
Boletín

de la Asociación Argentina de Musicología

AÑO 28, NÚMERO 69 - OTOÑO 2015

**AA
M
E**



El *Boletín de la AAM* es de edición semestral. Los artículos firmados no reflejan necesariamente la opinión de la Comisión Directiva ni del editor.

Editor: Hernán Gabriel Vázquez

Licencia de Creative Commons



<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Boletín de la Asociación Argentina de Musicología by Asociación Argentina de Musicología is licensed under a Creative Commons Reconocimiento-CompartirIgual 4.0 Internacional License.

www.aamusicologia.com.ar

Diseño y diagramación: Asociación Argentina de Musicología - Hernán Gabriel Vázquez

Foto de portada: emp&isd (disponible en: <https://www.flickr.com/photos/fotolamancha/with/11149325985/>)

Asociación Argentina de Musicología

COMISIÓN DIRECTIVA

Presidente: Silvina Luz Mansilla

Vicepresidente: Hernán Gabriel Vázquez

Secretaria: Marcela Abad

Tesorera: Romina Dezillio

Vocal Titular: Silvia Lobato

Primer Vocal Suplente: Florencia Igor

Segundo Vocal Suplente: Silvia Mercau

Vocal Estudiantil Titular: Juan Pablo Páez

Vocal Estudiantil Suplente: Hernán D. Ramallo

Órgano de fiscalización

Titulares: Yolanda Velo

Héctor Goyena

Suplentes: Fátima Graciela Musri

Cintia Cristiá

La AAM es una asociación civil sin fines de lucro, fundada el 5/10/1985 y constituida legalmente el 19/12/1986. Obtuvo su personería jurídica en abril de 1988 por Resolución 268/88 de la Inspección General de Justicia, número de identificación 360.109.

Dirección postal: México 564 - 1º Piso, CP 1097, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Email: info@aamusicologia.com.ar

Índice

Editorial	5
Espacio institucional	6
Espacio de reflexión	
Del vinilo al amor: algunos usos locales, musicales y estéticos del concepto de <i>groove</i> (Lisa Di Cione)	7
Espacio de reseñas	
Músicas	
Fuentes, Chabelita et ál. 2014. <i>Música tradicional de San Vicente de Tagua Tagua</i> (Angélica Adorni)	15
Massone, Manuel. 2011. <i>Generaciones olvidadas. Música de la generación del siglo XIX</i> (Luis Melicchio)	17
Sitios Web	
<i>Babel Scores, contemporary music online: ¿El presente del futuro?</i> (Hernán D. Ramallo)	19
Encuentros académicos	
VIII Congreso Chileno de Musicología y V de Jóvenes Investigadores (Mariana Signorelli y Adriana Cerletti)	23
Publicaciones	
Gutiérrez Arrojo, Carmen. 2012. <i>Del deleite al oficio. El campo de la música popular en Mendoza de 1890 a 1950</i> (Graciela Musri)	26
Espacio de divulgación	30

Editorial

La última aparición de este *Boletín* tuvo lugar en diciembre de 2012 y allí se anunció la decisión de modificar su periodicidad para encarar una nueva función: un medio de publicación de la producción musicológica generada en los Coloquios organizados por nuestra Asociación. Como editor del *Boletín*, y en concordancia con lo discutido en sesiones de la Comisión Directiva, haré lo posible para que este medio continúe difundiendo la actividad científica de la entidad y utilizar esta publicación para ampliar el contacto y promoción de la investigación argentina en torno a la música. Además de publicar los escritos surgidos en los Coloquios antedichos —cuestiones que posiblemente se concrete en el próximo número—, creemos que también este es un medio lo suficientemente dinámico para plasmar otras producciones escritas e investigaciones en curso. El objetivo principal es lograr una reacción a mediano plazo y que los escritos favorezcan la creación de debates sobre distinto tipo de intereses o problemáticas en pos de lograr una sinergia positiva, así como las enriquecedoras discusiones que surgen en cada encuentro de nuestra Asociación. En muchas ocasiones, los comentarios vertidos en público o entre los pasillos de algún edificio llegan a estimular la creación de ideas que, como una melodía escuchada al pasar, puede costar retener o pierde su autoría. Al margen de los derechos de propiedad intelectual y para fomentar una proliferación democrática del conocimiento, este *Boletín* pretende reunir algunas de esas ideas y dar la posibilidad a aquellos interesados de tomar contacto con ellas.

Para lograr un equilibrio entre una publicación estructurada y el dinamismo pretendido, se optó por organizar el *Boletín* en espacios que estarán disponibles para funciones más o menos determinadas. La apertura está dedicada al “Espacio institucional” donde se canalizan comunicaciones de la Comisión Directiva: difusión sobre próximos eventos de la Asociación y aspectos administrativos específicos para los asociados. Un siguiente espacio está dedicado a la reflexión y es allí donde se pretende incluir aquellos trabajos que los asociados quieran compartir con el resto de la comunidad para propiciar un debate de ideas. Como otras lecturas y escuchas siempre son enriquecedoras, el espacio dedicado a las reseñas incluirá distintas secciones con el fin de difundir producciones musicales, encuentros académicos, sitios online de interés y, por supuesto, publicaciones. El último espacio cumplirá la función de divulgar algunas de las actividades académicas nacionales, regionales e internacionales a realizarse y que resulten de interés para los asociados.

Dada la relativa flexibilidad que se pretende conceder a este *Boletín*, existe la posibilidad de que ciertos textos no se ajusten a los formatos tradicionales de artículo o reseña. Podemos decir que algunos escritos se encuentran en una zona de frontera entre uno u otro formato, más o menos académico. No obstante, no considero necesario cerrar las posibilidades a la existencia de formatos mixtos que, tal vez, en un futuro puedan imponerse en función de los nuevos dispositivos que llevan adelante la comunicación. Esto no implica considerar que las invenciones tecnológicas imponen un modo de actuar, pensar o sentir. Detrás de todo artefacto siempre hay un ser humano sensible que, como puede, trata de encontrar el camino para desplegar su vida.

Hernán Gabriel Vázquez

Espacio institucional

Jornada Treinta años de la AAM

La AAM festejará los treinta años de la firma de su Acta Fundacional **el lunes 5 de octubre de 2015**. La Comisión Directiva realiza gestiones para la organización de una jornada de investigación que incluirá coloquios de música popular y académica, mesa-debate y alguna actividad más. Este año, por primera vez, el evento será co-organizado con la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a través de su Departamento de Artes. La información detallada será comunicada a medida que avance la organización del evento. Sugerimos por el momento, tener presente la fecha. ¡LOS ESPERAMOS!

Nuevos socios

Damos una calurosa bienvenida a diecinueve nuevos socios (ocho activos y once estudiantiles) procedentes de La Plata, Rosario, Santa Fe, La Rioja, Avellaneda, San Juan, Mendoza y Buenos Aires:

- Activos: Virginia Chacon D'Orr, Paula Churquina, Berenice Corti, Luz del Paraguay González Orona, Sylvia Leidemann, Martín Liut, Luis Melicchio y Stella Maris Mas.
- Estudiantiles: Jorge Castillo Agüero, Fernando Fongi, Natalia García Cervera, Valentín Mansilla, Jesús Melgarejo, Yanina Obando, Cristian Peralta, Federico Perea, María Laura Scarinci, Brian Toledo y Lucas Zarza.

Cómo actualizar sus datos, asociarse y estar en contacto con la AAM

Informamos que el sitio oficial www.aamusicologia.com.ar está siendo reformulado. Además, sugerimos a los asociados que ratifiquen o rectifiquen sus datos en el [formulario de inscripción online](#). Esto favorecerá la actualización de información en nuestro listado de socios.

Para asociarse a la AAM se debe tener en cuenta que hay tres categorías de socios (activos, estudiantes y adherentes) y que no se requiere otra condición que completar el [formulario](#) y, si corresponde, abonar una cuota anual societaria. Más información en el [sitio oficial de la AAM](#). También pueden seguir, informalmente, algunas noticias de interés a través de una página abierta recientemente en la red social [Facebook](#) o participar de la [lista abierta](#).

Cómo colaborar con el *Boletín de la AAM*

La CD de la AAM invita a los socios a colaborar con el envío de artículos, reseñas o novedades para que integren las distintas secciones de los próximos números del *Boletín*. Las colaboraciones debe enviarse en archivo adjunto —en formato doc, docx, rtf u odt— a info@aamusicologia.com.ar identificadas con el asunto: **Propuesta Boletín AAM**. Luego, el editor se pondrá en contacto con ustedes.

Espacio de reflexión

Del vinilo al amor: algunos usos locales, musicales y estéticos del concepto de *groove*

por Lisa Di Cione (FFyL, UBA - INMCV)



Groove. Foto de Ignacio Toledo

Introducción¹

Desde hace algunos años, se ha extendido el uso de la palabra anglosajona *groove* de un modo tal que podría ser considerada una categoría estética en sí misma. El término, surgido en el ambiente de la industria discográfica de 1930, ha originado diversas connotaciones y derivaciones léxicas a lo largo de más de ochenta años, atravesando fronteras geográficas, limitaciones temporales y asociaciones genérico-musicales.

Durante la *XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*, realizadas en la ciudad de Mendoza entre el 31 de julio y el 3 de agosto de 2014, manifesté públicamente la necesidad de reflexionar sobre la utilización de este

¹ Este trabajo es una derivación de la ponencia presentada en las *XVIII Jornadas de Investigación en Artes* organizadas por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, que se desarrollaron entre el 4 y 7 de noviembre de 2014. Programa completo del evento disponible en: <http://cepia.artes.unc.edu.ar/files/2014-Programa-Jornadas-Investigación-en-Artes.pdf>. Agradezco los comentarios recibidos oportunamente. Especialmente las observaciones realizadas por el Dr. Héctor Rubio acerca de la utilización de los tropos retóricos que hice en aquella oportunidad.

concepto esquivo que, en el ámbito musical local, es utilizado por músicos e investigadores indistintamente para dar cuenta de fenómenos diversos, suponiendo un potencial 'sentido común' asociado a esta palabra inglesa. La utilización recurrente del vocablo *groove*, tanto en contextos musicales como extramusicales, lo ha tornado complejo, polisémico y sumamente inespecífico, aunque interesante para el análisis de las prácticas musicales contemporáneas en general.

Con ese fin expondré, en primer lugar, una revisión de los principales aportes teóricos sobre el tema y, en segundo lugar, un panorama de los usos y sentidos vernáculos contemporáneos a partir de la información recabada en una serie de entrevistas recientemente realizadas. No pretendo llegar a ideas concluyentes sobre este tema, sino más bien, explorar una dimensión íntimamente vinculada con la *performance* musical a partir del concepto de *groove* que daría cuenta de un valor social agregado a la producción de un particular encuentro intersubjetivo.

El problema de la traducción y las primeras referencias acerca del *groove* asociado a la actividad musical

Literalmente traducida como 'surco', 'ranura' o 'estría', la palabra *groove* habría tenido sus primeras utilidades asociadas a la actividad musical, en Estados Unidos, a fines de la década de 1930. En pleno auge del *swing*, se habría popularizado la frase *in the groove* [en el surco] para designar una forma de tocar de manera ajustada, satisfactoria y muy rítmica que tendría la capacidad de conducir el movimiento de los espectadores de manera contagiosa (N del T en Shapiro, 2012: 47).

La emergencia de esta expresión está íntimamente vinculada con el desarrollo y la expansión de la industria discográfica. Hubiera sido impensable antes de la configuración de la emergencia de una "nueva escucha musical" asociada a la reproducción mecánica del sonido.² Las expresiones '*In the groove*', '*groove*' o 'surco' son equivalentes a la hendidura donde se inserta la púa en los discos de vinilo durante la reproducción analógica.³ "Estar en el surco" se utiliza metonímicamente para dar cuenta del hecho de estar "en el lugar correcto", lo cual denotaría una valoración de la ejecución musical en vivo supeditada a la experiencia primordial de la escucha fonográfica.

En 1936 el cornetista Joseph Matthews 'Wingie' Mannone registra un corte con el título "In the groove" y tres años más tarde el percusionista William Henry 'Chick' Webb registra con su orquesta el foxtrot instrumental "In the groove, at the groove" (Decca, 65041, 2323B) inaugurando una larga lista de grabaciones que incluyen esta palabra en el título atravesando

² Sophie Maissoneuve (2007) señala el advenimiento de un ajuste necesario entre las disposiciones sensibles y los dispositivos técnicos asociados a la grabación eléctrica, producido durante los últimos años de la década de 1920.

³ El disco es un formato de reproducción del sonido basado en la grabación mecánica y analógica. La denominación "disco de vinilo" se usa de manera general para hacer referencia a diversos grupos polivinílicos que se usan para su fabricación. Sin embargo no era este el material utilizado originalmente. A fines del siglo XIX, se utilizaba una especie de goma endurecida denominada ebonita. En la década del veinte comenzó a utilizarse el acetato o *dubplate*: disco metálico recubierto con laca o acetato de nitrocelulosa, utilizado para hacer grabaciones de calidad directamente sobre dicho soporte. Se utilizaba principalmente en la industria cinematográfica o en estudios de grabación antes de hacer el master final a partir del cual se prensan los discos ("*Dubplate*"). Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Dubplate>, última consulta el 19/09/2014).

géneros musicales diversos, desde entonces hasta la actualidad.⁴ Con el correr de los años la palabra trascendió el límite de la canción convirtiéndose en nombre artístico de solistas, grupos, productoras, festivales, salas de concierto y sellos de grabación, lo cual es especialmente llamativo en la escena musical latina contemporánea.⁵

Posiblemente haya sido la edición en 1966 de la canción compuesta por James Brown y Nat Jones, "Ain't that a groove" (King Records, 6025)⁶ lo que terminó convirtiendo a esta palabra casi en sinónimo del género musical reconocido socialmente como *funk*. Desde la década de 1970, la equivalencia de sentido asociado a la ejecución correcta,ailable y contagiosa comienza a confundirse con determinadas características tímbrico-sintácticas del discurso sonoro asociado al género musical mencionado que en lo sucesivo funcionaría como referencia intertextual en cada actualización enunciativa de la palabra "groove".⁷

En el capítulo dedicado a la prehistoria de la "música disco", Peter Shapiro (2012) señala que uno de los discos favoritos del DJ Francis Grasso,⁸ era "You're the One" de Little Sister con producción de Sly Stone, caracterizado por: "un groove super intenso, espeso, llevado por la línea del bajo (que enseguida reafirma al significado literal de 'groove' como la raíz de todos sus otros significados metafóricos y rítmicos)" (Shapiro 2012: 47). En esta cita la utilización de la palabra deja de ser metonímica. Más bien parece referir a un tipo de conjunción tímbrica, rítmica y melódica particular que ha despertado el interés de algunos investigadores durante los últimos veinte años.

⁴ Milt Jackson, "Bags' grooves" (NY, 1952), James Brown & The Famous Flames, "Ain't that a groove" (King, 45-6025, 1966) (<https://www.youtube.com/watch?v=aT1dBRzkuAU>). King Floyd "Groove me" (Chimneyville, CH 435/B, 1971). Earth, Wind & Fire "Let's Groove" (Sony Music, 1981) (https://www.youtube.com/watch?v=Lrle0x_DHBM). Madonna, "Into the groove" (en *Like a Virgin*, Sire y Warner, 1985) (<https://www.youtube.com/watch?v=52iW3lcpK5M>). Deee-Lite, "Groove Is In The Heart" (Warner, 2006) (<http://www.youtube.com/watch?v=etviGf1uWlg>).

⁵ Basta con realizar una búsqueda rápida en YouTube utilizando "groove" como palabra clave para que se desplieguen más de 7.400.000 opciones con ejemplos sumamente diversos de lo antedicho. Algunos grupos en actividad que llevan el nombre son DLG (Dark Latin Groove) (Nueva York), California groove machine (California), Groove Armada (Londres), Daddy's groove (Italia), Grand Groove (España), The groove girls (Madrid), The Groove (India), Sergio Groove (Brasil), Daniel Groove (Brasil), Sindicato do groove (Brasil), Mastha groove (Perú), Tiko's groove (Paraguay), La santísima groove (Paraguay), The groove ambassador (Argentina), Gurí groove (Santa Fe, Argentina), entre tantos otros.

⁶ Este título posiblemente haya sido elegido como correlato tardío del tema de Duke Ellington, con letra de Irving Mills, "I Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)" editado en New York mucho antes del auge del *swing*, cuando la utilización de ese término en el título de una canción era considerado vanguardista. Ted Gioia señala acerca de esta obra que "la música combina la viva coloración orquestal de sus arreglos de viento con un ritmo muyailable, pero el compositor aún encuentra espacio para introducir diestros toques modernistas" (Gioia, 2013: 303).

⁷ James Brown es el cantante de *funk* estadounidense más emblemático del género popularizado a fines de 1960 quien, consolidado como una de las más brillantes y explosivas estrellas de la música soul, en 1965 registra el tema "Papa's Got a Brand New Bag" estableciendo el cambio mediante un estilo que resalta la conjunción rítmica del bajo y la batería sobre el desarrollo melódico, junto a un complemento de la guitarra eléctrica basado en *riffs* percusivos sobre uno o dos acordes. Dos años más tarde, a partir de la grabación de "Cold Sweat" se consolida el "*funk*" como un nuevo género popular masivo, a pesar de haber tenido como antecedentes los *patterns* sincopados de bateristas de New Orleans tales como Cornelius 'Tenoo' Coleman (para Fats Domino) o Earl Palmer (Little Richard y Joseph 'Smokey Johnson) en "Trick Bag" (1961) ("James Brown". Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/James_Brown, última consulta el 19/09/2014).

⁸ Señalado como uno de los responsables de haber instalado el concepto de música disco como un género diferenciado tanto del *soul* como del *funk*. Grasso tenía a su cargo la musicalización nocturna en *The Sanctuary*, uno de los localesailables de Nueva York más emblemático hacia 1969. No sólo habría establecido las bases para lo que luego se convertiría en un género musical particular socialmente reconocido, sino también habría sido uno de los primeros en empalmar cintas para que el movimiento de los bailarines sea continuo durante toda la noche.

Algunos estudios académicos acerca del *groove* como categoría de análisis musical

Una de las reflexiones más exhaustivas acerca del concepto de *groove* en tanto categoría analítica musical se materializa en el libro *Music Grooves*, en el cual los etnomusicólogos Charles Keil y Steven Feld examinan las dimensiones participativas, mediáticas y mercantiles del objeto de estudio en un estilo literario dialógico y ensayístico. Según Keil,

el poder de la música descansa en sus ‘discrepancias participatorias’ [*participatory discrepancy*] y ellas son básicamente de dos clases: procesuales y texturales [...] podemos sustituir el concepto de ‘discrepancias participatorias’ por inflexión, articulación, tensión creativa, dinamismo relajado o un ligero corrimiento, semiconsciente o inconsciente, de la sincronización [...] en el lugar de ‘proceso’ podemos decir *groove*, *beat*, *vital drive*, *swing*, pulso o empuje y en lugar de ‘textura’, timbre, sonido, o cualidades de la frecuencia (1995: 96).

Keil admite que los aspectos sintácticos o estructurales de la música crean tensiones que involucran al oyente, pero lo hacen de una manera más analítica y secuencial que “participatoria”. Desde su punto de vista la participación es una actividad esencialmente comunal o social, pre-lógica y anterior a las representaciones colectivas en sí mismas. En su trabajo sobre los Kaluli, Steven Feld indica que el término ‘*groove*’ se refiere a

un sentido intuitivo del estilo como proceso, una percepción de un ciclo en movimiento, una forma o patrón organizado revelado, una conjunción de elementos recurrentes a través del tiempo. Tales características formales coherentes devenidas una con su contenido, pero únicamente reconocible por la manera de dar forma a su contenidos para ser articulados de tal forma. *Groove* y estilo son esencias destiladas, cristalizaciones de expectativas colaborativas en el tiempo (Feld, 1994: 109).

La utilización del concepto de *groove* que emplea Ramón Pelinski en su trabajo sobre las relocalizaciones globales del tango, la mayoría de las veces es tautológica. Sin mayores precisiones habla del “*groove* específico” del tango-canción (2000: 177), del “*groove* particular” del tango porteño (2000: 260), de “el *groove* tanguero que crea estados somáticos de identificación colectiva” (2000: 262) como elemento de la comunicación no verbal desplegada en la milonga. Más adelante parece vincularlo a la teoría de las “discrepancias participatorias” de Charles Keil (1995)⁹ aunque, aun admitiendo que tiene su origen en la experiencia corporal, le quita toda la dimensión procesual que tiene el concepto según Keil y lo incluye en una taxonomía de elementos pertenecientes a la sintaxis musical del tango.¹⁰ Hay un solo párrafo en el cual Pelinski ensaya una definición de aquello que denomina el “*groove* tanguero”:

No es el significante de un significado, sino el significante que se significa a sí mismo en semiosis introversiva. Es el placer que suscita la percepción primordial de un sonido a través del cual (o en el cual) músicos, cantantes, bailarines de tango y su público sienten la emoción que suscita una buena ejecución de tango. Si los músicos no llegan a instalarse dentro del *groove* tanguero, su tango no es tango, o, al menos, no es tango porteño (Pelinski, 2000: 269-270).

⁹ “El *groove* del tango subsume en una unidad compleja la pluralidad de estas discrepancias. Una imagen de este proceso es el baile final del conjunto de parejas que aparecen sucesivamente en un espectáculo de tango” (Pelinski, 2000: 265).

¹⁰ “Ejemplos de tales estructuras musicales esquemáticas son las escalas, los ciclos, las articulaciones, el equilibrio, la extensión, la textura, la modulación, el timbre, el instrumento y el *groove* y, en general, todas las categorías del análisis musical y las metáforas que utilizamos cuando hablamos de música sin darnos cuenta de su origen en la experiencia corporal” (Pelinski, 2000: 274).

Desde este punto de vista el concepto de *groove* se convierte en categoría estética con agencia en la operación de reconocimiento del género e íntimamente ligada a la dimensión corporal de la experiencia. En su definición, resulta sumamente significativa la metonimia espacial de “instalarse dentro” lo cual representa el retorno de la originaria “*in the groove*” (literalmente, en el surco).

La pluralidad de trabajos que abordan el tema de la ejecución musical como proceso colaborativo ha dado lugar a la consolidación de un campo de estudio interdisciplinario denominado inicialmente *groovology* (Keil, 2010). Este campo tiene la pretensión de reemplazar los enfoques textualistas de la musicología histórica por enfoques basados en la observación participante y gozosa, cuyo autor considera mucho más cercana a la naturaleza colaborativa de nuestra especie.¹¹ Uno de los aportes locales más significativos a dicho campo, subsumido en lo que actualmente se denomina “teorías o estudios de la *performance*”, es el trabajo de Luis Ferreira Makl (2013) sobre las concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en las prácticas musicales afroamericanas. El autor describe diversas “formas de rugosidad de la pulsación” (2013: 257) que no tendrían equivalentes conceptuales y estéticos en las teorías musicales euro-occidentales. Modulaciones de la microestructura musical que adquieren significado en el contexto inmediato de la *performance*, asimilables al concepto de *groove* en el caso del *funk* tal como lo expresan Keil y Feld (1994).

De la metonimia espacial y la dimensión procesual colaborativa a la sintaxis musical

Paralelamente a las reflexiones etnomusicológicas sobre la dimensión procesual y colaborativa del concepto de *groove*, este se ha ido cristalizando y ha comenzado a formar parte del lenguaje técnico utilizado por los músicos para denominar una amplia variedad de patrones rítmicos cíclico-repetitivos asociados a muy diversos géneros musicales, por lo general de origen afro-americano. Una rápida búsqueda en YouTube a partir de las palabras clave “*groove patterns*” arroja actualmente más de 93.000 resultados. La mayoría de los videos son demostraciones prácticas sobre la ejecución de patrones rítmicos pretendidamente característicos de un determinado género, por lo general de origen africano: “*samba groove*”, “*funky latin groove*”, “*songo groove*”, “*nanigo groove*”, “*guaguanco groove*”, “*gospel groove*”, “*hip hop groove*”, “*Neo R & B groove*”, “*basic rock groove*”, “*blues groove*”, etc. Otros corresponden a ejercicios técnicos para la ejecución de algún instrumento: “*bass grooves*”, “*slap bass grove*”, “*ride, hi-hat based groove pattern*”, “*drum groove*”, “*groove drumming*”, “*stick groove and drum feel*”, “*groove drum solo*”, “*keyword grooves*”, “*rhythm guitar: fundamental groove skills*”, entre otros.

Derivaciones léxicas y usos vernáculos del concepto de *groove*

Durante los últimos veinte años, se ha extendido el uso de la palabra *groove* especialmente en el ámbito de la música popular local atravesando géneros tan diversos como el jazz, el *rock*, el pop y el metal. Con el fin de identificar algunas derivaciones léxicas y usos

¹¹ “Groovology may replace most of musicology and some other objectifying, analytic (pulling apart), dismal sciences because synthetic and joyous participation (and participant-observation) is more in tune with human nature and Nature, our species-being (*Homo ludens collaboratus*), and any sustainable future our species may have -If we can make peace and restore ecological balance quickly enough to get home safely-” (Keil, 2010).

vernáculos de la palabra, entrevisté a una veintena de músicos en actividad con quienes compartimos ideas y de quienes retomo sus voces al tiempo que manifiesto públicamente mi agradecimiento.

Jorge Puig (guitarrista) asocia el término con la escena del *rock* y del *funk*. Sin embargo, admite utilizarla en sus clases de ensamble de manera mucho más general: "...yo hablo muchas veces de 'diferentes *grooves*' como diferentes secciones rítmicas y diferentes patrones que responden a géneros diferentes [...] la chacarera es un *groove*, me parece que tiene un *groove* determinado" (Puig, entrevista personal 26 de agosto de 2014).

Jorge Pemoff (percusionista) asegura que la utilización local de la palabra no tiene más de quince años de historia y la asocia fundamentalmente a una manera de darle movimiento a la música:

... para mí es un concepto de movimiento, nada más... de movimiento e intención [...] cuando una cosa 'groovea' yo creo que tiene un movimiento que en realidad contagia. Por eso tiene que ver con una intención y con una repetición que hace que alguien 'ritme'. Porque hay cosas que 'ritman' más y 'ritman' de una manera más popular y hay cosas que 'ritman' de una manera menos popular (Pemoff, entrevista realizada el 26 de agosto de 2014).

Pemoff utiliza el neologismo "ritmar", considerado un concepto más eficaz que el de *groove* para dar cuenta del momento de reconocimiento del ritmo que nos impulsa a un determinado movimiento. Admite, sin embargo, que "son un montón de ítems que hacen que una cosa 'ritme' [...] aunque se entiende al ritmo como algo repetitivo cuando en realidad no lo es. Puede ser repetitivo en dos tiempos o puede ser repetitivo en ochenta o mil tiempos" (Pemoff, entrevista personal realizada el 26 de agosto de 2014).

Bucky Arcella (bajista) señala que la memoria juega un rol importante en la idea de movimiento e intención asociada al concepto de *groove*: "cuanto menos duración tienen... más 'ritman', o sea, cuanto más duración tienen es más difícil que 'ritmen' para la gente" (Arcella, entrevista personal realizada el 26 de agosto de 2014).

El concepto de *groove* también estaría relacionado con la idea de poder y persuasión:

Lo que creo es que el poder que tiene la música también es la capacidad de que vos estés pensando en algo más allá de lo que tenés que tocar, en la intención que vos tenés y que al otro le llegue [...] tenés algo en tu mente y hacés que el otro piense en eso. Eso es la intención. Estoy pensando en esto y quiero que vos pienses en esto [...] entonces yo condiciono todo lo que toco para que vos estés ahí y te quiero tener ahí... capturada en ese lugar (Pemoff, entrevista personal realizada el 26 de agosto de 2014).

Sobre la diferencia entre "lo que *groovea*" y "lo que no *groovea*" la mayoría señala la importancia del vínculo que se produce en el corazón de la *performance* musical, tanto entre los músicos que intervienen como entre éstos y la audiencia: "Lo veo como una cosa más de ánimo, de sintonía de uno con el otro que como una cosa exacta, porque a veces algo que *groovea* no va exactamente [a tempo] [...] lo veo más como una cosa de empatía de estar uno con el otro y de moverse... [...] no sé si es el estilo o es la relación, el *interplay* entre las personas" (Pemoff, ídem).

Hay quienes lo utilizan como un concepto intermedio entre lo individual y lo colectivo y es cuando emerge el juicio valorativo acerca de la destreza técnica. Martín del Hoyo (baterista) destaca la utilización del concepto en un lugar intermedio entre lo individual y lo colectivo: "uno

escucha mucho esa boludez de ‘¡Que *groove* tiene este flaco!’ como juicio valorativo acerca de la ejecución individual”.

Gran cantidad de músicos aportaron sus propias definiciones del concepto a través de las redes sociales: “Buen ritmo, o ritmo parejo” (Fósforo García, bajista de Pez); “Una onda especial que está en el *funk*” (Emilio Valencia, baterista de ENO); “Urdimbre bajo-batería sobre la que traman los instrumentos ¿melódicos? tejiendo una mañanita envolvente y con *swing*” (Andrea Di Cione); “Cierta pesto que se arma en la base y aplica a varios géneros, principalmente el *funk* y el *soul*” (Aspix, fotógrafo y productor); “Esto es *groove*” [señalando un enlace del video de “Bleed” ejecutado por la banda de *groove metal* Meshuggah]; “Definir *groove* sin usar ejemplos es como definir un *hippie* sin hablar de ropa” (Bonito Javo Martínez, baterista *free lance*); “Es la cohesión o coherencia rítmica entre todos los instrumentos, que tiene que ver con la acentuación, y sutiles diferencias de intensidad y longitud de los ritmos” (Popi Spatocco, compositor y productor artístico); “*Groove* se le llama a la onda que se le pone a un determinado ritmo, es como decir tiene *swing* o algo así” (Large Nielsen, cantante de El Presidente).

Si de enfatizar el aspecto vincular se trata, para Gonzalo Mazar (Los Pulpas) *groove* es “dejarse llevar”; para Mati Jablonski (saxofonista) es “dejar de pensar en notas y pensar en colores”; Jorge Puig siente al *groove* como “una alfombrita con la que uno va feliz”. Sin embargo, Jorge Pemoff es concluyente: “... esto es como enamorarse, ¿viste? El amor entre dos personas... eso *groovea*”.

Queda el tema abierto para seguir pensando. Los invito a “*groovear*” con este escrito.

Bibliografía

- Clayton, Peter y Peter Gammond. 1990. “Groove”. En *Jazz A-Z*, 152. Madrid: Tauro, Madrid.
- Feld, Steven. 1994. “Communication, Music and Speech about Music”. En *Music Grooves* de Charles Keil y Steven Feld, 77-95. Chicago: University of Chicago Press.
- Feld, Steven. 1994. “Aesthetics as Iconicity of Style (uptown title); or, (downtown title) ‘Lift-up-over Sounding’: Getting into the Kaluli Groove”. En *Music Grooves* de Charles Keil y Steven Feld, 109-150. Chicago: University of Chicago Press.
- Ferreira Makl, Luis. 2013. “Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana”. En *La música entre África y América*, coordinado por Coriún Aharonián, 231-261. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- Gioia, Ted. 2013. *El canon del jazz. Los 250 temas imprescindibles*. Madrid: Turner.
- Keil, Charles. 1994. “Participatory Discrepancies and the Power of Music”. En *Music Grooves* de Charles Keil y Steven Feld, 96-108. Chicago: University of Chicago Press.
- Keil, Charles. 1995. “The Theory of Participatory Discrepancies: A Progress Report”. *Ethnomusicology* 39 (19):1-19.

- Keil, Charles. 2004. "Groovology and the magic of other people's music". En *Music Grooves*. [Online] Disponible en: <http://www.musicgrooves.org/articles/GroovologyAndMagic> (último acceso 20/09/2014).
- Keil, Charles. 2010. "The Urgency of an Expanding Groovology". *Popscriptum 11*, The groove issue. [Online] Disponible en: http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst11/pst11_keil01.html (último acceso 15/09/2014).
- Kernfeld, Barry. 2001. "Groove (i)". En *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. [Online] Oxford University Press. Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J582400> (último acceso 15/08/2014).
- Maissoneuve, Sophie. 2007. "La Voix de son Maître»: entre corps et technique, l'avènement d'une écoute musicale nouvelle au XXe siècle". *Communications* N° 81, Seuil, Paris.
- Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la etnomusicología*. Madrid: Akal.
- Shapiro, Peter. 2012. *La historia secreta del disco*. Buenos Aires: Caja Negra.
-

Espacio de reseñas

MÚSICAS

Fuentes, Chabelita et ál. 2014. *Música tradicional de San Vicente de Tagua Tagua*. [CD] San Vicente de Tagua Tagua: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos - Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile

por Angélica Adorni (FFyL, UBA)



Este disco compacto surge como parte de un proyecto mayor titulado “Patrimonio inmaterial musical de San Vicente de Tagua Tagua. Tradición viva de cultores locales” financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Región del Libertador Bernardo O’Higgins, Gobierno de Chile. El CD presenta una colección de treinta y un ejemplos musicales recogidos en diversas localidades de la comuna de [San Vicente de Tagua Tagua](#) grabados entre mayo y octubre de 2014. Su concreción contó también con el apoyo y patrocinio de la DIBAM (Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos), la Biblioteca Nacional de Chile, la Biblioteca Municipal de San

Vicente de Tagua Tagua y la organización sin fines de lucro Agrupación de Cultura Patrimonial Chavelita Fuentes.

El proyecto tiene como objetivos la recopilación, el registro, el estudio, la puesta en valor y difusión del repertorio poético-musical de dicha comunidad y sus alrededores, contribuyendo así al conocimiento y conservación del patrimonio cultural inmaterial de esta región del centro de Chile, rica en tradiciones rurales vigentes a través de numerosos cultores locales del canto, la poesía popular, la lutería y la ejecución de instrumentos musicales como guitarra, guitarrón, arpa y acordeón, entre otros. El equipo de investigación estuvo conformado por profesionales provenientes de diversas disciplinas. Eugenio Bastías Cantuarias es gestor cultural, investigador y ha participado en proyectos de música popular y danza; Felipe Valdés González es ingeniero y experto en manejo de equipos de imagen y sonido; Carlos Araya González es gestor cultural, profesor y músico; Diego Barrera Bustamante es egresado en Derecho, gestor cultural y músico popular nacido en la región. Además de los registros sonoros (que exceden los presentados en el CD) el proyecto ha generado material audiovisual a partir de entrevistas y encuentros con los protagonistas; desde mediados de 2014 realiza un programa radial dedicado a la difusión del proyecto, los artistas locales y su repertorio.

La edición del disco posee un diseño cuidado e incluye un librito de veinte páginas a color. En el mismo se realiza una presentación breve de los objetivos y alcances del proyecto, la metodología y los criterios de selección del material, así como una descripción de la comuna de San Vicente y de su relevancia como objeto de estudio. A continuación presenta, por medio de

breves reseñas, los treinta y un *tracks* incluyendo datos de origen o autoría (en caso de estar disponible), intérpretes, lugar y fecha de grabación, y sus letras en caso de ser temas cantados.

Para la selección de los ejemplos que integrarían el fonograma se tomó como criterio general "su eventual condición de pieza tradicional, la especificidad y diversidad de géneros musicales, la posibilidad de dar cuenta de la riqueza organológica existente en la comuna, las cualidades vocales e instrumentales de los intérpretes y el valor agregado que significa el trabajo de autoría de los cultores locales". Asimismo, en su presentación los investigadores aclaran que como música folclórica considerarán la definición desarrollada por Manuel Dannemann, (conocido referente de la investigación del folclore en Chile) en la que se destaca, además de la antigüedad y el origen popular de la pieza, su "función cohesionante" y su "indole de patrimonio comunitario de pertenencia recíproca, que pueden manifestarse en múltiples y cambiantes formas, en una operación constante de selección y de re-creación".

El álbum comienza con una breve presentación de una de las cantoras situando la escucha, desde el primer momento, en el terreno de las grabaciones de campo. Los ejemplos seleccionados son de tipo y carácter diverso y el disco resulta ameno, tanto para un investigador especializado en el área como para un oyente aficionado. Mayoritariamente los temas no reconocen autoría (o es dudosa): los intérpretes en general aseguran haber aprendido las músicas por transmisión de otros cultores de mayor edad, se remiten a años de su infancia o a discos antiguos. En varios casos los intérpretes son los autores solo de la letra (que cantan sobre melodías populares) y solo en muy pocos se reconocen compositores también de la música. Los ejecutantes se presentan solos o en grupos pequeños (dúos, tríos), y en el caso de temas cantados, acompañándose con guitarra, guitarrón, acordeón o arpa. En cuanto a los géneros, predominan las cuecas y tonadas (cantadas o instrumentales) y las canciones. Además se presentan valeses, versos recitados, una habanera, un correteado y un pasodoble. Las temáticas son diversas: descripciones pintorescas de la naturaleza o de las actividades en el ámbito rural, el trajín de los puertos, la vida en el pueblo, tópicos amorosos, picarescos o religiosos, homenajes a personalidades locales o composiciones para la tradición del velorio del angelito. La influencia española se manifiesta en varios ejemplos, en especial en el uso de las décimas, en el imaginario poético y en ciertos giros melódicos o cambios modales.

Para aquel público no familiarizado con las formas del folclore chileno, este disco bien podría ser una puerta de entrada. De la selección de ejemplos, el oyente puede extraer rasgos básicos que le permitan una primera aproximación. Por ejemplo, confirmar que lo que los intérpretes denominan como tonada o cueca en Chile poco tiene que ver con las formas que se conocen con esos mismos nombres, cultivados en la región cuyana de la Argentina. Las diferencias se observan sobre todo en las estructuras formales y poéticas (por un lado no siempre organizadas en cuartetos, y en algún raro caso presentando frases de seis compases). En algunos ejemplos del disco, la tonada y la cueca presentan acompañamientos rítmicos muy similares, y en general la tonada no presenta aquel tempo pausado o cadencioso que suele darse en nuestro país (más parecido en ello a una zamba que a una cueca). En cuanto a la ejecución instrumental, también las formas de acompañamiento difieren de las de nuestras, evidente en el caso de la guitarra. Sí podemos notar, como rasgo común en ambas regiones a un lado y otro de la cordillera, la ausencia de percusión. Para el oyente familiarizado con el repertorio folclórico chileno, este disco representa un valioso aporte al área y ofrece un rico

material posible de ser estudiado y analizado en profundidad, tanto desde sus aspectos musicales y estructurales como etnográficos o antropológicos.

El registro sonoro se realizó con una grabadora portátil marca ZOOM, modelo H4N, por lo general en la casa de los cultores y coincidiendo con la filmación de los registros audiovisuales. Las tomas, tanto de interior como exterior, son de excelente calidad sonora.

Es importante destacar el grado de compromiso de los investigadores con la comunidad de San Vicente de Tagua Tagua, puesto de manifiesto en múltiples y constantes actividades, que superan la concreción del disco. El hecho de poner a la propia comunidad estudiada como destinataria primera del material es algo no tan frecuente en las investigaciones de campo, cuyos informantes no siempre reciben la devolución del producto del saber brindado. Sin duda, el eclecticismo del grupo realizador aporta una mirada abierta, brindando al oyente un material despojado de preconcepciones teóricas o estéticas.

Afortunadamente, todo este material está disponible totalmente en formato digital y de manera gratuita en la [página web del proyecto](#) así como en la plataforma [SoundCloud](#), donde se encuentra el disco completo más el audio de los programas radiales. A través de la página web se puede acceder también a material audiovisual de recitales y entrevistas; dispone de un blog con notas de interés que se actualiza periódicamente y un sitio para [descarga del librito del CD en formato PDF](#). Por otra parte, el disco ha ingresado recientemente al catálogo de la Biblioteca del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (sito en México 564, Ciudad Autónoma de Buenos Aires) donde se puede consultar el material.

Massone, Manuel. 2011. *Generaciones olvidadas. Música de la generación del siglo XIX. Obras para piano: valeses, polkas, tangos y habaneras.* [CD] Buenos Aires: IRCO

por Luis Melicchio (ISA, Teatro Colón)



Material discográfico interpretado al piano por Manuel Massone que registra obras recuperadas de los compositores Francisco Hargreaves (1849-1900), Miguel Rojas (1845-1904), Dalmiro Costa (1836-1901), Federico Espinosa (1820-1872), Telésforo Cabero (1831-1871), Ignacio Alvarez (1837-1871), Alfredo Napoleón (1852-1917), Luis Bernasconi (1845-1885) y Zenón Rolón (1856-1902). El álbum se registró en los estudios de Iván René Cosentino quien, a través de su sello IRCO, desarrolla una amplia actividad que resulta en apoyo e impulso para la materialización de un sinnúmero de registros de compositores e intérpretes argentinos.

El CD tiene su simiente en una investigación con mayor alcance y en la que Massone fue dando cuenta de la exclusión de generaciones enteras de compositores que con importante actividad compositiva fueron olvidados en nuestro país a lo largo de más de cien años. Agrupados como "generaciones olvidadas" son autores nacidos entre los años 1820 y 1855 que

desarrollaron su actividad compositiva durante la segunda mitad del siglo XIX estilizando danzas y formas populares (habanera, milonga, estilo, pericón, vidalita, décima, etc.). De este modo sentaron las bases para que las generaciones posteriores, nacidas después de 1860, utilizando estos recursos, se erigieran como los pilares de lo que se estableció como propio de una identidad musical nacional.

El acceso a este repertorio que se devela del “ensombrecimiento” al que estuviera signado posibilita dar cuenta de su valor musical intrínseco. En un somero análisis musical podríamos señalar que, en un alto número, las obras contienen pasajes de virtuosismo a la manera del repertorio pianístico del siglo XIX. Probablemente, esto haya sido fruto de las influencias que recibieran sus autores por parte de los compositores románticos europeos. Cabe mencionar que los exigentes medios técnicos que se requieren para la interpretación las obras de Hargreaves, Napoleón, Costa y Cabero se encuentran en el bagaje de Massone, quien sorteó magistralmente lo requerido en cada caso. Señálese especialmente las originales “Gran fantasía de concierto sobre el Himno Nacional” de Alfredo Napoleón, y “La gaita gallega” (Aire español variado) de Francisco Hargreaves, que respectivamente inician y concluyen el disco. En la misma línea de brillantez se encuentran “*Pampero*” (Polka de concierto) de Hargreaves, y “*Chispas eléctricas*” (Polka) de Dalmiro Costa; en el primer caso con la particularidad de ser la única obra de cámara de este registro, para piano a cuatro manos, con la participación de Tamara Benítez en el *piano secondo*. Ambas obras presentan características rítmicas propias de la polka a la que aluden y un lirismo que remite claramente a esta u otras danzas de salón en boga, coetáneas al momento de composición. Situación parecida, respecto del aire de danzas de salón, nos remiten “Los miriñaques” (Vals) de Federico Espinosa, y “Lágrimas y sonrisas” (Romanza sin palabras – Vals) de Luis Bernasconi; de sutil belleza que bien podrían estar en la esfera de los grandes vales de los compositores consagrados de la literatura pianística universal. El material de estas últimas obras fue localizado, gracias a la colaboración de Lucio Bruno-Videla, en el Instituto de Investigación en Etnomusicología del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En otro orden, coincidiendo en sus atmósferas sonoras dentro de un lenguaje más universalista y rioplatense, y por ser verdaderamente dignas de fruición, podríamos ubicar “Amor filial” (Romanza sin palabras) de Miguel Rojas, “Plegaria” de Telésforo Cabero, “Tristeza” (Habanera) de Ignacio Álvarez o “El clavo” (Tango criollo) cuya dudosa autoría hasta nuevos hallazgos documentales se debate entre Zenón Rolón o su hijo Daphne Zenón Rolón. “Vidalita” (Paráfrasis sobre un aire criollo) y “Estilo”, ambas de Hargreaves, presentan una profunda belleza y un color local que podríamos emparentar con elementos característicos desarrollados por compositores de generaciones posteriores. Estos últimos aspectos, entre otros, forman parte de las investigaciones que lleva adelante Massone y su equipo, mediante un proyecto de investigación radicado en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes.

Respecto de [Manuel Massone](#), poco podríamos agregar frente a lo ya conocido de una personalidad cuyas cualidades son reconocibles en sus presentaciones públicas, tarea pedagógica, de investigación y en sus trabajos discográficos anteriores. Una reflexión se desprende también de trabajos como el mencionado, permitiéndonos arrojar luz sobre la afortunada (quizás, aunque ya fecunda, todavía joven) vinculación que existe en muchos casos entre el ser intérprete y el ser investigador. Desde una sostenida búsqueda de repertorios, con su consiguiente sometimiento a estudios sistemáticos se arriba a resultados que redundan en

documentos de acceso y acopio integrándolos, así, al universo cognoscible en este campo disciplinar. En suma, podríamos mencionar como valores de este material discográfico -además de la calidad artística del intérprete, a la altura de los altos niveles que las obras sugieren- la exhumación y divulgación de la producción de estas “generaciones”, la apertura a indagaciones que pudieran dar cuenta de los motivos de tal exclusión y la incorporación de un repertorio al corpus literario pianístico hasta ahora existente.

Se celebra la existencia de este trabajo discográfico que será de gran disfrute ya para el público general o especializado ávido en las riquezas de repertorios que en oportunidades como estas resultan injustamente desconocidos. De este modo, las obras se dan a conocer con la total garantía del excelente criterio de selección y de la jerarquización que significa una brillante interpretación desde una personalidad (artista-investigador) de la talla de Manuel Massone. Se espera conocer los nuevos alcances en la línea investigativa de referencia, como así también se augura la materialización de los objetivos planteados en nuevos conciertos de divulgación y registros discográficos.

SITIOS WEB

Babel Scores, contemporary music online: ¿El presente del futuro?

por Hernán D. Ramallo (FFyL , UBA)

Introducción

En su reseña “Music Library and Research Guides”, Kimber (2012) sostiene que “los medios electrónicos han transformado completamente la investigación y la formación académica” (p. 112). Actualmente, las librerías y repositorios digitales especializados en partituras resultan críticos para el desarrollo de la musicología a escala global.



Estando aún en desarrollo los espacios académicos destinados a este fin, actualmente, los más importantes oscilan entre aquellos de acceso gratuito e irrestricto (ubicados habitualmente en los lindes de la legalidad), y sus detractores y/o competidores, fuertemente ligados a la “industria musical”.¹²

Bajo la premisa de que existe “la necesidad de difundir y promocionar la música contemporánea de los últimos cuarenta años” (Babel Scores, 2015), *Babel Scores*,

¹² Ejemplos paradigmáticos de estos polos son [The International Music Score Library Project](#), “una librería virtual de partituras de dominio público [que] funcionando como una wiki a la que otros pueden contribuir, es actualmente una importantísima y creciente fuente para músicos clásicos, con 221.000 partituras y 250.000 descargas por día” (Murray & Trosow, 2013), y la alianza entre *The Music Sales Group* y la *Hal Leonard Corporation*, para la comercialización de partituras en el sitio web [sheetmusicdirect.com](#), alianza a la que se sumó, desde el 2001, la compañía que produce el software de notación musical Sibelius, a través del plug-in Sibelius scorch (Duffy, 2001). Para otros ejemplos, consultar Burden, 2010.

contemporary music online (<http://www.babelscores.com/>) se presenta como “el primer catálogo online enteramente dedicado a la música contemporánea [cuya primera meta es] facilitar el acceso a partituras [...] de un catálogo especializado, particularmente orientado a Universidades, Conservatorios, compositores, músicos, y musicólogos del mundo entero” (Babel Scores, comunicación personal, 28 de enero, 2015).¹³

Estructura y contenidos del sitio¹⁴

Página de inicio

Con excelente posicionamiento SEO,¹⁵ su página de inicio (en inglés, francés, o español) reafirma lo anterior, a la vez que introduce las propuestas generales del sitio: “Escuche música gratis, consulte partituras en línea, adquiera partituras en línea y mucho más”. Su diseño minimalista permite al visitante focalizar rápidamente tres elementos claves: el menú principal, los dos motores de búsqueda rápida (intercambiables, por compositor o por pieza), y un reproductor de audio en la parte inferior de la pantalla, que ofrece la posibilidad de escuchar una *lista de reproducción* de obras completas disponibles en el catálogo.¹⁶

El menú principal permite acceder en forma directa a todos los contenidos del sitio, e incluye puntos en consonancia con la “difusión y promoción” que Babel Scores intenta propiciar: la pestaña “Descubrir” lleva a una página que contiene obras seleccionadas por el equipo editorial, junto con otras seleccionadas en forma aleatoria. Las primeras, son aquellas incluidas como “Recomendada” en el motor de búsqueda por pieza.

Capturas de pantalla 1 y 2: Motores de búsqueda rápida. La búsqueda por compositor permite utilizar el menú desplegable “Época de nacimiento” para una recuperación basada en intervalos de veinte años (entre 1920 y 2000), mientras que una búsqueda por año específico (entre 1966 y 2014) es posible desde la búsqueda por pieza. Esta última incluye dos menús desplegables no incluidos en el motor de búsqueda extendida: “Categoría” (combinatorias de tipologías estandarizadas –i.e. instrumental, vocal, electrónica, electroacústica, con escenificación-) y operadores matemáticos en la fecha de composición.

Tratándose de una *librería virtual*, las múltiples opciones y combinatorias posibilitadas por los motores de búsqueda rápida (Capturas de pantalla 1 y 2) representan un punto fundamental en lo que a recuperación de contenidos respecta, pero el punto más destacable es,

¹³ El autor agradece al equipo de Babel Scores la facilitación de numerosos materiales comerciales de carácter interno.

¹⁴ Última consulta: 28 de marzo de 2015.

¹⁵ La sigla SEO se refiere a la noción de *Search Engine Optimization*, utilizada para dar cuenta del proceso que afecta el posicionamiento de un sitio web en buscadores de internet tales como Google, Bing, etc.

¹⁶ El orden de presentación del contenido de la lista de reproducción es generado aleatoriamente con cada nuevo ingreso al sitio, a través de la conexión de [Babel Scores con Soundcloud](#).

sin duda, el motor de búsqueda extendida por pieza (Captura de pantalla 3), que posibilita la búsqueda por parámetros técnico-instrumentales capitales para los usuarios a los que esta específicamente destinado el sitio.

The screenshot shows a search interface with the following elements:

- Search By Work:** A dropdown menu, a text input field for 'Keyword' with a placeholder '(title, instrumentation, player, etc.) [?]', a 'Categories' dropdown, a 'Date' dropdown, a 'Region' dropdown, an 'Estimated Duration' dropdown, and a 'Recommends' dropdown. A green 'Search' button is located to the right of the 'Categories' dropdown.
- Instrumental Technical Parameters *:** A section with two columns of checkboxes. The first column is labeled 'Difficulty' and includes 'Very Demanding', 'Demanding', and 'Standard'. The second column is labeled 'Non-conventional instrumental techniques' and includes 'Always / Very often', 'Occasionally', and 'Never'.

Captura de pantalla 3. Motor de búsqueda extendida por pieza. el motor de búsqueda extendida por pieza se encuentra disponible sólo en inglés.

El Catálogo

Babel Scores cuenta con un catálogo de ediciones propias, a la vez que actúa como plataforma para la distribución de parte de los catálogos de casas editoriales como Juliane Klein Edition, Didascalía, Melos-Ricordi, Éditions Musicales Archipel, y Donemus Publishing.¹⁷

En constante incremento, actualmente está compuesto por más de 2000 obras, de más de 200 compositores, cuyo único nexo es el de haber compuesto música dentro del período histórico prefijado (en ningún caso superior a los últimos 50 años), y contar con aval comprobable por parte del *ámbito* (Csikszentmihalyi, 1998):¹⁸ compositores de la talla de Paul Méfano, Georges Aperghis, Claude Ledoux, y Yan Maresz figuran en él. De particular interés para la musicología argentina es el acceso a obras de más de veinte compositores argentinos que, pasando por Luis Naón (1961-) y Santiago Santero (1962-), van desde Antonio Tauriello (1931-2011) y Gerardo Gandini (1936-2013), hasta Lucas Fagín (1980-) y Valentín Pelisch (1983-).

Todas las partituras son ofrecidas en tres formatos: Libro virtual,¹⁹ archivo pdf, o copia impresa, y cuentan en su gran mayoría con grabaciones reproducibles en simultáneo con la visualización de la partitura virtual. Si bien el libro virtual (no descargable ni imprimible) representa una opción confortable para una lectura rápida, el zoom disponible (muchas veces indispensable para el tipo de contenido propuesto) cuenta con sólo un aumento rápido, efectuado a través de un doble-click sobre la parte deseada. Según Babel Scores (comunicación personal, 28 de enero, 2015), pronto será posible para los usuarios realizar y conservar anotaciones personales en él. Esto representará, sin duda, una importante mejora sobre este tipo de visualización, y es de esperar que la problemática anterior también se vea afectada positivamente.

¹⁷ En ningún caso Babel Scores solicita derechos sobre el *copyright* de las obras, que permanece siempre bajo dominio del compositor, la casa editorial, o su dueño actual (Babel Scores, comunicación personal, 28 de enero, 2015).

¹⁸ Babel Scores garantiza este aval a través de acuerdos con instituciones como *Le Conservatoire de Paris*, *Abbaye de Royaumont*, *IRCAM*, y el *Conservatoire de Boulogne-Billancourt*, entre otras (Babel Scores, comunicación personal, 28 de enero, 2015).

¹⁹ Un ejemplo de la presentación como libro virtual puede ser consultada en <http://www.babelscores.com/en/online-library/suscription-presentation/subscriptions>

Accesibilidad

Babel Scores ofrece en forma gratuita las grabaciones completas y una vista previa de las partituras de la mayor parte de su catálogo. Aunque limitada a unas pocas carillas, esta vista permite una evaluación sumaria de las características de cada obra y su edición.

Si bien es posible adquirir obras individuales en forma personal (con costos que parten de aproximadamente €4), el acceso a la librería completa sólo es viable a través de una suscripción, cuyas tarifas varían de acuerdo a las características convenidas: atendiendo a su utilización en Universidades y Conservatorios (y a la heterogeneidad que caracteriza este tipo de instituciones), Babel Scores presupuesta cada suscripción en forma particularizada, de acuerdo a la cantidad de accesos simultáneos a los libros virtuales (una opción particularmente interesante para contextos áulicos modernos), cantidad de obras solicitadas en formato pdf, y copias impresas.

Así, cuenta con una gran diversidad de suscriptores, a nivel global: Universidades como Harvard y Yale (EE.UU.), McGill (Canadá), y la Pontificia Universidad Javeriana (Colombia); Institutos de investigación como el *Institut de recherche et coordination acoustique/musique* (IRCAM); y conservatorios como el *Conservatoire de Lyon* (Francia), y la *Guildhall school of music and drama* (Inglaterra). En Argentina, se encuentra suscripta la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Conclusiones

Actualmente, hay acuerdo en que los desarrollos tecnológicos de las últimas décadas han producido importantes transformaciones en el campo de la música: producción, distribución, y consumo, se enfrentan hoy a situaciones novedosas, que plantean tantas soluciones (facilitación en la producción y acceso a materiales) como problemáticas (modalidades y dificultades para la recuperación de información sustantiva). Babel Scores se ubica en un punto interesante e innovador sobre la circulación de la música académica contemporánea.

Hoy, como resume Celma (2010), “con millones de pistas disponibles desde cientos de sitios, encontrar las obras correctas, y estar informado de nuevos lanzamientos musicales se ha transformado en una tarea problemática”. En este contexto, Babel Scores provee un rápido acceso al estado de la composición musical académica contemporánea, a la vez que intenta posicionarse (a través de sus convenios, avales, suscriptores, y políticas de inclusión y recomendación), como parte constructora del canon futuro.

La comercialización de partituras (el corazón de Babel Scores), sigue siendo para la música académica parte de la respuesta a la pregunta “¿cómo puedo transformar esta experiencia intangible, auditiva y limitada en el tiempo en algo que pueda ser comprado y vendido?” (Frith, 2006, p. 53). Permitiendo a los compositores conservar el *copyright* de las obras que edita y distribuye, Babel Scores da cuenta de políticas y posicionamientos éticos poco habituales sobre estrategias de negocios actualmente en crisis.

Si, con Frith, pensamos que la música es algo en sí intangible, la música de los compositores de los últimos 50 años es la de mayor intangibilidad. Babelscores.com viene a corporizarla, y saldar parte de este problema.

Bibliografía

- Babel Scores. 2015. *About us*. [Online] Disponible en: <http://www.babelscores.com/informacion/about-us> (última consulta 28/3/2015).
- Burden, Paul. R. 2010. *A subject guide to quality Web sites*. Lanham: Scarecrow Press.
- Csikszentmihalyi, Mihály. 1998. *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós.
- Celma, Oscar. 2010. *Music recommendation and discovery. The long tail, long fail, and long play in the digital music space*. Berlin: Springer-verlag.
- Duffy, Thom. 2001. "Sites that sync and think for clients". *Billboard* 113 (24): 62-68.
- Frith, Simon. 2006. "La industria de la música popular". En *La otra historia del rock*, editado por Simon Frith, Will Straw y John Street, 53-86. Barcelona: Robinbook.
- Kimber, Marian Wilson. 2012. "Review Essay: Music Library and Research Guides". *Journal of Music History Pedagogy* 3 (1): 111-18.
- Murray, L. J., & Trosow, S. E. (2013). *Canadian copyright: a citizen's guide*. [E-book] Toronto: Between the Lines.
-

ENCUENTROS ACADÉMICOS

VIII Congreso Chileno de Musicología y V de Jóvenes Investigadores (Universidad Austral de Chile, Valdivia, Región de Los Ríos, 13 al 17 de enero 2015)

por Mariana Signorelli (FFyL, UBA) y

Adriana Cerletti (FFyL, UBA - DAMuS, UNA)

Desde el año 2000 la [Sociedad Chilena de Musicología](#) celebra congresos de musicología en los que se presentan y discuten temas concernientes a estudios y abordajes teóricos acerca de los fenómenos musicales chilenos y latinoamericanos. Estos encuentros se vienen realizando desde entonces y han tenido sede en diversas universidades e instituciones destacadas del país. En la ciudad de Santiago de Chile se realizaron tanto el primer congreso en el Centro Cultural Montecarmelo, como el segundo en la Universidad de Chile y en la Universidad Católica (2002), el cuarto en el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música (2007) y sexto en la Universidad Católica de Chile (2011). Los otros se celebraron en otras ciudades de Chile. El tercer congreso se llevó a cabo en la Universidad de La Serena (2005), el quinto en la Universidad Católica de Valparaíso (2008), el séptimo en la Universidad de Concepción (2012) y el último en la Universidad Austral de Chile, Valdivia.

Entre los días 13 y 17 de enero del 2015 y bajo el lema *Convergencias, perspectivas y nuevas tendencias en los estudios sobre las músicas de hoy y del pasado*, musicólogos chilenos, uruguayos, mexicanos, argentinos, brasileros y colombianos han presentado ponencias, mesas redondas y conferencias de variadas temáticas y perspectivas. Justamente esta convocatoria apuntó a debatir consideraciones epistemológicas y metodológicas para abordar los nuevos escenarios que rodean el estudio de las músicas en el complejo mundo cultural actual. Enfoques provenientes de la musicología histórica, de la etnomusicología, de la crítica musical, de los estudios culturales, de la estética, de la educación musical y neurociencia, de la historia y otras ramas de las ciencias sociales atravesaron los encuentros y enriquecieron los intercambios académicos.

La conferencia inaugural del musicólogo invitado el Dr Rubén López Cano, quien desarrolla sus actividades en la Escola Superior de Catalunya, versó sobre el tema “Música en significación: retórica, semiótica, cognición y corporalidad”, y se constituyó en un valioso aporte al estado de la cuestión acerca de las diversas perspectivas epistemológicas para el abordaje del problema del significado de la música, concluyendo que la significación musical no se agota ni en el análisis ni en los objetos sonoros en sí, sino que implica competencias de los sujetos así como de los entornos culturales en los que la música es performativamente vivida. Por su parte, la conferencia del Dr Alejandro Vera Aguilera (Pontificia Universidad Católica de Chile), “La guitarra en el Chile colonial y una nueva hipótesis sobre el origen del guitarrón chileno (con una explicación acerca del porqué abordar el problema del origen en el contexto musicológico actual)” presentó, en primera instancia, un estudio sobre el uso de la guitarra en el

período colonial destacando la vigencia y versatilidad en las performances de dicho instrumento en diversos contextos sociales tanto en el espacio urbano como el rural (liturgia católica, teatros, vida privada y fiestas públicas); posteriormenete y a partir del inventario realizado en documentos de archivos de más de sesenta guitarras de uso particular entre 1587 y 1805, vinculó dicho uso con las transformaciones socio-culturales acaecidas durante ese período. La conferencia de cierre del Dr Víctor Rondón (Facultad de Artes, Universidad de Chile), llevó por título “La música en los laberintos de Clio”, y desarrolló el problema de la intersección entre la historia y la musicología, la historiografía de la música como disciplina, sus atravesamientos epistemológicos y metodológicos y la crítica constante a la que debería estar sujeta para no caer en canonizaciones y contenidos cerrados.

Asimismo se llevaron a cabo cuatro mesas redondas: la primera tomó como tema “El mestizaje en los discursos historiográficos sobre música académica, folclórica y popular en America Latina” y fue desarrollada por las investigadoras provenientes de Brasil Juliana Pérez González (FFLCH/USP), Said Tuma (ECA/USP) y Virginia de Almeida Bessa (A/Unesp); la segunda, giró en torno a “La experiencia de la escucha y la transcripción musical” y contó con la participación de las investigadoras chilenas Tania Ibáñez Gericke y Marcela Oyanedel Silva,



ambas pertenecientes a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y María de la Paz Jacquier, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. La tercera mesa redonda abordó el tema “De la organografía a la organología. Una propuesta de etnolaudería mexicana” y fue compartida por los musicólogos Víctor Hernández Vaca (investigador independiente), Alejandro de la Rosa Martínez (Universidad Autónoma de Guanajuato) y Jorge Amós Martínez Ayala (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo); la cuarta y última, “Guitarreros de Pirque ¿juglares de palabra cantada en el siglo veintuno?” estuvo a cargo de los investigadores chilenos Juan Alfonso Cortés (Academia BAFONA, CNCA y tesorero de la SChM), Horanio Chávez (Facultad de Artes, Universidad de Chile) y Carlos Retamal (Universidad Bolivariana y Vicepresidente de la SChM).

Las ponencias se distribuyeron en veinte sesiones y las temáticas desarrolladas por los expositores giraron entorno a:

1. Historiografía de los siglos XVI, XVII, XVIII, XIX y XX en América.
 - i. Música colonial, decimonónica y contemporánea.
 - ii. Obras musicales, compositores, intérpretes y audiencias.
 - iii. Análisis, emoción y estética musical.
2. Música, epistemología y nuevas visiones teóricas.
3. Música, organología, territorialidad y pueblos originarios.
4. Música de masas, consumo y performance.
5. Música, lo sagrado y prácticas religiosas populares.
6. Música, sociedad, memoria y política.
7. Música, migraciones, hibridación y mestizajes urbanos.
8. Música, género, educación y cuerpo.

La participación argentina se completó con quienes escriben estas líneas, Mariana Signorelli (ISFA N. Ramicone y A. Mastrazzi) y Adriana Cerletti (UBA y UNA) quienes sumaron sus aportes en mesa titulada “Música, tradición y representación” con las ponencias “Yo y los otros ‘yoes’. Imágenes musicales y su análisis a partir de algunas versiones coreográficas de Alberto Ginastera fuera de Buenos Aires: caso *Surazo*, de Patricio Bunster (1961, Santiago de Chile)” y “El origen del mito o el mito del origen: el espacio biográfico como mecanismo de consolidación del canon en el nacionalismo musical argentino de Alberto Williams”, respectivamente.

El entorno del paisaje valdiviano, sus ríos, barcos y fortalezas españolas, su selvática vegetación que rodea a la Universidad Austral, y la calidez de sus habitantes y anfitriones se conjugaron para que las diversas sesiones culminaran en amenas y enriquecedoras charlas informales, post-congreso. Especialmente disfrutables fueron también los numerosos conciertos juveniles que, en coincidencia con el congreso se realizaban en la ciudad desde la organización que desarrolla anualmente El Campamento Musical Marques de Mancera con niños y jóvenes provenientes de todo el país.

Transitar, debatir, entrecruzar y discutir sobre músicas del pasado y del presente, sobre miradas epistemológicas y escuchas performáticas, sobre significaciones culturales de las músicas y representaciones, sobre propuestas educativas y políticas de inclusión y valoración cultural, sobre contactos, vínculos, identidades, resistencias, luchas sociales, hibridaciones, oralidades y corporalidades que nos surcan en estas latitudes latinoamericanas impulsan a

valorar este tipo de encuentros que no solo es preciso mantener como espacio de diálogo e intercambio académico sino también difundir como lugar desde donde producir y desarrollar nuestro camino intelectual musicológico.

PUBLICACIONES

Gutiérrez Arrojo, Carmen. 2012. *Del deleite al oficio. El campo de la música popular en Mendoza de 1890 a 1950*. Mendoza: Aguirre. 190 p., sin ISBN

por Graciela Musri (FFHyA, UNSJ)



En este libro que introduce a los estudios de música popular en Mendoza, Carmen Gutiérrez propone divulgar los resultados de su Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, concluida en la Universidad Nacional de Cuyo en 2007. La publicación fue financiada parcialmente por el Fondo de Cultura del Ministerio de Cultura de Mendoza. La autora es arpista, poeta y ensayista. En su prolongada carrera artística en la provincia, se desempeñó como solista de arpa en la Orquesta Filarmónica de Mendoza desde 1960 hasta su jubilación y publicó dos antologías de poemas. Entre sus varios escritos se cuentan las colaboraciones con el filósofo mendocino Arturo Roig en ediciones colectivas sobre temáticas históricas provinciales y con la sección "Cultura" del diario *Los Andes*.

En esta oportunidad, Carmen Gutiérrez aborda un tema poco investigado en Cuyo, y que viene explorando desde hace muchos años movida por su inquietud personal. Es la construcción del campo de la música popular en la ciudad de Mendoza. La investigación tiene, entre otros, el valor de acercarnos un cúmulo de información, recolectada y analizada desde categorías de la semiótica de la cultura de Iuri Lotman y de la teoría de las prácticas sociales de Pierre Bourdieu. Esta aproximación pone el relato de Carmen Gutiérrez a las puertas de una historia social de la música popular, cuyo antecedente más sólido está en las difundidas publicaciones del musicólogo chileno Juan Pablo González.

En muchas ocasiones a lo largo del libro, Gutiérrez repite la necesidad de enfocar el estudio de la música popular desde la interdisciplinariedad. No obstante, advierte el riesgo de tomar prestados conceptos y procedimientos de las ciencias sociales sin haber acotado y fundamentado epistemológicamente el propio objeto de estudio.

La autora periodiza la historia de la música popular en la ciudad de Mendoza en cuatro etapas en sendos capítulos, enmarcados por la introducción y las conclusiones, las que no finalizan el libro pues continúa en un extenso aparato crítico. Así es que a continuación de la bibliografía se lee un listado de fuentes consultadas, el análisis musical de un vals y una milonga, y una entrevista a dos bandoneonistas mendocinos de larga trayectoria en orquestas de tango, Aníbal Appiolaza y Aníbal Guzmán. Por último, anexa listados de conjuntos y orquestas populares, centros de enseñanza musical y de lugares de consumo musical de Mendoza a partir de 1920, que brindan un muy útil recorrido de las vías de divulgación urbana mendocina de la música popular. Una serie de fotografías documenta músicos y escenas al finalizar cada capítulo y agrega información valiosa al contenido.

Se destaca que la periodización obtenida, desde el punto de vista metodológico, resulta un avance inédito en el estudio de la música popular de Mendoza. Su estudio comienza en la época de la Independencia, alrededor de la segunda década del siglo XIX, mucho más temprano, en realidad, de lo que indica el título de la publicación. Para la autora, el surgimiento del campo de la música popular urbana va de la mano del paradigma nacionalista (1890-1900) y lo analiza en el primer capítulo. En el segundo desarrolla el proceso de construcción en el arrabal mendocino, que refugia al tango recién llegado (1900-1920). En el tercer capítulo demuestra la consolidación del campo de la música popular apoyado por los medios masivos de comunicación de entonces, la radio y el cine (1920-1930). El cuarto y último capítulo trata el “apogeo” que se produce por la disseminación de músicos y orquestas, el auge del bandoneón y hacia mediados de siglo el éxito de los folcloristas cuyanos en Buenos Aires y la mediatización de sus producciones a través de la industria cultural (1930-1950).

Se ha preocupado por explicar el pasaje de la música folclórica desde el ámbito rural mendocino al urbano capitalino. Se vale del concepto lotmaniano de “frontera” para explicar ese ámbito social dinámico y multicultural del arrabal. Lo trata como espacio conflictivo, periférico, de confluencia demográfica con asentamientos de las migraciones del campo y de la inmigración europea, donde encarnó primero la música popular. En contraste, se refiere al centro hegemónico de la “ciudad nueva”, trasladada hacia el oeste después del terremoto de 1861, donde la música culta se practicaba en teatros y tertulias domiciliarias.



Se nota una insistente preocupación de la autora por reflexionar y llamar la atención del lector hacia la delimitación del estatuto epistemológico del campo de estudio, que por reciente, según expresa, necesita aún de un abordaje multidisciplinario. Aparejado a esto, Carmen Gutiérrez estudia procesos socio-económicos y busca categorías que se adecuen a su objeto teórico. Así, justifica la consolidación del campo de la música popular por la entrada de la industria musical a la provincia. Señala como efectos de este proceso la profesionalización de los músicos y la necesidad de alfabetizarse musicalmente, para lo que apelarán a los maestros particulares y conservatorios locales.

Otro problema que trata el texto, es el papel regulatorio de la sociedad sobre las prácticas musicales a lo largo de todo el periodo estudiado. Debido a la perspectiva social adoptada en esta investigación, la autora examina las normas sociales que llevaron a poner horarios para determinados eventos, a legitimar o no géneros musicales por parte de la academia –el folclore cuyano, el tango, el jazz, el bolero–, a recibir o rechazar bailes y canciones en determinados lugares. A la vez, la amplitud del tema la llevó a indagar sobre publicaciones, editoriales, grabadoras y la circulación de discos, revistas musicales y partituras en la provincia.

Como ocurre en los nuevos enfoques de historia local, este trabajo permite realizar comparaciones con las historias musicales de San Juan y de San Luis, descubrir las similitudes y diferencias, también con la historia de otras regiones y de Buenos Aires. De este modo será posible en un futuro ir construyendo los relatos regionales que muestren la pluralidad musical del país.

A las bondades del libro se debe agregar que es un texto indispensable en el inicio del estudio de la música popular en Cuyo, fácilmente trasladable al estudio del mismo tema en otras provincias. Trae al lector una importante cantidad de temas para reflexionar y a otros investigadores el incentivo por revisar, cotejar y ampliar las afirmaciones de la autora. Una característica resalta a la lectura: la condensación de información que, por la perspectiva adoptada, se transforma en un ensayo de historia social de la música popular.

Es una contribución apreciable para la disciplina por ser la primera que se ocupa del tema en forma sistemática y documentada, y también porque enuncia problemas que ameritan ser revisados y continuar su investigación. Como ejemplos, se mencionan los cambios musicales ocurridos al generarse una “ciudad nueva” sobre los escombros de un terremoto (tragedia repetida en las ciudades de Cuyo), los realizados en el espacio conflictivo y dinámico del arrabal ciudadano, la renovación de paradigmas culturales por la entrada de inmigración europea y de la modernidad en las provincias, entre otros varios cuestionamientos.

Se destaca la atractiva presentación del diseño de tapa y contratapa, si bien, a la vez se observan algunas desprolijidades de edición, como la omisión de títulos en la bibliografía final –que han sido nombrados en algún capítulo–, variaciones en los criterios de citación y detalles tipográficos. El empleo constante de abreviaturas en la redacción del libro, como MPU (música popular urbana), si bien referenciadas al comienzo, hace incómoda la lectura.

La escritura es fluida y amena. Es curiosa la alternancia de dos estilos de redacción que se perciben sin transiciones entre ellos. Uno es directo, con términos acotados, cuando se refiere a la fundamentación epistemológica y a la postura ideológica adoptada frente a los hechos estudiados –esta última proveniente, tal vez, de su empatía con la filosofía crítica de cuño latinoamericano–. Si bien, por ser este un libro de divulgación, por momentos pueden

resultar excesivas sus justificaciones teóricas que recuerdan reiteradamente el origen académico de la investigación.

Mientras que otro estilo, más lírico, metafórico y con vocablos asimilados del objeto mismo emerge en el tratamiento de algunos tópicos, por ejemplo, de los géneros musicales como el tango y de los personajes del arrabal mendocino, que dan cuenta tanto de su conocimiento de la música popular como de su vocación poética.

En suma, la obra en su conjunto resulta un aporte relevante a la musicología local, por lo que se agradece el esfuerzo personal de Carmen Gutiérrez por buscar los medios para publicar y compartir sus búsquedas.

Espacio de divulgación

Congresos, conferencias, jornadas y convocatorias diversas

CONVOCATORIAS ABIERTAS

Visual Manifestations of Power and Repression in Music, Dance, and Dramatic Arts - 15th Conference of Association RldIM - The Ohio State University Libraries, Columbus, Ohio - 9 y 10 de Noviembre de 2015

La Conferencia abarcará investigaciones referidas a las manifestaciones de poder y represión reflejadas en la representación visual de la música, danza y artes dramáticas de todos los períodos, culturas y medios, que incluyan temas relacionados con:

- La opresión de personas y sistemas.
- El establecimiento y desempeño del poder, supremacía y represión.
- Pueblos en diáspora y esclavitud.
- Discursos coloniales y postcoloniales
- Clases sociales, grupos étnicos, género y sexualidad.
- Discriminación económica, social, religiosa y política
- Discursos mediáticos y relacionados con el estilo (por ejemplo, "fotografía y poder").

Las ponencias y póster deber ser presentadas en inglés por al menos uno de los autores. El valor de la inscripción por participar es de U\$S 80. Las propuestas deben enviarse a través de la [aplicación correspondiente](#), hasta el lunes 22 de junio de 2015. La aceptación de las mismas será indicada a partir del viernes 21 de agosto de 2015. Más información [aquí](#).

Towards a global history of music - Balzan Research Project

El proyecto "Hacia una historia global de la música" dirigido por Reinhard Strohm, ganador del Premio Balzan para la musicología en 2012, ofrece un número de estadías de investigación para musicólogos en la mitad de su carrera que trabajen en el campo de la historia global de la música y las relaciones intercontinentales. Fecha límite de inscripción: 22 de mayo de 2015. Para consultas, puede escribir a reinhard.strohm@music.ox.ac.uk.

Más detalles en: <http://www.music.ox.ac.uk/research/projects/balzan-research-project/>.

II Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología, ARLAC/IMS - Santiago de Chile, 12 al 16 de enero de 2016

Convocatoria para musicólogos e investigadores en humanidades y ciencias sociales a participar con ponencias individuales; mesas temáticas; o lanzamientos de libros, grabaciones o documentales. El tema del congreso es libre, acogiendo la variedad de propuestas actuales de

estudios en música, cultura y sociedad en América Latina y el Caribe, desde perspectivas disciplinarias e interdisciplinarias diversas. Las propuestas se dispondrán por afinidad y relevancia en sesiones plenarias matutinas y en sesiones paralelas vespertinas. Los idiomas del congreso son español, portugués e inglés. Los resúmenes de ponencias individuales o mesas temáticas deberán enviarse a: arlac.ims.2016@gmail.com hasta el 15 de julio de 2015.

Comité de lectura: Melanie Plesch (Chair), Omar Corrado, Juan Pablo González, Malena Kuss, Ilza Nogueira, Víctor Rondón y Juan Francisco Sans (miembros ARLAC-IMS).

Organiza: Magíster en Musicología Latinoamericana, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Alberto Hurtado. Juan Pablo González, Chair.

Lugar del Congreso: Universidad Alberto Hurtado, Almirante Barroso 10, Metro Los Héroes, Santiago centro.

Vea la convocatoria completa en: <http://www.arlac-ims.com/wp-content/uploads/2015/03/II-Congreso-ARLAC-IMS.pdf>.

Más información sobre ARLAC/IMS en: www.arlac-ims.com

ENCUENTROS POR REALIZARSE

Jornadas Interdisciplinarias: Música y Artes Visuales - Santa Fe, Argentina

Entre el miércoles 6 y el viernes 8 de mayo de 2015, el Instituto Superior de Música (UNL), el Gobierno de la Ciudad y el Gobierno de la Provincia organizarán las “Jornadas Interdisciplinarias: Música y Artes Visuales”. La propuesta reunirá en Santa Fe a invitados de renombre internacional, a especialistas del ámbito nacional y a referentes locales, que darán forma a un espacio inédito de confluencia entre lo artístico y lo académico en el que fijarán la atención sobre diversas modalidades de cruce entre ambas disciplinas.

La programación prevé disertaciones a cargo de la Dra. Michèle Barbe (Univ. de Paris IV-Sorbona, Francia) y la Dra. Leslie Korrick (Univ. de York, Canadá), un curso del compositor Fabián Kesle sobre la aplicación de la tecnología digital a lo escénico, paneles con presentación de trabajos teóricos, exposiciones, conciertos y presentaciones multimediales. Gran parte de la organización está a cargo de la Dra. Cintia Cristiá.

Para más detalles, consultar el sitio: <http://www.ism.unl.edu.ar/noticia/21973/jornadas-interdisciplinarias-m%C3%BAsica-y-artes-visuales.html>.

V Simpósio Internacional de Musicologia e VII Encontro de Musicologia Histórica: *Musicologia e Diversidade* - Pirenópolis, Brasil, 15 al 19 de junio de 2015

Divulgação dos artigos aceitos: 08 de Maio de 2015. Data para envio da versão final do artigo para integrar os Anais: 12 de Maio 2015. Divulgação dos horários das comunicações: 25 de Maio de 2015.

Más información en [este enlace](#).

18th Biennial IASPM Conference, *De vuelta al futuro: música popular y tiempo*. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil - 29 de junio al 3 de julio de 2015

Tanto en relación con los ritmos, épocas, interpretaciones en vivo, letras, identidades, políticas, escenarios, producción o cambios tecnológicos, el tópico del tiempo puede relacionarse con la música popular en una variedad de maneras. Se presentarán paneles, ponencias individuales, presentaciones en video y sesiones de pósters.

Los ejes temáticos a desarrollar son:

- Tiempo de envejecimiento: fans y memoria; biografías de músicos; envejecimiento corporal; envejecimiento de tecnologías; archivos y remasterización; reciclajes de repertorios.
- Tiempo histórico y social: contexto temporal; historias locales y globales; contra-historias; moda; tendencias retro y de revitalización; atemporalidad; sampleo y otras formas de genealogías sonoras, recirculación y sustituciones.
- Modernidad: nuevos sonidos; nuevas tecnologías; futurismo; estrategias de la industria da música; medios móviles.
- Tiempo fenomenológico: procesos creativos; despliegue de la *performance*; gesto, afecto y experiencias de escucha; producciones, colaboraciones y performances cross-time.
- Tiempo estructural: ritmo, tempo, *groove*, *swing*, pulso y las varias formas de concebir la duración del sonido; periodicidad, repetición; flujo y cadencia; estar a/ fuera de tiempo y sincronización; relaciones entre ruido y silencio(s).

Para más información consultar en: <http://18iaspm.wordpress.com/>. El sitio para registrarse es: <http://18iaspm.wordpress.com/registration/>.

3º Congreso Brasileño de Iconografía Musical, *Iconografía, música e cultura: relações e trânsitos* - Salvador, Bahía, Brasil – 20 a 24 de julio de 2015

La Comisión Organizadora del 3º Congreso Brasileño de Iconografía Musical, impulsado por RIdIM-Brasil y la Universidad Federal de Bahía, mantiene abierto el plazo para el envío de propuestas de trabajos hasta el 31 de mayo de 2015. Dichas propuestas (inéditas y relacionadas con alguno de los tópicos previstos) tendrán la forma de un resumen de hasta 300 palabras y será ingresado en forma online en www.portaleventos.mus.ufba.br (ingresando al link del congreso). Para más información: <http://www.ridim-br.mus.ufba.br/3cbim2015/>.

VI Simposio Internacional de Musicología de la UFRJ, *Trânsitos culturais: Música entre América Latina y Europa* - Rio de Janeiro, 10 al 15 de agosto de 2015

El VI Simposio, organizado por la Escuela de Música de la Universidad Federal de Rio de Janeiro y su Programa de Posgrado, se realizará en conjunto con la Conferencia Internacional

del Instituto Iberoamericano de Berlín y la Universidad de Artes de Berlín. Esta actividad es el resultado de un acuerdo de cooperación entre las instituciones de Brasil y Alemania más el apoyo de la Academia Brasileña de Música.

La temática del VI Simposio propone discutir en toda su amplitud el tema de las diversas tradiciones culturales, contextos y momentos históricos, siendo de especial interés para el Coloquio Internacional IAI/UdK profundizar el conocimiento acerca de las "Trayectorias de la música erudita entre América Latina y Europa, 1945-1970".

La convocatoria completa puede consultarse en: http://www.iai.spk-berlin.de/uploads/tx_wftag/UFRJ_SimposioInternacionalMusicologia2015_CFP_esp.pdf

XII Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música - San Juan, Argentina, 14, 15 y 16 de agosto de 2015

La Sociedad Argentina de Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM) convoca al Encuentro organizado en conjunto con el Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la UNSJ, con el auspicio del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical, del Ministerio de turismo y Cultura de la Provincia de San Juan y de la Legislatura de la Provincia de San Juan. El XII ECCoM es un encuentro internacional de índole interdisciplinaria dedicado a la difusión de investigación original e inédita relativa al campo de las Ciencias Cognitivas de la Música.

Los interesados en participar podrán inscribirse hasta el 1 de junio de 2015. Solicitar información a 12eccom@saccom.org.ar o consultar e sitio www.saccom.org.ar.