



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
VILLA MARÍA

Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo A. Podestá"
Repositorio Institucional

Caminos Naturales

del folklore de proyección a la música popular de raíz
folklórica

Año
2009

Autor
Fernández, Paula

Director
Nani, Luis

Este documento está disponible para su consulta y descarga en el portal on line de la Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo Alberto Podestá", en el Repositorio Institucional de la **Universidad Nacional de Villa María**.

CITA SUGERIDA

Fernández, P. (2009) *Caminos Naturales*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Introducción

El presente Trabajo Final de Grado titulado “Caminos Naturales” está compuesto por obras originales de música popular de raíz folklórica, bajo el concepto de la simplicidad de recursos, la adición de elementos y la reiteración de ideas que utiliza algunos aspectos formales de los géneros chacarera, zamba, aire litoraleño y vidala.

“Caminos Naturales”, concepto que transversaliza a todas las obras compuestas, surge de vivencias cotidianas relacionadas a la labor como docente rural que permitió experimentar sensaciones que se intentan materializar a través de las ideas compositivas, los recursos texturales y de orquestación. Como así también en el diseño y recursos gráficos del arte de tapa.

En el volumen uno, se presentan las partituras de las obras correspondientes a este trabajo. En las mismas se encuentran escrito el saxo soprano, las dos guitarras en los temas que así se indican, el bajo, el piano y teclados, la percusión (solo los patrones que se le sugirieron al instrumentista) y las voces.

En el segundo volumen, se elabora una argumentación del total de la obra, del los géneros utilizados y de cada obra en particular. En el primer capítulo, se plantea el concepto que engloba a la obra. Seguidamente, se realiza una revisión del concepto de folklore tradicional, el folklore de proyección y el de música popular, para arribar a la categoría de música popular de raíz folklórica. En el tercero, se caracterizan los géneros empleados. En el cuarto capítulo, se presentan cada una de las obras a través de una descripción de la forma, la armonía, la instrumentación entre otras de cada una de ellas.

Como conclusiones se sintetizan algunas perspectivas en relación a discusiones teóricas, a decisiones creativas, a las ideas compositivas, a la materialización sonora de las sensaciones constitutivas de este trabajo y, por último, a la posibilidad que brinda la música popular de enriquecer los productos a través de un trabajo colectivo, manteniendo la concepción compositiva que expresa la simplicidad y la brevedad de la experiencia recorriendo los caminos rurales de la región.



1. Caminos naturales

Durante la experiencia como docente de música, desde el año 2001 hasta la actualidad, se trabajó en diversos pueblos del interior de la provincia de Córdoba. El acceso no era fácil, ya que aún no hay caminos en condiciones que permitieran llegar a ellos. Por lo tanto, la llegada se hacía posible sólo a través de senderos demarcados por el tránsito cotidiano de los lugareños o visitantes.

Esta es una de las características a través de las cuales emerge un juicio del pensamiento colectivo que supone la falta de productividad o movimiento en estos pueblos en comparación a las grandes metrópolis o a otros a los que se tiene acceso directo. Cabe aclarar, que el ritmo de desarrollo no es el mismo, pero se da de manera constante y sostenida. En este sentido, sería un error pensar que por estar alejados del paisaje urbano o “perdido” en el campo, carecen de actividad o impulso interno. Son pequeños grupos humanos con estructuras y recursos simples que ponen a andar sus deseos y expectativas en pos de un funcionamiento regular, firme y provechoso.

A partir de este concepto de movimiento bajo una quietud aparente, nace la idea de representar lo mismo en este trabajo musical, desarrollando un grupo simple y reducido de estructuras y frases que se van variando, mediante el uso de una formación básica en la cual los instrumentos se van sumando uno a uno hasta lograr una unidad sólida, escueta, y no por ello, menos compleja en su análisis.

En relación a la estética gráfica implementada para la creación del arte de tapa, se sostiene el mismo concepto, la idea de movimiento interno en una figura que a primera vista resulta humilde y llana. Si se ahonda un poco más, se puede apreciar que las formas y tonos elegidos no son convencionales, en tanto que no son los que estos elementos poseen en la realidad que circunda a diario (tronco marrón y copa verde), con el objetivo de generar una percepción diferente. En la composición se hace uso de la variación de tres colores (verde, anaranjado y marrón) contenidos en las figuras de los árboles, que sumada a la disposición de los mismos en el conjunto total y en relación al fondo, generan una marcada profundidad de campo y una dinámica pronunciada.

La organización de las partes que componen el producto final, es decir la presentación de las mismas, está determinada en relación al concepto de adición progresiva¹ (también desarrollado en las obras musicales). Dentro de la solapa del interior de la caja del disco, se encuentran tres transparencias, cada una de las cuales, contendrá una parte del diseño utilizado como arte de tapa, obteniéndose mediante la superposición de las mismas, el diseño principal.

¹ HERRERA, ENRIC. “Técnica de arreglo para la orquesta moderna” Madrid: Bosch, 1992



Las transparencias pueden ir solapándose si un orden pre-establecido, configurando de esta manera distintos paisajes con los mismos elementos hasta completar la figura acabada. Este concepto devenido de los recursos gráficos, se corresponde con la idea embrionaria de este trabajo.



2. Del folklore a la música popular

En el presente Trabajo Final de Grado se intenta determinar la relación entre el folklore de proyección y la música popular, para establecer la inclusión que existe entre uno y otro y cómo ciertos elementos constitutivos de la noción de folklore atraviesan a la música popular operando como un elemento diferenciador y generador de identidades. Para determinar esta relación, es necesario establecer varias consideraciones acerca del folklore, de la proyección folklórica, de la música popular y de las fusiones que se dan en la música actual.

2.1 Una aproximación a la noción de folklore

La palabra folklore ha tomado, desde el mismo momento de su nacimiento variados y ambiguos significados. De acuerdo a lo expuesto por Ariel Gravano,... ha sido asumido desde diversos enfoques que la han hecho aparecer, a la vista del gran público, tanto como sinónimo de “literatura tradicional; como de “cultura popular”; de “música popular” o a veces como “lo nacional”, entre otras².

El folklore presenta tres aspectos fundamentales a estudiar: el folklore (como ciencia), el folklore como patrimonio cultural (Fenómenos folklóricos), y la sociedad folk (sociedad que produce estos fenómenos folklóricos)

Lo primero que se determina es qué consideramos como folklore. Existen diferentes conceptos de esta palabra, la primera acepción a la cual nos remitimos es la elaborada por Carlos Vega. Este autor, sostiene que el folklore es una ciencia histórica.[...]: el folklorista quiere estudiar hechos *antiguos, tradicionales, arcaicos*[...], lo que concierne al pasado, las cosas de la *edad remota*. El mismo término Folk-lore fue lanzado para sustituir la voz *antigüedades*³.

Empezó con la literatura oral, las creencias, las costumbres, y poco más; se extendió luego a todos los bienes espirituales y a los materiales; alguien propone ahora limitar su interés a las creencias y a las prácticas (...) Antiguos folkloristas pretendieron invadir el campo de vecinas materias; o, a la inversa intentaron incluir nuestra disciplina en los dominios de las ciencias afines, como la Etnografía. Modernos tratadistas quieren ahora diluir el folklore en la Sociología. No es posible comprobar sin alarma que, mientras la actividad folklórica se multiplica y afirma, su doctrina vacila por cercenamiento, por extralimitación, por desvío, por simple “derrotismo” (...) Si el folklore no puede limitar su campo ni caracterizar sus hechos, podrá ser un pasatiempo, pero no será una ciencia⁴.

De acuerdo a lo que afirma José Manuel Santillán⁵ el abordaje más tradicional de corte positivista en las ciencias del Hombre necesita de una ciencia que indague, describa, caracterice, clasifique. En este sentido, la unidad de trabajo es el hecho social. La posibilidad

² GRAVANO, Ariel. “La música de proyección folklórica argentina”. Buenos Aires: Losada, 1981

³ VEGA, Carlos. “Panorama de la música popular argentina : con un ensayo de la ciencia del folklore”. Buenos Aires: Losada, 1944.

⁴ VEGA, Carlos. 1944. Op. cit p.20

⁵ SANTILLAN, José Manuel. “De la proyección folklórica a la música popular. Cuestiones teóricas del hecho musical”



de tratar aspectos puntuales de la realidad como “cosas”⁶. Vega propone como hechos folklóricos aquellos que:

(...) pueden ser en determinadas circunstancias, todos los bienes, tanto los espirituales como los materiales: leyendas, cuentos, fábulas, poesías; refranes, dichos adivinanzas; juegos, arte, tradiciones; ritos, ceremonias, costumbres, usos; mitos, creencias, supersticiones; particularidades del idioma, útiles, enseres, medios de transporte, habitación, etc. Y ha de tenerse en cuenta que entra en la categoría de hecho folklórico cualquier detalle, por insignificante que parezca: un modo u ocasión de empleo, una manera de hacer, una técnica, una forma de emisión, de pronunciación, de realización; un estilo, etc., aplicados a un hecho, aunque el hecho mismo no sea folklórico. Es necesario eliminar la idea de que el Folklore, sólo debe considerar tal o cual familia de hechos, por ejemplo, las creencias y las prácticas. Porque no es una clase determinada de bienes lo que interesa a nuestra disciplina, sino cualesquiera de los que se encuentren en la situación folklórica.⁷

Según este musicólogo, los hechos antiguos, y por ende folclóricos se encuentran principalmente en el dominio de los grupos llamados “inferiores”. Son actuales pero están grávidos de pasado.⁸ Se entiende para este fin la voz superior e inferior considerando la vigencia dentro de la sociedad y considerando el concepto sociológico de cada uno de ellos. Algunos de esos hechos superiores son introducidos en los grupos inferiores para reemplazar a otros más antiguos o desactualizados, tal es el caso de la carreta / autos o productos de moderna concepción. En el estrato inferior se encuentran aquellos hechos que los estudiosos observan desde su estrato superior con admiración, porque, a pesar de su antigüedad, continúan vigentes en determinadas situaciones, por lo tanto Carlos Vega, asocia los hechos folklóricos con supervivencias de otras épocas.

Vega sostiene que los hechos folklóricos pueden ser antecesores de los hechos superiores, los actuales vigentes pueden proceder en línea recta de los folklóricos por obra de continuado perfeccionamiento⁹. Sin embargo, la inferioridad no es lo que importa a tal fin sino en cuanto implica antigüedad. Son hechos que deberían haber desaparecido y sin embargo, continúan vigentes. Son supervivencias, vistas desde el plano de grupos superiores. Para los grupos inferiores son vivencias.

⁶ Según Durkheim, para quien la sociología es el estudio de los hechos sociales, son los fenómenos sociales propiamente dichos, que define como maneras de pensar, sentir y obrar, independientes del individuo al que coaccionan a actuar de una forma determinada. No son ni fenómenos de tipo orgánico ni de tipo psicológico, sino una clase cualitativamente diferente; el sustrato que les sostiene no es el individuo, sino la colectividad; son la materia propia de la Sociología.

Diccionario de filosofía en CD-ROM. Copyright © 1996-98. Empresa Editorial Herder S.A., Barcelona. Todos los derechos reservados. ISBN 84-254-1991-3. Autores: Jordi Cortés Morató y Antoni Martínez Riu.

⁷ VEGA, Carlos. 1944. Op. Cit. Pag. 22

⁸ VEGA, Carlos. 1944. Op cit. Pag 36

⁹ VEGA, Carlos. 1944. Op. Cit, pag. 25



Según Carlos Vega, el folklore no existe para el pueblo mismo. Si los grupos superiores llaman supervivencias a determinados hechos es porque consideran que en algún momento fueron hechos de su propio grupo. Por esto se entiende que las supervivencias de hoy fueron las vivencias de los grupos superiores en otro tiempo. Entonces el folclore pasa a ser la ciencia de las supervivencias. El folclore es un estrato vencido o un conjunto de estratos vencidos, eliminado en particular por otro hecho o por otro conjunto de hechos (otro patrimonio).

Los hechos folclóricos son eliminados del plano superior, pero sobrevivientes en los inferiores, teniendo en la condición de eliminados una connotación de inferioridad, dado que la eliminación supone una vigencia anterior, lo que importa es la antigüedad del hecho. El hecho folclórico es un hecho antiguo, habla de tiempos pasados y alimenta la ciencia histórica.

Al igual que la significación de temporalidad, la significación de ubicación de los hechos folclóricos le da su carácter de importancia. Dado que en las ciudades se encuentran los estratos superiores y la historia viviente, en las zonas rurales es donde se encuentran los hechos folclóricos. De acuerdo a lo que sostiene Carlos Vega, el folklore como parte de la Historia general de la Cultura es también, principalmente, una historia de las culturas urbanas. Busca sus huellas en la campaña o donde se encuentren; las supervivencias son sus documentos.

No todos los hechos, son hechos folklóricos, por más que sean supervivencias de grupos superiores. Para que un fenómeno sea folclórico debe cumplir determinados requerimientos, tales como ser anónimo, refiriéndose en este punto al desconocimiento del autor del hecho folclórico, de transmisión oral y no constar escrito en ningún documento; también el aprendizaje del hecho folclórico no debe ser sistemático; debe cumplir con una función determinada dentro del grupo folk en el que nace; ser localizable, ya que los hechos folclóricos nacen dentro de una comunidad folk y la misma se sitúa en un punto geográfico preciso de localizar; ser tradicionales, dado que los hechos folclóricos son propios de una comunidad desde los comienzos de la misma y se repiten periódicamente; ser colectivos, ya que deben ser conocidos y de uso corriente por todos los miembros de la comunidad; popular, ya que todos los miembros de la comunidad folclórica de la cual el bien es propio, conocen el significado del mismo.

Por otro lado, Marta Blache, en un artículo de la revista Cuadernos III, efectúa una “Revisión del sistema teórico explicativo del fenómeno folclórico”, realizando una hipótesis tentativa del concepto folclore y reformulando los paradigmas elaborados por Carlos Vega, para evitar la ambigüedad que se observa en los mismos. Sostiene que:



...el hombre en su interacción social, trata de integrarse con los más próximos, física, cultural y emocionalmente, para constituir grupos de identidades. Esta identidad se cumpliría según una doble ecuación: el hombre se identifica con el grupo más o menos amplio en que despliega su actividad, y ese grupo se diferencia del resto de la comunidad mediante la adopción de determinados comportamientos específicos. Estos mecanismos de identificación y diferenciación no deberán estar previstos en el marco institucional de la sociedad a la que pertenecen. Deberán también seguir pautas de comportamiento incorporadas desde las generaciones precedentes al acervo cultural de dicho grupo¹⁰.

En esta revisión, Blache y Magariños de Moretín sostienen que a partir de la riqueza de los fenómenos que estudia, el folklore debe expresar con firmeza sus nociones básicas. Los mismos exigen un lenguaje exacto, que colabore en dar cuenta de las complejas relaciones que en ellos se comenten, definiéndolas, distinguiéndolas e integrándolas en “totalidades explicativas de su “propia calidad folklórica”¹¹

En el mismo artículo, los autores enumeran las características de los hechos folclóricos en nueve enunciados¹² que si bien coinciden en la cantidad, difieren conceptualmente con algunos los enunciados que Carlos Vega realizó en 1944, para luego concluir en cuatro aspectos fundamentales: el mensaje, el metacódigo, el contenido y el grupo.

Con respecto al mensaje folklórico sostienen que está manifestado por las costumbres folklóricas. El comportamiento antes mencionado se convierte un mensaje, un conocimiento que se transmite de uno a otro miembro de la comunidad, y que le permite la comunicación *intragrupal*. *“Quien lo emite y quien lo recibe entienden esa propuesta pues responde a una necesidad del grupo. ...así la práctica de una danza se distingue como una actitud propia, aunque no todos participen”*.

El término folklore designa a un tipo de fenómeno diferenciable en el conjunto de los fenómenos sociales. El fenómeno folklórico es un hecho social y no exclusivo de un solo individuo, por lo tanto presupone una participación grupal que responde a creencias y hábitos colectivos.

Sostienen también que este término designa a tipos específicos de comportamientos, por ende, el folklore, como ciencia, estudia comportamientos y conductas sociales y no objetos

¹⁰ BLACHE, Marta y Juan Angel MAGARIÑOS de MORETIN. “Enunciado Fundamentales Tentativos para la Definición del Concepto Folklore”. En: *Cuardenos III*. Buenos Aires : Centro de Investigaciones antropológicas., 1980.

¹¹ BLACHE, Marta y Juan Angel MAGARIÑOS. “Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de folklore”. En: *Cuardenos III*. Buenos Aires : Centro de Investigaciones antropológicas., 1980.

¹² Las nueve nociones del fenómenos folklórico mencionadas por Blache y Magariños de Moretín son las siguientes: 1) El término folklore designa a un tipo de fenómeno diferenciable en el conjunto de los fenómenos sociales; 2) El término folklore designa a tipos específicos de comportamientos; 3) El mensaje folklórico está manifestado por las costumbres folklóricas; 4) Para afirmar la existencia del folklore, es necesario determinar nitidamente la calidad material que es su soporte; 5) El folklore requiere de la existencia de un código convencional que confiera significación a las formas del mensaje; 6) Ningún comportamiento en sí mismo puede ser considerado folklórico por la circunstancia socio-económica o de localización en que se da, sino dependerá si por su intermedio se produce el reconocimiento de solidaridad de los individuos con esa manifestación; 7) El mensaje folklórico se manifiesta con independencia de los condicionamientos institucionales; 8) El mensaje folklórico debe estar vigente, pero posee un contexto histórico en el cual se manifestaba con una estructura significativa homóloga; 9) El grupo en cuyo seno se produce el comportamiento folklórico está determinado por un *metacódigo*, pero atendiendo a la dimensión cuantitativa, la extensión espacial y la duración del mismo.



separados de los sujetos que lo inventaron, aunque no se identifique al autor. Por lo tanto, el folklore determina una conducta que puede ser poseída por cualquier persona, sin diferenciar clase social o personas folklóricas de no-folklóricas.

Blache y Magariño de Moretín contradicen con los puntos que establece Carlos Vega respecto del grupo y su comportamiento, ya que sostiene que el folklore es propio de las clases rural o urbano marginal en las diferentes sociedades. En este sentido afirman que:

Ningún comportamiento en sí mismo puede ser considerado folklórico por la circunstancia socio-económica o de localización en que se da, sino dependerá si por su intermedio se produce el reconocimiento de solidaridad de los individuos con esa manifestación¹³.

En cuanto al soporte del material folklórico que es donde se mantiene para afirmar la existencia del folklore, es necesario determinar nítidamente la calidad material que es su soporte. El hecho folklórico debe sostenerse a través de una manifestación percible, ya sea la misma espiritual o material, por medio de los sentidos. Haciendo referencia a las manifestaciones como “conductas”, más allá que también puede limitarse a un objeto particular (sin evitar hacer referencia a la situación o comportamiento que lo produjo). A su vez, estas manifestaciones deben tener un código común, que le permita a la comunidad folklórica interpretar el mensaje, o como sostienen Blache y Magariños “*la existencia de un código convencional que confiera significación a las formas del mensaje*”¹⁴. Es por ello que, con respecto al metacódigo del lenguaje del folklore sostienen:

El grupo en cuyo seno se produce el comportamiento folklórico está determinado por un *metacódigo*, pero atendiendo a la dimensión cuantitativa, la extensión espacial y la duración del mismo¹⁵.

A partir de lo antes enunciado, Marta Blache afirma que: “El folklore es un mensaje social con contenido identificador-diferenciador, que es interpretable según el metacódigo no institucional vigente en el grupo de los sucesores sustitutos de quienes lo generaron”¹⁶. De este modo, el fenómeno folklórico como mensaje social logra perdurar y regenerarse a través de los nuevos miembros de las comunidades que participan del mismo, perpetuando su existencia.

Diversos miembros de un organismo supranacional como la UNESCO, reunidos en Paris en 1987, conceptualizaron el tema del folklore:

El Folklore (en el sentido nato de cultura tradicional y popular) es una creación que emana de un grupo y está fundada sobre la tradición, expresada por un grupo o por individuos que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otra manera. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura (...) ¹⁷.

¹³ BLACHE, Marta y Juan Angel MAGARIÑOS de MORETIN. “Enunciado Fundamentales Tentativos para la Definición del Concepto Folklore”. En: *Cuadernos III*. Buenos Aires : Centro de Investigaciones antropológicas., 1980.

¹⁴ BLACHE y MAGARIÑOS de MORETIN, 1980- Op. Cit, pag. 59

¹⁵ BLACHE y MAGARIÑOS de MORETIN, 1980. OP. Cit, pag. 60

¹⁶ BLACHE y MAGARIÑOS de MORETIN, 1980. op. Cit., pag. 60

¹⁷ ABRAHAMAS, Roger y Hermann BAUSINGER “Comentarios a una definición de folklore”, en: *Revista de Investigaciones Folklóricas* , No. 6, Año 1991



En relación a este planteo, el Doctor Roger Abrahams realizó reflexiones considerando que las definiciones de folklore son difíciles, ya que la misma palabra se refiere tanto al campo de estudio como a los materiales susceptibles a ser estudiados¹⁸. Se entiende a partir del Dr. Abrahams que el folklore trata de demostrar cómo operan las culturas bajo condiciones históricas específicas.

En este sentido, teniendo en cuenta el momento histórico en el que la UNESCO estableció la definición de folklore, el Dr. Hermann Bausinger, entre varios aspectos, destaca la oralidad del conocimiento del folklore siendo su crítica más notable la de considerar a la misma con carácter de excluyente *es bastante razonable destacar la oralidad y hacerla parte de una definición de folklore; pero, por otra parte, sería un error asignarle a esta característica la cualidad de excluyente.*¹⁹

A partir de lo antes expresado y como síntesis de las perspectivas trabajadas, puede afirmarse que el folklore, tanto como ciencia, como objeto de estudio se refiere a los bienes culturales propios de un grupo regional, que comparte un mensaje común utilizando un metacódigo que facilita la transmisión de este conocimiento. Con respecto a las demás características para determinar los hechos o bienes folklóricos, puede decirse que son relativas y han ido modificándose debido a la difusión y la tecnología, entre otras, que colaboraron a que diferentes hechos folklóricos se conozcan en otros ámbitos a través de un desplazamiento de una noción construida, de características identitarias de cada región, de las cuales algunas se conservan como tradicionales y otras se adaptan a la nueva realidad.

Por lo tanto puede sostenerse que el folklore ha sido una construcción artístico cultural tendiente a reforzar la identidad nacional como referencia a determinadas características de ciertos hechos que no eran los hegemónicos. Sin embargo, hoy en día la noción misma de folklore es polisémica aludiendo a componentes semióticos que permiten identificar ciertos rasgos culturales que actúan desde otros parámetros permitiendo establecer asociaciones con aquellos hechos folklóricos tradicionales configurando a su vez un discurso popular revalorizado respecto del concepto primario de folklore.

2.2 El folclore de proyección en Argentina

Específicamente en el ámbito musical, Jorge Cardoso sostiene en su libro Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay:

Las fronteras entre etnomúsica y música folklórica suelen ser claras, así como las que marcan las diferencias entre esta última y la llamada popular, “pop”. [...] La

¹⁸ ABRAHAMS y BAUSINGER, 1991. op. Cit., pag. 12

¹⁹ ABRAHAMS, Roger y Hermann BAUSINGER (op. Cit.)



diferencia entre folklore, proyección folklórica y ciencia del folklore es clara solamente para el folklorólogo....²⁰

Pese a la definición de Cardoso, se puede manifestar que las diferencias no son tan claras entre el folklore y la denominada música popular debido a la transversalidad con la cual los elementos musicales provenientes del folklore se manifiestan en diversos géneros de música popular actuales. Este apartado plantea una perspectiva que trabaja sobre estos elementos folklóricos en la música popular de la segunda mitad del siglo veinte, conocida como proyección folklórica.

En este sentido, Ariel Gravano recupera en su artículo “La música de proyección folklórica argentina” que data de 1983, lo que Carlos Vega (en 1944) y Raúl Cortazar (en 1965) sostienen sobre el folklore de proyección. Gravano cita a Carlos Vega, quien sostiene que las proyecciones son diversas actividades que aprovechan el conocimiento de algunos hechos folklóricos. Vega diferencia tres tipos de proyecciones: una proyección política que interesa a la ciencia del gobernar; una proyección ética, que representa sanos contenidos morales; y una proyección estética, que identifica el arte nacional. Todas ellas difunden el conocimiento de los espacios folklóricos con fines artísticos

[...] He llamado proyecciones folklóricas a todas esas distintas actividades que aprovechan el conocimiento de los hechos folklóricos. No hay que confundir el folklore – ciencia – con las proyecciones – utilización de sus materiales para diverso objeto.²¹

Por otro lado, y mencionando también el concepto de proyecciones, Augusto Cortazar, en su libro *Folklore y Literatura*, sostiene que son proyecciones:

[...]Ciertas expresiones en particular de carácter artístico, no producidas espontánea y tradicionalmente en una región determinada por el Folk., sino cultivadas por artistas determinados que reflejan en sus obras el estilo, el carácter las formas o el ambiente propios de la cultura popular [...] son expresiones de fenómenos folklóricos; producidas fuera de su ámbito geográfico y cultural; por obra de personas determinadas o determinables; que se inspiran en la realidad folklórica; cuyo estilo, ambiente, formas o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras; destinadas al público general, preferentemente urbano, al cual se transmiten por medios técnicos o institucionalizados, propios de cada civilización y de cada época²².

En este sentido Gravano, plantea en el mencionado artículo, cómo “el público acabó por creer que el folklore era la música y las danzas populares, y que la actividad folklórica consistía en cantar y bailar...nada de eso es folklore propiamente dicho”²³. Por ello, la ciencia del folklore recoge materiales para estudiar problemas histórico-culturales. Sin embargo, el conocimiento de éstos puede servir para otros fines y llama “extensión”, “aplicación” o “proyecciones” del folklore a todas esas distintas actividades que aprovechan el conocimiento de los hechos folklóricos.

²⁰ CARDOSO, Jorge. “Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay”. Posadas: EUDNaM, 2006.

²¹ GRAVANO, Ariel. “*La música de proyección folklórica argentina*”. Buenos Aires: 1983

²² CORTAZAR, Augusto. *Folklore y literatura*. Buenos Aires : Eudeba, 1960.

²³ GRAVANO, Ariel (op.cit.)



Es posible dilucidar que la ciencia del folklore se encuentra en la base de la proyección, ya que es esta disciplina, es la encargada de brindar –rescatándolo y estudiándolo- el material para el *proyector*.²⁴En tal sentido René Vargas Vera sostiene que:

La proyección folklórica, dijimos -ateniéndonos siempre a las definiciones de Augusto Raúl Cortazar (con acento prosódico, ya que no tiene parentesco con Julio Cortázar)- se produce fuera del ámbito cultural originario, asumida por creadores conocidos que se inspiran en la realidad folklórica y la imitan, reelaboran y estilizan para consumo de toda clase de público, y se difunde por medios técnicos e institucionales.²⁵

A su vez, el musicólogo chileno Juan Pablo González señala refiriéndose a las proyecciones folklóricas que:

[...] en el caso de Argentina, señala Ercilia Moreno, esta urbanización ha sido producto de la propia recolección folklórica, de la actividad de teatros, circos y payadores, del desarrollo de peñas y de la influencia del nacionalismo (1998:262). Es así como ha surgido el fenómeno de la proyección folklórica, vinculado a la construcción de nociones hegemónicas de identidad nacional y al desarrollo de la industria de turismo, es decir, a distintas formas de mediación del folklore (la proyección folklórica surge hoy día de una transmisión mediatizada de elementos de la cultura tradicional, muchas veces recogidos, preservados y aprendidos mediativamente²⁶.

Finalmente, José Santillán resalta en su trabajo que Juan Pablo González, trae a colación la postura de Enrique Cámara que propone ampliar el concepto de proyección folklórica a todos los procesos de transculturación posible:

[...] cerca del 80% de los casos de transculturación definidos por Cámara al considerar el caso de la baguala, suponen alguna forma de mediación, ya sea productiva, institucional, tecnológica o artística, las que generarán diferentes resemantizaciones del producto cultural original. (GONZALEZ. 2001. Op. Cit. p. 45).²⁷

A partir de lo antes expresado puede sostenerse que la proyección folklórica es la expresión de fenómenos folklóricos producida fuera de su ambiente natural y cultural, por obra de personas determinadas o determinables que se inspiran en la realidad folklórica, cuyo estilo, formas, tipos o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras, destinadas al público general, preferentemente urbano, al cual se transmiten por medios técnicos, mecánicos e institucionalizados, propios de la civilización en vigencia, manifestándose ya en el plano de la creación artística (literatura, música, danza, artes plásticas, teatro, cine, televisión) ya en el campo de la industria (tejeduría, cestería, platería) la enseñanza, entre otros.

²⁴ GRAVANO, Ariel. Op. Cit. Pag 33

²⁵ VARGAS VERA, René. *Del folklore y sus proyecciones*. En: La Nación, 14 de Diciembre de 1998

²⁶ GONZALEZ, Juan Pablo. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos". En: *Revista Musical chilena*, año LV, Enero Junio, 2001, Nº 195. p. 45.

²⁷ SANTILLAN, José Manuel. "De la proyección folklórica a la música popular. Cuestiones teóricas del hecho musical"



2.3 Referentes históricas de la proyección folclórica en Argentina

A los fines de este trabajo, se considera el inicio de la proyección folklórica en Argentina a partir de los años 60 con la aparición del grupo Los Fronterizos. Anterior a ellos, y siendo muy poco conocidos, el grupo El cuarteto Gómez Carrillo, realizaba una reivindicación de la música folclórica argentina y latinoamericana²⁸

Según lo que sostiene Ariel Gravano en su artículo:

Lo que los realza aún mas es que no se ubicaban en la corriente de músicos cultos que componían o interpretaban sobre temas folklóricos según estructuras y coloridos clásicos, sino que conformaron un conjunto de verdadera proyección, teniendo en cuenta los esenciales valores en el contenido y en la forma.²⁹

Durante la década del '60 la música popular urbana se manifestó como movimiento en diversos países, fue reconociéndose con distintos nombres, primero el de rock and roll; luego, el de música beat o simplemente música popular, durante esa década donde los medios masivos de comunicación eran los primeros en abrir el cauce para los nuevos grupos que llegaban a popularizarse e inmediatamente pasaban por las grabadoras. En Argentina puede afirmarse que:

Las emisoras televisivas del famoso “Club del Clan”, especie de cofradía unificada bajo la advocación de un cierto banalismo musical, dirigida masivamente al público juvenil. Adoptando una apariencia elvispresliana, mezcla de iracundia difusa y conformismo de contenido...nos interesa esto para tener en cuenta en que marco específico surgió a lo largo y ancho del país el renacer del folklore³⁰.

Durante el mismo período la clase media comenzó a imponer cierta hegemonía de la música de origen provinciano en lugares de entretenimiento. Según Ariel Gravano, aparecen las guitarreadas, en especies de concitaciones rituales en torno a la nueva onda. La misma situación, años anteriores hubiese sido motivo de vergüenza. A su vez, las principales radios tenían en sus horarios centrales ciclos dedicados a la música y la poesía folklórica. En la televisión, se recuerda que Jaime Dávalos escribe el libro “Desde el Corazón de la Tierra” para el canal estatal, por donde se escuchó y se vio a los músicos folklóricos más relevantes de la época³¹.

Es importante destacar que, salvo el caso de Víctor Heredia, de estos eventos no surge ningún artista que luego llegue a ser figura pues, una pauta marcada por estos tiempos es que la verdadera realimentación del fenómeno folklore provendrá irremediabilmente del interior de la República. Aparecerán conjuntos o solistas porteños que durante un breve lapso estarán casi a la par de los artistas provincianos de renombre, pero serán solo excepciones que confirman la regla: el folklore se ha nutrido en su mayoría de las provincias. Aquí en

²⁸ GRAVANO, Ariel. “*La música de proyección folklórica argentina*”. Buenos Aires: 1983 Pag. 34

²⁹ GRAVANO, Ariel. [s.d.] Op. Cit. Pag. 34

³⁰ GRAVANO, Ariel. [s.d.] Op. Cit. Pag. 35

³¹ GRAVANO, Ariel. [s.d.] Op. Cit. Pag. 36



Buenos Aires encontró la rampa de lanzamiento que lo proyectó al plano nacional con más fuerza de la que traía pero su fuente no dejó de estar nunca en su lugar de origen³².

Se observa que a pesar del esfuerzo gubernamental, por medio de la transmisión en el canal estatal, y de que los medios masivos propiciaban la difusión de estos conjuntos y solistas, los mas representativos surgen de las provincias, donde se mantiene un contacto fluido con las tradiciones folklóricas y las prácticas de estas costumbres, a diferencia de lo que ocurre en Buenos Aires y otras ciudades mas cosmopolitas, donde el desarrollo aleja a sus habitantes de las tradiciones y costumbres consideradas folklóricas.

Otro hechos provocaron que este fenómeno mediático se enfatizara, cómo el surgimiento en algunas ciudades del interior de festivales, tal es el caso del Festival Nacional de Folklore de Cosquín. En estos círculos surgen diferentes artistas que luego serán los referentes a nivel nacional, como sucedió con Jorge Cafrune quién se convirtió en uno de los puntales de los festivales del interior, quien adquirió renombre nacional y sus interpretaciones fueron cantadas por la juventud, llegando a ser incluso el máximo vendedor de discos de folklore. En relación a esto Gravano explica que:

El panorama de la proyección folklórica musical estaba entonces dominado por cuatro figuras fundamentales: Eduardo Falú, Atahualpa Yupanqui, Los Fronterizos y Los Chalchaleros, hasta que surgió un conjunto que cambiaría radicalmente la tónica de los grupos vocales: Los Huanca Huá.[...]Cantan a capella, utilizan onomatopeyas rarísimas para imitar a los instrumentos rítmicos, armonizan a cinco voces generalmente dejan la melodía para una voz solista aguda. Su repertorio es fundamentalmente del criollo occidental [...] la razón de ser de este metódico lanzamiento radica en la novedad de su sonido y sobre todo en su originalidad.³³

Durante ese mismo período, la corriente litoraleña toma mayor presencia, con Cholo Aguirre y la corriente de Mendoza que sensibiliza notablemente el medio. Es a partir de 1965 que comienza a consolidarse el folklore, las manifestaciones provincianas se reflejan en el lenguaje y en las temáticas de la canción popular, con influencias a su vez en otros géneros y en otras latitudes americanas³⁴. Los medios de comunicación que en un comienzo eran receptores del boom del folklore, comienzan a incidir activa, conciente e intencionadamente sobre el público en términos del mercado. Es por ello que “a partir de entonces que aún en los espectáculos de tipo internacional y cosmopolita el folklore es colocado casi obligatoriamente, logrando así un nivel de difusión excepcional, que colaboró en la consolidación del género”³⁵.

A los fines de este trabajo, se entiende como consolidación de la música de proyección folklórica al proceso de constitución de formas y tendencias que confluyen hacia el arraigo y acceso regular de esta música en el conjunto de la cultura nacional. Los festivales fueron los que permitieron que la consolidación del fenómeno se realice positivamente. Sin embargo,

³² GRAVANO, Ariel. “*La música de proyección folklórica argentina*”. Buenos Aires: 1983 Pag. 36

³³ GRAVANO, Ariel. *Ibidem*. Pag. 39

³⁴ GRAVANO, Ariel. *Ibidem* Pag. 41

³⁵ GRAVANO, Ariel. *Ibidem*. Pag. 42



éstos comienzan a adquirir un carácter completamente opuesto a sus originales objetivos y propósitos, cuando se privatizan. A cambio de la seguridad de actuación regular, el folklorista reduce su cachet, duplica su trabajo y multiplica su alineación, distanciándose así del público regional, según afirma Ariel Gravano

La llamada corriente consolidadora, rescatadora de lo esencial del folklore argentino, de acuerdo a lo que afirma Gravano, constituye ya un movimiento sólido que, pese a no tener una configuración organizada y sectorizada impregna, estética y socialmente todo el panorama artístico argentino. Es la clase media y el proletariado urbano hacen de este repertorio algo propio sin distinguir lo auténtico de lo imitativo y ayudan a constituir un mercado apto para las grandes empresas grabadoras. Las nuevas figuras y las nuevas obras comienzan a surgir entre 1965 y 1969 convirtiéndose esta época en la de mayor brillo de la tarea autoral de la proyección folklórica ampliando la diversidad del ritmo y especies desarrolladas y afirmando el canto realista, reflejando de las vicisitudes sociales.

Lo más importante de esta época fue el cambio a nivel estético, donde se comenzó a buscar nuevas formas y se consiguió el terreno propicio para la próxima etapa de la considerada proyección folklórica.

Luego, en los años '70, entran en juego, principalmente canciones con ritmos de habanera entre otros, que son adoptados por la sociedad, y profundiza de este modo la crisis del género en Argentina, que ya venía observándose a finales de los '60. Surgen en esta época muchas agrupaciones que tienen en común la polifonía vocal, lo que empieza a distanciar el sonido típico del folklore. Estas agrupaciones principalmente estaban formadas por ciudadanos urbanos y no solamente por grupos provincianos, quienes aprovechan este género para incluir la canción de protesta convirtiéndose en auge del canto político.

Ahora es en la propia ciudad donde se gesta el movimiento, el que no deja por otro lado- de abreviar en esa fuente que constituye el mismo intérprete del interior. Pero es cuestión de agregar lo suyo: es el lógico intento de personalizar algo que ya se siente como propio.³⁶

Estéticamente se unifica con lo que venía sucediendo en casi toda América Latina, pero el género en sí comienza a comercializarse, alejándose de las fuentes y tomando una fuerza arrolladora en los medios. Ariel Gravano detalla la situación:

Gran parte del repertorio actual de los buenos intérpretes contemporáneos (nuevos o consagrados) sigue abrevando en la producción –con pocas excepciones- de los mismos autores y compositores del período del boom del folklore, principalmente en los grupos vocales ya que los solistas intentan interpretar sus propias canciones[...] lo fundamental de este momento estuvo marcado por la proliferación de conjuntos polifónicos con una tendencia

³⁶GRAVANO, Ariel. "La música de proyección folklórica argentina". Buenos Aires: 1983. Pag. 46



exacerbada hacia el arreglo musical por el arreglo mismo, es decir, al olvido del carácter esencialmente expresivo del canto popular³⁷.

En la década del '80 el folklore desaparece casi por completo de las radios y la televisión a punto tal que se denuncia abiertamente la falta de difusión del mismo. De acuerdo a lo que sostiene Gravano, varias fueron las causas que provocaron este silenciamiento, tales como la situación política general, el hecho de que el Estado haya liberado a empresas privadas el aparato difusor, la política de dichas empresas consistente en la imposición de gustos y tendencias que al ser mayoritariamente multinacionales se despojan de todo asidero cultural nacional; la supervivencia de un folklore “mediocre”, que lleva al estancamiento y decadencia de los valores difundidos; y la escasa difusión que obliga a los artistas a no innovar por el riesgo de desdibujar su propia imagen.³⁸

En la década del '90 y aún hoy continúa siendo de acceso masivo aquellos intérpretes y compositores que repiten los procedimientos del pasado, aunque, ha comenzado una nueva corriente de proyección folklórica que intenta revalorizar y restaurar la música folklórica tradicional.

Desde mediados de la década del '60 en adelante el folklore contó con gran difusión y producción, lo que le permitió que se revalorizara. Durante el final de la década del '70, se perdió la expresividad del género atendiendo a la excesividad en los arreglos tanto instrumentales como vocales. Fue durante la década del '80 que se observa la ausencia de difusión del género, debido a la penetración de la música internacional, a partir de la expansión de compañías multinacionales. Recién en la década del '90 se rescatan las formas tradicionales del folklore y se logra un equilibrio entre este género y los demás géneros musicales.

2.3 Lo popular:

Para abordar la noción de “popular”, se consideran tres categorías de observación: la primera de ellas corresponde a una instancia no musicológica, orientada desde la Sociología, donde se utiliza de punto de partida el concepto de popular empleado por García Canclini; la segunda es una observación desde la Musicología tradicional y la tercera desde la Musicología actual, donde se emplea de eje las nociones de Juan Pablo González

Fuera de ámbito musicológico como se advierte en la introducción, García Canclini, en “La puesta en escena de lo popular”, de su libro *Culturas híbridas*, afirma que:

Lo popular es [...] lo excluido: los que no tienen patrimonio, o no logran que sea reconocido y conservado; los artesanos que no llegan a ser artistas, a individualizarse, ni participar en el mercado de bienes simbólicos “legítimos”; los

³⁷ GRAVANO, Ariel. “*La música de proyección folklórica argentina*”. Buenos Aires: 1983. Pag. 51

³⁸ GRAVANO, Ariel. *Ibidem*. Pag. 53



espectadores de los medios masivos que quedan fuera de las universidades y los museos, “incapaces” de leer y mirar los saberes y los estilos³⁹

Este planteo permite realizar la mirada acerca de la noción de lo popular en la que los sectores consumidores o populares, según García Canclini, son los últimos eslabones de una cadena, para quienes se produce y quienes deben consumir sin la capacidad de esbozar objeciones.

Para determinar qué es Lo Popular, según Canclini, es necesario mirarlo desde tres perspectivas que lo han ido gestionando: los folklorólogos, las industrias culturales y el populismo político. Si bien a partir de cada una de estas posturas se manejan distintas nociones de “lo popular”, la coyuntura entre ambas determinará un concepto más o menos formado acerca del mismo, donde de acuerdo a la visión que se aplique, redundará en diferentes enfoques.

Desde el punto de vista del populismo comunicacional, lo popular no es resultado de tradiciones, ni de la personalidad de cada pueblo, ni se define por su carácter manual, artesanal, oral,[...] premodernos. Desde el punto de vista de la comunicación, se ve a la cultura popular constituida a partir de los medios electrónicos, no como resultado de diferencias locales, sino de la acción difusora y homogeneizadora de la industria cultural.

Siguiendo la lógica del mercado, “popular” es lo que se vende masivamente, lo que gusta a la mayoría del pueblo. Por lo tanto, no importa tanto lo popular como la popularidad. No les preocupa guardar lo popular como cultura o tradición, más que la formación de la memoria histórica, a la industria cultural le interesa construir y renovar el contacto simultáneo entre emisores y receptores, o entre oferta y demanda⁴⁰

Para los medios y el mercado, lo popular no importa como tradición que perdura, al contrario existe un acostumbramiento a que lo popular, precisamente por ser el lugar del éxito, sea también el de la fugacidad y el olvido, lo popular es lo que no se almacena, no permanece, no se acumula como experiencia, ni se enriquece con lo adquirido.

A diferencia de la visión folklórica, lo popular no consiste, para la postura mediática o comunicacional, en lo que el pueblo es sino en lo que el pueblo tiene acceso, le gusta o utiliza con frecuencia. Se produce en este punto una diferencia simétrica, ya que lo popular no es producido por el pueblo, sino que le viene dado de afuera.

Por otro lado, desde el populismo político se han esforzado por modernizar el folklore convirtiéndolo en fundamento del orden y del consenso, y, a la vez, revertir la tendencia al hacer del pueblo un mero espectador. A diferencia del folklore, el populismo selecciona del capital cultural arcaico lo que puede compatibilizar con el desarrollo contemporáneo. Las

³⁹ GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1990.

⁴⁰ GARCÍA CANCLINI, Néstor. Ibidem.



virtudes populares del pasado se utilizan para garantizar su actuación eficaz ante los nuevos desafíos.

En el populismo estatizante, los valores tradicionales del pueblo, asumidos y representados por el Estado, legitiman el orden que éste administra y suscitan en los sectores populares la confianza de que participan en un sistema que los incluye y reconoce, utilizando de este modo, a lo folklórico, lo popular (en cuanto a masivo y reconocido por todos) como un elemento incluyente.

Por lo tanto, la ciencia del folklore observa todos los bienes populares, pero aprovecha principal y especialmente las supervivencias, que hablan de lo pasado al folclorista. Lo folklórico es lo tradicional, lo que tiene trayectoria, lo que es propio del pueblo desde varias generaciones. Para determinar el sentido moderno de los hechos populares han sido útiles estudios folklóricos sobre el significado de leyendas, sobre la cultura de los inmigrantes, de la música urbana y la cultura barrial. Ante esta situación García Canclini, se pregunta:

¿Qué les pasa a las culturas populares desde que la sociedad se volvió masiva? El folklore sigue siendo la mayoría de las veces un intento melancólico por sustraer lo tradicional al reordenamiento industrial del mercado simbólico y custodiarlo como reserva imaginaria de los discursos políticos nacionalistas. Si bien se incrementan las investigaciones folklóricas y antropológicas sobre objetos modernos – la cultura obrera, la urbana, las comunidades masivas, estamos todavía en el umbral de los cambios teóricos y metodológicos necesarios para explicar procesos macrosociales y de rápida transformación.⁴¹

Dentro de la musicología tradicional, fueron los folklorólogos quienes comenzaron con la conceptualización de lo popular, cuando a las diferentes comunidades europeas comenzaron a interesarles las culturas de pueblos lejanos (latinoamericanos, africanos, entre otros), pero estas culturas eran sólo recogidas por investigadores y viajeros. Estos comenzaron determinando el concepto de “Folklore” para los pueblos lejanos, y como consecuencia el de “Popular” para lo que era su música profana.

Carlos Vega sostenía que, si bien, se utilizaban indistintamente los términos folklórico y popular como sinónimos, no daban cuenta de lo mismo:

Pero si sólo es folklórico lo reemplazado, lo antiguo, ex superior, es claro que el término popular es más comprensivo. Porque *no todo lo popular es folklórico*. En el ambiente popular se encuentran hechos de muy diversa filiación. [...] el del pueblo es un patrimonio mixto. En el ambiente popular hay bienes menores que en el mismo momento pertenecen también a los grupos superiores. Y hallamos

⁴¹ GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1990.



también en el ambiente inferior bienes propios de estratos profundos que nunca estuvieron en relación de dependencia cultural con el superior que los estudia.⁴²

Carlos Vega, años más tarde de escribir la *Ciencia del Folklore*, amplía su trabajo con la noción de mesomúsica para referirse al ámbito de la música popular:

La voz 'popular' carece de nitidez para los estudios musicológicos. Es múltiple, pero en casi todas sus acepciones se relaciona con las clases sociales medias e inferiores y hasta con los grupos rurales o folklóricos. Desde que se contraponen a las clases cultas, alude a los grupos semiletrados, comunes, llanos, no cultivados [...]. Con frecuencia 'popular' es voz despectiva, en el sentido de inferior. En el orden musical indica ideas y técnicas mediocres y, si la intención es peyorativa, sugiere medios o elementos de mínima calidad. 'Música popular', en castellano [...] significa también 'música difundida', y es en este caso donde interviene esa desusada acepción de 'pueblo' que incluye a todos los habitantes de una región o país⁴³

Desde que la musicología se interesa por estas músicas, populares, populares urbanas, popular moderna, huérfanas durante mucho tiempo de interés académico, ésta es una de las primeras cuestiones que se ha planteado: ¿qué se entiende por música popular?

No se puede agrupar bajo el nombre de música popular todo aquello que escapa a la música culta o a la música folklórica o tradicional y ponerlos bajo un común denominador. Los criterios puramente formales procedentes del ámbito musicológico no pueden ayudar a solucionar el problema de la definición de música popular. En sintonía con lo propuesto, el musicólogo canadiense Philip Tagg expresó que “la música popular no puede ser definida como un género musical o como grupo de géneros”⁴⁴

El hecho es que cuando se hace referencia a músicas populares se alude a un concepto que se ha ido configurando de manera negativa: es decir, se entiende como tales músicas todas aquellas que no pueden ser calificadas ni de música culta – en el sentido académico del término – ni de músicas folklóricas. Los diferentes argumentos que se han ido aportando para caracterizar bajo una misma etiqueta a estos tipos de músicas han sido cuestionados por representantes de distintas perspectivas musicológicas, en este sentido Joseph Pérez sostiene que:

El adjetivo popular posee múltiples interpretaciones. [...] la dimensión cuantitativa es una de las que con mayor facilidad se asocian a popular. Así, cuando hablamos de cultura popular parece que nos estemos refiriendo a algo que tenga que concernir a un gran número de personas. En este caso se utiliza popular en el sentido de aceptación generalizada, sin hacer forzosamente distinción a ningún tipo de estratificación.⁴⁵

⁴² VEGA, Carlos. “*Panorama de la música popular argentina: con un ensayo de la ciencia del folklore*”. Buenos Aires: Losada, 1944.

⁴³ AHARONIAN, Coriún. Carlos Vega y la teoría de la música popular: Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero. Santiago de Chile: Revista Musical Chilena., vol. 51, no.188, jul. 1997.

⁴⁴ TAGG, Philip. Kojak. 50 seconds of television music: toward the análisis of affect in popular music. Göteborg, s/f.

⁴⁵ PEREZ, Joseph. Músicas populares En: Eufonía: Didáctica de la música, no. 12 (1998)



No obstante, esta cualidad constituye en realidad un rasgo circunstancial que, por esta razón, no posee ningún género musical en exclusiva ni tampoco éste tiene que poseer de manera uniforme, por lo que a sus diferentes manifestaciones se refiere. La posibilidad de la masiva aceptación no es en absoluto una característica exclusiva de las formas denominadas populares. Pérez afirma que cuando una corriente musical es socialmente relevante posee obviamente amplias expectativas de éxito y:

En el mismo sentido se halla el concepto de popular en oposición a elite. Si en el caso anterior era el factor cuantitativo aquello que aparecía destacado, en este otro se trata sobre todo de una distinción cualitativa que implica un cuadro de valores muy específico. Dado que tradicionalmente se ha identificado la música culta con un estrato social elevado, se adscribe con mucha frecuencia la vigencia de la música popular a las clases populares en sentido sociológico del término.⁴⁶

Sin embargo, en este caso tampoco se encuentra una marca absoluta que permita definir qué es música popular, porque ésta no es en absoluto patrimonio exclusivo de una clase social determinada, menos en la actual sociedad post-industrial. El mismo autor niega que la música culta sea propia de una elite y sostiene que “la conjunción de las dimensiones cuantitativas y cualitativas acabadas de mencionar, dimensiones a las se recurre con frecuencia para otorgar sentido al concepto de popular, hacen que en ocasiones se asocie éste también a la idea de cultura de masas asumiendo con ello las connotaciones negativas que implica esta categoría: una cultura degradada, trivializada, superficial y estandarizada”⁴⁷.

Esta última idea constituye un concepto sociológico que, tal como sucedía con las dos anteriores acepciones del término popular no es identificable con un único tipo concreto de música. Cualquier tipo de música puede ser susceptible de entrar en la dinámica de los procesos de la cultura de masas. Asimismo, tampoco resulta correcto equiparar popularidad con comercialización. En ese sentido sostiene Joseph Perez que “no todo lo que se considera popular se comercializa con el mismo grado de intensidad, y la anti-comercialización puede aparecer incluso como valor positivo para determinados ámbitos de creación”.⁴⁸

Este conjunto de producciones musicales a las que, se le atribuye la categoría de músicas populares constituye de hecho un extremo heterogéneo dentro de un arco de posibilidades que va desde géneros considerados más simples, hasta altos grados de profesionalidad y complejidad en las técnicas compositivas y la performance; desde las que se difunden mediante los medios de comunicación más innovadores, a las que se difunden de manera más tradicional.

⁴⁶ PEREZ, Joseph. Músicas populares En: Eufonía: Didáctica de la música, no. 12 (1998). Pag. 3

⁴⁷ PEREZ, Joseph. Ibidem. Pág. 3

⁴⁸ PEREZ, Joseph. Ibidem. Pág. 5



Por otro lado, tal como afirma Simon Frith, el mito académico de la cultura popular sólo ha podido surgir de la Teoría de la Alta Cultura⁴⁹, desde el mismo momento en que se concibe música culta, por oposición comienza a existir la música popular. Por ello, los ámbitos culto y tradicional están más o menos delimitados por las teorías tradicionales musicológicas. Para el primero existe un canon de la tradición académica que se ha encargado de concretarlo. Para el segundo, se ha consolidado según la visión de la cultura folklórica y son estos dos bloques los que permiten ver a todas aquellas músicas que no entran en ninguno, como un solo tipo de música: la música popular.

En la actualidad, se presenta la dificultad de distinguir entre lo culto y lo popular en la producción cultural actual. Joseph Pérez sostiene que:

... la distinción tradicional entre cultura alta y baja se ha desvanecido. El arte culto ha devenido de manera creciente en objeto de consumo y comercio, mientras que algunas formas de la cultura popular aparecen más respetables.⁵⁰

La división en tres ámbitos musicales como el culto, el popular y el folklórico al que muchos musicólogos hacen referencia no se fundamenta en principios musicales, sino en criterios contextuales de tipo socioculturales marcados fuertemente por componentes ideológicos. Anteriormente, la dicotomía entre culto y popular, estaba relacionada con los “de arriba” y los “de abajo”, y la música tradicional, folklórica o étnica estaba relacionada con principios nacionalistas.

Josep Pérez sostiene que sería imposible entender el desarrollo de nuestra sociedad en los últimos siglos sin los dos principales motores ideológicos: el clasicismo y los nacionalismos.⁵¹ Las líneas demarcadoras de las fronteras internas de nuestro universo musical se justifican no por unos contenidos objetivables de orden musical sino por las necesidades de hacer prevalecer determinados valores de ideología social.⁵²

Ya dentro de los cánones de la musicología actual, y para comenzar los estudios sobre la música popular, o la cultura popular en América Latina, Juan Pablo González sostiene que hay dos tipos de culturas: una pasiva, que surge debido a la dependencia económica y social que ha mantenido de Europa y de Estados Unidos, lo que propicia la imitación y la adaptación de estilos artísticos, procedimientos creativos, modas y formas de vida desarrolladas transplantándolas a un medio diferente y ajeno; y una cultura activa, que surge de las culturas nativas y su integración con la herencia europea, y la fusión de estos estilos entre sí.⁵³

⁴⁹ FRITH, Simon. *The culture study of popular music*. Nueva York: Routledge. 1992

⁵⁰ PEREZ, Joseph. *Músicas populares* En: *Eufonía: Didáctica de la música*, no. 12 (1998) Pág. 8

⁵¹ PEREZ, Joseph. *Ibidem*. Pág. 9

⁵² PEREZ, Joseph. *Ibidem*. Pág. 9

⁵³ GONZALEZ, Juan Pablo. “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. En: *Revista Musical chilena*, año LV, Enero Junio, 2001, Nº 195. p. 60



En este sentido, Juan Pablo González sostiene que es mejor hablar de tipos o géneros de música popular activa.⁵⁴

Uno de los factores destacables de la música popular, es la influencia o la fusión de los géneros. Cómo sobreviven en los distintos géneros de música popular, aquellos géneros de música folclórica que le dieron pie al origen de éstos, o aquellas migraciones de géneros europeos, pudiéndose observar la fusión desde el simple uso de los instrumentos. Para Juan Pablo González:

Estos géneros poseen estilos musicales definidos que los diferencian entre sí y han surgido de procesos socio-culturales desarrollados acá desde fines del siglo XIX hasta nuestros días. Tales procesos incluyen factores sociales, como la movilidad social o la incorporación de sectores marginados a un rol social más protagónico, y la migración rural-urbana; factores políticos, determinados por intereses de clase e ideológicos; factores económicos, como la expansión de la industria cultural a través de la penetración rural de los Medios de Comunicación Masivos (MCM); y los factores culturales como la permanente influencia que Estados Unidos (“Occidente”) ejerce sobre Latinoamérica.⁵⁵

Según González, dentro de la música popular latinoamericana existen cuatro diferencias o géneros: uno que tiende a la folklorización, otro que tiende a la masificación, el tercero que impone la fusión y el cuarto la indiferencia entre géneros.

Dentro del primer subgénero de la música popular latinoamericana, existen especies como el *tango* y el *choro* que han tendido a la folklorización de la música popular urbana, convirtiéndose en clásicos, que han producido un repertorio permanente⁵⁶ en el tiempo. Las especies de este subgénero han pasado a constituir un patrimonio cultural comunitario otorgándoles la calidad folklórica⁵⁷, permitiendo nuevas creaciones e interpretaciones, que sirven de base para procesos de fusión. En ese sentido consiste la fusión o traslación de la música pop (popular urbana) o la folklórica.

Para el segundo grupo, el de la masificación, se consideran tres grupos de factores socio-económicos: primero, la movilidad social, migración rural-urbana y la penetración de los medios masivos de comunicación en los medios rurales; segundo, la identidad de clase; y tercero, la identidad ideológica⁵⁸.

Las migraciones internas del campo a las ciudades, provocaron, que el folklore se sirva de los medios masivos de comunicación para poder llegar a toda su gente, ahora habitantes de las ciudades, para llegar a su público original. A su vez, a través de los medios masivos de comunicación, distintos géneros se popularizaron gracias a la masiva difusión que los medios les

⁵⁴ GONZALEZ RODRÍGUEZ, Juan Pablo. Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana.

Santiago de Chile: Revista Musical Chilena. 1986

⁵⁵ GONZALEZ RODRIGUEZ, Juan Pablo. Ibidem

⁵⁶ GONZALEZ, Juan Pablo. Op. Cit. pag. 61

⁵⁷ GONZALEZ, Juan Pablo. Op. Cit. Pag. 61

⁵⁸ GONZALEZ, Juan Pablo. OP. Cit. Pag. 62



proporcionaron, inclusive buscando los mismos nuevos mercados, lo que permitió la identificación con determinados géneros por parte de comunidades mas alejadas de las originales.

Considerando la identidad de clase, las clases medias y altas de los centros urbanos, necesitaban una música propia que los identifique, y es para satisfacer dicha necesidad que podemos observar la popularización del folclore, y es en esta popularización donde primero podemos observar la estilización de los géneros folklóricos⁵⁹. Que luego desde la perspectiva de la difusión en la “Música Popular”, estos géneros folklóricos, apropiados por la clase media, se fusionan con otros géneros y se difunden, como afirma Gustavo Gamboa en su TFG que el portal “Fortunecity” sostiene que: “la música popular; se comercializan a través de vías muy concretas y se difunden gracias a los medios de comunicación de masas”⁶⁰.

Por último, para satisfacer una identidad ideológica es que, por ejemplo, en los años ‘60 estudiantes e intelectuales masificaron el folclore con una visión dirigida hacia la realidad social del campesino y del pueblo. A partir de ese momento es que podemos comenzar a hablar de una nueva canción latinoamericana, en la que se fusionan el pop occidental, el folclore y el arte propio de cada país.⁶¹

A partir de todo lo antes expuesto se puede sostener que las diferentes corrientes epistemológicas están estancadas, aún en los países mas avanzados cómo México y Brasil considerando diferentes trabajos de investigación sobre el tema, en aislar comunidades locales, aislar los datos mas tradicionales y generalizar los datos, datos que ya no son producidos en forma manual o artesanal, ni son estrictamente tradicionales (transmitidos de una generación a otra) ni circulan en forma oral de persona a persona ni son anónimos, ni se aprenden y transmiten fuera de instituciones escolares o los medios masivos. Los estudios sobre diferentes géneros de música popular, suelen ser fragmentados

A los fines de este trabajo, se considerará como música popular el concepto sostenido por Juan Pablo González, no obstante:

Entenderemos como música popular urbana una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música / público, a través de la industria y la tecnología; y música / músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas supra sociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde dónde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta.⁶²

⁵⁹ GONZALEZ, Juan Pablo. OP. Cit. Pag. 63

⁶⁰ www.fortunecity.com/tinpan/appleway/589/popul.htm en GAMBOA, Gustavo.

⁶¹ GONZALEZ, Juan Pablo. OP. Cit. Pag. 66

⁶² GONZALEZ, Juan Pablo. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. [s.l.]: [s.d.]



Por lo antes expresado se sostiene que la música popular es la difundida a través de los medios de comunicación, de la tecnología y de manera masiva. La relación que se establece entre la misma, el público y el músico, es por ende a través de diferentes soportes tecnológicos a diferencia de épocas anteriores, donde la relación música-público era directa. La masividad que se logra a través de la tecnología, le permite traspasar las fronteras nacionales y sociales, posibilitando el acceso libre de acuerdo a los intereses individuales del público.

2.4 La Música popular de Raíz folclórica

A partir de lo antes expuesto y para delimitar el trabajo realizado, se considera como música popular de raíz folclórica a todas aquellas músicas populares que conservan alguna característica de los géneros folclóricos de Argentina y que, a su vez, son difundidas a través de los medios masivos de comunicación, sin importar la “popularidad” que el género alcance, ni la masividad del mismo.

2.5 Antecedentes musicales

La historia musical del siglo XX es imposible describirla sin sostenerla desde las fusiones y las influencias. Los medios de comunicación del siglo XX facilitaron la hibridación de géneros musicales, permitiendo nuevas posibilidades de acceso y consumo de música.

Para este Trabajo Final Grado, se reconocieron influencias musicales variadas en géneros, estilos y artistas. Si bien, los discos citados en la “discografía de referencia” fueron escuchados a lo largo de toda la experiencia musical para componer el trabajo, los discos de los cuales este T.F.G. se nutre para el desarrollo musical son precisamente aquellos donde está de manifiesto la influencia folclórica, entre ellos se destacan: Carlos Aguirre Grupo (Carlos Aguirre); Aca Seca Trío (Aca Seca); Reciclón (Raúl Carnota); Medulla (Björk)

Uno de los primeros referentes musicales, luego de escuchar el disco fue Carlos Aguirre. El desarrollo musical de este artista está basado en los géneros Folclóricos y en la música brasilera, así como también música peruana. La diversidad de géneros que plantea, siempre está sostenida por el empleo de elementos folclóricos en el desarrollo de sus composiciones.

Los ejemplos musicales donde se denota la influencia de este artista, en este TFG, está dado en todas las canciones, básicamente en la instrumentación y desarrollo de la “forma canción” como estructura formal, entre otros parámetros.

Carlos Aguirre es pianista y compositor argentino que luego de integrar agrupaciones con diferentes tendencias musicales vuelca esta experiencia a la música popular de su país y latinoamericana.

Se vincula con la canción a través de su trabajo como arreglador de producciones de cantantes argentinos, peruanos y chilenos. De esta relación con la música cantada y aspectos de la



literatura surge un grupo de canciones con textos propios y de poetas argentinos. Estas canciones han encontrado su instrumentación a través de una experiencia grupal junto a dos guitarristas de formación académica, lo que ha permitido a este compositor conocer aspectos más íntimos de la técnica de este instrumento y desde allí abordar un concepto "camarístico" para sus canciones. La relación con el guitarrista Eduardo Isaac aportó a este músico el lenguaje universal del instrumento a través de transcripciones y arreglos del propio Isaac y del repertorio de otros compositores del mundo que viven y producen en nuestro tiempo.⁶³

De acuerdo a lo que Carlos Aguirre comenta, su música está íntimamente ligada a las vivencias de su infancia en su lugar de origen y la relación familiar en cuanto a la música:

Aguirre nació en Seguí, un pueblo a 60 km. de Paraná. "El pueblo tiene unos arroyos pequeños, pero lo verdaderamente imponente allí es el campo", cuenta. "Tuve una infancia ligada a la naturaleza, a la vida rural. Me subía al caballo para ir a jugar o a estudiar con mis compañeros de escuela. Las visitas no eran cosas que se resolvían en tres minutos, sino que tomaban el día entero. Hay una percepción del tiempo y de la naturaleza que gravitó a la hora de decidirme por la música". [...] Las guitarreadas, el gusto de su madre por la música clásica y el de su padre por el jazz también forma parte de ese paisaje de infancia. "Cuando caían mis primos y mis tíos de Rosario se armaban guitarreadas", cuenta. "Mi tío tenía un amor muy grande por el folclore, por la poesía gauchesca, las zambas antiguas, la poesía de Yupanqui. Como era amigo de gente que hacía musicología siempre se aparecía con alguna pieza muy añeja".⁶⁴

En todas las composiciones de este trabajo se nota la influencia del disco Carlos Aguirre Grupo (cuarteto) principalmente, y del segundo trabajo de este autor Carlos Aguirre Grupo (quinteto) en aspectos instrumentales, texturales y en cuanto a la "claridad" de la mezcla realizada en el T.F.G., intentando que todos los instrumentos tengan igual preponderancia.

Otro de los artistas que fue referente fue Coqui Ortiz. Nació en el pueblo de Colonias Unidas - Provincia del Chaco -, pero al año de edad se radica definitivamente en la ciudad de Resistencia, donde tuvo sus primeros acercamientos a la música y desarrolló sus primeros proyectos grupales y solista, interpretando música popular latinoamericana y folclore argentino, propiciando la difusión de composiciones propias y de artistas de la región.

Creció en un ambiente de aficionados a la música y durante toda su infancia su casa fue centro de innumerables reuniones. Eventos en los cuales se acostumbraba interpretar música popular latinoamericana con predominancia del folclore argentino. El aprendizaje del instrumento fue ocurriendo en aquellas reuniones informales, escenario que durante algún tiempo sirvió de academia⁶⁵.

"*Coqui Ortiz en grupo*" esta compuesto por una diversidad de géneros y al mismo tiempo está formado por un repertorio en el cual prevalece la "forma canción". Así también, este disco se

⁶³ <http://www.carlosaguirre.com.ar/>

⁶⁴ <http://www.clarin.com/diario/2007/07/19/espectaculos/c-00701.htm>

⁶⁵ <http://www.shagradamedra.com.ar>



expresa estéticamente en la interpretación de canciones, pertenecientes al folclore propio de la región litoraleña.

La primer referencia que se tuvo en cuenta en este disco, fue el estilo con el que cada canción esta tratada. La convivencia de los diversos géneros musicales, atravesados por el refinado gusto, por los arreglos y la interpretación de un mismo artista dejan establecida una unidad impecable.

El tratamiento de las voces estuvo influenciado por dos grupos / artistas particulares, como diferentes, por un lado Aca Seca y por el otro Björk. El disco más escuchado fue Medulla, el mismo es sólo vocal, y se tomó como referencia en este trabajo para poder realizar un arreglo vocal en el que la extensión de las voces estuviese a su nivel mas extremo, intentando mantener la expresividad y el empaste propios que las voces nos permiten.

Aca Seca Trío se formó como grupo vocal-instrumental en el año 1999 cuando sus integrantes cursaban las carreras de Composición y Dirección Coral y Orquestal en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Está formado por Juan Quintero, Andrés Beeuwsaert y Mariano Cantero. Los tres recibieron una formación musical variada, tanto de música popular, folklórica o clásica, según lo que Aca Seca difunde en su página web⁶⁶. Su repertorio está compuesto mayormente por canciones de Juan Quintero como de otros artistas argentinos, uruguayos y brasileños⁶⁷.

Por otro lado, la influencia de Björk se puede observar en el trabajo vocal, y particularmente en el tratamiento de cada una de las voces, intentando llevarlas a los límites de extensión. Esta artista islandesa muestra diferencias con otros dentro de su género a partir de las fusiones que su música presenta. De acuerdo a lo que afirma el diario La Nación:

De Inglaterra al resto del mundo, la música de Björk se escurrió por los carriles de la industria y allí reside otro de los aciertos de ese ángel endemoniado que habita a una distancia considerable de las preocupaciones vulgares. Compleja, cargada de capas sonoras, letras laberínticas y un registro vocal tan poco habitual como sincero...⁶⁸

Raúl Carnota es considerado el intérprete de música popular por excelencia. Compositor, guitarrista y percusionista, nació en la ciudad autónoma de Buenos Aires. Se reúnen en él, talentos musicales y poéticos: aferrado a raíces sin declamarse tradicionalista, y sin los prejuicios de aquellos Carnota ha desarrollado y ofrece una ética rígida y una estética flexible, por integradora.⁶⁹ En 1979 formó un trío instrumental que desarrollo un trabajo de profundidad por medio de la recreación de ritmos, dando base e identidad a sus composiciones, que sirvieron de referencia a la nueva generación de músicos y de la música popular de raíz folklórica. Los discos mas consultados para este trabajo fueron Reciclón, Contrafuego, Fin de siglo, Sólo los martes y Entre el Campo y la ciudad, en todos podemos observar cierta austeridad en cuanto a la instrumentación, al igual que un trabajo formal muy nutrido

⁶⁶ <http://www.acaseca.com.ar/sitio.html>

⁶⁷ Ibidem

⁶⁸ <http://buscador.lanacion.com.ar/Nota.Bjork>

⁶⁹ <http://www.raulcarnota-music.com.ar/>



respetando estructuras formales tradicionales o modificando las mismas con gran altura y pertinencia.

Otro de los artistas del cual se tomó referencias fue: Luis Alberto Spinetta. En muchas de sus canciones, podemos escuchar la utilización de acordes con 5ª aumentada, tal como se utilizó para realizar este trabajo. La manera de resolver dicho acorde cuando fue utilizado, se puede escuchar en algunas canciones de los diferentes trabajos discográficos de L. A. Spinetta.

Artista fundamental del rock nacional, Luis Alberto Spinetta, músico, compositor y poeta ha integrado algunos de los grupos más relevantes de Argentina, además de poseer una atrapante y variada carrera solista. Desde los años '60, viene siendo protagonista de la historia del rock nacional. Integró diversos grupos y desarrolló una carrera solista con innumerables trabajos discográficos⁷⁰.

Según lo detallado anteriormente se observa que esta Trabajo Final de Grado está influenciado por representantes del ámbito folklórico puramente como Coqui Ortiz o Raúl Carnota, con tintes jazísticos tal el caso del manejo armónico en el trabajo de Carlos Aguirre, Aca Seca y Luis Alberto Spinetta, así como también elementos del pop-rock encontrados en Björk y Luis Alberto Spinetta.

En cuanto a la expresividad, si nos remitimos a las fuentes citadas, se observa una preponderancia de la expresividad y del manejo musical a transmitir, a pesar de tratarse de géneros musicales diversos.

En este Trabajo Final de Grado, se fusionaron los elementos característicos de cada uno de los intérpretes citados, logrando de esta manera obtener una música popular de raíz folklórica.

⁷⁰ <http://www.laspinetta.com.ar/>



3 .Los géneros folklóricos

En el presente capítulo se realiza una caracterización de los géneros musicales que identificarían las obras compuestas en “Camino Naturales”. Todas las obras compuestas están basadas en especies birrítmicas, de acuerdo a la descripción que realiza Jorge Cardozo, y en general respetan los siguientes patrones:

Patrones rítmicos básicos de las especies birrítmicas⁴

The image displays musical notation for various folk genres, organized into two columns. The left column is labeled 'patrón 6/8' and the right column is labeled 'patrón 3/4'. Each genre is represented by a staff with a treble clef and a 6/8 time signature. The genres listed are: patrón 6/8, vidala, tonada, gato, chamamé, zamba, cueca, vidala chayera, and patrón 3/4. The notation includes notes, rests, and bar lines, with some genres having a 3/4 time signature indicated below the staff.

71

Para comenzar a realizar el análisis y la sistematización de las mismas, lo primero que se toma en cuenta en este sentido son las familias folklóricas, de acuerdo a lo expresado por María del Carmen Aguilar, en su Libro Folklore para armar. Estas familias son diferentes géneros

⁷¹ CARDOZO, Jorge. *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Misiones : Editorial Universitaria de Misiones, 2007



asociados por diversas similitudes⁷². Para determinar las familias, Aguilar fija las siguientes similitudes: la base rítmica, la construcción de frases y estrofas y la acentuación de las mismas.

La primera familia que se considera, es la familia de la chacarera. La misma sienta las bases en un ritmo marcado por la guitarra o el bombo, sobre un compás de 2 tiempos ternario alternado con un compás de 3 tiempos binarios. En esta familia se puede notar una marcada polirritmia, ya que la alternancia de sonidos agudos, que marcan el compás de dos tiempos ternarios, con los sonidos graves que marcan el compás de dos tiempos binario, como podemos observar en los ejemplos dados por Lilian Saba en el Curso Recursos compositivos e interpretativos en el folklore argentino

Ejercitaciones de Polirritmia
sobre base rítmica de chacarera
Lilián Saba (EMPA: Elementos Técnicos de Folklore I)

73

⁷² AGUILAR, María del Carmen. Folklore para armar. Buenos Aires: edición del autor, 2003.



Si bien el ejemplo proporcionado es para la chacarera, la rítmica planteada se emplea para toda la familia. Dentro de esta familia, se encuentran los géneros: gato, escondido, la huella, el bailecito, el triunfo, el malambo, el pala-pala, la chacarera, entre otros. Tal como afirma Aguilar, estos géneros forman una familia en cuanto a su organización rítmica pero se diferencia a su vez por la zona de pertenencia, los instrumentos con que tradicionalmente se ejecutaban y la forma musical que presentan, básicamente cuando se tratan de formas coreográficas fijas, o como el malambo que es una repetición de una frase armónica reiterativa que sirve para que se apoye el zapateo.⁷⁴

En cuanto a la duración de las frases, se pueden encontrar ejemplos musicales que contemplen dentro de esta misma familia frases de compases variables e inclusive oraciones de dos frases, es por ello que géneros diferentes pueden pertenecer a esta familia, ya que el medio de unión es la organización.

Existen otros géneros folklóricos que no pertenecen a la familia de la chacarera, pero se apoyan en la superposición del compás de 3/4 - 6/8⁷⁵ Para la elaboración de este Trabajo Final de Grado se han realizado composiciones que tienen características tanto de la familia de la chacarera como de otros géneros folklóricos, aunque en ningún caso se respetan las formas establecidas, y es por ello que se canaliza dentro de la música popular de proyección folklórica.

Dentro de estos géneros ajenos a la familia de la chacarera están: el Chamamé, que tiene una característica similar a la chacarera, pero el compás de 3/4 está marcado en todos los tiempos por sonidos graves, y el rasguito de la guitarra difiere de la familia anterior, además, tradicionalmente la instrumentación de los mismos difería con la utilizada en las otras regiones de nuestro país donde es preponderante la familia de la chacarera; la Zamba, en este género la superposición de los compases es menos marcada, ya que existen compases completamente en 3/4 y compases netamente en 6/8, se observa también la aparición de semicorcheas en la base rítmica. Existen otros géneros que se apoyan en el compás del 3/4 – 6/8 pero su análisis no importa a los fines de este trabajo, tal es el caso de la Cueca, la Tonada y el Estilo.



Una tercera familia o grupo, según lo afirmado por María del Carmen Aguilar en el libro anteriormente citado, son aquellos que desarrollan o desarrollaron en sus orígenes el canto en

⁷³ SABA, LILIAN "Recursos compositivos e interpretativos en el folklore argentino". EN: Curso Recursos compositivos e interpretativos en el folklore argentino. (Villa María, 29, 30 y 31 de Mayo de 2005)

⁷⁴ AGUILAR, María del Carmen. Folklore para armar. Buenos Aires: edición del autor, 2003.. Pag. 27

⁷⁵ Idi Bidem. Pag. 29



un ritmo libre, no basado en la pulsación y acompañados por algún instrumento de percusión o una guitarra que apoyan ese ritmo algunos puntos de este ritmo libre. Dentro de esta familia se encuentran la vidala, la chaya, la vidalita y la baguala.

Es importante mencionar que la principal característica de este grupo de géneros esta dado en aspectos escalísticos y de fraseo⁷⁶, como es conocido el caso del tritono o la utilización de la escala pentatónica en vidalas y bagualas, que a su vez el género musical utilizado en este trabajo. Aguilar concluye que salvo las bagualas de ritmo libre, los demás ritmos se apoyan en el compás de tres tiempos (siendo el pulso t ó)

Existe otros grupos de ritmos que se apoyan en el compás de tres tiempos, tal es el caso de vals criollo, y en el compás de dos tiempos como la milonga la chamarrita, el carnavalito, este último donde podemos ver que el compás va variando para adaptarse al fraseo. Considerando lo antes expuesto es que la autora consultada, para este apartado, resume que existen la de la superposición de compases de 3/4 y 6/8 (chacarera, chamamé, zamba) la familia de compases de tres tiempos (vidala, chaya), la familia de ritmos de dos tiempos (milonga, chamarrita), la familia de cambio de compás de acuerdo al fraseo, y las canciones de ritmo libre (bagualas).

En este trabajo final de grado se utilizan de los géneros antes mencionados, los siguientes, de los cuales se realiza una breve descripción de las características. Vale aclarar que existen muchos géneros más, que como no se emplean en el mismo no se mencionan a continuación.

3.1 La chacarera

No se conoce con exactitud su origen, pero puede haber llegado, sin nombre, desde Perú junto con algún grupo de danzas picarescas que terminaron asentándose, transformándose hasta alcanzar su definición formal y rítmica y adquiriendo el apelativo con que las conocemos actualmente.⁷⁷

Pertenece al grupo de danzas picarescas, de ritmo ágil y carácter muy alegre y festivo, gozó de la aceptación del ambiente rural y también de los salones cultos del interior hasta fines del siglo pasado, abarcando todo el país excepto el litoral y la Patagonia. Es una de las pocas danzas vigentes, aun se baila especialmente en Santiago del Estero - donde se arraigó con gran fuerza - y en Tucumán, Salta, Jujuy, Catamarca, La Rioja y Córdoba; su difusión abarca por lo tanto, los ámbitos del noroeste, parte del chaqueño y casi todo el central.⁷⁸

La chacarera tradicional está basada en la escala bimodal como la mayoría de los géneros de nuestro folklore, aunque en la actualidad encontramos chacareras en modo mayor, menor y bimodal. Consta de una introducción de 6, 8 o mas compases, seguida de tres períodos iguales separados entre si por un interludio instrumental de 6 u 8 compases. Termina con un estribillo.

⁷⁶ AGUILAR, María del Carmen. *Folklore para armar*. Buenos Aires: edición del autor, 2003

⁷⁷ CARDOZO, Jorge. Op. Cit.

⁷⁸ <http://www.camdipsalta.gov.ar/INFSALTA/chacarera.htm>



Cada parte tiene cuatro frases de dos compases, o sea ocho compases por período. Su extensión total es de 44 o 48 compases de acuerdo al largo de los interludios.

Puede ser tanto instrumental como cantada y acompañada con una guitarra. Tanto el acompañamiento de la guitarra como el del bombo pueden ser muy virtuosos y suele estar liberado al criterio del instrumentista.

Formalmente suelen poseer una introducción, una parte A, un interludio, una parte A', otro interludio y una parte B.

Introducción- A-Interludio- A' – Interludio- A' - B

3.2 La zamba

De acuerdo a lo que sostiene Jorge Cardozo, la Zamba es la hija de la zamacueca. Llegó a Argentina desde Chile por la provincia de Mendoza y más tarde desde el norte a través de Bolivia. Si bien se la vio bailar en casi todas las regiones, actualmente conserva vigencia en las provincias occidentales y norteñas.⁷⁹ Es la danza con trayectoria histórica más documentada y la más discutida con respecto a origen de su denominación y procedencia. Es así que con el título de "Zamba", aparece anotada por primera vez en "Recuerdos de Treinta Años", de José Zapiola, definiéndola "como muy popular en Chile entre los años 1812-1813", y nuevamente apuntada por María Graham, el 5 de setiembre de 1822 en su "Diario de Residencia en Chile"⁸⁰. Como afirman en

La "Zamba", última descendiente de la antigua "Zamacueca" peruana, reúne en su juego coreográfico las características de un poema, donde se sintetiza todo el proceso amoroso que el hombre aspira cumplir como esencial función de la vida⁸¹.

En lo referente a la música tiene dos partes iguales. Cada una cuenta con tres períodos o un período de introducción y ocho compases o dos períodos de estrofas.

Introducción A – A' – B

Cada período tiene la misma estructura, que consiste en cuatro frases de dos compases cada una, en donde la tercera y cuarta se repiten igual. ⁸²Con el tiempo, las formas de estas han ido variando, pero nunca perdieron, por lo general, la forma de dos partes de 12 compases con

⁷⁹ CARDOZO, Jorge. *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Misiones : Editorial Universitaria de Misiones, 2007.

⁸⁰ <http://www.camdipsalta.gov.ar/INFSALTA/chacarera.htm>

⁸¹ <http://www.camdipsalta.gov.ar/INFSALTA/zamba.htm>

⁸² <http://camdipsalta.gov.ar/INFSALTA/zamba.htm>



introducción. Al igual que en todas las danzas picarescas, la birritmia es evidente ya que generalmente las melodías se oyen en 6/8 mientras que la percusión va en ¾ .

3.3 El chamamé

Pertenece al cancionero ternario colonial, propio de la región mesopotámica de Argentina, siendo su epicentro al provincia de Corrientes⁸³. Aparece registrado como tal en el año 1930. Pertenece al grupo de las danzas de pareja tomada.

El chamamé es danza del medio campesino, de habitantes de pequeños rublos y solo de las capas bajas de las grandes ciudades del litoral. Mientras que desde la aparición del disco, la radio y la televisión, los bailes impuestos por la moda barren regularmente a sus predecesores inmediatos, el chamamé jamás fue destronado por ninguna otra desde el tango hasta el rock. Por el contrario, esta produciéndose un fenómeno de ascenso ya que no solo llegó a Buenos Aires sino que goza de gran popularidad en toda la sociedad argentina⁸⁴

Se lo ejecutaba en un comienzo exclusivamente con el acordeón y posteriormente se incorporó el bandoneón. También las guitarras son un instrumento característico de este género folklórico e imprimen el rasgueo que lo hace distintivo. Los chamamés son instrumentales como también cantados, con textos en guaraní, castellano o mezclando palabras y expresiones de ambas lenguas.

La forma musical está vinculada a la estructura de estrofa y estribillo, es decir, a los períodos A y B. La métrica poética no tiene preferencia particular por lo que no es posible sistematizar las frases musicales. Llevan siempre una introducción que preceden a cada una de sus dos partes que, contrariamente a lo que ocurre con las danzas picarescas, se tocan sin interrupción,⁸⁵ alternados caprichosamente.

Introducción – A – B

Se escriben en 6/8 y se interpretan en ese mismo pie ternario, aunque al igual que las danzas picarescas son birrítmicas

3.4 La vidala

Es una de los géneros folklóricos más antiguos, ya que se suponen sus orígenes anteriores a 1800, incluso de origen pre-colombino. Su área de dispersión son las provincias de Salta, Jujuy, Santiago del Estero, Catamarca, La Rioja y San Juan.

Se basa en un sistema tonal muy generalizado en los Andes sudamericanos, que consiste en el enlace de una escala menor melódica con su correlativa mayor; que tiene como característica especial la cuarta aumentada al ascender o

⁸³ PEREZ BUGALLO, Hector. *El chamamé*. Buenos Aires : Ediciones de la Flor, 1998.

⁸⁴ CARDOZO, Jorge. Op. Cit.

⁸⁵ Ibidem



descender la melodía, no así, cuando ésta desempeña el papel de tercera menor de la misma.⁸⁶



Se pueden encontrar vidalas en modos tanto Mayor como menor, que utilicen escala pentatónica y menor armónica. La instrumentación de los mismos es en dúos que cantan las terceras paralelas, acompañados por la caja y en ocasiones por guitarras. Estos últimos siguen la rítmica: n

Rasgueo y percusión

MM ♩ = 60-76

3/4



Apoyado sobre un pulso lento, este ritmo es coincidente con el de las danzas picarescas, pero lento.⁸⁷ El análisis de su forma pasa por el estudio de la métrica poética. Los elementos que constituyen sus estrofas son tres: la copla (octosilábica), el estribillo entremetido (pentasilábico) y el mote (estrofa pentatónica, que no siempre está presente).⁸⁸

⁸⁶ CARDOZO, Jorge. Op. It. Pag. 318

⁸⁷ Ibidem

⁸⁸ Ibidem



4. Las obras

En el presente capítulo se tratan en forma específica y detallada los distintos aspectos relacionados a las canciones que conforman este Trabajo Final de Grado, teniendo en cuenta la forma, el tratamiento armónico y melódico, y la instrumentación de las mismas.

Este trabajo comprende cinco obras, de las cuales cuatro son instrumentales y la quinta es un arreglo vocal. Como en todo trabajo musical, se intenta dar coherencia y unidad a las mismas a través de las características musicales.

En todas las obras se intentó tener como criterio de unidad la economía de recursos y la austeridad formal, por lo que cuentan con una armonía simple y aditiva. Formalmente, estas obras están conformadas por una parte A y una B, o A - A'. En cuanto a la instrumentación, es igualmente austera, componiendo para el siguiente orgánico: dos guitarras, teclado, bajo, percusión y saxo soprano, y grabándose con el mismo.

Las cuatro obras instrumentales cuentan con este orgánico, excepto *Albores*, que tiene el agregado de dos voces femeninas haciendo coros en la introducción y una sola guitarra- si bien la idea original era para dos guitarras, en el momento de la grabación se observó que mejoraba si solo se grababa con una guitarra. La quinta obra es un arreglo vocal sin instrumentos de acompañamiento.

El uso de las guitarras es similar al modo en que trabajan las guitarras en algunos géneros del folklore argentino en donde una realiza un rasguído mientras la otra lleva adelante arreglos melódicos. La elección del saxo soprano se debe a su sonido introspectivo, de acuerdo a las sensaciones que evoca. También se puede notar un sonido introspectivo en el arreglo vocal, en el que el uso de las voces es en los extremos de su extensión para que el sonido no sea pleno por parte de las cantantes.

La grabación de las mismas se realizó de dos maneras, en el tema *Caminos Naturales* se grabó todo “en vivo”, o sea, se grabaron juntos todos los instrumentos. Se prefirió este modo de grabación ya que brinda al tema una espontaneidad superior a cuando se realiza la misma por pistas separadas.

Las demás canciones, se grabaron por pistas separadas, primero la percusión y el bajo, luego las guitarras y finalmente el saxo soprano. Luego, se agregaron los pad y segundas melodías, o las voces en *Albores*.

Como se sostenía anteriormente, la música popular está enriquecida por los aportes que los músicos le realizan a las obras al momento de tocarlas. En la música popular de raíz folklórica, cómo lo son estas canciones, la formación de los músicos, de tan diversas fuentes, hacen que la música sea muy interesante y le agrega un valor artístico extra. Es por ello que durante el



proceso de grabación, algunos arreglos sufrieron modificaciones positivamente, cómo también se escuchó la opinión de los instrumentistas y se las consideró en algunos arreglos. Se tuvo en cuenta que estas modificaciones no cambiaran la estética de las obras y que facilitararan técnicamente la ejecución de las canciones.

4.1 Entre molinos

Rítmicamente está formulada bajo la familia de la chacarera, ya que el bajo y la percusión respetan los patrones rítmicos propios de la misma. Esta canción, no se puede encuadrar bajo una danza determinada, ya que las partes constituyentes de la mismas no respetan la cantidad de compases de ninguna de ellas, además, por lo general, las danzas poseen partes simétricas y en este caso eso no se respeta.

Es un tema simple en el que se utilizan como instrumentos el bajo, dos guitarras, un saxo soprano, teclados y la percusión. Su textura es aditiva, como la mayoría de las canciones de esta obra; la misma fue elegida ya que evoca las sensaciones que inspiraron este trabajo.

Formalmente, cuenta con una introducción larga de dos partes, la primera, que intenta funcionar como introducción al trabajo discográfico, de treinta y dos compases, y la segunda que funciona como introducción al tema en sí, de veinticuatro compases, por lo que la introducción en general, cuenta con cincuenta y seis compases en sí misma. En esta canción, se intenta jugar con la cantidad de compases de cada sección, por lo que la introducción también puede contabilizarse como una primera parte de treinta y dos compases, una segunda de dieciséis y un puente antes de ingresar a la melodía de ocho compases (32-16-8). Este puente de ocho compases es igual a la melodía utilizada en la primera parte de la introducción, solo que cambia el movimiento del bajo, ya que en la primera parte, se comporta como base y en la segunda como una melodía, tal como lo podemos observar a continuación.

A_m70

Bajo como base

46

54

Bajo con melodía



Luego se sucede una parte A, de veinte compases, una parte A' de dieciséis compases (en la cual está el solo), y una parte B dieciséis compases. Posteriormente ambas partes se repiten iguales con leves variaciones, principalmente en la parte A', donde el saxo realiza una contramelodía. Como se puede observar estas partes son asimétricas

Introducción 32 Compases
16 Compases
8 Compases

A 20 Compases
A' 16 Compases
B 16 Compases

Interludio 4 Compases

A 20 Compases
A' 16 Compases
B 16 Compases

Armónicamente se basa en dos acordes, simulando una estructura modal de dos compases cada acorde y solo cuando se quieren marcar cambios de partes o cortes se recurren a enlaces armónicos.

Acordes modales

Enlace empleado



En cuanto a los instrumentos, el saxo soprano realiza la melodía y ejecuta el solo. Las guitarras se van entretejiendo con acordes desplegados y en algunas secciones una de ellas realiza el rasguito propio del ritmo de la chacarera. Expresivamente, lo que se pretende en esta obra es mostrar el paisaje extenso y reiterativo que presenta la geografía de los caminos naturales que inspiraron este Trabajo Final de Grado, en el que la melodía y el solo colaboran en mostrar el impulso interno del cual se habló con anterioridad.

4.2 Vientito (vocal)

Este es el único tema vocal presentado en este Trabajo Final de Grado. El mismo es para cuatro voces femeninas, dos sopranos y dos contraltos. A las mismas se las utiliza en sus extremos, para lograr un sonido introspectivo y ansioso, similar a la sensación que en determinadas oportunidades sentía el autor.

Está compuesta por tres estrofas, con características similares a la de las coplas, al ritmo de vidala de acuerdo a lo que María del Carmen Aguilar en su libro *Folklore para armar* y Jorge Cardozo en *Ritmos y formas musicales de Argentina, Uruguay y Paraguay*, y, a su vez, utilizando una armonía poco común para este tipo de género. La melodía se escucha en cada una de las estrofas comenzando en la primera a cargo de las dos voces agudas, las voces que funcionan como acompañamiento son las que le brindan variedad y dinamismo a la obra, los interludios generan una sensación de movimiento diferente a lo que se busca con las estrofas, a partir de las texturas que conforman el juego rítmico y melódico de las voces en esos momentos. La sensación de quietud de las estrofas se logra a través de la reiteración de la melodía, pero a su vez, se genera movimiento gracias a las demás voces, intentando de este modo crear una sensación de ansiedad como las que inspiraban estos caminos naturales en el compositor.

En cuanto a la letra de la obra, muestra el comportamiento del viento en la región geográfica donde caminos naturales se gestó. Cada una de las estrofas o coplas, cuenta con tres frases. Las mismas son irregulares, a diferencia de lo que se marca como una característica dentro de nuestro folklore que determina que las frases son octosilábicas o particularmente en las coplas que muestran frases pentasilábicas, hexasilábicas y octosilábicas⁸⁹.

Corre con brío el vientito si
Haciendo que todo baile
Corre con brío a su ritmo si

El sol y las nubes lo hacen rabiar
Juegan de aquí para allá
El sol y las nubes lo hacen jugar

A la mañana, despierto está
Toca su música al sol

⁸⁹ <http://www.folkloredelnorte.com.ar/coplas.htm>



A la mañana en el maizal

Corre con brío el vientito si
Haciendo que todo baile
Corre con brío a su ritmo si

Corre con brío a su ritmo
Corre con brío a su ritmo
Corre con brío a su ritmo si

La armonía de la obra es diferente a lo que se puede escuchar en otras de similares características. Se basa en disonancias y alteraciones, siempre sobre un patrón rítmico establecido, tal como se puede observar a continuación:

85 Cmaj7 Cma7(#5) Fmaj7 G7(b9)11 E7/G# Am7/9 F° Dm7 G7(b9) C

4.3 Girasoles

Esta obra posee un aire litoraleño en su rítmica. Está compuesta para el mismo orgánico que se viene trabajando en las demás obras de este Trabajo Final de Grado. Comienza con una introducción de guitarra arpegiada. El bajo comienza ejecutando un solo donde utiliza elementos que luego aparecen en la melodía.

La melodía es simple y utiliza la repetición de elementos como eje organizativo. La misma se repite dos veces la parte A. En la parte B la melodía también es repetitiva; es en esta sección donde se notan los rasgos característicos de la música litoraleña en el rasgueo que realiza la guitarra. Esta sección también se repite dos veces y luego retoma A, con un solo del piano en la primera vuelta de A, en la segunda vuelta de A, el saxo es el encargado de realizar el solo.

Para reingresar a la parte B del mismo, también se realiza por medio de un solo del saxo soprano, y es en la segunda exposición de la parte B donde se retoma la melodía de esta sección; esta parte se repite y se utiliza para terminar el tema con un fade out.

4.4 Albores

También formulada bajo la familia de la chacarera, esta canción lleva consigo el ritmo de zamba, solo con una leve variación de cuatro compases. Es el único tema que es instrumental, pero en la introducción se emplean las voces, doblando lo que va haciendo una guitarra y el teclado

La melodía de la parte A o primera estrofa está a cargo del saxo soprano la primera vez y luego la segunda estrofa hace una variación de la misma. Se emplea un puente para ir al interludio que es lo que provoca que no se respete la forma tradicional de la zamba, no obstante, esta



canción esailable. En el interludio se realiza un solo a cargo del teclado, la armonía utilizada en el mismo es igual y las guitarras respetan los mismos ritmos que en la introducción.

Luego se hace una reposición de A y A' nuevamente a cargo del saxo soprano. Para finalizar se utiliza un fade out, en donde el saxo realiza el principio de un solo, empleando elementos de la melodía, pero el mismo no se desarrolla ya que la forma de la danza no contempla una tercera estrofa y se respetó esa estructura.

Introducción
Estrofa (A)
Estrofa (A')
Puente (dos compases)
Interludio (solo)
Estrofa (A)
Estrofa (A')

4.4 Caminos naturales

Esta canción se encuadra dentro del ritmo básico de la familia de la chacarera. Como las anteriores ya descritas no es una danza folklórica, ya que formalmente no respeta estos patrones, ni la simetría característica de las mismas.

Al igual que los demás temas, instrumentalmente cuenta con un bajo, percusión, dos guitarras, el piano y el saxo soprano. Si bien no es correcto afirmar que responde a una textura aditiva, los instrumentos fueron sumándose por pares, comenzando la percusión y el bajo, luego se agregan las dos guitarras y finalmente a cargo de la melodía el piano y por último el saxo.

Formalmente dispone de una introducción a cargo de la percusión y el bajo, a los que se suman las dos guitarras. Posteriormente el piano presenta la melodía y la transición, para inmediatamente comenzar el momento de solo a cargo del teclado. Este solo se ejecuta sobre la parte A del tema, respetando la armonía propuesta en dicha sección.

Introducción

A
B
Solo
B
A

Rítmicamente comienza binario y luego es tiempo se transforma en ternario, esto por medio de la acentuación que se fue proponiendo.

En la segunda parte del tema, se percibe una aceleración del tiempo y un incremento de la intensidad, que reflejan la sensación de ansiedad a su vez que va generando la tensión necesaria para llegar al climax del tema y al final del trabajo, utilizando este recurso como el más óptimo para lograr dicha sensación, terminando con un acorde de reposo y relajación.



Armónicamente se plantea sobre el empleo de dos acordes (Bm7 – C^{#11/13}), generando así momentos netamente modales. También realiza una cadencia para acentuar la tensión y llegar a relajar armónicamente, consiguiendo de este modo, acentuar lo que se quería expresar compositivamente.



Conclusiones

Entre la música folklórica y la música popular, de acuerdo a lo analizado en este trabajo, se observa un fuerte “paralelismo”, en el cual todas las características que hacen que un hecho sea folklórico musicalmente, se pueden observar también en diferentes músicas populares. Si bien se llevó a cabo un análisis anacrónico entre ambas, partiendo de la concepción de folklore sostenida por Carlos Vega como punto de partida, luego se observó la revisión que realizada por Marta Blache y Magariño de Moretin quienes re-conceptualizan el término. Además, se consideró la visión de un organismo internacional, como es la UNESCO, que a través del Dr. Abrahams y el Dr. Bausinger trabajan otras acepciones de este concepto. A partir de lo sostenido por Jorge Cardoso y Ariel Gravano sobre el folklore de proyección, y según lo que afirman Juan Pablo Gonzáles, José Pérez y García Canclini desde otra perspectiva en relación a la música popular como ser “no regional”, masiva y valerse de la tecnología para su difusión, se arriba a la categoría de música popular de raíz folklórica.

Puede observarse con claridad que los hechos musicales abordados en este trabajo, entendiéndose música folklórica, música popular y música popular de raíz folklórica, presentan características similares tales como: la aceptación por parte de la sociedad (en la música folklórica de la región y en la popular de un grupo social determinado); el anonimato presente en algunas músicas populares al igual que en la música folklórica, si consideramos las categorías de Carlos Vega; la inclusión de la música folklórica en la música popular, que a su vez se nutrió de la misma, generando una nueva categoría por muchos reconocida ahora como música folklórica otorgándole así otra re-consideración, y como consecuencia, la música popular ha perdido protagonismo como tal.

En general puede considerarse que la fusión de varios estilos musicales en un trabajo en el cual convergen diversos estilos (cualesquiera que fueren), posee en si mismo y en todos los procesos de su realización, una alta complejidad que quedaría puesta en evidencia con la escucha del mismo.

A través de este trabajo se puede deducir lo contrario, es decir que a partir de la gestación de un trabajo musical caracterizado por la simplicidad que guarda en su forma, es posible utilizar recursos estéticos pertenecientes a diversos estilos, tanto del folklore como de otros géneros de la música popular. La confluencia de estos estilos en una producción cuyo concepto y resultado final son simples y sencillos, no debería subsumir la identificación de recursos estéticos provenientes de la música popular y de la música folklórica y sus influencias sobre la totalidad de la producción, puesto que se han mantenido las características distintivas de cada una.

Uno de los propósitos que particulariza a este trabajo es lograr cierto grado de transparencia a nivel sonoro y conceptual, entendiendo esta característica como la que permitirá percibir a las



composiciones de una manera limpia y clara. Para esto, se tuvieron en cuenta ciertos elementos a la hora de la realización: el empleo de un mismo orgánico en todas las obras, la ausencia de efectos sonoros y el hecho de que sólo una de las obras, tenga letra. Éstos han sido los recursos elegidos u obviados, correspondientemente, a fin de darle forma al atributo de sencillez y claridad, de no ser así se habría “ensuciado” la melodía de cada una de las producciones musicales, dificultando esta tarea de transparencia.

El hecho de hacer hincapié sobre este concepto queda directamente relacionado con el móvil inicial del trabajo ligado a la expresión de diferentes momentos del período de docencia rural y a las consecuentes sensaciones que se produjeron a lo largo del mismo. La pureza que se pretende, tiene como objetivo que el oyente reconozca, sin interferencias y de manera nítida, el juego de todos los elementos (melódicos e instrumentales) puestos en relación dentro de las composiciones para transmitir la concepción de movimiento interno a partir de lo que se percibiría a primera vista o escucha, como quietud característica del paisaje rural de la región del sudeste cordobés.

La trascendencia de la música popular está determinada por el consenso permanente, que le genera dinamismo y contribuye a su beneficio constante. La dinámica grupal, el intercambio de opiniones, el planteo de diversas propuestas estéticas y operativas, y la necesidad incesante de llegar a acuerdos, son factores que otorgan a las manifestaciones musicales de este tipo la posibilidad de un crecimiento continuo e ilimitado. En este trabajo, esto es un punto importante, ya que los intérpretes y el técnico de sonido en una labor conjunta con la del compositor, realizaron sus aportes y a través de una alianza creativa se le dio forma final a una propuesta musical acabada.

Si bien la composición, la orquestación y los arreglos se concibieron en un principio como la base del trabajo, la participación y el compromiso de personas ajenas al proyecto en sus comienzos, fueron modificando gradualmente cada una de las obras, con el cuidado de conservar la esencia original de las mismas. A través de las sucesivas intervenciones y de las ideas que se aportaron en cada una, se logró llegar a un producto diferente al inicial, enriquecido por la variedad de contribuciones que proporcionó el intercambio de conocimientos en un contexto de trabajo en equipo, en el cual se manifestaron diferencias y dificultades, de las que se han rescatado los mejores aportes.

“Caminos naturales” es una síntesis sencilla y transparente de sensaciones e imágenes percibidas en la experiencia como docente de música en escuelas rurales. A través de la integración de recursos provenientes de la música popular y de la música folklórica argentina se intentó expresar dichas imágenes y sensaciones en cinco obras que sintetizan la simpleza, la naturalidad y la brevedad de la percepción, propias de caminar solitariamente por caminos rurales del interior de la provincia.



Bibliografía

- ADLER, Samuel. *El Estudio de la Orquestación*. Barcelona. Idea Books. 2006
- AHARONIAN, Coriún. *Educación, Arte, Música*. Montevideo. Ayuí/Tacuabé. 2004
- AHARONIAN, Coriún. *Introducción a la Música*. Montevideo. Ayuí/Tacuabé. 2002
- ALCHOURRON, Rodolfo. *Composición y arreglos de música popular*. Ricordi. Buenos Aires. 1999
- BEHAGUE, Gerard. *La Música en América Latina*. Caracas. Monte Avila. 1983.
- BLACHE, Marta. *Folklore urbano: vigencia de la leyenda y los relatos tradicionales*. Buenos Aires: Colihue, 1999.
- CAPELLANO, Ricardo. *Música popular : acontecimientos y confluencias*. Buenos Aires: Atuel, 2004.
- CARDOZO, Jorge. *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Posadas: EDUNaM – Universidad Nacional de Misiones, 2006
- CASELLA, Alfredo. Virgilio, MORTARI. *La técnica de la orquesta contemporánea*. Milán. Ricordi. 1950
- COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar la Música*. Madrid. Fondo de Cultura Económica. 1981
- CORTAZAR, Augusto Raúl. *Ciencia folklórica aplicada : reseña teórica y experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, S/D.
- FRITH, Simon. *Hacia una estética de la música popular en: Las Culturas Musicales*. Madrid. Francisco Cruces y otros. 2001
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid. Alianza 1988
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Imaginario urbano*. Buenos Aires: Eudeba, 1995
- GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- GRAVANO, Ariel. *La música de proyección folklórica argentina*. [s.l.] : [s.n.], [s.d.]
- GROUT, Donald. Claude, PALISCA. *Historia de la Música Occidental*. Madrid. Alianza Música. 2004
- KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona. Labor. 1992
- LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Barcelona. Labor 1989
- MACHADO DE CASTRO, Pedro. *Fundamentos de apreciación musical*. Madrid. Playor. 1998
- MARCO, Tomás. *Historia de la Música Occidental del Siglo XX*. Madrid. Alpuerto. 2003
- MARCUSE, Herbert. *El hombre unidimensional*. Barcelona: Ariel, 1998.
- MICHELS, Ulrich. *Atlas de Musica, 2*. Madrid. Alianza Atlas. 1992
- PAHLEN, Kurt. *Nueva síntesis del saber musical*. Buenos Aires. EMECÉ. 1989
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Madrid. Real Musical. 1985
- PISTON, Walter. *Armonía*. Florida (USA). Span Press Universitaria 1998



- PISTON, Walter. *Armonía*. Título original: *Harmony* ©1987, 1978, 1962, 1948, 1941 by W. W. Norton & Company. Inc., Nueva York y Londres ©de la edición en lengua castellana y de la traducción: SpanPress® Universitaria – 1998.
- PISTON, Walter. *Contrapunto*. Florida (USA). Span Press Universitaria 1998
- PISTON, Walter. *Orquestación*. Madrid. Real Musical 1984
- PISTON, Walter. *Orquestación*. Traducción: Ramón Barce, Llorenc Barber y Alicia Perris. ©Copyright 1955 by W. W. Norton & Co. Inc. ©1984 de la versión española para todos los países by Real Musical. Editores – Madrid (España).
- PUJOL, Sergio. *Jazz al sur*. SD. Emecé. 2004
- RIMSKY-KORSAKOV. *Tratado Práctico de Armonía*. Buenos Aires. Ricordi. 1997
- SALZER, Felix. *Audición Estructural (Coherencia tonal en la música)*. Barcelona. Labor. 1995
- SCHOEMBERG, Arnold. *Funciones Estructurales de la Armonía*. Barcelona. Idea Books. 1999
- SCHOEMBERG, Arnold. *Tratado de Armonía*. Madrid. Real Musical 1997
- SEMÁN, Pablo. *Bajo continuo : exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires: Gloria, 2006.
- VEGA, Carlos. *Panorama de la música popular argentina : con un ensayo de la ciencia del folklore*. Buenos Aires: Losada, 1944

Discografía:

- ACA SECA TRÍO. *Aca Seca Trío*. Buenos Aires. Imaginary South Records, 2003.
- CARLOS AGUIRRE. *Carlos Aguirre Grupo*. Sh.Medra. Rosario, 2000 Disco 1
- CARLOS AGUIRRE. *Carlos Aguirre Grupo*. Sh.Medra. Rosario, 2004 Disco 2
- CARLOS AGUIRRE. *Carlos Aguirre Grupo*. Sh.Medra. Rosario, 2008 Disco 3
- LUIS ALBERTO SPINETTA. *Para los árboles*, Buenos Aires. Universal, 2003.
- LUIS ALBERTO SPINETTA. *Los Ojos*
- LUIS ALBERTO SPINETTA. *Silver Sorgo*. Buenos Aires. Universal, 2001
- LUIS ALBERTO SPINETTA. *Pan*. Buenos Aires. Universal, 2005
- PAT METHENY. *Secret Story*. Buenos Aires. Warner Music Argentina, 2007.
- PAT METHENY. *Offramp*. New York. BMG, 1982.
- PAT METHENY. *Speaking of now*. Estados Unidos, Warner Bross, 2002.
- PAT METHENY. *Letter from home* (SD)
- PAT METHENY. *One quiet night*. New York. Warner Music. 2003.
- PAT METHENY GROUP. *We live here*. (SD)
- LILIAN SABA, SAMY MIELGO Y QUIQUE CONDOMÍ. *Pequeñas alegrías*. Buenos Aires. Llajta Khuyaj, 2001
- JORGE DREXLER. *12 segundos de oscuridad*. Argentina. Warner Music, 2006.



- RADIOHEAD. *Ok computer*. Inglaterra. Parlophone, 1997.
- LUIS SALINAS. *Salinas*. Buenos Aires. MCA, 1996.
- JORGE DREXLER. *Eco*. Buenos Aires. Warner Music Argentina, 2004
- COQUI ORTIZ. *Coqui Ortiz en grupo*. Shagrada Medra, 2002.
- GUSTAVO LEGUIZAMÓN. *En vivo en Europa*. Alemania y Francia. Página/12. 1991
- PAT METHENY, y CHARLIE HADEN. *Beyond the Missouri Sky : short stories*. New York. Verve, 1996.
- ATAHUALPA YUPANQUI. *Testimonio II*. S/d.
- MERCEDES SOSA. *Escondido en mi país*. Buenos Aires. Polydor. 1996.
- MERCEDES SOSA. *Sino*. Buenos Aires. Poligram. 1992.
- LOS HUANCA HUA. *Después del silencio*. Buenos aires. Happy. S/f.
- SILVIA LALLANA *Tendríamos que animarnos*. Córdoba. S. P. Producciones. 1994.
- SILVIA LALLANA. *Deshojando al sol*. Buenos Aires. Epsa. 1997.
- LUNA MONTI. *Dentro, el silencio*. Buenos Aires. La rotonda. 2000.
- LA MINGA. *La Minga. Ensemble Folclórico*. Córdoba. La Minga producciones. 1997.
- OSCAR ALEM, y HAMLET LIMA QUINTANA. *Sinfonía de la Llanura*. Buenos aires. Gobi music. 1997.
- EDUARDO LAGOS. *Así nos gusta*. Buenos Aires. Trova. 2003.
- MARIO DÍAZ. *Urdimbre*. Córdoba. Prod. Independiente. 1999.
- HILDA HERRERA, . *Yupanqui en piano*. Buenos aires. Epsa. 2000.
- Intérpretes varios. *20 zambas inolvidables*. Buenos aires. Sony Music. 2000.
- EL TRUEQUE. *El Trueque. Música Popular Argentina*. Córdoba. Prod. Independiente. 1999.
- PELU MERCÓ. *Músicas del alma*. Córdoba. Prod. Independiente. 2001.
- LUCHO HOYOS. *Yocavil*. Tucumán. Prod. Independiente. 1999.
- JUAN QUINTERO. *Folclore*. S/d. Prod. Independiente. 2002.
- JORGE HERRERA. *Corazón americano*. Buenos Aires. DBN. 1999.
- LUNA MONTI y JUAN QUINTERO. *El matecito de las siete*. Buenos aires. Prod. Independiente. 2003.
- SUMA PAZ. *Cantos de nadie*. Buenos Aires. Epsa. 2000.
- ARIEL RAMIREZ. *Misa Criolla*. Buenos Aires. Chili Record. S/f.
- ANTARES Y DÚO CONTEMPORÁNEO. *Por la Huella del sur*. Córdoba. Prod. Independiente. 1997.
- LILIANA HERRERO. *El tiempo quizá...* Buenos aires. Epsa. S/f.

Otras Fuentes:

- Actas de Congresos de la IASPM en <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actas.html>



- Actas del I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Villa María. 2007
- ADELL PITARCH, Joan-Elies. *La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y de la musicología*. ACTAS DEL 3 CONGRESO DE SIBE (Sociedad de Etnomusicología). Benicàssim, Villa Elisa, Comunidad Valenciana, España. Mayo 23-25, 1997.
- AHARONIAN, Coriún. *Carlos Vega y la teoría de la música popular: Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero*. Santiago de Chile: Revista Musical Chilena., vol.51, no.188, jul. 1997.
- Apuntes del Taller de Apoyo al Trabajo Final de Grado. Villa María U.N.V.M. 2007
- BLACHE, Marta. *Folklore y cultura popular*. Buenos Aires: Revista de Investigaciones Folklóricas, no. 3, 1988
- CARVALHO, José Jorge de. *La presencia de las tradiciones folklóricas en la industria cultural*. Buenos Aires: Revista de Investigaciones Folklóricas No. 9, 1994
- DANNEMANN, Manuel. *Comentarios sobre “La desintegración del folklore” de Manuel Dannemann*. Buenos Aires: Revista de Investigaciones Folkloricas, No. 10, 1995
- DANNEMANN, Manuel. *La desintegración del folklore*. Buenos Aires: Revista de Investigaciones Folkloricas. No. 9, 1994
- GARCIA CANCLINI, Néstor. *¿Reconstruir lo popular?* Buenos Aires: Revista de Investigaciones Folklóricas, no. 3 1988
- GONZALEZ RODRÍGUEZ, Juan Pablo. *Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana*. Santiago de Chile: Revista Musical Chilena, 1986
- GUTERMAN, Hernán. Trabajo Final de Grado. Lic. en Composición Musical. Universidad Nacional de Villa María. 2007.
- MONTENEGRO, Javier. Trabajo Final de Grado, Lic. en Composición Musical. Universidad Nacional de Villa María. 2007
- SANTILLAN, José Manuel. “De la proyección folklórica a la música popular. Cuestiones teóricas del hecho musical”. Trabajo Práctico de cátedra. Sin editar. 2007
- MAGARIÑOS de MORETIN, Juan Angel y Marta BLACHE. *Criterios para la delimitación del grupo folklórico*. Buenos Aires: Revista de Investigaciones Folklóricas, No. 1, 1986.
- MAGARIÑOS de MORETIN, Juan Angel y Marta BLACHE. *Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de folklore: 12 años después*. Buenos Aires: Revista de Investigaciones Folklóricas, No. 7, 1992
- OGAS, Julio. Apuntes del Curso “De la música a la Tesis”. Villa María U.N.V.M. mayo de 2005
- BACAY, Dalmidio Alberto. “Panorama del Folklore musical del Noroeste Argentino. Sistemas rítmicos ternarios” en *I Congreso Latinoamericano de Folklore del Mercosur*. Buenos Aires. Instituto Nacional Superior del Profesorado de Folklore. 1995. pp 93-100.
- Reglamento de Trabajo Final de Grado para la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular. U.N.V.M. Resolución N° 016/2006



- Revista Musical Chilena: www.scielo.cl
- Revista Transcultural: www.sibertrans.com

INTRODUCCIÓN	1
1. CAMINOS NATURALES	2
2. DEL FOLKLORE A LA MÚSICA POPULAR	4
2.1 UNA APROXIMACIÓN A LA NOCIÓN DE FOLKLORE	4
2.2 EL FOLKLORE DE PROYECCIÓN EN ARGENTINA	9
2.3 REFERENTES HISTÓRICAS DE LA PROYECCIÓN FOLCLÓRICA EN ARGENTINA	12
2.3 LO POPULAR:	15
2.4 LA MÚSICA POPULAR DE RAÍZ FOLCLÓRICA	23
2.5 ANTECEDENTES MUSICALES	23
3 .LOS GÉNEROS FOLKLÓRICOS	27
3.1 LA CHACARERA	30
3.2 LA ZAMBA	31
3.3 EL CHAMAMÉ	32
3.4 LA VIDALA	32
4. LAS OBRAS	34
4.1 ENTRE MOLINOS	35
4.2 VIENTITO (VOCAL)	37
4.3 GIRASOLES	38
4.4 ALBORES	38
4.4 CAMINOS NATURALES	39
CONCLUSIONES	41
BIBLIOGRAFÍA	43

