Inicial del ISPI 9105 "Dra. Sara Faisal". A partir de la misma, se reflexiona críticamente acerca de la preocupación en torno a las canciones y músicas que circulan, se escuchan, se abordan y se ofrecen en las salas del Nivel Inicial, para construir conocimiento musical en la formación docente de Nivel Superior. En dichas conclusiones y experiencias posteriores se evidencian algunas estrategias de enseñanza que remiten a prácticas creativas (con impacto en aprendizajes creativos), que infieren el diseño de secuencias didácticas flexibles (Giglio, 2013) en la medida que son favorecidas desde los repertorios y las canciones abordadas mediante juegos sonoros, experiencias sensoriales y corporales, indagaciones musicales con posibilidades de múltiples respuestas, y construcciones de aprendizajes a partir de los errores relevados en la enseñanza (Zilli, 2017).

Se propuso dicha experiencia de continuidad a la investigación precedente, en torno a las canciones que permiten el acceso a experiencias estéticas y prácticas creativas de enseñanza, y que luego posibilitan

apropiación del mundo cultural por parte de los alumnos en formación docente y de las infancias que transitan las salas del Jardín. En este proceso se recupera la reflexión pedagógica, potenciando aquellas acciones, estrategias y actividades musicales que permitirían el desarrollo de prácticas de enseñanza alternativas y originales.

Se favoreció así, la recuperación reflexiva de aspectos de dichas vivencias teórico/prácticas colectivas, articuladas desde la integración de lenguajes de la cátedra (corporal, plástico-visual y musical), y consideradas como un verdadero cruce entre disciplinas que impactan en las prácticas educativas. Se concretó la propuesta, mediante un trabajo práctico-vivencial, que remite a una experiencia estética y que incluyó la presentación al resto de la clase: partiendo de un relevamiento bibliográfico y discográfico acerca de las canciones, sus implicancias, sus abordajes y estrategias de enseñanza; selección de repertorio para cada sala asignada y observada; y adecuación de una propuesta de clase planificada para ser enseñada, para finalmente llevarlo a su “puesta en escena” en las salas de la educación inicial en el Jardín N°1364 de Santa Fe.

Se potenciaron propuestas en relación a las canciones que se escuchan, se gestualizan, y se interpretan junto a las infancias; como una manera de contribuir a la creación de espacios imaginarios, donde lo sonoro posibilite nuevas construcciones y apropiaciones de sentido, de modo que emerjan en cada persona *nuevas autopistas de acceso, hacia destinos culturales* (Porta, 2007, p.156). Y así se centró desde la formación docente la búsqueda de acciones que, partiendo de las canciones, las generen, promuevan, y ofrezcan como prácticas de enseñanza creativa en las enseñanzas del Nivel Inicial.

Palabras Claves: canción /experiencia estética / Nivel Inicial.

Las Jornadas de Intercambio entre estudiantes de Música (JUIEM). La canción dentro del dispositivo didáctico-pedagógico. [Relatoría]

Rut Leonhard / Pablo Lang

leonhardgauchat@arnet.com.ar / plang@ism.unl.edu.ar

Instituto Superior de Música - Universidad Nacional del Litoral.

ISM-UNL

Resumen

El presente trabajo corresponde a un relato de experiencia a partir de la reflexión sobre el dispositivo “Jornadas de Intercambio entre estudiantes de Música” co-generado entre cátedras de los Profesorados de Música del Instituto Superior de Música (FHUC- UNL) y la Facultad de Humanidades Artes y Ciencias Sociales (UADER). La relatoría de experiencia socializa las características de este dispositivo y analiza la potencia del mismo.

La formación universitaria y académica en música implica un *saber hacer* musical al mismo tiempo que otros modos de relacionarse con la construcción de conocimiento propios del ámbito universitario que involucran la lectura, la escritura, la producción y la socialización del saber, considerando a la canción como eje potenciador de dicha experiencia. Vinculado a estas preocupaciones y como forma de abordar y propiciar el desarrollo de estas habilidades, desde hace tres años hemos puesto en marcha un dispositivo denominado “Jornadas de Intercambios entre estudiantes de Música” (en adelante JUIEM).

Las JUIEM son propuestas por las cátedras de Didáctica de la Educación Musical I, II, III y Didáctica General (ISM - FHUC - UNL) y las cátedras de Prácticas Docentes II y III y Problemática Socioantropológica de las Músicas del Profesorado Universitario en Música (FHAyCS - UADER). Se celebran una vez al año desde 2015, poniendo a través de diversos espacios y propuestas elaboradas por y para estudiantes, instancias de encuentro que se vinculan con dos elementos particulares. A saber, por un lado la necesidad de que nuestros estudiantes profundicen en ciertos modos en que el saber académico se produce, se escribe, se construye, se socializa; por el otro, como forma de generar instancias sobre la reflexión musical y pedagógica entre los mismos estudiantes,

contribuyendo así a ampliar los horizontes de su formación desde un hacer colectivo y colaborativo.

Asumir las JUIEM como dispositivo es pensar en crear una propuesta en la cual se inventa, donde arte, técnica, oficio y ejercicio de la futura profesión entran en juego propiciando el desarrollo de habilidades, destrezas y conocimientos que se ponen en práctica (Souto, 2019, p. 5-6). Aquí la canción como soporte estructurante, habilita el pensamiento creativo en el trayecto de formación superior.

Se pondrá en consideración la gestación y puesta en práctica de dichas jornadas, la propuesta pedagógica y las características del dispositivo en y alrededor de la formación de las y los docentes universitarios de música. Abordaremos aspectos que se vinculan a la finalidad principal de las JUIEM, la cual consiste en ir más allá de las instancias previstas en el plan de estudios, poniendo en juego la comprensión de los procesos cognitivos en tanto creación y búsqueda de alternativas que devienen en enseñanza poderosa (Maggio, 2018, p. 33-35).

Compartiremos inquietudes y posibles abordajes vinculados a propiciar e incorporar en los trayectos de las y los futuros docentes de música, dispositivos y propuestas que los acerquen a instancias académicas de producción y socialización del conocimiento, no desde un lugar de recepción y pasividad, sino como protagonistas activos.

Palabras clave: canción / dispositivo didáctico-pedagógico / JUIEM

Mesa 15 - Ponencias - Aula 2E - Eje I

Moderador: Aparicio Alfaro

**El Triste. Canción sudamericana del S. XIX.
Manifestación en el sentir individual de una herida
colectiva.**

Lautaro Parodi

lautaro.parodi@hotmail.com

Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla.

CSMMF

Resumen

En varios escritos ocupados en la música del suelo Sudamericano se concierta que el Triste fue la canción más citada por cronistas y viajeros del Siglo XIX. Autores/as pioneros/as como C. Vega, I. Artez o L. Ayestarán, quienes tenían por preocupación cardinal encontrar el origen de las prácticas musicales así como el enmarcar las mismas dentro de un espacio geográfico que, de alguna manera, contribuyera a la valorización y constitución de un sentimiento identitario nacional, fueron los que realizaron estas primeras descripciones. Hondamente expresivo, el Triste vivió su auge durante el Romanticismo y fue oído desde Perú hasta Argentina y desde Chile hasta Uruguay. En el siglo XX pareció desaparecer vertiginosamente o al menos devino en otras formas de expresión, variando según la región.

Este trabajo es el resumen de una investigación en curso que parte de una búsqueda personal, enfocada en entender qué es lo que hace que una práctica musical se extienda con notoriedad por suelos tan alejados en determinada época; cómo a pesar de esto desaparece casi por completo en un periodo de tiempo más bien corto; dilucidar qué es lo que distingue al Triste de otras formas cancionísticas, si es que tal diferencia existe; y de alguna manera dar a conocer este repertorio (y esta forma de composición).

Sin perseguir la ambiciosa empresa de dar respuestas definitivas a estos interrogantes se desea sólo echar un poco de luz sobre el tema en una labor que se divide en tres partes. La primera de compilación y ordenamiento de los datos que hay hasta el momento y las diferentes perspectivas; la segunda de transcripción y análisis musical de variados ejemplos; y la tercera de reflexión sobre las conclusiones obtenidas de los análisis y algunos testimonios sacados de entrevistas, a través de un

ejercicio hermenéutico que estribe en todo esto y en la propia práctica interpretativa y compositiva.

Palabras clave: el Triste / Yaraví / Estilo / Vidala / Pechada / Canción del siglo XIX / Romanticismo en Sudamérica.

La corporeidad en la canción: análisis de rasgos de oralidad sobre un bolero de José Antonio Méndez.

Daniel Machuca Téllez / Joaquín Blas Pérez

danirichi90@gmail.com / joaquinperez@fba.unlp.edu.ar

Faculta de Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata.

UNLP.

Resumen

Suele analizarse a la canción como el ejemplo prototípico de comunión entre las artes poéticas y musicales. Es así como de manera frecuente nos encontramos con dos tipos de trabajos vinculados a la misma, (i) aquellos que analizan su significado vinculado al texto literario y que involucran todos los significados socioculturales, y (ii) aquellos vinculados al texto musical-partitura que brindan explicaciones acerca de su construcción gramatical en términos de lenguaje musical, y finalmente, de cómo estos aspectos se vinculan al texto poético.

A pesar de esto, la canción -en tanto práctica social común en las diversas culturas- se presenta como modo de conocimiento musical corporeizado, vocálico y sonoro; funcionando además como una forma de memoria oral que preexiste a la prosa y a la poesía escrita. La antropología de la música reafirma esto, entendiendo a la expresión de la voz cantada como previa al lenguaje hablado y, de manera similar, a la canción propiamente dicha como forma previa a la poesía recitada (Sau, 1972; Mithen, 2006). Más allá de su dimensión de objeto o texto, la canción se presenta como una experiencia humana que hemos de considerar en su dimensión performativa.

Siguiendo esta línea, se propone un análisis musicológico de la canción como *performance* (Cook, 2003) en una perspectiva teórica que se sitúa en la cognición corporeizada que entiende al cuerpo como el espacio principal de construcción de significado (Martínez, 2008, 2017; Johnson, 2007). Este abordaje no pretende devaluar el análisis de los aspectos gramaticales vinculados al texto musical o poético, sino ampliarlos a la dimensión expresiva y corporeizada del significado musical. La *performance* musical, en estos términos, no sería sólo una interpretación de un texto-canción original al que se le agrega una ejecución expresiva, sino que se configuraría por sí misma en un elemento identitario de la canción. La *performance*, o más bien la historia de las *performances* de una canción, son la canción en sí misma, haciendo parte de su oralidad y su esencia.

Se aborda así el análisis de diversas interpretaciones del bolero *La gloria eres tú* del cantautor cubano José Antonio Méndez, con el fin de indagar los rasgos de oralidad que se identifican para esta canción en la expresividad de las *performances*. Recurrimos para ello a metodologías de

análisis directo y descriptivo sobre el audio digital, atendiendo a la expresión como forma de variabilidad performativa del ritmo, microritmo o *timing*, afinación o altura y timbre (Pérez, 2015; Martínez y Pereira Ghiena, 2015). Si bien, se consideran los aspectos gramaticales poético-musicales, se focaliza sobre los aspectos expresivos sonoros. La *performance*, en estos términos, configuraría en su variabilidad expresiva formas que confieren identidad y unidad a la canción propiamente dicha. A partir de los resultados preliminares, se observan configuraciones expresivas comunes para las diferentes versiones de la canción analizada. Las mismas, demuestran y ejemplifican la hipótesis presentada y nos permitirán así discutir en el marco de la ponencia, el valor de estos rasgos de oralidad, la idea de canción como *performance* y el significado corporeizado en la música.

Palabra clave: voz / oralidad / *performance*

Construcción motívica y sintaxis armónica en las canciones del 1º disco de Tom Jobim.

Cecilia Abecasis

abecasiscecilia@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario.

UNR.

Resumen

Esta ponencia condensa los datos más significativos surgidos de las conclusiones del trabajo *Um cantinho, um violão... las canciones de Antonio Carlos Jobim*, en el cual abordamos el análisis de *The Composer of Desafinado plays*, grabado en 1963, momento de esplendor del movimiento *bossanovista*, del cual Jobim fue actor fundamental; con el objetivo de delinear rasgos distintivos de su lenguaje compositivo en el período de producción del mismo.

Existe un importantísimo número de publicaciones que registran el fenómeno de la *bossa nova*, su historia, contexto socio-cultural, antecedentes e influencias, aspecto poético y temas literarios, publicaciones de partituras y materiales destinados a instrumentistas. Sin embargo es menor la producción de trabajos que profundicen el análisis musical. Creemos que en este punto radica el interés del trabajo que realizamos.

Sin perder de vista los múltiples aspectos en juego en el análisis de música popular, el objetivo de nuestro trabajo y las características del compositor imponen el empleo de un marco referido a aspectos sólo musicales. El hecho de que se trate de versiones instrumentales de canciones justifica la decisión de dejar de lado los textos poéticos para concentrarse en el análisis de lo que efectivamente suena en estas grabaciones. Las fuentes utilizadas fueron la grabación y las transcripciones parciales que realizamos a efectos de observar con mayor precisión los detalles estructurales.

Luego de analizar las estructuras formales, recursos armónicos, motivos, instrumentación, arreglo y rasgos rítmicos de las doce canciones del disco trazamos un grupo de características que definen su singularidad: el tipo de tratamiento del material melódico en motivos breves reiterados, los recursos armónicos utilizados para generar la ampliación del espacio tonal y la relación que se establece entre ambos aspectos. Nuestra hipótesis es que en el manejo particular de esas variables radica parte de la originalidad estilística del compositor.

Palabras clave: Jobim / canción / bossa nova

Viernes 20 de septiembre

16:30 hs

Charla 2 - Salón de actos FHUC

“Canciones y procesos” - Carlos “Negro” Aguirre.