

SibE

Boletín Informativo

2ª Época. Núm. 3

Invierno/Primavera 2000

SUMARIO

EDITORIAL: PROYECTOS EN MARCHA	2
INFORMES DE SECRETARÍA Y TESORERÍA	3
I. INFORME DE SECRETARÍA	3
II. INFORME DE TESORERÍA	4
VI CONGRESO DE LA SibE: NOTA DEL COMITÉ ORGANIZADOR	5
GRUPOS DE TRABAJO	8
I. GRUPO DE TRABAJO EN EDUCACIÓN MUSICAL	8
PUBLICACIONES DE LA SibE	9
ENTREVISTA CON CAROLINA ROBERTSON	10
CONGRESOS, JORNADAS Y COLOQUIOS	16
I. RESEÑAS	16
II. CONVOCATORIAS	16
CURSOS, SEMINARIOS Y ENCUENTROS	22
I. CONVOCATORIAS	22
PUBLICACIONES: RESEÑAS Y NOTAS	23
I. LIBROS Y REVISTAS	23

Publicación de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología.

Editor encargado: Carles Pitarch. C/ Alaquàs, 21-7ª 46960 ALDAIA (València) ESPANYA.
carlpit@uned-valencia.net

Colaboradores en este número: Francisco Cruces, Isabel Angulo, Gianni Ginesi, Rui Moura, Jordi Raventós,
Carles Pitarch, Sílvia Martínez, Luís Costa.

Imprime: Copi Palop. Ctra. d'Aldaia, 2 46970 Alaquàs (València) ESPANYA.

DL V-3179-1999

ISSN 1575-5029

Portada: El cantador de flamenco Antonio Chacón (Jerez de la Frontera 1869-Madrid 1929), acompañado a la guitarra por Javier Molina, en una juerga celebrada en Sevilla en 1912.

EDITORIAL

PROYECTOS EN MARCHA

Francisco Cruces

Hace unos días se cumplió un año desde el último Congreso de la SIBE en Errenteria (Euskadi). Al hilo de las preguntas de algunos socios sobre «cómo van» las cuestiones internas de la sociedad, aprovecho la ocasión para hacer un breve balance de nuestra actividad y ponerlos a todos al tanto de los proyectos que se encuentran en marcha en estos momentos.

El VI Congreso de la SIBE, que tendrá lugar en Faro el próximo mes de julio, avanza en sus aspectos organizativos. Se hizo un primer trabajo de difusión del congreso (boletín, dípticos, carteles, página web), y se hará otro una vez cerrado el programa, a fines de abril. La propuesta de la *Câmara Municipal* de Faro es que nuestro congreso tenga lugar dentro del *Festival do Mediterrâneo 2000* y se realice en el *Conservatório Regional do Algarve*. El *Grupo Folklórico «Santa Maria»* está preparando un taller de música y danza algaravías para la tarde precedente a la apertura del congreso. Aún carecemos, no obstante, de financiador para las actas VI en este capítulo, toda sugerencia será bienvenida.

En este boletín incluimos una primera oferta de hoteles. Faro es un lugar de veraneo, por lo que los precios en temporada alta pueden ser algo elevados; recomendamos a los congresistas reservar ya habitación. Para los estudiantes hay una (limitada) oferta de plazas en albergue juvenil; se está, no obstante, explorando la posibilidad de conseguir otras alternativas de alojamiento económico. Para dudas sobre estos aspectos de la organización podéis dirigiros directamente a Rui Moura, miembro del comité organizador en Faro:

e-mail: rui.jeronimo@drealg.min-edu.pt.

En lo tocante a los aspectos estrictamente científicos, una buena noticia es que ha confirmado su presencia para abrir la sesión inaugural el profesor Néstor García Canclini, de la Universidad Autónoma Metropolitana (México). García Canclini es uno de los teóricos más señalados en el campo de la teoría cultural contemporánea en Latinoamérica.

Además, contamos hasta la fecha con 32 propuestas de comunicación, la mayoría de ellas procedentes de investigadores españoles y latinoamericanos. Anunciamos una ampliación del plazo de presentación de *abstracts* hasta el 10 de abril y animamos especialmente a los investigadores de Portugal a participar con sus comunicaciones. Recordamos la necesidad de

que enviéis una versión abreviada del texto (entre 2 y 4 páginas) hasta el 15 de mayo, con el fin de poder elaborar el dossier del congreso. La configuración final de las mesas y la participación de profesores invitados será presentada en el próximo boletín.

Promocionadas por el *Grupo de Trabajo en Educación Musical* de la SIBE, acaban de tener lugar las 1^{as} *Jornadas sobre la Música en la Educación Intercultural*, con una gran afluencia de participantes y la visita de Pablo Vila (Universidad de Texas), además de las contribuciones de Francina Turón, Andrea Giráldez, Amparo Porta, Guillermo Gorostiza y la inestimable ayuda de la *Escola «Fusió»*. Felicito desde aquí a los promotores por su empeño en sacarlas adelante pese a la reducida financiación institucional pública.

La instalación de nuestra página web es también una excelente noticia:

<http://personal2.iddeo.es/sibe>

En ella podéis ver el nuevo logotipo, los programas de nuestros congresos, los índices de publicaciones de la SIBE, algunos *links* de interés etnomusicológico, un tablón de anuncios, etc. Nos permitirá extender nuestra presencia como asociación y agilizar la información interna. Este espacio en la web lo concebimos como un lugar para todos los socios, con posibilidad de dejar notas y anuncios; por ello os rogamos que personalicéis y actualicéis los datos de la zona de miembros. Podéis dirigir vuestras sugerencias sobre su funcionamiento a nuestro correo:

sibe@retemail.es.

En el capítulo de publicaciones, las Actas V se hallan en vías de edición. Está ultimándose el volumen que irá a imprenta en breve. Por otro lado, un equipo de varios profesores de nuestra sociedad, bajo la coordinación del que suscribe, está preparando la edición de un libro de *Lecturas de Etnomusicología*, en colaboración con la editorial Trotta.

Como muestra de la actividad silenciosa de nuestra asociación una actividad que, esperamos, se traduzca en facilitar la existencia de un espacio abierto para el desarrollo de la etnomusicología, está este mismo boletín, con sus informaciones, entrevistas y reseñas. Aprovechando su visita a España el pasado verano, en este número presentamos la entrevista realizada a la profesora Carolina Robertson, responsable del programa de etnomusicología de la Universidad de Maryland (EE.UU.) y expresidenta de la *Society for Ethnomusicology*, con la pretensión de acercarnos a su trayectoria vital e intelectual.

Finalmente, quiero destacar la actividad intensa de la Secretaría durante estos meses,

poniendo al día libros de actas, legalizando aspectos de la gestión, sistematizando el archivo, elaborando un listado de socios, que siguen aumentando y (felizmente!) domiciliando sus pagos. Acabamos también de hacer nueva papelería y estamos elaborando un dossier de presentación formal de la sociedad, con la esperanza de que nos permita encontrar algún patrocinador. Entendiendo la gran dificultad que esto entraña (tal vez no haya que crearse expectativas inmediatas al respecto), lo cierto es que es ésta una tarea necesaria y apremiante que debemos encarar en los próximos meses.

INFORMES

DE SECRETARÍA Y TESORERÍA

I. INFORME DE SECRETARÍA

Isabel Angulo

1. Nuevos socios.

Haremos pública la lista anual de socios en el último boletín de cada ejercicio, una sola vez al año. No obstante, a medida que se produzcan las nuevas altas o reincorporaciones de antiguos socios, iremos publicando sus nombres para darles nuestra bienvenida más cordial desde estas páginas. Así pues figuran a continuación los nuevos socios que han solicitado la inscripción en nuestra sociedad en el primer trimestre del año 2000, hasta el cierre de esta edición (31 de marzo):

A. Cuota ordinaria:

Israel J. Katz, New Jersey, EE.UU. University of California.

Amparo Porta Navarro, Valencia. Centro de Educación de Infantil y Primaria «Mateu Cámara».

Xavier Moreno Peracaula, Girona, Instituto de Enseñanza Secundaria «Vidreres». Girona.

Héctor Fouce Rodríguez, Madrid.

José Antonio Gómez Rodríguez, Oviedo. Departamento de Historia del Arte y Musicología. Universidad de Oviedo.

M^a Jesús Gurbindo Lambán, Madrid. Universidad de Salamanca.

B. Cuota de estudiante:

Ernesto Lasso de la Vega Molina, Granada. Universidad de Granada.

Motserrat Font Batallé, Olot - Girona. Universidad de Granada.

Mauricio Rodríguez López, Málaga. Universidad de Granada

M^a Cecilia Prado de Obaldía, PANAMÁ.

Universitat Autònoma de Barcelona. Bellaterra.

Miren Izaguirre Etxebeste, Hondarribia - Guipuzkoa. Universidad de Oviedo.

Auritz Aurtenetxe Zabildea, Bilbao Guipuzkoa. Universidad de Oviedo.

Nieves Martín Navarro, Zaragoza. Universidad de Salamanca.

María Moreno Sierra, La Bañeza - León. Universidad de Salamanca.

C. Cuota institucional:

CENTRE DE PROMOCIÓ DE LA CULTURA POPULAR Y TRADICIONAL CATALANA (FONOTECA DE MÚSICA TRADICIONAL CATALANA). Barcelona.

2. Cuotas reducidas.

Aprovechando el envío de información sobre la celebración de las *Jornadas*, a los socios que el año pasado tuvisteis la reducción ofrecida a los estudiantes, os hemos hecho llegar una carta recordándoos que debéis renovar esta reducción anualmente enviando la fotocopia de la matrícula antes de acabar el año. Hasta que cojáis la rutina del procedimiento, os lo vamos a ir recordando y de momento este año, en espera de vuestra respuesta, os facturaremos la cuota a finales de marzo. A aquellos que ya nos la habéis hecho llegar por correo os agradecemos vuestra colaboración. En el momento de cerrar esta edición, os recordamos que aplicaremos la cuota ordinaria a los estudiantes de los que no hayamos recibido todavía justificantes de su condición, al sobreentender que no reclamáis el descuento.

3. Domiciliaciones.

Las cuotas para los socios sin reducción e instituciones se pasaron al cobro domiciliado a finales de febrero. Os recordamos que para mantener la calidad de socio, y por lo tanto tener derecho a recibir las publicaciones de la SIbE (actas del congreso anual) es imprescindible estar al corriente en el pago de las cuotas. Los que aún no habéis domiciliado recordad que deberéis hacer el ingreso del ejercicio 2000 en la cuenta de la sociedad lo antes posible:

c/c núm. 2100-0963-62-0200049388

Insistimos en que, salvo para los socios que vivís en el extranjero y que no poseéis cuenta en España, es imprescindible que, para vuestra comodidad y la nuestra, paséis por el sencillo trámite de la domiciliación. Tened la seguridad de que os avisaremos cuando se vayan a producir los cobros y de que la cuota, que permanece invariable desde el año de la

fundación de la sociedad, sólo se puede modificar si así se aprueba en la Junta General de socios celebrada anualmente. Considerad además que nuestro poder operativo de reduce a medida que suben los costes de gestión, edición, envíos..., así que se hace cada vez más necesario saber con qué capital social y económico contamos en cada ejercicio. Estamos seguros de que comprendéis perfectamente la necesidad de la domiciliación bancaria, ya que vuestra respuesta a esta demanda así nos lo demuestra. Gracias de nuevo por vuestra confianza.

4. Página Web: <http://personal2.iddeo.es/sibe>

Para cuando tengáis en vuestras manos este boletín la página web de la SIBE será una realidad y no uno de los numerosos proyectos que teníamos sólo en vías de realización hasta no hace mucho. Sabemos que despierta muchas expectativas en la mayoría de los socios que trabajan con el medio electrónico y esperamos que os «enganchéis» a la idea, para que este espacio virtual se convierta realmente en el escaparate de nuestras actividades y proyectos.

Os recordamos de nuevo que, si tenéis páginas web personales o profesionales, podemos establecer *links* desde vuestro nombre en el directorio. De momento aún son pocos los socios que nos han enviado sus datos electrónicos y en un e-mail reciente nos fueron devueltos muchos mensajes que no habían llegado a su destinatario: esto último quiere decir que muchos habéis cambiado de dirección electrónica y no lo habéis notificado. Estamos preparando un listado para que podáis corregir vuestros datos, pero será mucho más eficiente esta puesta al día, si vosotros mismos nos enviáis las direcciones actualizadas al e-mail de Secretaría: sibe@retemail.es.

Por otro lado, creemos que un directorio con vuestras publicaciones y trabajos sería también interesante en la web. Estamos recogiendo vuestras propias sugerencias: ahora se trata de ponernos en marcha y materializarlas.

Al apartado «privado» para cada socio en nuestra web se accede a través de una contraseña o *password* que consiste en vuestro primer apellido y vuestro D.N.I. Los que no habéis enviado todavía la ficha que os hicimos llegar el verano pasado para actualizar el Registro General de Socios, no podréis acceder a esta parte de la página, así que enviadla cuanto antes.

Seguimos esperando y deseando vuestras sugerencias, opiniones y colaboraciones para trabajar en la Red. Animaos y... ¡visita vuestra página web!

II. INFORME DE TESORERÍA

Balance a 31/12/1999

Gianni Ginesi

I.GASTOS:

Paperería y material de oficina	106.673 Ptas.
Correos y envíos	68.767 Ptas.
Comisiones banco	8.103 Ptas.
Otros gastos	43.316 Ptas.

TOTAL GASTOS 226.859 Ptas.

II.INGRESOS:

Cuotas socios y donativos	390.530 Ptas.
Intereses banco	364 Ptas.

TOTAL INGRESOS 390.894 Ptas.

TOTAL INGRESOS 390.894 Ptas.

TOTAL GASTOS 226.859 Ptas.

BENEFICIO A 31/12/1999 164.035 Ptas.

III. LIQUIDEZ:

SALDO BANCO A 31/12/1999 .. 668.485 Ptas.

AVISO IMPORTANTE

Las páginas del Boletín Informativo están permanentemente abiertas a la colaboración de todos vosotros, y por lo tanto en cualquier momento serán bienvenidas informaciones sobre cursos, jornadas, congresos y tesis, reseñas de libros y ediciones sonoras, noticias de interés en el ámbito de la etnomusicología y disciplinas afines, así como también vuestras sugerencias, propuestas y reflexiones entorno a cualquier aspecto que concierna a la SIBE o a nuestra disciplina. Para hacer llegar la información contactad con el editor en las direcciones postal o electrónica que figuran en portada. Esperamos vuestras aportaciones y vuestra colaboración.

VI CONGRESO

DE LA SIBE: NOTA DEL COMITÉ ORGANIZADOR

1. Inscripción en el VI Congreso.

Los interesados en asistir al VI Congreso podéis efectuar la preinscripción a partir del 15 de abril. Al parecer en ocasiones anteriores no ha funcionado mucho la previsión de asistentes, pero este año, habida cuenta de que lo celebramos en otro país, nos gustaría poder preveer lo más aproximadamente posible el número de asistentes por cuestiones de organización interna. Para ello, bastará con que confirméis vuestra asistencia en Secretaría por correo postal, electrónico, o bien telefónicamente.

Tenéis las tarifas de inscripción en el boletín núm. 2 (2ª Época) y en la página web. No obstante, las reproducimos aquí para quienes no hayan podido consultarlas todavía:

1. *Asistentes al congreso en general*: 30 euros / 6.000 esc. / 5.000 ptas.
2. *Estudiantes y parados* (previa certificación):
Asistencia: 18 euros / 3.600 esc. / 3.000 ptas.
Inscripción + cuota de inscripción a la SIBE: 30 euros / 6.000 esc. / 5.000 ptas.
3. *Socios de la SIBE*: 18 euros / 3.600 esc. / 3.000 ptas
4. *Comunicantes*: según las categorías anteriores.
5. *Instituciones*: 60 euros / 12.000 esc. / 10.000 ptas.
6. *Cuota especial de esponsorización*: cantidad abierta.
7. *Invitados*: no pagan.

Os recordamos que la tarifa reducida de inscripción como nuevo socio en la SIBE y como participante del congreso es posible *solamente* para estudiantes y parados cuando se formaliza conjuntamente el día de inscripción en el mismo congreso.

Por razones obvias de gestión de la Secretaría os rogamos que efectuéis el pago de vuestra inscripción al congreso, ingresando con antelación la cantidad correspondiente en la cuenta de la SIBE (c/c núm. 2100-0963-62-0200049388 de «La Caixa» de Pensions), bajo el concepto: *Inscripción VI Congreso de la SIBE*, con el fin de facilitar la organización.

2. Alojamientos.

En este boletín incluimos una relación de hoteles y pensiones de Faro y un croquis de la ciudad con la ubicación de los/las más cercanos/as al lugar de celebración del evento,

el *Conservatório Regional do Algarve*. Faro es un lugar de veraneo, por lo que los precios en temporada alta pueden ser algo elevados; recomendamos a los congresistas reservar ya habitación. Para los estudiantes hay una (limitada) oferta de plazas en albergue juvenil; se está, no obstante, explorando la posibilidad de conseguir otras alternativas de alojamiento económico. Para dudas sobre estos aspectos de la organización podéis dirigiros directamente a Rui Moura, miembro del comité organizador en Faro que elaborado los datos y el croquis de ubicación: rui.jeronimo@drealg.min-edu.pt.

LISTA DE HOTEIS E PENSÕES/ RESIDENCIAIS

FARO, 6-9 julho 2000

LEGENDA: PA - Pequeno Almoço; TV - Televisão; AC - Ar Condicionado

NOTA: Os preços dos hotéis marcados com (*) deverão ser reservados antecipadamente, comunicando que se destinam a participantes no *Congresso da SIBE*, conforme acordo com a *Câmara Municipal de Faro*. Além disso, os participantes que ficarem instalados nestes hotéis, deverão associar-se em grupo, nomeando um responsável pelo pagamento da estadia do grupo no final do Congresso. Só assim será possível obter estes preços vantajosos.

(*) Hotel EVA

DIRECÇÃO: Av. da República - 8000 FARO
LOCALIZAÇÃO: A cerca de 2 Km do Conservatório, na baixa da cidade, junto à Ria Formosa.

TEL.: 289803354

FAX: 289802304

DIÁRIA: 16.200\$00* (quarto individual c/ PA, WC, TV e AC) / 24.900\$00* (quarto duplo c/ PA, WC, TV e AC)

(*) Hotel Alnacir

DIRECÇÃO: R. Est. S^a. da Saúde, n.º 24 - 8000 FARO

LOCALIZAÇÃO: A cerca de 2 Km do Conservatório.

TEL.: 289803678

FAX: 289803548

DIÁRIA: 7.600\$00* (quarto individual c/ PA, WC, TV e AC) / 8.800\$00* (quarto duplo c/ PA, WC, TV e AC)

(* Hotel D. Bernardo
 DIRECÇÃO: R. Gen. Teófilo da Trindade, n.º
 20 - 8000 FARO
 LOCALIZAÇÃO: A cerca de 1 Km do
 Conservatório, no centro da cidade.
 TEL.: 289806806
 FAX: 289806800
 E-MAIL: hdb@netsapo.pt
 DIÁRIA: 8.400\$00* (quarto individual c/ PA,
 WC, TV e AC) / 10.000\$00* (quarto duplo
 c/ PA, WC, TV e AC)

Hotel Ibis
 DIRECÇÃO: Pontes de Marchil - 8000 FARO
 LOCALIZAÇÃO: A cerca de 3 Km, fora da
 cidade.
 TEL.: 289806771
 FAX: 289806930
 DIÁRIA: 9.850\$00 (quarto individual c/PA) /
 10.650\$00 (quarto duplo c/PA)

Hotel Mónaco
 DIRECÇÃO: R. João B. Severino Montenegro
 - 8000 FARO
 LOCALIZAÇÃO: A cerca de 4 Km, fora da
 cidade.
 TEL.: 289895060
 FAX: 289895069
 DIÁRIA: 10.000\$00 (quarto individual c/PA,
 WC, TV e AC) / 12.500\$00 (quarto duplo
 c/PA, WC, TV e AC)

Residencial Samé
 DIRECÇÃO: R. do Bocage, n.º 66 - 8000
 FARO
 LOCALIZAÇÃO: A cerca de 1 Km do
 Conservatório.
 289824375 / 289823370
 FAX: 289804166
 DIÁRIA: 10.000\$00 (quarto individual c/PA,
 WC, TV e AC) / 12.000\$00 (quarto duplo
 c/PA, WC, TV e AC) / 13.000\$00 (quarto
 triplo c/PA, WC, TV e AC)

Residencial York
 DIRECÇÃO: R. de Berlim, n.º 39 - 8000 FARO
 LOCALIZAÇÃO: A cerca de 200 metros do
 Conservatório.
 TEL.: 289823973
 FAX: 289804974
 DIÁRIA: Não é ainda possível determinar o
 custo da diária para julho. Em janeiro tem
 quartos ind. (5.000\$00) e duplos (7.000\$00)

Pensão Oceano
 DIRECÇÃO: Travessa Ivens, n.º 21, 1.º - 8000
 FARO
 LOCALIZAÇÃO: A 1 Km do Conservatório,
 no centro da cidade.
 TEL.: 289823349
 FAX: 289805590
 DIÁRIA: Também não é ainda possível. Em
 janeiro tem quartos individuais (3.500\$00),
 duplos (4.500\$00) e triplos (6.000\$00).

Pensão Alameda
 DIRECÇÃO: R. José de Matos, n.º 31 - 8000
 FARO
 LOCALIZAÇÃO: A cerca de 200 metros do
 Conservatório.
 TEL.: 289801962
 FAX: 289804218
 DIÁRIA: 2.000\$00 (quarto ind. c/WC) /
 1.500\$00 (quarto ind. s/WC) / 7.000\$00
 (quarto dup. c/WC)

Pensão Carminho
 DIRECÇÃO: R. do Alportel, n.º 169 A - 8000
 FARO
 LOCALIZAÇÃO: A cerca de 1 Km do
 Conservatório.
 TEL.: 289823709
 DIÁRIA: 2.000\$00 (quarto ind. c/WC) /
 1.500\$00 (quarto ind. s/WC) /
 3.500\$00 (quarto dup. c/WC) / 3.000\$00
 (quarto ind. s/WC)

Pensão Emília
 DIRECÇÃO: R. Reitor T. Guedes, n.º 21 - 8000
 FARO
 LOCALIZAÇÃO: A cerca de 500 metros do
 Conservatório.
 TEL.: 289823352
 DIÁRIA: 3.000\$00 (quarto ind. s/WC) /
 4.000\$00 (quarto dup. s/WC)

Pensão Madalena
 DIRECÇÃO: R. Conselheiro Bivar, n.º 109 -
 8000 FARO
 LOCALIZAÇÃO: A cerca de 2 Km do
 Conservatório.
 TEL.: 289805806
 FAX: 289805806
 DIÁRIA: 5.500\$00 (quarto ind. c/WC, sem
 pequeno almoço) / 9.000\$00 (q. duplo
 c/WC) / 11.000\$00 (q. triplo c/WC);
 15.000\$00 (q. 5 camas, c/WC)

Instituto Português da
Juventude

DIRECÇÃO: R. Polícia
Seg. Pública - 8000
FARO

LOCALIZAÇÃO: A cerca
de 1 Km do
Conservatório.

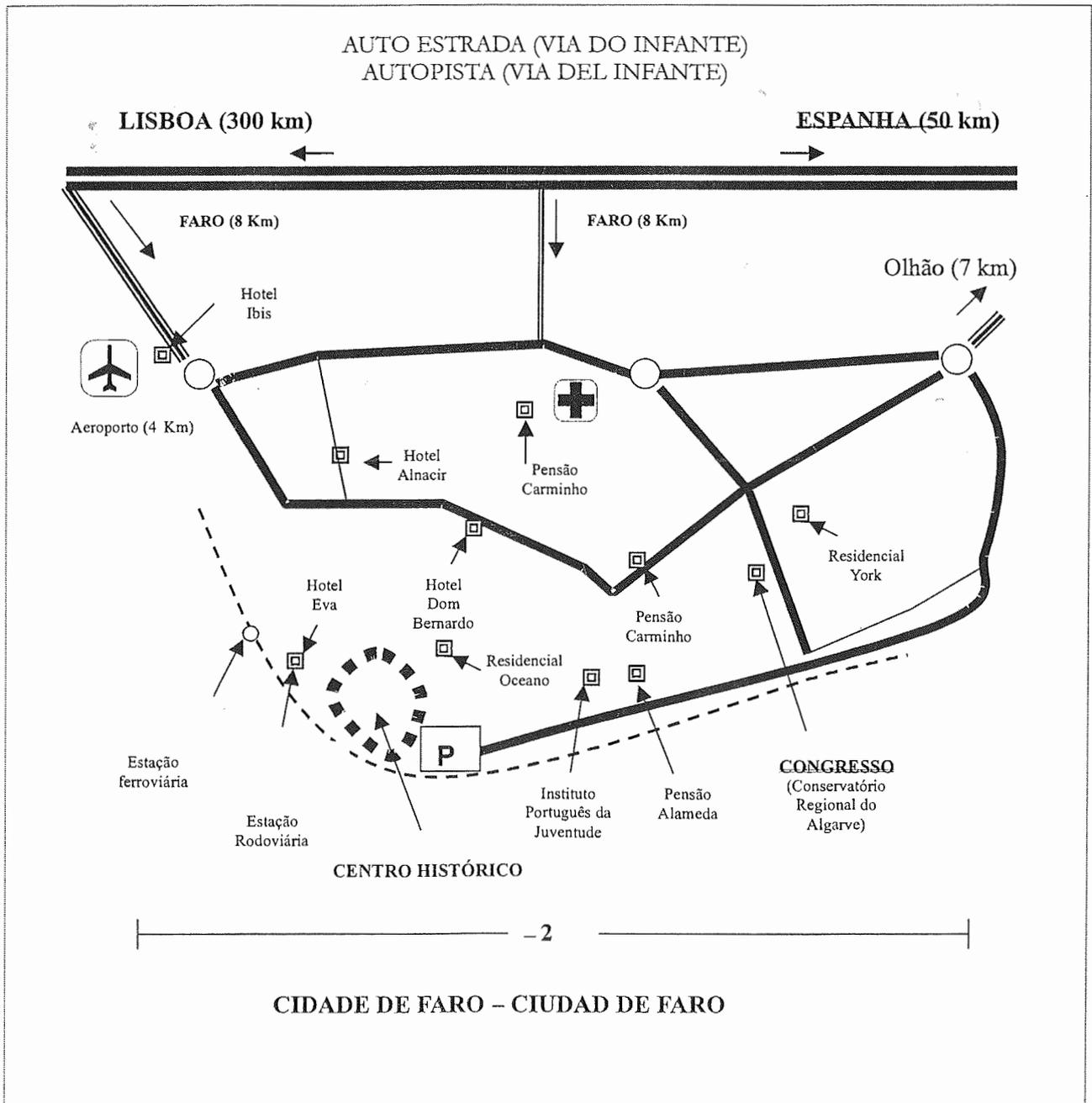
TEL.: 289801556

FAX: 289801413

DIÁRIA: 1.900\$00 (quarto
múltiplo) / 4.200\$00
(quarto duplo)



VISTA GENERAL DE LA CIUDAD DE FARO



GRUPOS

DE TRABAJO

I. GRUPO DE TRABAJO EN EDUCACIÓN MUSICAL

1AS. JORNADAS SOBRE LA MÚSICA EN LA EDUCACIÓN INTERCULTURAL

Sant Cugat del Vallès, Barcelona, Catalunya, 11-12 marzo 2000

Como ya sabéis, el Grupo de Educación ha estado trabajando en la organización de estas Jornadas que se celebraron los días 11 y 12 de marzo en la *Escola «Fusió»* de Sant Cugat del Vallès (Barcelona). Agradecemos desde aquí el interés demostrado por la *Escola «Fusió»* en apoyar este proyecto, así como a todos/as los/las comunicantes y ponentes invitados. También colaboró en su realización el *Institut Català d'Educació* de la Universitat Autònoma de Barcelona, que ha concedido al Grupo de Trabajo una subvención para efectuar el mailing.

En estos momentos, el Grupo también está intentando conseguir algún apoyo financiero para editar una publicación con las ponencias y comunicaciones presentadas y con las conclusiones finales de las Jornadas. A continuación insertamos la convocatoria de las Jornadas que se difundió previamente a su realización. En el próximo boletín ofreceremos una reseña de las mismas.

Jordi Raventós
Coordinador

PROGRAMA:

Sábado 11 de marzo

9:00 h. - Acreditaciones e inscripciones.

10:00 h. - Presentación.

10:30 h. - Descanso.

11:00 h. - Pablo Vila «¿Hacia una crítica de las teorías multiculturalistas?» *Uno de los principales problemas que existen con algunas teorías multiculturalistas es que a pesar de todos sus intentos de producir una política cultural de diversidad e inclusión las mismas sólo pueden ser producidas a partir de determinadas exclusiones. Dichas exclusiones pueden ser geográficas, étnicas, teóricas, etc., pero exclusiones al fin. Y la razón por la cual muchos modelos multiculturales son excluyentes es que dependen demasiado de una lógica de identidad/diferencia, lógica que, de acuerdo a Homi Bhabha, celebra a la cultura como un «objeto*

epistemológico». El problema con este tipo de lógica es que las culturas que son consideradas como diferentes y que se relacionan entre sí en un contexto definido como «multicultural», son generalmente homogeneizadas y reificadas.

En relación a la enseñanza de la música, mi crítica a estas versiones simplistas de lo multicultural implica el rechazo a todo intento de separación drástica entre «nuestra» música y la música de «los otros», en el sentido de que ambas están contenidas una en la otra. De ahí que lo importante no sea tanto la «aceptación» y la «enseñanza» de la música de los «otros», sino el reconocimiento de que lo que está en juego es un proyecto de inclusividad radical fundado en nuestra «música en común».

12:00 h. - Debate.

12:30 h. - Comunicaciones libres.

16:30 h. - Andrea Giráldez «Hacia una educación musical multicultural» *En los últimos años se ha puesto en evidencia la necesidad de adoptar una perspectiva multicultural en los planteamientos relacionados con la educación musical. Sin embargo, aún no se ha llegado a un acuerdo en lo que se refiere al sentido de esta perspectiva y a los medios para articularla y hacerla posible. En esta ponencia intentaremos reflexionar sobre las razones que justifican un enfoque de este tipo y los medios de los que disponemos para su desarrollo en la práctica educativa.*

17:30 h. - Debate.

18:00 h. - Descanso.

18:30 h. - Amparo Porta «Los dominios musicales en la televisión» *Los dibujos animados de la televisión, utilizan una selección estilística que hace explícita la toma de posiciones de los medios de comunicación frente a la interculturalidad y el derecho a la diversidad. Desde el otro lado de la pantalla, la lectura para el niño que ve la televisión y también la escucha es que estos estilos dominantes, asociados a héroes y situaciones de triunfo, constituyen el emblema de su cultura contemporánea.*

19:30 h. - Debate.

Domingo 12 de marzo

10:00 h. - Francina Turón «Making music on the line» *Presentación del proyecto de trabajo conjunto de música y danza tradicional en escuelas europeas y africanas. Participan: Catalunya (España), Gascuña (Francia), Islas Shetland, (Escocia), Northumbria (Inglaterra) y Ouagadougou (Burkina Faso).*

Se efectuará un pequeño taller práctico de danzas, los participantes deberán traer ropa cómoda.

11:00 h. - Coloquio sobre experiencias en el aula.

11:30 h. - Descanso.

- 12:00 h. - Comunicaciones libres.
 13:00 h. - Recapitulación y conclusiones.
 14:00 h. - Clausura y entrega de certificados.

PARTICIPANTES:

Dr. Pablo Vila

Profesor de la Universidad de Texas - San Antonio (EE.UU.). Departamento de Ciencias Políticas y Sociales.

Dra. Andrea Giráldez

Profesora de la Escuela Universitaria de Magisterio de Segovia. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.

Dra. Amparo Porta

Profesora de Educación Musical en el Colegio Público «Rafael Mateu Cámara» de Valencia. Investigadora Departamento de Teoría de los Lenguajes de la Universitat de València.

Prof. Francina Turón

Profesora del IES Alella (Barcelona). Dept. de Música. Miembro del grupo «Sol de Nit».

COMUNICACIONES LIBRES:

Se admiten colaboraciones en forma de comunicaciones libres sobre experiencias y estudios en curso sobre el tema, con las siguientes condiciones de participación:

- Fecha límite de recepción de los trabajos hasta el 1 de Marzo del 2.000.
- Formato RTF.
- Extensión máxima de 6 hojas.
- Abstract en 2 idiomas.
- Ficha del material técnico necesario.
- Compromiso de presentar el texto definitivo en la Inauguración de las Jornadas.

INSCRIPCIONES:

Anticipada: ingresar 2.000 ptas (1.500 para los socios de la SIBE o miembros de l' Escola «Fusió») en el nº de cuenta:

2100-0963-62-0200049388

de «La Caixa», bajo el concepto: *Inscripción 1as. Jornadas.*

En metálico: el sábado 11 de Marzo en la Secretaría de las Jornadas de 9 a 10.30 h. Escuela Fusió. C/ Cánovas del Castillo nº 20. Sant Cugat del Vallès (Barcelona).

ACREDITACIONES:

Los participantes recogerán sus acreditaciones en la secretaría de las Jornadas el sábado día 11 de 9 h a 10.30 h previa sábado día

11 de 9 h a 10.30 h. previa presentación del resguardo del ingreso bancario y una vez rellenada la solicitud.

CERTIFICADOS:

Se harán entrega de certificados de participación y asistencia en la clausura de las Jornadas

INFORMACIÓN Y RESERVAS:

sibe@retemail.es

Tels: 937 140 385 / 937 141 102

PUBLICACIONES DE LA SIBE

Actas del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología.

Barcelona, 9-10 de Marzo de 1995

Comunicaciones editadas por Jordi Raventós SIBE, Publicación nº 1. 1ª edición, junio 1996
 ISBN 84-921542-3-3 (153 páginas)

Actas del II Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología.

Valladolid, 22-24 de marzo de 1996

Comunicaciones editadas por Luis Costa SIBE, Publicación nº 2. 1ª edición, marzo 1998

ISBN 84-8497-429-4 (229 páginas)

Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología.

Benicàssim, Villa Elisa, mayo 23-25, 1997

Edición a cargo de Ramón Pelinski y Vicent Torrent

SIBE, Publicación nº 3. 1ª edición, julio 1998
 ISBN 84-89757-24-0 (368 páginas)

Actas del IV Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología.

Granada, 9-12 julio 1998

Edición a cargo de Carlos Sánchez Ekiza SIBE, Publicación nº 4. 1ª edición, marzo 1999

ISBN 84-605-8674X (399 páginas)

SIBE. Boletín Informativo

Publicación de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología

[1ª Época]: núms. 1-8 (1995-1998)

2ª Época: núms. 1-3 (1999-2000)



ENTREVISTA CON CAROLINA ROBERTSON

Carles Pitarch / Isabel Angulo
(Editada por Carles Pitarch)

Carolina Robertson es actualmente profesora y coordinadora responsable del Departamento de Etnomusicología de la University of Maryland, en College Park, muy cerca de Washington D.C., el segundo Departamento de Etnomusicología creado en EE.UU. Con programa propio, después del de UCLA. Natural de Mendoza (Argentina), se diplomó en el Conservatorio Nacional de Córdoba, en su país natal, se especializó luego en arqueología precolombina por la Universidad Autónoma de México, y finalmente en etnomusicología, realizando un Master of Arts en la Indiana University y doctorándose allí mismo con una tesis, dirigida por Carlos Boiles, sobre la música de los mapuche, en la Patagonia (Argentina). Ha sido presidenta de la Society for Ethnomusicology estadounidense entre 1983-1985 y en este momento es asesora sobre política cultural en las artes en varias organizaciones nacionales e internacionales de los EE.UU., entre las que se encuentra la prestigiosa Smithsonian Institution, en Washington. Partiendo de una vasta experiencia a través de varios continentes, sus investigaciones y publicaciones abarcan desde la percepción alterada entre los huicholes y los mayas de México, las prácticas chamánicas entre los mapuche o el

concepto de arte y los procesos de composición entre los kassena-nankani del norte de Ghana, hasta la corporalidad del género en el canto y la danza hawaianos y los efectos fisiológicos del sonido en el ser humano. Ha enseñado en el Instituto Nacional de Antropología de Buenos Aires, Argentina, en la Columbia University de Nueva York, en la University of Pittsburg y en el Tuskegee Institute, en EE.UU.

Aprovechando su participación en el Diploma de Especialización Profesional Universitaria en Etnomusicología, 2ª Edición, dirigido por Ramón Pelinski, esta entrevista fue realizada el 27 de julio de 1999 en el ermitorio de Sant Cristòfol, en la Todolella, Castelló, por Carles Pitarch e Isabel Angulo, con intervenciones de Mercedes García y Xavier Moreno. Conocíamos a Carolina desde hacía sólo unos pocos días, pero su cordialidad y su abierta y refrescante franqueza (fruto de una dilatada y profunda experiencia humana) fomentaron una intensa comunicación. Charlando con ella en los días precedentes a la entrevista, habíamos tenido ocasión de conocer de primera mano relevantes acontecimientos de la etnomusicología en los EE.UU., pero sobre todo de descubrir su pasión vital por desentrañar las conexiones entre lo sonoro, lo corporal y lo psíquico en los seres humanos, susceptibles por nuestra naturaleza «vibrante» de integrar mediante la música el conjunto de nuestras experiencias. Ahora, en una conversación distendida y estimulante recordó algunas de sus vivencias personales más significativas en relación con la etnomusicología y el desarrollo académico de esta disciplina y reflexionó entorno a algunos de los temas caros a su trayectoria vital e intelectual.

Aunque empezaste tu carrera musical como intérprete en el conservatorio, tus intereses de estudio y actividades han sido siempre múltiples y variados. ¿Cuándo se despertó tu interés por la etnomusicología y cómo te iniciaste en su estudio?

*Tuve dos profesores de violín que me alentaron mucho para llegar a la etnomusicología. El primero, en Mendoza, era una mujer rusa que se había ido a la China a tocar música. Se enamoró de un músico chino de la Ópera de Beijing y se casó, y estuvo cuarenta años en aquel país. Y cuando se vino a Mendoza, ella siempre me alentó mucho. Me enseñaba, por ejemplo, música de Bach y me decía: «pero si tocaras esto en el *kebu* (y descolgaba de la pared un «violín» chino que había traído consigo) lo tendrías que tocar así, de este otro modo». Entonces yo me empecé a dar cuenta de muy chica que había muchas músicas, muchas tradiciones. Después estudié en el Conservatorio de Córdoba con un violinista, Pascual Lavissa, que era coleccionista de violines indígenas de la Argentina. Por lo tanto, desde un principio yo siempre tenía muy recalado que había muchas tradiciones musicales. Cuando me fui a estudiar a México, mi profesor ahí, que era un profesor español jubilado, Quintana*

Camarena, me dijo: «tú tienes que estudiar antropología». Así que, al fin y al cabo, me fui a la Autónoma de México a estudiar con Miguel de Cortijo, que era el profesor de etnohistoria de México, famoso, y estudié arqueología, especializándome en instrumentos musicales precolombinos, e hice cursos de antropología mexicana. Y ahí me picó *el bichito* de la etnomusicología. Aunque en esa época no sabía que la carrera tenía nombre, sabía que me interesaba trabajar con culturas indígenas. Después, cuando me fui a estudiar canto llano gregoriano con Viliatovich en la Universidad de Indiana, EE.UU., ahí empecé a estudiar etnomusicología, cursos con Alan P. Merriam. Y en el momento de hacer mi trabajo de doctorado, yo sentía un compromiso muy grande con volver a la Argentina, después de seis años que estaba fuera, y conseguí una beca para estudiar la música entre los indios mapuche, en la Patagonia. Fue un proceso de entrada poco a poco, no fue una cosa repentina, aunque siempre me dí cuenta que había otras culturas.

¿Por qué elegiste trabajar con los mapuche, en la Patagonia?, ¿qué te llevó a darte cuenta de que era realmente aquello lo que querías estudiar?

Yo siempre tuve mucho interés en las culturas indígenas de Norteamérica, desde chica, y me fascinaba la Patagonia argentina, que era la frontera desconocida en esa época (y todavía lo es en la Argentina actual). Siempre tuve mucho interés por conocer lo desconocido: nunca me ha dado miedo; me ha fascinado.

Estudiaste con Alan P. Merriam, has convivido con los más conocidos etnomusicólogos americanos, has presidido la Society for Ethnomusicology... Si tuvieras que explicar cuál es el panorama de la etnomusicología en EE.UU., ¿cómo lo harías de forma muy esquemática, para quienes no vivimos de cerca lo que sucede en aquel país?

Ha cambiado mucho. Yo me fui a estudiar a EE.UU. en el '69 y en esa época había dos corrientes: estaba la tradición de la UCLA, de Mantle Hood, que comprendía ejecución musical y muy poco de antropología, y después estaba la corriente antropológica, que era la que estudiaba yo, es decir, la tradición de Alan P. Merriam, en la que no se ejecutaba música; consistía en estudios teóricos: lingüística, etnografía, análisis musical... En realidad se había bifurcado la carrera, y yo no le encontraba sentido. Yo siempre estaba metida en *performance*, en ejecución musical, y aunque dejé muchos años el violín, lo que a mí me apasiona realmente es lo que le ocurre al ser humano cuando empieza a tocar música. Yo lo que he tratado de hacer en el programa de Maryland es juntar todo eso, he tratado de no inculcar esa dicotomía, que me parece falsa. Yo pienso que si

no estamos metidos en la práctica de crear música, la idea de estudiar al que está haciéndola se vuelve muy abstracta y ya no es real para nosotros. Entonces, he establecido el requisito de que hay que tener una experiencia musical pasada, porque a partir de ahí, de la propia experiencia, vamos a poder entender lo que nos dice esta o aquella persona acerca de lo que le está pasando cuando hace música. Si no tenemos esa experiencia, estudiar etnomusicología es una cosa abstracta y que no tiene sentido. Pero esas dos corrientes se han ido juntando en los últimos diez años y hay ya muchos programas en EE.UU. que también aúnan la ejecución musical y la teoría.

En tus investigaciones abordas temas que no son muy frecuentes en España. El trabajo que haces normalmente cuando investigas en etnomusicología ¿cómo te surge?, ¿cómo te sientes atraída por ciertos temas o por ciertos otros? ¿Te ha estimulado la realidad inmediata, por ejemplo, de tu ciudad natal, Mendoza, o ha sido el salir de allí y conocer otras realidades lo que te ha interesado más?

Ha sido mucho el salir de ahí. Aunque en Mendoza hay una cosa que me llegó mucho, me caló: la época de la vendimia. Cuando se cosecha la uva en Mendoza, que es una región vitivinícola, vienen muchos trabajadores de la cordillera de los Andes, del altiplano; entonces en esa época, marzo-abril, escuchas mucha música del altiplano boliviano, peruano, chileno. Y nosotros (mis padres son músicos de conservatorio) durante el día tocábamos Bach, pero de noche nos sentábamos en las acequias y tocábamos flautas de pan, zampoñas, queñas, charangos; música folklórica. Entonces, yo me formé en esa tradición bimusical. Pero lo que me ha interesado mucho son las oportunidades que se me han ido presentando: en México pude estudiar primero con los huicholes, después en Chiapas con los mayas, y me interesó todo lo relacionado con la percepción alterada; después, entre los mapuche, justo sucedió que se me abrieron las puertas del chamanismo; en el África, otras cosas: la composición, los procesos compositivos; en la Polinesia, cuestiones de género y corporalidad. Pero me doy cuenta, con el tiempo, de que los temas que nos tocan son los temas que nos explican algo nuestro. Entonces, cuando yo fui a estudiar chamanismo era porque yo necesitaba entender eso; en la Polinesia es obvio que la cuestión de género se me abrió porque yo estaba realmente indagando esa identidad mía. Y después de todo te das cuenta de que «te llegó». Decís: «¡Ah, no!, ¡me fascinó esto!» Pero, ¿por qué te va a fascinar esto y no aquello? Te fascina porque te toca un punto que vos tenés que explorar. Entonces usamos justamente la alteridad, usamos al otro, para explicar algo que está ahí fuera, pero también

para aprender lo que pasa acá dentro en nuestro interior. Y eso es lo importante en la etnomusicología, que muchas veces los que estudiamos esta materia somos seres marginados dentro de nuestra propia cultura y buscamos en la etnomusicología entender algo que no nos dan los medios de educación tradicionales. Te das cuenta de que lo que estás estudiando en el conservatorio es limitado y te limita, entonces buscás una forma de romper con esos esquemas, y el trabajo de campo te da esa oportunidad. A mí lo que más me ha humanizado es el trabajo de campo. Yo entré a los mapuche, a los mayas, con esquemas muy «científicos», digamos muy positivistas, porque cuando fui a hacer mi trabajo venía de esa tradición, que era «científica», y de repente me dí cuenta de que eso no tenía nada que ver con lo que estaba pasando en aquellas comunidades. Yo tenía una profesora que me decía: «el trabajo de campo, la *field research*, te va a hablar y te va a decir cómo tenés que realizar tu investigación». Y yo me hacía una idea con tanto romanticismo de que iba a poner los cuadernos ahí y me iban a hablar...: «¿qué te dicen?». Pero no es así, es que vos vas internalizando, vas absorbiendo el trabajo que has hecho. Me parece que uno de los aspectos que rompe un poco ese proceso es que hacés el trabajo de campo e inmediatamente tenés que presentar una tesis, pero no lo has internalizado aún, no lo has absorbido: tenés sólo datos. Y lo que me decía esta profesora era que hay que dar la oportunidad de internalizar todo eso. Estás haciendo una sopa: que se cocine la sopa; y vas sintiendo el olor, el aroma, los ingredientes..., y de repente, bueno, ya está lista la sopa. Y si lo hiciéramos con menos presión, pasando un período de contemplación con el material, no es que te dirá palabras, pero sí que te despertará algo. Y tenés que escribir de lo que se te despierta interiormente, tenés que escribir de tu propia pasión y no tratar de inventar un esquema forastero, digamos, a lo que estás estudiando...: «bueno, ¿qué pasa?, ¿qué me dicen, por ejemplo, los pigmeos de quienes son ellos?, ¿cómo voy a decirlo?». A mí me interesa el ser humano, y creo que expresamos nuestra humanidad por medio de la música, por medio de la creatividad. Entonces yo quiero ver cómo en la cultura X se ramifica esa humanidad, porque esa es la única forma de la que podemos conectar. Si lo hacemos con paradigmas extraños, forasteros, lo que vamos a entender es cómo percibimos nosotros la música de allí. Sin embargo, si dejamos que ellos nos enseñen, podremos descubrir cómo la perciben ellos. Entrás a otra cultura como una criatura de tres años, apenas de tres años, y empezás a hablar, y ellos te tienen que enseñar a ese nivel de niño inmaduro lo que significa ser mapuche o hawaiano o lo que sea, y tenés que absorberlo

con mucha humildad. Para mí el trabajo de campo lo que realmente te enseña, si estás escuchando a los cuadernos, es humildad y que siempre estás en un aprendizaje, estás en el aprendizaje humano, para saber qué es lo que significa ser un ser humano.

¿De qué forma determina el sonido al ser humano?, ¿cómo lo condiciona o le afecta? ¿Y en qué medida lo musical le sirve de vehículo para expresar su propia vida?

Ese condicionamiento ¡pasa a tantos niveles! Yo comparo el cuerpo humano a un tambor de agua. En el porcentaje más alto somos líquido. Si el sonido pasa por el líquido, se transmite en una frecuencia mucho más potente. Entonces, hasta el viento que sopla por acá nos está afectando constantemente. Yo me crié en una cordillera donde hay muchos volcanes y hay muchos terremotos y los sentís constantemente, y eso es una frecuencia que te afecta. Estamos siempre afectados por el sonido ambiental, el cantar de los pájaros, el sonido organizado...; todo eso nos afecta. Nosotros mismos somos, digamos, un tambor que resuena constantemente. Entonces, cuando organizamos ese sonido (no somos los únicos seres en organizarlo: las ballenas, los delfines, los elefantes, los pájaros... también lo hacen), somos parte de un proceso natural y estamos dejando una huella, estamos diciendo «yo existo», y «existo dentro de esta pauta cultural», «me expreso». En este sentido, me interesa mucho el proceso de composición, porque un compositor o una compositora toma siempre los sonidos que forman parte del esquema de lo que significa ser catalán o mapuche...

... o valenciano o andaluz o hawaiano ...

¡Claro!, es esa identidad que nos vamos forjando. Entonces, si vos vivís en un centro urbano, de repente los sonidos de la calefacción, de los radiadores, forman parte de tu esquema musical (no me sorprende para nada la música contemporánea occidental que usa bocinas de coches, clacsons, y todos los sonidos mecánicos, porque eso es parte del panorama musical que tenemos a mano), y con lo que absorbemos de todos esos medios, vamos formando ciertos estratos musicales que nos expresan. Creo que lo que estamos viendo mucho en la educación musical ultimamente (algo nuevo para el Occidente, pero no para el resto del mundo) es que, si vos desarrollás una habilidad musical, te adiestras neurológicamente partes del cerebro que no se pueden desarrollar de otra forma. Yo veo los chicos en Ghana que desde los tres años están ejecutando por medio de sus propios cuerpos lo que hacen los adultos, ellos ya están formando un esquema neurológico y corporal de lo que es su ambiente. Y lo estamos viendo

constantemente. Los chicos de los barrios en donde vivía yo antes en Washington (es un barrio dominicano) están jugando, están saltando a la soga con unos ritmos ¡tan complicados!; es una polirritmia ¡tan sofisticada! Sabés que al saltar esa soga (son sogas dobles y lo hacen con ritmos que yo he escuchado en el África también), los chicos se van adiestrando físicamente, adquieren una cultura física, y van aprendiendo cómo utilizar el cuerpo, cómo desplazarse en el mundo. Es un sistema de educación que te ubica en una red de conexiones psicológicas, neurológicas, biológicas, a muchos niveles, que te enseñan cómo ser un ser humano. Cómo voy a ser ser humano en esta cultura, lo aprendo por medio de estos juegos en la calle. Eso es lo que nosotros hemos perdido muchísimo, y tenemos chicos que realmente no tienen habilidad, digamos, en el mundo material, porque no saben cómo vivir en sus propios cuerpos. Es algo que vemos mucho, que creo que nos falta mucho en la educación, el saber que este es mi cuerpo y este cuerpo se puede utilizar de esta forma, y entonces por eso nos sentimos incómodos con nuestra propia corporalidad, porque en el mundo Occidental, generalmente, hemos perdido esa unión, esa integración de vivir una vida rítmica y melódica a la vez.

Si el sonido ambiental y el sonido organizado cotidiano afectan hasta tal punto al ser humano en su desarrollo corporal y psíquico, ¿cómo es posible que en la cultura occidental desde hace unos doscientos años a esta parte se ignore tan sistemáticamente en la educación básica y en la academia todo lo que son las culturas musicales tradicionales, la música de la gente en sus distintas expresiones íntimas y comunitarias?

Tenemos una actitud hacia el cuerpo que nos viene en parte de las religiones que practicamos, por las culturas que nos prohíben una cierta sensualidad...; no una cierta, nos prohíben la sensualidad. Y además hemos ubicado la música, la creatividad en las artes, en un plano que está «por allá fuera», que es para el especialista, que es para la gente que estudia en el conservatorio, de modo que la música ha sido desintegrada de la vida cotidiana y decimos: «no, los grupos folklóricos ¡no!; la música y la vida de la gente de campo ¡no!». Hemos *re-valorizado* la cultura musical, digamos. Mirad, lo digo como ejemplo: la medicina europea, la medicina de Occidente, es el único sistema médico que no utiliza el sonido, estamos divorciados de la idea de que somos seres sonoros, frecuencias sonoras. Todas las tradiciones chamánicas, la acupuntura, la medicina de la India... todas estas tradiciones trabajan con el sonido, porque es lo básico. Ésta es una membrana, es como si fuera... un tambor...

La piel...

... ¡claro!, es la membrana del tambor, y todas las prácticas medicinales trabajan con ese principio de que estamos organizados acústicamente, y sistemáticamente, en el cuerpo. La posesión trabaja con eso. Nosotros estamos muy alienados de esa parte nuestra, que se expresa a través de la creatividad. Hasta la antropología olvida esto. Yo me pregunto cómo es que la etnomusicología, después de tantos Alan P. Merriam, David McAllister... (toda esta gente), se enseña aún en los departamentos de antropología, porque, con todas sus glorias, la antropología es una disciplina totalmente etnocéntrica. Si el antropólogo no aprendió a valorizar la creatividad, la estética, de su propia cultura, no le va a importar la coordenada básica de cualquier otra cultura que esté estudiando. Yo trabajo mucho con *estética de la sanación, estética de la curación*, porque necesitás no sólo sonido, sino que necesitás objetos simbólicos que tengan un significado, que tengan una narrativa en su propia forma. Pero no, nosotros lo esterilizamos todo, lo repartimos todo, lo fichamos y lo que surge de ahí creemos que son realidades... No son realidades; las realidades son la integración de todas las cosas. Y la música por su propia manifestación sonora, física, corporal, nos da la oportunidad de integrar todo eso. Pero vivimos en una cultura muy fragmentada y fragmentamos al ser humano, lo fichamos, lo clasificamos: ésta es tu parte, éste es tu sistema nervioso, ésta es la estética, esto es... Y lo lindo de la música, del momento de la *performance*, lo que llamamos ejecución musical, es que integra, que es un punto integrador de la cultura; y es el momento perfecto para verla, es el momento en que se expresa toda la ilusión cultural. El sonido es la esfera cultural en su manifestación. Pero, como decía, vivimos una realidad muy alienada y en general hemos desligado la creatividad de nuestra práctica cotidiana habitual.

El trabajar con «los otros» en tu trabajo de campo te ha humanizado (nos decías), ha hecho que descubrieras muchas de esas «alteridades» dentro de tí. Tus experiencias con el chamanismo, con la sanación por medio del poder fisiológico del sonido, no son fáciles de transmitir en nuestra sociedad Occidental: en cualquier departamento de cualquier universidad española, por ejemplo, te enfrentarías a una palmaria incomprensión. Cuando desarrollas tu trabajo en la enseñanza en EE.UU., ¿cómo haces una integración de todo eso en tus clases?

Es difícil integrarlo todo en la enseñanza. La verdad, yo también he tenido mucho miedo de lo que podía pasar, y desde luego no quiero en modo alguno hacer la loca del departamento. Os digo lo que nos dicen en Maryland a Etnomusicología: *el Departamento del Vudú*... Pero a la vez, si yo les niego a mis alumnos mi propia experiencia, lo que fui antes, estoy

descalificando lo que yo he trabajado e investigado. La integración de todo eso ha sido un proceso lento, porque...yo también tengo miedo de la percepción de los demás (no voy a decir que no) y he querido trabajar bien en mi profesión. Es una gran ventaja que tenga cincuenta años; ahora de repente me he dado cuenta de lo que va a pasar. Me quedan veinte años, digamos, de docencia: si no lo hago ya, no tendré oportunidad de hacerlo más adelante. Este es el momento de empezar a integrarlo y de ver que, si yo no enseño mi propia experiencia, ¿qué estoy haciendo?, ¿para qué lo hago? Pero ha sido un proceso lento para mí de decir: «bueno, lo voy a hacer», y un gran desafío. Empecé en unas clases en Buenos Aires, en el Instituto Nacional de Antropología, donde se hacía un curso sobre *Procesos rituales*, y entonces yo tenía un contexto bastante consolador para intentarlo. Yo siempre me identifico como etnomusicóloga, pero doy clases en la facultad que sea: he dado clases en la Facultad de Periodismo de la Universidad de la Plata, en Filosofía..., en muchas carreras distintas; no me importa la categoría, lo que importa es el contenido. Entonces decidí empezar aquellas clases con un ritual y terminarlas con un ritual. Porque esa idea de que vamos a hablar de los rituales de los demás, a mí, ya no me llega. Por aquel entonces yo había estado de nuevo en tierras mapuche, había vuelto a ver a una mujer que ya conocía de mis viajes anteriores, y que me había hecho pasar por un nuevo proceso de iniciación y me había dado un *kultrum*, un tambor chamánico mapuche. Entonces yo pensé: si tengo esto acá, ¿para qué me lo han dado? Así que empecé estas clases con un proceso de trance, porque había que estudiar trance y posesión. «Bueno, hay que hacer algo»: yo tenía que afrontar aquello. Hicimos un círculo cuarenta y cuatro personas y yo toqué el *kultrum*. Entraron en un proceso de trance hasta los más excépticos. Decían: «¡A mí no me pasó nada!». «¿Cuántos minutos estuviste? No mires el reloj». «Sí..., tres minutos..., cinco minutos...». «Ahora mira el reloj». ¡Hacia media hora! «¡Te pasó algo!, ¿no?». Y entonces, entrando por ahí, con esa experiencia (me parece que es muy importante tener experiencia práctica), se fueron dando cuenta de que sí pasó algo: el colapso del tiempo y del espacio. Ese es un momento en que *se juntan líneas y círculos* (suelo decir yo), es la imperfección, la confluencia de dos tiempos de la percepción. Por ahí comencé. En mis clases hago esas experiencias para que la gente se dé cuenta de que hay otros estratos, otras dimensiones de realidad y de experiencia que nosotros no manejamos muy bien; y que por lo tanto nos limitamos muchísimo. Si vamos a la experiencia musical, lo primero que sabés, cuando has tocado en un cuarteto de cuerda,

como yo, y estás interpretando un cuarteto de Schubert y va bien la cosa, es que de repente termina y no sabés adónde termina, no sabés qué te pasó. Si realmente entrás en eso, ¿qué te sucedió? Empezamos pues a través de cosas que ya conocemos a admitir que sí nos pasa algo y tenemos que tener una forma de hablar de todo eso. Entonces para mí ha sido un proceso. Decir: «bueno, estamos aquí porque amamos la música, pero: ¿qué es lo que amamos en la música?, ¿qué es lo que tanto nos apasiona?». Pues es que nos lleva a otro estrato, tenemos otra percepción del mundo y es una experiencia, digamos, «paranormal»; entramos en otra conciencia y otra percepción. Mi primer trabajo de campo fue entre los huicholes de México, estudiando qué pasaba con la percepción cuando estaban bajo la influencia de los hongos alucinógenos, el «pelloc» en este caso. Y aunque estés en un cuarteto de cuerdas, igual entrás en otra percepción de tiempo y espacio, y eso siempre me ha interesado mucho.

La percepción del tiempo es en efecto una experiencia que remite al psiquismo y a la cultura. ¿Cuál es la relación de la etnomusicología con los procesos cronológicos? ¿Por qué en la etnomusicología generalmente se ha dejado a un lado la historia?

Depende de la persona que haga la etnomusicología. A mí me fascina la historia; acordaos que yo entré por arqueología. Entonces el trazo del tiempo siempre me ha fascinado. Cuando vos estudiás culturas mexicanas, estás trabajando con culturas de hoy día, pero de repente ves: bueno, esto se daba hace mil doscientos años en la cuenca de México, en las llanuras. Ahora bien, depende de la cultura que estés estudiando. Cuando trabajé con los mapuche, pude alcanzar algunas cosas históricas y después voy viendo que hoy eso queda más a nivel escrito; de todas formas hay una historia oral. Y me parece que en lo que podamos tenemos que incluir la historia. Yo, todas las culturas que he estudiado están en transición. Nuestras vidas están en transición. Al irme a los mapuche en el año '71-'72 cuando hice mi trabajo de tesis de doctorado, estuve viviendo un momento, estuve viviendo con otra cultura ese momento. Ahora, después de tantos años desde mi trabajo de doctorado, me doy cuenta de que la cultura mapuche sigue cambiando. Y por otro lado en el África me fascinaba que la gente se podía remontar en su memoria veinticuatro generaciones: ¡imagínad lo que es eso!. A mí me preguntaban de mi familia y yo a mis bisabuelos paternos o maternos ni los conocí. Así que ellos me preguntaban: «¿cómo te interesas tanto por nuestra historia y no conoces tu parentela?». Es una buena pregunta. Nosotros que tanto queremos estudiar la historia, no sabemos la historia de nuestras propias familias, es por eso

que estudiamos una historia ya muerta. Tenemos una idea de la historia como algo que le pasó al otro o que pasó en nuestros pueblos. ¿Y nuestra familia?, ¿qué pasó con su historia?, ¿se perdió? De repente te encuentras con gente que te habla del jefe que vivió hace trescientos cincuenta años, tuvo tantas esposas, tantos hijos, hizo esto...; y es el *griot* el que lleva esta tradición...

Los famosos griots de África...

Sí, claro, son los historiadores, los compositores de la historia oral. Entre los mapuche también se da hacer eso. Y en fin, el trabajo que he hecho en Hawai creo que es el más histórico, porque hay palabra escrita en sus cantos tradicionales. Ahora bien, en la etnomusicología creo que nos hemos enfocado más por el momento etnográfico que por la diacronía. Pero eso depende de la persona: a mí me fascina la historia, entonces yo incluyo la historia; si a otra persona no le interesa eso, no lo va a hacer. Siempre hay que ver que el momento etnográfico es un momento en transición. Entonces, en un período concreto los mapuche hacían una determinada cosa, y ahora están recuperando la lengua...; las tierras han cambiado mucho. Yo por eso veo que muchas veces cuando hacemos esos enmarcados de la etnografía y decimos: «los mapuche, o los indígenas de Latinoamérica, están perdiendo sus tradiciones», estamos lejos de la realidad. En ese año a lo mejor pasaba muy poco, pero dales diez años... Las culturas son así, van en vaivén, no son despojos de momentos culturales, de momentos históricos, sino que de repente puede surgir otra cosa.

Después de habernos hablado de tus experiencias e investigaciones, ¿podrías decirnos en qué estás trabajando en estos momentos? ¿Cuáles son tus proyectos más inmediatos y a corto/medio plazo?

Estoy en un momento en que he acabado todos los proyectos que prometí a los demás y es muy lindo para mí, porque me estoy dedicando a dos cosas interesantes. Una es la pintura, estoy pintando muchísimo y escribiendo. Y eso es lo que a mí me fascina: no tengo estudio en eso, pero estoy escribiendo una serie de relatos y estoy pintando unas ilustraciones para ellos. Son relatos... (no sé cómo los describiría)... de infancia. Uno tiene que ver con el proceso de cómo se sobrevive a la violencia, y se llama «La vuelta de Rafaela». Otro es un cuento que he escrito para una niña de la India, y es una mitología de la menstruación; lo escribí específicamente para esta niña. Es decir, que estoy escribiendo esas ilustraciones y las estoy pintando. Y al mismo tiempo estoy terminando un libro, que empecé el año '95, que es un ensayo fotográfico de la Patagonia. Es una etnografía, pero hecha a otro nivel: es para

consumo general. Hice un viaje de casi siete mil kilómetros a Tierra del Fuego, bajando por Chile, siguiendo por la Argentina, cantando, rezando... Era un proceso de iniciación, era una peregrinación que hacía yo al volver a mi país después de trece años afuera. Y saqué muchas fotos, nunca con la idea de publicarlas; las hice en ectacrom. Y cuando las hice revelar: ¡qué maravilla!, porque la luz que había en aquellos paisajes ya cerca de la Antártida es una luz realmente espeluznante, y nunca pensé que la máquina que yo llevaba pudiera rescatar esa visión de la Patagonia. Entonces, lo que estoy escribiendo es un ensayo muy personal, a muchos niveles, del regreso a mi país después del proceso militar, y de una Patagonia desconocida para muchas personas. Termina en la reserva mapuche, para ubicar a este pueblo dentro de todo un panorama patagónico desconocido, con una serie de visiones mapuche que tienen que ver con la naturaleza. Pero es un ensayo fotográfico. Así que estoy en este momento desarrollando mucho mi propia creatividad. Para mí es un momento para abrir esa puerta. Y en lo que quiero seguir son dos estudios académicos. Tengo un proyecto que tiene que ver con un estudio transcultural de lo que es la sanación y de lo que es la música dentro del proceso curativo. Y el segundo es un estudio comparativo entre las culturas de Ghana, de los mapuche y de la Polinesia, que tiene que ver con rituales, con cuestiones de género y procesos de creatividad. Pero no tengo apuro, estoy esperando a que vayan formándose poco a poco esos proyectos. Primero quiero trabajar los dos temas que me están abriendo mucha luz (el ensayo fotográfico y los relatos ilustrados), porque creo que al terminarlos voy a escribir los dos libros académicos desde otra parte de mi ser. Entonces yo entiendo muy bien que necesito terminar esto y después iré retomando la etnomusicología. Es un momento lindo, porque me siento muy libre.

Para acabar, enlazando con lo que hablábamos acerca de la creatividad... Tú pintas, escribes, acabas de comentar tu incursión en el mundo de la fotografía... y conoces muy bien el mundo de la música. ¿Crees que dentro del amplio campo de la creatividad humana la música tiene un papel más importante que otras manifestaciones artísticas?

No sé cómo contestar... Yo sé que es muy importante. Lo que no comenté es que, este momento en que me siento tan liberada, creo que responde a algo más. Y es que, después de no haber tocado el violín durante veinte años, el verano pasado arranqué tocando violín (lo que fue un momento mágico), pero ya no toco de partitura, lo improviso todo. Me dicen: «toca un cuarteto de cuerda». ¡No, no, no!: blues, jazz, cosas folklóricas argentinas con violín... Me

estoy dedicando a la improvisación, que es una parte mía que yo no he explorado. Siempre fui intérprete de música culta de partitura (una cosa así muy formal), y ya no me entra eso. Es como que yo estoy en una parte de mi creatividad que no me permite hacerlo. Veo una partitura y toco... (qué se yo!)... tres compases, y me meto en otra cosa. El año pasado conocí a gente que tocaba blues; tengo un hermano que toca jazz, y (¡no sé!) avancé por ahí. Y entonces me enseñé yo misma a tocar viola (ahora toco también la viola). Donde vivo, en los alrededores de Washington, hay mucha gente que improvisa, y nos juntamos los fines de semana a hacer cualquier cosa: música folklórica de los EE.UU. o de otro país, jazz, blues, música mexicana...; pero de improvisar. Y estoy cantando mucho (hacía tanto tiempo que no lo hacía); estoy

tocando flauta..., haciendo cosas así. Yo creo que pasamos por etapas y decimos: «en este momento voy a desarrollar esta parte». Yo te puedo decir que el proceso que me llevó a retomar la música, a retomar el violín, ha sido un proceso de indagación, de exploración interior. Creo realmente que no es sólo la pintura o la escritura, sino más que nada la música la que a mí me permite expresar cosas que no puedo expresar de otra forma. Y proyectar la música sobre todo lo demás me parece algo probable, especialmente la música que se hace en conjunto. En realidad, yo no dejé de tocar música nunca, pero lo hacía en secreto, porque soy muy perfeccionista. Entonces no osaba dejar que otra persona oyera lo que yo estaba tocando, y ahora no tengo problemas: si me equivoco, me equivoco.

CONGRESOS, JORNADAS Y COLOQUIOS

I. RESEÑAS

1. CONGRESO INTERNACIONAL: «LA MÚSICA CATALANA ENTRE 1875-1936»

Barcelona, Catalunya, 17-18 diciembre 1999.

En ocasión de la conmemoración de los aniversarios de la muerte de Joan Lamote de Grignon y del nacimiento de su hijo Ricard, el *Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques «Josep Ricart i Matas»* organizó este congreso con la intención de ofrecer una visión del estado actual de las investigaciones sobre la música en Cataluña en el período comprendido entre los siglos XIX y XX. Como se desprende del título, el *corpus* de los temas tratados estuvo relacionado con aspectos de la musicología histórica: el nacionalismo musical, la obra de Granados, los modelos sinfónicos y operísticos, el modernismo y el legado histórico del *Orfeo Català*.

Las únicas comunicaciones relacionadas con la etnomusicología fueron las de Jaume Ayats: «Breu panorama de l'etnomusicologia a Catalunya entre 1875 i 1936», y Gianni Ginesi: «Gènere i repertori baladístic en l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya: 1921-1936».

Gianni Ginesi

II. CONVOCATORIAS

1. CONGRESO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGÍA: MÚSICA Y CULTURA URBANA EN LA EDAD MODERNA

València, Comunitat Valenciana, 26-28 mayo 2000

Los días 26, 27 y 28 de mayo del 2000 se celebrará en Valencia un *Congreso Internacional de Musicología* bajo el título de «Música y cultura urbana en la Edad Moderna».

1. Comités:

Comité Organizador:

Andrea Bombi, *Director del Congreso, Departament de Filologia Francesa i Italiana.*

Pablo Pérez García, *Departament d'Història Moderna.*

Amadeo Serra Desfilis, *Departament d'Història de l'Art.*

Comité Científico:

Tim Carter, *RH University of London.*

Juan Jose Carreras, *Universidad de Zaragoza.*

Dinko Fabris, *Centro di Musica Antica di Napoli.*

Miguel Angel Marín, *Universidad de La Rioja.*

2. Organización y patrocinio:

Departament de Filologia Francesa i Italiana.

Departament d'Història de l'Art.

Departament d'Història Moderna.

Patronat d'Activitats Musicals de la Universitat de València.

Patronat Cinc Segles de la Universitat de València.

Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura.

3. Objetivos:

No pocas publicaciones ostentan el título *La música en...* seguido por un nombre de ciudad. Sin embargo, la ciudad como tal ha sido enfocada a menudo meramente como el fondo del que destacar las instituciones en ella localizadas y sus músicos más sobresalientes, antes que como objeto primario de la investigación. A partir de la monografía de R. Strohm sobre la música en Brujas (1985) y de la influyente colección histórico-musical «Man and Music» (1989-1993), un enfoque diferente ha venido afirmandose: la ciudad como el lugar donde individuos e instituciones involucrados en la producción musical interaccionan en un complejo y cambiante equilibrio, estableciendo unas relaciones que determinan en buena medida la creación musical. El «enfoque urbano» se caracteriza por su pretensión de una reconstrucción global de los acontecimientos en los que participó la música, con el fin de interpretar funciones y significados de su presencia, en un planteamiento intrínsecamente interdisciplinar.

Este congreso se propone integrar premisas metodológicas planteadas por diversas disciplinas. Por un lado, las metodologías de la historia urbana en la medida en que el objeto es la producción musical en una ciudad determinada, considerada como un sistema, en comparación o no con la de otras, y/o dentro de una red de ciudades. Por otro, las de la microhistoria, por cuanto la ciudad no es escogida para verificar localmente teorías generales preconcebidas, sino para indagar hechos concretos en contextos determinados, de los que se propondrá una interpretación lo más generalizadora posible. Finalmente, los estudios de historia cultural urbana han venido desdibujando aquellas fronteras entre especialidades que han limitado el intercambio de información y experiencias con otras disciplinas. La historia literaria, del arte y de la música deben por lo tanto converger para describir satisfactoriamente acontecimientos complejos, resultantes de la presencia simultánea de diferentes códigos sociales y simbólicos tales los que, por ejemplo, acontecen en los rituales festivos, religiosos u oficiales.

El congreso tendrá una orientación no estrictamente musicológica, sino más bien antropológica y social, y las aportaciones desde el punto de vista documental, siempre que estén relacionadas con material sonoro y el título del congreso, pueden tener cabida.

4. Programa:

El congreso se propone primariamente como momento de reflexión metodológica, con la intención de potenciar lo más posible el debate y

la discusión. Para ello se estructurará en tres sesiones, con una ponencia principal de 30 min. y tres o cuatro respuestas de 10 min. cada una. Otras tres o cuatro ponencias libres por sesión completarán el debate sucesivo. Una mesa redonda conclusiva servirá para sacar conclusiones de lo discutido en los trabajos del congreso.

Sesión I: *Estudios institucionales.*

El debate se desarrollara a partir de las recientes contribuciones que han redimensionado el papel propulsivo tradicionalmente atribuido a las capillas jerárquicamente más relevantes, para destacar el peso de instituciones «inferiores», como capillas de iglesias parroquiales.

Sesión II: *Estudios sociales.*

Esta sesión plantea cuestiones relacionadas con la participación de los músicos en la vida social de las ciudades y con el modo en que se integraron en el tejido social. Algunos de los temas de esta sesión son: distribución de la residencia de los músicos dentro de la ciudad, contactos personales tanto dentro como fuera del lugar de trabajo o contexto familiar. Igualmente, se describirán los procesos de constitución de los músicos como un cuerpo social dotado de una identidad reconocida.

Sesión III: *Ritual urbano.*

Los testimonios de los rituales urbanos aportan información acerca de la variada participación de la música en las fiestas y ceremonias que jalonaban la vida cotidiana. La investigación en este terreno permite aproximarse a repertorios no testimoniados directamente, además de enmarcar los productos musicales en el contexto cultural en el que asumieron su significado primario.

5. Más información:

Andrea Bombi, Director del Congreso. Departament de Filologia Francesa i Italiana de la Universitat de València

E-mail: andrea.bombi@uv.es

Jose Maria C. Sarmiento, Información y apoyo logístico

E-mail: caracena@prored.es

Patronat Cinc Segles de la Universitat de València.

E-mail: cinc.segles@uv.es

C.P.



2. GLOUCESTER INTERNATIONAL PIPE AND TABOR SYMPOSIUM

Blackfriars Priory, Gloucester, REINO UNIDO,
9 junio 2000

Petición de comunicaciones.

El *Gloucester International Pipe and Tabor Symposium*, que se celebrará el próximo viernes 9 de junio del 2000 en Blackfriars Priory, Gloucester, REINO UNIDO, hace una llamada a la participación en el mismo a todos aquellos que deseen enviar comunicaciones.

El *Symposium* será el eje central del *International Pipe and Tabor Festival* que se celebrará del 7 al 11 de junio del 2000, incluyendo actuaciones, talleres, clases magistrales, una visita y muestra de importantes músicos de flauta ingleses y también una muestra (mercado) de constructores actuales de instrumentos.

Las comunicaciones tratarán de informar, ilustrar o hacer avanzar los conocimientos de la flauta y el tambor, su historia, orígenes, situación actual y futuro. Todas las formas de la flauta y el tambor de las distintas partes del mundo son de interés: *whittle & dub, galoubet et tambourin, flauta y tambor, eenhandsfluit en trom, chiflo y salterio, gaita y tamboril, flutet, txistu*, etc.

La lengua del *symposium* será el inglés y habrá un servicio de traducción de otras lenguas. Las comunicaciones deberán ir acompañadas de un resumen en inglés y se ajustarán a las siguientes categorías:

1. *Research papers*: nuevos hallazgos, investigaciones originales.
2. *Commentary*: observaciones sobre la evolución o difusión de la flauta y el tambor.
3. *Demonstrations*: ilustraciones prácticas de nuevos hallazgos o revelaciones.
4. *State of the Pipe*: demostraciones de nuevos desarrollos de flauta y tambor.
5. *Forum*: comunicaciones cortas que formenten el debate.
6. *Poster presentations*: cualquier aspecto de la flauta y el tambor.

Se anima a los comunicantes a que ilustren sus intervenciones con actuaciones en directo y se ofrece la posibilidad de organizar una muestra temporal en el *Gloucester Museum*, con los instrumentos de cualquier clase que los participantes deseen llevar y mostrar.

Plazo máximo para el envío de comunicaciones: 1 de mayo del 2000.

The Taborers Society tiene el propósito de publicar las comunicaciones tras el *symposium*, a

lo largo del mismo año. Deben enviarse a la siguiente dirección:

Ken Hamilton
Department of Archaeological Sciences
University of Bradford
Bradford BD7 1DP
West Yorkshire - UK

Tel.: (44) 1 274 235 906 (día)

(44) 1 535 611 234 (noches)

Fax: (44) 1 274 235 190

E-mail: K.C.Hamilton1@bradford.ac.uk

C.P.

3. III CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE ESTUDIOS DE MÚSICA POPULAR (IASPM)

Bogotá, COLOMBIA, 24-27 agosto 2000.

La IASPM (International Association for the Study of Popular Music) es una asociación internacional interdisciplinaria establecida en 1981 para promover la investigación, estudio y análisis de la música popular urbana. En la actualidad está en proceso la consolidación de su Rama Latinoamericana con la finalidad de promover el estudio de las músicas populares en la región y de establecer redes de interacción e intercambio disciplinario acerca del tema.

La organización del III Congreso Latinoamericano IASPM está a cargo de su Rama Latinoamericana, la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), el Ministerio de Cultura de Colombia, la Subdirección de Cultura del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá y el Instituto Colombiano de Antropología (ICAN). La ASAB es un espacio idóneo para realizar el evento, ya que viene desarrollando un programa piloto de enseñanza musical superior a partir de las músicas populares de Colombia y América Latina.

1. OBJETIVOS:

Los objetivos del Congreso son:

1. Convocar a los investigadores de América Latina y el Caribe, y otras regiones, interesados en las diversas problemáticas en torno a la música popular urbana de y en América Latina.

2. Promover la organización de los profesionales que abordan el tema y el mútuo reconocimiento y circulación de los trabajos de investigación sobre músicas populares urbanas de y en la región.

3. Consolidar la Rama Latinoamericana IASPM y establecer una red de interacción permanente y continua entre investigadores.

2. TEMAS:

El Congreso girará en torno a cuatro grupos de trabajo centrales, talleres prácticos y conferencias magistrales. La temática de los cuatro grupos de trabajo será la siguiente:

A. MÚSICAS POPULARES Y EDUCACIÓN EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE.

En América Latina el estudio de las músicas populares no se ha abordado sólo desde una perspectiva científica, sino también desde la sistematización de dichas músicas con el objetivo de incorporarlas a un marco de enseñanza formal o informal. En la actualidad, con los movimientos llamados de «recuperación cultural», con el multiculturalismo como eje de políticas culturales en algunos países, y con los crecientes procesos de urbanización (que ha generado una «ruralización» del mapa simbólico de las ciudades), se han transformado los marcos de enseñanza y apropiación de las músicas populares.

En este grupo de trabajo se busca explorar temáticas como la relación entre oralidad - escritura - nuevas tecnologías; las músicas populares como base pedagógica universitaria; el papel de las músicas populares en los conservatorios, en los movimientos sociales, en la pedagogía informal; la pedagogía musical como política cultural; y las interacciones entre músicas eruditas y populares.

B. DISCURSOS DISCIPLINARIOS ALREDEDOR DE LAS MÚSICAS POPULARES.

En América Latina el campo del estudio de las músicas populares ha surgido como un campo fragmentado que se aborda no sólo desde diferentes disciplinas académicas sino desde diferentes tipos de prácticas musicales e inserciones en la academia. Esto ha generado visiones radicalmente diferentes de qué es la música popular en la región y cómo se debe abordar su estudio.

Este grupo de trabajo busca explorar desde qué perspectivas y bajo qué parámetros se están estudiando las músicas populares en la actualidad. ¿Cuáles son las implicaciones de valores, visión, etc. de los campos teóricos y prácticas musicales desde los cuales se aborda la problemática de las músicas populares? ¿Qué tipo de relaciones se han establecido con los centros de conocimiento en Norteamérica, Europa y entre países latinoamericanos y del Caribe? ¿Qué tipo de institucionalidad (o ausencia de ella) implican las diferentes perspectivas?

C. INTERACCIONES ENTRE LO GLOBAL Y LO LOCAL EN LA REDEFINICIÓN DE LAS MÚSICAS POPULARES, TANTO A NIVEL HISTÓRICO COMO CONTEMPORÁNEO EN AMÉRICA LATINA.

Uno de los elementos que juega un papel fundamental en la redefinición de los mapas simbólicos de la actualidad es la interacción complementaria y contradictoria entre procesos de regionalización y globalización. En este grupo de trabajo buscamos explorar las implicaciones de estos procesos en la estructuración de las músicas populares en América Latina y el Caribe. Se abordan temáticas como la emergencia de nuevos géneros musicales a través de la historia; la hibridación musical; el papel de las industrias culturales y los mercados en la emergencia de nuevas músicas, etc.

D. LA HISTORIA DE LAS MÚSICAS POPULARES EN AMÉRICA LATINA.

Este grupo de trabajo busca situar históricamente el surgimiento de las músicas populares en América Latina y el Caribe. Aquí se exploran temáticas como el forjamiento de lenguajes musicales populares durante los siglos XIX y XX; los estudios postcoloniales y la música popular; el papel de la música popular en el imaginario de la nación; la historia de la interacción entre músicas eruditas y populares; el surgimiento de las industrias culturales y su efecto en los géneros de la música popular, etc.

3. PRESENTACIÓN DE TRABAJOS:

Las ponencias pueden ser presentadas en español o portugués, deben tener una duración máxima de veinte minutos, incluidos los ejemplos musicales y audiovisuales, y pueden abordar alguna de las cuatro temáticas propuestas desde cualquier perspectiva disciplinaria.

El comité de lectura está integrado por Juan Pablo González (Universidad Católica de Chile), Martha Tupinambá de Ulhôa (Instituto Villa Lobos), Adrián de Garay (Universidad Autónoma de México) y Ana María Ochoa (Instituto Colombiano de Antropología). Se recibirán propuestas de ponencias hasta el 15 de abril del 2000 y se comunicarán las decisiones a partir del 15 de mayo del 2000.

Los interesados deberán enviar un resumen de 200 palabras de su ponencia junto a su nombre, dirección postal y electrónica y breve curriculum (1 página). Este envío podrá realizarse en disquette (con copia impresa), o por correo electrónico a:

Omar Romero
 III Congreso Latinoamericano LASPM
 Academia Superior de Artes
 Departamento de Música
 Carrera 13 No. 14-69
 Santafé de Bogotá COLOMBIA
 E-mail: iaspmlatin@hotmail.com

La organización del Congreso colaborará con los gastos de estadía de los conferencistas que residan fuera de la ciudad de Bogotá.

4. ACTIVIDADES PARALELAS:

Durante el Congreso se realizarán conferencias magistrales con invitados especiales y talleres de práctica musical que tendrán lugar en las horas de la tarde en las instalaciones de la Academia Superior de Artes de Bogotá.

Los talleres que se ofrecen son:

1. Cuerdas andinas colombianas (bandola, tiple, guitarra).
2. Música llanera (Colombia-Venezuela).
3. Percusión de las Costas Caribe y Pacífica de Colombia.
4. Foro de Cantaoras - técnicas del canto femenino.
5. Improvisación en Jazz y relación con músicas locales.
6. Copleo popular.
7. Flautas de caña (gaitas, chirimías).
8. Creación de textos en el rap.
9. Rock.
10. Producción artística y producción de eventos.

5. FECHAS A TENER EN CUENTA:

1. Primera convocatoria: diciembre 1999.
2. Segunda convocatoria: febrero 2000.
3. Fecha límite recepción de ponencias: 15 abril 2000.
4. Comunicación de aceptación: 15 mayo 2000.
5. Información definitiva sobre el Congreso: 15 junio 2000.
6. Fecha del Congreso: 24 al 27 agosto 2000.

6. MÁS INFORMACIÓN:

Dr. Juan Pablo Gonzalez
 Instituto de Música
 Universidad Católica de Chile
 Av. Jaime Guzmán, 3300
 Santiago - CHILE
 Tel.: (562) 686 5261/5224
 Fax: (562) 686 5250
 E-mail: jgonzaro@puc.cl

Francisco Cruces

4. CENSORSHIP: PHENOMENOLOGY, REPRESENTATION, CONTEXTS.

Newcastle, REINO UNIDO, 7-9 septiembre 2000

Congreso internacional que tendrá lugar en la universidad de Newcastle (Reino Unido) del 7 al 9 de septiembre del año 2000. Lo organiza el Departamento de Germanística y está previsto que se debatan temas relacionados con la censura y la literatura, la música y las artes en general. Las tres áreas de trabajo que quieren destacar son:

1. La fenomenología de la censura: definiciones, tipologías y prácticas.
2. Censura y representación.
3. Contextos sociales, históricos y políticos de la censura.

Se aceptaban propuestas de participación en inglés o alemán hasta el primero de marzo del 2000. Podéis obtener más información en la página web de la Universidad:

www.ncl.ac.uk/censorship.conference/

Silvia Martínez

5. XVI CONGRESO DEL EUROPEAN SEMINAR IN ETHNOMUSICOLOGY (ESEM): «EL LEGADO DE JOHN BLACKING».

Belfast, Irlanda del Norte, REINO UNIDO, 7-10 septiembre 2000.

John Blacking fue el fundador del ESEM, y es ese el motivo de que esta sociedad celebre el congreso del milenio en la *Queen's University* de Belfast, donde él ejerció desde 1971 hasta su muerte en 1990. Además de sus miembros regulares, el ESEM está especialmente interesado en atraer gente que trabajó con Blacking, en particular, antiguos colegas, asociados y estudiantes. Esta reunión constituirá un foro para valorar su impacto sobre la disciplina en todo el mundo.

1. Temas:

Para honrar sus contribuciones a la etnomusicología en Europa y más allá de sus fronteras se presentarán comunicaciones sobre temas que fueron de especial interés para Blacking, tales como:

1. La biología del hacer música.
2. Las implicaciones políticas de la *performance*.
3. La música de los niños.
4. La música en las iniciaciones.
5. El «análisis cultural» de la música.
6. La investigación musical en África del Sur.
7. La danza y el cuerpo.
8. Música y experiencia.

También se presentarán trabajos en curso y «exposiciones alternativas»: películas/vídeos, talleres, discusiones en mesas redondas, etc.

Se ha previsto publicar un volumen misceláneo dedicado a John Blacking, a partir de las comunicaciones que se presenten en el congreso.

2. Actividades paralelas:

Entre las actividades especiales previstas para el congreso se encuentran la «Blacking Memorial Lecture», a cargo de Paul Berliner; un taller de música africana, dirigido por Andrew Tracey; y un concierto de música irlandesa, con la participación de Micheal O Suilleabhain, Cran, y «Belfast Harps». Habrá también un vino de honor ofrecido por la *Queen's University* y una cena-conferencia opcional. Después de la cena-conferencia se habilitará una sala con bar para una *jam session*, para la que se anima a preparar las propias voces y traer instrumentos.

5. Becas de asistencia:

Junto a las becas regulares que el ESEM reserva principalmente a investigadores del Este de Europa y estudiantes de postgrado, se espera ofrecer al menos cinco becas adicionales para subvencionar a investigadores extranjeros, entre los que tendrán prioridad antiguos alumnos de Etnomusicología de la *Queen's University* que estén trabajando en los países del Tercer Mundo. Las becas se concederán sólo a participantes que presenten comunicación al congreso. Los candidatos deberán indicar su deseo de solicitar uno de los tres tipos de becas antes mencionados en una carta junto a su *abstract*. La carta ha de describir la situación actual del candidato en relación con la disciplina en su país (ej.: estatus profesional y actividades, publicaciones relevantes en los últimos cinco años, etc.); los estudiantes deberán adjuntar también una carta de presentación de sus tutores, y en las becas para estudiantes se dará prioridad a los candidatos europeos.

3. Plazo para presentar comunicaciones:

El plazo de admisión para las propuestas de comunicación y sesiones alternativas acababa el pasado 30 de febrero del 2000.

4. Más información:

Suzel Ana Reily Chairperson of the Programme Committee

School of Anthropological Studies

*The Queen's University of Belfast
Belfast BT7 1NN, Northern Ireland, UK*

Tel.: (44) [0]28 / 90 273 880 (despacho)

(44) [0]28 / 90 615 811 (casa)

E-mail: s.reily@qub.ac.uk

Pág. web:

http://www.qub.ac.uk/pas/sa/resources/esemconf!!!

C.P.

6. V CONGRESO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA (SEdeM): «CAMPOS INTERDISCIPLINARES DE LA MUSICOLOGÍA».

Barcelona, Catalunya, 25-28 octubre 2000

La Sociedad Española de Musicología celebrará su V Congreso Nacional de Musicología los días 25, 26, 27 y 28 del próximo octubre de 2000, bajo el título «Campos interdisciplinarios de la Musicología».

El Congreso se desarrollará en once sesiones, de las que diez se ocuparán de la Musicología en relación con otras tantas disciplinas, más una sesión dedicada a informar sobre las tesis doctorales recientemente leídas y en preparación. La Junta Directiva de la SEdeM ha seleccionado algunos de estos campos, siendo consciente de que no se podían abarcar en un congreso todas las materias adyacentes. De todas formas, el panorama es bastante amplio para dar cabida en él, como ha sido siempre la tónica de la SEdeM, al mayor número de socios que tengan algo que aportar, cualquiera que sea su especialidad.

1. SESIONES:

Una ponencia encargada a un musicólogo abrirá cada una de las diez sesiones, y a continuación se leerán las comunicaciones que sobre cada uno de los temas hayan sido aceptadas por el Comité Científico.

1. *Musicología y Literatura.*

Ponente: Francese Bonastre Bertrán.

2. *Músicas de tradición oral y Antropología cultural.*

Ponente: Enrique Cámara de Landa.

3. *Aspectos sociales de la Música.*

Ponente: Joaquina Labajo Valdés.

4. *Música y Artes plásticas.*

Ponente: Cristina Bordas Ibáñez.

5. *Música y Danza.*

Ponente: Beatriz Martínez del Fresno.

6. *Música y Documentación.*

Ponente: Carlos José Gosálvez Lara.

7. *Música y Pensamiento.*

Ponente: Álvaro Zaldívar Gracia.

8. *Música y creación, audiovisual.*

Ponente: Ana Vega Toscano

9. *Música y religión.*

Ponente: José Vicente González Valle.

10. *Musicología e Interpretación musical.*

Ponente: Emilio Moreno Aguado.

11. *Tesis doctorales.*

Ponente: Carmen Gómez Muntané.

2. PONENCIAS Y COMUNICACIONES:

Las ponencias tendrán una duración máxima de 30 minutos. Abierta cada una de las sesiones por el ponente, se iniciará la lectura de las comunicaciones en el orden que establezca el programa definitivo. Cada comunicación deberá ser aceptada por el Comité Científico, para lo cual es indispensable remitir a la Secretaría de la SEdeM un resumen de la misma, cuya extensión no sobrepasará los 1000 dígitos, y pagar la cuota de inscripción.

El tiempo destinado a la lectura de cada una de las comunicaciones será de 15 minutos. Al final de cada sesión, el ponente de cada una de ellas podrá proponer el correspondiente debate. La lectura de una comunicación no implica necesariamente su publicación en las actas. El Comité Científico seleccionará las comunicaciones que aparecerán en actas. El texto deberá ser entregado al ponente de la sesión al término de ésta. Presentación de resúmenes (un texto máximo de 1000 dígitos): hasta el día 15 de mayo de 2000.

3. COMITÉS CIENTÍFICO Y DE ORGANIZACIÓN:

Comité científico:	Comité organizador:
Rosario Álvarez	Xosé Aviñoa
Begoña Lolo	Emilio Gimeno
Lothar Siemens	Josep María Gregori
José Sierra	Joaquina Labajo
	Mariano Lambea
	Carmen Valle
	Ana Vega

4. MÁS INFORMACIÓN:

Secretaría de la SEdeM
C/ Carretas, 14 7º B 3
28012 Madrid

Tel. y Fax: (34) 915 231 712

Horario Secretaría SEdeM: mañanas de 10 a 14

C.P.

CURSOS, SEMINARIOS Y ENCUENTROS

I. CONVOCATORIAS

1. POLIFONÍAS Y POLIRRÍTMIAS INSTRUMENTALES DE ÁFRICA CENTRAL

Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid, 29-30
abril 2000

El Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares, dentro de su programa de «Cursos de Especialización Musical 1999-2000» ofrecerá el curso «Polifonías y polirrítmos instrumentales de África Central» durante los días 29 y 30 de abril del 2000.

Profesor: Simha Arom.

Duración: 12 horas lectivas.

Horario: de 10:30 a 13:30 y de 16:00 a 19:00

Matrícula 14.000 Ptas.

Contenido del curso:

1. Lugar que ocupa la música en las sociedades tradicionales de África Central:

1.1. Su integración en el aspecto social y religioso.

1.2. Los aspectos cognitivos unidos a la práctica musical, a su aprendizaje y a su transmisión.

2. La música como sistema semiológico:

2.1. Los parámetros constitutivos del lenguaje musical: escalas, métrica, ritmo, timbre.

2.2. Los principales procedimientos formales.

2.3. Análisis de técnicas de elaboración polifónica del material musical: contrapunto, hoquetus y polirrítmia.

Más información e inscripciones:

AULA DE MÚSICA

Universidad de Alcalá de Henares

Colegio de Basilio

C/ Colegios, 10

28801 Alcalá de Henares (Madrid)

Tel.: 918 788 128

Fax: 918 789 252

E-mail: musicalcala@es.dominios.net

Pág. web: <http://www.musicalcala.com>

Isabel Angulo

PUBLICACIONES

RESEÑAS Y NOTAS

I. LIBROS Y REVISTAS

1. *Galicia-Antropología*, vol. XXV, A Coruña, Hércules, 1998. Capítulos 6-9.

ISBN 84-89468-52-4; 84-89468-36-2 (o.c.).
(p.v.p. 22.000 ptas.)

Este volumen se encuadra dentro del ambicioso proyecto que en unos 40 volúmenes temáticos y promovido por la editorial coruñesa Hércules, trata de reunir en una obra de referencia todo lo referido a la cultura gallega, en una puesta al día por reconocidos especialistas en la historia, el arte, la antropología, etc. Los editores no han previsto un apartado para lo que podíamos llamar música de tradición culta, sin embargo, dentro del tercer volumen de la sección de antropología XXV de la numeración general, se incluyen cuatro capítulos dedicados a la música popular y de tradición oral. Son los siguientes:

Groba González, Xavier, «El estudio de la música tradicional gallega y el canto de tradición oral» (Cap. 6); pp. 327-359. El capítulo recoge un exhaustivo resumen valorativo de la historiografía de la investigación sobre música popular en Galicia, un acotamiento teórico de los conceptos de música tradicional y popular referida al caso gallego con implicaciones cronológicas y un estudio formal de las características del canto gallego de tradición oral, seguida de una clasificación de los géneros atendiendo a criterios formales pero también funcionales y contextuales.

Pérez Lorenzo, Miguel, «Panorámica del instrumental musical popular en Galicia» (Cap. 7); pp. 361-401. Constituye la sistematización más actualizada de todo lo referido a la organología popular en Galicia. Siguiendo la clasificación tradicional de Hornbostel y Sachs, el autor hace repaso de todos los instrumentos, describiendo sus formas tipo, variantes y usos. Además de las descripciones partiendo de modelos actuales, el estudio incluye condensadas aclaraciones históricas en el caso de instrumentos como la zanfona o la gaita, a la que, dada su entidad social en Galicia, se le dedica un espacio especial.

Costa Vázquez-Mariño, Luís, «La música popular» (Cap. 8); pp. 403-431. «La danza y el baile», (Cap. 9); pp. 434-465. Desde una perspectiva que intenta superar el tópico de la

identificación de lo genuino con lo rural, el cap. 8, se centra especialmente en las actividades de dos tipos de agrupaciones netamente populares: las bandas de música y los coros orfeones, corales, *coros gallegos...*, su origen en Galicia, su tipología, repertorios, evolución y actualidad, así como una valoración sociológica de su papel en el marco de la cultura gallega contemporánea. El cap. 9, partiendo de las numerosas pero muy desiguales informaciones proporcionadas por los etnógrafos y folcloristas de los últimos 150 años y de su confrontamiento con la realidad observable actualmente, constituye una presentación sistemática y sintética de los géneros del baile popular, así como de su evolución y funcionalidad en el marco social gallego.

Dado el carácter divulgativo de la obra, había que buscar un equilibrio entre la rigurosidad exigible y la amenidad deseable, de modo que muchas informaciones y citas documentales son sustituidas por la llamada bibliográfica pertinente; ello hace que la lectura sea ocasionalmente un tanto densa, pero permite al especialista contar con más de doscientas referencias actualizadas sobre literatura musical referidas a Galicia, ordenadas por capítulos en la bibliografía final. La edición, disponible en gallego y en castellano, es muy cuidada, e incluye abundantes ilustraciones (por cierto, con algunas erratas malhadadas). Aunque es posible adquirir el volumen por suelto, todavía es muy pronto para pensar en una edición en separata de los capítulos dedicados a la música.

Luís Costa

2. *Antropología: Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*. núm. 15-16 (marzo-octubre 98): El sonido de la Cultura: Textos de Antropología de la Música. (Francisco Cruces, coordinador). 279 pp.

ISSN 1131-5814 (p.v.p. 3000 ptas.)

El número extraordinario (núm. 15-16) de la revista *Antropología* que salió en el primer trimestre de 1999 bajo el título de «El sonido de la cultura. Textos de antropología de la música», tuvimos ocasión de ojearlo y adquirirlo, inmediatamente después de su publicación, durante el último Congreso de la StBE celebrado en Errenteria (Euskadi) del 4 al 7 de marzo de 1999.

Francisco Cruces ha reunido en este volumen artículos de antropólogos y etnomusicólogos: Ruth Finnegan, él mismo, José Jorge de Carvalho, Luís Díaz Viana, Victoria Eli, Marita Fornaro, Ana María Ochoa, Ángel G. Quintero, Shuhei Hosokawa, Josep Martí y Jaume Ayats,

dedicados tanto al análisis de diferentes problemas teóricos y metodológicos como a la descripción de distintos repertorios musicales, que se despliegan en una significativa variedad temática, geográfica y de enforques.

«Un primer bloque de artículos presenta algunos esquemas generales de reflexión, centrándose respectivamente en el valor del estudio de la música para la etnografía (Finnegan), los niveles de articulación de la coherencia musical (Cruces), la contraposición entre estéticas rituales de la «opacidad» y estéticas modernas de la «transparencia» (Carvalho) y la deconstrucción del concepto decimonónico de lo «popular» (Díaz Viana). Un segundo grupo tematiza etnográfica e históricamente dos tradiciones concretas: la de los tambores batá vinculada originalmente a al sincretismo religioso y la supervivencia cultural de los esclavos en Cuba (Eli) y la de la carnavalesca murga uruguaya, de ascendente ibérico (Fornaro). Otros tres abordan específicamente el problema de la globalización/regionalización contemporánea de los géneros, a partir de los casos de la world music (Ochoa), la salsa caribeña (Quintero) y la música de los emigrantes latinos en Japón (Hosokawa). Finalmente, se incluyen dos trabajos que tratan, de forma marcadamente innovadora, objetos de estudio poco tradicionales como son las músicas ambientales (Martí) y el paisaje sonoro de las manifestaciones [callejeras] (Ayats)» (p. 6).

«Con esta diversidad [temática] se corresponde la de estrategias de trabajo: desde la observación participante más clásica (Finnegan, Eli) a la encuesta y la entrevista en profundidad (Martí), pasando por el análisis de contenido de las grabaciones y letras (Hosokawa, Quintero, Fornaro) a la transcripción musical (Carvalho, Cruces) o el análisis estructural de la forma sonora (Carvalho, Ayats). [...] Los procesos implicados van de la transterritorialización de los géneros a la construcción de identidades locales o nacionales; de las transformaciones religiosas del sujeto que experimenta un trance ritual a las transformaciones, más triviales y cotidianas, con que las músicas ambientales edifican el sentido de familiaridad del habitante urbano» (pp. 6-7).

Además de introducirnos en el contenido del volumen mediante los párrafos precedentes, Francisco Cruces nos recuerda en la presentación el hecho bien conocido de que el sonido no constituyó normalmente una materia de estudio para la Etnografía, sino más bien un «ruido de fondo». Frente los tradicionales enfoques etnográficos centrados en la palabra y en la vista, reconoce con Levi-Strauss que «la música no sólo es buena para oír, es, además, buena para pensar», y al considerar «la cultura desde el punto de vista del sonido», al acercarnos al estudio «de toda música (o de todo sonido) en tanto que expresión de grupos humanos», podemos entenderla no ya como ese «ruido de fondo», sino como «una forma particular de la cultura» dotada de una enorme relevancia. El volumen pretende, por lo tanto,

reivindicar el beneficio que cabría esperar de una mayor presencia de la música en los estudios antropológicos y en este sentido se propone contribuir a llenar un vacío en nuestro país.

Carles Pitarch

3. Sansalvador i Cortés, Just. *Cançons de Cocentaina, I, recopilades per l'any 1923*. Cocentaina. Centre d'Estudis Contestans/ Institut de Cultura «Juan Gil Albert». 1998. 216 pp.

DL A-1032-1998 (p.v.p. 2000 ptas.)

El Centre d'Estudis Contestans, de Cocentaina (Alacant), en colaboración con el Institut de Cultura «Juan Gil-Albert» de la Diputación alicantina presentó el día 20 de octubre de 1998 en el Auditorio Municipal «Pérez Vilaplana» de dicha localidad el primer volumen de *Cançons de Cocentaina I*, una recopilación de cantos tradicionales valencianos efectuada en 1923 por el músico Just Sansalvador Cortés en su villa natal y presentada al concurso de 1924 del *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* en un período en que él se encontraba estudiando en Barcelona.

El volumen recoge por un lado el *Cançoner Infantil de Cocentaina* [sic] (53 jocs, cants i cantarelles d'infants) y por otro una parte del *Cançoner General Valencià* presentado al concurso bajo el lema «Cançons de la "Terra del Xe" que la vila de Cocentaina [sic] sense tabalet ni donsaina canta a la "Mare" que tingué» y cuya edición se completará con el volumen *Cançons de Cocentaina II*, próximo a aparecer. En el primer trabajo se recogen principalmente juegos infantiles y canciones de niños, mientras que la parte publicada del segundo incluye sin organización concreta, por un lado cantos narrativos en dos subgéneros métricos (5 *xistes*, 4 *romanços*), importante aportación a este género poco explorado de la música valenciana de tradición oral, y por otro lado varias canciones de distinta índole (9 humorísticas, 3 religiosas y 1 de cuna).

Las transcripciones musicales publicadas, aunque manuscritas, no son autógrafas: sólo pretenden añadir «un regusto artesanal» a la edición, que incluye además fotografías de Cocentaina y sus habitantes (algunas muy interesantes de músicos populares) coetáneas en gran parte al manuscrito original no disponible.

Se echa de menos un estudio preliminar que ponga de manifiesto las bases ideológicas de este significativo trabajo, el contexto en que se forjó y la relevancia de sus contenidos, más allá de la «Introducción» presentadora y de las notas biográficas del autor, a quien debemos varias misiones de búsqueda de canciones por la comarca.

Carles Pitarch