

2017
6^{AL} 9 SEPT

MÚSICOS EN CONGRESO

6^a EDICIÓN

Músicas latinoamericanas.
Perspectivas y enfoques en la educación.

Libro de resúmenes

Organiza:



Auspicia:



MIÉRCOLES 06

PONENCIAS | Moderadora: Elina Goldsack (ISM-UNL)
17 a 18,30 | Aula 1 E | Instituto Superior de Música

CUCHI LEGUIZAMÓN **PROCESOS DE PROYECCIÓN SOBRE ELEMENTOS DE RAÍZ** **NATIVISTA** -Eje temático III-

Carolina Ovejero
(Museo Vicente López y Planes de SADAIC)

Es la intención del presente artículo acercar una aproximación de orden hipotético a la estética musical melódica de las producciones artísticas musicales del Cuchi Leguizamón, a través de sus obras. Para la presentación de este escrito he seleccionado 6 (seis) de sus zambas con el objeto de comprender los motivos melódicos-musicales emergentes de la composición del Cuchi, entendiendo a estos rasgos como un aporte que se conjugan sobre elementos de raigambre nativista, tomando como punto de partida la forma zamba para luego incorporar sobre esta estructura nuevos elementos que caracterizan a su composición.

El Cuchi fue un símbolo de renovación, sin alejarse de las formas, generó una ruptura en la manifestación musical, introduciendo motivos, armonías y giros melódicos que no eran los establecidos hasta el momento. En el siguiente corpus de zambas –“Zamba de Lozano”, “La Pomeña”, “Cantora de Yala”, “Zamba de Juan Panadero”, “Si llega a ser tucumana” y “Zamba para la viuda”- se consideran diversos planos para abordar el estudio de su discurso musical, pero en esta ocasión nos centraremos en el análisis de algunas determinadas células melódicas que nos permitirán profundizar acerca de la dimensión sonora de su obra.

PIAZZOLLA, ROVIRA Y EL CUCHI LEGUIZAMÓN. **LA HIBRIDACIÓN POPULAR EN LA NUEVA MÚSICA** -Eje temático III-

Paula Mesa
Matías Homar
(FBA – UNLP)

En este trabajo presentamos el recorrido que hemos realizado hasta alcanzar el objetivo de elaborar un análisis que dé cuenta de la interacción de los diferentes elementos que conforman el lenguaje musical tonal, enmarcado en el contexto histórico de cada compositor. Es así que nos propusimos seguir un camino de búsqueda de enfoques que posibiliten una lectura abarcativa de estos discursos. Nos proponemos leer a estas obras musicales tonales como lógicas constructivas insertas dentro de un contexto histórico determinado y como emergentes del comportamiento del sistema

tonal dentro de dicho contexto.

Nos interesa abordar al lenguaje musical tonal sin antagonismos, como una construcción dialógica y no dicotómica entre lo popular y lo académico. Buscamos realizar una escucha y una reflexión integradora de los diferentes géneros musicales, tratando de advertir los elementos estructurales de cada discurso y sus particulares manifestaciones.

Partiendo de este marco, encontramos herramientas que nos permiten resignificar conceptos como el de la “Nueva Música” (Adorno 1996) para profundizar en la comprensión de las múltiples significaciones que tienen las manifestaciones populares propias de cada contexto. Entendemos que Piazzolla, Rovira y el Cuchi Leguizamón pueden ser analizados como músicos latinoamericanos que lograron encarnar modos de realización musical desde una perspectiva propia del lugar y contexto socio-histórico en el cual están inmersos. En sus obras observamos claras manifestaciones de procesos de hibridación (Canclini, 2001) que permiten entender el transcurrir de las sociedades atravesadas por hechos y políticas que se concretan en el mundo contemporáneo a éstos emergentes y que ponen de relieve este concepto de la Nueva Música.

Es necesario expandir esa validación de música nueva hacia las expresiones propias, nativas representativas de lo “realmente real”. Porque es en éstas manifestaciones que se pueden observar movimientos que escapan de las limitaciones impuestas social y culturalmente, limitaciones dentro de las que se educa “para alienar respecto de la realidad cultural real en tanto que convierte a Bob Dylan en alguien muchos más cercano que Violeta Parra, o a los Beatles en más propios que los Chalchaleros.” (Aharonian 1993).

En síntesis, la propuesta de buscar elementos concretos en las obras, de Gustavo “Cuchi” Leguizamón, Astor Piazzolla o Eduardo Rovira que revelen procesos de hibridación desde una mirada de la complejidad en sus composiciones, se plantea sobre la base de considerar que en estos casos, dicha hibridación resulta en una posible síntesis de los procesos político-culturales colectivos que atraviesan a las sociedades.

DIÁLOGOS INTER-GENÉRICOS, POROSIDAD E IDENTIDADES COMPARTIDAS: TANGOS Y TONGOS

-Eje temático III-

Victoria Polti
(CSMMF)

En los últimos treinta años se ha ido configurando en Buenos Aires una escena local a partir de una búsqueda de renovación en el tango signada por el surgimiento y consolidación de numerosas formaciones musicales, variadas en cuanto a cantidad de músicos, instrumentación y propuestas estéticas. Conformada por jóvenes, desde los comienzos renovaron significativamente los cánones tradicionales del tango y en muchos casos se definieron en términos de *tango joven*, *nuevo tango*, *tango contemporáneo*, o *tango de ruptura*, generando nuevos circuitos de producción, distribución y consumo musicales.

Estas nuevas formaciones comparten algunos sentidos y tradiciones estéticas con generaciones anteriores pero en muchos casos confrontan y disputan otros sentidos, colaborando en la conformación de paradigmas estéticos ligados a subjetividades contemporáneas que podríamos definir a grandes rasgos como más porosas, flexibles y multiculturales. Estos nuevos sentidos resitúan estética, sonora y políticamente al tango, actualizando debates y generando nuevos espacios y vínculos.

La influencia del rock, como relato y expresión de una o más generaciones de jóvenes, ha resituado escenarios, orientado estilos, circuitos de circulación y consumo, influenciado desde las biografías musicales hasta producciones gráficas, visuales, gestualidades, vestimentas y performances. Si bien es en los años 90 que se da un crecimiento exponencial de grupos –en particular de sextetos y orquestas típicas-, la escena contra-cultural se retrotrae a los comienzos de los años 80. A partir de los 2000 hay una decantación y profundización de esta nueva escena donde podemos destacar por

un lado la producción de temas musicales y letras, y por otro, una relación dialógica con otros géneros populares.

Denomino aquí *porosidad* al sentido de incorporar elementos estilísticos provenientes de otros universos musicales sin asumir que estén desvirtuando o desdibujando los bordes del género.

Esta *porosidad* en las formas en las cuales se incorporan sin inconveniente estos recursos estilísticos tanto como los diálogos que se producen al poner en tensión diversos géneros y hasta una identidad compartida en relación al rock o a la música rioplatense constituyen aquí un intento por actualizar la mirada sobre las diversas formas de resignificar la identidad musical.

PANEL | Coordinadora: Cintia Cristiá (ISM-UNL)
17 a 18,30 | Auditorio | Instituto Superior de Música

EL ESTUDIO DE LA MÚSICA LATINOAMERICANA A PARTIR DE SU RELACIÓN CON OTRAS ARTES: EXPERIENCIAS Y DERIVADOS.

-Eje temático II-

El panel “El estudio de la música latinoamericana a partir de su relación con otras artes: experiencias y derivados” tiene por objetivo exponer distintas aproximaciones a una perspectiva metodológica aplicada a la investigación de músicas de la región que aborda el trabajo de manera interdisciplinaria y/o privilegiando fuentes extra-musicales. Reunidos en dos proyectos de investigación consecutivos radicados en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral y dirigidos por Cintia Cristiá (coordinadora de este panel), docentes y estudiantes avanzados de grado y posgrado provenientes de distintas áreas se plantearon una pregunta de base: ¿cómo acercarse al estudio de aquellas obras de arte y prácticas artísticas en las que confluyen y se articulan dos o más sistemas simbólicos o disciplinas artísticas? El primer proyecto (2009-2013) abordó además algunas preguntas específicas: ¿Cuáles son las relaciones posibles entre las artes? ¿Cuál es el rol de la música en el cine? ¿De qué manera dialogan la danza y el videoarte? ¿Cómo se transfieren elementos de la pintura a la música o a la poesía y viceversa? La primera ponencia mostrará de qué manera fueron respondidas éstas y otras preguntas relacionadas en un libro recientemente publicado por UNL Editora, titulado *Migraciones y convergencias: Estudios en la interrelación de las artes en los siglos XX y XXI*. Empleando marcos teóricos adaptados de la crítica de arte, la semiótica y la teoría literaria, así como algunos especialmente formulados, se aplicaron allí análisis comparativos, hermenéuticos y estructurales a una atractiva selección de casos, muchos de ellos provenientes de Latinoamérica.

El segundo proyecto de investigación (2013-2017) buscó, entre otros objetivos, probar las herramientas conceptuales desarrolladas en el primero y ampliar el estudio de casos provenientes de la Argentina. En ese marco, la segunda ponencia presentará un estudio que aborda la poética y la producción del artista plástico Luis Felipe Noé desde una perspectiva musical. En particular, se examinan algunos cuadros del artista que aluden a músicas de la región. *Mambo* (1962), *Tango* (1962), *Carmen Miranda* (s/f) y *Preludio en re menor* (1979) tienen referencias a géneros de música popular y/o a intérpretes de la región y permiten otro tipo de acercamiento al estudio de las músicas latinoamericanas: su diálogo con la pintura. La tercera ponencia prioriza fuentes extra-musicales al aproximarse al estudio de los usos sonoros y musicales presentes en la reducción jesuítica de San Javier del siglo XVIII (Gran Chaco) a partir de los escritos de Florian Paucke. Relevando las menciones musicales en las memorias de quien fuera uno de los responsables de dicha reducción santafesina e interpretándolas en un marco teórico conformado por textos de autores como Waisman, Illari, Wilde, Nawrot, García Canclini, Bolívar Echeverría, Furlong y Herczog, y en el contexto de otras crónicas antiguas, se intentó definir la identidad sonora y musical de dicho ámbito socio-político y religioso, como también esbozar las características generales de las composiciones del jesuita y la utilización que él hacía del arte musical. En suma, este panel propone una mirada interdisciplinaria de la música latinoamericana.

Estudios en la interrelación de las artes en los siglos XX y XXI: teoría desde Latinoamérica

Cintia Cristiá
(ISM-UNL)

Esta ponencia funciona como una breve presentación de un libro publicado recientemente por UNL Editora que propone nuevos enfoques y metodologías interdisciplinarias aplicadas al estudio de músicas (y del arte, en sentido más amplio) de la región.

Los trabajos que se presentan en el libro *Migraciones y convergencias: Estudios sobre la interrelación de las artes en los siglos XX y XXI* (UNL Editora, 2017) surgen de un proyecto de investigación radicado en el Instituto Superior de Música (FHUC, UNL, 2009-2013). Tomando como base un texto de 1966 en el que Adorno observaba el entrelazamiento de las líneas de demarcación entre las artes, abordamos la interrelación de las artes en el período mencionado partiendo de la hipótesis de que podríamos distinguir en esa tendencia tres categorías básicas: migraciones, confluencias (luego llamada convergencias) y nuevos géneros artísticos. Con el desarrollo de la investigación, se descartó la última categoría dado que aquello que es nuevo está en continua redefinición. El libro se inicia con un artículo en que Cristiá propone una tipología posible para estudiar la relación entre la música y las artes visuales, ilustrándola con obras de Xul Solar, Esteban Lisa, Jorge Horst, Luis Mucillo y Jorge Macchi. Luego, Sergio González ofrece un análisis hermenéutico de una selección de los veinticuatro Caprichos de Goya para guitarra, opus 195 de Mario Castelnuovo-Tedesco que posee referencias directas a algunos grabados del español. En el tercer artículo, Verónica Pittau realiza un análisis comparativo entre la Primera Sinfonía o Fantasía Sinfónica El compendio de la vida del compositor argentino Esteban Benzecry y la serie homónima de pinturas tempranas del mismo Benzecry. Los dos artículos que completan la sección “Migraciones” se sumergen en el sutil vínculo entre la música y la poesía. María Cecilia Micetich desgrana elementos musicales a partir del análisis de “Intensidad y altura” de César Vallejo y Josefina Ganuza propone una lectura pictórica y musical de “Sinfonía en gris menor” de Rubén Darío.

Abriendo la segunda sección, dedicada a la convergencia de las artes, Daniel Gastaldello ofrece un acercamiento teórico desde la semiótica, al redefinir las categorías propuestas a priori desde esta perspectiva conceptual al tiempo que aporta algunos ejemplos a partir de la convergencia de los discursos científico y artístico en el audiovisual Cosmos, de Carl Sagan. Seguidamente, Miguel Haye estudia la utilización de los recursos musicales en la película El silencio de Mohsen Makhmalbaf en relación a las imágenes y a la línea narrativa, mientras que Sylvia de la Torre describe la práctica transtextual en el ballet El sombrero de tres picos, con música de Manuel de Falla. Mariana Giordano aborda la convergencia de la música, la imagen y el movimiento en la videodanza, la puesta en escena y la performance. Finalmente, Ornela Barisone repasa los itinerarios teórico-críticos en torno a la poesía visual en la Argentina desde mediados de 1940. Estos trabajos aportan a la discusión teórica y al estudio de la interrelación artística, especialmente en Latinoamérica.

Músicas latinoamericanas que dialogan con la obra de Luis Felipe Noé: Una metodología interdisciplinar

Danisa Alesandroni
(ISM-UNL)

Luis Felipe Noé (1933) es un pintor argentino de gran trayectoria nacional e internacional. Dentro de su vasta producción se pueden distinguir algunos títulos de cuadros que refieren a ciertas músicas latinoamericanas: *Mambo* (1962), *Tango* (1962), *Carmen Miranda* (s/f) y *Preludio en re menor* (1979), entre otros. En una entrevista personal realizada al artista se pudo confirmar que la última obra plástica mencionada se relaciona específicamente con la interpretación de tipo jazzística realizada por Enrique (Mono) Villegas del Preludio Nro. 24 Op. 28 de Chopin.

En el marco de los estudios sobre la interrelación de las artes se destacan los aportes de Theodor Adorno, Oswald Spengler, Vassily Kandinsky, Paul Klee, Richard Leppert, Georgina Born y, en nuestro país, Cintia Cristiá, entre otros. Sin embargo, en la Argentina los estudios son recientes y, específicamente, no se ha teorizado aún sobre este aspecto en la obra de Luis Felipe Noé. Esta investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto CAI+D (2011 - UNL), donde se investigan casos de interrelación entre las artes en los siglos XX y XXI en Argentina. Como soporte teórico-metodológico se utiliza una tipología, propuesta por Cristiá, quien define dos fenómenos básicos en la articulación de las artes plásticas y las sonoras. Éstos son los fenómenos de migración y de convergencia. En este estudio se utilizan los canales de migración para aproximar el nivel de intercambio artístico presente en las obras de Noé. El tango, el mambo, el samba o el jazz son géneros musicales que poseen ciertas características que el artista percibió y plasmó en sus cuadros. Los canales de migración, entonces, nos permiten realizar una lectura *musical* de aquellas obras plásticas, al relevar no sólo emociones implícitas o conceptos subyacentes, sino también parámetros musicales como la textura, la forma, el timbre, la melodía y el ritmo, entre otros, adaptados, por supuesto, a la pintura.

Al realizar los análisis de las pinturas con esa perspectiva, es posible inferir aspectos del proceso creativo referente a la obra musical mencionada o aludida en el título. En *Mambo*, por ejemplo, la forma de los mambos de Pérez Prado se refleja en el tratamiento de los bastidores (canal material). En *Tango* se establece un vínculo conceptual con la letra del tango *Por una cabeza* de Carlos Gardel, representado de forma figurativa (canal conceptual). En *Carmen Miranda* se representa de manera lineal y cromática el movimiento melódico de las canciones de Carmen Miranda (canal material). En *Preludio en re menor*, finalmente, se refleja el tratamiento textural de la metamorfosis de Enrique Villegas sobre el Preludio en re menor de Chopin por la forma de contrastar el blanco y negro y por el tratamiento de la línea (canal material y textural). De manera poética, podríamos concluir que en estos cuadros puede observarse el diálogo de la pintura con la música y hasta una suerte de unión, recordando el concepto de *musiqué*, que involucra a otras artes en una suerte de ritual latinoamericano.

Florian Paucke S.J. y la cultura mocoví. Una aproximación al estudio de los usos sonoros y musicales durante su estadía en Paraquaria

Valentín Mansilla
(ISM-UNL)

El legado documental y artístico elaborado por los jesuitas durante los siglos XVII y XVIII ha tenido alto impacto en el estudio de las dinámicas internas características de las reducciones jesuíticas llevadas a cabo en el continente americano. El singular modo de operar de estas poblaciones coloniales trajo consigo una vasta cantidad de trabajos gestados durante y a posteriori de estos hechos históricos. La literatura de viaje escrita por los jesuitas (crónicas, memorias, epístolas, testimonio edificante, etc.) brinda testimonio e información acerca de este período histórico. Asimismo, las diferentes artes que allí se desarrollaban (arquitectura, escultura, tallas y pinturas) también arrojan luz sobre la búsqueda y comprensión del “universo simbólico de la cultura que las creó” (Garigliano, 2014: 110).

Las reflexiones de este trabajo se centran y desprenden de la obra documental y pictórica llevada a cabo por el jesuita Florian Paucke (1719-1780) quien convivió junto a la cultura mocoví en la reducción de San Javier (Gran Chaco) dentro de la antigua provincia jesuítica del Paraguay durante los años 1750 a 1767. Dicho misionero ha sido reconocido en su época como un hábil instrumentista y excelente compositor y llegó a instruir a los mocovíes en el arte musical logrando conformar una orquesta muy reconocida en la región. También nos ha dejado un vasto legado documental (sus extensas memorias) donde describe con absoluta claridad su desempeño en Paraquaria e ilustra con más de cien acuarelas estos escritos constituyendo un registro iconográfico de los más detallados de la época y de la zona.

Debido a la falta de evidencia material de sus composiciones musicales los interrogantes de este trabajo se tornan más a reflexionar acerca de cómo funcionaba la música de F. Paucke en la reducción, de cuál era su uso, su rol, su conjugación con las prácticas sonoras mocovíes, de cuáles eran las formas de apropiación y transformación y no tanto acerca del posible hallazgo de una obra de su autoría.

El objetivo de este trabajo es aproximarse al estudio de los usos sonoros y musicales presentes en la reducción de San Javier del siglo XVIII. Nos planteamos poner el foco en la faceta musical del jesuita, extrayendo de sus memorias el total de los fragmentos que hacen referencia al desempeño musical dentro y fuera de la reducción. Por medio de la lectura, la clasificación y el análisis de estos fragmentos, y articulándolos con los aportes de algunos de los principales investigadores (antropólogos, filósofos y musicólogos como Waisman, Illari, Wilde, Nawrot, García Canclini, Bolívar Echeverría, Furlong y Herczog) y antiguos cronistas, nos aproximamos al aspecto musical e intentamos definir la identidad sonora y musical de la reducción de San Javier del s XVIII, como también características generales de las composiciones del jesuita y la utilización que él hacía del arte musical.

TALLER
17 a 18,30 | Aula 2 E | Instituto Superior de Música

5 X 8 = ¿40? EL MERENGUE CARAQUEÑO Y SUS PARTICULARIDADES RÍTMICAS.

-Eje temático I-

Susana Dutto
(UNVM)

Eduardo Calvimonte
(UNVM)

La propuesta de taller que presentamos se basa en el trabajo específico inter- cátedra (piano y audioperceptiva) con un género popular y tradicional venezolano –el merengue caraqueño- que presenta una particularidad rítmica distintiva en relación a las dos corrientes principales de la música popular latinoamericana como son el compás de pie binario por un lado y la superposición y alternancia de los compases de pie ternario y binario (3/4 -6/8) y sus derivaciones. El mencionado género venezolano utiliza el compás 5/8 en un tempo rápido, generando cierta dificultad tanto en su interpretación fluida como en su uso y aplicación en propuestas compositivas.

En la realización de las dinámicas de trabajo propuestas tomamos como referencia conceptual los siguientes fundamentos metodológicos:

1)-En primer lugar, sostenemos que el primer paso para la educación musical en cualquiera de sus áreas, es el desarrollo de la sensibilidad auditiva por medio de una percepción activa. La vivencia lograda a través de la práctica musical debe siempre preceder a cualquier tipo de conceptualización. Sin embargo, la famosa frase de COMENIO (Siglo XVII) “Nada hay en la inteligencia que no haya pasado por los sentidos”, sigue siendo hoy –y por diferentes factores que no pretendemos analizar en este momento – de difícil observancia en las instituciones educativas. Nadie puede re-conocer (de volver a conocer, de re- encontrar) lo que no ha experimentado, por lo que la “experiencia musical” es el punto de partida de toda práctica de “conceptualización” del lenguaje musical.

2)-En segundo lugar, la naturaleza dinámica emotiva de la música obliga a tratarla a partir de una experiencia global, sin fragmentaciones que corten su movimiento o impulso vital. Así la captación de los contenidos musicales sólo adquiere real significación en el contexto del fluir musical al cual pertenecen. Podríamos hablar de una percepción gestáltica, en donde los componentes armónico, melódico, rítmico, métrico, junto a indicaciones de “tempo”, articulaciones, dinámicas, interactúan en un todo indivisible. Esta concepción remite a un concepto holístico de la percepción musical esgrimido por Sergio Balderrabano y Alejandro Gallo (2002).

A partir de estos dos principios fundamentales, la enseñanza del merengue caraqueño abordará actividades de escucha, de análisis, de interpretación, con el objetivo principal de proponer una experiencia vivencial de este particular género musical y de este modo ampliar los horizontes musicales de quienes nos dedicamos a la música popular.

Consideramos que una aproximación a estas músicas en 5/8 que no forman parte de nuestro acervo musical, enriquecen las posibilidades melódicas, rítmicas, de coordinación, que se presentan como un desafío, a la vez que su apropiación refuerza y permite otro trabajo sobre las rítmicas de 2/4, 3/4; 4/4 y 6/8.

TALLER
17 a 18,30 | Aula 2 F | Instituto Superior de Música

EXPRESIVIDAD EN EL CANTO POPULAR BRASILEÑO.

-Eje temático III-

Renata Dall Agnol Ferreira
(FLACSO, Brasil)

El taller se desarrollará a partir del pensamiento de que el canto es expresión de una cultura. Se abordarán los temas sobre la historia de la música vocal brasileña (presentación de vídeos), las diferencias de los estilos de canto, técnica vocal y vivencias en interpretación.

Cantar es una de las formas más bellas y especiales de expresión del ser humano. El canto expresa bien lo que pretende transmitir de modo significativo, con vivacidad, fuerza y energía.

La música popular brasileña es singular, plural (esencia de la cultura y continentalidad), y posee expresiones características de la manera de pensar y vivir de cada pueblo en las diversas regiones del país. En la historia reciente de la MPB, la canción siempre ocupó un espacio central y la voz una especie de centro del centro de todo.

Canto Popular Brasileño - transformaciones desde el siglo XX

El enfoque vocal en la música popular a principios del siglo XX era muy referenciada en el canto lírico, y su tradición europea en la seresta y de los trovadores carteros. La manera de cantar privilegiaba la potencia en detrimento de otros atributos musicales, como en la ópera, muy revestida en vibratos, notas largas, actitud dramática.

Con el advenimiento de las grabaciones eléctricas, la utilización de la potencia dio lugar a un canto más hablado ya las dinámicas más sutiles. Movimientos como la Bossa Nova, la Vanguardia Paulista, el Club de la Esquina, la Tropicália y la base de todo lo que reside en la Época de Oro.

La música cantada ha sido la principal forma de expresión de la música popular en Brasil desde principios del siglo XX.

Canto Lírico y Canto Popular

En el canto lírico los parámetros fundamentales son la belleza y pureza de la voz y el virtuosismo de la ejecución vocal, regiones más agudas y distantes del habla.

En el canto popular la extensión más utilizada normalmente es menor que en la canción erudita y la ópera. La palabra es un instrumento de realización musical del cantante, siendo fundamental la inteligibilidad del texto y la explotación rítmica y sonora de cada palabra. La calidad vocal es menos importante que la capacidad del cantante de usar la voz, expresarse artísticamente de acuerdo con lo que desea.

Expresividad en el Canto Popular - elementos:

- Deseo de expresión, gustar de cantar, deseo de construir en el canto.
- Reflexionar sobre tu propia voz, cuerpo, corazón
- Repertorio: rescate de nuestra tradición musical, memoria emotiva
- Entrar en contacto con ISO 2
- Explorar la escucha
- Letra de la canción - significar y traducir la canción
- Equilibrio mente, cuerpo, espíritu
- Técnica Vocal

- Expresiones Corporales - el cuerpo canta junto

- Riqueza vocal

La interpretación expresiva, aunque contenga algunas imprecisiones y errores, es siempre más apreciada que una performance técnicamente perfecta.

Cantar con una técnica perfecta y sin emoción difícilmente lleva al profesional a una posición destacada. Voz, cuerpo y movimiento como elementos inseparables y esenciales en la construcción de la expresividad artística – musical.

JUEVES 07

PANEL | Coordinador: Matías Marcipar - CREI - Liceo Municipal Santa Fe
11,30 a 13 | Auditorio | Instituto Superior de Música

SENTIDOS DE LO LATINOAMERICANO EN LA EDUCACIÓN MUSICAL: TRES CASOS EN ARGENTINA, CHILE Y URUGUAY.

-Eje temático II-

En el marco de la educación musical lo largo de los diferentes diseños curriculares de América Latina aparece la problemática de lo *latinoamericano* como un eje transversal a los contenidos de los mismos. Pero en cada caso, opera una selección curricular con criterios muy diversos, tanto en sustancia como en las estrategias que se proponen para su desarrollo, haciendo que en cada uno de los países exista una particular representación de lo propio y de la otredad, en donde los imaginarios tratan sus bordes propios de vecindad desde sus perspectivas nacionales.

Este eje problemático expuesto hace que necesitemos elaborar categorías para pensar las representaciones de lo latinoamericano en el campo de la educación musical y, específicamente, en las formas en cada país de la región se ha posicionado frente a este tema. La complejidad de esta tarea nos lleva a plantear con Morin (1999) “la necesidad de promover un conocimiento capaz de abordar los problemas globales y fundamentales para inscribir allí los conocimientos parciales y locales”.

Desde tres espacios docentes locales de tres contextos educativo musicales diferentes de Chile, Argentina y Uruguay, el panel examinará coherencias, tensiones, usos, costumbres y contradicciones de las prácticas docentes en distintos espacios del cono sur, buscando hechar luz sobre posibles líneas de trabajo a futuro, en el sentido que lo plantea Alejandro Grimson: *El mito de la hermandad de los pueblos latinoamericanos, (...) termina por convertirse en un verdadero obstáculo. Cuando uno quiere articularse e integrarse, (...) debería reconocer los problemas reales que tenemos y pensar conjuntamente cómo abordarlos. (...) No tenemos un destino. Por el contrario, necesitamos construirlo. (GRIMSON, 2012, 42).*

Aproximación al estudio de las representaciones sociales sobre lo latinoamericano en estudiantes de la formación docente de música.

Darío Duarte Núñez
(UNSAM)

En el campo de estudio sobre la música latinoamericana se han hecho diferentes aportaciones teóricas para construir lo que se entiende como “lo propio de latinoamérica”. Estas categorías están enmarcadas en un pensamiento latinoamericano que nos permite analizar las formas artísticas que se producen desde nuestro contexto, en un giro que ha dado en llamarse decolonial. En los últimos años, y a raíz de la nueva Ley de Educación Nacional, estos paradigmas han ido apareciendo para fundamentar decisiones de política curricular para la formación de docentes de música, situación que favoreció el ingreso de otras músicas a instituciones donde tradicionalmente, lo hegemónico lo ha ocupado el canon europeo relegando lo latinoamericano un espacio periférico. En estos diseños curriculares, el centro de la reflexión en torno a lo latinoamericano, se encuentra en que los estudiantes logren configurar un pensamiento que los lleve a que en sus poéticas musicales y en la

fundamentación de su futura práctica docente, puedan ampliar la mirada del sonido de lo americano como un campo de operaciones intertextuales en la que no sólo está atravesado por una dimensión específicamente musical.

Ante esto, nos preguntamos qué apropiación conceptual y práctica de estos marcos que aparecen en las prescripciones curriculares de los institutos superiores de formación docente en música se encuentran realizando los estudiantes. Por lo que nos lleva a pensar ¿Qué correlato de lo latinoamericano aparece en los institutos de formación docente? ¿Qué representaciones en torno a lo latinoamericano se encuentran presentes en estudiantes de la formación docente? ¿Qué sentidos sobre la música latinoamericana están presentes en el proceso de significación que se da en las diferentes asignaturas? y, por último, ¿Qué redes de identificación se conjugan en los estudiantes en los sonidos de lo latinoamericano?

Nos proponemos, a partir del marco de las representaciones sociales expuesto por Sergei Moscovici en 1961, analizar aquellos elementos que aparecen en los estudiantes en relación a la articulación entre lo curricular, la teoría y las representaciones que aparecen en los estudiantes sobre lo latinoamericano y la música para pensar la cuestión de lo sonoro, los conceptos que aparecen en torno a ellos y los comportamientos musicales que les suscitan. Es así que se pretende analizar la concreción curricular en el nivel de las representaciones sociales que los estudiantes se encuentran construyendo. Partiendo de la idea de que lo latinoamericano se encuentra difuso, una investigación de estas características nos permite observar cómo anudan los marcos teóricos que les ofrece la formación docente sobre “lo propio de América” y qué aspectos de este pensamiento latinoamericano aún nos queda por profundizar como formador de formadores.

Para este trabajo de investigación han participado estudiantes del Profesorado de Música con orientación en Educación Musical del Conservatorio de Música de Morón “Alberto Ginastera” que se encuentran entre el segundo y el cuarto año de estudios de la carrera (n= 80). Se usó como instrumento de recolección de información una encuesta estructurada. En esta oportunidad se exponen algunos resultados de la investigación.

La clase de música y el ensayo de orquesta. Representaciones de “lo latinoamericano”, en las bases curriculares de enseñanza básica de música, y en las orquestas infantiles escolares.

Denisse Garrido Rivera
(USACH, Chile)

La música en las escuelas chilenas se enseña, a nivel institucional, en dos espacios: el curricular y el extraescolar. En el espacio curricular, los programas de estudio sugieren distintas obras chilenas y latinoamericanas, de diversos estilos. Dentro del espacio extraescolar, las escuelas que tienen una orquesta infantil, suelen considerar la sugerencia realizada por la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile (FOJI); de incorporar al menos una obra chilena en sus repertorios.

¿Qué músicas ‘latinoamericanas’ se estudian en el espacio escolar?, ¿por qué existe la necesidad de ‘sugerir’ la presencia de música chilena en las obras a estudiar?, ¿qué construcciones de identidad se promueven, mediante estas acciones en la enseñanza musical?. La presente ponencia pretende hacer una panorámica inicial, que vincule los tipos de música que se fomentan, tanto en el currículum de la clase de música, como en la elección de las obras en las orquestas infantiles escolares. Para realizar esta reflexión, se utilizará como base la teoría de las semiósferas de Yuri Lotman, que permite establecer y relacionar distintas esferas y niveles de construcción simbólica.

Palabras clave: programas música enseñanza básica, orquestas infantiles escolares, música chilena, música latinoamericana, semiósferas.

Coherencias y tensiones entre las representaciones de lo latinoamericano presentes en el currículum escolar y la música para la niñez que ha circulado en el Uruguay a partir de la década de 1970.

Juan Asuaga
(CFE, Uruguay)

Como problema social el aprendizaje demanda un aparato conceptual que ayude a representar en el contexto de reproducción aquellos procesos a través de los cuales se reproducen las condiciones en que la sociedad visualiza su continuidad. Conforme determinado recorte histórico-cultural en dicha geografía curricular -en donde la experiencia educativa institucional encuentra una solución al problema de la representación- se expresan destrezas y conceptos ya validados en cuya base material y simbólica se edifica un escenario de fuertes contiendas y negociación de significados a partir de la cuales se fijan ciertas lecturas hegemónicas.

Por su parte la música como régimen que permite una reconfiguración del reparto de lo sensible define sus objetos por pertenencia a un *sensorium* diferente del de la dominación. Pero en la música para la niñez -en el centro de interés de este trabajo-, es decir aquella cuya expectativa es de circulación y consumo por parte del niño, el objeto musical nace en conflicto entre su pertenencia a una materialización anticipada de otra configuración de la comunidad y la expectativa de adhesión a un juicio estético dominante que permita su identificación y legitimación como tal en la geografía escolar.

Este trabajo explora el territorio común definido entre el currículum escolar y el repertorio infantil en circulación en el Uruguay a partir de la década de 1970 buscando enfáticamente tensiones y coherencias entre sus representaciones de lo latinoamericano y aquellas resonancias que de un territorio a otro presionan por reconfigurar su dimensión simbólica.

TALLER

11,30 a 13 | Aula 2 F | Instituto Superior de Música

EL BAJO EN LA MÚSICA LATINOAMERICANA

Roberto Moreno
(INAMU)

La propuesta de *El bajo eléctrico en la música latinoamericana* es abordar los ritmos folklóricos latinos, cuyo estudio y sistematización han sido poco difundidos hasta la actualidad para este instrumento. Forma parte del libro de igual nombre que fue declarado de Interés Cultural por la Secretaría de Cultura de la Nación en el año 2013 (Expediente 388/13) y en vía de edición.

Su origina en la falta -y una consecuente demanda- de material bibliográfico que ofreciera la posibilidad de estudiar estos ritmos tan propios y desde un instrumento joven como el bajo eléctrico. Hasta el momento, no hay un método de bajo que reúna el estudio de estos estilos. Cubrir esa carencia es, entonces, el objetivo principal de este trabajo.

Los ejercicios y sus explicaciones están acompañados por reseñas sobre el origen cultural e histórico de cada ritmo.

Los ejercicios y duetos que aparecen en el taller se basan en un enfoque propio sobre como tocar y comprender cada uno de los estilos, es deseable que cada músico pueda partir de estos elementos

aplicando su voz propia para buscar su auténtica sonoridad.
Los destinatarios son bajistas y percusionistas en particular y músicos en general.

Objetivos de este trabajo:

- Rescatar, preservar y difundir el patrimonio musical argentino y latinoamericano, haciendo hincapié en la enseñanza.
- Ofrecer a profesores y estudiantes de música –sea cual fuere su instrumento– un material de estudio y de consulta.
- Brindar información inédita en un marco metodológico y didáctico que facilite su comprensión y su estudio.
- Compartir este trabajo con instituciones dedicadas a la enseñanza musical y a la difusión de cultura popular.
-

Contenidos a abordar:

La Chacarera. Historia, patrones y variaciones Rítmicas

Tema: La Telesita (A.Chazarreta /A. Carabajal)

El Candombe. Historia. Bajo y Madera. Bajo y Tambor Piano. Bajo y Tambores Chico y Repique

Tema: Ayer te Vi (Rubén Rada)

La Zamba. Historia. Patrones.

Temas: Zamba de Juan Panadero (G. Leguizamón /M. Castilla). La Más Amada (R.Moreno)

El Son Cubano. Historia. Patrones

Tema: Estudio Soneado (Carlos Del Puerto/S.Vergara).

PANEL | Coordinadora: Silvina Luz Mansilla (UBA - UNA - UCA)
11,30 a 13 | Aula 1 E | Instituto Superior de Música –

LA CANCIÓN DE CÁMARA EN ARGENTINA. TRES APROXIMACIONES METODOLÓGICAS PARA SU ESTUDIO DESDE LA MUSICOLOGÍA HISTÓRICA.

-Eje II-

El panel reúne a tres de los integrantes del proyecto UBACyT "Música 'cultura' y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX", radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires dentro de la programación científica 2016-2018. Dedicados los tres participantes al estudio de distintos repertorios de canción de cámara del siglo XX, coinciden todos en la condición polifacética que conllevan *per se* sus objetos de análisis. En efecto, existen varios cruces posibles entre música y literatura, que pueden ser teóricos, genéricos, analíticos, pedagógicos, estilísticos o estéticos; y a su vez, pueden ser inherentes a las obras, o bien, producto de la labor del musicólogo.

Las aproximaciones metodológicas no pudieron evitar una primera etapa heurística, con el consiguiente desafío de la detección de algunas de las partituras y/o grabaciones en distintos repositorios públicos y privados. Su tratamiento "tradicional" según pautas de la archivística y de la edición crítica tampoco se puede soslayar. Sin embargo, en los tres casos que se presentan en este panel, hay diferentes aproximaciones metodológicas, fruto del distinto énfasis y enfoque que cada investigador desea realzar en su propuesta. Mauricio de Lima realiza un estudio de la historia de la

interpretación vocal de las canciones de Carlos Guastavino (1912-2000), tomando como eje de sus observaciones a los registros sonoros producidos comercialmente en distintos momentos de los siglos XX y XXI. Atadas al soporte que las contiene, las músicas de su estudio se convierten en objetos museificados, y los intérpretes, en una primera instancia de una cadena de procesos de recepción artística. Pablo Martínez analiza la producción vocal de José María Castro (1892-1964), un segmento de su creación que recorre prácticamente toda su cronología artística. Su interés, además de recuperar las obras a través de ediciones críticas que permitan ponerlas en valor, consiste en realizar un estudio analítico técnico-estilístico que permita problematizar la imagen entronizada del compositor como un mero representante de la modernidad neoclásica musical porteña. Para ello, su aproximación metodológica requiere una lupa en el aspecto compositivo, que dé cuenta de procedimientos, influencias y aceptación de distintas convenciones vigentes en su momento. Silvina Luz Mansilla, por su parte, se enfoca en canciones lugonianas de Carlos López Buchardo (1881-1948) y Julián Aguirre (1868-1924). Con un énfasis en el marco socio-cultural en que se produjo y circuló esa música, ofrece una visión crítica de las relaciones existentes entre el desarrollo musical, las distintas corrientes estéticas y los procesos históricos generales.

De esta manera, aun con herramientas metodológicas diferentes para los análisis interpretativos (centrados respectivamente en las grabaciones, las partituras y el contexto), los tres panelistas confluyen en el carácter fundamentalmente cualitativo de sus aproximaciones, sea que se aproximen sus marcos conceptuales más hacia la historia de la *performance*, la historia de la estética musical o la historia socio-cultural de la música.

Canciones de Carlos Guastavino: interpretaciones museificadas en registros sonoros

Cléber Maurício de Lima

(Universidad Federal de Rondônia, Brasil - UNL)

Esta ponencia corresponde al proyecto “La interpretación de la obra vocal con piano de Carlos Guastavino. Un estudio a partir de las partituras y los registros sonoros”, que se desarrolla en el programa de doctorado de la Universidad Nacional del Litoral bajo la dirección de Silvina Luz Mansilla y con la co-dirección de Cintia Cristiá.

Guastavino, compositor prolífico, contribuyó notablemente en la construcción de una "canción argentina", siendo influido e influyendo en un particular *ethos* de cancionero nacional vinculado a "la imaginación sonora de una parte importante de intérpretes y auditorios", según señala Marcela González en *Soledad y nostalgia en la lírica de Guastavino*. En esta investigación, se trabajará ese *ethos* argentino en sus canciones, esa “imaginación sonora” argentina, indagando aquello que lo identifica a partir de observar la naturaleza intrínseca de las obras de modo hermenéutico (lo inherente a la escritura del compositor) y qué aportes proporciona cada intérprete.

Cantantes de diferentes nacionalidades –argentina, española, uruguaya, brasileña, estadounidense, francesa, neozelandesa y china– forman parte del corpus estudiado, a partir de grabaciones comerciales de intérpretes vivos de las canciones con piano de Guastavino.

Los registros fonográficos son considerados metodológicamente como un fenómeno tecnológico que ha permitido a la humanidad la "museificación de la obra musical", según palabras de Luca Cossetini, de la *Università degli Studi di Udine*. A esa línea de pensamiento se suma el trabajo de Mansilla, quien aplica la teoría de la recepción en el aspecto musicológico. Su aporte estimula investigaciones sobre cuestiones interpretativas. Por caso, en “Karl Jenkins, Kiri Te Kanawa y las canciones de Carlos Guastavino. Música simulada y neo-colonialismo cultural”, un contundente análisis sobre la grabación de seis canciones del maestro santafesino que constituye una ventana para la teoría de la recepción aplicada al estudio de la relación intérprete-obra. La grabación, hasta ahora, es el elemento delimitador en el *corpus* a ser estudiado. Así, el proyecto se configura como camino de experiencia artística, didáctica e investigativa a partir de la permanencia de la realización sonora en formato de grabación para la posteridad, potencializando una posibilidad metodológica

para la formación del intérprete.

Para que el poema exista, hay que cantarlo. Construir e interpretar, para el cantante, es el “proceso de decodificación del texto por el destinatario”, como señala Regina Zilberman en su libro *Estética da recepção e história da literatura*. En este caso, la factibilidad de aplicación de la teoría de la recepción se justifica en función del estudio de las relaciones de los intérpretes con el repertorio grabado. Asimismo, parece proporcionar una base consistente para analizar la relación intérprete-obra. En este punto, debe considerarse que el contexto cultural y de vida de los intérpretes tiene influencia en las decisiones estéticas de su realización musical, además de su formación técnica específica. Por último, el resultado interpretativo perpetuado en el tiempo por los registros sonoros elimina –en aquella grabación– los nuevos intentos de creación por parte del intérprete, transfiriendo al oyente u a otro intérprete –o hasta al mismo intérprete– un nuevo proceso de recepción.

José María Castro: un universalista argentino

Pablo Daniel Martínez
(INMCV – UBA – UCA)

El análisis técnico-compositivo de los repertorios de música argentina de tradición culta de la primera mitad de siglo XX es un campo de investigación poco explorado. También lo es el estudio de las posibles influencias estético-estilísticas recibidas por los creadores argentinos –no ya, al modo biográfico– sino en relación a decisiones compositivas explícitas.

La presente ponencia –enmarcada en una investigación doctoral dirigida por Silvina Luz Mansilla y con Omar Corrado como Consejero de Estudios– mostrará algunos avances y criterios en este sentido, sobre el caso particular de José María Castro, compositor argentino que vivió entre los años 1892 y 1964 y que formó parte del Grupo Renovación (1929-1944), agrupación a la cual se le suele atribuir la representatividad de la primera vanguardia musical de nuestro país. Es oportuno señalar la notable ausencia de estudios técnicos profundos de su música, apareciendo solo breves semblanzas en diccionarios y textos de historia de la música argentina. Asimismo, gran parte de su catálogo permanece inédito, fuera del país y/o extraviado y aún no ha sido estudiado todavía “a conciencia” en el ámbito académico, ni puesto en valor en su ejecución en conciertos.

A raíz de esta coyuntura, se decidió realizar un estudio técnico-estilístico-compositivo de su obra vocal completa. Dado que este corpus representa dentro de su catálogo un grupo de obras relativamente extenso –comienza a desarrollarlo en su juventud, lo continúa en el período que abarca su paso como integrante y fundador del Grupo Renovación y lo proyecta en etapas posteriores–, se lo consideró apropiado para seguir su desarrollo y evolución como compositor.

En las alusiones bibliográficas mencionadas acerca de su lenguaje musical, aparece una suerte de afirmación inequívoca, según la cual, el compositor habría adoptado –para la totalidad de su producción musical– una especie de estilo neoclásico persistente e inalterable durante toda su trayectoria de creador. Sin embargo, una observación preliminar de su obra vocal permite problematizar esta idea y prever la posibilidad de plantear una hipótesis superadora. Es posible que esa afirmación haya sido fruto de análisis superficiales que no se basaron en un seguimiento de su lenguaje y del proceso evolutivo a lo largo de los casi cincuenta años que implican su vida creativa.

Por otra parte, el término neoclasicismo en música encierra una serie de ambigüedades no solo conceptualmente sino también como producto de sus múltiples procesos de gestación-recepción histórica; además, tratándose de un fenómeno de re-lectura, la realidad periférica argentina hizo que Castro accediese a él, a través de las obras de compositores europeos contemporáneos, modernizando su lenguaje y brindándole –según Corrado– “la posibilidad de inserción imaginaria en la continuidad de un pasado prestigioso que la historia de la música local no estaba en condiciones de proveer.”

En esta ponencia se ponen en relieve ciertos modelos y herramientas analíticas que se consideran pertinentes para la investigación en curso, así como algunos resultados de estudios de caso.

Contribuciones de Aguirre y López Buchardo a la canción de cámara argentina sobre poemas de Lugones

Silvina Luz Mansilla
(UBA – UNA – UCA)

Música y literatura se conjugaron en la cultura argentina en numerosas oportunidades y configuraron objetos que ofrecen distintas perspectivas posibles de estudio. La cantidad y complejidad de las intersecciones en la conformación de la identidad argentina ha sido señalada en el campo de la literatura, entre otros, por Noé Jitrik.

Interesa en esta ponencia un grupo de canciones de cámara producido hacia comienzos de la década de 1920 por Julián Aguirre y Carlos López Buchardo, basado en textos de Leopoldo Lugones (1874-1938). Procedentes de *El libro fiel*, *Las horas doradas* y *El libro de los paisajes* –tres libros de poemas que publicó en la segunda y tercera década del siglo XX–, algunas de estas canciones pasaron a conformar parte del repertorio infaltable en los conciertos de solistas vocales de la época. La hipótesis que se propone va en línea con el planteo general de un proyecto de alcance mayor, que entiende que las condiciones de existencia de la música vocal argentina de cámara durante las primeras décadas del siglo XX, en especial aquella deudora de la canónica figura de la literatura que fue Lugones, constituyen un objeto de estudio de gran riqueza dado que conviven las connotaciones individuales propias de cada compositor, con cuestiones inherentes a procesos históricos sociales, culturales y políticos generales que confluyeron en los resultados artísticos finales.

Se estudia el contexto histórico argentino, marcado hacia el final de la Primera Guerra Mundial por una confluencia entre un momento de crisis socio-cultural y un movimiento proto-fascista que impulsará posteriormente la aparición de un nacionalismo autoritario. Leopoldo Lugones, autor de *El Payador* y otras obras claves de la literatura que caracterizan la construcción de una identidad cultural "nacional", es musicalizado, entre otros, por dos de los más eminentes representantes de la música argentina: Julián Aguirre, integrante de la denominada Generación del Ochenta y uno de los "padres" del llamado nacionalismo musical argentino y Carlos López Buchardo, impulsor de instituciones educativas dentro de la enseñanza especializada de la música, y promotor de proyectos importantísimos de divulgación y creación musical. La Liga Patriótica Argentina, un movimiento iniciado hacia 1919 para contrarrestar a las incipientes agrupaciones de izquierda y que mutaría después en un conglomerado ideológicamente vasto destinado a erigirse en "guardián de la argentinidad", será uno de los ejes por los que circulan nuestras personalidades estudiadas. La producción musical correrá en conexión con los otros ámbitos culturales y acompañará, desde su especificidad, el interés integrador de la Liga, que aspiraba a "argentinizar" a una población heterogénea, producto del aluvión inmigratorio inmediatamente anterior.

PANEL (Sesión 1) | Coordinadora: Mercedes Liska (CSMMF – UBA – IIGG - CONICET)
14,30 a 16 | Auditorio | Instituto Superior de Música

ETNOMUSICOLOGÍA. FOCOS Y PROCEDIMIENTOS DE ANÁLISIS EN TRANSICIÓN

-Eje II-

El profesorado de etnomusicología es una de las especialidades del ciclo superior de formación musical del conservatorio Manuel de Falla de la ciudad de Buenos Aires, que se caracteriza por ser la orientación que combina la formación interpretativa en músicas populares tradicionales con la investigación socio-antropológica de la música. Dicha especialización fue abierta en el año 1988, y entre el año 2010 y 2015 su diseño curricular atravesó dos actualizaciones que buscaron reconfigurar los contenidos teóricos y metodológicos, intentando ser receptivo y permeable frente al dinamismo del campo de investigación de la música de notorio crecimiento y transformación durante los últimos diez años. Al mismo tiempo, se gestó una motivación más específica de repensar los sentidos de la investigación en el contexto de formación de un profesorado con estudiantes dedicados a la práctica musical. Este panel intenta transmitir parte de los resultados de esta búsqueda a partir de algunos de los trabajos de investigación colectiva entre estudiantes y docentes realizados en el marco de algunas de las materias de la carrera durante el año 2016. Los temas específicos de cada uno de los trabajos atraviesan, en términos generales, consideraciones sobre la necesidad de ampliar la mirada sobre los modos de hacer investigación socio-musical, de replantear los objetos, los por qué y los para qué de la disciplina, y de desestructurar los vínculos docentes-estudiantes en torno a la producción de conocimiento empírico sobre las prácticas musicales desde la creatividad y la sensibilidad estética.

Crisis edilicia y paradigmas de legitimación de las músicas en el Conservatorio Manuel de Falla de Buenos Aires

Claudia Salomone
(EMPA – CSMMF)

Ludmila Padilla
(CSMMF)

Mateo Hidalgo
(CSMMF)

Berenice Corti
(IIEt – CSMMF - UBA)

Esta propuesta resume el resultado de un trabajo realizado en el marco de la Cátedra de Sociología y Comunicación de la Carrera de Etnomusicología del Conservatorio Manuel de Falla de la Ciudad de Buenos Aires (CSMMF). Se trata de un análisis de los modos en que se configuran los espacios de enseñanza y práctica musical de acuerdo a los distintos paradigmas (Díaz 2009: 28) que conviven en el marco de unos de los conservatorios más prestigiosos de la ciudad de Buenos Aires. El CSMMF se encuentra además en profunda crisis edilicia por estar ocupando instalaciones que no son propias, ni con condiciones mínimas de adecuado funcionamiento.

En el marco de esta crítica situación de falta de ventilación, acustización nula y apiñamiento, la

utilización del espacio físico se torna aún más compleja sobre todo en el uso de los escasos espacios comunes de la institución como son el Auditorio y los pasillos. Pero también en estas circunstancias podemos observar cómo se conforma un campo de disputa simbólica (Bourdieu 2002; Hall 1984) en donde se revelan distintas posiciones de legitimidad en el marco de la práctica de la enseñanza musical.

Nuestra estrategia de intervención consistió en la observación participante como integrantes de la comunidad educativa del CSMMF, lo que incluyó la toma de registros de campo.

De esta manera, de las observaciones recogidas observamos una serie de tensiones por superposición y fricción entre posiciones diferentes en el campo que también se constituyen como pares de significación por ejes de valor: “culto”/“inculto”; “académico”/“callejero”; “ordenado/ “desordenado”; “individual”/“social”, entre otros. Para este análisis tomaremos en cuenta los conceptos que en relación a la música popular ha propuesto la sociología latinoamericana, como los de “resistencia” como posición (Alabarces 2008); “valor” como punto de abordaje (Díaz 2011); “prácticas discursivas” (Díaz 2009, Corti 2011) para la construcción del corpus trabajado; y “trama argumental e identitaria” (Vila 1996) para comprender las narrativas que otorgan sentido a estas producciones. De esta forma, buscaremos comprender cómo la incorporación de carreras asociadas a prácticas musicales tradicionalmente ajenas al ámbito de los conservatorios, como es el caso de las de Tango y Folklore, Jazz y Etnomusicología, generan un efecto de “desorden” que pone en crisis el modelo hegemónico de enseñanza musical.

Una experiencia de práctica musical colectiva en el Centro Educativo Isauro Arancibia

Rosario Haddad
(UBA-FfyL-UBACyT)

Clarisa López
(CSMMF)

Silvana Rojas
(CSMMF)

Natalia González
(CSMMF)

El objetivo del siguiente trabajo consiste en exponer una experiencia de práctica musical colectiva junto a jóvenes, niños y niñas en situación de calle que asisten al Centro Educativo Isauro Arancibia, CABA. En un principio, contextualizaremos dicha experiencia dentro de la carrera de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, como un trabajo de colaboración colectiva entre docentes y alumnos. Luego, mencionaremos algunas características socioeducativas y premisas pedagógicas que rigen la institución "Isauro Arancibia" para acercarnos a los modos de construcción colectiva del conocimiento. Y por último, abordaremos el proceso creativo y composición colectiva de canciones para un acto escolar junto a jóvenes, niños y niñas dentro del Isauro.

Creemos que la participación en las prácticas musicales, como una aproximación a las investigaciones participativas, permite otro abordaje de la experiencia. Además priorizando un trabajo comunitario en espacios de enseñanza de la música con una mirada social y contextual hacemos de la disciplina etnomusicológica un espacio colectivo de aprendizaje.

Acunando la memoria. Una aproximación al canto tradicional desde la noción de interculturalidad

Claudia Salomone
(EMPA – CSMMF)

Arrullos, acalantos, lullabay, nanas, entre otros nombres, son las primeras experiencias relacionadas con la comunicación a través de la música. Desde el punto de vista discursivo, representan una de las primeras imágenes del vínculo de dar y recibir significados sociales a través de la música.

Esta presentación aborda los cantos de cuna tradicionales de repertorio latinoamericano y del Caribe desde la indagación socio-cultural y desde la práctica musical. A partir de un trabajo de análisis musical iniciado en la carrera de etnomusicología en el año 2016 se diseñó un proyecto de taller con el fin de generar un acercamiento de este repertorio al ámbito escolar. Dicha propuesta persigue el desarrollo de una pedagogía intercultural, es decir, una mirada focalizada en los diálogos entre cosmovisiones, cruces idiomáticos y variantes estilístico-musicales involucradas en el repertorio, fruto de lo que conocemos bajo la noción de “mestizaje” o encuentro entre distintas historias musicales.

Siendo receptivos de las tecnologías actuales de producción musical, y del intenso trasfondo de interconexiones sociales y culturales que se establece en los ámbitos escolares, este trabajo ofrece un enfoque dinámico de las músicas tradicionales, tomando las incursiones artísticas recientes de este repertorio, su “re-versión” e interpretación gestual y corporal, entre otros. En particular, en esta presentación se abordarán ejemplos de vocalidades de los pueblos originarios y de la diáspora africana como tradiciones gravitantes de nuestro mosaico cultural latinoamericano.

RELATORÍAS DE EXPERIENCIAS | Moderadora: Verónica Pittau (ISM-UNL)
14,30 a 16 | Aula 1 E | Instituto Superior de Música

LA ESCUCHA GRUPAL, UNA PRÁCTICA PROPIA DE LA MÚSICA POPULAR APLICADA A LA FORMACIÓN DE MÚSICOS.

-Eje I-

Elina Goldsack
(ISM-UNL)

El desarrollo de las habilidades perceptivas en la formación musical plantea el gran desafío de lograr un buen oído interior sin perder el placer de escuchar. Si bien la audición es una actividad individual, a partir de la socialización de la práctica, se puede lograr una reciprocidad superadora.

Durante el año 1999 tuve a mi cargo la cátedra de tercer año de Audioperceptiva en el Instituto Superior de Música de la UNL. Este grupo reunió a estudiantes de distintas especialidades y en muchos casos con dificultades relacionadas a sentimientos de incapacidad o imposibilidad, lo que a su vez derivaba en un rechazo a la actividad perceptiva. El término Audioperceptiva se fue incorporando a partir de la propuesta de Emma Garmendia, e intentó ser una alternativa superadora de la antigua enseñanza de Teoría y Solfeo. La misma planteaba recuperar procesos intuitivos, poniendo énfasis en la experiencia de escuchar y tocar, pero no siempre fue aplicada satisfactoriamente, llegando en muchos casos a generar situaciones contrarias a las planteadas. Es así que para algunos estudiantes, todo lo relacionado al campo perceptivo significara más una gran dificultad que una puerta a la comprensión, el conocimiento y el disfrute.

Por otro lado, en mi experiencia personal, la escucha musical siempre estuvo relacionada al placer,

tanto en el ámbito familiar como en el de amigos. El intercambio propio de estas instancias, producto de las diversas formas de escuchar y focalizar la audición, concluyó siempre en una experiencia enriquecedora y, como consecuencia, de gran valor. Es así como me propuse tratar de lograr una manera de transmitir esa práctica, recuperar el origen de la materia y generar en el grupo una sensación importante de posibilidad y goce vinculados a los temas que debían desarrollar. La propuesta implicaba trabajar sobre el primer aspecto que resultara cómodo perceptivamente, desarrollarlo y compartir la escucha. A su vez, esto propiciaba una serie de decisiones importantes relativas a la escritura, ya que aparecían las dudas propias de cómo graficar prácticas que proceden de la oralidad.

En relación a la música elegida, me interesaba proponer música argentina con rasgos de actualidad pero vinculada a la raíz folklórica. Es así como recurrí a la cantante Liliana Herrero y su versión de una baguala tradicional argentina.

El presente trabajo describe el desarrollo de la transcripción grupal desarrollada a partir del tema “*Perdido he’i andado*”, recopilado por Leda Valladares y versionado por la cantante y sus músicos. Esta experiencia no solo propició la apertura del campo perceptivo y las formas de escribirlo, sino también el acercamiento a un repertorio y una práctica enmarcada en la realidad cultural argentina, desde la tradición y la modernidad.

¿CÓMO TOCAMOS LAS CHACARERAS DE PIGNONI? APUNTES PARA SU ENSEÑANZA

-Eje I-

Marcia Natividad Prendes
(ISM-UNL)

En el marco de la educación musical formal, no abundan materiales pedagógicos para la enseñanza de las músicas argentinas de raíz folklórica para piano, como así tampoco recursos didácticos que faciliten su práctica interpretativa.

Más aun en concreto, al interior de las chacareras para piano de Remo Pignoni (quien es un compositor poco difundido y estudiado) convergen rasgos de distintas procedencias, consecuencia de la formación musical académica de conservatorio y popular en orquestas típicas de la ciudad de Rafaela donde el mismo se desempeñó.

En este sentido, y contemplando la multiplicidad de aristas que componen al objeto de estudio, proponemos abrir el debate a la problematización que subyace dentro del aula, cuando el alumno se encuentra con una chacarera de Pignoni y no solo debe comprender las características genéricas, conceptuales y de escritura que la partitura plantea, sino también afrontar las dificultades técnico-prácticas que la misma conlleva, para poder interpretarla. La presente relatoría de experiencia se encuentra enmarcada en una Adscripción en Docencia realizada durante el año 2016, en la Cátedra de Piano Aplicado del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral.

UN ENTRECruzAMIENTO DE LA MÚSICA FOLKLÓRICA ARGENTINA Y LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS EN LA GUITARRA.

**El caso de una Escuela de Música en el barrio de Villa Soldati de la
ciudad de Buenos Aires**

-Eje II-

Autor: Alejandro Ruscio
(Escuela de Música N°4 DE 19, C.A.B.A.)

Las escuelas de música de la ciudad de Buenos Aires datan de varias décadas, estableciéndose sistemáticamente desde hace veintisiete años como un espacio vocacional de enseñanza musical a chicos de escolaridad primaria. En ellas, el espacio para la creación y la exploración sonora con el instrumento es mucho más amplio que en otros espacios de formación.

En el marco de la cátedra Guitarra y dentro del proyecto permanente de “Ensamble de guitarras” que la escuela posee, se llevó adelante una experiencia que vincula las formas musicales folklóricas y las técnicas extendidas. Buscando sintetizar ambas expresiones técnico-artísticas se aunaron dos proyectos adyacentes para unificarlos. El primero planteaba realizar arreglos para tres o cuatro voces de una pieza folklórica y el segundo en trabajar, a partir del proyecto de una de las cátedras de guitarra, la creación de “Paisajes sonoros” el cual proponía sonorizar, mediante técnicas extendidas, distintos “paisajes” percibidos a través de diferentes estímulos (Imágenes, videos, relatos, etc.). En este sentido el proyecto unificador requería del trabajo del docente en una doble función: la de arreglador y la de problematizador, generando distintas situaciones para que los estudiantes puedan llegar a tener un ámbito propicio en la exploración encontrando nuevas formas sonoras. El eje principal del proyecto vinculaba esas nuevas expresiones con las formas tradicionales entendiendo que la sonoridad es una. Se tuvo en cuenta que ciertas especies folklóricas eran cercanas a la población de la escuela de música y que a su vez la característica sociocultural del barrio de Soldati posee una polución sonora que, en caso de tratarse estéticamente, podría resignificar el universo simbólico que rodea al estudiante.

Se tomaron varias piezas folklóricas (entendiendo a estas como toda expresión fuera del academicismo, incluyendo las especies folklóricas tradicionales y las surgidas de tejidos urbanos adyacentes) y se realizó el mismo proceso en cada uno. Por ejemplo el tango “Por una cabeza” se trabajó desde los posibles sonidos del caballo. El transporte con tracción a sangre suele formar parte del universo sonoro de los barrios carenciados de la ciudad de Buenos Aires donde se encuentra la escuela y, a partir de ese saber, se trabajaron estímulos fotográficos y de videos para que los estudiantes realizaran una serie de sonidos que representaran la sonoridad posible de dichas imágenes. La premisa era que estos estímulos fueran una incentivación para crear nuevas formas sonoras. Los estudiantes trabajaron de manera tal que fueron descubriendo nuevas sonoridades a partir del uso de técnicas extendidas. En el trabajo del ensamble lo que se realizó fue la unión de estos paisajes sonoros con los arreglos ya previstos para tres o cuatro guitarras. En algunos casos sirvieron como introducción, como interludio o formaban parte de la misma pieza como una sección que realizaba alguna de las voces.

El trabajo permitió apreciar y resignificar las posibilidades sonoras de la guitarra más allá de lo experimentado en forma tradicional, para vincularse de manera creativa con el instrumento y con su entorno sonoro respetando y valorando las expresiones académicas y folklóricas por igual.

PANEL (Sesión 2) | Coordinadora: Mercedes Liska (CSMMF – UBA – IIGG - CONICET)
16,30 a 18 | Auditorio | Instituto Superior de Música

El rap argentino. Prácticas juveniles y saberes musicales emergentes

Clarisa López
(CSMMF)

Ludmila Padilla
(CSMMF)

Mercedes Liska
(CSMMF-UBA-IIGG-CONICET)

La etnomusicología tiene una larga tradición en el estudio de saberes y prácticas musicales que se expresan y transmiten a través de la oralidad. Desde hace veinte años varios géneros populares tradicionales han sido atravesando un proceso de institucionalización fundamentalmente en lo que refiere a la enseñanza. Distintas escuelas de música del país fueron incorporando carreras de folclore, tango y jazz, a la vez que también se crearon nuevos espacios de enseñanza en torno a estos repertorios, generando nuevas condiciones de producción y transformaciones estéticas notables.

Actualmente, otras músicas populares urbanas han recuperado la oralidad como vector de prácticas sociales emergentes y uno de los exponentes más resonantes es el rap. Durante el año 2016 realizamos un relevamiento de estas experiencias en la Argentina desde la carrera de etnomusicología a partir del cual pudimos dimensionar su trascendencia. Variantes estilísticas vinculadas a afirmaciones barriales, referentes de distintas ciudades del país, encuentros callejeros estables, competencias locales e internacionales, una extensa producción de videos caseros y profesionales, así como la cantidad de practicantes y la masividad del público que acompaña dichas actividades nos hablan de un fenómeno musical y cultural significativo.

Este trabajo focaliza el análisis en dos aristas de la actividad musical: por un lado, las competencias o "Batalla de los gallos" que se realizan en el escenario, y por otro, la producción de mujeres raperas. En el primer caso, nos interesa ver el pasaje de la modalidad de competencia callejera entre dos raperos a la situación de actuación profesional en los que median juicios de valor y jerarquías estéticas, y en el segundo, la participación y rasgos musicales en la interpretación de las mujeres en un género de tradición masculina, es decir, de qué manera han ido apropiándose de la práctica, incluso creando sus propios festivales.

El rap originario, de las "eskinas" al escenario

Rosario Haddad
(CSMMF-UBA-FfyL-UBACyT)

Hace tiempo viene creciendo notablemente la población indígena en las ciudades (Buenos Aires, Santa Fe). Proceso que provoca tensiones en los propios indígenas y los obliga a reconstituirse en ese nuevo sitio atravesando diferentes procesos de reelaboración identitaria.

El objetivo del siguiente trabajo consiste en analizar una práctica musical ineludible entre jóvenes *qom* que habitan un barrio indígena de la provincia de Buenos Aires: el rap originario. A lo largo del escrito veremos cómo los jóvenes apelan a la creación y producción de dicho género musical como un modo de reafirmación identitaria. Asimismo, daremos cuenta de la presencia del rap originario *qom* en circuitos propios del hip hop y más allá de las "eskinas" del barrio.

Dicho análisis forma parte una investigación para la realización de una tesis de maestría en curso.

PONENCIAS | Moderador: Lautaro Díaz Geromet (ISM-UNL)
16,30 a 18 | Aula 1 E | Instituto Superior de Música

MÚSICA POPULAR PARA LA ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE HISTÓRICO.

-Eje temático I-

Álex Zapata Romero
(UACH-ASEMPCH, Chile)

El propósito central de esta ponencia será analizar críticamente los potenciales usos curriculares, metodológicos y didácticos de la música popular (MP) inserta en las clases del subsector de historia, bajo el marco del actual programa para el segundo ciclo de enseñanza básica y para los cuatro cursos de enseñanza media. La intención es examinar y evaluar sistemáticamente este potencial en las siguientes dimensiones: (1) importancia de MP para los jóvenes de forma individual o dentro de las denominadas subculturas juveniles o tribus urbanas (2) MP como agente de motivación pedagógica (3) MP y sus vínculos con la memoria histórica (4) MP en la construcción de relato histórico, o sea como fuente o reflejo del pasado humano (5) relación en la construcción de espacio geográfico (6) posibilidades para abordar contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales.

Actualmente, en Chile la asignatura escolar de historia goza de escaso interés en el universo del estudiantado. Las razones pueden ser de distinta índole: desde la inadecuación de las estrategias didácticas utilizadas por el profesorado hasta la escasa familiaridad y empatía que presentan los educandos por los contenidos de la asignatura. Todo esto dificulta la consecución de los objetivos del programa curricular en los distintos niveles. Por ello se torna necesaria la producción nuevas estrategias que re-encanten y permitan a los alumnos resignificar los contenidos a la luz de sus biografías o vivencias personales y/o generacionales en aras a alcanzar aprendizajes significativos y transformativos. Bajo este contexto, resulta paradójico que la música, en general y sobre todo la de raigambre popular no sea utilizada en beneficio del aprendizaje histórico, sobre todo, si tomamos en cuenta, que ésta es la manifestación cultural más consumida por los jóvenes chilenos, según las encuestas aplicadas y manejadas por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). Los investigadores chilenos (hasta la fecha) tampoco se han dado el trabajo de imaginar y mucho menos reflexionar en profundidad sobre la posibilidad de utilización de la música como herramienta didáctica. La exigua bibliografía que circula en el ámbito local, fue producida en otros escenarios nacionales como España, México y Argentina. No obstante lo anterior, es necesario aclarar que la vinculación de la música dentro de la sala de clase, ha sido abordada desde la psicología educativa. Específicamente, algunos textos, se dirigen al estudio de la música como una herramienta motivacional, independiente de los contenidos y las asignaturas. Es decir, que se aborda como un factor destinada a obtener logros exclusivamente actitudinales, como es la relajación del ambiente social del aula. En otras palabras, se investiga el uso terapéutico de la música a fin de lograr la concentración y seguridad emocional de los alumnos dentro de la sala, aspectos no menores en el logro de aprendizajes esperados. En este trabajo se optado por complementar estos estudios, derivándolos, como ya señalé, a explorar la viabilidad de utilizar la música como una estrategia de aprendizaje para promover los contenidos del programa de historia, que no es otra cosa, que sugerir el uso de la música como eje central de posibles actividades de aprendizaje para el estudio de determinados contenidos conceptuales historiográficos, como también el desarrollo de habilidades propias de la disciplina y el reforzar actitudes necesarias para la vida y convivencia democrática.

LA MÚSICA EN LA EDUCACIÓN INTEGRAL DE LA PERSONA: UN APORTE DESDE LA CONCEPCIÓN SALESIANA.

-Eje temático I-

Ana Cristina Pontoriero
(UNSJ – CONICET)

Contenido en un proyecto de investigación mayor, como es la tesis doctoral en educación, denominada “Juan Argentino Petracchini: Precursor de la actividad coral en el marco de la UNSJ”, en curso, el presente trabajo pretende reflexionar en torno a los aportes de la música a la educación integral de la persona, desde una concepción salesiana.

Ante una realidad que nos inquieta, tal como es el cuestionamiento continuo de la inclusión de la música en la educación obligatoria y su desvalorización en la formación del ser humano, se ha pretendido colocar en foco la propia práctica docente, para –a partir de allí– preguntarse: ¿Cuál es nuestro papel como educadores para resguardar el valor y respeto por la música? ¿Qué incluye nuestra misión y cuáles son los límites? Pues, a pesar de la existencia de numerosos estudios que reafirman los valores que la educación musical posee para el desarrollo y la vida del hombre, parece ser que la realidad no se pone de acuerdo con la sustantividad de dichas publicaciones.

En la obra educacional de Don Bosco hay un claro ejemplo de que la música, es indispensable para la formación integral de los seres humanos. Mediante ella, le fue posible proporcionarles “un lugar en el mundo” a niños y jóvenes indigentes. Para Don Bosco, la afectividad es la puerta de acceso a la actividad artística y musical, desde donde el arte apela a distintos niveles de la conciencia: estimula el desarrollo intelectual, los procesos de alfabetización y promueve el crecimiento integral del ser humano.

Por esta razón, se examinan estudios científicos e históricos que desde la etnomusicología, la historia local de la música y la antropología personalista, examinan los aspectos que la música proveería para la educación del individuo.

Al abordar la temática, se ha dividido el trabajo en dos partes. Primero, se consideran los supuestos básicos que según Francisco Muscará (2012) requiere una «educación integral» de la persona, caracterizada como «personalista, personalizada y personalizante». Finalmente, se analizará el papel de la educación por la música en la misión y visión del Sistema Preventivo diseñado por Juan Bosco en la formación de niños y jóvenes, mediante la creación de coros, bandas instrumentales, y escuelas de música. Para último, se mencionarán las actividades realizadas por los salesianos misioneros llegados a Cuyo a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, mediante el estudio de figuras relevantes como Aquiles Pedrolini (Mendoza) y José Luis Chiesa (San Juan).

LA ADMINISTRACIÓN COLECTIVA Y EL ASEGURAMIENTO EFECTIVO DEL EJERCICIO DEL DERECHO DE AUTOR Y LOS DERECHOS CONEXOS.

Su acaparamiento práctico en circuitos de música latinoamericanos.

-Eje temático III-

Rodrigo J. Gozalbez
(ISM-UNL)

La misión de este trabajo es adentrarse en el análisis de una de las herramientas más importantes con la que cuentan los titulares de derechos de autor y derechos conexos en pos del efectivo ejercicio de las facultades inherentes a estos, con el objeto de satisfacer su naturaleza teleológica. A lo largo del desarrollo del presente se intentara relacionar las características de los distintos

sistemas de gestión de derechos de autor y derechos conexos y su vinculación con la práctica concreta desarrollada por el músico, pretendiendo determinar el alcance práctico de los beneficios que el ejercicio colectivo presenta en distintos ámbitos de aplicación. En una aproximación conceptual cuando hablamos de *gestión colectiva* nos referimos al conjunto de actividades tendientes al efectivo ejercicio de los derechos de autor y los derechos conexos por parte de entidades que, superando la individualidad propia de los titulares de esos derechos y gracias a las autorizaciones legales que estos oportunamente otorgan, realizan tareas de administración, contralor, otorgamiento de licencias, recaudación y distribución, asesoramiento, entre otras; todo esto con el propósito de beneficiar a los autores y titulares de derechos de autor y derechos conexos. Nuestra reconocida doctrina la define como “*el sistema de administración de derechos de autor y de derechos conexos por el cual sus titulares delegan en organizaciones creadas al efecto la negociación de las condiciones en que sus obras, sus prestaciones artísticas o sus aportaciones industriales – según el caso – serán utilizadas por los difusores y otros usuarios primarios, el otorgamiento de las respectivas autorizaciones, el control de las utilidades, la recaudación de las remuneraciones devengadas y su distribución o reparto entre los beneficiarios*”

La especialidad del derecho se proyecta de manera extensiva en el cúmulo de facultades que detenta el autor y en virtud de su relación simbiótica con la obra. Este carácter exclusivo no se menoscaba con la existencia de una organización que administre esos derechos de forma colectiva, a pesar de que podría ser válida la referencia al aspecto indirecto del ejercicio. La actuación colectiva pretende asegurar el cumplimiento de las facultades que poseen sus titulares, que de manera individual son difíciles de alcanzar, sobre todo en aquellas situaciones que presentan caminos sinuosos a la hora de rastrear las utilidades de obras y su difusión. Existen numerosas formas de explotación de las obras en las que se hace muy difícil el control por parte de sus titulares. Si el autor tuviera que controlar de qué forma su obra es radiodifundida o el intérprete de una obra artística pretender un manejo integral de los organismos de radiodifusión donde sus interpretaciones son reproducidas, nos encontraríamos ante una verdadera odisea. La actividad de las organizaciones de gestión colectiva tiende a resolver estos inconvenientes prácticos y a extender el margen de posibilidad para que los titulares de derechos de autor y derechos conexos puedan encontrar soluciones prácticas a la hora de ejercitar sus derechos intelectuales.

TALLER

16,30 a 18 | Salón de actos | FADU - FHUC

Y LA PARTITURA ¿DÓNDE ESTÁ? DERIVACIONES DIDÁCTICAS SOBRE ALFABETIZACIÓN EN MÚSICA.

-Eje II-

Leonhard, Rut M.
(ISM-UNL)

Croatto, Marisa
(Escuela Provincial de Música N° 9901:
Orquesta Sinfónica de niños y juvenil)

El trabajo aborda el concepto de alfabetización musical en el sistema educativo formal desde distintas posturas, Schaffer (1984) y lo complejo de la notación musical. Delalande (1995) y el concepto de la escritura empobrecedora. Belinche, Larregle (2006) y la distancia entre lo que suena y lo que se escribe. Jones (2007) y el abordaje de la partitura gráfica. Ortega y Graffigna (2013) la

comprensión en la búsqueda de la representación gráfica analógica.

Sostenemos que en los sistemas semióticos denominados figurativos (Martí 2012), las características visuales asumen un rol protagónico en su interpretación, tramando una relación entre signo y referente que no es arbitraria, ya que algunas propiedades del signo (por ejemplo, su forma, su tamaño, su posición espacial) remiten directamente a la misma propiedad del referente.

La consideración especial de la temática y motivo del taller es que no siempre, dichos sistemas semióticos, constituyen objetivos de enseñanza y su apropiación se observa superficial. Entendemos que estas organizaciones deben convertirse en objetos de enseñanza para lograr una alfabetización gráfica de la música pasando de un dominio cognitivo a otro.

Objetivo

Este taller se propone abordar estrategias para el desempeño musical desde y a través de la escritura analógica, atendiendo a la incidencia del contenido en su formación.

- Construir conocimiento didáctico en Educación Musical a partir de la propia experiencia al compartir propuestas de enseñanza, desde la música popular, analizando los supuestos teóricos que la definen.
- Abordar situaciones de enseñanza desde la práctica, con una intencional interpretación teórica.
- Otorgar intencionalidad a los procesos educativos y orientarlos hacia un posicionamiento responsable en relación con la enseñanza y el aprendizaje de la música, en diferentes niveles educativos.

Actividades o estrategias programadas

- El Taller como opción metodológica propiciará una trama de tiempos, contenidos, actividades, espacios, contactos interpersonales y posibilidades de acceso al conocimiento, pautando o desafiando decisiones relativas a los procesos de enseñanza en la educación musical.
- Se propiciarán los espacios de discusión teórica posibilitando poner en situación de tensión las miradas sobre lugares y situaciones naturalizadas en la enseñanza musical.

Organización

- Se desarrollará en tres momentos:
 - En el primer momento se plantearán los objetivos del taller a través de una exposición sobre la importancia de las temáticas planteadas y sus implicancias en el aula.
 - En el segundo momento, los alumnos, en subgrupos, trabajarán desde diferentes dispositivos didácticos en las que estarán presentes las posturas teóricas antes mencionadas, planteando las mismas sobre ejemplos paradigmáticos que permita llegar a la producción musical.
 - En el tercer momento, de cierre, se reflexionará sobre los objetos teóricos recortados para el espacio curricular.

VIERNES 08

PONENCIAS | Moderador: Hernán Pérez (ISM-UNL)
9 a 10,30 | Auditorio | Instituto Superior de Música

APROXIMACIÓN ESCALAR COMO FORMA DE HACER HISTORIA CULTURAL COMPARATIVA DEL ROCK SITUADO EN ESPACIOS DE AMÉRICA LATINA.

-Eje temático II-

Álex Zapata Romero.
(UAHC-ASEMPCH, Chile)

Expondré una síntesis de los sustentos teórico-epistemológicos de la tesis doctoral, *Canción del Sur; Génesis roquera en la periferia sudamericana 1954-1983, una aproximación escalar*. Partiendo del diagnóstico que en las distintas disciplinas sociales y humanistas que han abordado el rock como género musical o fenómeno socio-cultural en América Latina, hasta la fecha, no han desarrollado estudios comparativos de sus trayectorias históricas nacionales o locales con sus vínculos. Esta tesis buscó justamente aquello mediante un examen comparativo del primer e inicial momento formativo del rock (1954-1983) en dos países: Argentina y Chile. Esta comparación estuvo fundada en una articulación de aportes provenientes del análisis de sistemas-mundo (Wallerstein, McMichael, Taylor), estudios culturales (Hall, Grossberg, Frith, Gilroy, etc.), y la historiografía cultural (Burke fundamentalmente). El enfoque metodológico usará de modo creativo, heterodoxo las tres escalas geográficas propuestas por Peter Taylor (2000[1994]) las cuales son: mundo, nación, y localidad. En este trabajo esas correspondieron con tres modos por los cuales la música rock se ancló en los escenarios propuestos: (1) La escala mundo, encarnada en el rock “internacional hegemónico” proveniente de los países centrales, o sea de las industrias angloamericanas en sus vínculos con los dos estados-nacionales aludidos (2) La unidad nación, se refiere a lo acontecido en las zonas metropolitanas que personifican los estados nacionales respectivos: Buenos Aires/Santiago, su rock tipo sería el “rock nacional” (3) La escala o unidad local, comprende lo ocurrido con esta forma musical en barrios de la comuna de San Miguel de la ciudad de Santiago, y, por el frente argentino, de la ciudad de Santa Fe, los que encarnarían un rock barrial y provinciano respectivamente. Cada uno de estos casos concretos, fue tratado de forma autónoma-relacional, partiendo del supuesto que representan ejemplos concretos de lo categorizado teóricamente por los estudios culturales anglo, como coyunturas o contextos (Hall, 2010; Grossberg, 2006, 2009, 2012). Los que nos permitirían una aplicación exitosa de la “comparación incorporada” modelo elaborado por McMichael (1990). En suma la importancia del arsenal teórico, es que nos permitiría superar problemas recurrentes de la teoría social, histórica y cultural como son “el nacionalismo metodológico” y lo que denomino “centralismo metodológico” así también entender al rock como un fenómeno interestatal (geocultural si seguimos a Wallerstein) desde una perspectiva dinámica, relacional, descentrada que nos ayudaría a explicar las conexiones escalares.

CARNEVIVA: UN REFERENTE DEL ROCK ALTERNATIVO EN SANTA FE

-Eje temático III-

Florencia Di Benedetto
(ISM-UNL)

La presente propuesta surge de la adscripción en investigación que estamos llevando a cabo titulada “El rock alternativo en la ciudad de Santa Fe y su vínculo con el género en Bs. As. en los 90”, vinculada CAI+D denominado “Música popular argentina. Procesos de hibridación y circuitos alternativos de circulación a partir de la apertura democrática” dirigido por Elina Goldsack, ISM de la UNL. Además, constituye una continuación del estudio realizado como adscripción en investigación titulado “El rock argentino del 65’ al 92’: análisis de canciones paradigmáticas”, llevado a cabo en el período abril 2015-marzo 2016, nucleado al mismo CAI+D.

En esta ponencia nos proponemos articular críticamente algunos postulados sobre género musical y su relación con el estilo, aplicados al estudio de la producción del grupo santafesino “Carneviva” y su vinculación con el género “rock alternativo”.

El interés por el tema a tratar surge, entre otras cosas, de la observación de la trascendencia que han alcanzado, reflejada en el seguimiento sostenido de asistentes a sus recitales (con el que siguen contando) y en el hecho de que el público manifestaba conocer las canciones aun cuando muchas de éstas todavía no estaban grabadas ni editadas en estudio, solo por su frecuentación en vivo. También son notables las influencias que Carnéviva ha ejercido en la producción musical de otros grupos ligados al rock en la ciudad de Santa Fe y alrededores.

Comenzaremos exponiendo algunas ideas centrales de los autores tratados sobre la definición de género musical, aplicado al rock alternativo. Luego analizaremos el caso del grupo santafesino Carnéviva, su vinculación con el género antes mencionado y el análisis estilístico de su propuesta a través de elementos musicales presentes en tres canciones elegidas, correspondientes a su tercer producción musical “Curtido” de 1993, primer álbum de estudio editado en CD y más elaborado en su realización y difusión que los anteriores. A través del análisis intentaremos puntualizar algunos elementos sobresalientes que caracterizan su búsqueda estética. Las canciones elegidas responden a tres razones diferentes: una fue la que más trascendió en los medios en el momento en que se editó el disco, otra, la que más identificación produjo entre sus seguidores, ya que se refería a un barrio de la ciudad de Santa Fe, y la tercera fue elegida como ejemplo de canción menos experimental, más estable en cuanto a la base rítmica, la forma, el tratamiento armónico y melódico y otros elementos que la convierten en una de las más logradas del disco, musicalmente hablando.

Presentaremos su estudio partiendo del análisis auditivo, incluyendo fichas especialmente diseñadas para cada caso (según el aspecto musical que se desee focalizar). También haremos referencia a cuestiones contextuales obtenidas a través de diversas fuentes, como entrevistas a músicos del grupo, público, y otros actores relacionados a su producción como sonidistas, músicos invitados, operadores de grabación, periodistas especializados, etc.

LA GUITARRA ELÉCTRICA, LA CUMBIA Y EL SONIDO EN LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA A TRAVÉS DE LA INFLUENCIA DE MARIANO SEPÚLVEDA, EL PIONERO DEL ROCK TROPICAL EN COLOMBIA.

Un proyecto de investigación-creación

-Eje temático III-

Carlos Andrés Caballero Parra
(FAH-ITM, Colombia)

El amanecer del Mayo del 68 trajo no solo un despertar de nuevas experiencias y revoluciones sociales, sino, además, un buen número de manifestaciones en torno al arte y la cultura. Es así como entre las décadas de 1960 y 1970 se gestó en Medellín una revolución sonora musical en manos de jóvenes irreverentes que pretendieron hacer música a partir de las raíces folclóricas tradicionales de la costa caribe colombiana, influenciados con los sonidos contemporáneos del rocanrol y el twist. De la variedad de artistas que surgieron en esta época, resalta la presencia del músico, guitarrista y compositor Mariano Sepúlveda, creador, junto con otros músicos de la época, bajo el sello fonográfico Discos Fuentes, de la agrupación Afrosound, que marcó una influencia en el devenir de la cumbia en Colombia y el resto de Latinoamérica.

El proyecto de investigación-creación y recuperación patrimonial, realizado por el grupo Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, pretendió resaltar la importancia e influencia que tuvo esa época en la tradición musical colombiana y en el imaginario colectivo de un país que todavía escucha, baila y disfruta de esas grabaciones discográficas. Adicionalmente, incluyó la realización de una propuesta creativa que convocó al compositor e intérprete Mariano Sepúlveda en una nueva producción musical, para recoger el estilo tradicional de su obra con incorporaciones de sonidos y procesos de producción musical actuales que dieran cuenta de una búsqueda sonora particular a través del registro sonoro. La producción fonográfica estuvo acompañada de un largometraje documental que recoge las experiencias del mencionado artista, contada a través de la historia de la guitarra con la que interpretó sus éxitos hace más de 40 años. Toda esta investigación se ha complementado con artículos, ponencias nacionales e internacionales y un libro.

Partiendo de los dos principales objetivos del proyecto, que buscan caracterizar los aportes y el valor estético de la obra musical de Mariano Sepúlveda en el contexto del patrimonio sonoro antioqueño, además de visibilizar y divulgar su obra como un legado del patrimonio musical sonoro de la región, puede decirse que el equipo de investigación, conformado entre otros por el investigador Ph. D. Juan Diego Parra, ha cumplido con la mayoría de sus propósitos y ha abierto los espacios para seguir profundizando en este tema desde diferentes campos del conocimiento; es así como se pretende entregar un resultado desde el punto de vista de la producción de audio, en contexto con las formas de composición y creación, que permitieron la generación y consolidación de estas músicas y su reincorporación en una estética sonora actual que permita la circulación a través de medios diferentes y convencionales de distribución, pero con una influencia de los medios de producción de audio contemporáneos.

“CADA UNO A SU RITMO” ACTIVIDAD MUSICAL EN CONTEXTOS DE DISCAPACIDAD

-Eje temático I-

Adriana Quaglia
(ISM-UNL)

Considero fundamental re-pensar ciertas palabras que dan marco a esta práctica, como la discapacidad y mi rol en este ámbito, ya que la forma de ver al otro condiciona el hacer, y por ende, el sonar.

Discapacidad: refiere al entorno, no a la propia persona. “Persona con discapacidad”, no “con capacidades diferentes”, “discapacitado”, etc. según la ley 26.378 que centra la atención en el sujeto y no en su (dis)capacidad. No existe un autista, sino una persona con autismo, etc.

Educación: de calidad con las culturas de la inclusión.

Inclusión: creación de una cultura compartida. La base de la educación inclusiva es la ética como lo plantea Ricoeur, como anhelo de vida propia. Implica individualidad.

Cultura: con los componentes respeto, equipo y confianza.

Música: las experiencias musicales favorecen la inclusión social y emocional de la persona e influyen sobre su actitud hacia el juego y el trabajo, hacia sí mismo y hacia los demás. En la ley 26.378, artículo 24, se expresa el desarrollo del talento y la creatividad como un derecho de las personas con discapacidad.

Proyecto Sonando Vínculos

Es un espacio de estudio, ensayo y producción musical conformado, inicialmente, por jóvenes con discapacidad, con el fin de participar musicalmente en la comunidad.

Al considerar la discapacidad en relación con las oportunidades obtenidas, al entorno y a las barreras para el aprendizaje y la participación, todas las personas pueden progresar si se le brindan los apoyos adecuados. La música es una oportunidad que iguala a aquellos que la realizan y disfrutan. El objetivo es un espacio de aprendizaje musical basado en una cultura de la inclusión, considerando la individualidad de las personas con discapacidad: gustos musicales, prioridades y anhelos de vida propia.

Características

-Permitido el Caos Sonoro: no se pretende perfección sonora.

-Se trabaja la inclusión, no se "concientiza" a la comunidad sobre la misma.

-Se adaptan actividades e instrumentos musicales, no se cambian por otras diferentes a las de otro taller.

-La música es la propia del participante. Se inicia con Cumbia Santafecina, luego se traslada el mismo género por toda Latinoamérica integrando ritmos similares. También música del Río de la Plata.

-Escuchar antes que ejecutar.

-Sin lástima. Todos podemos hacer música, realmente. “No es solo buscar la solución, sino pensar que existe” (Javier Tamarit, FEAPS, 2013)

Las personas con discapacidad tienen diferentes ritmos de aprendizaje, comprensión y comunicación. Muchas veces ese ritmo es considerado como “peor” que el “normal”,

por lo tanto se lo excluye porque “no puede”. Este proyecto surge del cambio de mirada hacia lo que cada persona con discapacidad “si puede”.

“Cada uno a su ritmo” implica que una verdadera educación inclusiva no es ir todos al mismo ritmo, sino saber que los hay diferentes, y la importancia de que todos podamos sonar.

LA MÚSICA HABLA. COMUNICACIÓN, MÚSICA, CANTO Y DISCAPACIDAD

-Eje temático I-

Renata Dall Agnol Ferreira
(FLACSO, Brasil)

Fonoaudióloga con formación musical y en musicoterapia, incluye la música a lo largo de mi actuación en el contexto clínico-terapéutico con niños y jóvenes con discapacidades, en especial con TEA, retrasos de lenguaje, apraxia, trastorno específico de lenguaje.

La fonoaudiología contribuye en la estimulación de la comunicación, en especial lenguaje receptivo y comprensivo, oral, gestual, escrita. En mi práctica atendiendo a niños con los más diversos problemas de comunicación, algunas no desarrollan el habla, otras hablan con mucha dificultad motora, otras con vocabulario bien desarrolladas pero dificultades en el uso funcional del lenguaje y estructuración de narrativas (como autistas de alto funcionamiento).

Además, promueve el desarrollo del individuo, y garantiza no sólo alcanzar los objetivos peculiares de cada vivencia, sino también otras revoluciones que trascienden el conocimiento clínico. La fonoaudiología aliada al hacer musical, inserta al individuo en una actividad placentera que promueve la autoestima y el bienestar.

Dentro del enfoque discursivo, el lenguaje está directamente relacionado con la comunicación, la interacción, el pensamiento y la subjetividad. La mirada sobre discurso verbal y no verbal facilita el proceso de que el individuo se revele en el lenguaje verbal y / o musical.

El uso de la música como mediador de la comunicación actúa sobre los siguientes aspectos:

- representación espacial del cuerpo, discriminación y memoria auditiva, motricidad, orientación espacio temporal
- competencias personales y del grupo- calidad de vida - descubrir el mundo de forma agradable
- capacidades psicomotoras
- canales de comunicación, estimular el rompimiento de barreras y bloqueos internos
- comunicación de emociones
- expresión fonética
- estructuración y contextualización del discurso
- significado

La experiencia de la música y el uso y conocimiento del contexto no verbal permite el sujeto experimentar y reconocer sus propias capacidades y bloqueos de sus experiencias no verbales.

Entre las habilidades cognitivas involucradas en el aprendizaje musical están la adquisición fonológica, desarrollo y abarcamiento del lenguaje oral y escrito, perfeccionamiento del procesamiento auditivo entre otros.

Grob, Linden y Ostermam (2010) concluyeron que la capacidad fonológica de comprensión y habilidades cognitivas como la atención y memoria, mejoran significativamente después de sesiones de musicoterapia.

Hannon, Trainor (2007) explican que tanto la música como el lenguaje respetan reglas sonoras y gramaticales jerárquicas, así la música puede facilitar la comprensión de la lengua y viceversa. El lenguaje musical (no verbal) posibilita mayor flexibilidad para lograr un mejor equilibrio rítmico interno, contribuyendo a la reeducación del paciente.

La elección del método más adecuado de experiencia musical está directamente relacionada con los objetivos establecidos y las necesidades de ese niño.

En mi práctica se realizan uso de instrumentos, de la voz explorando sonidos vocales, canto, juegos rítmicos, utilización del cuerpo (expresión corporal, danza, cantigas de rueda), improvisación.

La elección del repertorio musical privilegia melodía, ritmo, letra, entre otros elementos, aprovechando del propio niño, y especialmente canciones del cancionero infantil de la música regional, y de otros pueblos, además de improvisar e inventar canciones. A través de ellas se da a conocer costumbres, cotidiano de las personas, fiestas típicas del local, comidas, brotes, paisajes, flora, fauna.

De las tradiciones de Brasil tenemos acalantos, parlendas, brincos, juguetes de rueda, además canciones de nuestra MPB.

La propuesta terapéutica con el uso de la música, permite la expresión del niño, donde para cada individuo habrá una necesidad de organización en la dinámica verbal para que sea posible la comprensión y ejecución de lo que se le pide. La subjetividad tiene que ser valorada para que el sujeto tenga espacio y condiciones de emerger en el lenguaje.

AMPLIANDO EL ESPACIO DE LA DIDÁCTICA DE LA EDUCACIÓN MUSICAL. TEJIENDO PUENTES ENTRE TEORÍA Y PRÁCTICA

-Eje temático II-

Profesora: Leonhard, Rut
(ISM-UNL)

La experiencia

Asumimos el ISM como una institución universitaria preocupada y ocupada por la creación e innovación del conocimiento e interesada en insertarse e interactuar con el propio entorno, construyendo puentes entre la investigación, la formación académica y los servicios a la comunidad. Pensar en el proceso de la formación docente nos enfrenta a dos cuestiones problemáticas que se relacionan con el “saber de la materia” y el “saber enseñar”. La teoría se divide y unos abogan por el saber específico de la materia, otros por facilitar a los docentes un “capital cultural”, que vaya más allá de los programas de estudio, generando experiencias que les permita afianzar su seguridad tanto en la elección del perfil de carrera elegido como en el hacer profesional, haciendo del saber pedagógico-didáctico una herramienta fundamental para el oficio del docente.

Buscando tramar estas visiones en la riqueza de cada una, se generan experiencias que permitan articular teoría y prácticas aprovechando distintas propuestas que aparecen en la programación institucional como son los encuentros, congresos, seminarios, etc.

Durante el año 2016, en la FHUC, la Licenciatura en Primeras Infancias organizó el **Segundo Congreso de Educación en Primeras Infancias. La construcción de la Experiencia Estética**. Por ser docente en la carrera, fui invitada a participar con un taller masivo. Todos los alumnos fueron invitados a participar del evento, pero además cursé invitación por si alguno quería actuar como ayudante en el taller que dictaría.

Se anotaron todos los alumnos de DEM I, II y III para participar como ayudantes razón por la cual comenzamos a diseñar un formato de taller en el que todos fuesen miembros participantes activos constructores de la propuesta desde la creación del taller mismo.

Tramamos la planificación del taller con el desarrollo de la III Unidad del Programa. Una vez desarrollada la misma, analizamos los fundamentos para el taller y se organizaron 10 grupo de trabajos cada grupo tenía como objetivo trabajar una secuencia didáctica desde el abordaje de enseñanza de una canción. Con ese fin se volvió a revisar la bibliografía, se escuchó material discográfico y se seleccionaron actividades desde algunas canciones.

En el mes de octubre, los alumnos, participaron en el congreso, presentando cada subgrupo la canción preparada que era compartida por alumnos y docentes de distintos profesorados de la

ciudad de la especialidad -música- y maestros del nivel.

Proyecciones y nuevas alternativas

Se observó la movilización que produjo en los alumnos tomar contacto con esta experiencia generando un impacto visible en su compromiso en y con la cátedra. Las consecuencias se visualizaron inmediatamente, solicitaron repetir la experiencia en el presente año, pero recuperando la experiencia para protagonizarla en el Nivel Inicial para articular la experiencia del taller realizado el año anterior con la propuesta reorganizada para los alumnos de las salas del jardín.

Se recortó en el presente año la experiencia sólo al grupo de DEM II y se planificó la experiencia para ser realizada en el Jardín de la UNL entre el 26 de junio y el 14 de agosto.

La experiencia no es obligatoria, pero el 90% de los alumnos la realiza, en algunos casos ganando experiencias para las PEM, en otros anticipando algunas prácticas.

Vincular curricularmente la Práctica Docente con la Didáctica de la Educación Musical es dimensionar a ésta como un tipo particular de práctica social que no se configura por el resultado de la simple interacción entre los que enseñan y los que aprenden, sino que es una relación mediada por significados y circunstancias específicas, que guían las conductas de las personas y les otorgan sentido. Estas prácticas, entendidas como las actividades que el docente desarrolla cotidianamente en determinadas condiciones sociales, históricas e institucionales, tienen significación social y personal y están atravesadas por un amplio espectro de cuestiones educativas, institucionales, sociales, laborales, etc.

TALLER

9 a 10,30 | Aula 1 E | Instituto Superior de Música

EL QUE TOCA TAMBIÉN BAILA. TALLER DE MOVIMIENTO A PARTIR DE JUEGOS RÍTMICOS DEL FOLKLORE ARGENTINO

-Eje temático II-

Marcela Laura Perrone
(UBA-CJJC-CSMMF-Esc. JP. Esnaola)

La inclusión de músicas populares y folklóricas dentro de las currículas de los músicos profesionales ha ido ganando espacio y fuerza en los últimos treinta años en nuestro país y en la región. Inclusive en las carreras cuyo perfil es la formación de instrumentistas con orientación en música clásica aparecen asignaturas vinculadas con este repertorio y modos de hacer de las músicas populares y folklóricas. También aparece, en este proceso de institucionalización, cierta academización que tiende a fragmentar los saberes y a construir ciertos modelos como parte de este proceso legitimante. Se presenta frecuentemente la separación entre el fenómeno musical y el baile y es necesario desandar algunos caminos para volver a construir los puentes. Lo que antes se daba como aprendizaje espontáneo y holístico en el círculo familiar y social ahora se va a buscar en una academia o taller de danzas, pero aparece poco y nada en las currículas de los músicos profesionales. Muchas veces los músicos -con formación académica o no-nos encontramos con el famoso refrán popular acerca de que “el que toca no baila”. Escuchamos estas músicas, las cantamos y acompañamos con palmas, tal vez las tocamos y hasta nos animamos a bailar un poco en alguna

reunión social o a escondidas, pero no sospechamos que tenemos una gran cantidad de herramientas a nuestra disposición para explorar el movimiento . Si bien cada persona es un mundo y a algunos les será de mayor o menor utilidad reflexionar o recurrir a la lectoescritura para comprender algunos patrones, podemos comenzar por experimentar con juegos rítmicos con manos y pies. Incorporamos el canto de un tema sencillo para comenzar a integrar las células rítmicas a semifrases y frases. Luego llevamos esos diseños al desplazamiento en el espacio y por último a diferentes figuras en el lugar, en un espacio cercano (base) y hacia otro lugar del salón (medias vueltas, vueltas enteras). En una primera parte nos proponemos trabajar sobre el paso básico de la chacarera y uno de sus zapateos básicos. En una segunda parte abordaremos la caminata de la zamba y el paso punteado o punteo hacia ambos lados. En este taller introductorio exploramos a través de la danza algunos aspectos que nos permiten recordar que también cuando tocamos y cantamos todo nuestro cuerpo está involucrado. Ponemos en práctica habilidades que requieren precisión y coordinación que retroalimentarán nuestra actividad musical. No es necesario tener experiencia con danzas folklóricas pero son bienvenidas las ganas de bailar. Sugerimos asistir con ropa y calzado cómodos.

PANEL | Coordinadora: Elina Goldsack (ISM-UNL)
11,30 a 13 | Auditorio | Instituto Superior de Música

A CINCO AÑOS DE LOS INICIOS DE LA ESCUELA DE ENSEÑANZA MEDIA ESPECIALIZADA EN MÚSICA N° 9901 -CREI-

-Eje temático I-

En el año 2013, la escuela de música CREI incorpora la creación de un bachillerato especializado en música en vivo - musical popular. El mismo, junto con la escuela Nigelia Soria de Rosario (quien empieza dos años antes) constituyen las dos únicas propuestas de este tipo en toda la provincia. Los textos curriculares plantean la creación de asignaturas totalmente novedosas, pensadas desde un nuevo paradigma, diferente de la educación musical convencional. A cinco años de su inicio, tres docentes del primer año del secundario musical reflexionan a través de un panel sobre sus prácticas concretas en relación a las definiciones curriculares de estos espacios curriculares novedosos, como lo son las asignaturas Canto con Acompañamiento, Organización del Discurso Sonoro e Instrumentos Nativos Sudamericanos. Con cinco años de experiencia en el dictado de dichas asignaturas, la reflexión se realiza con la perspectiva de estar transcurriendo este año la primera cohorte de egresados, en la que también se pueden observar algunas resultantes de la propuesta educativa en su corto plazo. Con la coordinación, por parte de una de sus redactoras curriculares, el panel brindará elementos para una instancia evaluativa del proyecto, que además posee un fuerte anclaje en lo latinoamericano como poética y como patrimonio cultural. Desde la práctica de las tres asignaturas mencionadas, cada cual con objetivos y metodologías diferentes pero siendo partes de un mismo dispositivo, pretendemos, además de relevar elementos para la evaluación de dicho proyecto educativo, también aportar a la discusión en relación a qué tipo de perfiles docentes debe contribuir a preparar la educación superior para ejercer la docencia en este nuevo tipo de propuestas educativo-musicales.

Organización del Discurso Sonoro, la escritura como herramienta.

Verónica Patricia Pittau
(CREI – ISM-UNL)

Así como un niño aprende y domina el lenguaje al menos unos cuatro años antes de empezar a adquirir los códigos del lenguaje escrito, en la música también, es lo ideal, algún tipo de contacto que vaya mas allá de la escucha, como puede ser el canto, o el contacto con algún instrumento musical antes de llegar a la escritura. A la persona que no puede leer y/o escribir se le denomina (según la RAE) “analfabeto”, pero los músicos sabemos que ser analfabeto en el lenguaje no es equivalente a ser analfabeto en música, hay trabas en todos los aspectos en el primer caso, como son el acceso a la educación y al trabajo, que nos son equivalentes para las artes. Pero la cultura en la que estamos insertos ha naturalizado la escritura en todos los aspectos de la vida diaria, por lo que muchas veces el músico se siente analfabeto en su arte, aunque domine perfectamente el lenguaje musical sin sus códigos escritos.

Los alumnos de la secundaria del CREI tienen al menos cinco materias musicales semanales, de las cuales solo una -Organización del Discurso Sonoro- tiene como uno de sus objetivos la enseñanza de la escritura musical. Esto da cuenta de la importancia de la escritura como herramienta para el hacer musical y no como un fin en sí mismo y el rol secundario de la escritura en la “música popular” (no culta, no académica), que es la orientación de esta secundaria artística.

El ingreso a la secundaria es un claro reflejo de esta propuesta. Debido a que la escuela tiene una grave limitación de espacio, el ingreso tiene cupo. Durante una semana se sucede una hora de clase de materias especiales y una de materias comunes. Cada clase termina con algún tipo de producción o trabajo de los alumnos, de cuya evaluación se obtiene un orden de merito, para que ingresen entre 25 y 30 alumnos (aproximadamente una tercera parte de los que se inscriben). La única materia que evalúa el conocimiento previo de la notación musical es ODS. El resultado es que en el primer año tenemos alumnos con muchos y nulos conocimientos previos.

Teniendo en cuenta las características mencionadas, estar a cargo de la asignatura se vuelve todo un desafío. En esta relatoría intentaré dar cuenta de esta experiencia.

Canto con acompañamiento, pretensiones de una posible matriz de la enseñanza en música popular.

Sergio Marchi
(CREI – ISM-UNL)

El ejercicio del músico popular actual, exige con frecuencia, desempeñarse como multi-instrumentista: cambios de función, coros, aportes complementarios en algún instrumento que no es su instrumento principal. Entre sus tareas, también se presenta, eventualmente, la necesidad de asumir roles de conducción, arreglador o compositor. De allí que una formación complementaria al instrumento principal con el que el estudiante se encuentre familiarizado, así como el desarrollo de la capacidad de cantar y acompañarse o acompañar a otros, en grupo, con instrumentos de percusión o instrumentos armónicos, se convierta casi en una necesidad.

La asignatura Canto con Acompañamiento se encuentra presente en todos los años del Bachillerato especializado del nivel secundario del CREI, pero además el abordaje de la enseñanza a través de la diada Base/melodía en el formato canción atraviesa todos los espacios curriculares específicos de dicho proyecto educativo, dando cuenta de la centralidad de dicha estructura en el plan de estudios. Este espacio, presenta hoy enfoques diversos en cada año. A modo de caso testigo, proponemos la siguiente relatoría de su primer año de cursado, el que presenta recurrentemente, en cada cohorte, las características de ser siempre un grupo heterogéneo desde su experiencia en el canto, en

acompañar o acompañarse, en la utilización de instrumentos armónicos, en la posibilidad de abordar la lecto-escritura musical convencional, en la diversidad de géneros musicales conocidos, así como en la natural variedad de gustos musicales particulares.

La relatoría dará testimonio de una serie de trabajos prácticos grupales, a partir de algunos de los ejes que atraviesan la asignatura: el conocimiento organológico diverso, la variedad de repertorio, la creación literaria y musical, el conocimiento de aspectos rítmicos, melódicos y armónico necesarios para el acompañamiento de cada propuesta musical concreta, la utilización de TIC's, entre otros, transitando diversas propuestas de lectoescritura, que abarcan de modo simultáneo, el empleo de grafías alternativas, gráficos analógicos, tablaturas propias de cada instrumento y lectoescritura convencional, desde una propuesta metodológica que hace centro en el trabajo grupal, el aprendizaje colaborativo y la presencia indispensable del canto y la práctica instrumental simultáneos, intentando que los estudiantes alcancen y afiancen sus conocimientos desde diferentes puertas de entrada, que permitan concretar los propósitos esperados.

Didáctica de la Oralidad y Secundario Musical: el caso de los instrumentos nativos.

Matías Marcipar

(CREI – Liceo Municipal de Santa Fe)

Para Walter Ong (1982), existen culturas fonocéntricas frente a culturas logocéntricas, así como una segunda oralidad, que es la oralidad en donde la escritura interviene como herramienta. Cada una de este tipo de culturas posee dinámicas que le son propias. En el caso de las de la oralidad, la grupalidad y las nociones condensadas en fórmulas memorizables son aspectos salientes. Las diversas propuestas que se vienen construyendo en relación a trayectos en música popular en el marco de la educación formal intentan atender estos aspectos porque como lo viene señalando Madoery (2015), los modos de producción deben considerarse como tan importantes como el mismo repertorio, si de formación en música popular se trata. Es decir que, sobre todo para el caso de los repertorios que tienen su origen en las tradiciones orales, estos deben de ser acompañados por tipos de transmisión que impliquen las dinámicas propias a la oralidad. La etnomusicología aporta a su vez el concepto del Enotexto: aquella teoría o conocimiento abstracto acerca de la práctica musical formulada desde dentro de la cultura que la practica (Cámara, 2015), o en términos de Grebe Vicuña, Etnoestética (1992). Modos de producción, dinámicas de la oralidad y etnotextos, confluyen, y, junto al patrimonio del repertorio, constituyen lo que podríamos llamar una didáctica de la oralidad. Esta se hace presente en el día a día de la práctica musical en los espacios curriculares “Instrumentos Nativos Sudamericanos” y “Rítmica e Instrumentos Populares Latinoamericanos”, asignaturas presentes a lo largo de los cinco años del bachillerato musical con especialización en música popular en vivo, que implementó la provincia de Santa Fe en 2012, con una escuela en Rosario (Nigelia Soria) y otra en Santa Fe (CREI). Como al decir del neurobiólogo Francisco Varela (1999), la experiencia esculpe el conocimiento, y este tipo de experiencia modela un tipo de conocimiento diferente al brindado por el formato educativo musical tradicional, en donde precisamente el objeto de estudio abordado tiene que ver precisamente con ese tipo de transmisión. Los principios de la grupalidad, en donde los saberes circulan, se reinterpretan, mutan y versionan, pero conservando un esquema de nociones básicas, contienen la práctica de innumerable cantidad de géneros latinoamericanos, constelación dentro de los cuales lo argentino encuentra su lugar genealógico. Dicha particular práctica pedagógica se dá además en el marco de una excepcional propuesta para la educación media, de la cual queremos dejar testimonio.

PONENCIAS | Moderadora: Natalia Solomonoff (ISM-UNL)
11,30 a 13 | Aula 1 E | Instituto Superior de Música

LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL EN LAS UNIVERSIDADES NACIONALES ARGENTINAS

-Eje temático I-

Lautaro Díaz Geromet
(ISM-UNL)

Alejandro Dutra
(ISM-UNL)

La enseñanza de la composición ha sido problematizada por muchos compositores y profesores de composición (Becerra, 1958; Grela, 1986; Etkin, 1999; Aharonian 2004; Mesa, Sala 2007; Gann 2007) inclusive, algunos de ellos han llegado a plantear que la enseñanza de la composición es una tarea imposible (Tenny, 2012).

En argentina, siete Universidades públicas Nacionales tienen carreras relacionadas con la composición musical dentro de su oferta académica. Localizadas en diversos contextos sociales, culturales y geográficos, cada Universidad presenta características propias que las diferencian del resto.

El propósito de este trabajo es el de relevar el estado de la enseñanza de la composición en las Universidades públicas Nacionales en términos de los contenidos impartidos, de sus abordajes metodológicos y de sus diseños curriculares.

Mediante entrevistas estandarizadas semiestructuradas, realizadas a los docentes que se encuentran a cargo de las cátedras de composición de las diferentes Universidades, se pretende indagar acerca de sus prácticas didácticas, sus ideas acerca de la composición y de su enseñanza.

De esta manera, comparando, contrastando y sintetizando las respuestas obtenidas se pretende poder trazar un panorama general del estado del arte de la enseñanza de la composición en el ámbito de la educación pública universitaria argentina.

SONIDO, REFERENCIALIDAD E IDENTIDAD: EL PROYECTO ARGENTINA SUENA

-Eje temático III-

María Vanesa Ruffa
(UNTREF)

La presente ponencia busca exponer avances del Proyecto de Investigación que se está llevando a cabo en la Universidad Nacional de Tres de Febrero titulado "Sonido, Referencialidad e Identidad: el Proyecto Argentina Suena". Dicho proyecto surgió de la necesidad de analizar el corpus de obras que integra el CD "Argentina Suena", (editado en el año 2016 por el sello discográfico UNTREF Sonoro), que convocó a diferentes compositores de música electroacústica de diferentes pueblos y provincias del país a que compusieran una obra partiendo del concepto de "Paisaje Sonoro." Tomando como materia de base diferentes sonidos representativos de esos lugares, cada compositor debía componer una obra musical electroacústica que represente de algún modo el espacio o la identidad sonora de su Región de origen.

La investigación que devino de "Argentina Suena" se enfocó en los siguientes interrogantes como motores de trabajo: ¿Es pertinente pensar en un conjunto de sonidos con "identidad regional" o, por el contrario, sólo se pueden considerar de forma abstracta y por lo tanto independientes del contexto en que se producen?. La música de tipo experimental ¿es necesariamente de carácter cosmopolita o universal, o podemos determinar ciertos rasgos locales en su sonoridad más allá de la presencia o no de cierto color folklórico?, ¿es posible que esa sonoridad local sea reconocida por el oyente y considerada como parte de una identidad, en este caso sonora?. La presente ponencia expondrá la metodología utilizada y los conceptos involucrados para intentar responder estos interrogantes.

LA CIUDAD AUSENTE DE GERARDO GANDINI: UNA INTERPRETACIÓN DE "LA MUJER PÁJARO"

-Eje temático III-

Paula Eva Marcus
Leandra Yulita
(FBA-UNLP)

El presente trabajo plantea una interpretación de "La mujer pájaro", una de las partes de la ópera La ciudad ausente de Gerardo Gandini. A partir del estudio de la pieza y de los datos que aporta el compositor como las indicaciones referidas a la ubicación temporal y la caracterización de los personajes, se pretende establecer una vinculación directa entre la estructura musical y la secuencia mecánica de movimientos en los autómatas.

Si bien los tres personajes de la micro-ópera interactúan entre sí, el análisis musical se centra en las intervenciones de la protagonista, "la mujer pájaro", de donde surgen distintos procedimientos, además de determinar la estructura de la micro-ópera, en la que un material claramente reconocible se alterna con otros diferentes, condicionando también la extensión de las partes.

El material melódico de la protagonista, es el tema del Adagio del Rondó en Re mayor, K382, para piano y orquesta de Mozart cantado a manera de vocalización. Esta manera de emisión se abandona en la última parte, al introducir un texto con un material melódico nuevo, que conserva muchos aspectos de la melodía original. Entonces surge la pregunta: ¿qué interpretación es posible sobre la

disrupción que se observa en la última intervención de la mujer pájaro?

Los autómatas que alcanzaron su máximo esplendor en Europa durante el siglo XVIII, no solo están presentes desde la caracterización de los personajes, sino que es posible establecer relaciones entre aquellos y los aspectos musicales de la pieza.

El compositor, a manera de alusión en retrospectiva, rescata en esta micro-ópera melodías, personajes, objetos, estructuras musicales del Siglo XVIII dentro de un discurso estético acorde al momento de la composición de la ópera, el Siglo XX.

TALLER

11,30 a 13 | Aula 2 F | Instituto Superior de Música

VIENTOS TANGO: PRINCIPALES RECURSOS Y ELEMENTOS ESTILÍSTICOS

-Eje temático III-

Victoria Polti
(CSMMF)

En el presente taller se propone un acercamiento a los principales elementos técnicos del tango, y el abordaje de las principales características estilísticas que se corresponden con las etapas más significativas del género (De Caro, D'Arienzo, Pugliese, Troilo, Salgán y Piazzolla).

Está destinado a vientistas de nivel avanzado o profesionales que quieran acercarse al género del tango, pudiendo participar de manera general cualquier interesadx en calidad de oyente.

Se espera que los participantes logren aplicar los elementos técnicos fundamentales del género tango e interpretar una pieza de tango en ensamble, desde el aspecto melódico y rítmico respetando las principales pautas estilísticas.

Contenidos específicos:

- ✓ El instrumento de viento como solista y como acompañamiento.
- ✓ Ritmo y acompañamiento (3-3-2, marcato, síncopas, yumba, bordoneo, umpa-umpa, pesante, coral y blancas).
- ✓ Articulaciones clásicas (legato, stacatto, martelatto, etc.), alternativas (soplo, golpe, distorsión, etc.) y adornos (trinos, mordentes, grupetto, volatina, y apoyaturas simples, múltiples, inferiores, superiores, arpegiadas, octavadas, etc.)
- ✓ Fraseos (abierto, cerrado, pelotita, atraso, adelanto, y arrastres)
- ✓ Repertorio (trabajo sobre ejemplos de tangos y milongas clave en cada etapa más significativa del género)
- ✓ Ensamble (trabajo colectivo sobre los conceptos y funciones vistos en el taller).

LAS CONCEPCIONES DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA DE LOS PROFESORES DE MÚSICA EN EL INSTITUTO SUPERIOR DE BELLAS ARTES “MUNICIPALIDAD DE GENERAL PICO” (2016)

-Eje temático II-

Rosana Carina Perlo
María de las Mercedes Vigna
Lilian Andrea Alomar
(ISBA)

La siguiente ponencia es parte de un proyecto de investigación que se está realizando en el marco de la convocatoria que realizara el INFD en el 2015 para el Programa "Conocer para incidir en las prácticas docentes". El mismo lleva por título: Las concepciones de educación artística de los profesores en el Instituto Superior de Bellas Artes “Municipalidad de General Pico” (2016). Para este informe se recupera parte del proceso de investigación realizado con los profesores de Música de ese proyecto.

Estudios recientes plantean que las concepciones sobre el ser docente son una construcción compleja y multideterminada. Conocer las concepciones que tienen los docentes del profesorado de Música del Instituto, las cuales funcionan como elementos determinantes para la toma de decisiones en su trabajo, nos permitió producir aportes conceptuales para la reflexión sobre las prácticas pedagógicas que se desarrollan en esta institución de gestión estatal de la zona norte de la provincia de La Pampa, cuya oferta académica consta de profesorado y tecnicaturas.

Este proyecto es continuidad de otra investigación en la cual el objeto de estudio fueron las concepciones y expectativas de los estudiantes del profesorado de Música. Ésta se desarrolló tras la observación de una posible disociación entre la búsqueda de los ingresantes y la propuesta de formación docente que ofrece la institución. Al finalizar dicho proyecto surgió el problema de la investigación actual. Desde las miradas que el equipo tenía sobre las prácticas docentes, se formularon interrogantes acerca de cuáles son las perspectivas teóricas, curriculares y metodológicas de los profesores. Cómo abordan las enseñanzas; desde qué posicionamientos teóricos; qué trayectorias académicas trae cada docente y; cómo las concepciones aprendidas en la formación afloran en la práctica docente. Este planteamiento inicial permitió esbozar los pasos a seguir para alcanzar resultados empíricos que permitan entrever los grados de tradición y/o de innovación que se hacen presentes en las clases.

Para la realización de esta investigación adoptamos la combinación de un enfoque cualitativo y cuantitativo. Los instrumentos para recolectar la información fueron una encuesta autoadministrada por *google forms*, que respondieron algunos de los docentes del profesorado en el año 2016 y posteriormente, una entrevista a grupos focales resultantes de una muestra aleatoria. La unidad de análisis estuvo constituida por el discurso escrito y oral de los docentes, que fueron la fuente de información de este proyecto.

Entre las principales dimensiones de análisis definidas se pueden mencionar: las concepciones de educación musical que sostienen los docentes desde el discurso; las influencias en su formación, construidas en su biografía personal, en la educación formal en los diferentes niveles y modalidades del sistema educativo y, en su socialización profesional.

Las conclusiones elaboradas permitieron conocer las concepciones que tienen los profesores; reflexionar en forma sistematizada sobre las prácticas pedagógicas y; complejizar el diagnóstico institucional sobre los docentes que trabajan en la institución educativa.

DE LA RAÍZ AL BRONCE: APORTES METODOLÓGICOS PARA LA MÚSICA POPULAR ARGENTINA.

-Eje temático II-

Ana Laura Wilson
(CSMMF)

En este trabajo se desarrollan algunas reflexiones sobre la inserción del saxofón en la educación artística superior orientada a la música popular argentina.

Tomaremos como punto de partida el análisis de distintos modelos y métodos de enseñanza. En los mismos, observamos el predominio de categorías analíticas y estrategias de enseñanza propias de la música académica que a la hora de abordar el tipo de sonoridad, expresión y lenguaje de los géneros populares resultan engorrosas y poco claras. En cuanto a la especificidad de la materia Saxofón, encontramos dos tendencias formativas que parecieran antagónicas: la formación en música académica y la formación musical asociada al jazz. Las diferencias entre ellas se basan en la emisión del sonido, dominio técnico del instrumento y el desarrollo desigual de habilidades como la lectura, manejo de la armonía e improvisación.

Es por ello, que el objetivo de este artículo es brindar herramientas de categorización y análisis musical, concepciones de apreciación musical y audio perceptiva actuales, que nos permitan comprender la complejidad sonora de la música popular argentina y conciliarla con el bagaje de las diversas prácticas y técnicas históricas de la enseñanza del instrumento en función de insertar al saxofón en el tango y la música folklórica, liberándolo de los prejuicios existentes en torno a su carácter de instrumento “no tradicional” y propiciando la creación de un nuevo paradigma de enseñanza del saxofón que nazca del campo estilístico y técnico de la práctica musical.

CONSTRUIR SENTIDOS EN EL AULA DE MÚSICA.

Propuestas para reflexionar sobre la presencia de la música latinoamericana, a partir de un estudio de caso en una Escuela Secundaria orientada en Música, de provincia de Buenos Aires.

-Eje temático II-

Mastrángelo, Beatriz
Duarte Núñez, Darío
Scanzi, Facundo
Suárez, Romina
Tomasin, María de la Paz

(Conservatorio de Música de Morón “Alberto Ginastera”- INFOD)

Si el arte se trata de abrir mundos de sentido, de construir y reconstruir nuevos horizontes culturales, de generar alternativas, entonces necesitamos que la clase de música sea un espacio de mediación cultural para el ingreso a lo simbólico como forma de estar en la otredad, en el reconocimiento de la condición humana (Meirieu, 2016), en tanto latinoamericanos.

Nuestra participación en este Congreso busca presentar una propuesta construida a partir de resultados obtenidos tras la realización del proyecto de investigación “La construcción de conocimientos musicales en estudiantes de la escuela secundaria orientada en Música N° 34 del partido de Morón, provincia de Buenos Aires”.

A pesar de que el soporte sonoro significativo sobre el que se construye la idea de la clase está relacionado con la música latinoamericana -la cual los sujetos reconocen entre sus preferencias cotidianas-, la participación de los estudiantes en las actividades musicales propuestas es escasa,

poniendo en evidencia la baja significatividad que les genera. Hemos encontrado que existe una diferencia entre lo que sienten los chicos al escuchar esta música y lo que les representa escucharla/trabajar con ella en el aula. Es decir, el ejemplo musical es uno mismo y sin embargo se percibe como diferente. En términos de Terigi, en esta escuela y en estas clases de Música se habría construido un “artefacto”, al desvincular las actividades vivenciadas en el contexto áulico, de la experiencia cotidiana de los estudiantes. (Baquero y Terigi, 1997:5).

Siendo que esa música es la que presentan como propia en las encuestas y entrevistas, el problema no sería una cuestión de no-identificación, sino de cómo se aborda el trabajo con ese tipo de música en el marco de la clase: el tema no sería entonces el soporte significativo, sino las estrategias de trabajo que plantea el docente o los trabajos que realiza en relación al soporte.

De lo relevado, una de las principales cuestiones que se perciben y son expresadas por los mismos estudiantes como causantes de esta baja significatividad o no-identificación es el hecho de que la clase de música aparece en términos de fragmentación y desorganización. Fragmentación en tanto se desarrollan actividades simultáneas en ámbitos físicos diferentes durante el tiempo de la clase (algunos alumnos hacen música en un aula, mientras otros realizan trabajos escritos que remiten a una búsqueda de información teórica sobre determinados temas, o simplemente están en el patio). Desorganización, ya que los sujetos relatan -incluso aquellos que participan activamente en la clase- que se advierte la falta de planificación y secuencia en las tareas que se proponen y se llevan adelante.

El tratamiento difuso de lo latinoamericano en las prácticas áulicas puede resultar a la vez, un eco del tratamiento ambiguo y escaso que se le da a este tema en el Diseño Curricular específico para esta orientación.

Interesa, a partir de los resultados obtenidos, proponer algunas líneas de reflexión para el diseño de prácticas docentes significativas para el nivel secundario orientado, en el área de educación musical, enfocadas a resignificar el capital musical latinoamericano.

PONENCIAS | Moderador: Mario Martínez (ISM-UNL)
14,30 a 16 | Aula 2 E | Instituto Superior de Música

LA ENSEÑANZA DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

-Eje temático II-

Mauricio Andrés Pitich
(ISM-UNL)

En esta ponencia, diferentes aspectos de la enseñanza de la interpretación musical como: la historia de la enseñanza interpretativa, el desarrollo de la habilidad, la preparación del performer y la memorización, son abordados desde los estudios de performance (Performance Studies). Aquí, investigaciones de autores como Richard Schechner, Nicholas Cook, Janet Ritterman, Jane Davidson, Stefan Reid y Aaron Williamon, entre otros, son debatidas en relación a la enseñanza de la música “cultura” y “popular”. En primer lugar, se desarrolla una introducción histórica sobre la evolución de la enseñanza interpretativa; se hace mención sobre diferentes tratados, maestros, fuentes, escuelas y estilos de interpretación estandarizados. En segundo lugar, se trabaja sobre el desarrollo de la habilidad interpretativa en base a aspectos genéticos, de entorno, oportunidades, experiencia emocional, práctica, motivación, apoyo social y aprendizaje. Tercero, se debaten estudios de la preparación interpretativa en los siguientes puntos: cuánto es suficiente practicar, cómo se practica, la destreza, la formulación interpretativa y la relación técnica-interpretación. En

cuarto lugar, se detallan aspectos de la memorización del músico, por qué y cómo se interpreta de memoria, sus ventajas y desventajas. Quinto y último, se relacionan y comparan las características de la enseñanza interpretativa de la música “culto” y “popular”.

La enseñanza de la interpretación musical en el ámbito “culto” se ha transmitido en su mayoría por medio de documentos escritos, en contraste, la música “popular” se ha valido de la transmisión oral, pero esto no es ninguna novedad. La primera conclusión del trabajo es que la enseñanza de la interpretación de la música “popular” tuvo la necesidad de valerse de un soporte teórico escrito para ingresar en el ámbito académico, esto provocó la pérdida de información interpretativa oral. Este “problema” es arrastrado ya hace años en la enseñanza de la música “culto” por la amplia variedad de voces que escriben sobre interpretación. Una segunda conclusión es que actualmente la enseñanza de la interpretación musical presenta diferentes ámbitos según el porcentaje de transmisión escrita u oral, cada uno con ventajas y desventajas que determinan y forman diferentes intérpretes. Primero, el ámbito académico, ya sea “culto” o “popular”, se vale de soportes escritos validados por un grupo determinado de personas. La academia escoge los maestros encargados de enseñar oralmente (con un vocabulario académico) la interpretación que complementa lo escrito. Segundo, el ámbito particular (“culto” o “popular”) que posee o no soportes escritos elegidos por el maestro según sus influencias, gustos y resultados personales, esta enseñanza tiene una mayor carga oral (fuera del vocabulario académico). Tercero, el ámbito del oficio, el más antiguo de todos y quizás en “peligro de extinción”, casi no presenta soporte escrito (sólo partituras) y la enseñanza de la interpretación se transmite en el acto mismo de la ejecución profesional en conjunto. Ahora, ¿cuál es el mejor camino para enseñar o aprender a interpretar música? La decisión del maestro o el alumno es personal, lo ideal sería que las opciones se den a conocer tempranamente.

A UTILIZAÇÃO DE ANÁLISE MUSICAL E GRAVAÇÃO NA CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA DO PASILLO ANDINO- COLOMBIANO “SINCOPANDO”: SEMI-EXPERIMENTO COM TRÊS FLAUTISTAS BRASILEIROS.

-Eje temático III-

Gina Arantxa Arbeláez Hernández
(UFRGS, Brasil)

O presente trabalho investiga como três flautistas brasileiros se baseando na sua bagagem de experiência artística interpretaram um trecho do *pasillo* andino colombiano “*Sincopando*” em versão para flauta solo, e como as suas interpretações foram influenciadas por referências da peça entregues a eles. Os três flautistas receberam inicialmente a partitura da peça, foi solicitado para eles estudar e gravar a seção A, sem procurar referências, só com a sua intuição e conhecimento musical. Após dita gravação, cada um deles recebeu uma referência diferente da peça, um deles a análise estrutural, outro a gravação do flautista que fez o arranjo e o outro a análise estrutural e a mencionada gravação, com o intuito de observar se cada tipo de referência ia ter um efeito em particular. Como resultado deste experimento se obteve duas gravações de cada flautista, uma antes e outra após da referência. Estas gravações foram entregues a três professores de flauta transversal que assumiram o papel de avaliadores das gravações para determinar as divergências entre as duas gravações de cada flautista. Ao final, se observou que os três flautistas participantes foram influenciados pelas referências, cada um com resultados diferentes devido à referência entregue, a seu perfil artístico e as suas prioridades interpretativas. O *pasillo* “*Sincopando*” do compositor León Cardona foi escrito originalmente para *trío típico colombiano* e arranjado para flauta solo pelo flautista Ignacio Ramos, sendo escolhido para esta pesquisa porque foi a primeira peça arranjada para flauta solo baseada num ritmo tradicional colombiano.

LA CONSTRUCCIÓN DEL TIMBRE Y EL DESAFÍO DE ENSEÑAR CANTO POPULAR

-Eje temático I-

Cecilia Arellano
(ISM-UNL)

La técnica del canto lírico, direccionada a los grandes teatros de ópera, se viene definiendo a lo largo de los siglos en la búsqueda de un sonido homogéneo, el gran desarrollo del volumen, la valoración de las notas agudas, la agilidad y la resistencia vocal. Esa técnica, pulida por los siglos, suele tener como desventaja una menor inteligibilidad del texto y la producción de un timbre patronizado; de hecho, suele ser difícil tener un timbre diferenciado/personalizado en el canto lírico.

La amplificación de la voz iniciada en la década de los '20s y desarrollada hasta los días de hoy, permitió captar aspectos más sutiles de la voz. En los años 20-30, la voz en el canto popular estaba condicionada por la necesidad de volumen, ya que al lado de instrumentos sonoros como el piano o una orquesta, sólo una emisión potente y por lo tanto similar a la del canto lírico podía funcionar.

Con el desarrollo del micrófono, el volumen deja de ser protagonista en la voz del cantante; así, se abre todo un abanico de posibilidades para su expresión: el uso de registros más graves, sonidos que remiten a lo "íntimo" (el susurro, la voz soplada), la captación más sutil del texto y su mayor inteligibilidad, la posibilidad de combinar sonidos suaves con bandas de gran volumen, o grandes orquestas y nuevas posibilidades de fraseo y ritmo.

De esta manera, la tecnología viene influenciando cada vez más la manera de hacer música, propicia el desarrollo de una nueva estética tímbrica, crea nuevos valores y nuevos gustos; permite el nacimiento de nuevas formas de cantar.

Se bifurcan definitivamente los caminos del canto popular y el lírico y con ello sus técnicas, sus estéticas, sus valores.

Habiendo constatado que estos campos se han separado tanto, la academia va creando espacios para atender a esas expresiones. Las carreras de música popular son un fenómeno reciente y creciente de los últimos años.

En este marco, se hace necesaria una reflexión acerca de cuáles son los contenidos y criterios y por lo tanto las estrategias de enseñanza y evaluación para esas disciplinas, en este caso el canto popular.

Este trabajo procura interpelar los criterios actualmente en uso en la enseñanza del canto popular en las instituciones académicas y proponer alternativas.

TALLER

14 a 16,30 y sábado 9 de 9 a 13 | Auditorio | Instituto Superior de Música

IMPROVISACIÓN - COMPOSICIÓN EM TIEMPO REAL

**Marcelo Moguilevsky (UNLP,
UNSAM)**

Partiendo de la “Zamba del silbador” del Cuchi Leguizamón, se realizará un análisis armónico funcional, sugiriendo escalas básicas que permiten cruzar toda la partitura sin problemas (el tema tiene un desarrollo del 3er grado Bemol en el segundo sistema que hace a la practica necesaria). Luego se avanzará con la creación del dialogo Alumno - Cuchi (antecedente alumno, consecuente Cuchi) y luego lo opuesto.

A partir de allí, se plantea una pequeña guía de procedimientos a practicar sobre motivo: progresion, desplazamiento, aumentacion- disminucion, fragmentacion y acumulacion, etc. Se indagará en los procedimientos del compositor en tiempo real en esta estructura de trabajo. La presente es una propuesta que combina impulso e intuición con elaboración racional.

CHARLA

16,30 | Auditorio | Instituto Superior de Música

ACTUALIDAD DEL INAMU

**Celsa Mel Gowland (Vicepresidenta
INAMU)**

Temas:

- Beneficios para músicos
- Próxima Convocatorias de Fomento
- Registro de Músicos
- Circuitos de Música en Vivo