

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE MUSICOLOGÍA

XIII Conferencia:

La Musicología del Siglo XX: temáticas, enfoques y tendencias

Buenos Aires, 5 al 8 de agosto de 1999

Resúmenes de trabajos presentados

La musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos ***Juan Pablo González (Chile)***

Los estudios sobre música popular mediatizada, tradicionalmente postergados por nuestra academia musicológica y etnomusicológica, han aumentado su presencia en la musicología latinoamericana de los años noventa. La mejor prueba de ello lo constituyen la realización y planificación de congresos interdisciplinarios sobre música popular (La Habana, 1994; Santiago, 1997; Bogotá, 2000), y la presencia de esta música en las Conferencias anuales de la Asociación Argentina de Musicología, y en los artículos publicados por prestigiosas revistas musicológicas como *Latin American Music Review* y la *Revista Musical Chilena*.

En efecto, la importancia social de una música que contribuye a articular sentidos de realidad en millones de auditores en forma simultánea; el valor estético de un repertorio desde el cual los países latinoamericanos han realizado aportes fundamentales al patrimonio musical de Occidente; y la necesidad de construir una perspectiva informada y crítica frente al torrente sonoro que nos rodea, han hecho urgente la puesta al día de la musicología latinoamericana con la música que más abunda, más gusta y más se aborrece en nuestro medio.

Esta ponencia postula la existencia de una "musicología popular" en América Latina, posible de caracterizar mediante la construcción de un perfil del musicólogo que la practica (*scholar-fan*); la definición de la función social que esta musicología cumple en el contexto latinoamericano; y su comparación con la musicología desarrollada en el hemisferio norte. Así mismo, esta caracterización se hará identificando los aportes y desafíos de la musicología popular latinoamericana en los ámbitos del estudio histórico, analítico y etnográfico.

Presencia de la creación chilena contemporánea en el medio musical santiaguino: reflexión en torno a la percepción del público

Carmen Peña Fuenzalida (Chile)

Una encuesta aplicada al público asistente al VIII Festival de Música Contemporánea del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, efectuado en noviembre del año pasado, reveló que éste considera insuficiente la presencia de la creación nacional en los conciertos ofrecidos en Santiago.

A partir de este resultado, se intenta detectar los factores que inciden en dicha percepción del público. Tomando como base el análisis de la situación musical de 1998 en Santiago de Chile, se realizan consideraciones acerca de las temporadas, conciertos y festivales que incluyeron música chilena; las iniciativas que apoyaron la creación nacional; la participación de los medios de comunicación -periódicos y radio- en la difusión de la obra nacional; y la opinión del público frente al repertorio que se difunde.

Se constata que las universidades han sido las principales promotoras de la interpretación de la música docta nacional. Sus programaciones, a diferencia de las temporadas y conciertos oficiales, presentan una amplia gama generacional y estética. Queda en evidencia que otras iniciativas tendientes a contribuir a una mayor presencia, como proyectos de interpretación, obras por encargo y concursos, aún no logran un real impacto social. Paralelamente, se demuestra que la difusión en los medios de comunicación está condicionada a la política cultural de cada uno de ellos y a la inversión realizada por las instituciones.

El público encuestado, prioritariamente jóvenes entre los 17 y 24 años, revela una actitud crítica respecto a la variedad del repertorio de música chilena que se difunde. Se infiere que ello obedece a su percepción global de la actividad musical santiaguina y a sus hábitos de audición, más variados y complejos que los que proporciona el repertorio nacional. Lo anterior deja al descubierto debilidades de las políticas nacionales de impulso a la interpretación y difusión del repertorio nacional contemporáneo.

Se equivocó la paloma..., de Carlos Guastavino: curioso caso de hibridación cultural **Silvina Luz Mansilla**

Dentro del extenso catálogo de canto y piano de Carlos Guastavino, *Se equivocó la paloma* (1941) se presenta como un caso curioso en lo que hace a su difusión. La obra recorrió un camino azaroso, mereciendo variados tipos de interpretación lo cual la puso en contacto con un público diverso, heterogéneo: desde el que asiste a salas de concierto hasta el que gusta de los recitales masivos de música popular. Fue grabada en un amplio abanico de variantes: versiones "clásicas", respetuosas de la partitura original, y versiones "arregladas", en las que la melodía es original pero hay una recreación casi libre del acompañamiento. Traducida a otros idiomas, citada como música de fondo en un film, realizó Guastavino también de ella, cuatro transcripciones: 2 vocales a cappella, una instrumental y una sinfónico-coral, que constituyen verdaderas "re-creaciones" de la pieza.

Esta investigación, que tiene por finalidad la contextualización de la obra, parte de un análisis del texto y sigue cronológicamente los momentos culminantes en el recorrido de sus casi 60 años de divulgación, examinando cuáles han sido los factores que fueron determinando esos caminos sinuosos en su circulación y consumo.

Se concluye que la canción representa un caso típico de cómo el mensaje musical puede desbordar los márgenes de la primera intención del autor y cobrar un "sentido público" distinto, una resignificación y trascendencia no presentes en el momento de su concepción. Aplicando el marco teórico que aportan los sociólogos Pierre Bourdieu y Néstor García Canclini, se deduce que esta obra podría ser considerada como un bien cultural "de frontera", que por su ambivalencia, por su ubicación "limítrofe" entre lo "culto" y lo "popular", no hace más que ejemplificar la progresiva hibridación cultural que ha ido sucediendo en las últimas décadas del siglo XX.

La herencia jesuítica en Mojos: intentos de una comunidad por preservar un legado musical europeo

Susana Antón Priasco

En gran parte de la bibliografía sobre la historia de las misiones jesuíticas se considera que luego de la expulsión de los misioneros, los pueblos fundados por éstos cayeron en la decadencia, hasta su desaparición en la época de la independencia. Es cierto que luego de la ausencia de los fundadores, las autoridades coloniales, así como el clero secular, fueron ineptos para la administración y gobierno de los pueblos, lo que los llevó a un estado de caos generalizado, a pesar de lo cual algunas de las instituciones fundadas por los jesuitas pervivieron.

El objetivo central de este trabajo es mostrar algunos de los resultados obtenidos durante la investigación realizada gracias a una beca de perfeccionamiento del CONICET sobre la continuidad de las prácticas musicales luego de la expulsión de la Compañía de Jesús de la región de Mojos, en los pueblos que fueron reducciones jesuíticas.

A partir de la documentación conservada de época post-jesuítica y de trabajos de campo realizados por otros investigadores en la actualidad, se puede ver cómo los antiguos habitantes de Mojos, luego de la expulsión, conservaron prácticas musicales relacionadas con la liturgia similares a las de época jesuítica a pesar de los avatares político-económicos sufridos a partir del establecimiento de la República. Esto demostraría que los mojeños aceptaron e incorporaron estos elementos de la cultura europea, impuestos por los jesuitas, a su propio conjunto de tradiciones culturales tratando de conservarlos a lo largo de los siglos.

Música colonial brasileira : entre barroco e neo-classicismo

Maurício Dottori (Brasil)

A música brasileira do século XVIII constitui um exemplo particularmente interessante da absorção de estilos artísticos europeus por uma sociedade do Novo Mundo e de sua adaptación às novas funções. Representa también una amostra de como estágios futuros desta sociedade, ao tornarem-se dependentes de outros modelos, tornaram incompreensível o seu próprio passado. Tomamos como marco inicial a apreciação feita pelo Movimento Modernista, que a partir da segunda década de nosso século, foram os primeiros no Brasil a ter una visión favorable da arte colonial.

Este trabalho discute aspectos estilísticos, em especial comparando a produção musical do Brasil Colônia com o que se produzia em Portugal no período, em especial em relação a produção de música religiosa, à luz dos conceitos de Barroco -maravilhoso e pietista-, e de Neoclassicismo -e sua insistência no decoro, na propriedade da Arte ao seu uso- e da influência recíproca que tiveram. Levando em conta influências de várias idéias e movimentos que perpassavam seu tempo, de origem na Contra-Reforma, como o Pietismo e a atividade missionária, e as Irmandades; e de ideologias que lhes eram antagônicas como o Iluminismo, e o Absolutismo, tantas vezes associados ao Barroco; e o Jansenismo cuja ligação com o assim chamado *stile antico* do final do Setecentos, apontamos pela primeira vez.

Cómo se compuso un motete del siglo XIII: Aucun ont trouvé chant par usage de Pedro de la Cruz

Héctor Rubio

El presente trabajo se inscribe en la serie de aquellos aportes que procuran explicar cómo tiene lugar el proceso compositivo de una obra concreta, entendido como la sucesión de decisiones adoptadas por el compositor. La asistencia de las fuentes teóricas de la época permite contrastar si lo que ellas afirman coinciden con las conductas plasmadas en la obra. En el caso de Pierre de la Croix pueden establecerse los siguientes pasos:

- 1) Elección de un cantus firmus tomado del repertorio gregoriano. Al no ser tropado se torna dudosa su función litúrgica. Se convierte en cita.

- 2) La cita se vuelve "materia". Esto condiciona la elección de los textos para las otras dos voces. Al ser profanos y su lengua vulgar, sólo el análisis comparativo de sus aspectos lingüísticos y semánticos permite encontrar el sentido que comparten.

- 3) Una vez dispuesto el tenor, correspondería, según la teoría, hacer otro tanto con el cantus y el motetus, en ese orden. El análisis de las cláusulas permite dudar que el compositor se haya atendido a ese orden.

- 4) Como la concepción de las líneas melódicas precede a la de sus respectivos textos, el análisis del motete plantea la original situación de "la puesta en texto" de dos melodías concebidas a ese efecto y la cuestión de su coordinación.

Timbre y textura en *Ionisation*, de Edgard Varèse

Miguel Ángel Baquedano

En ciertas estéticas musicales del siglo veinte se verifica una reformulación de las jerarquías en el tratamiento de los parámetros musicales: altura, duración, intensidad, timbre. Es recién en ese período que el timbre alcanza un tratamiento similar o ligeramente subordinado, incluso llegando, en algunos casos, a constituirse en paradigma, cuyos atributos devienen arquetipo de la organización estructural.

Así, pues, tomando como punto de partida la revalorización de la dimensión acústica en sí misma en el tratamiento de los eventos sonoros y, vinculada a ella, la reformulación de las jerarquías en el tratamiento de los parámetros musicales, nos proponemos estudiar la función relativa del timbre y su incidencia en la definición y conformación de los estratos texturales en *Ionisation*, del compositor franco-americano Edgard Varèse.

Reglas preferenciales de similitud y similitud motívica

Edgardo José Rodríguez

El principal objetivo de nuestra investigación es formular una teoría de la variación en la música tonal, que describa el establecimiento de relaciones de similitud de un oyente experimentado en el idioma tonal. En ese marco general se desarrollaron un conjunto de Reglas Preferenciales de Variación que procuran modelar dichas intuiciones con una ajustada adecuación experimental. Este modelo describe las inferencias de similitud como procesos jerárquicos, es decir que lo que se compara no son superficies musicales sino más bien niveles estructurales intermedios. Para el análisis de esos niveles se adoptó la técnica de la reducción temporal de Lerdahl & Jackendoff (1983).

Sin embargo, durante sucesivos análisis de la literatura musical se pudo comprobar que la percepción de similitudes entre grupos pequeños (motivos) no era bien descrita jerárquicamente o la descripción era inespecífica. La percepción de similitudes motívicas parecía ser, con ciertas limitaciones características, estrictamente superficial, es decir que en principio no involucraba ningún otro nivel estructural.

De acuerdo con lo dicho, este trabajo se propone:

- a) ilustrar el problema de la percepción de similitudes motívicas a través del análisis de algunos ejemplos musicales,
- b) formular las hipótesis explicativas que resulten necesarias, y
- c) definir la Regla Preferencial de Similitud correspondiente.

El principio de indeterminación en acústica musical

Gustavo Basso

Se analizan en este trabajo los dos modelos preponderantes hoy día en acústica musical. Mientras que el primero -el modelo estático- está ampliamente difundido en los textos y cursos de la especialidad, el segundo modelo -el dinámico- se ha convertido en el único capaz de describir los fenómenos acústicos y los procesos de transformación de señales propios de la moderna tecnología de audio. Se describe a continuación una consecuencia propia del modelo dinámico, el Principio de Indeterminación Acústico, que constituye en la actualidad la principal herramienta matemática empleada para analizar y describir el estado transitorio de una señal acústica. Se presentan algunos ejemplos de aplicación en los que sólo a partir del modelo dinámico es posible interpretar correctamente las experiencias, y se intenta explicar por qué, a nuestro juicio, existe un divorcio entre la acústica que se enseña y la que se emplea efectivamente. Se proponen, para finalizar, una serie de acciones que permitirán mejorar, a futuro, la relación entre la ciencia acústica y la investigación musical.

Acerca de un instrumento sonoro selk'nam: el shon

Sergio A. Kniasian

El trabajo se refiere a un instrumento sonoro que solamente mencionan los que han documentado a principios de siglo la ceremonia háin de los actualmente extintos selk'nam de Tierra del Fuego.

El instrumento se confeccionaba arrollando un manto de piel de guanaco, que era a la vez la única prenda masculina, con el pelambre hacia adentro. De esta manera se formaba un rollo compacto, alargado y fuerte. Para ejecutarlo, un hombre que participaba de la ceremonia, tomaba el shon por un extremo y golpeaba con toda su fuerza en el suelo, produciendo un sonido atronador, mezcla de un retumbar sordo y un latigazo fuerte.

Este idiófono era utilizado únicamente en las escenas donde aparecía el espíritu femenino Xálpen, durante la ceremonia de iniciación masculina háin y era acompañado por unas fuertes exclamaciones individuales o colectivas, según el caso. Llama la atención que mientras los demás espíritus del háin eran de aspecto humano y representados por hombres disfrazados, Xálpen se representaba a través de una construcción muy particular, un efigie confeccionada también con mantos de piel de guanaco, igual que los instrumentos sonoros que hemos descrito, por lo que podría sugerirse una afinidad o relación desconocida por ahora.

En torno a las ideas pilagá del origen y la transmisión de los cantos

Miguel A. García

Se presentan algunos resultados provisionales de un proyecto de investigación en curso sobre las prácticas musicales de los aborígenes pilagá o qomlek que habitan en el centro y centro-norte de la provincia de Formosa, Argentina. A tal efecto, se exponen las concepciones nativas sobre el origen y la transmisión de los cantos desarrollando cuatro modalidades: mediante revelación onírica, por cesión de iniciado a neófito, a través de un pariente del mismo sexo de generación anterior y por aprendizaje libre en contextos rituales o festivos. Desde una perspectiva dirigida a localizar las expresiones musicales y los discursos a ellas referidos en un punto de articulación entre la experiencia individual y el marco sociocultural, se propone una interpretación del canto considerando un continuo que va desde la práctica onírica mediante la cual éstos se adquieren, la narración de dicha experiencia, hasta la performance de la expresión vocal.

Presencia africana en la costa peruana

Chalena Vásquez (Perú)

La hipótesis central de este trabajo es demostrar cómo el juego rítmico que ofrece mayor satisfacción estética en la música costeña, consiste en una conjunción especial de ritmos binarios y ternarios tanto en el trabajo del cantante como en el de cada uno de los instrumentistas; habiéndose logrado además un conjunto de patrones más o menos establecidos que definen los géneros musicales.

El trabajo demuestra cómo la presencia africana permite a la "música criolla" tener una personalidad propia y que hasta el vals, de procedencia europea, en el Perú ha sido africanizado.

La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana

Julio Mendivil (Alemania)

A través de un rastreo de opiniones recogidas entre músicos, estudiantes, investigadores del folklore ayacuchanos e hijos de migrantes andinos acerca del origen del charango, el presente artículo pretende mostrar la diferencia de percepción histórica que existe entre la visión histórica de la musicología peruana y la memoria colectiva de la población mestiza andina para explicarse los fenómenos musicales y sus símbolos culturales. Mediante la confrontación de la tesis de la memoria colectiva, que sostiene que el charango surgió como burla indígena a la práctica musical guitarrística hispana, con la tesis histórica de la musicología, cuyos métodos también serán motivo de reflexión y crítica, trataremos de demostrar cómo la población mestiza ayacuchana –cuyo carácter marginal en la sociedad peruana sigue siendo latente–, se vale de una historia "inventada" del charango para reforzar su identidad cultural frente a la cultura oficial peruana, representada por los investigadores académicos.

Tras analizar el discurso mestizo no histórico, proponemos la inclusión de la formación conceptual del instrumento musical en la memoria colectiva como parte integrante de su historia y como una ampliación importante en el estudio musicológico para entender, no sólo el carácter organológico del mismo, sino también su carácter de símbolo social al interior de una cultura.

Trocas musicais entre os índios Timbira do Brasil

Kilza Setti (Brasil)

Nesta comunicação procura-se relatar a experiência de pesquisa realizada em 1994 entre os índios Krahô (Jê) do Tocantins, aldeia Rio Vermelho, durante o rito Përekahëk, que comemora o final de luto.

O trabalho na área Krahô foi subsidiado por instituições alemãs e teve apoio de CTI (Centro de Trabalho Indigenista, ONG, São Paulo). Os Krahô pertencem ao grupo dos chamados Timbira orientais, cujos remanescentes ocupam hoje, sul do Maranhão e Tocantins. Desse primeiro contato resultou artigo publicado na Alemanha sob o título: "Os Sons do Përekahëk no Rio Vermelho – um ensaio etnográfico dos fatos musicais Krahô".

A presente comunicação comenta, resumidamente, aspectos nele contidos, como a unidade cultural Timbira e alguns dados relacionados à prática vocal / instrumental desses índios. A

seguir, mostra como se deram, posteriormente, desdobramentos desse contato inicial. O CTI desenvolve trabalho na área da Educação e mantém, em parceria com a USP (Universidade de São Paulo), cursos regulares para monitores indígenas nas aldeias. Entre outras disciplinas (História, Geografia, Matemática, Lingüística), incluíram-se, desde 1995, seminários sobre apreciação musical, introdução ao conhecimento de repertórios ocidentais, debates sobre questões relacionadas à música indígena e políticas para sua manutenção. Em recente curso ministrado pela autora aos monitores Timbira no Centro de Vivência Pymxwy Hympeyxá (Maranhão), definiu-se, como prioridades, duas propostas : a primeira prevê estudo para eventual criação de um sistema de grafia dos sons pelos próprios Timbira. A segunda trata da possibilidade de organização, pelos mesmos, de seu arquivo musical, cujas cópias, depositadas nos Centros de Vivência, serviriam para divulgação e intercâmbio de repertórios entre os Canela, Krahô, Krikati, Gavião, Apinayé. Aliás, o trabalho de recolha e registro, começou em 1996 pelos Krahô, e vem apresentando interessantes resultados. Num rápido relato desse iniciante projeto, concentra-se a parte final desta comunicação.

Algunas reflexiones en torno a la definición de un campo unitario musicológico: la experiencia del Magister en Musicología de la Universidad de Chile **Jorge Martínez Ulloa (Chile)**

La ponencia enfoca algunas cuestiones de índole teórica relacionadas con la práctica docente de la musicología en Chile, en particular, la necesidad socio-cultural de una convergencia entre las diferentes disciplinas musicológicas para una mayor influencia de la musicología en la sociedad chilena. Dicha convergencia debe generar un campo musicológico unitario compuesto por el estudio de "lo musical" considerado como un sistema significativo, como un proceso comunicativo y como espacio de la reproducción de las condiciones de existencia de la sociedad que contiene lo musical. El autor propone considerar una definición de contexto como justamente el sistema de normas que hace posible a un individuo reconocer una determinada conformación de un acto musical como tal, esto es, como un sistema significativo. En forma análoga el texto estaría constituido por un modelo abstracto de competencias del "hacer música" que contendría, fundamentalmente, las innovaciones al contexto; de esta forma daría origen a ocurrencias concretas: la performance musical en cuanto tal, así como toda traducción de ésta (partituras, transcripciones). Texto y contexto, por lo tanto, estarían compuestos por elementos de la misma naturaleza: signos de pertinencia musical. De esta forma se superaría la poco productiva división entre sistemas sonoros: texto, lo musical, y sistemas no-sonoros: contexto, lo extra-musical. A estos dos polos, se debe agregar el rol de las motivaciones del "hacer música", esto es, la función socio-cultural de la misma, como espacio reproductor simbólico, que el autor define como pretexto. Esta modelización, obtenida mediante la semiología de la música, ha ayudado en la práctica del Magister en Musicología en Chile, como marco teórico en algunas de las tesis allí producidas y, en la opinión del autor, podría ser un válido elemento para una inserción adecuada de la musicología en la sociedad chilena.

Cien años y algo más: notas alrededor del diálogo intercultural **Enrique Cámara**

Una ojeada a algunos trabajos de etnografía musical anteriores al siglo XIX permite observar que algunos de los conceptos, actitudes y enfoques recurrentes en la disciplina vieron la luz en siglos anteriores al pasado y su vigencia actual los convierte en algo más que meros antecedentes del pensamiento etnomusicológico. La consulta de trabajos recientes lleva a encontrar recorridos de pensamiento pluriseculares que no impiden la formulación de propuestas fuertemente motivadas por las exigencias actuales del estudio intercultural y por el desarrollo de una sensibilidad creciente hacia el desmantelamiento de las relaciones asimétricas. Más allá de las divergencias entre modelos etnomusicológicos distintos pero igualmente válidos, se advierte un aumento de la adhesión explícita a las diferentes formas de diálogo que implica todo trabajo basado en la etnografía. La creciente concesión de espacio a la voz del nativo, la conciencia de la continua construcción y re-construcción de los discursos y las narrativas y el cuestionamiento de los paradigmas monolíticos y las oposiciones binarias de

categorías caracterizan al pensamiento etnomusicológico actual. La intuición y las formas alternativas de relato reclaman su espacio en la escritura científica. La profunda y completa implicación del estudioso en las experiencias de campo le proporcionan la conciencia de participar en un proyecto etnomusicológico renovador, lo cual le permite también interpretar con nuevas herramientas el significado que asumen para la historia de la disciplina las aportaciones realizadas por algunos investigadores del pasado.

Aproximación a la música de la Asociación Argentina de Capoeira

Inés López de la Rosa

La introducción de la capoeira en Argentina acarrea, como todo "transplante", modificaciones en el perfil de la práctica de esta disciplina; esto se da tanto en el aspecto deportivo y filosófico como en el musical. El análisis de la música que se realiza en la Asociación Argentina de Capoeira, principal entidad organizadora de la disciplina en el país, sumado a la comparación con lo que sabemos respecto a la música de capoeira en Brasil (a través de bibliografía y discografía disponible en Buenos Aires) nos permite enumerar algunas de esas mutaciones, presentes en lo vocal pero sobre todo en lo instrumental.

La observación de la realidad de la Asociación Argentina de Capoeira en lo referente a su historia, formación, composición actual, metodología de enseñanza, intereses, etc. permite señalar como eje de la explicación de tales diferencias al Mestre Marcos Gyaúna, fundador, actual presidente y principal canal de información. Es el único referente de "alto rango" con que cuentan asiduamente. Sus omisiones, agregados, o cambios serán repetidos por los alumnos, ya que no hay modelos que contrarresten esta fuente. Siendo además una institución formativa, todos estarán en las mismas condiciones, con modelos que también son aprendices y un contacto con la capoeira ceñido sólo al ámbito de la Asociación. Consecuentemente, el concepto integral de la capoeira como filosofía sólo llega a ser captado por unos pocos.

El arreglo en la música popular

Diego R. Madoery

Este trabajo analiza el arreglo como "interpretación" y en función de este enfoque se observan los diversos modos y variables involucrados en este procedimiento. Para esto, es necesario considerar las fases que construyen la producción en música popular: tema / interpretación-arreglo / interpretación-ejecución.

Entender el "arreglo" como interpretación significa que este procedimiento constituye un proceso semántico de base enciclopédica por lo que implica un contexto, una hipótesis de significación a partir del "marco-especie" y el "tema", y una inferencia por parte del arreglador. En función de esta orientación se analizan las variables que condicionan el proceso interpretativo del arreglo: La "especie-marco", la enciclopedia particular del arreglador (formación / enciclopedia cultural) y el tipo de interpretación que desarrolle en función de: las demandas del mercado y/o estructuras ideológicas.

Se distinguen los distintos tipos de interpretación posibles en relación a los vínculos entre tema y especie.

Se analizan los momentos de arreglo en función de los procesos de creación-ensayo e interpretación-ejecución.

Se caracteriza lo que denominamos como arreglo standard o arreglo convencional. Aquí se establecen tres planos que suponen diferentes funciones, organización musical y status de los músicos intervinientes: plano de instrumento/voz solista, plano de instrumentos de acompañamiento armónico, plano de instrumentos de percusión.

Finalmente se establecen conclusiones sobre los objetivos trazados para esta investigación:

* Contribuir a la incorporación de la música popular en las instituciones de formación musical, terciaria o universitaria, en nuestro país.

* Incorporar los procedimientos de producción en el contexto del análisis musicológico en función de posibilitar nuevas miradas sobre el análisis global de la música popular.

Un rockero en la bailanta

Fabián Marcelo Pínnola

El rock argentino de los últimos años presenta como una de sus características más salientes la presencia en su sistema sonoro de músicas deudoras de otras tradiciones culturales, tales como el tango, la música rioplatense, el cancionero folclórico argentino y latinoamericano, el cancionero infantil, la música occidental de concierto y otras. En relación con ello, la presente ponencia analiza la presencia de una serie de elementos formales y significantes relacionados con lo que en el trabajo se denomina por aproximación "música tropical", si bien se incluyen en ella a la murga, el candombe, y otros géneros no exactamente tropicales. Se mencionan ejemplos de algunos grupos, intentando analizar el por qué de sus diferencias musicales, en un abanico de razones que pasan por lo musical, lo ideológico, o la construcción de un perfil de grupo.

Asimismo se realiza una aproximación al lugar que ocuparía este fenómeno intertextual en relación con un breve recorrido histórico por el rock argentino, mencionando algunos momentos importantes del mismo.

El sapukay en bailes de chamamé en Buenos Aires y el conurbano bonaerense. Música, emoción y tradición en migrantes correntinos

Alejandra Cragolini

El objetivo de esta ponencia es reflexionar sobre los significados que adquiere entre migrantes correntinos residentes en Buenos Aires, el sapukay, un tipo de emisión vocal habitual en el contexto de bailes de chamamé que tienen lugar en dicha zona. Partiendo del supuesto de que la práctica musical compromete experiencias emocionales intensas, se señala la mediación ejercida por las tradiciones del grupo en la externalización de las mismas, y se realizan algunas consideraciones sobre el proceso de selección y sacralización de ciertos rasgos musicales por sus cultores y su incidencia en la constitución de mundos significativos.

Las imágenes simbólicas en el canto chamánico de curación y sus relaciones con culturas étnicas distantes en América indígena

Ronny Velásquez (Venezuela)

La hoy conocida América Latina constituye un vasto territorio que ha sido un lugar de migraciones de diversas culturas que, como sabemos, se han asentado en diferentes áreas de este continente. Así, las culturas son variadas pero entre ellas existen relaciones profundas de enorme significación, no sólo a nivel lingüístico, sino también en sus estructuras mentales. De esta manera, podemos hablar de universos simbólicos como si fueran arquetipos que se mantienen por vía de la oralidad. El canto chamánico es un compendio de este fenómeno que podría asumirse como universal, aunque las culturas sean específicas, ya que encontramos significaciones y eficacias relativas o idénticas entre las culturas miskita de Honduras, bri-bri y cabezar de Costa Rica, guaymí y kuna de Panamá, akawaio o pemón de la región Esequiba del territorio venezolano, o entre las piaroa y yanomami del Amazonas venezolano. Por lo tanto, trataremos de establecer nexos significativos y representativos de estas culturas que sólo pueden ser mantenidas a través de las estructuras chamánicas. En función de esto afirmamos que si se destruyen las estructuras mentales y religiosas de los grupos étnicos, éstos serán presa fácil de la destrucción sistemática por parte de la cultura dominante.