

EXPERIENCIA, PRODUCCIÓN Y PENSAMIENTO

Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música 2018

Manuel Alejandro Ordás, Matías Tanco e Isabel Cecilia Martínez (Eds.)

Jornadas de Investigación en Música (JIMUS 2018)

EXPERIENCIA, PRODUCCIÓN Y PENSAMIENTO

~

Edificio Sergio Karakachoff, Universidad Nacional de La Plata
(Centro de Posgrado)

La Plata, Buenos Aires, Argentina.
15 y 16 de noviembre de 2018
<http://fba.unlp.edu.ar/jimus>

Organiza

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

leem@fba.unlp.edu.ar

<http://leem.fba.unlp.edu.ar>

Experiencia, producción y pensamiento : libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música 2018 ; compilado por Manuel Alejandro Ordás ; Matías Tanco ; Isabel Cecilia Martínez ; prólogo de Isabel Cecilia Martínez. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-1710-2

1. Música. 2. Investigación. 3. Educación. I. Ordás, Manuel Alejandro , comp. II. Tanco, Matías, comp. III. Martínez, Isabel Cecilia, comp. IV. Martínez, Isabel Cecilia, prolog.

CDD 780.7

Libro de resúmenes de los trabajos incluidos en las Jornadas de Investigación en Música-2018 *Experiencia, producción y pensamiento*

Editores: Manuel Alejandro Ordás, Matías Tanco e Isabel Cecilia Martínez

Diseño de imagen: Agustina Fulgueiras

Editorial: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM),

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

E-mail: leem@fba.unlp.edu.ar

Web: <http://leem.fba.unlp.edu.ar>

ISBN: 978-950-34-1710-2

Fecha de publicación: Noviembre de 2018

© para los autores de los resúmenes

© de la recopilación para los editores y LEEM

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723

DISEÑO

DCV María Ramos

DCV María de los Angeles Reynaldi

DCV Agustina Fulgueiras

Lucía Pinto

DISEÑO WEB

GEAR COMUNICACIÓN - DCV Cristian Ladaga



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Marcos Actis

Vicepresidente Área Académica

Lic. Martín López Armengol

Secretaría de Arte y Cultura

Prof. Mariel Ciafardo

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decano

Dr. Daniel Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario de Decanato

Lic. Emiliano Seminara

Secretaría de Asuntos Académicos

Prof. Graciana Pérez Lus

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

Lic. Carlos Merdek

Secretaría de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

Secretaría de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

**Secretario de Relaciones
Institucionales**

Prof. Juan Mansilla

Secretario de Arte y Cultura

Lic. Carlos Coppa

Secretaría de Asuntos Estudiantiles

Prof. Agustina Reynoso

Secretaría de Programas Externos

Lic. Sabrina Soler

LABORATORIO PARA EL ESTUDIO DE LA EXPERIENCIA MUSICAL

Directora

Dra. Isabel Cecilia Martínez

Consejo Asesor

Dr. Favio Shifres

Prof. Mónica Valles

Mg. Alejandro Pereira Ghiena

Dr. Joaquín Pérez

Dr. Matías Tanco

Lic. Sebastián Castro

COMITÉ ACADÉMICO

Dra. Isabel C. Martínez Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Dr. Favio Shifres Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Prof. Mónica Valles Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Mg. María Inés Burcet Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Mg. Alejandro Pereira Ghiena Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Dr. Joaquín Pérez Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Dr. M. Alejandro Ordás Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Dr. Matías Tanco Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

Prof. Demian Alimenti Bel Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP) / Comisión de Investigaciones Científicas-CICPBA
Lic. Marcelo Arturi Facultad de Bellas Artes (FBA-UNLP)

Dr. Gustavo Basso Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-FBA-UNLP)

Dr. Daniel Belinche Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-FBA-UNLP)

Lic. Silvia García Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-FBA-UNLP)
Dr. Gerardo Guzman Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA-FBA-UNLP)
Prof. María Elena Larregle Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-FBA-UNLP)
Dr. Diego Madoery Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-FBA-UNLP)
Dra. Leticia Muñoz Cobeñas Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-FBA-UNLP)
Prof. Santiago Romé Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-FBA-UNLP)
Mg. María Silvina Valesini Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-FBA-UNLP)
Dr. Luiz Naveda Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG)
Dra. Silvia Ana Español Instituto de Investigaciones Sociales de América Latina (IICSAL-FLACSO / CONICET)
Dra. Mariana Bordoni Instituto de Investigaciones Filosóficas (IIF-FLACSO / CONICET)

COMITÉ ORGANIZADOR

Coordinador General

Dr. M. Alejandro Ordás

Colaboradores

Dr. Matías Tanco

Prof. Demian Alimenti Bel

Prof. María Marchiano

Lic. Juan Félix Pissinis

Luciana Milomes

Lic. Sebastián Castro

ÍNDICE



12 PRÓLOGO

CONFERENCIAS

- 15 El instrumento musical ampliado y la estandarización de la orquesta contemporánea**
Gustavo Basso
- 16 La música como experiencia sustractiva: Tensiones entre materialidad y concepto**
Daniel Belinche
- 18 Poner el cuerpo en la lucha: Performatividad y desarrollo musical en la protesta social**
Favio Shifres

TALLERES

- 21 Algunas consideraciones acerca del repertorio coral. Tema acerca del cual se reflexiona no mucho**
Néstor Andrenacci
- 22 Hagamos el tango. Elementos técnicos del lenguaje**
Rodolfo Mederos
- 24 Taller introductorio a la práctica del Tai Chi Chuan. La vía de El Camino Medio, experimentación en la práctica artística**
Johanna Calderón Ochoa

TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN Y COMUNICACIONES

Experiencia musical: Cognición corporeizada

27 El movimiento corporal como descriptor no lingüístico de la experiencia musical

María Gabriela Mónaco, Mónica Valles, y Joaquín Blas Pérez

30 Formación musical, performance y movimiento corporal. Análisis de la experiencia musical en un estudio de caso

Luciana Milomes, Mariano Nicolás Guzmán, y Mónica Valles

33 Voz y corporalidad

Philip Salmon y Susana Caligaris

Musicalidad comunicativa, creación y percepción

37 Un estudio de la musicalidad comunicativa en el desarrollo del juego simbólico infantil a partir de su vínculo con el juego con las formas de la vitalidad

Santiago García Cernaz

40 Un acercamiento a la autoría y la composición para niños

Débora Azar

43 La función de la atención y la memoria en la percepción auditiva

Georgina Galfione

Estudios sobre música y emoción

47 Memoria emocional y música en un paciente con daño hipocampal

Milena Mora, Julieta Moltrasio, Verónica Detlefsen, y Wanda Rubinstein

51 Procesamiento emocional en adultos con educación musical. Resultados preliminares

Leonel Mina, Liliana Bakker, y Josefina Rubiales

55 La dimensión emocional en el proceso educativo musical

Carina Susana Silva, María Soledad Vega, Ana Cristina Pontoriero, José Manuel Villanueva, y María Fernanda Figueroa

Psicología del músico en la performance

- 60** **Identificación de la ansiedad escénica en los músicos de la Universidad Autónoma de Bucaramanga**
Luisa Fernanda Russi, Tatiana Patricia Quintero, y María Camila Duque
- 63** **El Dispositivo de Performance Musical, como matriz reguladora de los vínculos en el aprendizaje de música**
Gabriela Conti, Alberto Díaz, y Mariano Blake
- 65** **Efectos del disfrute en la ejecución de instrumentos musicales**
Mariel Gimenez, Nora Leibovich de Figueroa, y Florencia Martucci

Performance musical: Abordajes narrativos

- 71** **Impacto subjetivo de la identificación como músico. Análisis de un caso desde el modelo fenomenológico narrativo**
Melina Brunori
- 75** **La obra musical desde el punto de vista del performer**
Matías Tanco

Práctica coral: Pedagogía y performance

- 80** **Aproximación a la dimensión pedagógica de la práctica coral**
Ana Cristina Pontoriero
- 83** **¡En dos filas, coro! En busca de la mejor distribución espacial para el coro en ensayos y concierto**
Florencia Paula Massucco y Manuel Alejandro Ordás
- 87** **Variabilidad temporal hacia el interior del coro. Un estudio de claves multimodales y timing expresivo en la práctica coral**
Manuel Alejandro Ordás

Tango: Estilo e interpretación

- 91** **La utilización de la batería en la orquesta de Raúl Garelo. Implicancias en el aporte rítmico y tímbrico**
Maximiliano Gabriel Rinaldi y Manuel Alejandro Ordás
- 95** **Los estilos guitarrísticos de R. Grela y A. Berón. Un estudio de la temporalidad y los patrones rítmicos en la estructura musical de sus acompañamientos**
Emanuel Adrián Oteri y Demian Alimenti Bel
- 99** **La influencia de los movimientos posturales de los violonchelistas sobre su expresividad musical**
Jocelyn Rozé

Música y tecnología digital: Abordajes desde la composición, la interpretación y la comunicación

- 103** **Nuevas formas de oralidad musical en la web: Práctica musical y tecnología digital en la ciudad de La Plata**
Joaquín Blas Pérez y María Marchiano
- 107** **La composición en la era digital: prótesis y permisividad**
Teodoro Pedro Cromberg y Federico Eckhardt

Acústica musical: Análisis y producción

- 111** **Balizamiento de trayectorias de sonido envolvente mediante dispositivos táctiles**
Fabián Esteban Luna
- 114** **Exploración tímbrica en el Water-Gong: Realización de análisis espectrales en modelos diversos**
Fernando Martins de Castro Chaib, Douglas Rafael dos Santos, y Charles Augusto Braga Leandro
- 118** **Estudio de procesos de modulación tímbrica aplicados a sonidos multifónicos en el saxofón**
Martin Proscia, Pablo E. Riera, y Manuel C. Eguia

Educación musical: Perspectivas actuales

- 122** **La práctica docente en educación musical: Una experiencia de investigación en artes**
Aurora Lechuga Rodríguez
- 124** **Enseñar y aprender en la virtualidad: El rol del tutor en la formación del Profesorado modalidad semipresencial de la especialidad Educación Musical**
Carmen Rueda Borges
- 128** **¿Cómo aprendieron a tocar choro los guitarristas en Curitiba?**
João Fernando Bueno Matos de Almeida, y Ana Paula Peters
- 131** **Educación musical universitaria inclusiva. Principales problemas para su análisis**
Juan Félix Pissinis e Isabel Cecilia Martínez

Concepciones y categorías: Repensando las ontologías de la música

- 136** **Concepciones acerca de la lectura a primera vista de estudiantes universitarios de música**
Marcelo Cataldo, Matías Tanco, y Mónica Valles
- 137** **¿De qué hablamos cuando hablamos de técnica instrumental? Análisis de las concepciones de músicos profesionales**
Mirian Tuñez, Mariano Nicolás Guzmán, Lucrecia Ferrero, y Favio Shifres
- 144** **Consideraciones en torno a la categoría música popular**
Daniel Machuca Téllez, Mónica Valles, y Joaquín Blas Pérez

Enfoques musicológicos e historiográficos: Tradición y análisis

- 148** **Lalac na qom (El canto qom). Un trabajo de recopilación de las músicas antiguas del pueblo qom**
María del Rosario Haddad

149 ¿Dónde están esos cantores? Aportes para historizar el canto colectivo en Latinoamérica

Leticia Zucherino, Cecilia Trebuq, y Martín Eckmeyer

155 La actividad musical en un contexto religioso resignificado a través del musicar

Analia Giménez y Manuel Alejandro Ordás

Perspectivas socioculturales y prácticas

160 La música en los ritos escolares. De la simpleza de los cantos a la instalación de una visión de mundo

Cristhian Uribe Valladares

164 Consumo musical y género en adolescentes en Querétaro, México. Planteamiento y avances hacia un estado de la cuestión

Elsa Cristina Navarrete Ochoa

168 De Atahualpa a Beethoven. Historias que suenan

Victoria Gandini, Guadalupe González Taboas, Tatiana Cricun, y Nataly Salas

Compositores Argentinos: Interpretación y análisis

172 La música vocal argentina sobre textos de Lugones. Confluencias entre música y literatura

Silvina Luz Mansilla

176 Las comunidades interpretativas que graban a Carlos Guastavino en canto y piano

Cléber Maurício De Lima

179 Misa para el Tercer Mundo del Padre Mugica, una obra prohibida

Oscar Escalada

PRÓLOGO



Estimados colegas, estudiantes y comunidad académica:

En mi calidad de directora del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (LEEM-FBA-UNLP) y en nombre del Comité Organizador de JIMUS y de los integrantes del laboratorio, es un gusto para mí presentar las Jornadas de Investigación en Música (JIMUS 2018).

La investigación de la experiencia, la producción y el pensamiento acerca de la música nos convoca a encontrarnos investigadores, profesores, estudiantes y amigos del medio local, nacional, y regional (latinoamericano y de otras latitudes), para pensar juntos la música.

El encuentro que tendrá lugar en el Edificio Karakachoff de nuestra universidad nos brinda la posibilidad de disponer de un ámbito más que propicio para intercambiar, compartir, escuchar y ser escuchados durante dos días en todos aquellos temas que nos involucran cotidianamente en nuestra tarea como docentes, investigadores y estudiantes en un campo que durante las últimas décadas desarrolla un programa de amplio espectro alrededor del estudio de la experiencia musical.

Nos interesan en particular aquellos debates epistemológicos que abordan la experiencia musical desde una perspectiva crítica, interpelando los contextos socioculturales de práctica con el fin de identificar los rasgos que los definen y vincularlos con los marcos más amplios de nuestros modelos de conocimiento.

Los temas de las conferencias, comunicaciones y talleres que integran las JIMUS dan testimonio de la variedad de contenidos que interesan al campo de la investigación musical actual.

Disfruten las Jornadas de Investigación en Música (JIMUS 2018) los días 15 y 16 de noviembre de 2018. Los esperamos.



Dra. Isabel Cecilia Martínez
Directora del LEEM

~

Martínez, I. C. (2018). Prólogo. En M. A. Ordás, M. Tanco e I. C. Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 12-13). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

CONFERENCIAS





El instrumento musical ampliado y la estandarización de la orquesta contemporánea

Gustavo Basso

basso@isis.unlp.edu.ar

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-FBA-UNLP)

Tradicionalmente las formaciones musicales se adaptaron, en cantidad y tipo de instrumentos, a los espacios arquitectónicos disponibles. En el caso de la orquesta sinfónica, esos espacios fueron los salones tipo *caja de zapatos* que aparecieron, a causa de los cambios sociales introducidos por la Revolución Francesa, a mediados del siglo XIX. Una vez estandarizada, en cantidad de secciones y número de instrumentos por sección, la orquesta contemporánea se mantuvo casi inalterada hasta nuestros días. La noción de *instrumento musical ampliado*, introducida por Lothar Cremer a fines del siglo XX, permite describir en términos acústicos la evolución arquitectónica de los auditorios sinfónicos desde la estandarización de la orquesta hasta la actualidad.

PALABRAS CLAVE

Acústica, orquesta sinfónica, auditorios.

~

Basso, G. (2018). El instrumento musical ampliado y la estandarización de la orquesta contemporánea. En M. A. Ordás, M. Tanco e I. C. Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (p. 15). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

La música como experiencia sustractiva Tensiones entre materialidad y concepto

Daniel Belinche

danielbelinche@fba.unlp.edu.ar

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-FBA-UNLP)

El contacto con la música plantea en su misma configuración un problema: no se ve, no se huele, no se toca, no se come. La música es entonces desde su constitución intrínseca un fenómeno altamente abstracto que además presupone la construcción permanente de una suerte de presente continuo dado que tampoco es perceptible en términos estáticos y sus totalidades se van diluyendo a medida que la olvidamos. Ante esta volatilidad tal como ocurre con cualquier aprendizaje, uno de los conflictos que presupone su enseñanza se aloja en el centro de los debates contemporáneos de la pedagogía y las ciencias de la educación. ¿Es posible configurar conceptos, imágenes e ideas sin que medie una experiencia que involucre al sujeto de una manera emotiva y física? Este ensayo pretende poner en debate algunas de las categorías señaladas en torno a una diferenciación entre experiencia e información y, en un segundo plano, proponer una relectura de las categorías de imagen ficcional poética cuya carnadura pueda sostenerse en términos de la dialéctica entre sonidos y silencios.

PALABRAS CLAVE

Música, experiencia, información, concepto, materialidad.

~

concepto. En M. A. Ordás, M. Tanco e I. C. Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (p. 16-17). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Poner el cuerpo en la lucha

Performatividad y desarrollo musical en la protesta social

Favio Shifres

fshifres@fba.unlp.edu.ar

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

La noción de música como Bellas Artes consolida la noción hegemónica de obra y la diacronía entre su elaboración y su presentación para ser contemplada. Así, la performance musical es estudiada tanto en Psicología como en Educación como una habilidad de desarrollo solipsista, dependiente de la práctica deliberada en la que el cuerpo cumple una función instrumental. Por el contrario, un corpus creciente de estudios hablan de la naturaleza participativa de dicha habilidad en la que el cuerpo es medular en su función performativa-expresiva propiamente dicha. El giro que implica el pasaje de una ontología de música como presentación a una como participación, demanda un acompañamiento epistemológico en sus abordajes. Las perspectivas corporeizadas de la cognición y los enfoques situados de la educación musical vienen aportando importantes recursos a nivel teórico y metodológico para ese giro.

En este trabajo propongo utilizar varios de ellos para explicar las acciones concertadas (Butler) que tienen lugar en escenarios de protesta social en términos de micro y mesogénesis (Valsiner) del conocimiento musical. Para ello desarrollo dos ideas centrales y sus implicancias en el desarrollo de la habilidad musical: 1) la protesta social como escenario potenciador de la musicalidad comunicativa (Malloch y Trevarthen), y 2) la semantización de la técnica instrumental en términos del reclamo. Analizo algunos ejemplos y discuto sus implicancias en la educación musical formal.

PALABRAS CLAVE

Performance, protesta social, desprendimiento epistemológico, psicología de la música, educación musical.

~

Shifres, F. (2018). Poner el cuerpo en la lucha. Performatividad y desarrollo musical en la protesta social. En M. A. Ordás, M. Tanco e I. C. Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 18-19). La Plata: La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

TALLERES



Algunas consideraciones acerca del repertorio coral.

Tema acerca del cual se reflexiona no mucho

Néstor Andrenacci

nestorandrenacci@gmail.com

Facultad de Artes y Ciencias Musicales (FACM-UCA)

El reflexionar sobre el proceso creativo que lleva a definir un repertorio, en este caso coral, puede iluminar muchos rincones de la dirección, y estimular novedosas maneras de encarar la tarea que nos ocupa, de curiosear en diversos ámbitos de lo artístico, no sólo estrictamente musical.

PALABRAS CLAVE

Música, proceso creativo, practica coral, repertorio, dirección coral.

~

Andrenacci, N. (2018). Algunas consideraciones acerca del repertorio coral. Tema acerca del cual se reflexiona no mucho. En M. A. Ordás, M. Tanco e I. C. Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 21). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Hagamos el tango

Elementos técnicos del lenguaje

Rodolfo Mederos

rodolfomederos13@gmail.com

<http://www.rodolfomederos.com.ar/>

CARACTERÍSTICAS

Taller expositivo acerca del abordaje teórico y práctico del lenguaje musical del tango. Además, se abordarán las principales características de la construcción del arreglo, desde una perspectiva auditiva (análisis auditivos de ejemplos prototípicos del tango) y con demostraciones prácticas (ejemplificación con ejecuciones del propio Mederos). Habrá un espacio final para atender preguntas de los participantes. El taller finaliza con una ejecución del autor.

PRESENTACIÓN

I - EL ARREGLO. Los tres planos

- a. La melodía. Tipos, transformación y ornamentación
- b. El acompañamiento y sus diferentes elementos
- c. La melodía secundaria

II - LA ORQUESTACIÓN. Las tres texturas

- a. El tutti. La parte de piano
- b. El soli puro y mixto
- c. El solo

III - DIFERENTES TÉCNICAS DE ESCRITURA

- a. La línea espesa
- b. La rearmonización
- c. La variación
- d. Otros elementos

LA ORGANIZACIÓN DEL ARREGLO. Planificación

La guía. La reducción. La partitura completa

PALABRAS CLAVE

Tango, armonía, acompañamiento, orquestación, composición, arreglos.

~

Mederos, R. (2018). Hagamos el tango. Elementos técnicos del lenguaje. En M. A. Ordás, M. Tanco e I. C. Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (p.22-23). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.



Taller introductorio a la práctica del Tai Chi Chuan

La vía de El Camino Medio, experimentación en la práctica artística

Johanna Calderón Ochoa

jcalderon31@unab.edu.co

Facultad de Ciencias Sociales Humanidades y Artes (FCSHA-PM-UNAB)

El Tao Te Ching, libro sagrado del taoísmo refleja en sus versos la esencia misma de lo expresado por Siddharta Gautama (Buddha) cuando se refería a El Camino Medio, aquel que se aparta del extremismo, tanto de la indulgencia como de la mortificación (Tsé, 2008). ¿Cuántas veces nos hemos alejado del camino medio en busca de un efímero ideal estético?, ¿Por qué ignoramos la voz interior, incluso el llamado de dolor de nuestro cuerpo ante la premura de los compromisos artísticos?, ¿Cómo podemos implementar el principio del camino medio en la práctica artística? El Tai Chi Chuan, al recoger las enseñanzas que históricamente le vienen del budismo nos enseña que en la interacción de la mente, el cuerpo y el espíritu, existe un punto medio, un centro al cual podemos regresar en los momentos de crisis. Es un hecho comprobado que cuando el músico o artista performativo posterga o ignora los factores desequilibrantes de la práctica, muy pronto desarrollará tensiones físicas y psicológicas, lesiones asociadas a las prolongadas horas de ensayo, posturas corporales deficientes y la compulsión de los movimientos repetitivos, característica esta última del perfeccionamiento artístico.

El presente taller es de naturaleza eminentemente práctica y se aleja de cualquier dogmatismo o ideología. Está diseñado para los músicos, pero también va dirigido a todo aquel que desee hacer una reflexión sobre

el tema de El Camino Medio (actores, oradores, artistas) y su implementación en las artes performativas. A nivel metodológico, se tomarán los Fundamentos de Base del Tai Chi Chuan o (Ji Bin Gōng, “基本功”, pronunciado Chi Pen Kung), con el propósito de experimentar y acercarse a la comprensión de lo que nos enseña este arte marcial interno sobre el equilibrio, la postura corporal, la relajación y el poder intrínseco de la estructura anatómica humana. Posteriormente, y a través de la práctica (instrumental musical o disciplinar), se reflexionará acerca del impacto en el cuerpo humano de la transgresión de los límites naturales y por qué es fundamental incrementar la conciencia sobre la preservación de la integridad y el bienestar del artista performativo.

REFERENCIAS

- Caballero, M. B. (2008). Escuela colombiana de Tai Chi Chuan estilo Yang, Chi Kung y artes afines. Recuperado de: <http://escuelacolombianataichi-yang.blogspot.com/>
- Kit, W. K. (2002). *The complete book of Tai Chi Chuan*. Londres: Tuttle Publishing.
- Tsé, L. (2008). Divine way of spiritual heart. Recuperado de: http://www.swami-center.org/es/text/tao_te_ching.pdf
- Tzu, L. (2007). *Tao Te Ching*. Boston: Shambala.
- Zhongwen, F. (2006). *Mastering Yang Style Taijiquan*. Berkeley: Blue Snake Books.

PALABRAS CLAVE

tai chi chuan, El Camino Medio, artes performativas, salud del artista performativo

~

Calderón Ochoa, J. (2018). Taller introductorio a la práctica del Tai Chi Chuan. La vía de El Camino Medio, experimentación en la práctica artística. En M. A. Ordás, M. Tanco e I. C. Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 24-25). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN Y COMUNICACIONES



**Experiencia musical: Cognición
Corporeizada**



El movimiento corporal como descriptor no lingüístico de la experiencia musical

María Gabriela Mónaco, Mónica Valles, y Joaquín Blas Pérez

mariagmonaco222@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

INTRODUCCIÓN

En el marco de las teorías de la cognición musical corporeizada, se considera que las propiedades emergentes de una obra musical se vinculan de manera directa con el modo en el que músicos, bailarines y oyentes experimentan corporalmente la música. El cuerpo cumple un rol determinante en el modo en que se construye la experiencia; y la interacción corporal con el entorno genera significados permitiendo la comprensión del mundo (Gibbs, 2006). Se afirma que la música como forma sónica en movimiento tiene un impacto directo en nuestros cuerpos y adquiere significado a través de la acción corporal antes que del pensamiento (Leman, 2008). Las formas sónicas en movimiento involucran a los sujetos en un proceso de significación corpórea de modo que el movimiento corporal se constituye en un tipo de descripción no lingüística de la música. Una forma de descripción corporal y espontánea es la denominada 'experiencia articulada' que difiere de la 'experiencia interpretada'. Esta última se focaliza en la vida privada y en la cultura e implica una aproximación basada en el cerebro. Bajo la hipótesis de que el movimiento corporal de una persona que está teniendo una experiencia con la música constituiría una descripción no lingüística de dicha experiencia, se diseñó un experimento tendiente a indagar sobre el tema. Se abordó desde una práctica del ballet en la que la relación entre música y movimiento resulta evidente. En este escrito, nos proponemos comunicar los avances alcanzados hasta el momento.

MÉTODO

Para llevar a cabo las indagaciones, se obtuvo un registro audiovisual de una práctica de ballet desarrollada por una niña de 11 años, con 3 años de estudio de danzas, sin formación musical. El fragmento musical utilizado pertenece a la obra *Humoresque* N° 7 en Sol b M, Op.101 (Dvorák, 1894). La sesión, filmada en su totalidad, constó de dos condiciones de performance. La primera, basada en la experiencia articulada, consistió en bailar espontáneamente con la música luego de una audición previa del fragmento musical; la segunda, basada en la experiencia interpretada, consistió en interpretar una coreografía creada en el momento por la participante para bailar con el mismo fragmento musical. Se realizaron dos estudios exploratorios. En el primero se analizó el movimiento corporal de la participante mediante la observación directa. Se definieron los vínculos entre los movimientos y las propiedades emergentes del discurso musical para las dos condiciones. En el segundo, se entrevistó individualmente a 5 músicos, 5 bailarines y 5 no-músicos/no-bailarines, que observaron la filmación tres veces (dos veces en condición de sólo video y una, audiovisual) y brindaron una respuesta acerca de cómo se imaginaban que era la música sobre la cual la estudiante desarrolló su coreografía.

RESULTADOS

En cuanto al primer estudio, el análisis de los datos mostró que en la experiencia articulada hubo correspondencias entre la organización del movimiento corporal y aspectos formales y métricos de la música. Así mismo se advirtió que a medida que la música iba avanzando, el cuerpo comenzaba a resonar con aspectos interpretativos vinculados al modo de articulación de los sonidos y al carácter del fragmento musical. En la condición de experiencia interpretada se observó una coreografía elaborada sobre la base de figuras y pasos que habían sido desarrollados en la experiencia articulada. Las articulaciones del movimiento fueron coherentes con más niveles de la organización formal y la organización métrica que los evidenciados previamente. Respecto al segundo estudio, el análisis de las respuestas obtenidas en la entrevista permitió aislar una serie de categorías vinculadas a los aspectos estructurales y contextuales de la música así como otros vinculados a la intencionalidad.

IMPLICANCIAS

La aparición y distribución de ciertas categorías según los grupos de entrevistados, permiten suponer una incidencia del conocimiento previo en la posibilidad de comprender estas descripciones no lingüísticas de la música, o bien captar lo que el movimiento describe. Los resultados obtenidos en estos trabajos aportan información acerca de cómo el movimiento corporal interviene en la experiencia y comprensión de la música tanto para el bailarín en su interpretación, como para el espectador en la observación. Los movimientos de la participante, así como su organización, permitieron hipotetizar cuáles emergentes de la música estarían siendo capturados en su experiencia, y cómo las estaría configurando. Es en este sentido que dichos movimientos adquieren significación como una descripción no lingüística acerca de la experiencia de un performer, otorgándole así una dimensión comunicativa.

REFERENCIAS

- Dvorak, A. (1894). Humoresque No. 7 in G-flat Major, Op. 101. Versión de Seiji Ozawa, Yo-Yo Ma, Itzhak Perlman, y Boston Symphony Orchestra. Extraído de https://youtu.be/8rORvQeRu_Y
- Gibbs R. W. (2006). *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Massachusetts: The MIT Press.

PALABRAS CLAVE

Música, movimiento corporal, descripción no lingüística, experiencia articulada e interpretada.

~

Mónaco, M. G., Valles, M., y Pérez, J. B. (2018). El movimiento corporal como descriptor no lingüístico de la experiencia musical. En M. A. Ordás, M. Tanco e I. C. Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 27-29). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Formación musical, performance y movimiento corporal

Análisis de la experiencia musical en un estudio de caso

Luciana Milomes, Mariano Nicolás Guzmán, y Mónica Valles

milomesluciana@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

FUNDAMENTACIÓN

Según Musumeci (2002) el concepto *educación de conservatorio* refiere a un modelo de educación musical que ha dominado la formación de músicos profesionales en los últimos tres siglos. Este modelo, al cual nos referiremos como *modelo conservatorio*, se caracteriza por una tendencia dominante hacia el desarrollo de una ejecución técnicamente habilidosa, la restricción del repertorio musical a aquel perteneciente al canon centroeuropeo y el establecimiento de relaciones verticalistas entre docentes y alumnos, entre otras particularidades. Tradicionalmente, las prescripciones del modelo conservatorio se han apoyado en la dicotomía cuerpo-mente, colocando el primero de estos al servicio de la técnica (como mero productor de sonido) y favoreciendo, así, su disciplinamiento y ocultamiento. De esta manera, se han privilegiado los procesos mentales internos, desvinculando al cuerpo de aquellos procesos que nos permiten conocer y sentir la música. En este sentido y bajo estos preceptos, el ideal de músico sería aquel que realizara sólo los movimientos indispensables para la producción del sonido y que comprendiera la música exclusivamente a través de procesos mentales (Holguín Tovar y Shifres, 2015). Con ánimos de aportar evidencia empírica sobre la incidencia de las prescripciones del modelo conservatorio en la experiencia musical, y bajo la hipótesis de que dicho modelo desalienta la corporeidad

en la ejecución musical, se presenta un estudio preliminar acerca del uso del movimiento corporal en una práctica musical de cámara.

OBJETIVOS

Examinar el uso de movimientos corporales en diferentes instancias de interpretación de una obra musical e indagar la relevancia y el rol que estos tienen para la ejecutante en su práctica musical cotidiana.

MÉTODO

Se combinaron metodologías de corte cuantitativo y cualitativo para obtener datos desde dos vertientes. Se le solicitó a una estudiante avanzada de canto con formación académica y experiencia en repertorio camerístico que interpretara un fragmento de la obra *Se florindo è fedele* (Alessandro Scarlatti) para canto y piano en dos instancias (ensayo y exhibición). Las ejecuciones fueron acompañadas por un pianista y registradas en formato audiovisual. Los movimientos de la participante en situación performática fueron procesados y microanalizados mediante el software *ELAN* conforme a un sistema de categorías ad hoc definidas en un estudio previo (Milomes, Martínez, y Valles, 2018). Por otra parte, se desarrolló un estudio de la experiencia subjetiva de la ejecutante mediante un cuestionario con preguntas orientadas a indagar acerca de la relevancia y el rol del movimiento corporal en los momentos de ensayo y exhibición durante su práctica musical cotidiana.

RESULTADOS

Los datos se encuentran aún en proceso y los resultados serán comunicados en la presentación. Resultados preliminares indican una reducción del movimiento en la etapa de exhibición de la obra que, junto a las respuestas de la participante, darían indicios de que el modelo conservatorio restringe la cantidad y el tipo de movimientos permitidos en la performance.

CONCLUSIÓN

Los resultados se discutirán en relación a la incidencia de las prescripciones del modelo conservatorio en el uso de los movimientos corporales

durante la performance y las implicancias de dicha prescripción en los procesos cognitivos musicales.

REFERENCIAS

Holguín Tovar, P. J., y Shifres, F. (2015). Escuchar música al sur del Río Bravo: Desarrollo y formación del oído musical desde una perspectiva latinoamericana. *Calle 14*, 10(15), 40-53.

Milomes, L., Martínez, I. C., y Valles, M. (2018). Incidence of verbal commentaries on musicians' corporality during a chamber music rehearsal. En R. Parncutt y S. Sattmann (Eds.) *ICMPC15/ESCOM10: Abstract book* (p. 183). Graz: Centre for Systematic Musicology, University of Graz.

Musumeci, O. (2002) Hacia una educación de conservatorio humanamente compatible. *Actas de la Segunda Reunión Anual de SACCoM*. Quilmes: SACCoM.

PALABRAS CLAVE

Modelo conservatorio, movimiento corporal, disciplinamiento corporal, interpretación musical.

~

Milomes, L., Guzmán, M. N., y Valles, M. (2018). Formación musical, performance y movimiento corporal. Análisis de la experiencia musical en un estudio de caso. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 30-32). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Voz y corporalidad

Philip Salmon¹ y Susana Caligaris²

pstenor@gmail.com

¹Royal College of Music (London, UK)

²Instituto Superior de Música (ISM-FHUC-UNL)

CONTEXTUALIZACIÓN

La interacción creativa entre maestro y estudiante como base de un proceso pedagógico en el canto, que definimos como holístico, implica trabajar con la totalidad del ser: aspectos físicos, emocionales, psicológicos y sensibles, son materiales con los cuales ambos modelan artísticamente una *vocalidad*. La adopción de un punto de vista pedagógico holístico, a partir del cual desarrollar una metodología, conducirá al equilibrio de esa interacción (Beltramone, 2016; Chapman, 2014; Porges, 2017). El maestro deberá facilitar el acto de cantar evitando la entropía conceptual (Alessandroni, 2014). Nuestra experiencia como profesores de canto, demuestra que la aplicación de técnicas pedagógicas integradoras de los distintos procesos cognitivos, optimiza el rendimiento y la actitud psicológica, materializando el objetivo de todos los cantantes: la expresión artística (Salmon y Caligaris, 2018).

OBJETIVOS

(i) Concientizar la propia naturaleza vocal y sus posibilidades de desarrollo; (ii) desarrollar una forma de pensamiento proactivo organizado en relación a la propia voz, asociando sonido, respiración y postura; (iii) cultivar la concentración y determinación a nivel mental produciendo una sólida conexión entre mente y cuerpo; (iv) entender los elementos técnicos como codificación de ideas expresadas en forma de herramientas; y (v) establecer estrategias de trabajo, promoviendo principios de unificación entre recursos técnicos e interpretativos.

DESARROLLO

Siendo cada clase un *laboratorio vocal* en el cual encontrar nuestro propio sonido, es fundamental que a través de la compenetración con la propia emisión y el cuerpo en su totalidad, podamos entender nuestra voz. Muchos de los aparentes problemas deben considerarse como el trabajo a realizar, liberándonos de ideas limitantes. Entendiendo que sonido, respiración y postura constituyen una unidad indivisible, acercarnos a nuestro sonido a través de trabajos liberadores de la respiración y postura. Partiendo de la *posición* o forma en que se conectan las distintas partes del cuerpo en relación a la voz, se generarán modificaciones posturales permitiendo una optimización de recursos.

ACCIONES REALIZADAS

Hemos demostrado en nuestro trabajo *Towards the concept of The Embodied Voice* resultados positivos con este enfoque. Durante la presentación se ofrecerán ejemplos prácticos en relación al abordaje de cada aspecto.

CONCLUSIÓN

En el estudio del canto es esencial establecer el equilibrio de los elementos involucrados que hemos mencionado, facilitando procesos, en un contexto adecuado y con especificidades propias para cada alumno.

DISCUSIÓN

Los recursos técnicos constituyen un sistema de racionalización y organización físico y psíquico, que se establece paulatinamente de un modo integrado a través de una labor continua. Los logros se darán en forma progresiva. Pero una mirada integradora, unificando conceptos aparentemente fragmentados, permite obtener resultados en forma instantánea. Es importante tener en mente la totalidad de los aspectos a trabajar: respiración, impulso, línea, ligado, dinámica, articulación, pronunciación, sonido, discurso. La compenetración con un enfoque técnico integrador, promueve el desarrollo de la estabilidad psicológica. A lo largo del trabajo aparecen momentos de luz: son aquellos en los cuales el propio instrumento nos

da cuenta de determinados logros en forma de reacciones positivas. Son *llaves* de acceso a destrezas adquiridas. Es importante capitalizar conscientemente estos momentos. Los elementos técnicos deberán trabajarse de un modo superador de conflictos conceptuales. Surgirán nuevas sensaciones, como producto de una verdadera elección personal. Esto se relaciona con las diferentes formas de interpretación en la medida en que vayamos eligiendo liberar nuestra voz despojándonos de gestos inadecuados. Consideramos irreal el conflicto entre canto clásico y popular, que tiene su origen en miradas deformantes de la verdadera naturaleza vocal. Ubicarse proactivamente, permite la percepción integradora del cuerpo como instrumento. Esto supone desarrollar la capacidad mental de anticipación, para ejercer la propia voluntad de acción. Relacionar voz y cuerpo, controlando vulnerabilidades y limitaciones, permite contactar con nuestro mundo interior.

REFERENCIAS

- Alessandroni, N. (2014). *Las expresiones metafóricas en pedagogía vocal*. La Plata, GITEV.
- Beltramone, C. (2016). *Aportes para repensar el rol del movimiento y la corporalidad en técnica vocal*. La Plata, GITEV.
- Chapman, J. (2014). *Singing and teaching singing: a holistic approach to classical voice*. London, Plural Publishing Inc

PALABRAS CLAVE

Voz, corporalidad, cognición, proactividad, interacción creativa.

~

Salmon, P. y Caligaris, S. (2018). Voz y corporalidad. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 33-35. La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN Y COMUNICACIONES



**Musicalidad comunicativa,
creación y percepción**



Un estudio de la musicalidad comunicativa en el desarrollo del juego simbólico infantil a partir de su vínculo con el juego con las formas de la vitalidad

Santiago García Cernaz

santiagogarcia982@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP) / CONICET

FUNDAMENTACIÓN

El juego es una actividad fundamental en la vida cotidiana de los niños y niñas, predilecta de un período de prolongada inmadurez y dependencia como lo es la infancia humana. Siguiendo el norte marcado por el *giro lingüístico* en ciencias humanas, el estudio del *juego simbólico* (en adelante JS) ha sido tradicionalmente privilegiado: se ha señalado que está genéticamente vinculado con funciones psicológicas de orden superior tales como el lenguaje, la auto-regulación, la teoría de la mente y la capacidad narrativa. En este marco, y gracias a la influencia de los enfoques socio-culturales, se ha vuelto un foco de interés el rol crucial que adquieren las interacciones del niño con el adulto para poder comprender la emergencia del JS. En las últimas décadas, asistimos a un importante cambio de paradigma en la comprensión del origen y desarrollo de la cognición humana que ha sido caracterizado como el *giro corporal*. Esta nueva óptica impulsó un renovado interés por el rol que juegan las dinámicas del movimiento y el sonido en la construcción de los formatos intersubjetivos y comunicativos en los que se desarrolla el JS. Concomitantemente, tuvo lugar la introducción de herramientas de análisis propias de las artes temporales, como la danza y la música, hacia el campo de la psicología del desarrollo. A partir de este fecundo diálogo, fue documentada una nueva forma de juego en la infancia temprana en la que adulto y niño construyen de modo compartido motivos o contornos

sonoro-kinéticos que se repiten de modo variado: se trata del *juego con las formas de la vitalidad* (en adelante JFV) (Español, Martínez, Bordoni, y otros, 2014). El JFV se asienta en la musicalidad comunicativa (Malloch y Trevarthen, 2008) y es considerado una reedición de los juegos sociales tempranos con una participación simétrica del niño en la composición del juego. Se trata de un juego no-figurativo, en donde tanto el adulto como el niño manipulan las *formas de la vitalidad* (Stern, 2010) de sus movimientos y sonidos de acuerdo a la repetición variada de motivos o contornos sonoro-kinéticos. Español, Bordoni, Martínez, y otros (2015) sugieren que el JFV está disponible para que el niño lo combine con nuevas formas de JS una vez que se han establecido de modo simple y que el JFV podría estar andamiando el desarrollo del JS aunque no se ha especificado cómo.

OBJETIVOS

El presente trabajo tiene como objetivo mostrar resultados preliminares de una investigación en curso que indaga el vínculo entre el juego simbólico y el juego con las formas de la vitalidad en el período comprendido entre los 10 a los 24 meses de edad de una bebé.

MÉTODO

De un total de 30 sesiones de 45 minutos de juego libre, videograbadas cada 15 días en el hogar de una bebé, se seleccionaron tres sesiones de 20 minutos de juego continuado correspondientes a: 0;11(3), 1;5(15) y 1;11(27), según la convención piagetiana [Año;Meses(Días)]. Los participantes fueron la díada investigador-niño, un caso particular de la clásica díada adulto-niño. Permite al investigador registrar sus propias experiencias y reacciones on-line, generando cambios en ellas, que luego, gracias a la videograbación, podrán ser analizadas en diferido.

RESULTADOS

En las formas combinadas de JS y JFV se dan cambios en el escenario de ficción a partir de la inserción de elementos musicales. Estos cambios pueden darse a partir de la incorporación de patrones rítmicos al contexto de la ficción, o bien a partir de la ampliación del esquema motor que se aplica en el gesto de ficción, expresado en una tendencia a agrandar y exagerar los gestos

CONCLUSIONES

La introducción del estudio de las dinámicas del movimiento y sonido en el desarrollo psicológico a partir de la utilización de herramientas conceptuales y de análisis propias de las artes temporales ha abierto nuevas perspectivas en la comprensión del juego infantil y la emergencia del símbolo. Es menester sostener y ampliar líneas de investigación que consideren este fecundo diálogo, asentado sobre una concepción corporeizada de la cognición humana.

REFERENCIAS

- Español, S., Bordoni, M., Martínez, M., Camarasa, R., y Carretero, S. (2015). Forms of vitality play and symbolic play during the third year of life. *Infant Behavior and Development*, 40, 242-251
- Español, S., Martínez, M., Bordoni, M., Camarasa, R., y Carretero, S. (2014). Forms of vitality play in Infancy. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 48(4), 479-502.
- Malloch, S. y Trevarthen, C. (Eds.) (2008). *Communicative Musicality*. Oxford: Oxford University Press.
- Stern, D. (2010). *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford: Oxford University Press.

PALABRAS CLAVE

Infancia temprana, juego simbólico, musicalidad comunicativa, juego con las formas de la vitalidad.

~

GarcíaCernaz, S. (2018). Un estudio de la musicalidad comunicativa en el desarrollo del juego simbólico infantil a partir de su vínculo con el juego con las formas de la vitalidad. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 37-39). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.



Un acercamiento a la autoría y la composición para niños

Débora Azar

deborazar@hotmail.com

Grupo Al tun tun (MOMUSI)

INTRODUCCIÓN

Esta comunicación propone un recorrido en el camino de la autoría y composición para niños. Invita a interrogarnos, experimentar y teorizar acerca del proceso creativo desde la hoja en blanco hasta la obra terminada. No es una sistematización ni un método, sino una reflexión profunda sobre la tarea del compositor en función de la infancia, partiendo de la experiencia de 18 años como autora, compositora y cantante principal del grupo *Al tun tun* (2002, 2006, 2015, 2017), con 3 discos editados y espectáculos realizados en todo el país y Latinoamérica. Propongo múltiples enfoques para encarar la composición con la mayor libertad posible.

PUNTOS DE PARTIDA

En primera instancia desarrollo algunos puntos de partida que me sirven para generar el puntapié inicial para crear: la contemplación de la naturaleza; la observación de los niños y sus juegos; el estudio de las formas poéticas; la investigación y el análisis de las músicas tradicionales del mundo; la percepción del propio cuerpo y su movimiento; la paradoja, el disparate y el humor. Todos estos lugares no son estancos ni obligatorios, por el contrario me vuelven a conectar con el asombro, el permiso y la libertad con la que los niños aprehenden el mundo que los rodea. Ahora el proceso creativo está en marcha, y en esta búsqueda siempre me acerco al material desde un lugar sensible.

LA PALABRA

¿Con qué materiales cuento para comunicar esa idea inicial? Trabajo básicamente con música y letra, esto me lleva a explorar la palabra en todas sus dimensiones: como fonema despojada de su función semántica, como soporte de significado y como puerta a la metáfora y la imaginación.

PROPUESTA MUSICAL

Por otra parte al zambullirme en la propuesta musical quiero plantear, sobre todo en la primera infancia, la música como experiencia. Una experiencia que nos habla de nosotros mismos como especie, que provoca empatía, que genera una energía colectiva más allá de las diferencias cognitivas o evolutivas.

ENSAMBLE

En este proceso llegamos al punto en el cuál música y letra se ensamblan para dar paso a la canción: un género que potencia sus dos materias básicas y las transforma tan profundamente que luego resultan inseparables. Aquí voy a desarrollar algunos ejemplos de ensamble, cómo es distinto en cada caso y cómo la obra va mutando en contacto directo con los niños.

DIVERSIDAD

Quiero mencionar también que es importante para mí abordar tanto la diversidad de géneros musicales como de temáticas, concepto que definitivamente abre la escucha y las posibilidades que tienen los niños de conocer e identificarse con distintas propuestas según sus gustos, su historia musical, y sus características totalmente únicas y particulares.

CONSIDERACIONES FINALES

Esta tarea de escribir y componer tiene tantas aristas y complejidades como cada uno de nosotros. Se trata de atreverse a mirar y mirarse, de estar dispuestos a nuevas búsquedas y desafíos personales, de no repetirse. Es reencontrar en este camino al propio niño para hacerlo bailar; y

a todos los otros niños, para acunarlos, para sonreír, para cantar y para crecer en libertad...

REFERENCIAS

Al tun tun (2002). *Musiquitas de colores* [CD]. Buenos Aires: RGS Music.

Al tun tun (2006). *Abran la sonrisa* [CD]. Buenos Aires: RGS Music.

Al tun tun (2015). *Me gusta Al Tun Tun* [CD]. Buenos Aires: RGS Music.

Al tun tun (2017). Sitio web. www.grupoaltuntun.com.ar

PALABRAS CLAVE

Práctica música y letra, composición, canción infantil, proceso creativo, diversidad.

~

Azar, D. (2018). Un acercamiento a la autoría y la composición para niños. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 40-42). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.



La función de la atención y la memoria en la percepción auditiva

Georgina Galfione

georginagalfione@hotmail.com

Instituto de Cultura y Comunicación (ICC-UNLa)

CONTEXTUALIZACIÓN

Es sabido que en las cátedras de enseñanza artística superior, que involucran a la percepción auditiva musical, tanto para la formación de músicos como para aquellos perfiles que se nutren de la música para vincularla con otros lenguajes, como el audiovisual, se evidencia una aparente incongruencia entre el aspecto de la música que se pretende analizar y lo que el proceso de percepción auditiva-musical demanda, específicamente, en el marco de un óptimo desarrollo de la atención y la memoria. No representa un dato de menor importancia el aclarar que, para el presente trabajo, el enfoque se orienta hacia alumnos que no leen música (partitura), dado que se forman en Audiovisión, una carrera que vincula lo sonoro-musical y lo visual, por lo cual la manera de guiar la escucha y el análisis prescinde de este tipo de soporte. Se desprende de estos conceptos la importancia de conocer el funcionamiento de estos procesos cognitivos ejecutivos para facilitar y optimizar estrategias de valoración e intervención en el proceso de interpretación del análisis auditivo. El presente ensayo se desprende de un trabajo de investigación radicado en la UNLa, que se desarrolló en base al análisis de la cita en la música electroacústica. Si bien originalmente el enfoque fue dado desde la atención y la memoria en este particular contexto, se pretende ampliarlo a la percepción auditiva-musical en general.

OBJETIVOS

Aplicar conceptos básicos de las Neurociencias al campo de la percepción auditiva. Analizar algunas de las funciones de la atención y la memoria aplicables a la percepción auditiva-musical.

DESARROLLO

Dentro de las cinco funciones cognitivas, se encuentran la atención y la memoria. La memoria constituye el proceso de codificación, almacenamiento y recuperación de información (Tulving y Schacter, 1990) que, en el ámbito de la música, es considerado esencial para la decodificación y análisis de obras musicales. La atención está involucrada en todo este proceso dirigiendo nuestros recursos hacia un estímulo específico en un momento dado. (Posner, 2012). Así, nos permite diferenciar el acto de oír de el de escuchar. Ambas funciones contribuyen en el proceso de la percepción y permiten que se lleve a cabo de manera organizada y jerárquica: comienza en el nivel de los receptores sensoriales y sigue un camino que involucra a la memoria de trabajo y al desarrollo de la memoria a largo plazo. (Baddeley, Eysenck, y Anderson, 2010). Se considera que las capacidades de almacenamiento y recuperación de las que dispone nuestra memoria, así como el papel de la atención son vitales y funcionales al acto de la escucha analítica, permitiendo almacenar datos puntuales que posibilitan la recuperación de esa información y su re-ubicación en un nuevo escenario. Se observa cómo la percepción depende de las representaciones internas que genera la música en el oyente y éste construye en su mente, las cuales no son directamente observables, sino que se debe inferir su existencia. La mayor parte de los materiales musicales tienen innumerables patrones y estructuras recurrentes, gracias a los cuales los sujetos son capaces de recordar, crear redes y establecer relaciones que, si bien se presentan como una tarea pasiva sin actividad física evidenciable, ofrecen una serie de imágenes mentales, sensaciones, memorias y anticipaciones pasajeras. Según Sloboda (1987) "los músicos percibirán que la psicología cognitiva de la música tiene algo para ofrecer en pos de ayudar en la comprensión de las bases mentales, de sus capacidades musicales y de los mecanismos mentales en los que estas se basan". Así, el autor define que la cuestión principal para un análisis psicológico de la música tiene que ver con ciertos factores que se relacionan con el modo en que la música es capaz de afectar a las personas, modificando y moldeando sus conductas, y según cómo la mente musical da significado a los sonidos que escucha.

CONCLUSIONES

Tomar conocimiento acerca de cómo funciona nuestra mente y nuestra percepción en el momento de realizar una escucha analítica permite posicionarnos desde una perspectiva que pone en juego a la atención y a la memoria, en función

del aprendizaje y el análisis significativo. En base al marco teórico descripto, se crearán herramientas para valorar estrategias adecuadas de análisis que pongan en primer plano ambas funciones cognitivo-ejecutivas en pos de lograr optimizar el proceso y los resultados.

REFERENCIAS

Baddeley, A., Eysenck, M., y Anderson, M.C. (2010). *Memoria*. Madrid: Alianza Editorial.

Sloboda, J. A. (1987). *The musical mind. The Cognitive psychology of music*. Oxford, UK: Clarendon Press.

Solcoff, K. (2016). *Hacer memoria. Aportes de la neuropsicología al aprendizaje*. Buenos Aires: Paidós.

Posner, M. (2012). *Cognitive Neuroscience of Attention*. New York: The Guilford Press.

Tulving, E., y Schacter, D. (1990). Priming and human memory systems. *Science*, 247(4940), 301-306.

PALABRAS CLAVE

Música, percepción auditiva, atención, memoria.

~

Galfione, G. (2018). La función de la atención y la memoria en la percepción auditiva. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 43-45). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN Y COMUNICACIONES



Estudios sobre música y emoción



Memoria emocional y música en un paciente con daño hipocampal

Milena Mora, Julieta Moltrasio, Verónica Detlefsen,
y Wanda Rubinstein

milemora93@gmail.com

Universidad de Buenos Aires, Hospital HIGA Eva Perón, CONICET

FUNDAMENTACIÓN

Son numerosos los estudios en los que se ha comprobado que ante estímulos con contenido emocional, los sujetos experimentan una reacción emocional (arousal) mucho mayor que ante estímulos neutros (Cahill y McGaugh, 1995). Determinando a su vez que estos estímulos son mejor recordados por sujetos sanos en contraposición a los estímulos neutros (Bradley, Grenwald, Petry, y Lang, 1992). Es así que la música es capaz de producir fuertes emociones en las personas, actuando como modulador de la memoria emocional en sujetos sin patología, tanto en músicos como en no músicos (Judde y Rickard, 2010). Asimismo, el papel que tiene la música como moduladora de la memoria fue estudiado en patologías neurodegenerativas que afectan principalmente la memoria. Los resultados indican que, en sujetos no músicos, los estímulos presentados en conjunto con música, mejoran el recuerdo (Moussard, Bigand, Belleville, y Peretz, 2012). Por otro lado, las investigaciones hacen referencia a la existencia de diferencias en la estructura y el funcionamiento cerebral de niños y adultos debido al entrenamiento musical (Groussard y col., 2012), sugiriendo así que esta modalidad de estímulos es idónea para sujetos que hayan tenido una formación musical a lo largo de su vida.

OBJETIVOS

El objetivo del presente trabajo es analizar la modulación de la memoria a través de la música en un caso único, de un paciente con atrofia hipocampal izquierda.

MÉTODO

El paciente analizado es JC, de 67 años de edad, diagnosticado con encefalitis autoinmune. Producto de esta enfermedad JC sufrió una atrofia hipocampal izquierda, condición que le produce un deterioro cognitivo de leve a moderado, afectando principalmente la memoria episódica y el desempeño en las rutinas diarias. Se destaca que el sujeto es músico amateur y que toca el piano desde temprana edad. El procedimiento utilizado para la evaluación de JC consistió en primer lugar, en la presentación de 36 fotografías pertenecientes al *International Affective Picture System* (IAPS) (Lang, Bradley, y Cuthbert, 1999): 12 neutras, 12 positivas y 12 negativas. Luego, fue expuesto durante 3' minutos a un estímulo musical activante. Inmediatamente después, se pidió que evocara libremente las imágenes que recordara, y posteriormente se administró una tarea de reconocimiento. A la semana siguiente se empleó recuerdo y reconocimiento de tipo diferido. Un procedimiento similar fue utilizado con la *Figura Compleja de Rey* (FCR) (Meyers y Meyers, 1995) pero bajo la presentación de ruido blanco. Se agrega que se confeccionó una segunda presentación de IAPS, con imágenes similares en cuanto a niveles de arousal, valencia y contenido, administrada un mes más tarde, pero utilizando ruido blanco como tratamiento. Lo mismo se hizo con FCR, pero en esta oportunidad, utilizando música activante.

RESULTADOS

JC reconoció el doble de imágenes emocionales en comparación con las neutras, tanto bajo la modulación de música activante como en la condición de ruido blanco. Estos hallazgos se apreciaron en el recuerdo inmediato como también en el recuerdo diferido. En relación al tratamiento realizado, no se observaron diferencias significativas con respecto

al recuerdo. No obstante, se encontró que bajo la modulación de música activante el paciente presentó la mitad de falsos positivos durante la instancia de reconocimiento de imágenes emocionales, en contraposición a lo obtenido con el tratamiento de ruido blanco.

CONCLUSIONES

A partir de los resultados obtenidos se infiere que, a pesar de la lesión hipocampal, el rendimiento de JC respecto al recuerdo de imágenes emocionales se corresponde con lo vislumbrado en sujetos normales (Bradley et al., 1992). Esto podría deberse a que el paciente no presenta alteraciones en la amígdala, encargada del procesamiento emocional. Pese a su grave alteración en memoria episódica, obtuvo la mitad de falsos positivos en memoria emocional cuando fue expuesto a música activante en comparación con ruido blanco. Estos hallazgos, a pesar de tratarse de un caso único, permiten pensar en la importancia de la utilización de la música como herramienta terapéutica en pacientes con alteraciones mnésicas, sobre todo, en aquellos con instrucción musical (Groussard y col., 2012).

REFERENCIAS

- Bradley, M. M., Greenwald, M. K., Petry, M. C., y Lang, P. J. (1992). Remembering pictures: Pleasure and arousal in memory. *Journal of experimental psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 18(2), 379-390.
- Cahill, L., y McGaugh, J.L. (1995). A novel demonstration of enhanced memory associated with emotional arousal. *Conscious Cogn* 4(4), 410-421.
- Groussard, M., La Joie, R., Rauchs, G., Landeau, B., Chetelat, G., Viader, F., ... & Platel, H. (2010). When music and long-term memory interact: effects of musical expertise on functional and structural plasticity in the hippocampus. *PLoS One*, 5(10), e13225.
- Judde, S., & Rickard, N. (2010). The effect of post-learning presentation of music on long-term word-list retention. *Neurobiology of learning and memory*, 94(1), 13-20.
- Moussard, A., Bigand, E., Belleville, S., y Peretz, I. (2012). Music as an aid

to learn new verbal information in Alzheimer's disease. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 29(5), 521-531.

PALABRAS CLAVE

Memoria episódica, atrofia hipocampal izquierda, memoria emocional, modulación musical, estímulos emocionales.

~

Mora, M., Moltrasio, J., Detlefsen, V., y Rubinstein, W.(2018). Memoria emocional y música en un paciente con daño hipocampal. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 47-50). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Procesamiento emocional en adultos con educación musical

Resultados preliminares

Leonel Mina, Liliana Bakker, y Josefina Rubiales

mina.leonel@yahoo.com.ar

Instituto de Psicología Básica, Aplicada y Tecnología (IPSIBAT-UNMdP-CONICET)

FUNDAMENTACIÓN

Las relaciones de la educación musical con la adquisición de habilidades que se extienden más allá del ámbito musical han sido objeto de investigación durante muchos años. Esta transferencia de dominios hace referencia al efecto que la formación y la adquisición de habilidades en un dominio presenta sobre otros (Forgeard, Winner, Norton y Schlaug, 2008). En este sentido existe evidencia empírica que la formación musical tanto en niños como en adultos está asociada con el rendimiento en habilidades cognitivas (Schellenberg y Weiss, 2013), ya que la práctica musical requiere diversas competencias asociadas con el funcionamiento ejecutivo. Por otro lado, el estudio, la ejecución y la escucha musical involucran el procesamiento afectivo, evidenciándose asociaciones entre la educación musical y las habilidades emocionales (Skånland, 2013). Entre las más destacadas se encuentra el procesamiento emocional aludiendo a la capacidad de identificar, percibir y codificar el contenido emocional de los estímulos de nuestro entorno y producir una respuesta adaptativa a los mismos (Lang, Bradley y Cuthbert, 2008). Algunos estudios que eliciten emociones a través de la visualización de imágenes han aportado datos de que la música facilita el desarrollo de la capacidad de reconocer, diferenciar y procesar emociones como también de regularlas. En este contexto las relaciones entre la habilidad musical y el procesamiento emocional muestra una creciente evidencia empírica en el poder

de la música sobre el manejo de las emociones tanto en músicos como en oyentes (Skånland, 2013).

OBJETIVOS

Analizar la contribución de la educación musical en el procesamiento emocional en adultos. Analizar la existencia de diferencias en el procesamiento de estímulos emocional en términos de valencia afectiva y arousal en adultos con y sin educación musical.

MÉTODO

El presente proyecto se realizó a través un estudio descriptivo con un diseño ex post facto, retrospectivo, con dos grupos. La muestra estuvo compuesta por 80 adultos divididos en dos grupos: 40 adultos con formación musical y 40 adultos sin formación musical. Los adultos con educación musical deben informar al menos cinco años de estudio en instituciones formales. Deben desarrollar actualmente presentaciones o audiciones con un tiempo de práctica semanal promedio de al menos 3 horas diaria. Los adultos sin formación musical no estudiaban ni ejecutaban música de ningún tipo ni cuentan con educación artística formal. Se utilizará el *International Affective Picture System* (IAPS) (Lang et al., 2008), una colección de 1000 fotografías a color que representan objetos, personas, paisajes y situaciones de la vida cotidiana. El IAPS ha sido ampliamente utilizado en estudios transculturales como elicitador de emociones, los cuales evalúan las dimensiones afectivas de valencia y activación. Se utilizarán para este estudio 54 imágenes pertenecientes al IAPS, representativas de todo el espacio afectivo de diversas categorías semánticas. Los juicios evaluativos de los adultos para cada una de las imágenes se medirán utilizando el *Affective Slider* (AS, deslizador afectivo), una herramienta de autoinforme digital compuesta de dos controles deslizantes en una escala continua para la evaluación de valencia y activación (Betella y Verschure, 2016). El AS no requiere instrucciones por escrito y puede reproducirse fácilmente en dispositivos digitales, incluidos teléfonos inteligentes y tabletas. Los participantes deberán evaluar cada imagen en las dos dimensiones deslizando el cursor sobre una de las 9

opciones, resultando una puntuación entre 1 (mínimo agrado, mínima activación) y 9 (máximo agrado, máxima activación) por cada dimensión.

RESULTADOS

Se observa una distribución similar en el espacio afectivo tanto para adultos músicos como no músicos. Las imágenes desagradables muestran un gran aglutinamiento para ambos grupos en el espacio de alta activación, con contenidos vinculados a heridas, armas de fuego y operaciones. Para las imágenes de alta agradabilidad se observó una distribución desigual, evidenciándose una menor dispersión y mayor inclinación en el grupo de músicos a diferencia de los controles, con una distribución más homogénea.

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL

Se estima que los resultados de este proyecto permitirán realizar un aporte sustancial al campo teórico y aplicado de la neuropsicología y la educación musical. Se espera poder contribuir dentro del campo de la psicología de la música vinculado al desarrollo emocional de las personas. El trabajo sobre esta línea de investigación permitirá realizar un aporte al avance de programas específicos de intervención en el campo clínico y educacional.

CONCLUSIONES

La mayor dispersión encontrada en el grupo de músicos podría dar cuenta de un procesamiento emocional diferenciado entre ambos grupos. Si bien los datos presentados, son resultados preliminares se requiere ampliar la muestra para su generalización.

REFERENCIAS

Forgeard, M., Winner, E., Norton, A., y Schlaug, G. (2008). Practicing a musical instrument in childhood is associated with enhanced verbal ability and nonverbal reasoning. *PLoS one*, 3(10), e3566.

Schellenberg, E. G. y Weiss, M. W. (2013). Music and cognitive abilities. En D. Deutsch (Ed.) *The Psychology of Music* (3ra ed.) (pp. 499-550). Amsterdam: Elsevier.

Skånland, M. S. (2013). Everyday music listening and affect regulation: The role of MP3 players. *International journal of qualitative studies on health and well-being*, 8.

Lang, P. J., Bradley, M.M., y Cuthbert, B.N. (2008). International Affective Picture System (IAPS): Affective ratings of pictures and instruction manual. (Technical Report A-8). Florida: The Center for Research in Psychophysiology, University of Florida.

Betella, A., y Verschure, P. F. (2016). The affective slider: A digital self-assessment scale for the measurement of human emotions. *PLoS one*, 11(2), e0148037.

PALABRAS CLAVE

Educación musical, transferencia de dominios, procesamiento emocional, IAPS.

~

Mina, L., Bakker, L., y Rubiales, J.(2018). Procesamiento emocional en adultos con educación musical. Resultados preliminares. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 51-54). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

La dimensión emocional en el proceso educativo musical

Carina Susana Silva, María Soledad Vega, Ana Cristina Pontoriero,
José Manuel Villanueva, y María Fernanda Figueroa

carinasusanasilva@gmail.com

Departamento de Música (FFHA-UNSJ)

ANTECEDENTES

A partir de los resultados obtenidos en nuestras investigaciones anteriores respecto a los modelos docentes identificados por los alumnos del Profesorado Universitario de Música perteneciente al Departamento de Música de la FFHA-UNSJ, durante sus prácticas en el aula, surgieron nuevas inquietudes materializadas en el proyecto que se presenta (Silva, Vega, Pontoriero, Villanueva, y Figueroa, 2017).

INTRODUCCIÓN

Entendemos que la clase de instrumento, constituye en la mencionada carrera, un escenario enriquecido por múltiples factores que lo vuelven diferente a otros. Las clases se desarrollan, en su mayoría, de manera individual (es decir profesor y alumno), y poseen la mayor carga horaria de la carrera debido a la exigencia disciplinar. El alumno es invitado a explorar la música desde la mirada del docente que a su vez se ofrece a acompañarlo. Al tomar conocimiento que el vínculo pedagógico resultante sólo depende de éstos agentes, nos preguntamos si existe cierta incumbencia de dicha relación en la calidad del proceso educativo musical de los alumnos. A partir de estos interrogantes, surge la necesidad de profundizar la mirada en estos aspectos y así comenzamos a trabajar en el proyecto: *Hacia una educación emocional en el trayecto*

de formación docente del Profesorado Universitario de Música (Res. N° 021/18 – CS), el cual se encuentra en su etapa inicial. Priorizamos el estudio de los modos de relación del sujeto aprendiz con el mundo adulto en pos de una práctica pedagógica humanística y crítica, y sobre las posibilidades de participación e influencia del profesor como transmisor no sólo de conocimientos aislados sino de actitudes, de posicionamientos ideológicos, de cultura para un alumno conectado a su vez con las subjetividades de su contexto actual. Se toman como objeto de estudio, las experiencias vividas en los trayectos de formación, las instancias de la práctica profesional y su impacto en la construcción de identidad sobre la profesión docente de los educadores musicales, y se propone estudiar dicho entramado desde una dimensión emocional, que atienda al vínculo pedagógico existente entre profesor-estudiante y al clima áulico que se genera. Como objetivos específicos se pretende describir los diversos tipos de vínculos que se establecen en la relación docente/alumno dentro del nivel preuniversitario del Dpto. de Música, de la FFHA, y analizar dichas relaciones en función de los modelos de enseñanza utilizados en las clases de los practicantes. Con ello se busca establecer cuáles son los vínculos favorables dentro de la enseñanza musical que oportunamente aporten a la autorregulación de las emociones en el contexto del aula y fuera de ella. Para lo que, por último, será necesario determinar los aspectos emocionales de los alumnos practicantes con respecto al rol que cumplen, como músicos, alumnos y docentes en formación.

MARCO TEÓRICO

Tres ejes conceptuales sostienen teóricamente nuestra investigación: El clima áulico, la educación emocional y el vínculo pedagógico. El primero de ellos es estudiado, desde los aportes de varios autores, como el resultante de diversos componentes: contexto social, características personales del docente, de los alumnos, características organizacionales del trabajo en el aula, entre otros. Para ahondar en el concepto de educación emocional se consideran los trabajos de Bizquerra (2005), entre otros, y se toma conocimiento de los enfoques vigentes respecto a la inteligencia emocional (Golemann 1996). Finalmente, en el tercer eje, se estudia la

teoría del vínculo de Pichón Rivière (1985), algunos elementos del sociopsicoanálisis y la lectura psicológica del vínculo pedagógico aplicados en el ejercicio docente, presentes en investigaciones de autores destacados y se propone una extrapolación al campo musical mediante los trabajos de Weintraub (2007), entre otros.

MÉTODO

Enmarcado metodológicamente en la lógica de la investigación cualitativa y en el paradigma interpretativo-crítico, este proyecto está centrado en el estudio de casos de alumnos del Profesorado Universitario de Música que realizan sus prácticas docentes.

DISCUSIONES

Sostenemos que la educación musical debe propiciar el clima áulico favorable para establecer vínculos pedagógicos positivos, en función de una educación integral, que contemple todas las dimensiones educables del alumno, entre ellas la emocional, estimulando el crecimiento en sus potencialidades naturales, conectándolo con su contexto sociocultural y acercándolo a nuevos horizontes musicales que, en consecuencia, sumen al enriquecimiento de su proyecto de vida.

REFERENCIAS

- Bisquerra, R. (2005) La educación emocional en la formación del profesorado. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* [en línea]. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27411927006>
- Goleman, D. (1996). *Inteligencia Emocional*. Barcelona: Kaidos.
- Pichon Rivière, E. (1985). *Teoría del Vínculo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Silva, C., Vega, M., Pontoriero, A., Villanueva, J. y Figueroa, M. (2017). Las prácticas docentes en la formación profesional de los educadores musicales. *Intervenciones educativas musicales en el contexto del aula*. Proyecto aprobado y financiado por CICYTCA (Resolución N° 2547-R-16).
- Wittrock, M. (1989). *La investigación de la enseñanza, I. Enfoques, teorías y métodos*. Madrid: Paidós/MEC.

PALABRAS CLAVE

Educación musical, dimensión emocional, clima áulico, vínculo pedagógico, formación docente.

~

Silva, C. S., Vega, M. S., Pontoriero, A. C., Villanueva, J. M., y Figueroa, M. F. (2018). La dimensión emocional en el proceso educativo musical. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 55-58). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN Y COMUNICACIONES



**Psicología del músico en la
performance**

Identificación de la ansiedad escénica en los músicos de la Universidad Autónoma de Bucaramanga

Luisa Fernanda Russi, Tatiana Patricia Quintero, y María Camila Duque

lrussi@unab.edu.co

Semillero *Los Músicos* (FCSHA-PM-UNAB)

INTRODUCCIÓN

La ansiedad escénica es un tema que ha sido tratado por muchos profesionales interesados en el comportamiento del artista a la hora del performance, ya que es común en el mundo de las artes escénicas. Ésta ha sido catalogada como trastorno de ansiedad social en el *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-IV* (American Psychiatric Association, 1994) debido a la sintomatología en aquellos que la padecen. La ansiedad social es el tercer mayor problema de salud mental hoy en día. Solo en un enfoque mundial aproximadamente el 7% de la población mundial la padece (Kessler, Chiu, Demler, y Walters, 2005). De esta manera, se le llama también *ansiedad por performance musical* cuando se presenta ansiedad social en un músico a la hora de su puesta en escena.

METODOLOGÍA

Esta investigación tiene como propósito dar a conocer el trastorno de ansiedad escénica y su sintomatología, concientizando tanto a las directivas y docentes de la facultad como a la población estudiantil del impacto que tiene este trastorno en el desempeño profesional y personal del intérprete a corto y largo plazo y de la importancia de brindar un tratamiento a tiempo. Asimismo, el proyecto está siendo abordado como una investi-

gación mixta, la cual tiene, tanto elementos de carácter cualitativo (a la hora de entrar en contacto con los estudiantes y su estilo de vida) como de cuantitativo (a la hora de la toma y análisis estadístico de los datos). Esto se demuestra al utilizar la encuesta KMPAI-E para medir el nivel de ansiedad presentada en los músicos de la UNAB. De esta manera, el objetivo general de esta investigación es identificar las manifestaciones de la ansiedad escénica en los músicos de la Universidad Autónoma de Bucaramanga y los objetivos específicos son interpretar los resultados presentados por el formulario del estudio KMPAI-E y comunicar las manifestaciones de la ansiedad escénica de los músicos de la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Esta información está siendo recolectada por medio de un formulario donde el investigador juega un papel pasivo al ser el estudiante quien le proporciona la información, ya que es él quien responde las cuarenta preguntas dependiendo de su parecer en el tiempo límite de diez minutos sin ayuda de ningún agente externo. Adicionalmente, se realiza la primera ronda del cuestionario en una época del semestre donde el estrés ha disminuido al ser apenas el inicio del segundo corte académico.

TEORÍA DE LA MULTIDIMENSIONALIDAD DE LANG

Este trastorno se aborda desde la Teoría de la Multidimensionalidad emocional desarrollada por Peter Lang en 1968 la cual aborda 3 ámbitos del artista: cognitivo, fisiológico y conductual. El primero se relaciona con la percepción y evaluación subjetiva de los estímulos que vive el músico presentados como miedo, alarma, pánico, preocupación, inquietud y/o pensamientos negativos e improbables. Además, se presenta ansiedad anticipatoria que crea pensamientos negativos días, semanas o incluso meses antes de la actuación. El siguiente ámbito es el relacionado con los comportamientos fisiológicos y consiste en un incremento de la actividad del sistema nervioso autónomo que se refleja tanto externa como internamente. El último es la respuesta conductual, que afecta directamente el comportamiento del músico y se evidencia con los movimientos acelerados o expresiones de susto en el rostro, entre otras reacciones.

IMPLEMENTACIÓN DE LA PRUEBA KMPAI-E

A partir de esta información, el proyecto se centra en la implementación del KMPAI-E, la versión en español del KMPAI (Kenny Music Performance Anxiety Inventory) con el fin de comprobar la existencia de este problema en nuestro ambiente más cercano. Éste es el producto de una investigación desarrollada por la Dra. Dianna Theadora Kenny para la evaluación de los niveles de ansiedad presentados en músicos, basados en la teoría de la multidimensionalidad emocional de Peter Lang y la teoría de la triple vulnerabilidad de H. Barlow. Actualmente nos encontramos en el proceso de la utilización de este instrumento de medición aspirando abarcar la gran mayoría de estudiantes del programa de Música en la Universidad Autónoma de Bucaramanga para una primera aplicación del inventario. En este momento se está cerca de la meta, con un 9% alcanzado.

REFERENCIAS

- Kessler, R., Chiu, W. T., Demler, O., y Walters, E. (Junio de 2005). *US National Library of Medicine*. Obtenido de <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2847357/>
- Ovejero, M. B. (2013). Obtenido de <https://eprints.ucm.es/23424/1/T34893.pdf>
- Psiquiatría, A. E. (2013). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-IV*. Washington.
- Rodríguez, M. A. (2015). *La interpretación musical y la ansiedad escénica : validación de un instrumento de diagnóstico y su aplicación en los estudiantes españoles de Conservatorio Superior de Música*. Obtenido de <http://hdl.handle.net/2183/15869>

PALABRAS CLAVE

Ansiedad escénica, fobia social, KMPAI-E.

~

Russi, L. F., Quintero, T. P., y Duque, M. C. (2018). Identificación de la ansiedad escénica en los músicos de la Universidad Autónoma de Bucaramanga. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 60-62). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

El Dispositivo de Performance Musical, como matriz reguladora de los vínculos en el aprendizaje de música

Gabriela Conti, Alberto Díaz, y Mariano Blake

afinandolasemociones@gmail.com

Instituto de Fisiología y Biofísica Bernardo Houssay (IFIBIO-UBA-CONICET)

INTRODUCCIÓN

La formación musical en cualquiera de sus instancias implica un ejercicio recurrente de la evaluación y de la autoevaluación del desempeño, rendimiento y evolución de las destrezas y adquisiciones musicales. A esta puesta en acto evaluativa la llamamos performance musical. Sin importar que quien se encuentra en la situación de performer sea estudiante de cualquier nivel o profesional, en la performance musical son necesarios niveles intermedios de arousal para un desempeño óptimo técnico e interpretativo. El arousal es aquel grado de alerta fisiológico y psicológico que ocasiona el incremento de energía correspondiente a un estado expectante frente a una situación novedosa a atravesar, que en el caso del performer le permite estar disponible para la acción musical. Recordemos que el bajo o alto nivel de arousal implicará a nivel subjetivo estar afectado en menos o en más por la ansiedad. La ansiedad es la manifestación subjetiva de las variaciones no óptimas del arousal. A esto lo llamamos afectación.

EN CLASE DE INSTRUMENTO

Algunas intervenciones pedagógicas o situaciones en el contexto de formación académico durante las clases de instrumento o canto, tienden a propiciar la aparición de *Ansiedad por Performance Musical (APM)*,

es decir aquella ansiedad que se corresponde con niveles excesivos de arousal para la buena ejecución musical (Kenny, 2001). En este caso hacemos referencia a ese estado de aflicción o angustia, que acompañado de malestares somáticos, constituye una respuesta natural e involuntaria a algo que se percibe como riesgoso y predispone al individuo a defenderse o huir. Este estado de afectación que se construye de manera gradual y hace foco durante conciertos, clases, o cualquiera sea la situación de exposición, puede permanecer y empeorar durante la vida profesional (Steptoe, 2001) o puede resolverse, siempre dejando una huella en la conducta, que reaparece aun sin presencia del estímulo que le dio origen.

ALGUNAS PROBLEMÁTICAS

Este desajuste pedagógico abre para nosotros un doble problema: (i) el primero es el de cómo resolverlo para beneficio de nuestra comunidad profesional; mientras que (ii) el segundo es un problema ético, el de cuestionarnos las modalidades de intervención en nuestra práctica como docentes.

EL DISPOSITIVO DE PERFORMANCE MUSICAL (DPM)

Entender a la performance musical como un dispositivo de evaluación en la interpretación musical, permite reconocer los elementos constitutivos de un proceso dinámico donde los resultados tenderán a optimizarse en una dialéctica constructivista, sirviéndose de los hallazgos e infortunios en la articulación del dispositivo, tal que estos arriben a instancias superadoras de adquisición de conocimientos y praxis musical. Visto desde la óptica del DPM un error en la performance, es llamado infortunio y se corresponde con una inapropiada articulación entre los elementos del dispositivo. Corrigiendo esta articulación es como vamos a corregir el error y este se transformará en un hallazgo. Por el contrario en la práctica habitual, fuera de la mirada del DPM cualquier error en la performance es llamado falla o incluso fracaso, del mismo modo que una performance sin fallas es llamada exitosa, sometiendo a performer y evaluadores a la irreal idea de perfeccionismo que los coloca en posiciones antagónicas.

CONTENIDOS

El escrito recorre entonces el desglose y fundamentación de los elementos constitutivos del DPM (Conti, 2018) a saber, el performer, el evaluador, el vínculo asimétrico entre ellos, los saberes, praxis y conductas necesarias de realizar en tiempo real, pautas dichas, pautas no dichas y una particular manera de ejercicio del poder, etc. como así también la integración de la ansiedad en tanto elemento motor tácito, capaz de regular la energía necesaria para la ejecución musical, el algoritmo evaluativo (Conti, 2007) y el cambio de paradigma donde en la diada evaluador-performer, el vínculo se modifica de antagónico a cooperativo en la tarea de realización musical por medio de la aceptación consciente de las pautas del DPM.

REFERENCIAS

- Conti, G. (2007). *Afinando las emociones*. Buenos Aires: Dunken.
- Conti, G. (2018). La Ansiedad por Performance Musical como emergente de las modalidades de intervención docente durante la clase de instrumento (Tesis de Maestría no publicada). Universidad Nacional de La Plata, Bs. As., Argentina.
- Kenny, D. (2001). *The Psychology of Music Performance Anxiety*. New York: Oxford University Press.
- Stephoe, A. (2001). Negative emotions in music making: the problem of performance anxiety. En P. N. Juslin y J. A. Sloboda (Eds.) *Music and Emotion. Theory and Research* (pp. 291-307). Oxford: Oxford University Press.

PALABRAS CLAVE

Performance, música, pedagogía, dispositivo, evaluación.

~

Conti, G., Díaz, A., y Blake, M.(2018). El Dispositivo de Performance Musical, como matriz reguladora de los vínculos en el aprendizaje de música. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 63-65). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Efectos del disfrute en la ejecución de instrumentos musicales

Mariel Gimenez^{1,3}, Nora Leibovich de Figueroa^{2,3}, y Florencia Martucci³

mariel.y.gimenez@gmail.com

¹Doctorado en Psicología (PSICO-UNLP)

²CONICET

³Instituto de Investigaciones (PSI-UBA)

FUNDAMENTACIÓN

Se puede definir el disfrute como el estado que se produce cuando un sujeto encuentra una actividad auto-motivante y así se compromete por razones intrínsecas más que por recompensa extrínseca (Moon y Kim, 2001). El término disfrute (*enjoyment*) ha sido utilizado para indicar una disposición positiva general hacia el gusto por una actividad o contenido. Posee componentes afectivos, cognitivos y comportamentales que operan a un nivel evaluativo y experiencial de la persona (Nabi y Kremer, 2004). En el campo del estudio de las experiencias subjetivas positivas, se ha identificado el *flow* (fluir) (Csikszentmihalyi, 1975) como una experiencia subjetiva óptima siendo este un estado complejo y altamente estructurado de profundo involucramiento, absorción y disfrute. En esta teorización se asume al disfrute como un producto de la experiencia óptima de fluidez, aunque estudio posteriores postulan que el componente cognitivo de la experiencia es el más estable en diversas culturas, edades y actividades, siendo el componente afectivo (que contendría al disfrute) el que varía (Delle Fave, Massimini, y Bassi, 2011). Obras clásicas relacionadas con la antropología y la etnomusicología ubican a la música como un fenómeno universal. Desde Aristóteles, que ubica que la música tiene un posición especial respecto a otras artes ya que

no imita objetos externos, sino pasiones y virtudes, se asocia a la música al placer o al disfrute, tanto en la ejecución como en la escucha. En particular, en relación a los efectos de la música y al disfrute en particular, encontramos series de ensayos y algunas investigaciones que no son recientes. En este sentido, además de la necesidad de la actualización del tema, habremos de ajustar el abordaje conceptual, ya que en muchas de estas investigaciones disfrute, placer, agrado y gusto están equiparados. El presente estudio es de corte exploratorio, por lo que comenzaremos incluyendo en la indagación variables socio-demográficas básicas como la edad, el sexo y en relación a la práctica, tomaremos en cuenta el tipo de instrumento. En general en las aproximaciones al estudio del disfrute en la ejecución musical, se refieren a los efectos del disfrute en términos de emociones positivas. En el presente estudio buscamos conocer los elementos que constituyen la experiencia de disfrute en relación a sus efectos.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿Qué dimensiones están presentes en el disfrute en la ejecución musical?
¿Qué esferas psicológicas se encuentran más comprometidas en esta experiencia? ¿Qué descriptores utilizan los y las ejecutantes para hablar de los efectos que pudiera tener el disfrute en la ejecución musical?
¿Existen diferencias por sexo, por edad o por instrumentos en los efectos que tiene la experiencia de disfrute en la ejecución musical?

OBJETIVOS

Explorar características del disfrute en ejecutantes de diferentes instrumentos musicales. Conocer/explorar qué efectos produce la experiencia de disfrute en el ejecutante. Realizar un estudio exploratorio (cuali-cuantitativo) sobre la experiencia de disfrute en ejecutantes musicales.

TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN DE LA INFORMACIÓN

Pregunta escrita de respuesta abierta: ¿Qué efecto crees que produce en tu vida disfrutar de la ejecución musical?

PROCEDIMIENTO

Programa *ATLAS.ti*, para el análisis de datos cualitativos. A través del análisis de las frases de los participantes se identificaron diferentes experiencias psicológicas. Posteriormente fueron agrupadas en categorías específicas y sus componentes expresivos. Se realizó un análisis de contenido para la clasificación y definición de las categorías y se mantuvieron aquellas que resultaron claras de inferir y de aplicar, con relevancia teórica, y resultantes del consenso entre las investigadoras.

MÉTODO

Participantes: 207 ejecutantes musicales (81,15% varones) de entre 16 y 55 años de Buenos Aires (Argentina).

RESULTADOS

El efecto del disfrute en la ejecución de un instrumento musical se encuentra significado como *felicidad* y *relajación* en el área emocional, mientras que *tranquilidad*, *bienestar*, *satisfacción* y *despreocupación* caracterizan el efecto del disfrute en el área cognitiva. A nivel motivacional se ha consignado que el efecto del disfrute en la ejecución musical es la *realización personal* principalmente.

CONCLUSIONES

Cada una de las maneras de consignar los efectos del disfrute resultan complejas en sí mismas, y cada una de ellas se presenta como estados psicológicos complejos y en ningún caso unidimensionales.

REFERENCIAS

- Csikszentmihalyi, M., y Csikszentmihalyi, I. (1975). *Beyond boredom and anxiety* (Vol. 721). San Francisco: Jossey-Bass.
- Delle Fave, A., Massimini, F., & Bassi, M. (2011). The Phenomenology of Optimal Experience in Daily Life. En *Psychological Selection and optimal experience across cultures. Social empowerment through personal growth* (pp. 89-110). New York: Springer.

Moon, J.-W., y Kim, Y.-G. (2001). Extending the TAM for a World-Wide-Web context. *Information & Management*, 38(4), 217–230.

Nabi, R. L., y Kremer, M. (2004). Conceptualizing Media Enjoyment as Attitude: Implications for Mass Media Effects Research. *Communication Theory*, 14(4), 288–310.

PALABRAS CLAVE

Disfrute, ejecución musical, investigación cualitativa.

~

Gimenez, M., Leibovich de Figueroa, N., y Martucci, F. (2018). Efectos del disfrute en la ejecución de instrumentos musicales. En M.A. Ordás, M. Tanco e I.C. Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 65-69). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN Y COMUNICACIONES



**Performance musical: abordajes
narrativos**

Impacto subjetivo de la identificación como músico

Análisis de un caso desde el modelo fenomenológico narrativo

Melina Brunori

melinabrunori@gmail.com

Facultad de Psicología (PSYCHE-UNC)

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se analiza el relato autobiográfico de un individuo que se autodefine como músico, para indagar sobre las implicancias que dicha profesión presenta en la subjetividad del participante. Se realizó una entrevista en profundidad, la cual fue analizada desde la perspectiva fenomenológico-narrativa y se configuraron categorías para conglomerar significados y ayudar a la sistematización del análisis.

FUNDAMENTACIÓN

Se pretende ahondar en la identidad de un músico tomando como punto de partida a Paul Ricoeur (1996), quien considera que la identidad personal es posible en la forma de una identidad narrativa. Se analizará una entrevista autobiográfica desde el método fenomenológico narrativo para indagar cómo llega el entrevistado a identificarse como músico y el impacto que presenta en su subjetividad dicha denominación. ¿Es condición necesaria la titulación y la formación académica o hay otras concepciones que pueden legitimar la identificación como músico? ¿La cantidad de discos vendidos, la consagración por medio de algún premio? ¿Qué de la historia de esta persona la lleva a definirse como músico? Para esto se tomó un caso de un individuo de 29 años que, a pesar de no haber tenido

formación académica de índole musical, actualmente se autodefine como músico y varios aspectos de su vida han cambiado radicalmente al considerarse como tal.

MÉTODO

Este trabajo consta de una entrevista autobiográfica en profundidad, tomada intencionalmente a un músico que se autodefine como tal y se dispuso para formar parte de este trabajo. Se solicitó permiso para grabar la entrevista y se informó sobre la confidencialidad de los datos brindados. El análisis se organizó teniendo en cuenta un eje principal temporal diacrónico, el cual se subdividió en tres categorías: (i) *antes de identificarse como músico*; (ii) *suceso bisagra*; e (iii) *identificado como músico*. En los tres tópicos se apunta a la historia de vida del sujeto prestando mayor atención a los acontecimientos que el participante considera significativos, dentro de los cuales se explican situaciones atípicas y de conflicto por las cuales atravesó. Otro de los ejes apunta al *personaje inicial* analizando el carácter del protagonista en los tiempos mencionados, así como también su *actitud agencial* activa/pasiva y el nivel de subjetivación. Un tercer eje presenta el análisis de ciertos nodos considerados fundamentales como ser la *vivencia corporal, del espacio y del tiempo* (Carreras & Duero, 2012). Y el último apartado rastrea la *significación que hace el músico de la música*, indagando en la definición personal que hace el entrevistado de esta.

RESULTADOS

Antes de considerarse músico el entrevistado atravesó por situaciones de conflicto como ser crisis económicas y rechazos sociales. Se percibe corporalmente como “el gordito” a quien rechazaban de los trabajos por su aspecto físico. Esto desencadenó en episodios de bulimia y la música era el pasatiempo que le permitía estar “en otro lado”. Narra no encajar con las prácticas de sus pares ni tampoco con lo que pretendían de él sus padres. Cuando empieza a ubicarse en ese otro lado, el de los shows musicales, toma un posicionamiento agencial activo, imponiéndose con lo que él quiere y la música toma un valor absoluto en su vida. La iden-

tificación como músico emerge con una situación atípica que desata el reconocimiento de grandes artistas hacia su desempeño musical. Ante esto aparecen posibilidades laborales que hacen que el entrevistado cambie la vivencia corporal de *estar tirado* por *levantarse*. El impacto subjetivo que generó el considerarse músico permitió que el individuo pase de identificarse como “el gordo excluido” a formar parte del “cliché de los músicos”, de considerarse rechazado a pertenecer. La música también revierte las crisis económicas familiares y personales por las que atravesó. Puede inferirse que la autopercepción como músico ha tenido cierta incidencia terapéutica al permitir reacomodar situaciones que para el protagonista eran conflictivas.

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL

Este análisis permite interpretar en el quehacer musical del entrevistado el significado que más se ajusta a su experiencia. En este caso el identificarse como músico no depende de la titulación académica, ni de a cantidad de discos vendidos, sino del reconocimiento de los ídolos del entrevistado y de un sostén económico que le permite su práctica musical.

CONCLUSIONES

La manera de describir ciertos hechos se encuentran condicionadas por vivencias primarias. Comprender la particular organización de los relatos permite analizar el modo de configurar el mundo del entrevistado y vislumbrar cuales son las implicancias que tiene esta identificación, al entender el sentido que fueron tomando las vivencias pasadas en post de esta identificación como músico.

REFERENCIAS

- Duero, D. y Carreras, X. (2012). Un análisis fenomenológico y narrativo de los “diarios” de la escritora Alejandra Pizarnik. *Athenea Digital* 15(1), 31-63.
- Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre* [Sí mismo como otro (A. Neira Calvo, trad.) Madrid: Siglo XXI, 1996]. París: Éditions du Seuil.

PALABRAS CLAVE

Identidad personal, método fenomenológico, músico, narrativas.

~

Brunori, M. (2018). Impacto subjetivo de la identificación como músico. Análisis de un caso desde el modelo fenomenológico narrativo. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 71-74). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.



La obra musical desde el punto de vista del performer

Matías Tanco

matiaastanco@fba.unlp.edu.ar

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

INTRODUCCIÓN

El arte musical occidental se centra en el concepto de obra: objeto único y objetivado por el compositor, cerrado y fijado en los parámetros del texto musical (partitura) (Goehr, 1992). Este tipo de enfoque permitió al análisis musical y a la musicología tradicional investigar a la música enfatizando sus aspectos estables y textuales, por encima de sus aspectos performáticos. En este sentido, la performance cumple una función de presentación de la obra siempre y cuando no sea alterada.

PERFORMANCE

Entendiendo a la música como un arte performático, la obra musical se presenta ante el público como un objeto dinámico en sus cualidades apreciables de sonido y movimiento, creadas en tiempo real. Esta concepción de arte escénico otorga un papel relevante a los intérpretes, entendiendo así que tanto compositores como intérpretes son necesarios para su realización. En este sentido, la obra adquiere su estado final cuando es performada.

INVESTIGACIÓN

Una investigación que considera a la música como un fenómeno temporal entiende que una parte importante del significado es creado en el acto de la performance. Esto implica adoptar un enfoque que considere la perspectiva del performer y sus actos intencionales. Entender a la per-

formance como una instancia final de la obra requiere indagar la elaboración de sentido del performer, adoptando su punto de vista, en lugar de ser estudiada desde una perspectiva externa.

NARRACIÓN

En el marco de una cultura determinada, un acto narrativo requiere que las personas participen en la producción y comprensión del relato. La búsqueda del significado se produce dentro de un espectro de significados posibles a través de la comunicación. De esta manera, una narración puede ser interpretada y renegociada en las interacciones sociales que se sustentan en los significados compartidos dentro de una cultura. De este modo la narración, en lugar de establecer una verdad o semejanza con la vida, implica una verosimilitud que puede ser entendida a través de la intención y la acción humana (Bruner, 1986).

ELABORACIÓN DE SENTIDO

Partiendo de la partitura, un músico performer desencadena una serie de acciones desde el primer contacto con la obra hasta su presentación en público. Esta construcción de la interpretación de la obra es un *proceso* dinámico que toma en cuenta intencionalidades de otros agentes sociales como el compositor y el público. Los performers pueden dar cuenta de interacciones reales o virtuales con estos agentes que pueden ser entendidas como la enacción de intencionalidades que ocurren durante el proceso de elaboración de sentido de la obra (Tanco, 2018).

PARTICIPACIÓN

El modelo tradicional de la performance musical hace posible la idea de la obra autónoma, cuyo significado se encuentra en el objeto mismo (Small, 1998). La contemplación en la recepción del objeto permite que la obra no sea alterada, modificada o reelaborada. Al limitar la participación del performer y el público, se evita promover nuevas situaciones en las que la obra puede adquirir otro significado diferente a la intención última del compositor.

EL PERFORMER NARRADOR

Desde el campo de la cognición social, la narración puede ser entendida como un proceso intersubjetivo de elaboración de sentido entre un narrador y un narratario (Popova, 2014). Entonces, un performer puede ser considerado un narrador en la medida que establezca un vínculo con el público que permita una vía o espacio de intercambio en la búsqueda de significados de la obra.

OBRA MUSICAL

Sin llegar a ser un objeto ideal, la obra creada por el compositor pasa a ser un objeto abstracto que puede ser apreciado a partir de sus manifestaciones y presentaciones concretas (partituras y performances). Debido a que en la partitura existe un espacio para varias interpretaciones, la obra como un *objeto intencional* finalmente existe heterónomamente en los actos intencionales de los seres conscientes (Ingarden, 1986). Así, performers y oyentes son los que aprecian las propiedades de la obra, que están sujetas a una verificación interpersonal.

PUNTO DE VISTA DEL PERFORMER

A pesar de las características de la performance tradicional, los performers pueden percibir y establecer un vínculo recíproco con el público. De esta manera, la obra que es producida en el contexto de una performance está influida por esta percepción del performer y el tipo de comunicación que allí se establece (Tanco, 2018). Esta intencionalidad del performer incide en la versión de la obra que ocurre en una instancia particular del proceso de interpretación. Así, la obra desde el punto de vista del performer contempla un espacio particular para la participación del público, en la elaboración de sentido que ocurre en un tiempo y espacio determinados.

REFERENCIAS

Bruner, J. (1986). *Actual Minds, Possible Worlds* [Realidad Mental y Mundos Posibles. Los Actos de la Imaginación que Dan Sentido a la Experiencia

(B. López, trad.) Barcelona: Gedisa, 2004]. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon Press.

Popova, Y. B. (2014). Narrativity and Enaction: The Social Nature of Literary Narrative Understanding. *Frontiers in Psychology* 5, 895.

Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover y Londres: Wesleyan University Press.

Tanco, M. (2018). *Acerca de lo Narrado en la Performance: Un estudio de la experiencia musical del performer a través de la analogía del Narrador*. (Tesis Doctoral, Universidad Nacional de La Plata). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/67834>

PALABRAS CLAVE

Obra musical, performance, narración, práctica social, elaboración de sentido.

~

Tanco, M. (2018). La obra musical desde el punto de vista del performer. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 75-78). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN Y COMUNICACIONES



**Práctica coral: pedagogía y
performance**



Aproximación a la dimensión pedagógica de la práctica coral

Ana Cristina Pontoriero

anacristinapontoriero@gmail.com

Gabinete de Estudios Musicales (GEM-FFHA-UNSJ) / CONICET

INTRODUCCIÓN

Esta investigación busca proporcionar elementos de reflexión teórica que aporten a la comprensión de los procesos cognitivos implicados en el aprendizaje vocal e iniciación a la armonía, y su vinculación con los procesos de enseñanza, en el ámbito del canto coral. En esta dirección, se toman conceptos de la Pedagogía Vocal Contemporánea y la Teoría de Desarrollo Cognitivo en función de crear un marco teórico para aproximarse al estudio de la dimensión pedagógica de la práctica coral. Se considerará la experiencia realizada por Aguilar (2000), como unidad de análisis de esa confluencia teórica. La presente ponencia está enmarcada en un proyecto de tesis doctoral, acerca de los aportes de Juan Argentino Petracchini a la actividad coral en San Juan a mediados del siglo XX. Al enfatizar el estudio de la dimensión pedagógica de la práctica coral cabe preguntarse: ¿Qué implica enseñar y aprender a cantar en un coro? ¿Tiene el director de coros un perfil docente? Si en ciertas condiciones, la práctica coral es también práctica educativa, ¿cuáles son los factores que la definen y caracterizan como tal?, ¿qué se entiende, entonces, por Pedagogía Coral? Es destacable que, en los últimos años, se haya incursionado en este campo de estudio en búsqueda de la identificación de categorías teóricas que le otorguen fundamento cimentándola en conocimientos científicos y no únicamente desde la praxis empírica del director. Gran parte de las fuentes bibliográficas consultadas en idioma castellano referidas a la práctica coral (Caroli, 1998; Gustems y Elgström, 2008; Lautersztein, 2017), si bien presentan

propuestas pedagógicas no integran los enfoques vigentes en psicología educacional. Existen trabajos de investigación, como el de Restrepo Díaz (2015) con un marco teórico que incluye el conocido método del etnomusicólogo y pedagogo Zoltán Kodály. Santos Sousa (s.f.) incursiona sobre los conceptos claves del psicólogo Lev Vygotski en el coro de la escuela. Hasta ahora, no se ha encontrado el estudio del proceso educativo en la sala de coro desde la perspectiva propuesta en este trabajo.

MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

Se exponen las premisas básicas de un modelo reciente de investigación-acción que es la llamada Pedagogía Vocal Contemporánea (Alessandroni y Etcheverry, 2013). De ella, se han tomado dos conceptos: *entrenamiento* y *diagnóstico*. Como sostienen los autores, es preciso que el director coral maneje los nuevos conocimientos del área de técnica vocal y de la pedagogía del canto, por su estrecha relación. Por otra parte, la Teoría de Desarrollo Cognitivo de Bruner (1995) ofrece un corpus teórico interesante para comprender el proceso de aprendizaje del coreuta en la adquisición de la técnica vocal empleada en función de una obra musical; aprendizaje mediado en gran parte por el director y por sus pares. Con este propósito de comprender el proceso de enseñanza-aprendizaje entre el director y los coreutas, se aplicarán los conceptos de Bruner: *conversión*, *currículum espiralado*, *andamiaje*, entre otros. Finalmente, se explica dicho proceso con momentos característicos del ensayo tomados del plan de trabajo coral de Aguilar (2000) que muestra, de un modo práctico, la presencia de elementos de ambos modelos. Este plan ha sido seleccionado además, por tratarse de un método que introduce a coreutas principiantes en la armonización vocal y sensibilidad auditiva. Ha sido analizado, tomando como referencia los cuatro pasos propuestos por Fernández Núñez (2006), es decir: obtener, transcribir, codificar e integrar la información.

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL

Bajo los postulados básicos de la Pedagogía Vocal Contemporánea y la Teoría de Desarrollo Cognitivo, es posible aproximarse a la comprensión de los procesos cognitivos del coreuta sensible al influjo educativo, y vinculado

a las estrategias didácticas del director y a los procesos de aprendizaje de sus pares. Interacción que deja entrever la necesidad de ahondar en el concepto de Pedagogía Coral: ¿qué es Pedagogía Coral? Sin duda, la construcción de su significado precisará de un estudio más profundo. Pero, en base a lo expuesto, puede tratarse del campo de estudio que aborda las estrategias metodológicas coherentes del director y su equipo, en función de los procesos cognitivos y de sensibilización vocal y auditiva de los coreutas, y las metas socio-culturales propuestas por el coro. Para investigar el hecho, el proceso de aprendizaje es visto desde la singularidad de cada persona, pero estudiado esencialmente como aprendizaje social y mediado.

REFERENCIAS

- Aguilar, M. C. (2000). *El Taller Coral*. Buenos Aires: MCA.
- Alessandrini, N., y Etcheverry, E. (2013). Dirección Coral - Técnica Vocal. Un modelo integrado de trabajo. Aplicaciones del paradigma de la Pedagogía Vocal Contemporánea al ensayo coral. *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal*, 1, 11-29.
- Bruner, J. (1995). *Desarrollo cognitivo y educación*. Madrid: Morata.
- Fernández Núñez, L. (2006). ¿Cómo analizar datos cualitativos? *Butlletí LaRecerca*, 6, ficha 7, 1-13.
- Lautersztejn, E. (2017). *El coro en la escuela: Actividades y juegos para el aula coral*. Buenos Aires: Novedades Educativas.

PALABRAS CLAVE

Pedagogía coral, pedagogía vocal contemporánea, teoría de desarrollo cognitivo.

~

Pontoriero, A. C.(2018). Aproximación a la dimensión pedagógica de la práctica coral. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 80-82). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

¡En dos filas, coro!

EN BUSCA DE LA MEJOR DISTRIBUCIÓN ESPACIAL PARA EL CORO EN ENSAYOS Y CONCIERTO

Florencia Paula Massucco¹ y Manuel Alejandro Ordás²

florpau@gmail.com

¹Facultad de Bellas Artes (FBA-UNLP)

²Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

FUNDAMENTACIÓN

La calidad sonora de un coro es el resultado de múltiples factores, como el número de cantantes, el balance entre sus cuerdas, la habilidad de los cantantes, los contrastes entre esas habilidades de los cantantes que incluyen las cualidades vocales individuales, la estructura de la música (polifonía, homofonía) que se esté cantando y la apariencia general en el equilibrio vocal (Gordon, 1989). Sin embargo, estas consideraciones dejan a un lado el reconocimiento de la influencia acústica en el espacio escénico donde se realizará la práctica, sea este el lugar de ensayo regular o del concierto. Entendiendo que la actividad coral incluye la realización de una gran cantidad de conciertos, y que cada uno de ellos se da en un espacio escénico diferente del que se ensaya regularmente, y que por ende poseen tamaños y características acústicas también diferentes, consideramos que los directores corales deberían poseer herramientas tanto teóricas como metodológicas para poder ubicar espacialmente a sus coros de la manera más adecuada potenciando las cualidades sonoras del mismo. La acústica del espacio escénico condiciona la práctica coral y, en algunas situaciones, al no responder adecuadamente a las necesidades musicales del coro, puede incidir en el resultado sonoro musical (Barron, 2009). Considerando que los parámetros acústicos de cada espacio escénico no pueden ser modificados es el coro el que

debe adaptarse a sus características para obtener un producto sonoro de calidad, cambiando el lugar donde se colocan, en altura o espacio, buscando mayor o menor apertura en la formación de herradura, modificando el espaciado entre coreutas, entre otras. En este trabajo observaremos por qué y de qué manera se dan esas modificaciones.

OBJETIVOS

Indagar acerca de los espacios escénicos del coro en sus dos principales contextos de actuación: (i) la distribución espacial de la formación del coro en un ensayo y; (ii) la distribución espacial de la formación del coro en concierto. Mediante el análisis de las descripciones de la percepción sonora en primera persona de los coreutas y del director, esperamos encontrar indicios que guíen la toma de decisiones de los cambios realizados en (i) y (ii) y si estos cambios son influenciados o se vinculan de alguna manera con el comportamiento acústico del espacio escénico.

MÉTODO

Participantes: Coreutas y directores de 3 coros vocacionales realizaron entrevistas semiestructuradas de forma individual. **Aparatos:** Las entrevistas fueron registradas en audio digital. Las transcripciones y análisis de las mismas fueron realizadas con un software para el análisis de datos cualitativos (CAQDAS) ATLAS-ti. **Procedimiento:** Las entrevistas fueron realizadas cara a cara al finalizar el ensayo y al finalizar el concierto de cada uno de los coros de modo que el coreuta y el director tengan la referencia inmediata acerca de su experiencia sonora reciente. Se empleó una técnica de análisis que plantea el abordaje cualitativo de la información basado en un guion de preguntas prediseñado estandarizado con respuesta abierta. También se consideró la técnica de observación a los fines de descripción, explicación y comprensión (Marradi, Archenti, y Piovani, 2007).

RESULTADOS

Los resultados preliminares indican que se hallaron diferencias relevantes de distribución espacial entre el espacio escénico del ensayo y del con-

cierto en los coros analizados. Observamos que la experiencia musical por parte de los coreutas se ha visto modificada a partir de dichos cambios que, determinados por una interacción regulada entre los propios coreutas y el director, estuvieron basados en las dimensiones del nuevo espacio escénico de manera principalmente intuitiva, sin relacionarlo de manera consciente con la respuesta acústica del espacio.

CONCLUSIONES

Entendemos que la experiencia acústica de los participantes de la práctica coral que estamos describiendo aquí nos ofrece una realidad acotada a los coros analizados. Es por esto que no pretendemos universalizar las distribuciones espaciales de la formación de todos los coros, sino hacer una observación de este fenómeno durante la práctica real de dos de ellos. En este contexto sostenemos que, aun con resultados sonoros exitosos, una toma de decisiones respecto de la distribución espacial del coro basadas en el conocimiento del comportamiento acústico del espacio escénico contribuiría a extraer valiosos resultados en favor de la práctica musical. Esperamos aportar nuevas herramientas para afrontar las problemáticas con las que nos encontramos los directores en nuestra práctica cotidiana con los coros vocacionales al llegar a un nuevo espacio escénico en cada concierto.

REFERENCIAS

- Barron, M. (2009). *Auditorium Acoustics and Architectural Design*. London & New York: Spoon Press.
- Gordon, L. (1989). *Choral Director's Rehearsal and Performance Guide*. West Nyack, N.Y.: Parker Publishing Company.
- Marradi, A., Archenti, N., y Piovani, J. I. (2007). *Metodología de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Emecé
- Ordás, M. A. (2017). *La comunicación intersubjetiva en la práctica del coro. Claves multimodales e interacción entre los coreutas y el director*. (Tesis Doctoral, Universidad Nacional de La Plata). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/61687>

PALABRAS CLAVE

Práctica coral, percepción auditiva, distribución espacial, formación coral.

~

Massucco, F.P. y Ordás, M.A. (2018). ¡En dos filas, coro! En busca de la mejor disposición espacial para el coro en ensayos y concierto. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 83-86). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.



Variabilidad temporal hacia el interior del coro

Un estudio de claves multimodales y timing expresivo en la práctica coral

Manuel Alejandro Ordás

ordasalejandro@fba.unlp.edu.ar

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

FUNDAMENTACIÓN

En la práctica del coro pareciera que la acción de los coreutas es una forma corporeizada de responder a la gestualidad del director y de estar con el otro desde una perspectiva de segunda persona (Gomila, 2003). Desde una perspectiva interactiva director-coro, el coro se entiende como un conjunto de individuos que también están en interacción y no como un grupo uniforme subordinado al director. El estudio de la interacción temporal que ocurre hacia el interior del coro se vincula a la posibilidad de atender a la variabilidad interna subyacente que se identifica en un nivel local por medio del microanálisis (Ordás, 2017), bajo la aparente coherencia y homogeneidad sonora del grupo coral. Clayton (2013) propone tres niveles de *entrainment* musical entre individuos: intraindividual, intragrupal (en nuestro caso, intracuerda) e intergrupala (intercuerdas) que resultan útiles para describir las interacciones temporales entre cantantes y director en la práctica coral. En este sentido, el presente trabajo presenta un análisis multimodal (asincronías entre el movimiento del director y la ejecución cantada de los coreutas) para investigar el papel de la variabilidad inter e intraindividual en la construcción de la interpretación musical colectiva, característica del coro.

OBJETIVOS

Identificar la variabilidad temporal que subyace en la práctica de un coro vocacional a través de un análisis multimodal director-coro y entre cuerdas.

MÉTODO

Se realizó un registro audiovisual de la performance de una de las obras de repertorio de un coro vocacional (n=15) en el entorno de ensayo real del grupo. Se utilizaron micrófonos individuales para obtener la voz de cada cantante en pistas de audio por separado. La captura y análisis de los datos de movimiento del director -tomados de la grabación de vídeo en 2D- se realizó mediante el software *Tracker*. Los perfiles de las desviaciones de *timing* de cada una de las voces se obtuvieron mediante la detección manual sobre la señal sonora por medio del software *Sonic Visualiser*.

RESULTADOS

Los resultados mostraron que los cantantes tienden a sincronizarse (intracuerda) coincidiendo con una disminución de la densidad rítmica. Sin embargo, encontramos mayores desviaciones de *timing* en los segmentos de *tempi* más lento y menores desviaciones en los *tempi* rápidos. Esto es relevante dado que la medida de la sincronización en este caso estuvo sesgada por el tempo. Por otro lado, el incremento del movimiento del director, coincide con muchos de los desvíos de *timing* de las cuerdas, quienes tienden a adelantarse. También observamos eventos que están relacionados y se compensan temporalmente, es decir, la variabilidad temporal respondería a una cierta adaptación con lo que la otra voz está cantando (precedente y posteriormente).

CONCLUSIONES

El estudio muestra que estar juntos en el tiempo en la ejecución coral no es a partir de una relación lineal y unidireccional en la que el director realiza una acción y el coro solo responde uniformemente. La sincronía de lo que se está cantando y la interacción con quien está dirigiendo serían formas de entonamiento corporeizado (Leman, 2008). Discutimos la

variabilidad en términos de rasgos de diferenciación-indiferenciación dentro del grupo y del individuo tan enraizados en la concepción de la práctica social en el coro. Consideramos que este tipo de estudios descriptivos del movimiento interno, el dinamismo y la variabilidad dan cuenta de la riqueza y complejidad del mundo interno del coro, tanto desde la perspectiva del director -como organizador de la temporalidad y las acciones que realiza vistas a través de sus movimientos- como de los cantantes -expresado en el timing y las variaciones internas compensatorias dentro de la cuerda- durante la performance.

REFERENCIAS

- Clayton, M. (2013). Entrainment, Ethnography and Musical Interaction. En M. Clayton, B. Dueck y L. Leante (Eds.), *Experience and Meaning in Music Performance*, (188-207). New York: Oxford University Press.
- Gomila, A. (2003). La perspectiva de segunda persona. En E. Rabossi y A. Duarte (Eds.), *Psicología Cognitiva y Filosofía de la Mente*, (195-218). Buenos Aires: Alianza.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Ordás, M. A. (2017). *La comunicación intersubjetiva en la práctica del coro. Claves multimodales e interacción entre los coreutas y el director*. (Tesis Doctoral, Universidad Nacional de La Plata). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/61687>

PALABRAS CLAVE

Práctica coral, timing expresivo, variabilidad temporal, análisis multimodal.

~

Ordás, M.A. (2018). Variabilidad temporal hacia el interior del coro. Un estudio de claves multimodales y timing expresivo en la práctica coral. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 87-89). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN Y COMUNICACIONES



Tango: estilo e interpretación



La utilización de la batería en la orquesta de Raúl Garelo Implicancias en el aporte rítmico y tímbrico

Gabriel Maximiliano Rinaldi¹ y Manuel Alejandro Ordás²

gabrielrinaldi466@gmail.com

¹Cátedra Metodología de las Asignaturas Profesionales (FBA-UNLP)

²Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

FUNDAMENTACIÓN

Actualmente podemos acceder a variada bibliografía que revisa las diversas formaciones instrumentales que se han dado en el tango a lo largo de la historia, desde su consolidación como género, pasando por la guardia vieja, la guardia nueva, el tango de vanguardia y finalmente las modernas fusiones de la actualidad (Sierra, 1976; Salgán, 2001). Dentro de esta diversidad de formaciones hay instrumentos que se consolidaron fuertemente como característicos del tango: la instrumentación de la orquesta típica o sexteto típico (bandoneones, violines, piano y contrabajo) se identifica como el conjunto instrumental prototípico (Sierra, 1976). En esta conformación instrumental, la batería y la percusión no han sido sonoridades que se relacionen directamente con el género y han tenido un rol muy poco utilizado y explorado (principalmente entre 1920 y 1970/80), dado que las diferentes orquestas y formaciones instrumentales la fueron adoptando paulatinamente a partir de décadas posteriores y no es hasta el periodo más moderno donde ha adquirido un rol más protagónico. Si bien ha habido arregladores que utilizaron la batería en sus conjuntos (como en las orquestas de Osvaldo Fresedo, Francisco Canaro o Juan Carlos Cobián, por mencionar solo algunas) podemos decir que

en la mayoría de los conjuntos que conformaron la denominada guardia vieja, guardia nueva y el mismo el tango de vanguardia, no se encuentra la batería como un instrumento regular a la vez que utilizado frecuentemente. Excede a este trabajo resolver el dilema acerca de cuáles podrían haber sido las causas de por qué la percusión no ha tenido un rol más participativo en el género. Proponemos hacer un aporte del rol de la misma dentro del conjunto, a partir del análisis de los rasgos performativos (Alimenti Bel, Martínez y Ordás, 2014), tomando dos composiciones arregladas para la orquesta de Raul Garelo, entendida como prototípica en la utilización del instrumento en cuestión.

OBJETIVOS

1. Analizar y transcribir el audio de las ejecuciones de dos tangos enfocándonos en los diferentes patrones rítmicos de la batería.
2. Comparar las versiones transcritas con la partitura del arreglo original para batería.
3. Indagar en la experiencia del baterista de la orquesta analizada enfocando en las diferencias entre 1 y 2 a partir de su reporte en primera persona.
4. Derivar conclusiones acerca de la construcción del estilo performativo de Raul Garelo.

MÉTODO

Participante El baterista José María Lavandera participó de una entrevista para el presente estudio. **Estímulo** Se seleccionaron los tangos *Che Buenos Aires* (1969) y *Viva el Tango* (1988) ambos compuestos, arreglados e interpretados por la orquesta de Raúl Garelo; y ejecutados en batería por el participante. **Procedimiento** Se realizó un análisis del audio de las dos ejecuciones que incluyó la transcripción de los arreglos; se extrajeron y analizaron los patrones rítmicos de la partitura para batería del arreglo original; y se le realizó una entrevista semiestructurada al mismo ejecutante de las grabaciones analizadas.

RESULTADOS

92 Emergieron diferencias entre la música escrita (arreglo original) y lo que

efectivamente se percibe de la ejecución en el audio. Nos enfocamos en tres tipos de motivos rítmicos: *el marcato*, *el patrón de agrupamiento 3-3-2* y *la síncopa*. Si bien estos motivos están directamente relacionados con la rítmica del contrabajo, el piano y el bandoneón, también nos encontramos con diversas formas de orquestarlos; lo que podría vincularse con la acentuación de las frases y principalmente con las posibilidades tímbricas de la batería que se quieren lograr en relación a la resultante sonora de la orquesta. Asimismo, encontramos diferencias en fragmentos con idéntica escritura, pero de diferente resultado sonoro como puede ser el caso de la síncopa o de la escritura del bombo en notación de negras, en donde se escucha que el resultado sonoro es decisión del instrumentista (por su conocimiento y experiencia en el estilo musical) y no una mera reproducción de lo que está escrito.

CONCLUSIONES

Se espera que este trabajo contribuya a una mayor comprensión del rol performativo de la batería dentro de los conjuntos de tango, empleando una nueva perspectiva de análisis que contemple los rasgos estilísticos del género, exponiendo ideas concretas acerca de los tratamientos de ejecución de la batería en relación con lo escrito. Dada la característica de oralidad en la transmisión de este estilo de música, su notación en partitura tradicional, no resulta suficiente para comunicar la interpretación del estilo y es el ejecutante quien le agrega significado a la performance, a la vez que va configurando su estilo arraigado al de la orquesta de la que es parte, a su compositor y a su obra.

REFERENCIAS

Alimenti Bel, D., Martínez, I. C., y Ordás, M. A. (2014). Los Mareados por la Orquesta de Osvaldo Pugliese: La dinámica y la temporalidad de la yumba entendida a partir de los rasgos performativos emergentes del arreglo. En M. Escobar y L. Gasparoni (Eds.) *Música Latinoamericana: Tradición e Innovación, Actas de las III Jornadas de la Escuela de Música de la U.N.R.* Rosario: UNR Editora.

Salgan, H. (2001). *Curso de tango*. Buenos Aires: Pablo J. Polidoro.

Sierra, L. A. (1976). *Historia de la orquesta típica*. Buenos Aires: Peña Lillo.

PALABRAS CLAVE

Tango, batería, aportes rítmicos y tímbricos, Raúl Garelo.

~

Rinaldi, G.M. y Ordás, M.A. (2018). La utilización de la batería en la orquesta de Raúl Garelo. Implicancias en el aporte rítmico y tímbrico. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 91-94). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Los estilos guitarrísticos de R. Grela y A. Berón

Un estudio de la temporalidad y los patrones rítmicos en la estructura musical de sus acompañamientos

Emanuel Adrián Oteri¹ y Demian Alimenti Bel²

emanuel_oteri@hotmail.com

¹Cátedra Metodología de las Asignaturas Profesionales (FBA-UNLP)

²Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP), Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CICPBA)

FUNDAMENTACIÓN

Los guitarristas de tango se refieren a las diferentes formas de *construcción del sonido* cuando hablan de los estilos musicales. Esta idea sonora es muy amplia en cuanto a los conceptos que abarca, incluye el mundo de las ideas (rasgos compositivos) y los variados modos de ejecución (rasgos performáticos). Estos músicos no solían dominar la lectura musical (su formación instrumental y musical procedía de las prácticas de oralidad y ejecución) por lo tanto el repertorio guitarrístico no se encuentra sistematizado en la notación musical tradicional. En este sentido encontramos una dificultad para abordar el estudio de la estructura musical por carecer de la información precisa del texto musical que utilizaban los ejecutantes. Sin embargo, sostenemos que la información del texto es insuficiente para dar cuenta de las necesidades que el estudio de la interpretación en el tango demanda. Esto es, que la expresividad (la modalidad particular en que cada intérprete ejecuta el tango), no se encuentra cabalmente en lo escrito por el arreglador o por el propio compositor. Por su parte la psicología de la música se ha focalizado principalmente en la performance

musical incorporando herramientas microanalíticas para dar cuenta de los aspectos temporales y dinámicos de la ejecución expresiva. Los estudios clásicos en este campo (Palmer, 1997; Repp, 1998; Gabriellson, 1999) permitieron observar que los ejecutantes expertos son altamente capaces de reiterar patrones temporales expresivos a lo largo de sucesivas ejecuciones. Sin embargo, su uso en el campo de la música popular, y en particular en el tango, es reciente (Alimenti Bel y Martínez, 2017). Creemos que el estudio del estilo musical alude principalmente a la actividad performática que comunican los intérpretes sobre la obra, es decir, que la ejecución expresiva en el tango estaría dada por las invariantes temporales referidas a la construcción del sonido durante performance.

OBJETIVOS

El presente trabajo se propone: (i) estudiar y observar las interpretaciones de un repertorio compartido en los estilos guitarrísticos de Roberto Grela y Adolfo Berón; (ii) analizar el comportamiento temporal de cada ejecución comparando los diferentes patrones rítmicos-melódicos del acompañamiento con la estructura musical desplegada en cada arreglo; y (iii) establecer las regularidades expresivas a partir de las variabilidades temporales manifiestas en cada estilo de ejecución.

MÉTODO

Se seleccionaron las secciones A de tres tangos interpretados por los conjuntos de Roberto Grela y Adolfo Berón: *Allá en el bajo* (1926), *Comme il Faut* (1918), y *Caminito* (1926). Para el análisis de la señal sonora se utilizó el software *Sonic Visualiser 2.3*. El procedimiento consistió en: (i) identificar los ataques de cada beat en el programa y calcular la duración de cada Intervalo de Tiempo entre Beats (ITB); (ii) se extrajo un valor nominal del beat (promedio) a modo de pulso subyacente, y se calculó la desviación de cada beat anotado respecto a dicho promedio normativo; y (iii) se compararon las versiones identificando, en los perfiles de timing, los comportamientos témporo-expresivos de cada estilo en vinculación con la discursividad compositiva.

RESULTADOS

Se observó, en las interpretaciones de A. Berón, una tendencia a articular todos los pulsos del compás (*marcato* en corcheas) presentando poca variabilidad en el *timing* expresivo del acompañamiento. Mientras que las versiones de R. Grela despliegan una pulsación irregular (distintos modos rítmicos del *marcato*), este varía según el comportamiento fraseológico de la frase o semifrase, su ejecución se caracteriza por tener mayor variabilidad del *timing*, y mayor variabilidad rítmico-duracional.

CONCLUSIONES

Se concluye que las regularidades expresivas de la variable temporal no se comportan del mismo modo entre los estilos de Grela y Berón, aunque los dos se identifiquen claramente con el tango y compartan un conjunto de guitarras en su formación. El estilo de Grela tiende constantemente a extender las frases y con esto generar mayor variabilidad temporal en el acompañamiento (*marcato* con *rubato*), mientras que el estilo de Berón se caracteriza por una discursividad musical acorde a la estructura musical original del tango manteniendo una constante marcación-accentuación temporal (*marcato* estable).

REFERENCIAS

- Alimenti Bel, D. y Martínez, I. C. (2017). Atributos de la variación como rasgos de estabilidad en el tango. Patrones estilísticos en la producción de la música de Aníbal Troilo y Osvaldo Pugliese. *Epistemus. Revista De Estudios En Música, Cognición y Cultura*, 5(2), 27-56.
- Gabrielsson, A. (1999). Music performance. En D. Deutsch (Ed.) *Psychology of music* (2nd ed., pp. 501-602). San Diego, CA: Academic Press.
- Palmer, C. (1997). Music performance. *Annual Review of Psychology*, 1, 115-138.
- Repp, B. (1998). A microcosm of musical expression. I. Quantitative analysis of pianists' timing in the initial measures of Chopin's Etude in E Major. *Journal of the Acoustical Society of America*, 1085-1100.

PALABRAS CLAVE

Temporalidad, ejecución expresiva, estilo musical, guitarras, tango.

~

Oteri, E. A. y Alimenti Bel, D. (2018). Los estilos guitarrísticos de R. Grela y A. Berón. Un estudio de la temporalidad y los patrones rítmicos en la estructura musical de sus acompañamientos. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 92-98). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

La influencia de los movimientos posturales de los violonchelistas sobre su expresividad musical

Jocelyn Rozé

roze@prism.cnrs.fr

Perceptions, Representations, Image, Sound and Music (PRISM-CNRS-AMU)

INTRODUCCIÓN

El uso del cuerpo en el músico es uno de los aspectos olvidados en la pedagogía instrumental tradicional. A lo largo de muchos años de enseñanza clásica del violonchelo se ha afirmado la idea de que la expresividad musical está totalmente condicionada por la destreza de los dedos de la mano izquierda y la precisión del arco en la mano derecha (Hoppenot, 1981). Pero en este caso, ¿cómo puede explicarse que los violonchelistas profesionales realizan muchos movimientos posturales durante sus actuaciones, como balanceos de tronco y cabeza? ¿son éstos un mero efecto visual dirigido a la audiencia, o garantizan una función más importante para el fraseo musical y la calidad del sonido? Mi trabajo de investigación intenta responder a estas preguntas y revelar el papel del *embodiment* (Leman, 2007) en la creación de la expresividad musical de los cellistas.

MÉTODO

Establecimos una metodología original pidiendo a siete violonchelistas profesionales que tocasen una partitura mientras sus movimientos posturales eran registrados por una plataforma de fuerza (en la que estaban sentados con el instrumento) y un sistema de captura de movimiento 3D que seguía sus desplazamientos kinemáticos de las articulaciones. Estos movimientos estaban inmovilizados selectivamente por medio de equi-

pos no invasivos con el fin de evaluar los efectos sobre el fraseo musical y las características de calidad del timbre producidas por el instrumento. Siguiendo los principios fisiológicos destacados por la técnica de Alexander, nos fijamos específicamente en el *control primario* de los violonchelistas, es decir, una relación dinámica entre la parte superior del tronco, el cuello y la cabeza (Alexander, 1974). También evaluamos los enlaces entre los movimientos relacionados con este control primario y dos tipos de modos de ejecución de arco -*detaché* corto y *legato* grande- realizados regularmente por los violonchelistas.

RESULTADOS

Con respecto a la frase musical, descubrimos que las inhibiciones de control primario afectaron la incorporación natural de la estructura métrica, así como irregularidades rítmicas localizadas en los pasajes que requerían una excelente coordinación entre los dos brazos. La incomodidad que sintieron los violonchelistas fue más fuerte en el modo de arco *detaché*, caracterizándose por una mayor uniformidad de la velocidad del arco y las variaciones espectrales en cada nota. En cuanto a los resultados referentes a la calidad del timbre, hicimos una exploración minuciosa de la estructura acústica para una nota que a menudo sonaba más descarnada (literalmente *décharnée* en francés o *harsh* en inglés) en situación de postural impedimento (Rozé, Aramaki, Kronland-Martinet, y Ystad, 2017). Los análisis funcionales de los ángulos anatómicos de los violonchelistas durante la ejecución de esta nota destacaron una relación entre la torsión de la columna vertebral y la abducción del hombro derecho para garantizar características kinemáticas óptimas del arco (velocidad, aceleración), físicamente responsables de la calidad del sonido (Rozé, Aramaki, Kronland-Martinet, y Ystad, 2018). Estos hallazgos también resaltaron el papel principal de la libertad de movimiento de la cabeza para la fluidez de la coordinación de los violonchelistas transmitida hasta el sonido producido.

PERSPECTIVAS

En general, mi trabajo de investigación enfatiza la importancia de poner atención a un sentido postural fundamental (o stathestesia) dentro de los comportamientos humanos para la mejor calidad de sus actividades en cualquier ámbito (música, baile, deporte, medicina, trabajo, etc.). Finalmente, la flexibilidad postural destacada para los violonchelistas podría ser transpuesta en el área de la danza, por ejemplo, a través de las interacciones entre los bailarines de tango en relación con la música.

REFERENCIAS

- Alexander, F. M. (1974). *The Resurrection of the Body: The Essential Writings of F. Matthias Alexander*. New York: Dell Publishing Company.
- Hoppenot, D. (1981). *Le Violon Intérieur*. Paris: Van de Velde.
- Leman, M. (2007). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Roze J., Aramaki M., Kronland-Martinet R., y Ystad S. (2017). Exploring the perceived harshness of cello sounds by morphing and synthesis techniques. *The Journal of Acoustical Society of America*, 141(3), 2121-2136.
- Roze J., Aramaki M., Kronland-Martinet R., y Ystad S. (2018). Assessing the effects of a primary control impairment on the cellists' bowing gesture inducing harsh sounds'' *IEEE Access*, 6(1), 43683-43695.

PALABRAS CLAVE

Violonchelista, interacciones gesto/sonido, control postural, expresividad musical, pedagogía instrumental.

~

Rozé, J. (2018). La influencia de los movimientos posturales de los violonchelistas sobre su expresividad musical. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 99-101). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN Y COMUNICACIONES



**Música y tecnología digital:
abordajes desde la composición,
la interpretación y la
comunicación**

Nuevas formas de oralidad musical en la web

Práctica musical y tecnología digital en la ciudad de La Plata

Joaquín Blas Pérez y María Marchiano

joaquinperez@fba.unlp.edu.ar

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, las diversas tecnologías que mediaron el vínculo con la música han creado condiciones y priorizado diferentes aspectos de la misma estableciendo las bases de las diversas ontologías musicales. Actualmente, muchas prácticas musicales están atravesadas o incluso definidas por el uso de tecnologías digitales, y muchas de ellas se hacen visibles a través de las redes sociales e internet. Las posibilidades y condicionamientos que la tecnología imprime en las formas en que nos vinculamos con la música y en nuestros modos de entenderla, hacen que la irrupción de lo digital en la actualidad cambie nuestra experiencia musical día a día; tanto como antes lo hizo la aparición de las tecnologías de grabación y reproducción del sonido o como a partir de la Edad Media lo hizo el sistema de notación musical.

FUNDAMENTACIÓN

Oralidad digital En el marco de las teorías de la oralidad se ha conceptualizado como oralidad terciaria u oralidad digital a la comunicación por internet desde todo tipo de dispositivos digitales. Lo digital incluye mails, blogs, posts, mensajería instantánea de texto, plataformas de video, música, sitios pedagógicos o de entretenimiento interactivos, entre otros

(Logan, 2010). En el campo de la música se ha avanzado en el estudio de la oralidad digital como una forma novedosa de trasmisión del conocimiento; en un reciente trabajo se analiza cómo operan estos procesos en la música tradicional irlandesa (Ward, 2016). A diferencia de la oralidad secundaria (Ong, 1987), relativa a los medios de telecomunicaciones –que incluyen radio, televisión, teléfono entre otros–, la oralidad digital permitiría nuevas formas de interacción interpersonal o en pequeños grupos que antes eran imposibles. La antropóloga y música Georgina Born (2015) define a este tipo de interacción como un modo de distribución social retransmitida de la agencia creativa.

El uso de la tecnología digital en la práctica musical Actualmente, los músicos producimos, tocamos o cantamos, escuchamos, aprendemos y enseñamos música a través de las tecnologías digitales e internet. Según datos del INDEC del 2017, en la Argentina, por un lado, 8 de cada 10 personas emplean telefonía celular y 7 de cada 10 utilizan internet, y, por el otro, el 64,3% de los hogares urbanos tiene acceso a computadora y el 75,9% a internet. Puede afirmarse que la tecnología digital se integra a nuestra vida cotidiana, pero en qué medida esto afecta nuestra experiencia con la música, por lo menos en un nivel local. Específicamente, nos preguntamos sobre los modos en que los músicos incorporan estas nuevas tecnologías en sus prácticas musicales.

OBJETIVOS

Con el objetivo de avanzar en el estudio de la oralidad digital, se propone identificar y ordenar diferentes formas en las que interactuamos con la música y la tecnología digital e internet, limitando el análisis a la ciudad de La Plata.

MÉTODO Y RESULTADOS

Para esto se realiza un estudio exploratorio consistente en una encuesta administrada a 100 músicos de la ciudad con diferentes tipos de formación, ámbito educativo y edad. La encuesta se orienta a determinar los usos de las tecnologías en relación a 4 variables: producción, consumo, difusión y enseñanza/aprendizaje de la música. Los resultados de la encuesta están

siendo analizados, se presentarán durante las jornadas y se discutirán en relación al lugar que ocupa la oralidad digital en la práctica musical local.

DISCUSIÓN

La oralidad digital, inscrita en el marco de las nuevas tecnologías, permite el surgimiento de nuevas prácticas musicales y la modificación de otras preexistentes. Muchas de estas prácticas, como por ejemplo la producción de música en un software multipistas, la grabación o imitación de una performance videograda no implican la notación tradicional como soporte comunicativo o compositivo. Podría parecer que estas prácticas hacen eco en la hipótesis de un futuro post-alfabetizado para la música –en el que el texto-partitura dejaría de ser necesario para el hacer musical (Halle, 2004)– pero debe tenerse en cuenta que los medios digitales integran a la partitura en su dimensión multimedial. Incluso la redefinición ontológica de la música a partir de la oralidad digital podría derivar en una nueva concepción de lo que entendemos por alfabetización musical. Se propone reflexionar y discutir la incidencia de lo digital en la práctica musical, el cambio de condiciones de la experiencia de interacción con otros y la modificación de su condición ontológica en términos de oralidad digital.

REFERENCIAS

- Born, G. (2005). On musical mediation: Ontology, technology and creativity. *Twentieth Century Music*, 2(1), 7-36.
- Halle, J. (2004). Meditations on a post-literate musical future. *New Music Box*. Disponible en <http://www.newmusicbox.org/articles/author/JohnHalle/>
- Logan, R. K. (2010). *Understanding New Media: Extending Marshall McLuhan*. Nueva York: Peter Lang.
- Ong, W. J. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ward, F. J. (2016). Processes of Transmission in Irish Traditional Music: Approaching a Virtual Orality. Tesis de doctorado inédita, University of Limerick.

PALABRAS CLAVE

Oralidad, oralidad digital, ontología de la música, tecnología de la información y la comunicación, alfabetización.

~

Pérez, J. B. y Marchiano, M. (2018). Nuevas formas de oralidad musical en la web: práctica musical y tecnología digital en la ciudad de La Plata. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 103-106). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

La composición en la era digital: prótesis y permisividad

Teodoro Pedro Cromberg y Federico Eckhardt

teocromberg@gmail.com

Departamento de Artes Musicales (DAMus-UNA)

INTRODUCCIÓN

En el primer párrafo de su libro *La música como proceso histórico de su invención*, Adolfo Salazar (1950) afirma que la música empieza cuando el hombre se descubre a sí mismo como instrumento. Un instrumento que involucra a las distintas partes del cuerpo y al sistema respiratorio. Así, el arte musical aparecería al descubrir el hombre que puede regular y combinar esos sonidos. Pronto la *techné* que implica el dominio de los materiales sonoros se aplicará no sólo al cuerpo, sino también a objetos y dispositivos diferentes de este, los cuales serán igualmente puestos en vibración mediante la respiración, los labios, las manos y los pies de los hombres: se tratará entonces propiamente del advenimiento de los instrumentos musicales, que requerirán de una tecnología específica para su factura.

LO PROTÉSICO

Los instrumentos musicales, cuyas técnicas de construcción acompañan históricamente a las técnicas de toque, resultan entonces extensiones del cuerpo y cumplen, en tanto tales, una función protésica, como afirma Anthony Gritten (2011) cuando hace notar que el instrumento musical proporciona al performer tanto una herramienta con la cual ejercitarse y expresarse, como una *extensión protésica* de su cuerpo. Gritten no menciona, sin embargo, que lo protésico no cumple sólo una función de extensión, sino también de sustitución de un órgano insuficiente, como

ocurre en el caso de los anteojos, audífonos, andadores, etc. Pensados así, los instrumentos musicales operan también, en este segundo sentido, como prótesis: el violín produce sonidos de una calidad independiente del aparato fonador humano; el piano permite que el intérprete no tenga que preocuparse por la afinación de las alturas. Pero tanto el violín como el piano, como el resto de los instrumentos desarrollados por la industria occidental en los últimos siglos hasta mediados del XX, precisaron de una *techné* de gran refinamiento para ser abordados, fruto de esforzada ejercitación: para el instrumentista consumado, la interpretación representa no solamente una fiesta del sonido musical sino también un triunfo del cuerpo, de las habilidades que deben responder con sensibilidad al *ritmo* del artista. El compositor no escribe sólo respondiendo a su fantasía sonora sino también para la mano, para el canto, para el soplo.

EL ESTUDIO COMO INSTRUMENTO

A mitad del siglo XX (casualmente de 1950 es la primera edición del libro de Salazar) se produce un quiebre capital en la historia de la música, que puede caracterizarse por la ‘purificación del cuerpo’. Fue el momento de la música *concrète* de Pierre Schaeffer y de la música electrónica de la escuela de Colonia. La música concreta proponía la grabación de sonidos por micrófono, el proceso de esos registros y, finalmente, el montaje en un disco o cinta que constituía la obra, una obra para la cual no existía la interpretación, más allá de algunos aspectos de espacialización. La música electrónica, por su lado, encuentra en las nuevas tecnologías el recurso ideal para realizar con exactitud, y desde el nivel de la senoide, los requerimientos extremos del serialismo integral, de naturaleza abstracta y apriorística. Para ambas escuelas el estudio, con sus grabadores de cinta, osciladores, filtros, etc., se transforma en el nuevo instrumento. Pero este concepto sólo puede aceptarse como metáfora, ya que se verifica el abandono del cuerpo y de la necesidad del *toque*. Aunque todavía nos encontramos en el terreno de la tecnología analógica, en la que todo lo que se hace es irreversible y el error se paga perdiendo los materiales que han quedado inservibles.

LA ÚLTIMA PRÓTESIS

Con el advenimiento de la tecnología digital la situación cambia radicalmente: se trata de la última prótesis, del arte del *undo*, en el que es imposible acceder a la huella del esfuerzo. Las características de este nuevo arte de superficie, un arte de la pura imagen en el que no quedan rastros de la búsqueda del artista, requieren de miradas críticas, cruciales en la escena de permisividad del arte actual. La última etapa del recorrido protésico lo representa la computadora: el artista sonoro no sólo no precisa buenas cuerdas vocales ni oído afinado, sino que tampoco que es imprescindible la *techné*. Como en el caso de toda prótesis la función que no se usa se debilita, y el músico, como tal, puede perder definitivamente sus años de adiestramiento. La computadora es un recurso sumamente valioso –un recurso sujeto a las exigencias de la actualización del mercado–, pero es importante advertir acerca del peligro de la ausencia de consideraciones críticas que pongan de manifiesto el abandono del cuerpo y sus habilidades, cuyo desarrollo han constituido lo distintivo del gran artista a lo largo de la historia.

REFERENCIAS

- Gritten, A. (2011). Instrumental technology. En T. Grayck y A. Kania (Eds.). *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp. 187-198). New York: Routledge, pp. 187-198.
- Salazar, A. (1950). *La música como proceso histórico de su invención*. México: Fondo de Cultura Económica.

PALABRAS CLAVE

Computadora, electroacústica, prótesis, composición, instrumento.

~

Cromberg, T.P. y Eckhardt, F. (2018). La composición en la era digital: prótesis y permisividad. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 107-109). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN Y COMUNICACIONES



**Acústica musical:
análisis y producción**



Balizamiento de trayectorias de sonido envolvente mediante dispositivos táctiles

Fabián Esteban Luna

fluna@untref.edu.ar

Departamento de Arte y Cultura (DAC-UNTref)

INTRODUCCIÓN

La exposición describe un dispositivo producido en hardware y software que propaga emisiones físico/vibratorias y a través del cual posibilite el balizamiento de trayectorias espaciales de sonido envolvente. Este dispositivo es parte de un proyecto de mayor amplitud (Luna, 2016) dentro del cual se combinan sincrónicamente tres campos: sonido envolvente (*surround*), proyección de luces (*lightround*), y las nombradas emisiones físico/vibratorias (*sensurround*) propagados a la audiencia. En su conjunto el proyecto explora otra modalidad de realización de conciertos en música acusmática para sonido multicanal envolvente denominada Plataforma Inmersiva de Producciones Acusmáticas.

RESUMEN

En publicaciones previas (Luna, 2018 y 2016) fueron abordados los dos primeros campos nombrados (*surround* y *lightround*). En la presente exposición describiremos en particular el tercer campo (*sensurround*) de actual exploración y desarrollo. El elemento principal del hardware consiste de guantes que el público podrá enfundarse. En cada uno de ellos fueron insertados en su interior emisores vibratorios en contacto con tres sectores de la palma de la mano que emulan la distribución *surround* de los altavoces (frontal, medio y trasero). Los dispositivos son activados en

primera instancia por un pedal controlado por el performer que -durante el concierto- realice las mezclas de espacialización envolvente en tiempo real (Tutschku, 2001). La totalidad de los guantes provistos a los asistentes se vinculan con el pedal de modo inalámbrico a través de señales de radio frecuencia. Para dar cuenta de la integración de los diferentes campos que confluyen en el proyecto, nos valdremos de un concepto que proviene de la psicología de la percepción, la transmodalidad. Investigaciones recientes (Lewkowicz, 1992) señalan que desde edad temprana tenemos inclinación por estímulos que evidencian patrones temporales concordantes y equivalentes cuando estos son percibidos simultáneamente por diferentes canales sensoriales, es decir multimodalmente (Bahrck, 1987). Los resultados de estas investigaciones plantean que la similitud de los factores temporales provenientes de aquellos estímulos que ocurren al unísono nos permite concebir el conjunto de estas experiencias perceptuales como una unidad. Mediante estas redundancias cognitivas (sincronía sonora/visual/táctil) pretendemos inducir en la audiencia una focalización atencional sobre la espacialización de sonido envolvente.

REFERENCIAS

- Bahrck, L. E. (1987). Infants' intermodal perception of two levels of temporal structure in natural events. *Infant Behavior and Development*, 10, 387-416.
- Lewkowicz, D. J. (1992). Infants' responsiveness to the auditory and visual attributes of a sounding/moving stimulus. *Perception & Psychophysics*, 52, 519-528.
- Luna, F. E. (2016). Plataforma de producciones acústicas y su vinculación transmodal. *Epistemus. Revista de estudios en música, cognición y cultura*, 3(2), 9-29.
- Luna, F. E. (2018). Fidelidad de localización en trayectorias de sonido envolvente vs audiovisualizado. *Epistemus. Revista de estudios en música, cognición y cultura*, 6(1), 77-96.
- Tutschku, H. (2001). On the interpretation of multichannel electroacoustic works. On loudspeaker orchestras: some thoughts on the GRM acous-

monium and BEAST. Germany. Disponible en: <http://www.tutschku.com/content/interpretation.en.php?lang=en>

PALABRAS CLAVE

Tecnología sonora, surround, sensurround, transmodalidad, hardware y software.

~

Luna, F. E. (2018). Balizamiento de trayectorias de sonido envolvente mediante dispositivos táctiles. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 111-113). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.



Exploración tímbrica en el Water-Gong Realización de análisis espectrales en modelos diversos

Fernando Martins de Castro Chaib, Douglas Rafael dos Santos, y
Charles Augusto Braga Leandro

fernandochaib@gmail.com

Escola de Música (EM-UFMG)

FUNDAMENTACIÓN

La utilización de instrumentos de percusión es una manera muy antigua del hombre para producir sonidos y música. Al lado de la propia voz humana, estos instrumentos son considerados los primeros instrumentos musicales de la humanidad (Hashimoto, 2003). Las relaciones de la percusión con la naturaleza parecen ser intrínsecas. En este escenario, nos llama la atención la utilización del agua como un elemento explorado musicalmente por diversos pueblos a lo largo de la historia. Sin embargo, solo pasó a ser utilizada de forma efectiva en el ámbito de la música de concierto en Occidente a partir del siglo XX. Desde entonces, se vienen desarrollando diversas formas de uso del agua en el repertorio concertante. Basándose en el hecho de que la mayoría de las obras observadas utilizan el *water-gong*, instrumento creado por John Cage (Bittencourt, 2012, p. 44), pensamos que sería importante ilustrar la calidad sonora de los gongs en conjunto con el agua y los posibles caminos de resoluciones técnicas para ejecutar ese instrumento. Cage desarrolló un concepto de instrumento, permitiendo a otros compositores ampliar y diversificar su exploración tímbrica. Lo percibimos en obras como *Dialog Über Erde* (Vinko Globokar, 1994) y *Water Concerto for Water Percussion and Orchestra* (Tan Dun, 1998). Otros compositores experimentaron con diferentes tipos de placas vibrantes aplicando el mismo concepto:

Materiales (Willy Oliveira, 1980) y *Stained Glass* (David Gillinghan, 1990), utilizan platillo y crotales, respectivamente. A pesar de esas producciones, la utilización del agua no es una práctica con tradición académica o pedagógica en la enseñanza y la performance. Cuando abordada, es pasada a través de la tradición oral. Hay sobretodo una escasez de trabajos que discurren sobre este tema. Cuando ese tipo de repertorio surge en el camino del percusionista, florecen dudas relativas al instrumental a ser utilizado y a las técnicas aplicadas.

MÉTODO

Se realizaron las siguientes acciones: (i) revisión bibliográfica en partituras, libros, artículos, revistas, sitios web especializados, videos, audios e imágenes de performances relativas al uso del agua y percusión; (ii) identificación de las exploraciones tímbricas en el water-gong recurrentes en el repertorio; (iii) colecta de datos a través de grabaciones en audio sobre diez gongs con enfoque sobre cuatro exploraciones tímbricas distintas: rulos descendentes/ascendentes, ataques con nota definida, ataques con glissandos descendentes y ascendentes, fricción con arcos; análisis espectral de los datos recogidos buscando reconocer frecuencias significativas graves, medias y agudas que componen el sonido del instrumento, (iv) utilización del material: MacBook Pro, procesador i7 2,8 Ghz; placa: RME Fireface 400, software Logic Pro X 10.3 y AudioSculpt3 3.4.51, cuenca en acrílico (capacidad 50 L), dos micrófonos condensadores Neumann KM 184 mt Stereo, Gongs: Chau (20'' y 18''), Wind (20'' y 14''), Tailandés (12'' y 14''), Pekín (14'' y 12''), Chino (14'') y Hierro (14''); baquetas y arcos diversos; y (v) performance de obras referenciales del repertorio, buscando los resultados prácticos.

OBJETIVOS ALCANZADOS

(i) Reproducción de 24 sonogramas, 24 gráficos y 24 tablas, informando y ilustrando la cualidad sonora de los gongs, permitiendo reconocer sus sonoridades y variaciones de amplitud bajo distintos medios de exploración tímbrica en el agua, ofreciendo más rigor para elegir el instrumento basado en el sonido que se desea obtener. (ii) Generación de la

plataforma online en donde se encuentran disponibles gráficos, figuras, tablas, vídeos y audios resultados del proceso de grabación y análisis de todos los gongs. (iii) Referencias puntuales de frecuencias altas, medias y bajas en los sonogramas, indicando el amplio espectro sonoro, ayudando a demostrar las características sonoras en cada gong sobre los cuatro tipos de exploración tímbrica. (iv) información sobre los medios técnicos adecuados para obtenerse cada exploración tímbrica abarcadas en la investigación. (v) Contribución inédita a la bibliografía existente sobre el tema.

CONCLUSIONES

Aunque estemos trabajando con sonoridades extremadamente complejas compuestas por inarmónicos, fue posible relacionar notas definidas bajo las frecuencias obtenidas (ilustradas en las tablas), ayudándonos a percibir los límites de tesitura ofrecidos por los instrumentos. Los medios técnicos para la exploración tímbrica están explicados en el cuerpo del texto del trabajo final (disponible en la plataforma online mencionada) y podrán auxiliar a los percusionistas a buscar mejores resoluciones para las performances. Además, los percusionistas poseen ahora un material que les permite elegir el gong ideal para cada música o trecho musical, en base a las características sonoras que más les conviene. Por tratarse de un enfoque cualitativo, estos datos recogidos podrán sufrir nuevas interpretaciones y análisis, buscando otras respuestas pertinentes sobre la compleja sonoridad de los gongs.

REFERENCIAS

Bittencourt, L. A. T. (2012). *O uso da água como fonte sonora percussiva: Análise da obra Water Music, de Tan Dun*. Tesis de Maestría. DeCA. Universidade de Aveiro.

Hashimoto, F. A. de A. (2003). *Análise musical de Estudo para Instrumentos de Percussão, 1953, M. Camargo Guarnieri; primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil*. Tesis de Maestría. Instituto de Artes da UNICAMP.

PALABRAS CLAVE

Agua, percusión, performance, análisis espectral, gongs.

~

Chaib, F. M. de C., dos Santos, D. R. y Leandro, C. A. B. (2018). Exploración tímbrica en el Water-Gong: Realización de análisis espectrales en modelos diversos. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 114-117. La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Estudio de procesos de modulación tímbrica aplicados a sonidos multifónicos en el saxofón

Martin Proscia, Pablo E. Riera, y Manuel C. Eguia

martin.proscia@unq.edu.ar

Laboratorio de Acústica y Percepción Sonora (LAPSo-EUDA-UNQ)

FUNDAMENTACIÓN

En trabajos anteriores hemos estudiado las cualidades tímbricas de los sonidos multifónicos en el saxofón desde diferentes perspectivas -musical, acústica y psicoacústica- estableciendo una categorización tímbrica para este tipo de sonoridades (Proscia, 2011; Riera, Proscia, y Eguia, 2014). Esto nos ha permitido establecer un marco de referencia que incluye tanto los atributos espectrales como sus cualidades dinámicas y sus posibilidades de aplicación tanto a la composición musical como a la performance. Sin embargo, en dicho estudio el análisis estuvo limitado a fragmentos de tres segundos de duración, lo que no permitía evaluar las posibilidades de evolución en el tiempo de dichos sonidos. Es por eso que, en un trabajo más reciente (Proscia, Riera, y Eguia, 2017), hemos estudiado trayectorias de *morphing* sonoro entre diferentes multifónicos.

OBJETIVOS

El principal objetivo de este trabajo es estudiar los multifónicos en el saxofón como un proceso dinámico capaz de atravesar diferentes estadios. A partir del concepto general de modulación tímbrica, se estudiaron diferentes procesos aplicables a los multifónicos en el saxofón.

MÉTODO

El presente estudio fue desarrollado a partir de grabaciones de uno de los autores (MP). Tomando como punto de partida procedimientos y metodologías provenientes del campo de la música electroacústica (Smalley, 1997), se estudiaron procesos de modulación tímbrica asociados a la modificación de determinados parámetros del sonido: envolvente dinámica, envolvente espectral, tamaño y tipo de grano, cantidad de alturas. Del mismo modo, se estudió la posibilidad de establecer elementos de periodicidad moduladora, como el vibrato o el trémolo. Finalmente, se ha considerado la posibilidad de establecer movimientos tímbrico-melódicos a partir de diferentes multifónicos y su relación con la modulación tímbrica.

RESULTADOS

Como principal resultado, se proponen 4 tipos de modulación tímbrica: modulación por tamaño y tipo de grano; modulación por cantidad de alturas; modulación por cambio de altura espectral; y modulación por modificación de la envolvente dinámica (ADSR). Finalmente, se presentan ejemplos de periodicidad moduladora a partir del vibrato, tremolado y *bisbigliando*.

CONCLUSIONES

La producción de multifónicos en el saxofón da lugar a un espacio tímbrico difícil de encuadrar, debido a la multiplicidad de sonoridades que abarca. Sin embargo, cada multifónico estudiado se nos presenta como una estructura dinámica capaz de atravesar diferentes estadios. El presente trabajo profundiza el estudio sobre las posibilidades de modulación tímbrica, a partir de la hipótesis de que es posible pensar movimientos o desplazamientos en el espacio tímbrico mencionado previamente. Esto nos permite, no solamente clarificar aspectos relacionados a la percepción tímbrica de estos sonidos, sino también estimular la creación de nuevas trayectorias o modulaciones tímbricas dentro de dicho espacio.

REFERENCIAS

Proscia, M. (2011). Acercamiento al saxofón multifónico. Una perspectiva de estudio. *Revista del ISM*, 1(13), 171-194.

Proscia, M., Riera, P. E., y Eguia, M. C. (2017). A timbral and musical performance analysis of saxophone multiphonics morphings. En G. Scavone, E. Maestre, C. Kemp & S. Wang (Eds.), *Proceedings of the 2017 International Symposium on Musical Acoustics* (pp.9-12). Montreal, QC: McGill University.

Riera, P. E., Proscia, M., y Eguia, M. C. (2014). A Comparative Study of Saxophone Multiphonics: Musical, Psychophysical and Spectral Analysis. *Journal of New Music Research*, 43(2), 202-213.

Smalley, D. (1997). Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised sound*, 2(2), 107-126.

PALABRAS CLAVE

Multifónicos, modulación tímbrica, saxofón

~

Proscia, M., Riera, P.E., y Eguia, M.C. (2018). Estudio de procesos de modulación tímbrica aplicados a sonidos multifónicos en el saxofón. En M.A. Ordás, M. Tanco e I.C. Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 118-120). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN Y COMUNICACIONES



**Educación musical:
perspectivas actuales**

La práctica docente en educación musical

Una experiencia de investigación en artes

Aurora Lechuga Rodríguez

aura_lechu@yahoo.com.mx

Programa de Doctorado en Pedagogía (UNAM)

En el presente trabajo se muestra el resultado de la investigación educativa titulada *La práctica docente en educación musical: una aproximación etnográfica*. El objetivo general era analizar la práctica docente de dos profesores de la disciplina de Música de una escuela secundaria pública de la Ciudad de México. Las perspectivas teóricas se basaron en el eje de la práctica docente y sus dimensiones de análisis desde los autores Fierro, Fortoul, y Rosas (1999). Ellos afirman que, en la práctica docente coexisten factores y acciones que pueden observarse desde varias dimensiones y de manera simultánea, como en la dimensión personal, la institucional, la relación pedagógica y la didáctica. Los fundamentos metodológicos consistieron en la perspectiva del método etnográfico de Bertely (2000), la observación participante en cada clase, se recurrió a los instrumentos de la etnografía como son, la bitácora y diario de campo. Los participantes fueron dos docentes de la asignatura de Música con estudios profesionales de posgrado en la misma disciplina; ellos son concertistas con una vida artística activa. La recopilación de los datos se realizó durante el curso académico (2013-2014) con una periodicidad de dos veces semanales en el horario vespertino de clase. Los resultados son: en la dimensión institucional, la oferta académica de la secundaria cuenta con diferentes modalidades: asignaturas, talleres, clubes y ciclos de estudio; donde los maestros de Música participan en cada una de ellas.

Las obras musicales de los alumnos se presentan como resultado del trabajo en el aula en tres eventos escolares: La Semana Cultural, el Día de las Madres y el Festival Decembrinas. En la relación pedagógica, didáctica y personal están determinadas por la amplia formación profesional y por los lineamientos de los planes y programas de estudio. Las conclusiones son: que los maestros de Música enriquecen con propuestas propias la práctica en el aula.

REFERENCIAS

- Bertely, M. (2000). *Conociendo nuestras escuelas. Un acercamiento etnográfico a la cultura escolar*. México: Paidós.
- Fierro, C; Fortoul, B. Y Rosas, L. (1999). *Transformando la práctica docente. Una propuesta basada en la investigación- acción*. México: Paidós.

PALABRAS CLAVE

Educación básica, arte, música, investigación, docencia.

~

Lechuga Rodríguez, A. (2018). La práctica docente en educación musical: Una experiencia de investigación en artes. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 122-123). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Enseñar y aprender en la virtualidad

El rol del tutor en la formación del Profesorado modalidad semipresencial de la especialidad Educación Musical

Carmen Rueda Borges

carmenruedaborges@hotmail.com

Universidad ORT Uruguay

CONTEXTO

El trabajo de investigación que se desarrolla constituye el resumen de los capítulos primero y cuarto de la Tesis del Master en Educación, con énfasis en Investigación, aprobada en la Universidad ORT Uruguay, en 2011.

OBJETIVOS

El propósito de este trabajo estuvo orientado a investigar la metodología de enseñanza de los tutores y los procesos de aprendizaje de los alumnos de profesorado que han optado por la modalidad de educación virtual. El problema a investigar se centró en cómo promueve el tutor la formación de los alumnos de cuarto año del Profesorado modalidad semipresencial de la especialidad Educación Musical (PMSEEM), teniendo presente que el Plan de estudios 1986 de dicha especialidad contiene asignaturas teóricas, teórico-prácticas y solamente prácticas. La Tesis buscó comprender la buena enseñanza de los tutores en las asignaturas prácticas debido a que la Música es la rama del arte cuyo objeto de estudio es invisible e intangible. Según Fenstermacher (1989) se entiende por buena enseñanza aquella que tiene fuerza epistemológica, es decir, si lo que se enseña es racionalmente justificable, digno de que el estudiante lo conozca, lo crea o lo entienda. Como objetivo general, a través

de la Tesis se investigó cuáles eran las buenas prácticas de los tutores que promovían el aprendizaje en las asignaturas Impostación de la Voz I y II, Organización y Dirección de Coros I, II y III; Solfeo I y II y Educación Audioperceptiva, del PMSEEM. Se entiende por buenas prácticas, las que permiten acceder al conocimiento de una manera integral, no solamente como sinónimo de enseñanza que alcanza el éxito.

ACCIONES REALIZADAS

La fundamentación de la relevancia del problema radicó en los escasos estudios de investigación sobre la implementación del PMSEEM. Este hecho nos ha llevado a analizar dos aspectos fundamentales. En primer lugar, se realizó una síntesis histórica que explica los motivos de su creación. Luego, se investigaron las estrategias de enseñanza del tutor en las asignaturas prácticas que cursaron los alumnos de cuarto año del PMSEEM. Se optó por ese nivel por dos motivos: a) la mayoría de los alumnos que en ese momento cursaban su cuarto año en modalidad semipresencial iniciaron su carrera en el Instituto de Profesores "Artigas", es decir, en la presencialidad; b) se tomó como muestra el último año de aquellos alumnos que cursaron todo su ciclo de estudio en la modalidad semipresencial. La construcción del marco teórico para el trabajo de investigación contempló un relevamiento teórico del tema que se investigó, el cual fue estructurado en cinco ejes temáticos. En primer lugar, la incorporación de las TICs en la educación, Litwin (2003). En segundo término, se describe la educación a distancia como un nuevo paradigma en Uruguay. En el tercer eje se investiga sobre cómo es enseñar en la virtualidad; es decir, el rol del tutor en la educación a distancia, sus estrategias de enseñanza y su perfil como docente, Litwin, Maggio y Lipsman (2005). En el cuarto aspecto se observa cómo es aprender en la virtualidad partiendo de las teorías del aprendizaje y sus aportes a la educación a distancia, Litwin (2003); y a través de las entrevistas a los alumnos, se obtuvieron las estrategias de aprendizaje y perfil del estudiante. En el último eje se sintetizan los procesos de enseñanza y aprendizaje online en la especialidad Educación Musical en el Uruguay. Las formulaciones categoriales a las que se llegó luego de realizar la investigación fueron: en primer lugar, el fundamento del campo disciplinar

de los tutores; en segundo término, la coordinación interdisciplinaria como espacio de creatividad; en tercer lugar, la clase de taller como construcción metodológica privilegiada; como cuarto aspecto, la ampliación de los recursos didácticos como estrategia para mejorar su enseñanza; en quinto lugar, la pura práctica musical y el logro de sus resultados; y finalmente, la creación musical como evaluación.

CONCLUSIONES

La Tesis aportó dos resultados: primero, se concluye que enseñar a distancia es una de las maneras de “dar clase con la boca cerrada”, (Finkel. 2008), pues la comunicación entre el tutor y los alumnos se establece a través del texto; que puede ser complementado con encuentros presenciales para compartir las obras interpretadas y/o compuestas por los alumnos en las asignaturas de pura práctica musical. Segundo, aprender a distancia implica un compromiso constante por parte del alumno en su proceso de formación. Por tanto, enseñar y aprender en la virtualidad implica un cambio en la concepción de la clase tradicional por la de aula virtual y una participación respetuosa en la misma.

REFERENCIAS

- Fenstermacher, G. (1989). *Tres aspectos de la Filosofía de la Investigación sobre la enseñanza*. Barcelona: Paidós.
- Finkel, D. (2008). *Dar clase con la boca cerrada*. Barcelona: Universidad de Valencia.
- Litwin, E. (Comp). (2003). *La educación a distancia. Temas para el debate nueva agenda didáctica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Litwin, E., Maggio, M. y Lipsman, M. (Comps.). (2005). *Tecnologías en las aulas. Las nuevas tecnologías en las prácticas de enseñanza. Casos para el análisis*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Rueda Borges, C. (2011). *Enseñar y aprender en la virtualidad: el rol del tutor en la formación del Profesorado modalidad semipresencial de la especialidad Educación Musical*. Montevideo: Biblioteca Universidad ORT Uruguay.

PALABRAS CLAVE

Educación a distancia, aprendizaje virtual, aula y tecnología, evaluación online, educación musical virtual.

~

Rueda Borges, C. (2018). Enseñar y aprender en la virtualidad: El rol del tutor en la formación del Profesorado modalidad semipresencial de la especialidad Educación Musical. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 124-127). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

¿Cómo aprendieron a tocar choro los guitarristas en Curitiba?

João Fernando Bueno Matos de Almeida¹ y Ana Paula Peters²

joaobuenoalmeida@outlook.com

¹Universidade Federal do Paraná (UFPR)

²Universidade Estadual do Paraná – Campus Curitiba I (UNESPAR-CAMPUS I-EM-BAP)

FUNDAMENTACIÓN

El *choro* es uno de los géneros musicales brasileños que surgió a finales del siglo XIX, en la ciudad de Río de Janeiro. Proveniente de la convivencia entre diferentes estilos musicales urbanos europeos con la música africana, la práctica instrumental realizada alrededor de 1870 pasó a ser conocida como choro (Tinhorão, 2010). Esta música se popularizó en Brasil, teniendo la radio un importante papel para su divulgación en todo el territorio nacional. Su existencia en la ciudad de Curitiba, Paraná, en el sur de Brasil, está presente desde la aparición de sus primeros grupos musicales y regionales en la ciudad, a principios del siglo XX (Portella, 2012).

OBJETIVOS

Las cuestiones históricas fueron consideradas como parte de objetivos generales, así como cuestiones acerca de ritmos propios al repertorio, de las formas estructurales e instrumentaciones del choro. El objetivo específico de esta investigación de maestría, concluida, fue identificar cómo violonistas de Curitiba fueron encultados en el choro.

MÉTODO

128 El enfoque etnográfico (Mendes Pereira, 2011) ayudó al investigador

en su aproximación con el campo de investigación. Se percibió que los videos, conversaciones y observaciones no serían suficientes para llegar al principal objetivo de la investigación, así fueron elegidos siete violonistas activos en medio del choro en Curitiba. Durante el período de observación, generalmente estos violonistas no tocan sólo choro, tienen en sus prácticas musicales una gran proximidad con la música brasileña. Estos músicos fueron contactados para ceder entrevistas tanto en (i) instituciones de enseñanza como el Conservatorio de Música Popular Brasileña de Curitiba y la Universidad Federal de Paraná; (ii) en espacios públicos, como en la tradicional Feria de Artesanías del Largo da Ordem y (iii) también en bares, como Fidel bar, Tragos Largos, Carcará bar, A Caiçara, Bar do Fogo, Espaço Ornitorrinco y Cimples Ocio. Se utilizó la metodología cualitativa.

RESULTADOS Y CONCLUSIÓN

De este modo, esta investigación analiza, con base en los conceptos de enculturación de Lucy Green (2002), los procesos de aprendizaje de guitarristas de choro en Curitiba. La elección de este referencial teórico se da por Green haber hecho investigación con músicos populares que, en un contexto diferente, y con músicos de estilos musicales diferentes, percibimos muchas similitudes, principalmente en los procesos de aprendizaje revelados por los participantes de nuestras entrevistas. Dentro de sus especificidades, todos los entrevistados se mostraron ser enculturados, que quiere decir aprender una cultura, y para aprender una cultura musical, según nuestra investigación, es necesario tocar, componer y escuchar. Estas acciones revelaron varios procesos de aprendizaje durante los análisis de las entrevistas. Entre las cuentas de la investigación, percibimos que los violonistas que tocan choro desarrollaron ciertas habilidades para ser considerados como *chorões*, el referente de músicos que tocan el choro. Entre estas habilidades están la capacidad de improvisar, realizar modulaciones y memorización de repertorio clásico. Este artículo finaliza analizando y comparando los procesos de aprendizaje del choro entre los participantes de esta investigación.

REFERENCIAS

Green, L. (2002). *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Londres: Ashgate.

Laplantine, F. (2004). *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem.

Mendes Pereira, A. L. (2011). Uma reflexão sobre etnomusicologia e educação musical: diálogos possíveis. *Revista Nupeart*, 9, 51-64.

Portella, T. O. (2012). *Songbook do choro curitibano*. Curitiba: Otto Produções Artísticas.

Tinhorão, J. R. (2010). *História social da música popular brasileira (2ª edição)*. São Paulo: Editora 34.

PALABRAS CLAVE

Choro, guitarra, Curitiba, aprendizaje, música brasileña

~

Bueno Matos de Almeida, F. y Peters, A. P. (2018). ¿Cómo aprendieron a tocar choro los guitarristas en Curitiba? En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 128-130). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.



Educación musical universitaria inclusiva

PRINCIPALES PROBLEMAS PARA SU ANÁLISIS

Juan Félix Pissinis e Isabel Cecilia Martínez

juanfelixpissinis@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

FUNDAMENTACIÓN

La inclusión de estudiantes en la vida universitaria no refiere solamente a una cuestión de cantidad. La UNESCO entiende por educación inclusiva a un proceso que apunta a dar respuesta a la diversidad del estudiantado, promoviendo su participación y menguando la exclusión, en relación directa con la presencia y la consecución de los logros por parte de todos los estudiantes (Blanco Guijarro, 2008). Sin embargo, los aspectos vinculados a la participación y a los logros tienen que ver directamente con la calidad de la educación que se brinda. En el caso de la educación musical universitaria, la inclusión interpela al sistema educativo demandando una transformación capaz de atender a la diversidad en el aprendizaje de un lenguaje diferente. Para poder atender a las diversas demandas con un criterio inclusivo, la institución debería acompañar los trayectos de aprendizaje de sus estudiantes sobre una base informada acerca en el estado de desarrollo actual de los mismos (Vigotsky, 1978). Existen teorizaciones acerca de las concepciones sobre la música que poseen aquellas personas, reunidas en temas como las ontologías de música, de ser músico/a y las ideas sobre la formación musical que esperan recibir, las que, en buena medida, están vigentes en el imaginario colectivo y que responden a lo que se conoce como modelo conservatorio, modelado por el poder colonial y reproducido por las instituciones de educación musical (Holguín Tovar y Shifres, 2015; Martínez y Holguín Tovar, 2017). Estas concepciones suelen condicionar las vivencias en torno a la música y las significaciones que a éstas se les asignan,

impidiendo, en muchos casos, valorar aquellas experiencias musicales que se desarrollan por fuera de las ontologías privilegiadas por el paradigma mencionado, como, por ejemplo, las ontologías de la música como participación (Turino, 2008) o las experiencias del *musicar* (Small, 1999). Por otro lado, las investigaciones en musicalidad comunicativa (Español, 2014; Malloch y Trevarthen, 2009), demuestran que la música, su práctica y experiencia, integran el desarrollo humano desde la infancia temprana y aún antes, evidenciando la existencia de un mundo musical antes de la academia. Sin embargo, no existe información abundante, precisa y sistematizada acerca de las habilidades musicales y las concepciones que concretamente traen los estudiantes al momento de su ingreso a las carreras.

OBJETIVOS

Conceptualizar alrededor del estado de desarrollo actual (concepciones, saberes, deseos, gustos, expectativas, habilidades corporales, instrumentales, vocales, de interacción con otros) de los estudiantes al momento de su ingreso a las carreras de música de la Facultad de Bellas Artes.

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL

El abordaje sobre los antecedentes musicales de los estudiantes ingresantes, realizado a través de cuestionarios, entrevistas en profundidad y observaciones directas en situaciones de prácticas de ensayo y presentaciones en vivo, permitirá desarrollar métodos de análisis de dichas prácticas y sus significados informados por la psicología corporeizada de la música, la psicología social y la pedagogía musical, y obtener información para describir y catalogar las particularidades que los ingresantes presentan en cuanto a concepciones, saberes, deseos, gustos, expectativas, habilidades corporales, instrumentales, vocales, de interacción con otros. La sistematización de dicha información constituirá la base sobre la cual revisar las intervenciones pedagógicas buscando establecer la mayor vinculación entre el estado actual del conocimiento de los estudiantes y el conocimiento a construir, con el fin de promover la atribución de un mayor grado de significatividad a los aprendizajes (Ausubel et al., 1978) por parte de los estudiantes ingresantes

CONCLUSIONES

Una educación con criterio de inclusividad implica superar la invisibilización epistémica del otro. Se necesita ver a ese otro, reconocer a los destinatarios de esa educación con sus características individuales y colectivas, y ponerlos en el centro de la escena, para poder, a partir de allí, trabajar conjuntamente en la construcción de un sistema que amplíe el campo de posibilidades del estudiantado, en lugar de reducirlo. Creemos que futuras investigaciones acerca de las características de éstos últimos pueden ser de gran aporte en esa dirección.

REFERENCIAS

- Blanco Guijarro, R. (2008). Marco conceptual sobre educación inclusiva. En *La educación inclusiva: el camino hacia el futuro. Conferencia Internacional de Educación, 48° Reunión* (pp. 5-14). Ginebra: UNESCO.
- Español, S. (Ed.). (2014). *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*. Buenos Aires: Paidós
- Malloch, S. y Trevarthen, C. (Eds.). (2009). *Communicative musicality: exploring the basis of human companionship*. Oxford: Oxford University Press.
- Martínez, I. C., y Holguín Tovar, P. (2017). La didáctica musical entre la primera y la tercera persona: hacia una perspectiva de segunda persona en la formación de músicos profesionales. *Pensamiento Palabra Y Obra, 18*(18), 6-15.
- Vigotsky, L. (1978). *Mind in society: The development of higher psychological processes Development of Higher Psychological Processes*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

PALABRAS CLAVE

música, educación universitaria inclusiva, ontologías de la música, prácticas de enseñanza-aprendizaje significativas, estado de desarrollo actual.

~

problemas para su análisis. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 131-134). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN Y COMUNICACIONES



**Concepciones y categorías:
repensando las ontologías de
la música**

Concepciones acerca de la lectura a primera vista de estudiantes universitarios de música

Marcelo Cataldo, Matías Tanco, y Mónica Valles

marcelo.cataldo@live.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

FUNDAMENTACIÓN

En ciertas prácticas musicales la lectura a primera vista (LPV) cumple un rol de importancia y por ello ocupa un lugar relevante en la formación del músico profesional. En particular, en las asignaturas que abordan el desarrollo auditivo del músico, la LPV es considerada como un estimulante o facilitador de dicho desarrollo, además de ser indicador de la presencia y del nivel de la cognición musical (Spaulding, 2015). Tradicionalmente entendida como una decodificación del signo escrito que da lugar a una ejecución musical, se asume que dicho signo conlleva la información necesaria para la producción sonora. La pedagogía de la LPV parte de la identificación de estructuras (armadura de clave, cifra de compás), a las que se suman estrategias preparatorias (cantar la escala o acordes de las funciones pilares) que, aunque sean realizadas con éxito, no garantizan una producción musical de sentido. En el enfoque tradicional, el reconocimiento de estas estructuras y dichas estrategias, buscan establecer nexos entre el sonido y los signos de la grafía, con base en conceptos de la teoría musical clásica, sin preguntarse cómo se construye ese nexo. Nuevas miradas proponen que la lectura implica una interpretación y que la partitura refleja algunos aspectos de la música pero omite otros (Cook, 2013). Partiendo de las ideas de la *Cognición Musical Corporeizada* (Leman, 2008), que revalorizan el papel del cuerpo en los procesos cognitivos

implicados en la experiencia musical, se plantea que, para que la notación musical sea significativa, debería estar asociada a la corporeidad implícita en la interpretación de los signos escritos (Martínez y Valles 2014, Valles y Martínez 2014).

OBJETIVOS

En este trabajo nos proponemos conocer las concepciones acerca de la LPV que se ponen en juego en las estrategias de abordaje que realizan los alumnos universitarios de las carreras de música.

MÉTODO

Se administró una encuesta de respuesta abierta a 80 estudiantes de primer año (FBA-UNLP) que propuso una reflexión acerca de tres aspectos de la LPV: (i) su definición, (ii) su función y (iii) las acciones que deben realizarse. Para el análisis de las respuestas se implementaron métodos cualitativos (análisis de contenido) y cuantitativos (frecuencia de palabras y/o categorías). A partir del análisis comprensivo de los textos, se utilizó un software que permitió cuantificar, agrupar y describir estadísticamente los resultados a partir de representaciones visuales en nubes de palabras.

RESULTADOS

Las definiciones de la LPV muestran una mayor frecuencia en categorías referidas a la percepción visual, seguidas por las referidas a la producción de sonido. La mitad de los alumnos hicieron uso de términos musicales que refieren a un contenido de tipo sonoro o significado más allá del código escrito. La mayoría de las respuestas dan cuenta de la importancia de la LPV en términos de una habilidad de rápida resolución, por sobre otras que se refieren a comprender, interpretar o comunicar la obra musical. Otro aspecto relevante es la escasa referencia hacia la LPV en relación al desarrollo auditivo. Finalmente, las estrategias para su resolución enfatizaron acciones orientadas hacia la producción sonora de elementos y estructuras de la teoría musical, sustentadas en la percepción visual por sobre la auditiva.

CONCLUSIONES

Aunque en la formación del músico profesional la LPV se integra en las asignaturas que desarrollan las habilidades auditivas de los alumnos, en sus respuestas el vínculo interactivo entre el sonido y la notación no se manifiesta significativamente. De esta manera, las concepciones de los alumnos muestran que se produce un énfasis en la habilidad visual para la decodificación o reproducción de los signos de la partitura en un lapso breve de tiempo. En estas concepciones subyace un tipo de práctica pedagógica orientada al signo en sí mismo en lugar de la interpretación de unidades de sentido sonoro, gestual y performativo. Esto requiere de un involucramiento corporal y una intención comunicativa a través de la cual el alumno se compromete personalmente en la producción de un sentido que completa el contenido escrito. Dado que la LPV ocupa un rol de importancia en las prácticas musicales, se considera necesario reflexionar sobre estas cuestiones para desarrollar estrategias pedagógicas que favorezcan la lectura como producción musical de sentido más que la mera resolución de un ejercicio, enfatizando las vinculaciones entre lectura, audición y movimiento. Así, la LPV puede ser concebida desde la posibilidad de recuperar la intencionalidad de la música a partir tanto de la notación, como del resultado sonoro y la resonancia del cuerpo con la música.

REFERENCIAS

- Cook, N. (2013). *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: OUP.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, MA y Londres: The MIT Press.
- Martínez, I. C. y Valles, M. (2014). Interacción entre movimiento corporal y elección notacional: hacia el desarrollo de símbolos sonoro-kinético-notacionales. En F. Shifres (Ed.) *V Jornada de Desarrollo Auditivo en la Formación Musical Profesional Documento para la discusión* (pp. 23-24). La Plata: CEA y LEEM.
- Spaulding, P. S. (2015). The development of and relationship between vocal sight reading and instrumental sight reading of seventh, ninth, and

eleventh grade orchestra students (Tesis de doctorado). Recuperado de <https://open.bu.edu/handle/2144/15635>

Valles, M. y Martínez, I. C. (2014). Correspondencia entre la modalidad corporal del oyente durante la memorización por audición de una melodía y su posterior recuperación cantada y escrita. En M. P. Escobar y L. Gasparoni (Coords.) *Música Latinoamericana*. Rosario: UNR Editora.

PALABRAS CLAVE

Lectura a primera vista, formación del músico profesional, producción musical de sentido, signo escrito, estrategias de abordaje.

~

Cataldo, M., Tanco, M., y Valles, M. (2018). Concepciones acerca de la lectura a primera vista de estudiantes universitarios de música. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp.136-139). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

¿De qué hablamos cuando hablamos de técnica instrumental?

Análisis de las concepciones de músicos profesionales

Mirian Tuñez, Mariano Nicolás Guzmán, Lucrecia Ferrero, y Favio Shifres

mirtun55@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

FUNDAMENTACIÓN

La enseñanza profesional de la música en Latinoamérica se desarrolló durante siglos bajo la influencia del modelo centroeuropeo, que fue impulsado por la migración de latinoamericanos y europeos que transitaban ambos continentes y diversos procesos de colonización (Holguín, 2015). Dicho modelo sentó las bases para comprender de qué manera se forman los músicos y quiénes deben ser considerados “verdaderos profesionales”. Así, músico es considerado el que toca un instrumento profesionalmente. En particular, el dominio instrumental está fuertemente relacionado con la técnica, concepto ubicuo pero poco definido. Al indagar sobre su etimología, encontramos que la *techne* griega aún a pensamiento y acto, medios y finalidades. La *techne* era considerada arte. En este sentido, técnica y arte se presentan como actos directamente relacionados capaces de dar un significado a la realidad: es el nombre del hacer y el saber hacer (Chiantore, 2001). Desde un sentido antropológico, poner fines, crear y usar medios es un hacer del hombre (la técnica como instrumento o medio) (Heidegger, 1954/1994). Desde una concepción más actual, se concibe fundamentalmente como: (i) conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un

arte, (ii) pericia o habilidad para usar una técnica, o bien (iii) habilidad para ejecutar cualquier cosa, o para conseguir algo (Real Academia Española, 2014). Entonces, contrariamente a su formulación antigua, esta última definición coloca a la técnica al servicio del arte. Esta tendencia peculiar de nuestra cultura de escindir técnica de arte denota una separación entre significado interior y forma exterior de una acción (Chiantore, 2001). Esta misma escisión exacerbó un disciplinamiento corporal (estableciendo todo aquello que el cuerpo no debe hacer, cómo no se debe tocar) que, guiado por el principio de eficiencia, puso al cuerpo al servicio de lo sublime, suprimiendo el placer y el control del gesto (Shifres, 2015). De esta manera, se legitimó a través del modelo conservatorio un modo único de tocar en el que adquirió relevancia el método, organizado bajo estrictas normas de graduación de dificultades de las destrezas que debe lograr el aprendiz para la ejecución de un repertorio centroeuropeo siempre desde la partitura. Desde una mirada decolonial, entendemos que esta concepción canónica sobre la técnica instrumental suscitó varios problemas: la técnica se convirtió en un fin en sí mismo, sobreabundaron ejercicios de discutible valor musical, se desarrollaron destrezas y habilidades complejas en pos de un virtuosismo solo posible para algunos, se sobreentendió un supuesto de belleza del sonido y se instauró una norma de inadecuación por encima de cualquier conformación física individual, entre otros. Estos supuestos sitúan al intérprete en una constante dualidad, ya que, como dice Chiantore (2001), para plasmar en la obra todo aquello que hemos pensado, imaginado, necesitamos de la materialidad de nuestras acciones sintonizadas en el instrumento. Si bien esta noción proviene desde la técnica pianística, nos permite entender que a pesar de los intentos, el concepto de técnica en sí y el modo en que se trasunta en la práctica, aún sigue siendo borroso y ambiguo.

OBJETIVOS

Desde este lugar, se propuso indagar las concepciones que instrumentistas profesionales tienen sobre la técnica y, de esta manera, visibilizar un dominio instrumental que contemple las singularidades y posibilidades biomecánicas de los sujetos en los modos de hacer música.

MÉTODO

Se convocaron a 4 instrumentistas profesionales que fueron elegidos por su trayectoria y reconocimiento social en la práctica musical. Dos de ellos transitaron una educación de tipo formal, y los otros dos, informal. Se realizaron entrevistas semiestructuradas orientadas a relevar datos biográficos, imaginarios sobre la técnica (personales y ajenas) y la presencia de ésta en su formación y experiencia musicales. Las entrevistas fueron registradas en audio y analizadas mediante procedimientos cualitativos destinados a identificar las categorías utilizadas por los propios sujetos (ajustadas conforme se avanzó en el análisis) con asistencia del programa NVivo.

RESULTADOS

Si bien las entrevistas aún están siendo analizadas, resultados preliminares permiten inferir que hay diferentes maneras de concebir y transitar la técnica instrumental, entendiéndola en general como una posibilidad biomecánica con carácter experimental dirigida a resolver cuestiones específicas que luego permitan construir un modelo interpretativo propio. Los entrevistados sostienen la necesidad de encontrar el camino más cómodo y conveniente que un sujeto construye en el modo de decir musical.

CONCLUSIONES

Se advierte sobre la necesidad de interpelar la concepción de técnica tradicional que solo valoriza un único camino posible para llegar a una ejecución de calidad, así como de abrir el campo de la investigación para encontrar alternativas posibles que permitan romper la univocidad.

REFERENCIAS

- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (1954/1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Holaguín Tovar, P. (2015). Exámenes de admisión para músicos. Una mirada a la ideología, las concepciones y expectativas sobre la formación profesional. *Epistemos. Revista De Estudios En Música, Cognición y Cultura*, 3(1), 9-24.

Real Academia Española (2014). Técnico, a. En *Diccionario de la lengua española* (23a ed.).

Shifres, F. (octubre de 2015). Técnica instrumental y apropiación de sonoridades. Disciplinamiento de los cuerpos vs. desobediencia epistémica. Trabajo presentado en el II Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre el Cuerpo y Corporalidades en las Culturas. Bogotá: Red de antropología de y desde los cuerpos.

PALABRAS CLAVE

Técnica, enseñanza musical, concepciones, alternativas.

~

Tuñez, M., Guzmán, M. N., Ferrero, L., y Shifres, F. (2018). ¿De qué hablamos cuando hablamos de técnica instrumental? Análisis de las concepciones de músicos profesionales. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 137-143). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Consideraciones en torno a la categoría música popular

Daniel Machuca Téllez, Mónica Valles, y Joaquín Blas Pérez

danirichi90@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

La música es una manifestación inherente a cada cultura como una parte fundamental de su identidad. En su estructuración inciden dimensiones políticas, ideológicas, económicas y sociales que la consolidan como un fenómeno humano con sentido propio. A lo largo de la historia el ser humano ha encontrado infinitas configuraciones en su interacción constante con el sonido dando lugar a una increíble y compleja variedad de músicas que expresan realidades, ideologías, emociones y espiritualidades, convirtiéndose –muchas de estas músicas– en paradigmas dogmáticos y/o hegemónicos. En un intento por identificar características que permitan agrupar y diferenciar las producciones musicales, comenzaron a emerger diversas categorizaciones. Una de las primeras que se conocen es la que distinguió entre música culta y folclórica, en relación a la clase social (Bartók, 1979). A mediados del siglo XIX y con la emergente musical de occidente, surgió otra categorización a partir de características referentes a su procedencia, complejidad estructural, nivel socio-cultural, económico y político, hasta hoy utilizada que distingue entre: (i) *música culta*, entendida como aquella que es escrita, partiturada, docta, erudita, etc.; (ii) *música tradicional*, folclórica, étnica y/o nacional; y (iii) *música popular*, como aquella que es comercial, simple, masiva, por nombrar algunas características. El estudio de estas categorías ha estado desde entonces en un desarrollo, que resulta problemático debido a las múltiples perspectivas desde las cuales se puede caracterizar

a cada uno de los conceptos. Las subjetividades expuestas a la hora de exponer la significación de los mismos, ha sido tema de debate no sólo en la música. La musicología, etnomusicología, sociología y otras disciplinas relacionadas, han hecho un gran esfuerzo por definir de manera acabada cada categoría para utilizarla de manera generalizada. Sin embargo, se han encontrado con dificultades, ya que la construcción de las mismas se realiza basándose en juicios de valor, relación con contextos socio-culturales y, concepciones de orden ontológico. En este trabajo nos proponemos hacer un recorrido por algunas líneas conceptuales que definen a la música popular, los vacíos que emergen de cada una y, las implicancias que supone en términos de construcción socio-cultural. Para ello, describiremos brevemente las concepciones y definiciones mayormente establecidas y vigentes en la práctica musical, socio-cultural e investigativa sobre esta categoría, provenientes de diversos campos de conocimiento (Baker, 1933; López Cano, 2004; Middleton, 1990; Nettl, 1972). Posteriormente y a partir de dichas definiciones, plantearemos una serie de interrogantes que surgen de la reflexión sobre dichas concepciones y dejan en evidencia algunos de los vacíos existentes en las significaciones propuestas para la categoría *música popular*. Por último, expondremos las implicancias que contiene el uso de dichas categorías como contribución al tema y su consecuente discusión.

REFERENCIAS

- Baker, F. (1933). Popular music. *Music and Letters* 14(3), 252-257.
- Bartók, B. (1979). ¿Cómo y por qué debemos recoger la música popular?. En *Escritos sobre música popular* (pp. 43-65). Madrid: Siglo veintiuno.
- López Cano, R. (2004). Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina. En J. F. Sans y R. López Cano (Coords.) *Música Popular y Juicios de Valor: una reflexión desde América Latina* (pp. 217-259). Caracas: Fundación Celarg.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Nettl, B. (1972). Persian Popular Music in 1969. *Ethnomusicology*, 16, 218-239.

PALABRAS CLAVE

Categorías, música, popular, cultura.

~

Machuca Téllez, D., Valles, M., y Pérez, J. B. (2018). Consideraciones en torno a la categoría música popular. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 144-146). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN Y COMUNICACIONES



**Enfoques musicológicos
e historiográficos: tradición
y análisis**



Lalac na qom (El canto qom)

Un trabajo de recopilación de las músicas antiguas del pueblo qom

María del Rosario Haddad

mrosariohaddad@gmail.com

Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt)

INTRODUCCIÓN

En el año 2008 conocí a Gervasio y Alma una pareja qom que estaba en Buenos Aires visitando a sus familiares de un barrio qom urbano. Una tarde me contaron su preocupación por las músicas que llaman antiguas y la transmisión de las mismas de generación en generación. Plantearon una problemática en torno a la vigencia del legado musical qom. Para ello debían viajar al Chaco y grabar a los ancianos músicos de las comunidades. En el año 2009 acompañando la iniciativa de esta familia realizamos ese trabajo de recopilación, registramos esas músicas antiguas, toques de instrumentos y cantos en diferentes comunidades de Sáenz Peña, Juan José Castelli, Villa Río Bermejito y Paraje Pampa Argenitna, Chaco. Es importante aclarar que la categoría nativa de *músicas antiguas* refiere al modo en que los adultos mencionan a la música que remite a antiguas formas de cantar o de tocar determinados instrumentos musicales y/o rituales, como el *nviqne* (instrumento musical qom), *nteguete* (sonajeros de calabaza), cantos para dormir a los bebés, sonidos de la voz (Citro et al, 2016).

SOBRE EL TRABAJO DE RECOPIACIÓN

Lalac na Qom (El canto qom, en idioma originario) implicó un trabajo de recopilación que fue materializado en un CD cuyo objetivo fue (y sigue

siendo) la difusión del legado musical qom a las nuevas generaciones y al público *doqshe* (no indígena) principalmente en instituciones educativas. El CD contiene 22 tracks organizados en tres secciones: la primera con cantos y toques de nviqne relacionados con la naturaleza (canto a la lluvia, toque del mono, toque del chajá, entre otros), una segunda sección que incluye las voces de las mujeres y los cantos de cuna; y por último cantos y toques de nviqne que remiten a lamentos de amor y añoranzas. A su vez, cada sección antes mencionada está separada por composiciones originales de Gervasio y Alma, interpretadas por ellos y un músico invitado y grabadas en un estudio en Saéñz Peña, Chaco. Decidimos incluir las tres canciones originales ya que dan cuenta de las relaciones interétnicas a partir de la música y por ende de las construcciones identitarias atravesadas por procesos y cambios, que ya las mismas presentan influencias del folklore andino, criollo y de la música religiosa evangélica (Roig, 1992, 1996; Citro y Torres Agüero, 2015). El fin último del trabajo intentó poner en valor aspectos culturales y específicamente musicales de los grupos qom. El objetivo de esta presentación consiste en relatar el proceso de investigación y camino etnográfico al atender una problemática planteada en torno a la vigencia del legado cultural y musical qom y analizar críticamente ciertas categorizaciones que refieren a la pérdida de la cultura en las nuevas generaciones (Messineo y Dell’Arciprete, 2009).

Este trabajo recibió el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.

REFERENCIAS

- Citro, S. y Torres Agüero, S. (2015). Las músicas amerindias del Chaco argentino entre la hibridación y la exotización. *Journal de la société des américanistes*, 101, 203-230.
- Citro, S. et al, (2016). *Memorias, músicas y danzas de los Qom de Formosa*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Messineo, C., y Dell’Arciprete, A. (2009). Lingüística y etnografía: un proyecto de investigación colaborativa en la comunidad toba de Derqui (Bs. As.). *Signo y Señal. Revista del Instituto de Lingüística*, 17, 227-245.

Roig, E. (1992). La música toba urbana contemporánea: Aproximación al tema del cambio musical. *Actas de las IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (pp. 203-208). Buenos Aires: Fac. de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Roig, E. (1996). El Coro Chelaalapi: Un 'bolsón aislado' de música 'tradicional' toba. *Revista Argentina de Musicología*, 1, 71-80.

PALABRAS CLAVE

Música, qom, recopilación, legado, pueblos originarios.

~

Haddad, M. del R.(2018). Lalacnaqom (El canto qom). Un trabajo de recopilación de las músicas antiguas del pueblo qom. En M.A.Ordás, M. Tanco e I.C.Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 148-150). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.



¿Dónde están esos cantores? Aportes para historizar el canto colectivo en Latinoamérica

Leticia Zucherino¹, Cecilia Trebuq² y Martín Eckmeyer¹

zuclet@hotmail.com

¹Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-FBA-UNLP)

²Facultad de Bellas Artes (FBA-UNLP)

FUNDAMENTACIÓN

La historiografía musical latinoamericana se encuentra en la actualidad frente a un estado de situación particular signado tanto por el incremento de estudios e investigaciones en torno de la definición de la propia disciplina como por la necesidad de revisar las particularidades que impactan en la manera de hacer historia de la música sobre y desde Latinoamérica respecto de la tradición historiográfica *de los estilos* (Samson, 2009). Sin embargo, a pesar de que estos estudios –la gran mayoría influenciados por las tendencias posmodernas– han presentado alternativas metodológicas que posibilitaron la ampliación de algunos de los objetos de estudio y la inclusión de músicas hasta el momento relegadas por la historiografía musical tradicional, aún no puede evidenciarse un cambio en los marcos epistemológicos y conceptuales que permita comenzar a esbozar una historiografía musical latinoamericana que integre de forma consistente las músicas vocales latinoamericanas de producción colectiva. Esto se debe, entre otras cosas, a que se sigue concibiendo a la región como espacio fragmentado, por lo que se continúan ignorando los rasgos identitarios comunes a nuestras músicas, imposibilitando acercamientos historiográficos totalizantes. En este sentido, los estudios históricos de las músicas latinoamericanas carecen de un corpus teórico- metodológico

propio y situado que considere el particular proceso histórico vivido en nuestro territorio (Pérez González, 2010) y, por lo tanto, que permita comprender y estudiar las músicas vocales y colectivas de nuestro continente en sus propios términos.

OBJETIVOS

Este trabajo se propone indagar en dos casos pertenecientes a la música vocal, popular y colectiva latinoamericana, la murga uruguaya y el canto vallisto con caja del noroeste argentino, con el fin de problematizar la aplicación de herramientas metodológicas propias de la historiografía musical hegemónica a tales repertorios. Al mismo tiempo, se busca definir si es posible encontrar en dichas músicas, elementos y características en términos de *musicar* (Small, 1999), modos de producción y formas de circulación que permitan encontrar herramientas de estudio tanto específicas como generales para las mismas. A la vez, con el propósito de que tales herramientas puedan orientar otras formas posibles de estudiar e historiar dichos repertorios, se propone comprender dichas manifestaciones desde una perspectiva que contemple las correspondencias existentes entre lo sonoro y los aspectos sociales, culturales y políticos de nuestra región, considerando los conceptos de mestizaje, transculturación y colonialidad del poder como vía epistemológica ineludible para entender los procesos históricos de nuestro continente.

MÉTODO

Para llevar a cabo este estudio se ha relevado bibliografía específica de mayor difusión y registros escritos (partituras); además, se seleccionaron registros fonográficos que permitieron acceder a los componentes de la materialidad sonora de las propias músicas mediante el análisis musical y posibilitaron ser comparados con las fuentes relevadas. También se relevaron las metodologías de estudio propuestas por la historia social de la música así como los marcos teóricos y conceptos presentes en los estudios sociales y culturales dedicados a estudiar la cultura latinoamericana, con el fin de articular las conceptualizaciones y metodologías provenientes de

dichos estudios con los datos recolectados en los registros fonográficos seleccionados.

CONTRIBUCIÓN PRINCIPAL Y CONCLUSIONES

A partir de los resultados del trabajo es posible advertir una continuidad respecto a la importación de metodologías musicológicas e historiográficas metropolitanas en el estudio histórico tradicional de los repertorios estudiados; se podría hablar entonces, de la pervivencia de un modelo historiográfico hegemónico sobre el cual gravitan las representaciones y *escuchas* más difundidas sobre la música latinoamericana, que impacta de forma directa en las imaginarios comunes y en las modalidades de interpretación musical aceptadas y legitimadas por la academia. De esta manera, se continúa transplantado una concepción acerca de la *obra* musical, que no se adecua a las prácticas musicales que han acontecido y acontecen en nuestra región, generando la invisibilización de ciertas especificidades musicales y reproduciendo la idea de que los desarrollos musicales latinoamericanos son de inferior calidad frente a los de las culturas de las metrópolis (Aharonián, 2012). Por otra parte, la consideración de aportes conceptuales y metodológicos que consideran el carácter descentrado (Quintero Rivera, 2009) y ritual (Colombres, 2004) que configuran particularidades tanto históricas como sonoras de las músicas de nuestro continente, y su cruce con el análisis sonoro de los registros musicales seleccionados, resulta ser significativo para empezar a pensar metodologías útiles al estudio historiográfico-musical de los cantos colectivos latinoamericanos. En este sentido, no sólo reviste de interés académico y musicológico, sino que pueden contribuir a sentar las bases de una imagen sonora regional que contribuya a fortalecer y a resignificar los múltiples lazos de unión y de identidad común que presenta nuestro continente sonoro.

REFERENCIAS

Aharonián, C. (2012). *Hacer Música en América Latina*. Montevideo: Tacuabé.

Colombres, A. (2004). Mitos, ritos y fetiches. Desmitificaciones y resignificaciones para una teoría de la cultura y el arte de América. En J. Acha, A. Colombres y T. Escobar (Comp.). *Hacia una teoría americana del arte* (pp. 185-261). Buenos Aires: Del Sol.

Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Centro Editorial de la Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia.

Quintero Rivera, A. G. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.

Small, C. (1999). El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 4 (1).

PALABRAS CLAVE

Música latinoamericana, historia de la música, historiografía musical latinoamericana, canto colectivo, descolonización.

~

Zucherino, L., Trebuq, C., y Eckmeyer, M. (2018). ¿Dónde están esos cantores? Aportes para historizar el canto colectivo en Latinoamérica. En M.A. Ordás, M. Tanco e I.C. Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 149-154). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

La actividad musical en un contexto religioso resignificado a través del musicar

Analía Giménez¹ y Manuel Alejandro Ordás²

analiagimenez3184@gmail.com

¹Catedra Metodología de las Asignaturas Profesionales (FBA-UNLP)

²Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP)

FUNDAMENTACIÓN

El concepto de las Bellas Artes consideradas como obras de contemplación, imitación del ideal de la naturaleza -el buen gusto- y abstraída de toda realidad social, permanece arraigada en muchas de las practicas musicales a las que asistimos en la actualidad. Así, el arte -en nuestro caso la producción musical- pasaría a ser un *objeto* al que se le atribuyen valores fijos, eternos y absolutos lo que denota juzgamiento, perpetuidad y universalidad. A partir de la revolución industrial y de la emancipación del artista, esta concepción se afianza en la cultura europea a través de las clases hegemónicas, en donde se ponen en juego los campos de poderes y principios de jerarquías sociales (Bourdieu, 1997). Con el correr de los años, las prácticas culturales continúan reproduciendo a la vez que validan este modelo de arte como una verdad absoluta por medio de las instituciones dominantes, arribando incluso a Latinoamérica producto de la *colonialidad* (Lander, 2000) con actividades musicales ya moldeadas y la idea de música como objeto de ser contemplado (Ordás, 2017). Sin embargo, podemos decir que la actividad musical se encuentra inmersa dentro de un contexto sociocultural determinado -o clase social donde se desarrolla- del cual no puede separarse. A partir de comprender estas relaciones es que proponemos el concepto de *musicar* (Small, 1998)

como una manera alternativa de entender las prácticas musicales en contexto. El musicar implica afirmar, celebrar y explorar las relaciones que surgen cuando nos involucramos con la música, o la hacemos, lo que favorece una perspectiva diferente de aprehender, relacionarse y conceptualizarla. Bajo esta perspectiva la música pasa a ser más que un objeto en sí mismo, transformándose en una vivencia. En este marco observamos y analizamos la práctica artística de una agrupación sinfónico-coral estable en un ámbito religioso; enfocándonos en algunos ensayos y conciertos del ensamble. Se propone reflexionar acerca de la concepción tradicional de música como objeto aislado, en vías de una posible resignificación de la misma atendiendo al contexto en el que se desarrolla. Abordaremos el musicar como un recurso necesario para incluir a todos los factores que intervienen en la actividad musical que complejizan la mirada de la práctica.

OBJETIVOS

Explorar cómo se concibe la actividad musical (ensayos y conciertos) desde la contemplación y observar la participación de los factores sociales a partir del análisis de las siguientes dimensiones: (i) la funcionalidad particular de la actividad musical en este contexto religioso; (ii) la elección de los músicos, (iii) la elección del repertorio a abordar, y (iv) las relaciones socio-culturales entre el director del ensamble, los músicos (coro-orquesta) y el público.

MÉTODO

Se registraron audiovisualmente variedad de ensayos y conciertos del ensamble, además de la propia participación del autor en algunas producciones. El director estable participó de una entrevista no estructurada. Se analizaron los registros en vinculación con los reportes y concepciones del director.

RESULTADOS

Los análisis preliminares de las observaciones mostraron que una de las finalidades principales de la actividad es dar a conocer la religión a la sociedad. En la formación del ensamble sinfónico-coral en cuestión -tanto

como en su funcionamiento- existe una predominancia a reproducir el modelo tradicional del concepto de la música como objeto, por medio de la contemplación y de las relaciones jerárquicas, habiendo una similitud en las prácticas protocolares de un concierto que se realiza por fuera del ámbito litúrgico. La elección del repertorio se da dentro de los cánones musicales propios y de la música académica eclesiástica, sin considerar las tradiciones culturales del entorno en donde se realiza el concierto. El análisis de la entrevista al director aún se encuentra en proceso.

CONCLUSIONES

Se discuten estos resultados en términos de la exploración del musicar como recurso para reflexionar dentro de un marco sociocultural religioso, que es donde se desarrolla esta actividad musical; resignificando la idea de música como objeto, partiendo de comprender el contexto cultural a la cual está dirigida.

REFERENCIAS

- Bourdieu, P. (1997) *Las reglas del arte. Genesis y estructura del campo literario*. (Traducción de Thomas Kauf, T.). Barcelona: Anagrama.
- Lander, E. (Comp.) (2000) *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO.
- Ordás, M. A. (2017) *La comunicación intersubjetiva en la práctica del coro. Claves multimodales e interacción entre los coreutas y el director*. (Tesis Doctoral, Universidad Nacional de La Plata). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/61687>
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England.

PALABRAS CLAVE

Musicar, música, experiencia musical, sociedad y cultura.

~

nificado a través del musicar. En M. A. Ordás, M. Tanco e I. C. Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 155-158). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN Y COMUNICACIONES



**Perspectivas socioculturales y
prácticas**

La música en los ritos escolares

De la simpleza de los cantos a la instalación de una visión de mundo

Cristhian Uribe Valladares

taller8102@gmail.com

Departamento de Música (DEMUS-UMCE)

PRESENTACIÓN

El presente trabajo aborda el tema de la formación de audiencia en Chile, siendo su foco principal, la música en los ritos escolares. El concepto audiencia forma parte de las políticas públicas orientadas al desarrollo de la cultura, con énfasis en el sistema escolar. Se entiende así, que ésta se constituye en una necesidad política para las autoridades y la implantación de un modelo de sociedad, siendo la música usada como dispositivo para alcanzar tal objetivo. El problema no ha generado discusión a nivel académico en el país, concentrándose exclusivamente en el ámbito de la gestión.

ESTRATEGIA METODOLÓGICA

Esta propuesta se enmarca en el diseño de investigación cualitativa mixta, a partir de una revisión bibliográfica del concepto audiencia y sus variantes, desde las políticas culturales del siglo XX a la fecha. Y un etapa empírica, para lo cual se tomó una muestra de ocho colegios con distintos modelos educativos: laico, religioso, particular pagado o subvencionado, pre-militar. Se consideraron sus proyectos educativos, programas de asignatura y entrevista a profesores, observando los actos conmemorativos donde la música participa.

HIPÓTESIS

A partir de la segunda década del pasado siglo, se estableció un orden político y cultural que permitió afianzar un modelo de corte universalista, para lo cual la formación de audiencia adquirió un estatus epistémico. En este contexto, las prácticas musicales implantadas en Chile, así como aquellas desarrolladas en el espacio escolar, han colaborado con las distintas formas de discurso, alineándose con el trasfondo ideológico de un orden institucional visible hasta el presente.

BREVE RESUMEN DE LA PRESENTACIÓN

El trabajo surgió como una de las vías para abordar la investigación en torno a la formación de audiencia en Chile y su vínculo con las escuelas. Ello nos ha enfrentado directamente con tres aspectos que ha sido necesario separar para una mejor comprensión. A saber: a) El cambio que se ha manifestado en Chile desde la educación musical a la enseñanza de la música, lo que ha permitido observar un alineamiento con el modelo socio-político imperante. Ello pues, en la tradición disciplinar de la educación musical desarrollado por autores como Willems (1969), Mayer, Hemsy de Gainza (1982) e incluso en la propuesta de educación a través del arte de Read, el foco estaba puesto en el desarrollo de los estudiantes, en su creatividad, sensibilidad emocional y estética, para lo cual la música y su enorme poder catalizador, permite desarrollar. En el caso de la enseñanza de la música, su foco es el desarrollo artístico, siendo su basamento más técnico y disciplinar, aunque sin desprenderse de la carga simbólica que la música conlleva. B) El interés que se ha evidenciado desde el Ministerio de las Cultura y las Artes por la formación de audiencia a partir de los colegios, cuestión que no pasa inadvertido, toda vez que, respecto de la formación escolar, hasta ahora sólo se ocupaba el Ministerio de Educación. Ello se relaciona, evidentemente, con la política de la oferta y consumo de las músicas, en un modelo económico neo-liberal. Esta entrada nos permite entender la música ya no sólo como expresión artística o desde su propuesta estética, sino como un dispositivo en tanto función estratégica vinculado a formas de poder, de acuerdo al tratamiento que le da al concepto Michel Foucault (Agamben,

2011; Foucault, 1992). C) Finalmente, la importancia de los ritos o actos conmemorativos en el espacio escolar, como vía por donde transitan el entramado de principios y valores que conforman los proyectos educativos. Vistos desde de Ricoeur (2006), en el sentido de la necesidad de los grupos sociales de construirse una imagen y verse reflejados en ese ideal, en el sentido teatral, los actos escolares cumplen la función de difundir y perpetuar un pensamiento que reconocemos ideológico (p. 282). Observados éstos en proyectos específicos, constatamos el rol que cumple la música y su proceso de enseñanza aprendizaje.

CONSIDERACIONES FINALES

Este trabajo ha permitido observar desde una perspectiva crítica el concepto formación de audiencia, los ritos escolares y la participación de la música en ellos. Asimismo, establecer cómo la red de contenidos ideológico transita subrepticamente como parte de esas actividades. El aporte del trabajo está dado por el hecho de que, en un contexto donde lo importante en educación es aquello que se cuantifica, y las representaciones no pueden serlo, la valoración que se tiene de estos ritos es baja, quedando invisibilizada por el propio modelo. Esto nos plantea una paradoja, pues el mismo valor es asimilado por los profesores de la especialidad.

REFERENCIAS <NIVEL 1>

- Agambem, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo?. *Sociológica*, 73, pp. 249-264.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Santiago de Chile (2017). Política Nacional del Campo de la Música 2017 – 2022. Recuperado de: www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/musica/
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Hemsey de Gainza, Violeta (1982). *Ocho estudios de psicopedagogía musical*. Buenos Aires: Paidós.
- Ricoeur, P. (2006). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de Hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Willems, E.(1969). *Las Bases Psicológicas de la Educación Musical*. Buenos Aires: Eudeba

PALABRAS CLAVE

Formación de audiencia, prácticas y ritos musicales, ideología.

~

Uribe Valladares, C. (2018). La música en los ritos escolares. De la simpleza de los cantos a la instalación de una visión de mundo. En M. A. Ordás, M. Tanco e I. C. Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 160-163). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.



Consumo musical y género en adolescentes en Querétaro, México

Planteamiento y avances hacia un estado de la cuestión

Elsa Cristina Navarrete Ochoa

cristinanavarrete@hotmail.com

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

PLANTEAMIENTO Y FUNDAMENTACIÓN

La música tiene un valor particular en la vida humana y su interacción con ella no está carente de significaciones y constructos culturales que son también intencionalmente dirigidos por la industria cultural que, con su visión economicista y detentadora de poder y mediante la predeterminación de sus contenidos y el diseño de las formas y medios de distribución, atenta contra la vida democrática y la justicia social. A través de la distribución de contenidos musicales diseñados sin una perspectiva de género, se contribuye a asegurar la reproducción de un orden social de obligatoriedad heterosexual que trasmite mensajes de violencia y desigualdad entre mujeres y hombres. En las últimas décadas se ha dado un debate acerca de las áreas artísticas y sus cualidades formativas en el entorno de la educación general y como medio necesario para el alcance de los ideales en el desarrollo del país, que ven en el consumo cultural un actor importante para el logro de una realidad democrática para los mexicanos. García Canclini (2006) sostiene que la ausencia de articulaciones entre el Estado y la empresa privada nacional produce un efecto excluyente del desarrollo endógeno, y la imposibilidad de que las industrias culturales sean capaces de apoyarse en un buen nivel educativo, situación que atrae el riesgo de convertirse en un país maquilador de cultura, ya que su ausencia

pone en juego la sustentabilidad socioeconómica y la complejidad estética resultantes de la expansión de las industrias culturales. En el terreno de la educación deben analizarse las oportunidades que los recursos tecnológicos proporcionan a la adolescencia. Potencian no solamente su capacidad de acceso a la información y la comunicación, sino que amplían sus posibilidades para relacionarse en un contexto que ha superado las fronteras territoriales y afecta como sostiene Reguillo (2007), la relación con los bienes culturales como lugar de la negociación-tensión con los significados sociales que repercute en los modos de vida, los patrones socioculturales, el aprendizaje y fundamentalmente en la interacción social. Por otro lado Hormigos (2004) afirma que la música ocupa un lugar central en la construcción del universo simbólico juvenil y ve su función como instrumento comunicativo un poder y vocación fundamental en la construcción social de identidades y estilos culturales individuales. Otras consideraciones importantes son la mercantilización de la música en tanto que cancela la autoexpresión y favorece la repetición de modelos estandarizados y predecibles y los condicionamientos impuestos del mercado.

OBJETIVO

Esta participación se basa en el proyecto de investigación doctoral en curso que estudia el consumo musical preferente en estudiantes de secundaria en un colegio ubicado en la Cd. de Querétaro, Qro., México. El objetivo es identificar la manera en que los jóvenes se apropian estos contenidos durante los años de adolescencia en relación con la configuración de cualidades atribuidas a los géneros.

MÉTODO Y RESULTADOS

La propuesta para este evento presenta la definición del objeto de estudio y un avance del estado del conocimiento que plantea el lugar que ocupa la música en la adolescencia, mujeres y varones estudiantes de secundaria, así como los referentes y disciplinas que estudian los contenidos del discurso multimodal en la música desde la perspectiva de género. La investigación se desarrolla bajo un enfoque etnográfico mediante el que se pretende conocer y explicar de qué manera la socialización y

consumo de la música en la vida adolescente interviene en el proceso de construcción de la identidad de género. La música resulta ser un medio participante en modos de percepción de los sentimientos, el cuerpo y el deseo (McClary, 1991). Se espera a partir de entrevistas a profundidad, la observación y el trabajo de grupo focal indagar sobre los discursos adolescentes relacionados con sus experiencias musicales e identificar si se producen mecanismos de subordinación o subversivos en la construcción de las feminidades y masculinidades. Green (2001) considera a través de la experiencia musical en la escuela se puede orientar algunos de los procesos involucrados con la formación de la identidad individual. Así, los resultados se utilizarán en propuestas de intervención para educar audiencias críticas que contribuyan a construir relaciones humanas igualitarias en talleres para: docentes, educadores musicales, directivos, madres y padres de familia, estudiantes y público en general.

CONCLUSIÓN

La ausencia de una postura crítica sobre la alfabetización mediática e informacional, promueve la idea de que los alfabetismos acerca de las artes y las desigualdades entre los géneros sigan excluidos, impactando sobre la vida ciudadana y afectando nocivamente las relaciones entre niñas y niños, mujeres y hombres, niñas y mujeres, niños y hombres, etc.

REFERENCIAS

- García-Canclini, N. (2006). *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México, D.F.: Siglo XXI
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- Hormigos, J. y Martín-Cabello, A. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *Revista Española de Sociología*, 4, 259-270.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press

Reguillo, R. (2007). *Emergencia de culturas juveniles: Estrategias del desencanto*. Bogotá: Norma.

PALABRAS CLAVE

Consumo musical, industrias culturales, perspectiva de género, adolescencia, alfabetización mediática.

~

Navarrete Ochoa, E. C. (2018). Consumo musical y género en adolescentes en Querétaro, México. Planteamiento y avances hacia un estado de la cuestión. En M. A. Ordás, M. Tanco e I. C. Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 164-167). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

De Atahualpa a Beethoven

Historias que suenan

Victoria Gandini, Guadalupe González Taboas, Tatiana Cricun, y Nataly Salas

gandinivictoria@gmail.com

Departamento de Artes Musicales y Sonoras (DAMus-UNA)

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo comunicar y reflexionar sobre el programa de vinculación territorial *De Atahualpa a Beethoven: historias que suenan* del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la UNA (DAMus-UNA). Este programa vincula a un colectivo de más de 300 músicos de distintas edades y formados en el DAMus-UNA con 4000 chicos, jóvenes y maestros de escuelas públicas del sur de la Ciudad de Buenos Aires para fomentar el acceso y la integración cultural, a partir de compartir experiencias musicales. Asimismo, se incluirán en esta comunicación, las actividades del programa realizadas en articulación con el seminario *Prácticas Artísticas y Compromiso Social*, la materia optativa que curriculariza las prácticas de extensión en las que participan los estudiantes de las cinco licenciaturas del Departamento a Artes Musicales.

DESCRIPCIÓN

El programa consiste en la realización de conciertos didácticos, la musicalización de cuentos y la producción de proyectos artísticos especiales que incluyen músicas del folklore argentino y latinoamericano junto a músicas representativas de la tradición centroeuropea y del mundo. Los contenidos del proyecto se organizan en tres segmentos en función de las edades de los chicos que participan de las actividades, de los objetivos escolares y del repertorio que trabajan las cátedras del Departamento. El primer

segmento está pensado para el primer ciclo de la escuela primaria y se dedica a la musicalización de cuentos con el objetivo de promover la música y la lectura, y a la vez complementar el aprendizaje de la lecto-escritura. El segundo segmento nos vincula con el segundo ciclo y se desarrolla en torno a la experiencia de tocar un instrumento como una oportunidad para descubrir deseos y habilidades. El tercer segmento nos vincula con escuelas medias a partir de las historias detrás de la música. Reflexionamos sobre las historias de la vida cotidiana de los músicos, de los jóvenes que escuchan, de los compositores, la vida de la circulación musical. Pensamos que la música que tocamos es un disparador para hablar de lo que la música nos produce o no nos produce.

OBJETIVOS

Los objetivos del proyecto están asociados a dos ejes: (i) el fomento del músico como comunicador social a partir de la elaboración de una actitud reflexiva sobre cuál es su rol en el contexto social en que se desarrolla y; (ii) la contribución al fortalecimiento de la escuela pública, una de las instituciones más importantes para el cuidado, la educación y el desarrollo infantil y juvenil en la Argentina. La circulación de saberes y contenidos culturales entre los distintos niveles de la educación formal es un desafío constante que se constituye como una actividad crítica que cuestiona los modos de producción y de distribución del conocimiento. Los objetivos de esta comunicación están asociados a dar a conocer el programa, poner a discusión la metodología de vinculación *universidad-comunidad* y generar una reflexión académica que permita la evolución y réplica de la iniciativa.

DESARROLLO Y CONCLUSIONES

El programa se desarrolla desde hace 5 años y se encuentra en un proceso de revisión que se enriquecería con el análisis crítico de otras instituciones de educación musical. Durante estos años se ha logrado generar y sistematizar la participación de al menos 35 cátedras de materias fundamentales de las 5 licenciaturas del Departamento. Este alcance nos pone ante el desafío de profundizar los objetivos y la consideración sobre el impacto de un programa de este tipo. Respecto a las implicancias

y aportes, el proyecto se plantea como un Espacio de Formación Integral (Tommasino, 2009) que busca “[...] abrir microespacios de compromiso social universitario, a través de la selección de trayectorias formativas (docentes, de investigación y de extensión), e inscribir microprácticas que hagan efectiva la construcción de ese compromiso lo cual contribuye a desplazar el compromiso social de la Universidad desde posiciones meramente discursivas, hacia construcciones prácticas relacionadas con esa línea de formación del compromiso social, tanto institucional como del universitario y posibilitan la conexión de las aulas con la sociedad y sus sujetos” (Huergo, 2006).

REFERENCIAS

- Huergo, J. y Morawicki, K. (2008). *El sentido de la “experiencia social”*. La Plata: DES-DGCyE.
- Tommasino, H (2009). Generalización de las prácticas integrales. Los aportes de la Extensión para su implementación. *III Congreso Nacional de Extensión Universitaria, “La integración, Extensión, Docencia e Investigación. Desafíos para el Desarrollo Social”*. Santa Fe.
- Herrera Farfán, N. A. y López Guzmán, L. (Comps.) (2012) *Ciencia, compromiso y cambio social. Textos de Orlando Fals Borda (1ra edición)*. Buenos Aires: El Colectivo - Lanzas y Letras - Extensión Libros.
- Méndez Rubio, A. (2011). Música, sociedad y libertad. *Revista F@ro*, 2(14), s/p.
- Lischetti, M. (Coord.) (2013). *Universidades latinoamericanas. Compromiso, praxis e innovación*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

PALABRAS CLAVE

Música, transformación social, curricularización, lectura

~

Gandini, V., González Taboas, G., Cricun, T., y Salas, N. (2018). De Atahualpa a Beethoven. Historias que suenan. En M. A. Ordás, M. Tanco e I. C. Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 168-170). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN Y COMUNICACIONES



**Compositores Argentinos:
interpretación y análisis**

La música vocal argentina sobre textos de Lugones

Confluencias entre música y literatura

Silvia Luz Mansilla

silman@filo.uba.ar

Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" (IAE-FFyL-UBA)

INTRODUCCIÓN

Esta comunicación surge de mi investigación en curso radicada en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires, que aborda una muestra significativa de canciones de cámara producidas por compositores argentinos en la primera mitad del siglo XX, sobre poesías de Leopoldo Lugones (1874-1938), autor emblemático de la literatura argentina. A su vez, el trabajo participa en un proyecto UBACyT (bajo mi dirección) acreditado dentro de la programación 2016-2019 y dedicado al estudio de algunos repertorios vocales producidos en Argentina, que van desde la ópera y la música incidental hasta la canción popular y el género coral. Se ofrece una síntesis de resultados investigativos que, al momento, refieren la producción lugoniana de los compositores Julián Aguirre (1868-1924), Carlos López Buchardo (1881-1948) y Gilardo Gilardi (1889-1963). Tomadas de *El libro fiel* (1912), *El libro de los paisajes* (1917), *Las horas doradas* (1922) y *Romancero* (1924), el propósito mayor consiste en dilucidar las conexiones de las canciones con el contexto socio-cultural del llamado *nacionalismo musical argentino* durante las décadas de 1920 y 1930, viendo en detalle la superposición de ámbitos sociales, posturas ideológicas y esfera política.

FUNDAMENTACIÓN Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

La relación entre texto y música ha sido objeto de numerosos análisis desde la musicología (Alonso, 2002). Un estudio teórico específico es el de González Martínez (2007), quien evalúa la integración de la música vocal a diversos sistemas semióticos y su marcada multiplicidad de sentidos. Es sabido que música y literatura se conjugaron en la cultura argentina en numerosas oportunidades y que dieron lugar a un grupo amplio de obras que ofrece distintas perspectivas posibles de estudio. En este caso, las preguntas que guían el abordaje del objeto, desde una historia cultural de la música, se relacionan con su contexto social y político. ¿Por qué fue considerado imprescindible el uso del castellano (y no el francés o el italiano, como había sido lo habitual) para la constitución de un repertorio vocal argentino? ¿Cuánto influyó en el impulso vital de ese repertorio, la convivencia entre tendencias cosmopolitas y nacionalistas propias de Argentina en las primeras décadas del siglo XX? (Gramuglio, 2013). ¿Se entrelazan en estas canciones, cierto nacionalismo, tradicionalismo, e incluso fascismo, característicos del intento de construcción de una identidad nacional, única, por parte de la elite social, que se detectan en la historia cultural del período? (Devoto, 2005) ¿Influyeron los intérpretes que asumieron los estrenos y divulgaron después las obras en versiones discográficas?

HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA

La hipótesis principal sostiene que la deconstrucción de las condiciones de existencia de los repertorios vocales argentinos afines al momento de gran fervor nacionalista de los llamados *Centenarios Patrios*, entrecruzando el análisis de cuestiones culturales y políticas, permite observar operaciones de ingeniería social que confluyeron y necesariamente incidieron en los resultados artísticos. Las herramientas metodológicas que se emplean para su demostración son de índole cualitativa y proceden mayormente de la sociología y el análisis cultural. Se entrecruzan asimismo conceptos de recepción estética (horizonte de expectativas, lector implícito), sin descuidar la observación de los intentos de construcción canónica en

algunas de las canciones y compositores (premiaciones, inclusión en la enseñanza, ediciones). Con un énfasis en el marco socio-cultural en que se produjo y circuló la música en estudio, observo, siguiendo la producción lugoniana de los tres compositores, la co-existencia de canciones sueltas con una concepción en ciclos (Tunbridge, 2016), que respeta la modalidad en que el poeta las concibió.

ALGUNOS RESULTADOS

Indagar acerca del período 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 impulsaría en la década de 1930 la aparición de un nacionalismo autoritario, permite ubicar a nuestra producción vocal en su contexto. El autor de *El Payador* (1916) fue considerado por los compositores estudiados una autoridad cultural *per se*, cuya obra resultaba -más allá de las cuestiones métricas y las temáticas especialmente atractivas-, de gran interés para ser musicalizada. La Liga Patriótica Argentina (LPA), 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 que permiten situar al repertorio estudiado. Así, puede concluirse que aquella producción musical corrió en conexión con los otros ámbitos culturales y acompañó, desde su especificidad, la legitimación del interés *integrador* (y ya algo xenófobo) de la LPA, que aspiraba a *argentinizar* a una población considerada heterogénea por causa del aluvión inmigratorio inmediatamente anterior.

REFERENCIAS

- Alonso, S. (Comp.) (2002). *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco Libros.
- Devoto, F. (2005). *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- González Martínez, J. M. (2007). *Semiótica de la música vocal*. Murcia: Edit.um.

Gramuglio, M. T. (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editora Municipal de Rosario.

Tunbridge, L. (2016). *El ciclo de canciones*. Madrid: Akal.

PALABRAS CLAVE

Argentina, nacionalismo, canción, identidad, literatura

~

Mansilla, S. L. (2018). La música vocal argentina sobre textos de Lugones. Confluencias entre música y literatura. En M. A. Ordás, M. Tanco e I. C. Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 172-175). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Las comunidades interpretativas que graban a Carlos Guastavino en canto y piano

Cléber Maurício de Lima

cleberdelima@unir.br

Departamento Académico de Música (DAM-NCH-UNIR)

Doctorado en Historia y Teoría de las Artes (FFyL-UBA)

El corpus que estudiamos se constituye con las canciones para canto y piano del compositor argentino Carlos Guastavino (1912-2000), a partir de las obras grabadas comercialmente por intérpretes de diferentes nacionalidades, en distintos momentos de los siglos XX y XXI. Así, el proyecto doctoral se configura como un camino de investigación, potencializando una posibilidad metodológica para la formación del músico intérprete. En acuerdo con las ideas de Michela Garda (1989) en sus estudios sobre recepción musical, no está en duda que una obra musical existe y tiene sentido, solo cuando es realizada y escuchada; que la partitura necesita de la intervención de un intérprete que exprese adecuadamente la notación en ella contenida; que lo que una persona pueda imaginar a través de la lectura silenciosa de la música es siempre un pálido esquema en comparación con la complejidad que conllevan los diferentes niveles de una música sonando. La partitura, sin lugar a dudas, no está destinada a ser leída sino a proporcionar una base para la interpretación musical. Y por supuesto, como dice Garda, para ser escuchada e interpretada por el oyente, configurando este tercer momento, el del acto de escucha, una parte esencial que hace posible la realización del significado de la obra, después de producido el texto y realizado por los intérpretes. Esta realización sonora por los intérpretes orbita como centro de gravedad de este proyecto, asociada a su permanencia para la posteridad en

formato de grabación. Un importante recorte en el corpus analizado es el acortamiento a las interpretaciones según los parámetros de la música de cámara académica, con intérpretes que siguieron los cánones de formación de canto académico. Como dice Mansilla (2011), a las versiones producidas en los globalizados tiempos actuales, dentro de las convenciones venerables e institucionalizadas del lied. Nuestro trabajo atiende a un asunto planteado por Mansilla, en relación a “problemas éticos de solución nada simple”, que ocurren también en las interpretaciones producidas dentro de las convenciones del canto académico. Tal vez, esto no sucede de manera tan perceptible como en las grabaciones ubicadas en las antípodas de Guastavino y originadas en una permisividad de una supuesta apertura/subjetividad interpretativa de la obra del compositor; sin embargo, son verificables al interior de las convenciones interpretativas canónicas de ese arte. El pensamiento de Mansilla (2009), cuando habla de una reinención artificial de la música argentina producida por determinadas grabaciones, podría ser la constatación del despliegue de una determinada interpretación en una determinada comunidad interpretativa. Si nos atenemos a lo propuesto por Stanley Fish, el teórico que acuñó, precisamente, el concepto de comunidades interpretativas, podríamos considerar que los textos no existen si los consideramos como una unidad fija y estable. Mirta Varela (1999) ilumina este concepto de Fish cuando relativiza el posible exceso de subjetivismo y nos explica que Fish no pensó al lector (oyente, en nuestro caso) como un agente libre sino como un miembro de una comunidad, con unos determinados supuestos sobre las obras que, de algún modo, determinan el tipo de lectura que él realiza. Son, por consiguiente, las comunidades interpretativas (mucho más que la obra y el oyente) las que producen el sentido y las responsables de la emergencia de rasgos formales. En el caso del repertorio estudiado, no es un asunto menor considerar que el idioma español fue algo deliberadamente elegido por el compositor. La poesía, para Carlos Guastavino, tuvo un papel basal en su proceso compositivo; basta considerar la proporción importante que ocupa la música vocal en su repertorio. Los parámetros musicales inherentes a la interpretación

vocal resultan primordiales en la caracterización de las versiones grabadas, desde la elección de determinado acento castellano standard, andino, porteño o tanguero (entre tantos posibles), pasando por las decisiones agógicas y los distintos juegos camarísticos en la realización a dúo entre el piano y el canto. Hasta el momento, la investigación está en una primera etapa, casi podría decirse heurística, en la que se intentan verificar esas estrategias interpretativas y observar si están compartidas o sectorizadas hacia distintos ámbitos constituyendo así una determinada forma de lectura del repertorio guastaviniano en estudio.

REFERENCIAS

- Garda, M. (1989). Teoria della ricezione e musicologia. En G. Borio y M. Garda. (Eds.). *L'Esperienza musicale: teoria e storia della ricezione* (pp. 1-36). Torino: EDT.
- Mansilla, S. L. (2009). Karl Jenkins, Kiri Te Kanawa y las canciones de Carlos Guastavino. Música simulada y neo-colonialismo cultural. *Boletín-música*, 24, 94-98.
- Mansilla, S. L. (2011). La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Varela, M. (1999). De las culturas populares a las comunidades interpretativas. *Diálogos de la Comunicación*, 56.

PALABRAS CLAVE

Carlos Guastavino, interpretación, grabación, recepción.

~

de Lima, C. B. (2018). Las comunidades interpretativas que graban a Carlos Guastavino en canto y piano. En M. A. Ordás, M. Tanco e I. C. Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 175-177). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.



Misa para el Tercer Mundo del Padre Mugica

Una obra prohibida

Oscar Escalada

escalada@isis.unlp.edu.ar

Bachillerato de Bellas Artes "Prof. Francisco A. De Santo" (BBA-UNLP)

EL PADRE CARLOS MUGICA (7/8/1930 - 11/5/1974)

Fue reconocido por su entrega y militancia en la defensa de los humildes. Estudió en el Colegio Nacional de Buenos Aires. Pasó por la Facultad de Derecho de la UBA y a los 21 años ingresó en el Seminario Metropolitano de Buenos Aires (Sucarrat, 2017). Allí, los seminaristas conocieron el pensamiento de Charles Foucauld, el sacerdote que hablaba de Cristo como testigo de los olvidados. Fue ordenado sacerdote en 1959. En la década del 60 fue asesor espiritual de la Juventud Estudiantil Católica del Colegio Nacional y de la Juventud Universitaria Católica de la Facultad de Medicina. Adhirió al Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo (MSPTM) y fundó la Capilla Cristo Obrero de la Villa 31 de Retiro en 1967. Allí descansan sus restos a partir de 1999.

MOVIMIENTO DE SACERDOTES PARA EL TERCER MUNDO

Nace en Brasil en 1967 en un grupo de sacerdotes liderados por el Obispo Hélder Cámara. Plantea un discurso revolucionario que muestra las diferencias internas dentro de la Iglesia Católica (Paz, 2003). Su sustancia filosófica y la necesidad de *aggiornamento* aparece ya en la Encíclica de Leon XIII *Rerum Novarum*, las *Mater et Magistra* y *Pacem in terris* de Juan XXIII y la *Populorum Progreso* de Paulo VI. Todas ellas surgidas a partir del reconocimiento de estos pontífices del problema económico-social en los países subdesarrollados. Juan XXIII llamó al Concilio

Vaticano II dando comienzo al *progresismo*. El MSPTM se propone el regreso al cristianismo primitivo con una iglesia que acompañe a los más pobres en las luchas populares.

LA MISA PARA EL TERCER MUNDO. PRIMERA VERSIÓN

Con música de Roberto Lar se compuso entre diciembre de 1973 y febrero de 1974. Fue producida por el sello RCA Víctor con el Grupo Vocal Argentino (GVA, 1966) y una orquesta formada *ad hoc*, adicionándole instrumentos típicos de América Latina y África bajo la dirección de Roberto Lar. Su estreno fue prohibido en 1974, las 50.000 copias en vinilo y las matrices originales fueron destruidas por el gobierno de Isabel Perón. El Padre Mugica fue acorralado a balazos luego de celebrar misa en San Francisco Solano de Villa Luro el 11 de mayo de 1974.

LA MISA PARA EL TERCER MUNDO. SEGUNDA VERSIÓN

Se realizó entre agosto de 2015 y julio de 2016 por el Quinto de Cantares (QDC, 1970), con arreglo y dirección de Oscar Escalada, en una producción de QdC. A pesar de no ser una misa litúrgica, se basa en los cinco cantos del ordinario de la misa: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei*.

CONTEXTOS SOCIOPOLÍTICOS. PRIMERA GRABACIÓN

Entre enero de 1973 y mayo de 1974 es la fecha de la creación, grabación y asesinato de Mugica, durante el Gobierno de Perón e Isabel Martínez de Perón (1974-1976). Los 18 años transcurridos desde el derrocamiento de Perón en 1955 hasta su regreso a la Presidencia fueron de intermitencia entre gobiernos civiles y golpes militares. Durante el último periodo de la Revolución Argentina, hacia 1966 y como respuesta a la represión en universidades (Notimerica, 2016), sindicatos y medios de comunicación, surgieron agrupaciones radicalizadas de izquierda (Montoneros, ERP, FAR, FAL, etc.) y de derecha (Tacuara, MNRT, ALN, etc.). Durante el Gobierno de Perón nació la Triple A, que desencadenó crímenes y torturas a los políticos más progresistas, estudiantes y trabajadores.

CONTEXTOS SOCIOPOLÍTICOS. SEGUNDA GRABACIÓN

En 1983, durante el gobierno de Raúl Alfonsín se produce el juicio a las Juntas Militares, se crea la CONADEP y se publica el *Nunca Más*. Alfonsín habla de *cien años de democracia* (Alfonsín, 1983). Los sucesivos gobiernos respetaron formalmente la democracia, no hubo golpes de estado; sí intentos). Había manejos en los nombramientos de los Jueces de la Corte Suprema o la utilización de *diputruchos*, o *banelcos* para aprobar leyes. La creación de organismos de Derechos Humanos, la patria potestad compartida (1985), ley de divorcio (1987), eliminación del Servicio Militar Obligatorio (1993), ley del matrimonio igualitario (2010), reacción popular contra la aplicación del 2x1 y la frustrada sanción de la ley del aborto no punible (2018) muestran la participación popular en la lucha por sus derechos.

ESTRENO

La Plata, 12 de julio de 2017 en el Salón Dorado Municipal. Luego, el 11 de mayo de 2018 se presentó en la Capilla Cristo Obrero, Villa 31 frente al féretro del Parde Mugica. El 24 de junio de 2018 el Obispo Carrara, ofició una misa en la Villa 3-Barrio Fátima de Villa Soldati e invitó a Quinto de Cantares a cantar la Misa de Mugica durante su oficio.

REFERENCIAS

Notimerica (29 de Julio de 2016). *¿Qué ocurrió la Noche de los Bastones Largos en Argentina?* Recuperado de: <http://www.notimerica.com/cultura/noticia-viernesque-ocurrio-noche-bastoneslargos-argentina-20160729091443.html>

Paz, M. L. (2003). *Movimiento de sacerdotes para el tercer mundo, la otra iglesia (República Argentina 1967-1976)*. (Trabajo final de grado, Universidad Nacional de La Plata). Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.571/te.571.pdf>

Sucarrat, M. (2017). *El Inocente. Vida, pasión y muerte de Carlos Mugica*. Buenos Aires: Octubre.

Alfonsín, R. (1983). *Discurso de asunción del mando, 10 de diciembre de*

1983 "Por cien años de libertad de paz y de democracia". Recuperado de: <https://www.lagaceta.com.ar/nota/571524/politica/por-100-anos-libertad-paz-democracia.html>

PALABRAS CLAVE

Arte, música, investigación, religión, Tercer Mundo.

~

Escalada, O. (2018). Misa para el Tercer Mundo del Padre Mugica, una obra prohibida. En M. A. Ordás, M. Tanco e I. C. Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música*, (pp. 178-181). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.



ISBN 978-950-34-1710-2



9 789503 417102