

RESUMEN

El análisis en música popular plantea una gran especificidad en relación a las características de su objeto, sus procesos constructivos desde lo compositivo o arreglístico y su circulación.

En este trabajo proponemos un abordaje analítico que considere las siguientes problemáticas: el rol de la escritura (que presenta gran diversidad de usos y códigos), o su ausencia; la posibilidad de delimitar diferentes unidades de análisis (performances fijadas en distintos soportes) y la necesidad de enfoques interdisciplinarios, entre otras. Realizamos una síntesis de propuestas metodológicas de autores cuyos trabajos están relacionados con estas características del objeto, desarrollando aplicaciones desde la investigación y la docencia.

Palabras clave: Música popular, análisis, especificidad

ABSTRACT

The analysis in popular music poses a great specificity in relation to the characteristics of the object, its construction processes from the compositional or arranger and circulation. We propose an analytical approach to consider these issues: the role of writing (which has wide variety of uses and codes) or its absence, the possibility of identifying different units of analysis (performances fixed in different media) and the need for interdisciplinary approaches, among others.

We proposed a synthesis methodology of authors whose work is related to these characteristics of the object, developing applications from research and teaching.

Key words: Popular music, analysis, specificity

EL ANÁLISIS EN MÚSICA POPULAR. PUNTO DE PARTIDA PARA DIVERSAS INSTANCIAS PEDAGÓGICAS

Elina Goldsack y María Inés López*
Instituto Superior de Música. Universidad Nacional del Litoral
Argentina

“Los puntos de vista divergentes sobre una obra, y más aún, sobre la utilidad del análisis, suelen originarse en la funcionalidad que al mismo se le otorgue en el campo de la praxis o de la teoría (...) Cada disciplina entonces, interroga a la obra de distinta manera, y genera por el análisis, su propia versión del objeto, lo que conviene no olvidar en el momento de evaluar los supuestos y eficacia de cada análisis”. Omar Corrado (1995)

INTRODUCCIÓN

El análisis en música popular plantea una gran especificidad en relación a las características de su objeto. Abarca un campo de estudios que se transforma constantemente incorporando manifestaciones muy diversas, sus procedimientos específicos de producción y circulación¹ lo alejan del campo académico para el cual muchas de las metodologías de análisis han sido pensadas.

* Correo electrónico: ma.ineslopez@yahoo.com.ar Artículo recibido el 22-8-2012, y aprobado por el Comité Editorial el 12-9-2012.

1 Madoery plantea que la realización en música popular “implica un complejo proceso anterior a su puesta en acto. Al escuchar una obra en vivo o grabada asistimos a la culminación de este proceso que se remonta al origen mismo de la obra. Este camino transitado desde el *antes hasta el presente del acto* conforma lo que denominamos *procedimientos de producción musical*. Estos procedimientos incluyen cuatro momentos: la creación, el arreglo, el ensayo y la grabación o presentación en público”.

Ver también Goldsack, Elina; López, María Inés; Pérez, Hernán. (2009) “Música popular: algunas propuestas para su estudio. Aproximaciones a la música de fusión en la ciudad de Santa Fe” Capítulo II) - Características de sus prácticas de producción y circulación Revista del ISM, UNL. N°13.

Partiendo de la observación del conocimiento musical en general podemos tomar como punto de partida la distinción de Tagg (2009)², autor de una exhaustiva metodología de análisis en música popular, quien se refiere a:

- 1) Música como conocimiento: Conocimiento de habilidades, estructuras y hábitos asociados a los aspectos sonoros de un discurso musical en una determinada cultura.
 - a) Competencia poiética: la habilidad de hacer música (componer, arreglar, tocar, etc.)
 - b) Competencia estética: habilidad de percibir y entender la música en un determinado contexto cultural (recordar, reconocer y distinguir los sonidos musicales así como sus connotaciones culturales y funciones sociales).

Ninguna de las dos se vincula a denotaciones verbales y ambas son el resultado de un aprendizaje culturalmente específico.

- 2) Conocimiento sobre música: es metamusical por definición y siempre implica denotación verbal. Como el anterior es culturalmente específico y se divide en dos subcategorías:
 - a) Metadiscurso musical: abarca “análisis musical”, “teoría musical” y cualquier otra actividad que involucre la habilidad de identificar y nombrar elementos y patrones de estructuración musical.
 - b) Metadiscurso contextual: involucra explicaciones acerca de cómo las prácticas musicales se vinculan a la cultura y sociedad que las provoca y a la que afectan.

El enfoque que aplicamos en esta propuesta se refiere a los dos tipos de metadiscurso (musical y contextual) y a su vez consideramos el sentido más amplio del término análisis, como lo describe Omar Corrado (1995:47). Este autor afirma que en un sentido restringido lo que aparece como rasgo común a los distintos modelos de análisis es el aislar un objeto, separarlo en unidades menores e intentar construir un modelo, planteando otro posicionamiento posible:

Sin perder de vista este marco contenedor, indispensable para prevenir el riesgo de la dispersión, tomaremos también en cuenta

2 Tagg Philip (2009) Musical learning: epistemic diffraction or Integration (video con subtítulos en español por Laura Jordán). Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=ITJwnh0zgVs>

una acepción más amplia del vocablo, (...) aquella que lo considera como “discurso que se relaciona con un hecho musical [...] discurso sobre la música” (Molino, 1989: 11,12), como práctica que atraviesa las distintas disciplinas vinculadas con ella.(comillas del autor) (Corrado,1995:47)

Esta concepción más amplia del análisis descrita por Corrado en relación a las músicas recientes, es aplicable al enfoque analítico de la música popular que plantea particularidades que hacen necesario estudiarla desde diversas perspectivas y disciplinas. Por este motivo, las herramientas que se venían utilizando para otras músicas, en las que el eje central está puesto en la partitura, no resultan del todo apropiadas. Las características del objeto de estudio hacen necesaria una diversidad de enfoques que deben complementarse y una interdisciplinariedad que incorpora a la sociología y la semiótica entre otras áreas del conocimiento para sumar sus aportes. Dice González: (2005: 2)

Los avances más importantes dados por la musicología en el estudio de la música popular, se han logrado luego del reconocimiento de la naturaleza multidimensional de esta música. La partitura, original o transcrita, ya no bastaba para dar cuenta de una creación definida por la convergencia de letra, música, performance, narrativa visual, arreglo, grabación, edición, producción y formas de consumo.

Así mismo Philip Tagg (1982)³ plantea:

El estudio de la música popular es una cuestión interdisciplinaria. (...) ningún análisis del discurso musical puede ser considerado completo sin la consideración de los aspectos sociales, psicológicos, visuales, gestuales, rituales, técnicos, históricos, económicos y lingüísticos; relevantes al género, función estilo, situación de (re) performance y actitud de escucha relacionada con el evento sonoro que es estudiado. La desventaja es que el análisis musicológico “de contenido” en el campo de la música popular es en sí un área subdesarrollada y algo así como un eslabón perdido (ver Schuler 1978).

3 Todos los textos citados o cuadros incluidos del texto de Tagg son traducción de Pablo Cuevas para CAID+D 2009 “Los géneros en la música popular de la ciudad de Santa Fe. Cruzamientos e hibridaciones durante la década del ‘80.”, dirigido por Elina Goldsack.

DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ANÁLISIS Y MULTIPLICIDAD DE ENFOQUES

En música popular se da una gran diversidad en cuanto a las posibilidades de tomar como objeto de análisis determinada performance fijada en diferentes soportes. El mismo podrá ser la grabación de un tema en vivo o en estudio, que constituirá una versión diferente de otras, o también, el disco completo podrá constituir una unidad de análisis, debiéndose tener en cuenta en todos los casos el autor, intérprete, arreglador si lo hubiera, y datos técnicos relacionados con la grabación. Otra posibilidad es la de tomar determinada interpretación en vivo, a través del video o de manera presencial, ya que lo performativo es una faceta importante de la circulación de estas músicas y se incorpora por lo tanto el componente visual y gestual a lo sonoro. En este caso, las cuestiones contextuales de esta puesta en acto, así como datos técnicos de su realización, brindarán información insoslayable para tener un abordaje lo más completo posible del fenómeno. El análisis de aspectos relacionados a la recepción, a su vez abre aún más el abanico de posibilidades de enfocar el objeto y demanda los aportes de disciplinas como la sociología.

En el citado artículo, Tagg da cuenta de varias características que diferencian estas tres músicas (folklórica, culta y popular),⁴ e incluye en los modos principales de almacenamiento y distribución, la transmisión oral, la notación musical y el sonido grabado, señalando esta última como característica de la música popular. Podríamos agregar la presentación en vivo y/ o el video y su circulación vía Internet, como canal de difusión, fenómeno bastante reciente cuyos alcances aún no se vislumbran claramente.

Para poder realizar una delimitación más clara del objeto y los tipos de texto tomados como tal, resulta útil incorporar el modelo que aporta Sánchez (2011: 148, 149) quien organiza el análisis a distintos niveles: textual, paratextual, metatextual y contextual.

Texto, según su planteo es sinónimo de producción musical, de obra interpretada o grabada y reproducida; en el caso de una interpretación en vivo, es sinónimo de performance; en el caso de una canción, incluye letra y música, no solamente sus aspectos estructurales, sino también desde lo performativo, cómo se canta y cómo se toca. Explica además que “Los paratextos son todos

4 En este punto debemos aclarar que en nuestro enfoque nos referiremos al folklore como perteneciente al ámbito de la música popular, ya que los ejemplos que tomaremos para su análisis forman parte de lo que Madoery (2010:6) explica de la siguiente manera: “La inclusión del Folklore dentro de la Música Popular, reconociendo su incorporación a los medios masivos, no implica dejar de lado otras formas de transmisión y circulación de los bienes culturales. Este campo mantiene vínculos de diverso grado con aquellos otros repertorios y formas de hacer música”.

los elementos que se incluyen en la producción o performance, que acompañan al texto y que están ligados directa e íntimamente con éste: título de las obras, dedicatorias orales o escritas, datos de los programas y las portadas de los discos (especialmente fotos, diseños, viñetas), nombre artístico de los intérpretes y del conjunto, sus ropas, adornos en los instrumentos y en el escenario, entre otros". Este autor, a su vez identifica los metatextos con los discursos acerca del texto, es decir todas las producciones textuales acerca de estas músicas, sobre todo las de los propios cultores -músicos u oyentes y las de las disciplinas que las toman como objeto, especialmente la musicología, y la prensa. Por último en este planteo contexto "es el marco configurado por las coordenadas históricas, geográficas, sociales, culturales, ideológicas, políticas -todas a distintas escalas: locales, regionales, nacionales, continentales, mundiales- en el que se desarrollan los hechos estudiados".

Agrega el autor, que esta distinción solamente será fructífera si las distintas perspectivas se cruzan saltando de un nivel a otro para tener diferentes puntos de vista en la construcción y estudio del objeto. En este sentido podemos citar como ejemplo nuestro análisis recientemente realizado dentro de proyecto CAI+D 2009 "Los géneros en la música popular de la ciudad de Santa Fe. Cruzamientos e hibridaciones durante la década del '80." Se tomó como objeto de análisis un recital realizado en el marco de la Alternativa Musical Argentina, en la ciudad de Santa Fe, cuya grabación en vivo fue realizada por Rodolfo Paolantonio y digitalizada en el marco del proyecto. El encuentro tuvo lugar el 9,10 y 11 de octubre en el Centro Cultural Provincial, siendo el cuarto a nivel nacional, que sucedió a los realizados en Paraná, Mar del Plata y Córdoba. Se enfocaron aspectos específicamente musicales en el análisis de temas de los grupos Confluencia, Fata Morgana y El Altílo⁵. Por otra parte, los aspectos metatextuales y contextuales se analizaron a través del procesamiento de entrevistas a los músicos, manifiestos y notas periodísticas. Se propone el análisis de las producciones discursivas de músicos cuyos grupos integraron la Alternativa Musical Argentina, y de periodistas de medios locales y nacionales que formaron parte de la misma. Esta agrupación, surgida en la década del '80 en un contexto histórico social marcado por el advenimiento de la democracia, resultó un marco de referencia muy importante. A través de las palabras de quienes la integraron cumpliendo distintos roles, se propone dilucidar cuál ha sido el grado de significatividad ideológica y musical de la pertenencia a este movimiento para las agrupaciones musicales de la ciudad de Santa Fe.⁶

5 Goldsack, Elina "Folklore de proyección, jazz-rock, fusión: diferencias y similitudes en procesos creativos de tres grupos de la ciudad de Santa Fe, Argentina" presentado en I Congreso Chileno de estudios en música popular. Santiago de Chile, junio de 2011, en prensa.

6 López, María Inés "Palabras de los protagonistas: implicancias de la Alternativa Musical Argentina en la ciudad de Santa Fe" presentado en I Congreso Chileno de estudios en música popular. Santiago de Chile, junio de 2011, en prensa.

Las citadas entrevistas, muchas de ellas realizadas en el marco de dicho proyecto por integrantes del equipo, permitieron recabar información sobre procedimientos compositivos, frecuencias y características de los ensayos, roles de cada uno de los músicos, desempeño grupal y dinámicas de difusión. A su vez esto permitió conocer la incidencia de estos procedimientos en el lenguaje musical de cada grupo y en su impronta creativa. En este sentido, al referirse al análisis de estos modos de construcción particulares de la música popular y su incidencia en los resultados musicales, Madoery afirma lo siguiente:

Las herramientas y procedimientos de trabajo, en este caso, él o los instrumentos y medios, como la organización del ensayo, presentan vínculos con el lenguaje musical desarrollado en la composición o el arreglo, dejando marcas en la obra musical (2008:138).

Por otra parte, también desde el enfoque contextual, con el aporte de la sociología, se analizaron las implicancias del restablecimiento de la democracia en la década del '80 como condición de posibilidad para que se produzcan diferentes transformaciones en los pensamientos, prácticas y relaciones de los músicos de la ciudad de Santa Fe, dentro del ámbito de la música popular.⁷

LISTA DE PARÁMETROS MUSICALES Y FICHAS DE ANÁLISIS AUDITIVO

Desde el punto de vista del análisis de los aspectos musicales, otro aporte de Tagg (1982:8-9), es su lista de parámetros de la expresión musical, que constituye parte de su metodología de análisis:

- 1) Aspectos del tiempo: duración del OA⁸ y relación de este con cualquier otra forma simultánea de comunicación; duración de las secciones dentro del OA; pulso, tempo, metro, periodicidad; ritmo, textura y motivos.
- 2) Aspectos melódicos. Registro; rango de las alturas; motivos rítmicos; vocabulario tonal; contorno; timbre.
- 3) Aspectos de orquestación. Tipo y número de voces, instrumentos, partes; aspectos técnicos de la performance; timbre; fraseo; acentuación.
- 4) Aspectos tonales y texturales. Centro tonal y tipo de tonalidad (si hay); idioma armónico; ritmo armónico; tipos de cambio armónico; alteración de los acordes; relaciones entre voces, partes, instrumentos; textura y método compositivo.

7 Torres, Sofía "La música popular en la restitución de la democracia. Santa Fe, Argentina." Presentado en PRE-ALAS 2011: Fronteras abiertas de América Latina: geopolítica, cambios culturales y transformaciones sociales. Resistencia, Chaco.

8 Objeto de análisis

- 5) Aspectos dinámicos. Niveles de fuerza sonora, acentuación; audibilidad de las partes.
- 6) Aspectos acústicos. Características de lugar de la performance; grado de reverberación; distancia entre la fuente del sonido y el oyente; sonidos “externos” simultáneos.
- 7) Aspectos electromusicales y mecánicos. Paneo, filtros, compresión, etapas, distorsión, delay, mezcla, etc.; muteo, pizzicato, frullato, etc.

Dice además el autor:

Esta lista no necesita ser aplicada en forma estricta. Es simplemente una forma de asegurarse que ningún parámetro importante de la expresión musical haya sido pasado por alto en el análisis, y puede ser de ayuda en la determinación de la estructura procesal del OA. Esto se debe a que algunos parámetros estarán ausentes, mientras que otros o serán constantes a través del OA completo (si son, a su vez, constantes en otras piezas, tal conjunto de OAs probablemente constituyan un estilo (ver Fabbri 1982), o serán variables, lo que conforma tanto el interés inmediato como el procesal del OA, no sólo como una pieza en sí misma, sino también en relación con otra música. (Tagg, 1982: 9)

En la implementación del análisis citada como ejemplo en el proyecto CAI+D, incluimos planillas basadas en las fichas utilizadas por María del Carmen Aguilar (2002), con el agregado de categorías relacionadas a la lista de parámetros de expresión musical aplicada por Tagg y otras que sugerimos. Las fichas de análisis auditivo son confeccionadas según la música analizada, el aspecto que se quiera focalizar y la aplicación (pedagógica o en investigación) que se dará al análisis.

Un ejemplo es esta ficha realizada para el análisis de un tema del citado recital de la Alternativa Musical Argentina en Santa Fe. Toma algunos aspectos del discurso musical, describiendo su trayectoria en el eje temporal, delimitando las diversas partes o secciones. Las mismas se relacionan con lo tímbrico, puntualizándose no solo el instrumento que se utiliza en cada sección sino también el efecto de sonido utilizado. También se relaciona lo formal con la descripción de aspectos texturales, el metro y el tempo.

Grupo: Confluencia

Tema: La mula celeste (instrumental).

Autor: Mario Martínez. Integrante de Confluencia.

Cuadro1-LA MULA CELESTE- Mario Martínez-

FORMA	INTRODUCCIÓN		TEMA			INTERMEDIO			TEMA			
	a	b	Intro.	a	b	a	b	a	b	a'	b'	a'
Flauta												
Charango con chorus												
Guitarra con chorus												
Batería y accesorios												
textura	Línea melódica con acomp. En un mismo instrumento.	Líneas y efectos de carácter improvisatorio sobre rasgueo. Percusión interviene gradualmente hasta final.	Línea melódica en charango con acompañamiento Rítmico de guitarra y chaucha	Línea melódica en charango y luego en flauta con acomp. rítmico de guitarra y pezuñas.		Melodía y acomp. en un mismo instrumento var.a.var.b después c.						
Metro-tempo	Ad libitum	♩ = 90 6/8				Ad libitum Ralentado	12/8 sobre el final	A tempo 6/8				Final con corte.

La ficha de análisis se complementa con este texto explicativo de lo que ocurre en cada unidad formal en relación a diferentes parámetros:

Introducción: charango solo, con tempo flexible desarrollando una introducción de carácter improvisatorio hasta que comienza un rasgueo de cueca sobre el cual realizan improvisaciones la guitarra, la flauta, y la percusión en este orden. 3.04

Tema: comienza con una introducción de 10 compases realizada por la guitarra con rasgueo del charango. Tiene una parte A que se repite, la primera vez la melodía es realizada por el charango y la repetición por la flauta que sigue tocando como instrumento principal la sección B y la vuelta al A. 4.24 (duración de la sección: 1.20)

Intermedio: el intermedio tiene características parecidas a la gran introducción del comienzo en la cual queda solo la guitarra, disminuye la velocidad, toma la idea de la parte B del tema y después del A variándola y derivando en otra sección que por momentos toma el tempo de la cueca. Concluye esta sección disminuyendo la velocidad hacia el final. 8.03 (duración de sección 3:79)

Retorno del tema: parte A retomando el tempo, melodía realizada por la flauta y el charango, a partir de B, melodía en la flauta con modificación en el final para cierre. Duración de sección: 1:15

LA PROBLEMÁTICA DE LA ESCRITURA

En muchos casos es necesario complementar el análisis auditivo realizando algún tipo de transcripción o utilizando alguno de los registros escritos circulantes. Debido a que el rol de la escritura en esta música presenta gran diversidad de usos y códigos, una instancia de análisis deberá contemplar en la realización de transcripciones:

- Uso de terminología específica relacionada a lo expresivo, la interpretación y rasgos propios de los géneros.
- Escritura parcial o completa de melodías.
- Diferentes cifrados como alternativa a la escritura armónica.
- Escritura de patrones rítmicos y de indicaciones de algunos acompañamientos propios de los géneros.
- Escritura de pasajes obligados
- Uso de escritura tradicional en un contexto en el que no siempre es interpretada literalmente.

El sistema de escritura que se utiliza para muchas de estas transcripciones es el europeo académico, que aunque presente limitaciones en su uso en la música popular, sigue siendo una herramienta importante para su registro. Las

músicas mismas y sus hacedores son los que definen su uso y las diferentes modificaciones o incorporaciones necesarias.

En el caso del citado ejemplo de “La mula celeste”, a la ficha de análisis se le adjunta la realización de la transcripción del tema principal, se optó por escribir la línea melódica y el cifrado a la manera de la escritura usual de canciones populares donde el ritmo de acompañamiento está implícito y no están detallados los adornos ni las modificaciones en las repeticiones. Se utilizan además dos tipos de cifrado armónico agregando abajo el de las funciones.

La presentación la realiza el charango con comienzo anacrúsico y con diferencias rítmicas y melódicas respecto de la versión de la flauta. Está en la tonalidad de la menor con algunas regiones y mayorizaciones sobre el cuarto grado. El uso del acorde de Si b y el disminuido le dan un color particular a la melodía. El ritmo armónico es constante produciéndose los cambios por tiempo excepto en los compases 4, 7, 8 y 12 que son finales de frase. La sección es de 12 compases.

FLAUTA A MARIO MARTINEZ

Intro. 10

Am E7 Am A Dm A Dm

I V7 I Ie IV Ie IV

Bb E7 Am D Bb E7

sust V I IV# sust. V

Dm E7 Am D#dim Dm E7 Am

IV V I dism IV V I

Fine

Por otra parte, una aproximación analítica a la música popular, tendrá en cuenta las alternativas de música no escrita, que abarcan desde las de tradición oral hasta la música electrónica en las que diversas técnicas de grabación y manipulación tecnológica suplantán la escritura. Se deberá evaluar en cada caso si es o no apropiado el uso de las notaciones existentes, proponer determinada simbología o priorizar el análisis auditivo.

Respecto de los sistemas de notación, dice el etnomusicólogo Hood:

Se conocen multitud de formas de notación, tanto vivas como muertas, a lo ancho de todo el mundo. Todos los sistemas establecidos de notación musical se han desarrollado en respuesta a las demandas particulares de la tradición a la que sirven. Varían ampliamente en sus respectivos niveles de efectividad, pero cada uno es suficiente para los propósitos a los que sirve, y, cuando deja de serlo, se modifica o se abandona a favor de un sistema mejorado. Los cambios en una notación musical dada no suelen producirse tanto por elaboración letrada -esto es, por un esfuerzo consciente para mejorar el sistema por el sistema mismo- como por cambios en innovaciones en la forma de hacer música de esa tradición. En otras palabras, un sistema de notación se desarrolla en respuesta directa a los desarrollos de la expresión musical. A la inversa, si no hay un cambio notable en las necesidades musicales, la notación no cambia. (95:2001)

POSIBLES APLICACIONES PEDAGÓGICAS DEL ANÁLISIS

Algunas propuestas:

En experiencias pedagógicas realizadas en diferentes niveles de instituciones especializadas hemos implementado propuestas de análisis como las siguientes:

- Análisis de un tema musical. Tomando como referencia los modelos de fichas propuestos por María del Carmen Aguilar, incorporamos otros aspectos, como los efectos utilizados en los instrumentos, tipos de afinaciones, descripciones sobre las formas de cantar o tocar, información del intérprete, compositor, o arreglador, comentario sobre la letra, etc. Cada tema elegido puede presentar un formato de ficha diferente, también sobre un mismo tema se pueden confeccionar diferentes fichas.
- Análisis de un video completo. Esta propuesta puede ser presentada en dos carillas como máximo donde se incluyan, información sobre músicos y técnicos, contexto de época, descripción de la performance, características del repertorio (por ej.: si es producción personal o un homenaje a un compositor, etc.) aspectos musicales específicos a elección, descripción de las formas de interpretación, opinión personal. Estas consignas planteadas a modo de ejemplo pueden variar de acuerdo al video elegido.
- Análisis de un tema de un video. Las consignas pueden ser similares a la propuesta anterior, pero solo referidas a un tema.

- Análisis de recital en vivo. A las consignas de las propuestas anteriores se pueden incorporar las relativas a la difusión, programas, características del público, etc.
- Análisis de un cd. En el caso del cd, es importante la incorporación de datos relativos a la grabación, el arte de tapa, el marco del desarrollo de la actividad artística del intérprete o el compositor elegido, etc.
- Análisis auditivo comparativo de versiones. Eligiendo dos versiones del mismo tema, realizar una comparación desde el punto de vista textual (letra y música) y contextual, analizando qué rasgos se mantienen en las dos versiones, cuáles cambian y la pertenencia a determinado género de cada una. Analizar posibles connotaciones de sentido en relación al contexto performativo y a la recepción.
- Análisis de partituras, comparando versiones. Tomando como referencia la partitura, describir las diferencias en la interpretación, reescribir secciones o tema completo.
- Análisis de lenguaje compositivo, tipo de arreglos, formas de interpretación o improvisación. Esta propuesta está referida al seguimiento de un intérprete, compositor o arreglador específico, determinando sus características fundamentales desde lo musical y contextual. Puede formar parte de un estudio exhaustivo que puede ser planificado para todo un grupo, para un cuatrimestre o un año de trabajo en el contexto de una institución.
- Análisis de versiones paradigmáticas en relación a lo social, político o literario. Se puede tomar como punto de partida el sentido del texto en el caso de algunas canciones y relacionarlo con aspectos contextuales de determinada versión. Un ejemplo es la de Mercedes Sosa del tema "Gracias a la vida" (Violeta Parra), en el teatro Ópera, a su regreso del exilio en 1982. Es posible analizar lo emblemática que fue para una generación y la significatividad que tuvo desde lo social- político. El texto literario de esta canción, ya cargado fuertemente de representatividad generacional, adquiere otros sentidos en el contexto de esta versión.

CONSIDERACIONES FINALES

- En algunos tipos de planteos analíticos proponemos la inclusión de la manifestación de las emociones juntamente con la opinión personal, enmarcadas en el respeto por el objeto de estudio y la fundamentación como forma de contribuir a la formación del criterio propio.
- En la aplicación del análisis a lo pedagógico, es importante tener en cuenta la

diversidad que surgirá de los grupos de alumnos cuyo interés y necesidades serán diferentes en función de la especialidad elegida. Es necesario entonces, tener en claro que serán diversas las herramientas de análisis construidas según el objetivo del mismo y su posterior aplicación en la composición, en la interpretación o en la realización de arreglos por ejemplo.

- Es fundamental concebir el análisis como posibilidad de esclarecimiento de lo que ocurre al interior del discurso musical y no convertir al mismo en una construcción que posea códigos de mayor complejidad que la música misma. Por este motivo puede resultar útil para organizar el trabajo la creación de diferentes herramientas en función de dos o tres aspectos solamente o hacer foco en alguno de ellos.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, María del Carmen (2002). **Aprender a escuchar música**. Machado libros. España.

Corrado, Omar (1995). "Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes" *Revista Musical Chilena*. N° 184 Año XLIX. Facultad de Artes Universidad de Chile. Ed. Universitaria.

Grela, Dante (1987). "Análisis musical, una propuesta metodológica". Serie 5. *La música en el tiempo*. Rosario.

Goldsack, Elina, María Inés López y Hernán Pérez (2011). "La música de fusión en la ciudad de Santa Fe (Argentina) en la década del '80". En **¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL y EUM**. <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>

Goldsack, Elina (2011). "Folklore de proyección, jazz-rock, fusión: diferencias y similitudes en procesos creativos de tres grupos de la ciudad de Santa Fe, Argentina" presentado en I Congreso Chileno de estudios en música popular. Santiago de Chile, junio de 2011, en prensa.

González, Juan Pablo (2001). "Los estudios de Música Popular en América latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos" *Revista musical chilena*. N° 195. Santiago de Chile.

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071627902001019500003&script=sci_arttext

_____ (2005) "Reconstrucción performativa de fuentes musicales para una historia social de la música popular" **Actas congreso IASPM-AL**, Buenos Aires. <http://www.uc.cl/historia/iaspm/baires/articulos/jpgonzalez.pdf>

_____ (2007) "Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?", *Revista transcultural de música, Trans.* N° 12.

<http://www.sibetrans.com/trans/a100/los-estudios-de-musica-popular-y-larenovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo>

_____ (2009). "De la canción –objeto a la canción proceso: repensando el análisis en música popular" *Revista del Instituto de Investigación musicológica Carlos Vega* N ° 23, Buenos Aires.

Hood, Mantle- (2001). **Transcripción y notación. Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología.** Editorial Trotta. S.A.

López, María Inés (2011) "Palabras de los protagonistas: implicancias de la Alternativa Musical Argentina en la ciudad de Santa Fe" presentado en I Congreso Chileno de estudios en música popular. Santiago de Chile, junio de 2011, en prensa.

Madoery, Diego R. (2000) "Los procedimientos de producción musical en música popular" *Revista de Instituto Superior de Música.* N° 7. Santa Fe. Ed. UNL.

_____ (2004/2005). "El rock como la música. Árbol, expresión de la multiestética en el rock alternativo." *Revista argentina de musicología. Asociación Argentina de Musicología.* Buenos Aires.

_____ (2007). "Género – tema – arreglo Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular". **Actas del 1° Congreso latinoamericano de formación académica en música popular, UNVM.**

<http://webnueva.unvm.edu.ar/webs/congresomusica1/Ponencias/Cap%C3%ADtulo%20I%20N%C2%B03%20Diego%20Madoery.pdf>

_____ (2008). "Charly García y la Máquina de hacer música. Primera etapa. Desde Sui Géneris a Serú Girán". **Músicas populares aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina.** Editorial UNC. Córdoba.

_____ (2011). "El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades" en ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. **Actas del IX Congreso de la IASPM-AL.** Montevideo: IASPM-AL y EUM. <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>

Sánchez, Octavio (2001). "Prácticas de producción en la música popular: una visión desde la semiótica de la cultura" **Actas congreso IASPM-AL.** <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Sanchez.pdf>

_____ (2011). Entre el texto y el metatexto: construcciones del concepto “moderno” en el campo de músicas populares cuyanas de base tradicional. ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. **Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL y EUM.**

Tagg, Philip (1982). “Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice.” Popular Music 2.
<http://tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>

_____ (2009). Musical learning: epistemic diffraction or Integration (video subtulado en español por Laura Jordán).
<http://www.youtube.com/watch?v=ITJwnh0zgVs>

Torres, Sofía (2011) “La música popular en la restitución de la democracia. Santa Fe, Argentina.” Presentado en PRE-ALAS 2011: Fronteras abiertas de América Latina: geopolítica, cambios culturales y transformaciones sociales. Resistencia, Chaco.