

LA CHACARERA. ESTADO DE SITUACIÓN SOBRE LOS ESTUDIOS DEL GÉNERO.

Diego Madoery

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Resumen

Esta ponencia tiene por objetivo presentar los fundamentos de la investigación en curso desarrollada por un equipo conformado por docentes de la Facultad de Bellas Artes. Esta investigación forma parte del proyecto: 'Música popular en Argentina. Análisis e historia en el rock, folklore y tango', donde parte del equipo se encuentra trabajando en el análisis de un corpus de 150 chacareras de diversas épocas y regiones de nuestro país, con el fin de profundizar algunos rasgos ya descritos del género y avanzar sobre otras características no estudiadas aún sistemáticamente. En tiempos donde los géneros se entrecruzan y dialogan, porque los músicos hacen uso de sus materiales musicales libremente, intentamos profundizar sobre las características de la chacarera porque nos motiva la idea que, un mayor conocimiento de cada uno de los géneros, aporta mayores recursos tanto para la composición como para la interpretación. Entendemos que la chacarera es un género fuertemente vigente y es abordado desde diferentes tradiciones musicales. En la formación académica, los cruces entre géneros y el uso de sus materiales musicales no deberían desvincularse de un estudio profundo de las 'reglas' de género, como así también de sus transformaciones en el tiempo.

Esta ponencia que sirve de fundamento para otros trabajos donde se analizan algunos de los parámetros que caracterizan a la chacarera.

Ponencia

El presente trabajo tiene por objetivo presentar los fundamentos de la investigación en curso desarrollada por un equipo de docentes de la Facultad de Bellas Artes. Ésta forma parte del proyecto: 'Música popular en Argentina. Análisis e historia en el rock, folklore y tango', donde parte del equipo se encuentra trabajando en el análisis de un corpus de 150 chacareras, de diversas épocas y regiones de nuestro país, con el fin de profundizar algunos rasgos ya descritos del género y avanzar sobre otras características no estudiadas aún sistemáticamente.

En tiempos donde los géneros se entrecruzan y dialogan, porque los músicos hacen uso de sus materiales musicales libremente, intentamos profundizar sobre las características de la chacarera porque nos motiva la idea que un mayor conocimiento de cada uno de los géneros aporta mayores recursos tanto para la composición como para la interpretación. Entendemos que la chacarera es un género fuertemente vigente y es abordado desde diferentes tradiciones musicales y en distintas escenas (el rock, los nuevos estilos de la canción, la música electrónica, entre otras). En la formación académica, los cruces entre géneros y el uso de sus materiales musicales no deberían

desvincularse de un estudio profundo de las 'reglas' de género¹, como así también de sus transformaciones en el tiempo.

Esta ponencia sirve de fundamento para un conjunto de trabajos que analizan algunos rasgos en profundidad del género y presenta la metodología de la investigación utilizada.

Hace ya varios años me hice cargo de la cátedra de Folklore Musical Argentino en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y la propia tarea docente me puso en evidencia la contradicción sobre el uso del término 'folklore' que surge cuando, quien ha sido cultor de un repertorio llamado de este modo, conoce los textos que dieron origen al término y sus estudios.

Las investigaciones sobre la materia estuvieron marcadas por la preocupación de la delimitación de lo que es y no es folklore y en esta disputa, las prácticas musicales que fueron incorporándose a los nuevos circuitos de circulación, a partir de los medios masivos, fueron marginadas de cualquier estudio. Mientras los músicos comenzaban su trayectoria de profesionalización en las radios, peñas, conciertos y discos, los estudiosos grababan y transcribían la música que, al no incorporarse en estos circuitos, se adecuaba a la categoría del folklore que ellos habían construido². Incluso el intento de Carlos Vega, en los últimos años de su vida, de instalar el neologismo 'mesomúsica' para la música popular y su declaración sobre la importancia de estas músicas³ no produjeron ni continuidad en la categoría ni estudios próximos en aquel momento⁴.

Así fue como, tanto en nuestro caso, como el del investigador Ricardo Kaliman⁵, vimos la necesidad de generar un concepto que permita definir aquello que los músicos y su audiencia llaman 'folclore'.

Así, denominamos como 'folclore profesional' al conjunto de prácticas y géneros musicales relacionados con la construcción de la identidad nacional, que con una historia extensa previa a la mediatización de la música popular se incorporaron a las

¹ Se hace referencia aquí a la definición de género propuesta por Fabbri (1982) como: "un conjunto de eventos sonoros (real o posible) cuyo curso o devenir se encuentra regido por un conjunto de reglas socialmente aceptadas" (la traducción es propia)

² Sin embargo, algunos estudios recientes han podido demostrar que aquellos músicos que fueron informantes para Carlos Vega se encontraban en distintos grados de profesionalización. Julius Reder Carlson en su tesis de doctorado dice: "But Vega's work also documented a world of professional musicians and music aficionados intimately related to Chazarreta's commercial endeavors. The song titles of the 1936 recordings of the guitarist José Montenegro, for instance, read almost precisely like a set list for a 1920s performance of the Company of Native Art. So do those of the guitarist Anselmo Ledesma, whom he recorded three years later in 1939, and harpist Segundo B. Gallardo, who he recorded in 1945" (Carlson, J., 2011: 89). "Pero el trabajo de Vega también documentó un mundo de músicos profesionales y aficionados íntimamente vinculados a las actividades comerciales de Chazarreta. La lista de canciones grabadas en 1936 al guitarrista José Montenegro, por ejemplo, se ve casi exactamente como una lista de una actuación de la Compañía de Arte Nativo en los años '20. Así también aquellas del guitarrista Anselmo Ledesma, a quien grabó tres años más tarde, en 1939, y el arpista Segund B. Gallardo, quien él grabó en 1945" (*Ibidem*, la traducción es propia). De igual modo, Sixto Palavecino fue informante de Carlos Vega en el año 1951 como lo muestra el disco editado por el Instituto Nacional de Musicología en ocasión de la reedición del libro *Panorama de la Música Popular Argentina* (Madoery, D., 2011: 13).

³ Vega, C. [1966]1979.

⁴ Sólo el compositor y musicólogo uruguayo Coriún Aharonián y algunos discípulos han seguido utilizando este término. Es digno de destacar que este artículo fue pionero en relación con los estudios de música popular que re/comenzaron posteriormente en el Reino Unido en la década de 1980.

⁵ Kaliman, R. 2004.

distintas formas de profesionalización a partir del desarrollo de los medios masivos de comunicación, se establecieron selectivamente entre otras prácticas y géneros, y se diferencian de las prácticas amateurs que por voluntad o imposibilidad de sus cultores no se encuentran en esta circulación⁶.

Este concepto se funda en la idea de continuidad entre las prácticas no profesionales o previas a la profesionalización (y que los estudiosos las definieron como 'folclóricas') y aquellas que se incorporaron a los medios masivos. Para determinar el grado de profesionalización hemos establecido dos criterios relacionados entre sí: el grado de profesionalización de sus músicos y producciones (respecto a las condiciones de trabajo, reconocimiento del público y de la crítica, entre otros) y el grado de conciencia estética y/o del lenguaje musical utilizado por los músicos.

Algunos años antes de presentar nuestro marco teórico y a partir de este nuevo siglo, otros investigadores como Ricardo Kaliman, (quien propuso la noción de 'folclore moderno'), Claudio Díaz⁷ y Oscar Chamosa⁸, han avanzado en el reconocimiento de este campo, esta/s escena/s, este movimiento, en definitiva estas prácticas musicales, como objeto de estudio que debe ser investigado académicamente.

Sin embargo, y a pesar de la ausencia de definiciones en relación con el folclore que creció en los circuitos de los medios masivos, sus géneros tuvieron algunos estudios que repasaremos brevemente.

Es posible organizar estos conocimientos en tres grupos a partir de las diferentes perspectivas que los fundamentan: a) los estudios (etno) musicológicos donde Carlos Vega fue un pionero en la materia; la literatura didáctica en relación con el folclore, donde se destaca María del Carmen Aguilar, pero donde tal vez los pioneros fueron Los Hermanos Ábalos, y el conocimiento de los músicos profesionales, que han comenzado a sistematizar sus saberes, debido a su dedicación como docentes. Este último, generalmente no circula en forma de textos. En algunos casos como el mencionado de Los Hermanos Abalos o como el conjunto de recursos denominados *Cajita de Música Argentina*, el conocimiento de los músicos profesionales se sistematiza en textos integrándose al segundo tipo antes mencionado.

Carlos Vega, pionero en desarrollar una investigación sistemática y en fundamentar sus concepto en las grabaciones que realizó a partir de la década de 1930, compiló en *Las Danzas Populares Argentinas* ([1952] 1986), diversos artículos de otras publicaciones y caracterizó cada una de las danzas. En cada género/danza presenta aspectos históricos vinculados al origen del nombre y sus menciones en relatos anteriores. Además, agrega algunos pocos rasgos de la música y una más detallada explicación de las figuras del baile. En el *Panorama de la Música Popular Argentina* ([1944] 1998), el autor desarrolló una descripción musical más amplia pero en relación con los cancioneros. Estos agrupan a un conjunto de 'especies', categoría similar a la de género musical y que utilizó Carlos Vega en ese momento. Por estas razones, es posible afirmar que Vega no caracterizó en sus rasgos musicales a cada género/danza/especie, lo suficiente como para establecer sus especificidades.

Su discípula y colega, Isabel Aretz, en el *Folclore Musical Argentino* (1952), presentó una caracterización musical más específica de una gran diversidad de géneros. En relación con la chacarera hace mención a la forma y a la 'birritmia' del

⁶ Este concepto ha sido presentado en trabajos anteriores: Madoery, D. 2009, Madoery, D. 2011 y Madoery, D. y Mola, S. 2012.

⁷ Díaz, C. 2001 y 2009.

⁸ Chamosa, O. 2012.

acompañamiento semejante a la del gato, entre otros rasgos. Cabe destacar que Aretz realizó también una abundante recolección de material musical a partir de músicos no profesionales, y estas melodías fueron editadas en varios libros⁹.

Héctor Goyena, en la entrada del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2000), describe a la chacarera como una danza en 6/8 y añade, sintéticamente, algunos otros rasgos musicales como coreográficos. Finalmente, agrega que la chacarera es de las “danzas argentinas que gozan mayor estima entre los compositores e intérpretes nativistas, entre los que se destacan Sixto Palavecino o Los Manseros Santiagueños” (Goyena (2000:521), distinguiendo, en acuerdo con las posturas propias de los pioneros en estos estudios, al ‘folclore’ (anónimo, superviviente, etc.) de las prácticas musicales insertas en los medios masivos, que las denomina ‘nativistas’.

Ese mismo año, un grupo de investigadores editó el libro *Música Tradicional Argentina. Aborigen y Criolla* (2000) donde la parte correspondiente a la chacarera, escrita por Ana María Job de Brussa, vuelve a repetir lo ya descrito por Vega y Aretz con relación al género.

Es importante observar que estos últimos textos mencionados son de comienzos de este siglo, luego de tanta música producida en el folclore profesional.

Posteriormente, dos tesis de postgrado, no editadas, han abordado en los últimos años, la chacarera santiagueña a partir del repertorio del folclore profesional: *La Chacarera Imaginaria* (2011) del musicólogo sueco Julius Carson y *Modelización del Género Musical Chacarera Santiagueña* (2013) de la Magister María Alejandra Santillán, oriunda de Santiago del Estero. El trabajo de Carson se distingue por sus aportes históricos en este repertorio y el de Santillán avanza sobre los rasgos estructurales del género.

El segundo tipo de conocimiento es el presentado por los textos didácticos que son aquellos que prefieren la conceptualización de los géneros en función de su enseñanza y por esta razón su énfasis está puesto en los rasgos y no tanto en las fuentes que fundamentan esas caracterizaciones.

En las décadas de 1940 y 50 se desarrolló un fuerte apoyo a la enseñanza del folclore, sobre todo en lo que respecta a las danzas, que se evidencia en creación de organismos nacionales como la Comisión Nacional de Folklore, en la inclusión de la asignatura Folklore en la escolaridad primaria y en la creación de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas en el año 1949. Algunos conjuntos, como los Hermanos Ábalos, probablemente en resonancia con este auge que posteriormente derivó en el *boom* de la década del 60, desarrollaron discos donde se privilegiaba la diversidad de danzas, incluyendo aquellas que ya se encontraban con escasa circulación. A su vez, estos músicos paradigmáticos de nuestro folclore publicaron, en el año 1952, un texto denominado *Danzas y Canciones Regionales Argentinas*, donde detallan características del acompañamiento en el bombo. Aquí, proponen la escritura del

⁹ Isabel Aretz realizó numerosos viajes de rescate e investigación por distintas provincias argentinas. El primero de la treintena de libros que alcanzó a completar, en sus más de sesenta años de actividad, fue *Primera selección de canciones y danzas tradicionales argentinas*, de 1943, una colección para uso escolar de villancicos, bagualas, vidaladas, estilos y otros géneros populares. De otra envergadura, y ya no con objetivos didácticos, fue *Música tradicional argentina. Tucumán*. Aunque el más trascendente de aquella primera etapa fue *El folclore musical argentino*, editado en 1952, estudio metódico, sistemático y comprensivo de la música popular y tradicional. El último título destacado de aquella producción inicial fue "Música tradicional de La Rioja", su tesis de grado para la obtención del doctorado.

género en 3/4, en lugar de 6/8, como una forma de incidir en la interpretación de los géneros de base ternaria.

En otro momento histórico y con el objetivo de incorporar el repertorio folclórico a la enseñanza de la música, María del Carmen Aguilar, escribió *Folklore para Armar* (1991), un completo libro didáctico sobre los géneros folclóricos, presentados a partir de diferentes parámetros de la música. Es decir, la autora privilegia el rasgo musical, ya sea este la melodía, el ritmo o la armonía, antes que los géneros, que se encuentran conceptualizados en este 'rompecabezas'. Aguilar entiende que la base rítmica de la chacarera (como otros géneros de esta familia) es una 'polirritmia entre los compases de 3/4 y 6/8. (Aguilar, 1991: 20). Si bien no profundiza en el ritmo de la melodía en su escritura se puede advertir también el uso de ambos compases, sobre todo en la descripción que hace de la chacarera trunca (Ibídem: 24).

En esta línea podríamos incluir el libro de Alberto Abecasis, *La Chacarera bien Mensurada* (2004), que describe los diversos rasgos del género en cuanto a la música y la danza. Abecasis asume la escritura y el pensamiento de los Hermanos Ábalos en relación con el compás de la chacarera y afirma categóricamente: "La chacarera debe escribirse en 3/4, con tres pies cada compás, aunque sus melodías aparenten estar en 6/8"¹⁰. Esta escritura incorpora numerosas síncopas al interior del compás que pueden explicarse de una manera más sencilla admitiendo la posibilidad de la sucesión de ambos compases en el ritmo de las melodías.

Si bien resulta interesante la diversidad de fuentes que toma el autor para su libro (desde transcripciones de chacareras recopiladas por Isabel Aretz hasta piezas de Eduardo Lagos) resulta altamente prescriptivo en una buena cantidad de rasgos sin ofrecer alguna fundamentación.

Finalmente, el recurso multimedial desarrollado por el Ministerio de Educación de la Nación denominado *Cajita de Música Argentina* y coordinado por Juan Falú, constituye la última y más completa referencia en este espacio. Posee la virtud de ser un hipertexto, donde además de la escritura, los géneros son presentados mediante videos y partituras¹¹.

Frente a este estado del arte, ¿cuál fue la razón que nos motivó a desarrollar una nueva investigación sobre la chacarera?

Por un lado, los estudios musicológicos más recientes, que han incorporado el repertorio de los músicos profesionales, dejan muchos lugares vacíos en la caracterización del género y se han ocupado exclusivamente de la chacarera santiagueña y por el otro, los desarrollos pedagógicos, que han desarrollado un mayor conjunto de rasgos, han dejado espacios que merecen ser profundizados y no abordan los antecedentes que generan tales conocimientos, por lo que sus afirmaciones son sustentadas por el saber experto de quien escribe, sin tener en cuenta, las particularidades que se han producido en el devenir histórico.

Asimismo, el saber experto de los músicos profesionales debe interpretarse desde el recorte estilístico que todo músico desarrolla en su trayectoria profesional. Sistematizar estos conocimientos implica un análisis de la propia experiencia que no siempre los músicos entienden como necesaria. Esta situación reviste importancia dado el momento en que se encuentra la institucionalización de la música popular en el nivel terciario-universitario en nuestro país y que muchos músicos profesionales se encuentran ocupando los cargos docentes.

¹⁰ Abecasis, A. 2011: 66.

¹¹ http://www.educ.ar/recursos/ver?rec_id=108972

En numerosos blogs y textos de carácter periodístico se menciona a Carlos Carabajal como el padre de la chacarera. Algunos van un poco más atrás y ponen el punto de partida en Andrés Chazarreta. Julius Carson, en su tesis mencionada anteriormente, propone que este último fue quien cristalizó la forma y que los Hermanos Ábalos fueron los responsables de estandarizar el acompañamiento. A su vez, “La Choyana”, chacarera de Ruiz-Acuña fue grabada por el dúo Gardel-Razzano en el año 1926, y su forma y ritmo presentan similitudes con los rasgos que hoy observamos.

¿Qué sabemos de los comienzos del género?, ¿cómo se fueron consolidando sus rasgos?, ¿hemos investigado exhaustivamente este género y otros de nuestro folklore en sus rasgos musicales?

Estas y muchas otras preguntas motivaron esta investigación que se encuentra en desarrollo y para la cual adoptamos la siguiente metodología.

En primer lugar tuvimos que consensuar un corpus finito que reuniera una cantidad de piezas que fueran representativas del género y que expresaran su diversidad, tanto en sus compositores e intérpretes como en los diferentes momentos históricos. En este sentido, la selección incluye chacareras desde “La Choyana” (Ruiz-Acuña: 1926), hasta “Marca Borrada” (Jorge Rojas: 2007). Asimismo, si bien hemos incorporado chacareras de autores no provenientes de Santiago del Estero, pensamos que estos músicos debían comprender la mayoría de las autorías del corpus. Las versiones seleccionadas de cada pieza, para esta primera etapa, han sido las más próximas a los autores o bien las interpretadas por ellos mismos y en esta etapa, cada pieza ha sido analizada sólo en una versión. Para expresar la diversidad del género, también decidimos incluir tanto las chacareras más reconocidas, como así también algunas de una circulación más restringida.

Una vez seleccionado el corpus, se trabajó sobre los rasgos a analizar y su volcado en una tabla que permita analizar los resultados. Todas las chacareras fueron transcritas por el equipo. Es claro, que el ritmo de las melodías varía de acuerdo a cada intérprete y en cada interpretación. Sin embargo, consideramos que existen algunos rasgos estructurales en el ritmo tal como lo plantea David Temperly en su trabajo “Syncopation in Rock” (1999)¹². Si bien el objeto de estudio en este caso ha sido el rock, los conceptos pueden ser trasladados, como el hecho de tener en cuenta que la pulsación más rigurosa tiende a manifestarse en el acompañamiento. De este modo, las síncopas o los distintos agrupamientos surgen a partir del tempo del acompañamiento. De cualquier modo, la partitura siempre ha sido utilizada como síntesis descriptiva del fenómeno sonoro.

Así, los análisis fueron desarrollados mediante la audición y la transcripción realizada por el equipo. Cada miembro tuvo a su cargo el análisis de rasgos puntuales y posteriormente los resultados fueron revisados por los demás miembros.

Actualmente nos encontramos integrando esta abundante cantidad de información y presentando los avances conseguidos a través de ponencias.

Para determinar cuales rasgos íbamos a analizar, establecimos dos tipos diferentes: a) aquellos rasgos vinculados a la composición y que dan cuenta de constantes estructurales y de rasgos de estilo del compositor y b) aquellos rasgos vinculados al intérprete y que definen estilos de interpretación.

¹² Aquí el autor argumenta que la síncopa, en el rock, se produce por un desplazamiento de la superficie, sobre una referencia estructural que cumple con las reglas de formación correcta de la Estructura métrica propuestas por Ler Dahl y Jackendoff.

Dentro de los primeros (a), hemos analizado la forma en un nivel inferior al segmento de 8 ó 12 cc., el contorno melódico, la armonía y los rasgos rítmicos de la melodía tales como el uso de la síncopa y su ubicación métrica más recurrentes, la densidad rítmica y el comportamiento de los compases de 3/4 y 6/8 en la sucesión melódica.

En los segundos (b), hemos estudiado, los comportamientos estilísticos en el acompañamiento de la guitarra, el piano y la percusión y también la variación de los tempi.

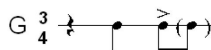
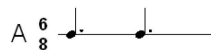
En esta presentación en conjunto, vamos a desarrollar la microformas o grupos del nivel inferior, los rasgos rítmicos de la melodía y los tipos de acompañamiento en la guitarra y la percusión.

Antes de pasar al desarrollo específico de los rasgos mencionados, es importante mencionar las principales 'reglas' del género desde las cuales hemos partido y que en estos trabajos intentamos profundizar.

Dentro de la jerarquización de rasgos que sucede en todo género como forma de ordenamiento de sus reglas, en la chacarera, la forma y su ritmo aparecen en los primeros lugares.

La forma se caracteriza por la alternancia de dos segmentos con funciones diferentes: la introducción y los interludios de una duración de 6 u 8 cc., y los segmentos temáticos (uno o dos, A o B) de 8 o 12 cc. Estos segmentos se presentan de la siguiente manera en cada una de las dos partes que componen la totalidad de una pieza: Introducción - A - Interludio - A - Interludio - A - A, A' o B.

A su vez, el ritmo se encuentra en la combinación de los compases equivalentes de 6/8 y 3/4 y su esquema de acompañamiento característico es el siguiente:



Finalmente, ¿cuáles serían los aportes de esta investigación?

En primer lugar, al explicitar el corpus y desarrollar una estadística sobre él intentamos dar un sustento argumental más sólido, independiente de nuestras apreciaciones personales y las caracterizaciones que cada uno ha aprehendido a partir de los distintas formas de contacto con el género. Inclusive, nos permite fundamentar algunos rasgos que ya se encuentran circulando en forma de conocimiento didáctico.

En segundo lugar, hemos intentado abordar algunos rasgos no estudiados sistemáticamente por lo que esperamos realizar un aporte a una caracterización más compleja y completa de la chacarera.

Bibliografía

Aguilar, M. del C. (1991) *Folklore para armar*. Bs. As: Ediciones Culturales Argentinas.

Aretz, I. (1946) *Música tradicional argentina. Tucumán. Historia y Folklore*. Universidad Nacional de Tucumán.

----- (1952) *El Folklore Musical Argentino*. Bs. As: Riccordi.

Abecasis, (2011) *La chacarera bien mensurada*. Río Cuarto: UniRio.

Carlson, J. R. (2011) *The 'Chacarera Imaginary. 'Santiagueñan' folk music and folk musicians in Argentina*. Tesis de doctorado, inédita.

Chamosa, O. (2012) *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970: Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.

Locatelli de Pérgramo, A. M.; Goyena, H.; Job de Brus, A. M.; Santana de Kiguel, D.; ELENA; Rey, M. E. (2000) *Música Tradicional Argentina*, Bs. As.: Ed. Magisterio del Río de La Plata.

Díaz, C. (1999) "Rock y folclore. Estrategias de legitimación en la cultura de masas". En: *El canto exacto*. Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

----- (2001) "Las condiciones sociales objetivas y el proceso de enunciación en el discurso del "Folclore"". Ponencia presentada en el Congreso Internacional en Homenaje a Noé Jitrik Universos Discursivos: *La palabra que no cesa*, Puebla y México DF, 18 al 22 de junio de 2001. Organizado por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, la Universidad Autónoma de México, la Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco, la Universidad nacional de Buenos Aires y la Universidad Nacional de Córdoba.

----- (2009) *Variaciones sobre el ser Nacional. Una aproximación sociodiscursiva al "Folclore" argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.

Fabbri, F. (1981) "A theory of musical genres: two applications". *Popular Music Perspectives* (ed. D. Horn and P. Tagg, Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, pp. 52-81)

Kaliman, R. (2003) *Alhajita es mi canto. El capital simbólico de Atahualpa* Córdoba: Editorial Comunicarte.

----- (2006) "Criollos y criollismo en la industria del folclore musical" En: *Revista de Investigaciones Folclóricas 21*. Buenos Aires.

Madoery, D. (2009) "El folclore musical argentino después de Carlos Vega". Ponencia presentada en el Segundo Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular, Villa María, Córdoba

----- (2011) "El folclore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades". En: Carolina Santamaría y otros (ed.), *¿Popular, pop, populachera? Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, Caracas, Venezuela*. (IASPM – EUM) pp: 11-19.

Madoery, D. y Mola, S. (2015) "Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera" En: *Revista de la Asociación Argentina de Musicología N° 15*.

Santillán, M. A. (2013) *Modelización del Género Musical Chacarera Santiagueña*. Tesis de Maestría, Inédita.

Vega, C. (1944) *Panorama de la música popular argentina*. Bs. As.: Losada.

----- (1952- 1986) *Las danzas populares argentinas*. Bs. As.: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

----- (1era edición 1966) 1979. "Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos". En: *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega"*, Bs. As. UCA-FACM, año 3, N° 3.