CENECA

numero 94

EL ESTUDIO DE LA MUSICA POPULAR LATINOAMERICANA

serie

ARTE Y SOCIEDAD

BIBLIOTE	CA NACIONAL	DE CHILE
Clasificación.	94132	3-30/4)
Cutter]
Año Ed.	987 Cop	ia.
Registro Seaco	20049	
Registro Notis		5

CENECA

249686

Bar 16585

HACIA EL ESTUDIO MUSICOLOGICO DE LA MUSICA POPULAR LATINOAMERICANA

JUAN PABLO GONZALEZ RODRIGUEZ

SANTIAGO-CHILE

JULIO 1987

20079

ADENEGA

MACIA ÈL ESTUDIO MUSICOLOGICO DE LA MASICA POPULAR LATINOAMERICANA

JUAN PARLO GONZALEZ (RODRIGUEZ

JULYO 1987

BUILD-COALINAS

INTRODUCCION

Sin duda la principal riqueza de América Latina reside en sus recursos naturales y en su cultura popular. Pero, del mismo modo como ha faltado conciencia para proteger y conservar los recursos na turales, la cultura popular ha permanecido por mu cho tiempo en América Latina al márgen de la academia, la escuela, la universidad y de la preocupación de los gobernantes. Sin embargo, dicha cultura, ha crecido y se ha desarrollado por la nece sidad que tiene todo pueblo de celebrar su alegría, llorar sus penas, gritar su descontento, su surrar su amor o simplemente deleitarse con la armonía de los sonidos.

En un intento por abrir la academia a la bullente vida de la cultura popular en América, propongo que la Musicología se haga cargo del estudio de la Música Popular Latinoamericana. Para ello deberá considerar los distintos procesos socio-culturales en los que esta música se halla inmersa. Tendrá que determinar los problemas metodológicos que pre senta su estudio y proponer soluciones. Como la Musicología no está acostumbrada a tal estudio, de berá recurrir a otras ciencias, como la Etnomusi-cología, la Antropología y la Sociología. Finalmente podrá aplicar su teoría de estudio a algún

segmento o muestra representativa de la variada gama de música popular que existe en América Latina.

Este texto se limita a la formulación de la teoría. Su aplicación práctica y su crítica, modificación o enriquecimiento, es una tarea y una invitación que quedan abiertas a todos aquellos investigadores y amantes de la cultura popular latinoamericana y de su música.

La visión que aquí se entrega de América Latina proviene de un habitante del cono sur de América, lo que explica cierta dificultad para captar más profundamente fenómenos distantes, como los de Centroamérica y el Caribe.

Agradezco, por último, a CENECA la oportunidad de dar a conocer este trabajo inicial en la basta tarea del estudio musicológico de la música popular latinoamericana.

I. LA CULTURA EN AMERICA LATINA

En América Latina parecen coexistir dos tipos de cultura diferentes, una pasiva y otra activa: la cultura pasiva surge debido a la dependencia económica y social que AL ha mantenido de Europa y de Estados Unidos. Esto ha llevado al latinoamericano a imitar y adaptar estilos artísticos, pro cedimientos creativos, modas y formas de vida desarrolladas en un medio diferente y ajeno al que son transplantadas. La cultura activa, en cambio, surge de las culturas nativas (amerindias) y su integración con la herencia europea (mestizaje, sincretismo); del desarrollo de culturas inmigran tes (criollo, afroamericano); de la autonomía que adquieren algunas manifestaciones culturales europeas y norteamericanas (vals, rock); y de la interacción y fusión de estos estratos culturales entre sí. Tales procesos caracterizan una cultura activa latinoamericana en su conjunto: tanto folklórica y popular como artística.

La <u>cultura pasiva</u> parte del supuesto de que"afuera lo hacen mejor", es una cultura consumista,
siendo incentivada por los medios de comunicación
de masas (MCM) que saturan el "espacio sonoro" la
tinoamericano por ejemplo, con música comercial
internacional importada o "armada" en AL (como los

autos). La <u>cultura activa</u> en cambio, es creativa y busca lo propio, aceptando lo ajeno como una herencia enriquecedora. De este modo la cultura occidental se transforma y se desarrolla en América Latina.

riceno a imigar a adaptar estilog artisticos, pre

on transplantadas, La cultura activa, en cambio

totogración con la herencia entruca supresión.

tes (criolin) afremericano) de la sutonomie un aduleren algunas menifestaciones culturales

propess y norteamericanse (vais, roce); y de la obstacción y fusión de satemps estratos sulturales.

ntrg sis Tales proposes en sur contunts sais sais

a cultura pasiva parte del supuesto de que"afue-

: Lendo incentivada por los medios de comunicación Mo meses (MCM) que saturan el "especio Bonoro" la

incamericano por ejempio, con masica comercial Miernacional importada o "armada" en Al (como los

II. LOS GENEROS DE LA MUSICA POPULAR LATINOAMERICANA

La <u>cultura activa</u> latinoamericana ha producido una gama tan variada y diferente de música popular, que resulta inadecuado intentar delimitarla y definirla como un universo cerrado y homogéneo. Es más adecuado hablar de"tipos" o "géneros" de la música popular latinoamericana (MPL). Estos géneros poseen estilos musicales definidos que los diferencian entre sí y han surgido de procesos socio-culturales desarrollados desde fines de 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 MCM; y factores culturales como la

permanente influencia que Estados Unidos y Europa ("occidente") ejercen sobre Latinoamérica.

Según estos procesos, se distinguen cuatro géneros diferentes de música popular. Cada uno de estos géneros se desarrolla en varias áreas geográficas y culturales distintas y posee especies (com posiciones musicales de rasgos comunes) características, que forman el repertorio compuesto e interpretado por los músicos representativos de cada género y de cada área.

Si bien entre estos géneros y sus áreas culturales hay contactos e influencias recíprocas, esto no su cede en todos los casos, llegando incluso a haber indiferencia o rechazo entre algunos de ellos.

El primer género que aparece, dando orígen histórico a la MPL, se caracteriza por su tendencia a la <u>folklorización</u>. El segundo, por ser producto de un proceso de <u>masificación</u>. El tercero por favorecer la <u>fusión</u> y el cuarto y último en aparecer, se caracteriza por haber generado <u>autonomía</u>.

1. Folklorización de la MP

pop folk

Existe un conjunto de especies, como el <u>tango</u>, el vals, el bolero, el samba-urbana y el chôro que,

surgidas o adoptadas en las áreas urbanas de AL durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, mantienen su vigencia popular hasta hoy imponiendo su presencia en los MCM.

El orígen urbano de estas especies se puede observar en sus requerimientos instrumentales, en el contenido de sus letras o en las coreografías de sus bailes -más elaboradas y sensuales que las de las áreas rurales-.

A diferencia de otras especies de orígen urbano, éstas han pasado a constituir un patrimonio cultural comunitario para el pueblo latinoamericano, el cual se identifica y cohesiona en torno a ellas, otorgándoles una "calidad folklórica". 1

La <u>folklorización</u> de la MP urbana ilustra la existencia de un"folklore urbano" que ha producido un repertorio musical permanente en el tiempo o "clásico", y que mantiene vigentes especies de cerca de un siglo de antiguedad. Ellas permiten nuevas creaciones e interpretaciones y sirven de base para procesos de <u>fusión</u>.

_L___ is no formit was obnavo

^{1.} Concepto utilizado por Manuel Dannemann (1975 p.51)

2. Masificación del folklore folk pop



Este es el género más vasto y heterogéneo de la MPL, donde se aprecian tres áreas culturales diferentes producidas por los siguientes factores socio-económicos:

- Movilidad social, migración rural-urbana y penetración rural de los MCM.
- Identidad de clase.
- Identidad ideológica.

a) <u>Música Popular Rural</u>

La enorme migración rural-urbana desarrollada en forma creciente en AL durante este siglo y la incorporación del campesino indígena a la sociedad urbana, como ocurre en las ciudades del sur de Bolivia y de la sierra peruana y ecuatoriana, han llevado la música folklórica de las comunidades rurales al medio urbano.

En este nuevo medio, aquella música debe utilizar los MCM para llegar a su gente, que ahora está diseminada en la gran ciudad. Así la música folklórica se masifica y se hace popular, perdiendo o adecuando su funcionalidad original frente a los requerimientos de la cultura de masas.

Este es el caso del <u>huayno popular</u> por ejemplo(The New Grove,1980,X, p.532), especie de orígen ameri<u>n</u> dio que luego se hizo mestiza y que ha llegado a ser ampliamente grabada y radiodifundida en Bolivia y Perú.

Por otra parte, el desarrollo y la penetración rural de los MCM -en busca de nuevos mercados-, ha masificado especies folklóricas regionales, ponién dolas al alcance de comunidades lejanas que se identifican con ellas. Este es el caso del corrido y de la canción ranchera del folklore mexicano, di fundidos extensamente por Hispanoamérica, primero por el cine y luego por la radio y la cassette.

También es el caso de la cumbia afro-panameña, que ha sido masificada en el área andina por los MCM, adquiriendo nuevos rasgos (la influencia pentáfona por ejemplo) y derivando en una cumbia andina o chicha, muy difundida en Perú y Ecuador, y en una cumbia chilena que incluso ha llegado a folklorizarse en Chile.

b) Música "Típica"

La necesidad de los sectores urbanos medios y altos de poseer una música nacional que los identifique, determina una segunda área dentro del género de popularización de la música folklórica.

Muy ilustrativo resulta el caso de Chile, donde frente a la ausencia de una música urbana propia, estos sectores han recurrido a la música folklórica campesina (criolla) la cual ha sido adaptada a este nuevo público por conjuntos como "Los Cuatro Huasos" (1927) y "Los Huasos Quincheros" (1937) y compositores como Luis Bahamondes y Clara Solovera (1909-). En estas adaptaciones se estilizan las especies folklóricas originales, especialmente la tonada, con arreglos vocales más que instrumentales y se acentúa una visión romántica e idílica de la vida campesina. Esta visión del folklore será muy criticada en Chile por los representantes del área que se describe a continuación.

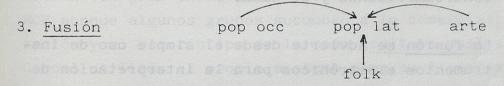
c) <u>Nueva Ca</u>nción

Durante la década de 1960, sectores estudiantiles e intelectuales progresistas favorecieron un nuevo tipo de masificación del folklore, destacando ahora lo que el área descrita anteriormente descartó: realidad social del campesino y del pueblo latino-americano.

En términos generales podemos hablar del surgimien to de una nueva canción latinoamericana (Fairley, 1985, p.308) pués se desarrolla paralelamente en países como México, Cuba, Brasil, Uruguay, Argentina y Chile.

Además posee una identidad más "continental" que nacional ya que destaca problemas y esperanzas comunes del pueblo latinoamericano y favorece el sin cretismo o integración de instrumentos, ritmos y especies folklóricas de distintas regiones de AL. Esto es especialmente característico en la nueva canción chilena.

Han sido pioneros en este nuevo canto: Violeta Parra (Chile), Atahualpa Yupanqui (Argentina) y Carlos Puebla (Cuba). Hoy día se destacan: Chico Buarque (Brasil), Silvio Rodriguez (Cuba), Carlos Mejía Godoy (Nicaragua), Daniel Viglietti (Uruguay) y los conjuntos chilenos "Quilapayún" e "Inti-Illimani".



La <u>fusión</u> o integración de bienes culturales en América es un fenómeno que se observa desde su des cubrimiento. Encontramos procesos de fusión en los dos géneros antes descritos, pero por su lejanía en el tiempo (<u>tango</u>, <u>bolero</u>) o por producirse entre áreas culturales latinoamericanas (<u>nueva canción</u>), resultan menos evidentes que aquellos procesos más recientes que fusionan la música folklórica y popular latinoamericana con el jazz, el rock y la música de arte.

Especies urbanas como el tango y el samba-urbana se han fusionado con el cool-jazz produciendo un nuevo tango (Astor Piazzolla) y el bossa-nova (Antonio Carlos Jobim). La música folklórica del nordeste brasilero, le ha servido de base a Hermeto Pascoal para desarrollar un jazz brasilero quien además y al igual que Egberto Gismonti, incorpora la música de arte contemporánea a sus creaciones.

De la fusión del folklore andino y afroamericano con el rock surgen conjuntos como "Los Jaivas" y su rock-andino (Chile) y Jaime Roos y el candomberock uruguayo. La salsa, a pesar de haber nacido en Nueva York, también ilustra el proceso de fusión latinoamericana, en este caso entre ritmos centroamericanos y el jazz.

La <u>fusión</u> se advierte desde el simple uso de instrumentos electrónicos para la interpretación de música de orígen folklórico("Los Jaivas") hasta el enriquecimiento de la armonía (Piazzolla, Jobim) y de los arreglos instrumentales (Pascoal, Gismonti).

4. Autonomía

pop occ pop lat

La <u>autonomía</u> lograda por bienes culturales traídos a América es también una constante en la historia de este continente. La independencia americana por ejemplo, dejó en evidencia la <u>autonomía</u> que los ideales de la revolución francesa adquirieron en América. Este proceso no ha terminado pues AL con tinúa buscando su independencia o <u>autonomía</u>, ahora de Estados Unidos.

Este es el caso del rock, que en la década de los ochenta ha logrado una independencia ideológica de Estados Unidos, comenzando a reflejar con fuerza, las vivencias y opiniones de un amplio espectro social de la juventud latinoamericana.

Sus letras en castellano o en portugués critican agudamente con un lenguaje juvenil y marginal, el sistema socio-político y la moralidad vigente. Penetran con gran éxito al circuito comercial de los MCM aunque algunos grupos sucumben a la comercialización y al esteriotipo de la moda (cultura pasiva) Otros, utilizan el propio sistema para su fines expresivos, alimentándose de aquello que aparentan destruir.

Pioneros en la <u>autonomía</u> del rock en AL han sido Caetano Veloso y Gilberto Gil en Brasil, Lito Nebbia, Luis Alberto Spinetta y Charly García en Argentina. Hoy día aparecen además Arrigo Barnabé (Brasil), Fito Páez (Argentina) y conjuntos como "Virus" y"G.I.T"de Argentina y"Los Prisioneros" y

y "Aparato raro" de Chile, donde se habla de un nuevo pop.

El siguiente cuadro resume y categoriza la variada heterogénea gama de música popular vigente en AL. Incluye, según un orden cronológico aproximado de aparición, cada proceso socio-cultural y su género resultante. Estos géneros se dividen en áreas geográficas y culturales con sus respectivas especies características. Finalmente se incluyen los nombres de músicos (compositores-intérpretes) representativos de cada área. Las denominaciones utilizadas en esta categorización corresponden a términos de uso común en nuestro medio.

eactomy only esterictive poleonia medaphoriture partiture partitur

enriquectmiento de la armonia (Piazzolla 1165.29 de los arregios instrumentales (Pascoal, Girmon)

detand Veloso yagi paprio dil en Braskimoheiganen Nis, buis Alberto Spinetta y Charly Garola en Ar-

A DESCRIPTION ASSESSMENT AND A RESERVE OF THE ARTHUR OF TH

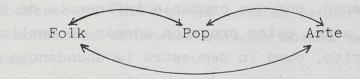
PROCESO PROCESO	GENERO	AREA	ESPECIE	MUSICOS
1. Folklorización pop folk	1.MP urbana	1.1.Ríoplatense 1.2.Lusoamericana 1.3.Costa del Pacífico	Tango Chôro Samba urbana Vals	Carlos Gardel "Pixinguinha" (Alfredo da Rocha) Ary Barroso Chabuca Granda
Lee procesos soci oftulo enterior,	o-cercularis	1.4 Centroamérica	Bolero Mambo	"Los Panchos" D. Perez Prado
2. Masificación	2.MP de raĭz folklórica	2.1.MP rural	Huayno popular Corrido Ranchera Cumbia Chicha	Dúo Larrea-Uriarte Grupos de Mariachis Lorenzo Barcelata "La Sonora Palacios" "Los Shapis"
folk pop		2.2.MP típica	Tonada popular Zamba	Luis Bahamondes Clara Solovera "Los Cuatro Huasos" "Los Chalchaleros"
accion con suc ve han estado entre folk		2.3. Nueva Canción	Diversas especies de origen folklórico	Violeta Parra Atahualpa Yupanqui Carlos Puebla Daniel Viglietti Silvio Rodriguez Chico Buarque Milton Nascimiento Carlos Mejía "Quilapayún" "Inti-Illimani"
3. Fusión	3.Fusión latina	3.1.Ríoplatense	Nuevo Tango Candombe-rock	Astor Piazzola Jaime Roos
pop occ pop lat arte	o och men cen men	3.2.Lusoamericana	Bossa-nova Jazz brasilero	A. Carlos Jobim Hermeto Pascoal
folk al	nellawa me.	3.3.Andina	Rock-andino	"Los Jaivas"
Zwelón, masifiesc	t fire - Carrier	3.4.Centroamérica	Salsa	Rubén Blades
4. Autonomía	4.Rock latino	4.1. Tropicalia		Caetano Veloso Gilberto Gil
pop occ pop lat		4.2.Rock Argentino 4.3.Nuevo Pop Chileno	Rock	Luis Alberto Spinetta Charly García "Virus" "Los Prisioneros" "Aparato Raro"

y nu		
06		
El		
he		
In		
ap		
re		
gr		
ca		
br		
se		
za		
mi		
	Pop Chileno	

III. PROBLEMAS DE METODO

Los procesos socio-culturales descritos en el capítulo anterior, sitúan la MP en un sector intermedio entre el folklore y la música de arte. Esto
produce que la MP se encuentre en una zona marginal tanto del estudio etnomusicológico -que
se preocupa del folklore- como del estudio musicológico -que le interesa la música de arte-.

Esta"tierra de nadie" está sin embargo en interacción con sus vecinos, tal como éstos también lo han estado entre sí:



Rasgos socio-culturales y musicales que originalmente se asociaban con uno de estos estratos en
particular, aparecen más tarde en otros, como pudi
mos observar al analizar los procesos de folklorización, masificación, fusión y autonomía de la MPL.

Podemos apreciar la existencia de esta interacción, analizando dos aspectos fundamentales de la música y de su proceso:

- 1. Presencia espacio-temporal
- 2. Sistema y forma
- 1. La presencia espacio-temporal consta de:
- 1.1. Enseñanza-aprendizaje
- 1.2. Registron de contempo de 9M et out soutent
- 1.3. Difusión de lociaumente elbutas lab estas lan

El carácter empírico y oral que habitualmente posee el proceso de enseñanza-aprendizaje de la MP y que también puede extenderse a su registro (memoria) y a su difusión, constituye un importante fac tor común entre esta música y el folklore.

Sin embargo, por una probable influencia de la música de arte, estos procesos además se realizan por escrito, como lo demuestra la abundancia de cancioneros y métodos de aprendizaje de guitarra, acordeón, órgano o batería¹, y la edición de partituras de MP a lo largo de los últimos cien años².

La creciente presencia de la MP en los MCM, ha influido a su vez, en los procesos de registro y de difusión de la música de arte y del folklore,

^{1.} Junto a métodos para aprender instrumentos de orígen folklórico, como quena, zampoña y charango.

^{2.} Partituras llamadas en inglés "Sheet-music" o "música de una hoja".

creando patrones de producción, distribución y comercialización que han masificado o"popularizado" ambas músicas.

2. Sistema y Forma

La tonalidad de la MP tradicional puede ser considerada como una herencia de la música de arte. Lo mismo sucede con la politonalidad y "atonalidad" de la MP contemporánea (Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti y Arrigo Barnabé en Brasil). Su modalidad en cambio puede ser tanto herencia de la música de arte (Debussy, Ravel) como del folklore, donde en el caso latinoamericano encontramos una modalidad indoamericana (diferentes escalas pentáfonas) y una modalidad medioeval europea además de la tonalidad.

La habitual forma cerrada de la MP -es decir sin desarrollo -, es producto de la permanente presencia en ella de la canción y de la danza. Estos géneros, originados en el folklore, han influido permanentemente la MP y la música de arte. En la MP contemporánea en cambio, y en especial en la fusión, surge una tendencia hacia la forma abierta -con variación y desarrollo armónico y temático-y hacia una música instrumental no bailada, es decir donde desaparece la función de canción y de

danza. Sin duda que se debe a una influencia del jazz -como sucede con el jazz-rock por ejemplo-. No podemos descartar además cierta influencia de la música de arte, como en Astor Piazzolla o Egberto Gismonti, o una tendencia propia de la música de ir evolucionando hacia nuevas formas, como lo demuestra la obra "El Gavilán" de Violeta Parra que, compuesta empíricamente, posee una ela boración del material folklórico que la inspira tan avanzada como la realizada por Bela Bartôk.

El siguiente cuadro ilustra la influencia recípro ca que históricamente ha existido entre la música folklórica, popular y de arte tanto en América como en Europa.

La habi Guar Forma Cerrada de 19 MP 208 desir 876 desirratio 270 de praducto de 16 permanente present

Namentemente 12 MPsystasmasicasae arte: Enclaimp contemporarie ambis, sy entemporarie notaria

sión, supre una tendencia hacia la forma ablerta

ir donde desaparece la función de canción y de

	FOLK	POP	ARTE
Enseñanza- Aprendizaje	oral	→ oral-escrita	(oral) escrita
Registro	memoria(colectiva) -grabado	memoria(individual) -grabado-escrito	escrito-grabado
Difusión	local-masiva	local-masiva	media-masiva
Sistema	modal-tonal	modal-tonal-atonal	modal-tonal-atonal
Forma	cerrada	cerrada-abierta	cerrada-abierta
	(canción-danza)		outo set.g. general est.g. uchios: .

Según este cuadro, la MP junto con tener rasgos propios, comparte muchos de los rasgos de la música folklórica y de arte. Este hibridísmo o carácter sintético de la MP hace necesario integrar métodos de la antropología, etnomusicología, sociología y musicología para su adecuado estudio, como veremos en el siguiente capítulo.

IV. HACIA EL ESTUDIO DE LA MUSICA POPULAR

El estudio de la MP puede ser desglosado en tres aspectos:

- 1. La música
- 2. El músico
- 3. La difusión

Considerando cada uno de estos aspectos por separado, como así mismo estableciendo sus relaciones mutuas, abarcamos el fenómeno de la MP globalmente y podemos comprender mejor sus particularidades.

1. La música

Como punto de partida está la ubicación y selección del repertorio que forma nuestro universo de estudio. Debido a que la presencia y desarrollo regional y nacional de todo repertorio varía históricamente -salvo aquel folklorizado o constitui do en "clásico"- debemos delimitarlo a un área geográfica o cultural y a un período de tiempo de terminados. Agrupando este repertorio en composiciones de características comunes, tendremos las <u>especies</u> o formas de la MP, que conforman un género o parte de él.

La caracterización de un género de la MP puede lo grarse en forma deductiva al analizar los rasgos musicales de cada una de las especies seleccionadas, tales como:

metro y tiempo

melodía

armonía

sistema (modal, tonal...)

instrumentación

texto (forma y contenido)

coreografía

forma

Los procesos socio-culturales en los que toda música se halla inmersa, le otorgan un significante social y cultural a cada uno de estos ragos, como se desprende de lo planteado por Vic Gammon en "Problems of method in the historical study of popular music" (1982, p.24).

El análisis musical de la MP en general se enfrenta a una problemática donde de destacan tres aspectos:

- Variedad del objeto: debido a la existencia de diferentes versiones, arreglos e interpretaciones de una misma obra.
- Registro gráfico parcial o inexistente: debido al bajo porcentaje de partituras editadas y a que éstas habitualmente son una reducción para canto y piano o guitarra.
- Vastedad del universo de estudio: con un extenso repertorio para cada especie debido a la prolífera creación popular.

Los siguientes criterios y técnicas pueden ayudar nos a resolver la problemática descrita:

- Elección de "versiones tipo": que sean las originales o grabadas en primer lugar; que sean las habitualmente difundidas (confección de censos o

- rankings); o que se hayan convertido en "clásicos" de la MP.
- Análisis auditivo de estas "versiones tipo" a través de sus grabaciones comerciales ayudado por la transcripción musical y literaria.
- Selección de muestras de repertorio según: vigencia histórica ("clásicos"), popularidad, valor o interés musical intrínseco, delimitación por autor y/o época.

Finalmente debiera analizarse el proceso socio-cultural que origina y sustenta el género que estamos estudiando, caracterizando los fenómenos comunitarios (antropología y folklore) y masivos (sociología) que dicho género produce.

2. El músico

Una vez terminado el repertorio a estudiar, surgirán sus compositores e intérpretes, formando el universo de músicos de nuestro estudio. Podemos caracterizar al músico popular según dos aspectos: su rol artístico y su formación musical.

a) Rol artístico:

En la integración compositor-intérprete tan propia de la música popular ("cantautor", "trovador"...)

es posible determinar un énfasis, un punto de partida o una mayor relevancia del rol interpretativo o creativo.

Cada uno de estos roles posee las siguientes variables:

- 1. Compositor 1.1. Composición
 - 1.1.1. Total (arreglo, instrumentación)
 - 1.1.2. Parcial (no armoniza, no arregla)
 - 1.2. Interpretación1.2.1. Interpreta sus obras (u otras)
 - 1.2.2. No interpreta
- 2. Intérprete 2.1. Composición

2.1.1. Compone

2.1.2. No compone

2.2. Interpretación

2.2.1. Vocal

2.2.2. Instrumental

2.2.3. Ambas

b) Formación musical:

Debido a las Influencias del folklore y de la música de arte, el músico popular latinoamericano

se ha formado musicalmente a través de diferentes caminos. Estos caminos lo conducen hacia un género determinado, de manera que cada género de la MPL posee caminos de llegada para sus músicos, que junto con depender de los factores socio-culturales ya descritos, dependen del tipo de acerca miento y formación que el individuo haya tenido en la música.

Podemos caracterizar esta formación de la siguien te manera:

- 1. Académica 1.1. Completa
 - 1.2. Incompleta
 - 1.2.1. Estudios formales
 - 1.2.2. Estudios informales (autodidacta)
- 2. Empírica 2.1. Urbana
 - 2.1.1. Original
 - 2.1.2. Imitativa
 - 2.2. Rural
 - 2.2.1. Original (cultor)
 - 2.2.2. Imitativa (recolector)

La fuente principal de información para caracterizar al músico popular es él mismo. Debiera darse prioridad a aquellos músicos de edad avanzada, recogiendo el testimonio de su vida según el método

autobiográfico ayudado por las técnicas antropológicas de Rapport. Desafortunadamente muchos de estos músicos permanecen olvidados en los rincones de AL, pues la MP olvida con facilidad lo que ya no es éxito o no está de moda.

3. La difusión:

El estudio musicológico de los medios de comunica ción de masas (MCM) se justifica y se hace necesa rio debido a que estos medios le otorgan el carác ter masivo a la MP. Tal estudio puede contemplar los aspectos tecnológicos, económicos, sociales o culturales de los medios. Tomaremos como ejemplo el caso de Chile durante la década de 1930¹, para ilustrar el estudio musicológico de la difusión de MP en AL.

Considerando las referencias escritas -prensa y propaganda- y la conservación de objetos difusores -partituras y discos-, podemos concluir que tal difusión se produjo a través de cinco canales:

a) Discos (de 78 rpm) 31,4 %

b) Lugares de espectáculos en vivo 30,9 %

l. Conclusiones del tercer capítulo de mi Tesis en Musicolo gía: "Música Popular escuchada en Chile en la década de 1930".

c) Partituras 16,3 %

d) Radio 10,8 % sand

e) Cine sonoro 10,6 %

Las siguientes son algunas de las características que tuvieron estos canales:

a) Discos:

A comienzos de la década de 1930, se vendían en Chile discos de los sellos "RCA Víctor", "Odeón", "Columbia" y "Brunswick". Los dos primeros grababan en el país, contando "RCA Víctor" con tres orquestas propias y publicando cancioneros con las letras de sus grabaciones.

El lanzamiento de discos "Víctor" al mercado chileno estuvo muchas veces asociado al acontecer
socio-cultural del país, observándose mayores ofer
tas ante la llegada de algún intérprete latinoame
ricano (como Pedro Vargas o Tito Guizar); la cele
bración de festividades patrias o religiosas; el
acontecer político (como la caída del gobierno de
Carlos Ibañez en 1931); los triunfos deportivos
nacionales; y el éxito de alguna película, cuyas
canciones eran rápidamente puestas al alcance del
público.

El sello "Odeón" ordenaba de la siguiente manera el repertorio ofrecido hacia 1934:

"Bailables": <u>fox-trots</u>, <u>tangos</u>, <u>valses</u>, <u>pasos-do-bles</u>, <u>rancheras</u> y <u>rumbas</u>.

"Cantados" : canciones, corridos, tonadas.

Además destacaba un "Repertorio chileno" formado por MP de raíz folklórica y un "Repertorio Alemán".

b) Lugares de espectáculos en vivo

La variada gama de lugares donde se difundió en vivo la MP puede ser ordenada de la siguiente manera:

- Salas de espectáculos:

 Ofrecían música en los entreactos de sus funcio

 nes de cine, contando en muchos casos con conjuntos estables. También ofrecían operetas y re

 vistas musicales (En 1939 existían 59 de estas
 salas en Santiago).
- Boites y salones de baile:

 "La gran atracción de las noches santiaguinas está en las terrazas, en los cabarets, en los salones de té (...) donde se reúne numerosa con currencia a entregarse a las delicias del baile

entre la estruendosa alegría del jazz-band(...). Puede decirse que la mitad de la población santiaguina baila animadamente en las noches. Crónica de la Revista En Viaje, Santiago, VIII-1934, pp. 7-9).

- Clubes sociales:

 Frecuentados por los sectores altos de la socie

 dad.
- Recintos deportivos: Como el Club Hípico -donde se hacían grandes fiestas de año nuevo y el Estadio Nacional.
- Lugares públicos: Parques, plazas y ferias.
- Quintas de recreo:
 Frecuentados por los sectores sociales bajos.

c) Partituras

En MP, a diferencia de lo que ocurre en la música de arte, la partitura le sirve más al público receptor que al intérprete, quien utiliza más bien su oído para aprender la música que interpreta. La demanda de un público entrenado en lectura musical -habilidad al parecer más común en los años

30 que en nuestros días- llevó la partitura a convertirse en un objeto de consumo.

En aquellos años existieron en chile tres editoria les nacionales de música que editaban MP: "Casa Ama rilla" (con 3.500 ediciones en 1940), "Casa Wagner" (que editaba "álbunes sonoros" con interesantes selecciones de repertorio popular), y "Casa Calvetty". Además operaba en Chile la editorial norteamericana "Southern Music International".

d) Radio

Según crónicas y avisos aparecidos en la prensa de la época, podemos concluir la importancia de los programas en vivo realizados habitualmente en los auditorios radiales. Para ello, las emisoras contaban con elencos estables de músicos y contra taban ocasionalmente a algún intérprete de paso por Chile. Estos programas eran combinados con emisiones de discos, como lo demuestra la siguien te programación de radio "El Mercurio" del 5 de Octubre de 1937:

Mediodía

- Selecciones de música de pelí-
- Música bailable (3 fox-trots,
 1 tango)

Tarde

- Trozos de ópera
- Selección de artistas aficion<u>a</u> dos

Noche

- Interpretaciones de Agustín
 Magaldi en disco (1 tango,
 1 canción)
- -Interpretaciones en vivo: un
 "estilista chileno", un"Conjunto
 Criollo" (1 vals, 1 canción,
 1 cueca); un conjunto de MP internacional (1 blue-canción,
 1 marcha, 1 rumba-bolero).
 -Bailables nocturnos (discos).

e) Cine:

Durante la década de 1930, el cine musical exhib<u>i</u> do en Chile fue en un 65% de orígen latinoamerica no (argentino, mexicano y chileno), en un 24% de orígen norteamericano y en un 10% de orígen europeo.

La importancia de este medio como difusor de MPL se puede observar en la costumbre de publicitar junto con la película, el repertorio de canciones que aparecían en ella y a sus intérpretes.

La presencia en las películas argentinas de Carlos Gardel, Libertad Lamarque, Azucena Maizani o Hugo Del Carril interpretando música de Ernesto Lecuona (Cuba), Francisco Canaro (Argentina) o del propio Gardel, era motivo suficiente en aquella época para asegurar el éxito de una película.

Por otra parte, el cine mexicano -cuya temática, a diferencia del argentino, era más rural que urbana- tenía tan buena acogida en Chile que los corridos y canciones rancheras que difundía, quedaron para siempre en este país, llegando incluso a folklorizarse. "Allá en el rancho grande" por ejemplo, se canta hasta el día de hoy en Chile y fue conocida en 1937 a través de una película del mismo nombre donde la cantaba Tito Guizar.

Estos ejemplos han servido para ilustrar la presencia de la MP en los MCM y las características particulares que presenta cada medio. El estudio musicológico de la difusión de MP continúa, estableciendo la influencia que los factores tecnológicos, económicos, sociales y culturales presentes en los MCM, ejercen en la conformación de rasgos musicales, ya sea a nivel de repertorio, de especies o de géneros

BIBLIOGRAFIA

- Apel, Willi ed. <u>Harvard Dictionary of Music</u>, Cambridge, Harvard University Press, 2° edición, 1982, 935pp.
- "Arrigo em dois tempos" en Arte em revista, Sao Paulo, Editado por CEAC, Vol. 6, N°8 X-1984, pp. 22-29.
- Dannemann, Manuel. "Situación actual de la música folklórica chilena. Según el Atlas del Folklore de Chile" en Revista Musical Chilena, Santiago, Universidad de Chile, Vol.XXIX, Nº131, 1975 pp 38-86.
- Degregori, Carlos Iván. "Huayno, 'chicha': el nuevo rostro de la música peruana" en <u>Cultura</u> <u>Popular</u>, Lima, CELADEC Nº13-14, XI-1984, pp.187-192.
- Fairley, Jan. "Annotated bibliography of Latin-American popular music with particular reference to Chile and to nueva canción" en Popular Music, Cambridge University Press $\overline{\text{N}^{\circ}5}$, 1985, pp.305-356.
- Gammon, Vic "Problems of method in the historical study of popular music" en Popular Music Perpectives, Horn, David y Tagg, Philip ed., Göteborg, editorial Göteborg & Exeter, 1982, pp.16-31.
- Gonzalez, Juan Pablo. "Música Popular escuchada en Chile en la década de 1930", Tesis en Musicología, Santiago, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1982, 490 pp.
- La Bicicleta, Santiago, Editorial Granizo, Nº 12, Mayo 1981, pp.11-14; Nº23, Mayo 1982, pp. 15-22; Nº36, Julio 1983, pp.26-28; Nº62, Agosto 1985, pp.18-23, Nº64, Octubre 1985, pp.18-20; Nº73, Agosto 1986, pp.8-9 y 11-15.

- La Liebre ilustrada. Quito. Nº19, 17 de Febrero de 1985, pp.3-5.
- Manns, Patricio. <u>Violeta Parra</u>, Concepción, editorial lar, 1986, 111pp.
- Reyes Matta, Fernando. "Canto y alternativas populares en América Latina", documento del Instituto Latinoamericano de Estudios Trans nacionales, México-Santiago, 1983, 30 pp.
- Roberts Storm, John. <u>El Toque Latino</u>, <u>México</u>, <u>Edi</u> tores Asociados <u>Mexicanos</u>, 1979, 302 pp.
- Sadie, Stanley ed. The New Grove, London, Macmillan Publishers, 1980, Vols: IV p. 340; V pp.85-89; X pp. 529-554; XI p. 529 y XII pp.231-236.
- Santander, Ignacio Q., Quilapayún, Madrid, Ediciciones Júcar, 1983, 222 pp.
- Vicuña, Ignacio. Historia de los Quincheros, Santiago, Ediciones Ayer, 1977, 75 pp.

CENECA es una Corporación Privada sin fines de lucro que fue creada en 1977. Su objetivo básico es contribuir —desde una perspectiva democrática— al conocimiento y desarrollo de la socieda chilena en su dimensión cultural. Con este prosito realiza tareas de investigación, animació capacitación en distintas áreas de la cultura las comunicaciones, a nivel local y naciona. Chile y a nivel regional en América Latina.