

# Chamamé ¿de cámara? vinculaciones entre música académica y música popular argentina en «Litoral» de Luis Barbiero

*Chamamé, Chamber Music? Connections between academic music and Argentine popular music in Luis Barbiero's «Litoral»*

Marcia Natividad Prendes \*

Universidad Nacional del Litoral (ISM-UNL), Argentina

mnprendes@ism.unl.edu.ar

 <https://orcid.org/0009-0004-5523-6421>

Recepción: 12 Septiembre 2025

Aprobación: 12 Octubre 2025



Acceso abierto diamante

## Resumen

Este artículo analiza la obra «Litoral» del músico entrerriano Luis Barbiero, contenida originalmente en su disco *Música Argentina de Cámara* (2015), para dar cuenta de vinculaciones posibles entre categorizaciones propias de la música de tradición escrita y la música popular argentina desde una perspectiva musicológica e interpretativa, atendiendo a la integración de elementos del chamamé en una estructura compositiva académica. Se identifican desafíos técnicos y estilísticos que surgen al abordar su interpretación. La investigación se inscribe en una línea de estudios que busca visibilizar y sistematizar las particularidades de este tipo de repertorios, resaltando el valor del enfoque performativo y la necesidad de una contextualización y análisis de sus cualidades específicas.

**Palabras clave:** música académica, análisis, interpretación, birritmia, música popular argentina.

## Abstract

*This article analyzes the work «Litoral» by Entre Ríos musician Luis Barbiero, originally included in his album *Música Argentina de Cámara* (2015), to explain possible links between categorizations of traditional written music and Argentine popular music from a musicological and interpretive perspective, considering the integration of chamamé elements into an academic compositional structure. Technical and stylistic challenges that arise when approaching its interpretation are identified. This research is part of a line of studies that seeks to make visible and systematize the particularities of this type of repertoire, highlighting the value of the performative approach and the need for contextualization and analysis of its specific qualities.*

**Keywords:** *Academic music, analysis, interpretation, biorhythm, Argentine popular music.*

---

## Notas de autor

- \* Pianista, docente e investigadora del ISM-UNL. Magíster en Interpretación de Música de Cámara, Universidad Nacional de Rosario (UNR) y Doctoranda de la carrera de Doctorado en Humanidades con mención en Música (UNL). Se desempeña en la Secretaría de Investigación y Posgrado del ISM-UNL. Docente en las cátedras de Instrumento Armónico Aplicado Piano 1, 2 y 3; Trabajo Final de la Licenciatura en Teoría y Crítica de la Música del ISM. Editora asociada de la Revista del ISM; participa de Proyectos de Investigación CAI+D ISM-UNL; dirige becarios e integra comités evaluadores de diversos espacios académicos de investigación y formación de recursos humanos en la mencionada casa de estudios. Ha participado en el marco de Congresos, Festivales y Concursos Nacionales e Internacionales en el país y en el exterior en calidad de intérprete solista, formaciones instrumentales y desarrollando investigaciones sobre música popular argentina. Su primera producción discográfica, *Infancia* —proyecto Prendes & Lager— cuenta con el apoyo del Instituto Nacional de la Música (INAMU). Actualmente se encuentra en proceso de su segunda producción discográfica.

## 1. Introducción<sup>[1]</sup>

Las interpretaciones de las expresiones «música académica» y «música popular» implican significaciones diversas y las construcciones simbólicas vinculadas a sus respectivas definiciones conceptuales despliegan órdenes del sentido que se entraman en complejos procesos de resignificación que van mutando a través del tiempo y del espacio. Sin embargo, la diferenciación entre «lo académico» y «lo popular» no impide que al interior de una obra musical existan casos de relación entre ellos: «Litoral» (Barbiero, 2018) pertenece al ámbito de la música de cámara y contiene cantidad de rasgos provenientes del chamamé, lo cual le confiere características distintivas.

El propósito del trabajo es aportar, a partir de un estudio de caso, a la reflexión general de la temática propuesta, centrada en abordar los diálogos entre lenguajes sonoros populares y académicos. Se considera que esta obra se presenta como una muestra intencional y representativa del corpus camarístico nacional existente, debido a que se vincula (de diversos modos) con la música popular argentina y que, además, no abundan investigaciones que aborden su especificidad en la interpretación.

En primer lugar, y en cuanto a una aproximación concreta a nuestro arco de problemáticas, partimos de considerar que para interpretar obras de cámara que presentan elementos de la música popular argentina se torna necesario abordar los mismos considerando su especificidad en la actualidad, sin perder de vista que el objeto de estudio implica un proceso dinámico en constante desarrollo. En este sentido, podemos advertir desafíos interpretativos de tipo:

- Sonoros, o de «toque» popular: comprendiendo la apuesta de resolver en instrumentos de la tradición de la música clásica, algunas rítmicas que tradicionalmente están interpretadas con guitarras o percusión, en cuanto a si se desea emular o traducir determinados tipos de sonoridades (como la de la voz, el acordeón, el repique del bombo o el rasguído de la guitarra, por citar algunos ejemplos).
- De manejo de cualidades propias de los géneros de la música popular argentina: texturas, estructuras, forma y desarrollo armónico, los cuales constituyen un desafío en la manera de abordar interpretativamente estas relaciones y su funcionamiento en las obras.
- De notación y su correspondiente interpretación: considerando la compleja relación entre la música y sus sistemas de representación y partiendo, además, de la base de que en la música académica la partitura presenta marcadas diferencias respecto del modo en que funciona en la música popular. En el conjunto de músicas que poseen notación escrita o están integradas de alguna forma a esta tradición, los símbolos representados en la partitura pueden lograr aproximarse en un alto porcentaje al resultado sonoro y, en otros casos, la parte escrita omite todo tipo de detalles o solo sugiere ciertas pautas, concediendo libertades para que el intérprete elabore ideas musicales acordes al género y estilo de la pieza musical que interpreta, suponiendo que sabe cómo hacerlo. Actualmente existen diferentes estandarizaciones de notación musical, lo cual representa para el intérprete nuevos desafíos al momento de analizar, descifrar y traducir en sonidos las intenciones del compositor.
- De criterios de valoración y legitimación: deben tenerse en cuenta aquí ciertos debates actuales<sup>[2]</sup> los cuales sostienen que resulta difícil insertar la música y la musicología popular en los ámbitos académicos, así como producir sistematizaciones válidas para su enseñanza e interpretación. Esto es debido a que su integración se ha visto muchas veces obstaculizada por enfoques que revelan que, en algunos casos, si no se incorporan «procedimientos de producción» característicos, ni se tiene en cuenta su especificidad, continúan reproduciéndose modelos pedagógicos pensados para otras músicas, lo cual denota, a su vez, un planteo de supuesta «universalidad» de los mismos. Asimismo, provocan reducciones y simplificaciones en la materia de estudio, pues todo se vuelve analizable a partir de la música y musicología académica (Goldsack *et al.*, 2009).

Reconocer particularidades de la obra a partir de sus propios procesos de producción, cualidades propias y funcionamientos específicos, así como definir la relación entre estos aspectos y elementos tanto al interior de la obra como del contexto al cual la misma refiere, permite comprender las relaciones que se establecen entre la música académica y la música popular y posibilita abordar este tipo de repertorios con una propuesta interpretativa pertinente y fundamentada.

## 2. Algunas disquisiciones sobre marcos conceptuales y abordajes

El concepto de «música popular» resulta amplio y complejo. No solo remite a lo «popular» según acepciones comunes (como lo perteneciente al pueblo o conocido por muchos), sino también a músicas que, sin ser masivas ni de clases menos favorecidas, son llamadas «populares» por su repertorio, instrumentos o formas de producción. A menudo, la «música popular» se define en oposición a la «música académica», lo cual puede reforzar ciertas jerarquías históricas entre lo «culto» y lo «popular», como ya señalaba Carlos Vega (1979, citado por Prendes, 2016). En la actualidad, existen numerosas publicaciones que abordan el concepto de «popular» en la música, considerando revistas sobre estilos puntuales de música popular, estudios sociológicos e histórico–musicológicos concretos, entre otros.

Al remitirnos al concepto en particular, resulta inagotable poder recopilar todas las categorías especializadas y específicas de nomenclaturas estilísticas que se crearon y circularon, y que luego son revisadas y recreadas en el presente. Como mencionamos anteriormente, el objeto de estudio abordado implica un proceso dinámico en pleno desarrollo, siendo esta situación también parte de la problemática, ya que precisa de la constante revisión del sentido —y de sus significados—, de acuerdo a la contextualización en el tiempo y espacio en que se estudia.

Juan Pablo González (2013) reflexiona sobre cómo la musicología en América Latina ha buscado articular sus propios marcos teóricos frente a la exclusión histórica (y social) de la música popular en la academia. Ello se hace evidente en instituciones como los conservatorios, que históricamente marginaron estas expresiones musicales, promoviendo un solo tipo de lenguaje y práctica considerados «apropiados». Ana María Ochoa (2003, 2006), por su parte, también plantea una mirada crítica sobre estos aspectos. Por un lado, vincula la música popular con procesos políticos y con tensiones en torno a lo auténtico, lo extranjero y lo dominante. Por otro lado, señala que los conceptos de «género», «autenticidad» o «tradicción» son disputados y están atravesados por cambios y cruces cada vez más visibles entre lo académico y lo popular. Finalmente, estudios actuales reconocen que los géneros musicales no son categorías naturales, sino construcciones históricas y sociales, ligadas a valoraciones específicas de lo sonoro y de fronteras manipulables (Prendes, 2020).<sup>[3]</sup>

El enfoque interdisciplinario en el estudio de las músicas populares permite abordar el discurso musical desde múltiples dimensiones: técnicas, sociales, simbólicas, económicas y contextuales. Elina Goldsack sostiene que los criterios para clasificar los géneros han cambiado y es necesario comprenderlos en su dimensión temporal estética, social y retórica (Goldsack *et al.*, 2009). De igual modo, Angélica Adorni asume que el abordaje de la canción popular presenta una serie de desafíos y que resulta fundamental «observarla no como un objeto cerrado y fijado en la partitura o el disco, sino como un proceso, con recorridos múltiples de interpretación, reproducción y recepción» (Adorni, 2022, p.20). Al respecto, señala que «el carácter mediatizado del corpus —considerando sus propios universos contextuales, los mundos del arte y la interacción con las distintas industrias culturales—» requiere «la aplicación de herramientas metodológicas y conceptuales provenientes de distintas disciplinas y el diálogo con otras áreas de estudio» (Adorni, 2022, p.20). Finalmente, Martín Liut (2017) destaca una apertura reciente hacia prácticas musicales «impuras» y experiencias híbridas que cruzan música académica con músicas populares. En lugar de los enfoques nacionalistas del siglo XX, estos procesos tienden a ser más horizontales y menos jerárquicos, con una creciente voluntad de compositores, intérpretes y espacios académicos, por sostener y difundir estos cruces.

El foco de la investigación toma como base, además, la premisa de Walter Piston (1984) sobre la importancia de la interpretación en vivo como forma insustituible de representación musical, y el aporte de Juliana Guerrero (2012), el cual refiere a posicionamientos musicológicos y debates actuales que coinciden en la necesidad de incorporar la instancia performativa (la de la interpretación) al análisis del lenguaje musical y de comprender cómo se integran los factores ideológicos con los musicales, priorizando el lugar del sujeto en el proceso musical. Los fundamentos radican en que —a diferencia de las definiciones provenientes de la musicología histórica— la determinación de un género es «el resultado de una negociación que incluye tanto aspectos puramente relacionados con el sonido como otros emergentes de la experiencia de los individuos involucrados en el hecho musical» (Guerrero, 2012, p.4), y que a diferencia de lo que ocurre en la música clásica, donde la flexibilidad de la *performance* está limitada a estrechas decisiones de tempo, dinámica, fraseo y articulación, las *performances* en la música popular permiten una gran flexibilidad y creatividad al punto tal de poder el intérprete «dar forma, reforzar o aún cambiar un género» (Hamm, 1994, citado por Guerrero, 2012, p. 12).

Avanzando aún más hacia interior del repertorio camarístico seleccionado, tomamos de referencia los aportes de Piston en relación con que el estilo rítmico y la textura generada son tan importantes como la melodía en sí y que el acompañamiento musical, a través de los diseños rítmicos y la pulsación, «establece el grado de movimiento subyacente de la música [que] puede afectar de una manera vital el significado musical de la melodía misma» (Piston, 1984, p. 457). Estos diseños son conocidos en la música popular como «modelos de acompañamiento» y, en el chamamé, pueden identificarse varios. Los recuperaremos luego en el apartado destinado al estudio de caso ya que constituyen la especificidad del género y poseen una relación intrínseca con la melodía, subrayando el carácter particular de la obra de cámara seleccionada.

Finalmente, cabe destacar que resulta inagotable poder recopilar todas las producciones de música de cámara vinculadas (de múltiples modos) a la música popular argentina; sin embargo, el relevamiento bibliográfico dio cuenta de que no abundan los estudios musicológicos sobre el abordaje interpretativo. Asimismo, y como hemos visto, existe un considerable corpus de estudios académicos sobre la música popular pero no así sobre aspectos específicamente musicales o performáticos. Por lo tanto, afirmamos que existe una problematización que subyace cuando se pretende analizar, interpretar y enseñar todas las músicas desde la lógica del estudio de la música académica. Cualquier reducción y/o simplificación en nuestra materia de estudio corre el riesgo de inducir a esquematismos y ortodoxias que redundan, generalmente, en la rigidez interpretativa. Estos puntos fundamentan la necesidad de abordaje del objeto de estudio en la presente investigación.

### 3. Sobre el chamamé y la interpretación de géneros musicales birrítmicos

El chamamé es una expresión cultural que combina música, poesía y danza, originada en Corrientes (Argentina) a principios del siglo XX y reconocida como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en 2020.<sup>[4]</sup> Emparentado con la polca paraguaya, destaca por su estructura armónica sencilla que potencia la creatividad interpretativa de los músicos populares. Tradicionalmente, se interpreta con acordeón, guitarras y cantor/es, aunque también incorpora elementos del tango, como el bandoneón y el uso de púas.

Enrique Piñeyro distingue modalidades expresivas según regiones de Corrientes: el chamamé *kanquí* (zona Norte) de carácter melancólico; el chamamé *kireí* (zona Central), alegre y vivaz; y el chamamé *sirirí* (zona Este), enérgico y articulado (Piñeyro, 2005, p. 329). También se menciona el chamamé *maceta*, relacionado con la danza descalza sobre tierra, acentuando el vínculo corporal con el ritmo.

El desarrollo del género abarca cerca de un siglo y de acuerdo con Kutnowski Prati y Costantini puede pensarse en tres grandes grupos generacionales de artistas: los *pioneros* (década del 30), fundadores de las primeras orquestas; los *creadores* (1940–1970), considerados los grandes del género, como Ernesto Montiel, Tránsito Cocomarola, Tarragó Ros e Isaco Abitbol, quienes establecieron el sonido clásico del chamamé; y los

*continuadores*, que pueden ser tradicionalistas o proyectivos, encargados de mantener y renovar la tradición desde sus propias búsquedas musicales (Kutnowski Prati y Costantini, 2022, p. 38).

Para interpretar un chamamé, resulta fundamental comprender que este —al igual que gran parte de la música de raíz folklórica argentina— involucra a la danza y la poesía. Asimismo, gran parte de los géneros musicales argentinos se inscriben dentro de los sistemas birrítmicos, lo cual refiere a la yuxtaposición y convivencia de compases de 3/4 y 6/8. En términos generales, las melodías poseen predominio del 6/8 y las bases de acompañamiento rítmico del 3/4. En este sentido, desde lo rítmico, el chamamé se caracteriza por melodías y golpes agudos que suelen dividirse en 6/8, mientras que la base grave (como los bajos del contrabajo y la mano izquierda del acordeón) lo hace en 3/4.

Según Falú, coexisten tres corrientes interpretativas para el abordaje de géneros birrítmicos: la academicista, la folklórica estilística, y la folklórica revisionista. Cada una de ellas presenta características propias que influyen directamente en la interpretación y comprensión del género de raíz folklórica (Falú *et al.*, 2011, p. 25):

- **Posición academicista:** Representada por músicos formados en instituciones académicas, pero con poca experiencia en la interpretación de la música popular argentina. Transcriben los géneros folklóricos en 6/8, omitiendo la presencia del 3/4 subyacente, lo que resulta en interpretaciones rígidas o «valseadas».
- **Posición folklórica estilística:** Defendida por referentes como Adolfo Ábalos e Hilda Herrera, se basa en un conocimiento profundo del «toque» popular. Sostiene que el 3/4 es esencial para definir el carácter del folklore, negando la categoría de birritmia y promoviendo la polirritmia desde una base de tres negras.
- **Posición folklórica revisionista:** Coincide con la estilística en cuanto a la centralidad del 3/4, pero acepta y defiende la coexistencia de 3/4 y 6/8 como característica definitoria del folklore. Propone una visión birrítmica consciente y enriquecedora, representada por músicos como Oscar Cardoso Ocampo, Oscar Alem y Eduardo Lagos.

Partiendo, entonces, de que la interpretación musical es un factor clave en el análisis, y que el mismo no abarca solamente cuestiones propiamente musicales sino también la posibilidad de concebir la *performance* musical y su correspondiente escucha como una situación en la que intervienen distintos sujetos (con sus respectivas nociones de expectativas y competencias), se torna necesario abordar al objeto de estudio de modo interdisciplinar e integral, mediante un enfoque cualitativo en el que se contemplen y confluyan disciplinas musicológicas y didáctico–interpretativas interrelacionadas.

Para el análisis de «Litoral» consideramos los aportes de Eduardo Falú (2011) y el trabajo conjunto de Ailen Kutnowski Prati y Nahuel Costantini (2022) sobre sonoridades del Litoral, profesionales de reconocida trayectoria artística que profundizan sobre características conceptuales en el área y brindan soporte conceptual teórico y analítico para la identificación, caracterización y clasificación de elementos de la música popular argentina del estudio de caso seleccionado.

#### 4. El caso de «Litoral»

Pablo Ascúa *et al.* (2006) diferencian la música folklórica —de origen rural y tradicional— de la música de raíz folklórica, entendida como producción popular que cultiva aquellas formas. En este segundo marco, ubicamos al compositor Luis Barbiero, como cultor de música de raíz folklórica, dado que desarrolla su obra en contexto urbano y académico, participando activamente en instituciones como la Escuela de Música de Paraná y la Orquesta Sinfónica Provincial de Entre Ríos.<sup>[5]</sup>

Su obra «Litoral» se inscribe dentro de esa lógica. Inspirada en paisajes, fauna, festividades y sonoridades del Litoral, fue compuesta inicialmente para saxo y piano, y adaptada luego a distintas formaciones hasta llegar a la versión aquí abordada, para flauta travesa y piano (2022). En ella, Barbiero plantea una macroestructura

basada en un tema con variaciones y con armonías simples que permiten una complejidad interpretativa progresiva.<sup>[6]</sup>

Aunque la obra no responde a la formación tradicional del chamamé, se basa en múltiples elementos estilísticos del género, lo cual conlleva un desafío de interpretación en relación con cómo generar —a partir del lenguaje escrito en instrumentos no tradicionales— el «toque popular». Según el propio Barbiero, uno de sus mayores retos es encontrar los modos más adecuados para dejar escritas indicaciones que acerquen al intérprete no familiarizado con el folklore a su espíritu rítmico y expresivo, sin sobrecargar la partitura ni limitar la espontaneidad.

En relación con el análisis rítmico, la partitura de «Litoral» evidencia tanto la posición folklórica estilística (por estar escrita en 3/4) como la revisionista, ya que se percibe claramente la convivencia de 3/4 y 6/8 a lo largo de toda la obra. En este sentido, la birritmia se manifiesta de dos formas: vertical, cuando ambas métricas coexisten simultáneamente en diferentes instrumentos (ejemplo figura 1 y figura 2, compases 94 y 34), y horizontal, cuando se alternan en la misma línea melódica o entre compases consecutivos (ejemplo figura 3, compases 92 y 93). Según Falú *et al.* (2011), la interpretación debe respetar el carácter folklórico sosteniendo internamente el 3/4, aun cuando las melodías estén escritas en 6/8, ya que perder este pulso implicaría desvirtuar el estilo y la sonoridad o toque popular.

The image shows a musical score for Flute and Piano. The Flute part is written in a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and a 6/8 time signature. The two parts are aligned vertically, showing the simultaneous presence of 3/4 and 6/8 rhythms.

Figura 1.

Ejemplo de birritmia vertical. Compás 94 de «Litoral»

The image shows a musical score for Flute and Piano. The Flute part is written in a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and a 6/8 time signature. The two parts are aligned vertically, showing the simultaneous presence of 3/4 and 6/8 rhythms. A dynamic marking 'p' is present in the Flute part.

Figura 2.

ejemplo de birritmia vertical. Compás 34 de «Litoral»



Figura 3.

ejemplo de birritmia horizontal, parte de flauta travesa. Compases 92 y 93 de «Litoral»

Con relación a los aspectos sonoros, la obra propone un juego de traducción, emulación o evocación tímbrica de instrumentos tradicionales del chamamé (bandoneón, acordeón, guitarra, contrabajo) por parte de instrumentos característicos de formación de cámara. Así, por ejemplo, la flauta travesa asume el rol del canto (por sus posibilidades de registro y fraseo) y presenta posibilidades de evocación del timbre de las aves —una imagen muy presente en la poética litoraleña— a través de apoyaturas, saltos, o articulaciones breves y picarescas.

El piano, por su parte, establece analogías más complejas. Aunque puede asumir acompañamientos o líneas propias de guitarra, acordeón o contrabajo, presenta en relación con estos instrumentos ciertas limitaciones técnicas vinculadas, por ejemplo, a la duración de los sonidos, a la imposibilidad de realizar vibratos, o la movilidad en pasajes rápidos (al emular ciertos giros melódicos de 8vas o de melodías paralelas en 3ras o 6tas características del acordeón, por ejemplo, que para ejecutarlos en el piano resultan técnicamente más complejos), solo por citar algunos ejemplos.

De acuerdo con la identificación, clasificación y caracterización de elementos populares del chamamé realizada por Kutnowski Prati y Costantini (2022), consideramos que la construcción de «Litoral» se basa principalmente en dos de las categorías: a) características de la melodía; y b) características del acompañamiento.

#### a). Características de la melodía

En cuanto a la melodía, destaca el uso constante de síncopas, con frases que resuelven en tiempos débiles, así como variaciones acentuales que transforman el estilo original. Aparecen también recursos rítmicos como cuatrillos y gestos percusivos, interpretables con libertad expresiva, siguiendo el concepto de «intención rítmica» descrito por Lilián Saba (2005, p. 7).

Una característica destacada es la variación melódica constante entre los instrumentos, tanto en recursos técnicos (dinámicas, articulaciones, registros) como en ornamentaciones (apoyaturas, mordentes, bordaduras, grupetos, rápidos arpeggios y cambios súbitos de octava, presentes mayormente en la flauta travesa).

En términos de dinámica y articulación, la obra exige un rango amplio y una ejecución atenta, evocando gestos típicos del chamamé como el rasgueo de la guitarra con púa o la percusión del contrabajo, que el piano traduce mediante tipos de toque con presión o caída libre, ya descritos para el tango por Hernán Posetti (2018). Se remarca la importancia del balance dinámico entre ambos instrumentos, donde el piano cede protagonismo cuando la flauta lleva la melodía.

El tratamiento de las melodías cantadas es clave para comprender el carácter de la obra. El uso del vibrato, los cambios de timbre y el portamento (como en el compás 33) dejan entrever el vínculo con la tradición vocal del género, asociada a un modo expresivo particular del canto y habla correntina (Kutnowski Prati y Costantini, 2022).

También se percibe la presencia de las características melodías paralelas en terceras y sextas en el piano, lo cual permite la construcción de variaciones más complejas y de gran exigencia técnica, sugiriendo ser ejecutadas con toque de presión para conservar claridad sonora.

Finalmente, se destaca la flexibilidad en el *tempo* como recurso interpretativo, especialmente en los finales. A través de *rubatos*, frenadas y aceleraciones se genera un efecto de gran expresividad, evocando procedimientos interpretativos provenientes del tango, como «la pelotita» (Posetti, 2018). La obra concluye con una

cadencia característica del chamamé, enfatizada por la indicación de «amplo», que remite al gesto final del fuelle del acordeón.

## b). Características del acompañamiento

El acompañamiento en el chamamé, tal como vimos anteriormente, fue inicialmente asumido por la guitarra, cuya sonoridad se volvió característica del género. Este instrumento organiza el ritmo en una relación birrítmica: 6/8 para los sonidos agudos y 3/4 para los graves. Con el tiempo, se incorporaron el guitarrón y el contrabajo (preferentemente con púa), siendo este último particularmente importante por su potencia sonora, sobre todo en formaciones más numerosas (Kutnowski Prati y Costantini, 2022).

El acordeón y el bandoneón, aunque con rol melódico principal, también participan en el acompañamiento alternando con las guitarras o sumándose a la base. Su distribución rítmica guarda semejanza con el rasgueo de la guitarra, aunque con variaciones en la disposición de los golpes. En el acordeón, por ejemplo, la mano derecha se mueve en 6/8 y la izquierda en 3/4, como sucede en el piano.

El piano, que comenzó a tener mayor presencia en la década de 1950, construyó su lenguaje a partir de lo ya establecido, sintetizando recursos de guitarra, contrabajo y acordeón. En «Litoral» se utiliza tanto en rol melódico como acompañante, incorporando todos los recursos mencionados para el toque popular.

Según Kutnowski Prati y Costantini (2022), el acompañamiento del chamamé se organiza en cinco modelos, que a continuación se ejemplifican con adaptaciones al piano realizadas para este estudio de caso: b.1) básico; b.2) zapateo o síncopa; b.3) dos; b.4) parada; y b.5) arpeggios. Para todos los casos, es clave destacar el sonido grave y evitar que predominen los agudos, especialmente al abordar géneros birrítmicos.

**b.1).** Acompañamiento básico: vinculado al «paso básico» de la danza, es el rasguído típico de la guitarra chamamecera. En el piano, se adapta reproduciendo el movimiento del contrabajo en la izquierda y los agudos de guitarra en la derecha. Se sugiere tocar la línea grave con caída libre del brazo y la línea aguda con toque apoyado o más *staccato*.

**b.2).** Acompañamiento de zapateo o síncopa: asociado al zapateo de los bailarines, aparece comúnmente en el segundo tema del chamamé, momento en que los hombres realizan esta destreza. Es de carácter rítmico y de utilidad para acompañar una sección donde la melodía posee mayores articulaciones y acentos. Adaptado al piano, se ejecuta con toque de presión, generando una sensación de avance debido a los acentos en subdivisiones del 6/8.

**b.3).** Acompañamiento en dos: refiere al acompañamiento en dos negras con puntillo, produce menor movimiento rítmico y suele emplearse en pasajes cadenciales o como recurso de variedad. En «Litoral», se presenta tanto en el piano como en la flauta travesa, generando incluso líneas de contracanto.

**b.4).** Parada: suspensión momentánea del acompañamiento, puede marcar el final de una frase o generar contraste. En «Litoral», se aplica con la indicación de «respirar» antes de la cadencia final.

**b.5).** Acompañamiento en arpeggios: típicos del chamamé canción, brindan sostén rítmico–armónico en secciones más calmas. En «Litoral», se utilizan con carácter ligado y toque de presión.

## 5. Algunas reflexiones finales

El presente artículo propuso una aproximación analítica a las cualidades particulares de las obras de cámara que incorporan elementos de la música popular argentina, a partir de un estudio de caso específico. Destacamos la necesidad de fomentar, desde la enseñanza académica, el estudio sistemático de la música popular argentina desde sus propias lógicas de producción y circulación. La obra analizada refleja una fuerte identidad cultural local, inscribiéndose en la contemporaneidad como lugar y forma de concepción y construcción intencional del sentido musical.

Es innegable afirmar la pertenencia de «Litoral» al terreno de la música académica ya que sus instancias de composición, interpretación y recepción se inscriben dentro de este ámbito. Sin embargo, se exploraron aquí vinculaciones en las cuales se identificaron elementos del chamamé que están integrados de forma intrínseca a su gramática compositiva, generando procesos de hibridación horizontal y no jerárquica. La obra manifiesta una clara intención de comunicar el lenguaje y la sonoridad del «toque popular». Según pudimos corroborar a partir de instancias personales de ensayo y orientación que realizamos previas al concierto de finalización de maestría ya mencionado, se destaca el rol activo del compositor y su apertura al diálogo con los intérpretes, lo cual posibilitó una aproximación colaborativa y situada. El análisis de la obra demostró un uso compartido y dinámico de roles entre flauta y piano, sin jerarquías entre los instrumentos. El piano, no obstante, asume frecuentemente el sostén armónico-rítmico, lo cual precisa de un trabajo expresivo individual que debe enmarcarse indefectiblemente en el estilo.

Desde lo específicamente musical a lo contextual podemos afirmar que la música de raíz folklórica se encuentra dentro de las manifestaciones más importantes del siglo XX y XXI en Argentina. Históricamente involucra a la danza y proviene de la cultura popular, formando parte activa de un contexto que se va modificando. En concordancia con Possetti (2018), los cambios sociales y culturales deben encontrar permeabilidad en los géneros populares para poder verse representados y reflejados por su lenguaje, por lo cual los procesos de construcción, análisis e interpretación musical no deberían ser rígidos, sino más bien flexibles. Estos géneros están compuestos por elementos que los identifican, constituyen y describen, conformando un todo. Según el mismo autor, al encontrarnos con obras no convencionales, resulta fundamental hacer una lectura general y «analizar sobre qué capa o recurso de identidad simbólico planteó su trabajo el autor (...) por ejemplo, puede suceder que el material armónico no tenga una relación habitual con el género, pero las rítmicas o articulación sí la tengan». El intérprete, por lo tanto, debe tener «plena conciencia» sobre el uso de estos recursos y «exaltar el gesto musical sobre el que trabajó el compositor» (Possetti, 2018, p. 228), como también promover, mediante la incorporación de nuevos materiales, el enriquecimiento de esta música.

De este modo, enfatizamos la necesidad de ampliar los canales de interpretación desde la música académica, incorporando conocimientos específicos sobre los géneros populares. Esto incluye no solo el manejo de recursos técnicos, sino también una comprensión profunda del fraseo, el ritmo, los gestos expresivos y las formas de articulación propias de la música argentina de raíz folklórica. La escritura académica presenta limitaciones frente a estas músicas, ya que muchas de sus características emergen de tradiciones orales y prácticas performáticas, lo que requiere una lectura atenta pero flexible de la partitura. La interpretación, por tanto, no puede limitarse a una ejecución textual, sino que implica decisiones creativas conscientes y una actitud permeable frente a los múltiples sentidos y dimensiones que significan a la música popular argentina.

## Bibliografía

- Adorni, Angélica. (2022). *La canción popular litoraleña en la Argentina en torno a la década de 1960. Análisis estético-musical y sociohistórico*. Tesis requerida para la obtención del título de Doctora de la Universidad de Buenos Aires, área Historia y Teoría de las Artes. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Ascúa, Pablo; Medina, Luis y Vázquez, Hernán (2006) *Remo Pignoni. Acercamiento a la contextualización del autor y su obra*, Monografía para la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del S. XX, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, Mendoza, 52 p.
- Barbiero, Luis (2022) *LITORAL*, partitura para flauta travesa y piano, inédita.
- Falú, Juan; Saba, Lilián; Pilar, Andrés (2011) *Cajita de Música Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Goldsack, Elina; Pérez, Hernán; López, María Inés (2009) Música popular: algunas propuestas para su estudio. Aproximaciones a la música de fusión en la ciudad de Santa Fe. Aportes desde el Proyecto «Los géneros en la música popular de la ciudad de Santa Fe. Cruzamientos e hibridaciones durante la década del '80», *Revista Nro. 13 ISM-UNL*, Santa Fe, pp. 54–80.
- Gonzalez, Juan Pablo. (2013). *Pensar la Música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Guerrero, Juliana (2012) El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización, *Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 16. Buenos Aires.
- Kutnowski Prati, Ailen; Costantini, Nahuel (2022) *Sonoridades del litoral. Adaptaciones de Chamamé para piano, oboe y corno inglés*. Tesis de grado. Universidad Nacional de San Martín ( UNSAM)
- Liut, Martín (2017) Algunas noticias de lo que va del Siglo XXI: ampliación del territorio, músicas impuras y arte sonoro en la Argentina, Texto para la mesa redonda de apertura, en Actas de las *Primeras Jornadas de Músicas Actuales «Nuevos Jardines en el Servente»*, Conservatorio de Música Gilardo Gilardi, La plata. (En prensa)
- Ochoa Gautier, Ana María (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, Grupo Editorial Norma.
- Ochoa Gautier, Ana María (2006) La materialidad de lo musical y su relación con la violencia, *Revista Transcultural de Música*, Nro. 10. Barcelona, 19 p.
- Martí I Pérez, Josep. 2000. Músicas cultas, músicas tradicionales, músicas populares y Músicas populares actuales. Problemas de definición. *Más allá del arte*, pp. 221–258. Balmes: Deriva Editorial.
- Piñeyro, Enrique Antonio (2005) *El chamamé: Música tradicional de Corrientes (génesis, desarrollo y evolución)*. Corrientes: Moglia ediciones.
- Piston, Walter (1984) *Orquestación*. Madrid: Real Musical.
- Posetti, Hernán (2018) *El piano en el tango*. Buenos Aires: Ediciones Tango Sin Fin.
- Prende, Marcia (2016) *Aproximación a la música para piano solo de Remo Pignoni a partir de cuatro chacareras*. Tesis de grado, Universidad Nacional del Litoral (UNL)
- Prende, Marcia (2020) Músicas populares en debates académicos, o ¿cada carancho a su rancho? *Revista Del ISM*, (17), pp. 122–132. <https://doi.org/10.14409/rism.v0i17.9717>
- Prende, Marcia. (2023). *Aproximaciones interpretativas al tratamiento de elementos de la música popular argentina en dos obras de música de cámara: «Buenos Aires en Llamas» y «Litoral»*. Memoria requerida

para la obtención del título de Magister en Interpretación de Música de Cámara de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. <https://rephip.unr.edu.ar/items/108b4bb2-a196-489d-b7ce-1025ad69a5b7/full>

Saba, Lilián (2005). *Piano folklore*. Buenos Aires: EMPA.

## Notas

- [1] Este artículo sintetiza y amplía algunos de los resultados presentados en la tesis de Maestría en Interpretación de Música de Cámara, defendida en el marco de la Universidad Nacional de Rosario (Prendes, 2023).
- [2] Se hace alusión aquí a los estudios desarrollados al interior de los proyectos de investigación denominados «Curso de Acción para la Investigación y Desarrollo» (CAI+D ISM–UNL), a saber: CAI+D 2009 «Los géneros en la música popular de la ciudad de Santa Fe. Cruzamientos e hibridaciones durante la década del '80»; CAI+D 2011 «Música popular argentina. Procesos de hibridación y circuitos alternativos de circulación a partir de la apertura democrática»; y CAI+D 2016 «Cambios e innovaciones en la canción popular argentina a partir de los '60. Desafíos a las categorías genéricas vigentes». Los tres fueron dirigidos por Elina Goldsack.
- [3] No es posible extendernos aquí en este debate terminológico que ha ocupado extensas páginas en la musicología. Véase, por ejemplo, el texto de Josep Martí I. Pérez (2000) sobre los problemas de definición en la música popular y las dificultades a la hora de establecer una taxonomía.
- [4] Si bien la cuestión del origen fue ampliamente problematizada en la bibliografía especializada, no nos adentraremos aquí en ese aspecto.
- [5] Nacido en 1966 en Paraná, Entre Ríos. Intérprete, compositor, docente, productor y gestor; integra la Orquesta Sinfónica de Entre Ríos y ha desarrollado su actividad artística participando en numerosas agrupaciones de música popular de diversos géneros. Su amplia trayectoria en el ambiente artístico lo ubica como un referente musical de la región.
- [6] Esta última versión para piano y flauta travesera es la que consideraremos especialmente para el análisis, presentada por la autora en su Concierto Final de Maestría en Interpretación de Música de Cámara de la Universidad Nacional de Rosario, cuya partitura fue cedida generosamente por el compositor. La interpretación está disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=I3g8D1jV\\_C8](https://www.youtube.com/watch?v=I3g8D1jV_C8)

## Información adicional

*redalyc-journal-id: 7876*



**Disponible en:**

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=787682987007>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante  
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la  
academia

Marcia Natividad Prendes

**Chamamé ¿de cámara? vinculaciones entre música académica y  
música popular argentina en «Litoral» de Luis Barbiero  
*Chamamé, Chamber Music? Connections between  
academic music and Argentine popular music in Luis  
Barbiero's «Litoral»***

*Revista del Instituto Superior de Música*

vol. 2, núm. 27, e0095, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

[extension@ism.unl.edu.ar](mailto:extension@ism.unl.edu.ar)

**ISSN:** 1666-7603

**ISSN-E:** 2362-3322

**ISSN-L:** 1666-7603

**DOI:** <https://doi.org/10.14409/rism.2025.27.e0095>



**CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE**

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional.**