

SibE

Boletín Informativo

2ª Época. Núm. 4

Primavera/Verano 2000

SUMARIO

| | |
|--|----|
| EDITORIAL : HACIA FARO | 2 |
| INFORME DE SECRETARÍA | 2 |
| VI CONGRESO DE LA SibE | 4 |
| I. PROGRAMA | 4 |
| II. LISTA DE HOTEIS E PENSÕES/ RESIDENCIAIS | 8 |
| UNA PROPUESTA DE CÓDIGO DEONOLÓGICO PARA LA SibE | 10 |
| ACTAS DEL V CONGRESO DE LA SibE: ÍNDICE | 13 |
| GRUPOS DE TRABAJO | 14 |
| I. GRUPO DE TRABAJO EN EDUCACIÓN MUSICAL: 1AS. JORNADAS SOBRE LA MÚSICA EN LA EDUCACIÓN INTERCULTURAL | 14 |
| ENTREVISTA CON SIMHA AROM | 15 |
| CONGRESOS, JORNADAS Y COLOQUIOS | 20 |
| I. RESEÑAS: COLOQUIO DEL ICTM EN ESPAÑA | 20 |
| CURSOS, SEMINARIOS Y ENCUENTROS | 23 |
| I. CONVOCATORIAS | 23 |
| PREMIOS | 25 |

Publicación de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología.

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

Colaboradores en este número: Francisco Cruces, Isabel Angulo, Rui Jerónimo Moura, Ramón Pelinski, Josep Martí, Mercedes García, Grupo de Trabajo en Educación Musical (Jordi Raventós), Jaume Aiats, Gianni Ginesi, Núria Aiats, Luís Costa, Carles Pitarch.

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

DL V-3179-1999

ISSN 1575-5029

Portada: Danza de paloteo en Cambados (Pontevedra), Galicia. Década de 1920.

EDITORIAL

HACIA FARO

Francisco Cruces

Este número extraordinario del boletín obedece al deseo de poner a disposición de los miembros de la SIBE algunas informaciones de última hora antes de nuestro próximo congreso en Faro, Portugal, que como sabéis va a tener lugar los próximos días 6 a 9 de julio. En páginas interiores presentamos el programa definitivo, así como informaciones básicas sobre el alojamiento y la inscripción. El evento, cuya organización asume la *Cámara Municipal de Faro*, ha sido incluido en las actividades del *Festival do Mediterráneo*.

Contaremos con un taller de canto e instrumentos tradicionales del Algarve; la presencia de Néstor García Canclini para la conferencia inaugural; siete mesas de trabajo en las que se expondrán cuarenta comunicaciones; una mesa invitada sobre investigación etnomusicológica en Portugal; otra del Grupo de Trabajo en Educación Musical y una sesión de vídeo etnográfico. Se dispondrá un espacio para quienes deseen dejar en exposición publicaciones etnomusicológicas. Y cerraremos el encuentro con una sesión plenaria sobre ética, antes de nuestra Junta General anual. En este boletín os adelantamos el borrador de código de ética elaborado por una comisión de la SIBE, que será discutido en dicha sesión.

Es de esperar que entre tanta actividad formal encontremos también los espacios para el contacto cordial. Y ¿quién sabe? tal vez hasta para un buen rato de música.

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.

INFORME

DE SECRETARÍA

Isabel Angulo

I. Socios

Os presentamos oficialmente a los nuevos socios que se han inscrito en la SIBE en este primer período del año hasta el cierre de esta edición (28 de Mayo)

A) Cuota Ordinaria

Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid.
Universidad Comillas de Madrid.

Ángel Domínguez Morcillo. Cáceres.
Centro de Profesores y Recursos de Trujillo (Extremadura).

Cristóbal L. García Gallardo. Málaga
Encarni Rabadán del Olmo. Alicante.

B) Cuota de Estudiante.

Nieves Martín Navarro. Universidad de Salamanca.

María Moreno Sierra. Universidad de Salamanca.

María Salicrú Maltas. Mataró. Universitat Autònoma de Barcelona.

Rubén Jesús Mayor González. Las Palmas de Gran Canaria. Universitat Autònoma de Barcelona.

II. Cuotas reducidas.

Recordamos a los estudiantes que debéis mandar la fotocopia del resguardo de la matrícula dentro del último trimestre del año natural, para poderos mantener la reducción de la cuota en la domiciliación que se efectúa a principios de año. Algunos os habéis despistado enviándola tarde y ya os habíamos actualizado la cuota. Para evitar errores, devoluciones y demás burocracia os agradeceríamos mucho que cuidarais estos detalles vosotros mismos. Espero que el año próximo ya le tengamos pillado todos el hilo al papeleo y se agilicen los trámites.

III. Domiciliaciones.

Todavía queda algún socio sin domiciliar el pago de la cuota y es muy posible que dentro de poco ya no recibáis los boletines. Nos gustaría que en el caso de que realmente quisierais daros de baja de la sociedad enviarais una carta (es el procedimiento legal) comunicándolo a Secretaría, así podríamos filtrar los despistes de las bajas. Los que aún no habéis hecho la domiciliación recordad que debéis hacer el ingreso de vuestra cuota del año 2000 en la

cuenta de la Sociedad lo antes posible:
2100-0963-62-0200049388

Insistimos en que, salvo los socios que vivís en el extranjero y que no poseéis cuenta en España, para vuestra comodidad y la nuestra es imprescindible que paséis por este pequeño trámite. Tened la seguridad de que os avisaremos de cuándo se producen 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 de socios anual. Nuestro poder operativo se reduce cada vez más a medida que suben los costes de gestión, edición, envíos... etc. Así que se hace necesario saber con qué capital social contamos en cada ejercicio. Estamos seguros de que comprendéis perfectamente esta necesidad ya que vuestra respuesta a esta demanda así nos lo demuestra. Gracias de nuevo por esta confianza.

IV. Página Web

Hemos empezado a recibir sugerencias para actualizar la web. Algunos nos comunicáis que habéis tenido problemas con el *password* de acceso a la página restringida. Por favor, poneos en contacto con la Secretaría sibe@retemail.es comunicando las incidencias para solventarlas lo antes posible. Esta página es el medio más inmediato de que disponemos los socios para contactar entre nosotros.

Puntualmente encontraréis las actualizaciones que vamos colgando en ella: informaciones sobre el VI Congreso en Faro, nuevos links a otras páginas interesantes, convocatorias, reseñas, crítica de libros y discos, publicaciones de los socios, etc. <http://personal2.iddeo.es/sibe> ¡Seguimos animándoos a enviar vuestras colaboraciones!

V. Secretaría del VI Congreso.

A) Inscripciones.

Ya podéis enviar vuestra inscripción al VI Congreso. Podéis ingresar el importe en la cuenta de la SIbE o bien pagarlo en efectivo el mismo día 6 en el momento de la acreditación, pero por cuestiones obvias de organización necesitamos saber el número de asistentes y por eso es necesario que enviéis por e-mail o por correo ordinario el impreso debidamente cumplimentado con vuestros datos. Si queréis enviarlo por fax es mejor llamar primero por teléfono a la Secretaría (937 141 102) para quedar en el horario adecuado ya que hay que preparar el ordenador. No disponemos de aparato externo permanentemente conectado,

así que es muy posible que os salga siempre el contestador.

B) Alojamiento.

Tenemos reservadas un número determinado de camas en el Albergue de la Juventud a un precio muy módico y asequible para los estudiantes interesados. (podéis consultar la última actualización en el cuadro de alojamientos). Los únicos requisitos son:

- a) Ingresar en la cuenta de la SIbE la cuota de inscripción al congreso.
- b) Comunicar a Secretaría el ingreso y enviar la hoja de inscripción con vuestros datos.

Ya que las plazas son limitadas tenemos que establecer un orden de admisión a la hora de reservar estas plazas, así que os recomendamos que hagáis también una llamada telefónica a la Secretaría donde está centralizada esta reserva. Esperamos cubrir todas las previsiones y cuando estas plazas se hayan agotado deberéis contactar directamente con la Organización que gestiona el Albergue. En este caso os exigirán el requisito de pagar por adelantado y el de tener el carnet de Alberguista, cosa que hemos conseguido obviar en la reservas hechas a través de la SIbE.

C) Acreditaciones.

Los asistentes al Taller Musical Algarvío deberéis hacer vuestras acreditaciones el Jueves 6 de julio en la Secretaría del Congreso (Conservatorio Regional del Algarve - Avenida Almeida Carrapato, n.º 93, Faro) de 16 a 17 h.

La secretaría estará abierta de 8.30 a 9.30 h. el viernes 7 de Julio para acreditar a los participantes que os incorporéis ese mismo día.

D) Exposición de publicaciones

Avisamos a los socios y simpatizantes de la SIbE que tengan publicaciones etnomusicológicas y les interese difundirlas aprovechando el VI Congreso en Faro que durante los días de celebración del mismo habrá una exposición en la que se podrán depositar ejemplares de muestra y/o para poner a la venta, con una persona responsable cuidar las publicaciones, atender las peticiones de los asistentes y eventualmente de ocuparse en su caso de controlar las correspondientes adquisiciones

Creemos que es una buena oportunidad para dar a conocer nuestras investigaciones y las novedades editoriales, tanto en lo que se refiere a libros y revistas como a ediciones sonoras de cualquier tipo: cassettes, Cds, etc. o de intercambiar el resultado de las mismas. Animaos a participar en la exposición.

VI CONGRESO

DE LA SIBE

«ETNOMUSICOLOGÍA ENTRE FRONTERAS»

FARO, ALGARVE, PORTUGAL, 6-9 JULIO 2000

PROGRAMA

JUEVES 6 DE JULIO

- 16:00 Recepción y acreditación de los participantes.
- 17:00 Taller Musical Algarvío.
 Concierto-conferencia a cargo do Grupo de Santa María.
 Construcción del Cartachinho y de la Cana Rachada.
 Participación en Cantos y Danzas tradicionales do Algarve.

VIERNES 7 DE JULIO

- 8:30 Recepción y acreditación de los participantes.
- 9:30 Inauguración del Congreso por el Exmo. Variador da Câmara de Faro.
- 10:00 Conferencia inaugural: Néstor García Canclini (UAM-I, México):
 «La globalización imaginada»
- 11:30 MESA 1: *Perspectivas epistemológicas*. Coord. Jaume Ayats.
 Ramón Pelinski: «Una contribución epistemológica a la somatología de la música».
 Ana María Ochoa: «Entre el espacio público y el privado: divergencias epistemológicas en torno a la cuestión de las músicas populares en Colombia».
 Amparo Porta: «Percepción auditiva y expectativa sonora. Un espacio cultural compartido».
 Rubén López Cano: «Ars pop: la retórica musical en la música popular urbana».
 Cristobal L. García Gallardo: «Psicología de la música: ¿una ciencia para todas las músicas?».
 Francisco Cruces: «Buena para pensar. La música como modelo comunicativo en las ciencias sociales».

- 15:00 MESA 2: *La representación del hecho musical*. Coord. Joaquina Labajo.
- Enrique Cámara: «¿Vale la pena analizar la música?».
- Carlos Herrero: «El espectrograma aplicado al análisis de las expresiones vocales e instrumentales del cancionero tritónico argentino».
- Susana Asensio: «Nuevos lenguajes de la era post-industrial: paratextualidad y electrónica».
- Estela Erdfehler: «Las trayectorias cinematográficas del tango».
- Sylvia Martínez: «Música e imagen: una sinergia que funciona en publicidad audiovisual».

17:00 SESIONES PARALELAS:

MESA 3: *Procesos musicales contemporáneos: el escenario de la pluralidad urbana*.
Coord. Francisco Cruces.

- José Antonio Gómez Rodríguez: «Usos musicales de los adolescentes asturianos. Primera encuesta regional».
- Héctor Fouce: «La Nueva Ola española: el rock como metáfora del cambio cultural en los '80».
- Cibrán Ríos/M. Victoria Bastón/Carolina Miguel: «Música, ciudad y vida cotidiana en Salamanca».
- Isabel Amorós Zornoza: «De Levante a la Banda Salmantina».
- María Salicrú-Maltas: «Discursos en torno de la Cantata de Santa María de Iquique».
- Mauricio Rodríguez López: «Los dragones danzantes de Yare: turismo folklórico».

MESA 4: *Procesos musicales contemporáneos: usos y apropiaciones de la tradición*.
Coord. Ramón Pelinski.

- José A. Orta: «Cante e Identidade».
- Gianni Ginesi: «*Cantando es como si estuviera allí*. Reflexiones sobre identificación y música».
- Grazia Tuzi: «*Arboles de cantos*. Música tradicional femenina en Cantabria».
- Ana Isabel Isla Cacho: «Cancionero Popular de Borovia II: ¿Basta con la edición sonora para perpetuar o salvar la tradición?».
- Laura Pallàs i Mariani: «Los concursos de Sardanas como modelo social».
- Eduardo Contreras: «Música tradicional y nacionalismo en Galicia: el despertar de una Nación Celta».

SABADO 8 DE JULIO

- 9:30 MESA INVITADA: *La investigación etnomusicológica en Portugal*. Coord. Enrique Cámara.
- Salwa El-Shawan Castelo-Branco
- Rui Cidra
- António Tilly dos Santos
- Pedro Felix Rodrigues
- 11:30 MESA 5: *Músicas e identidades en tránsito y frontera*. Coord. Isabel Angulo.
- Gotzon Ibarretxe: «Música vasca e identidad diaspórica en América».
- Juan Gil López Rodríguez: «La gaita emigrada: la construcción etnicitaria en Lisboa».
- Judith R. Cohen: «O/El pande/i/ro c/q/uadrado, indicador da identidade -pero de quién?».
- Marta Norese: «El tango argentino en España».
- Rafael Martín Castilla: «*La Peregrina* o la transfiguración de una melodía tradicional».
- Antonio Martín Ramos: «Danzas rituales de paloteo del antiguo reino de León (León, Zamora y Salamanca) y la región de Tras Os Montes (Portugal). Puntos comunes y divergentes».
- 15:00 SESIONES PARALELAS:
- MESA 6: *Repertorios e instrumentos tradicionales*. Coord. Rui Moura.
- Maria Rosa Herrero Benito/Matilde Olarte Martínez: «Las rogativas castellanas como expresión de la religiosidad popular».
- Jose A. Sardinha: «A guitarra portuguesa e a sua implantaao rural».
- Angel Domínguez: «Después de García Matos. Estado actual de la investigación sobre la música de flauta y tamboril en Extremadura».
- Carmen de las Cuevas: «El Orfeón de la Castaña de la Sociedad Gastronómica Gaztelubide de San Sebastián: Conservación del repertorio coral para voces de hombre en un espacio de recreo».
- José Ignacio Palacios Sanz: «La campana, patrimonio cultural de la provincia de Soria».

MESA 7: *Etnomusicología e Historia*. Coord. Jose Joaquim Dias Marques.

Mónica Gudemos: «Música y Astronomía en el Manuscrito Quechua de Huarochirí (s. XVII)».

Gabriel Menéndez: «El Fandango español en la literatura de viajes del siglo XVIII».

Carles Pitarch Alfonso: «Músicas para *aumentar el lustre de la Nación*. El primer intento de recolección sistemática de las músicas de tradición oral en España (1799)».

María del Pilar Barrios/Francisca Dios: «La etnomusicología en Extremadura. Situación actual y estado de la cuestión».

Luis Costa: «Los *coros gallegos* en el contexto del discurso etnicitario del galleguismo histórico».

Miguel Ángel Berlanga: «La Antropología Interpretativa y la Etnomusicología en España: una relectura de la obra de Clifford Geertz».

17:00

SESIONES PARALELAS:

GRUPO DE EDUCACIÓN

ETNOMUSICOLOGÍA VISUAL

Presentación. Rui Cidra: Hip Hop en Lisboa.

Proyección del film «Outros Bairros». (40 min.)

19:00

CLAUSURA OFICIAL DEL CONGRESO

DOMINGO 9 DE JULIO

10:00

MESA REDONDA: Discusión de un código ético para la SIBE

11:30

JUNTA GENERAL de la SIBE

Comité de Organización: Rui Moura y J. Joaquim Dias (Portugal), Isabel Angulo y Gianni Ginesi (España), en colaboración con la Câmara Municipal de Faro.

Comité Científico: Francisco Cruces, Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Jaume Ayats.

Comité Asesor: Ramón Pelinski, Josep Martí y Enrique Cámara.

LISTA DE HOTEIS E PENSÕES/ RESIDENCIAIS

FARO, 6-9 julho 2000

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

NOTA 1: 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.

NOTA 2: As reservas para a Pousada da Juventude deverão ser efectuadas junto da organização:

rui.jeronimo@drealg.min-edu.pt

até um número limite, após o qual só poderá ser feito para:

MOVIJOVEM

Av. Duque d'Ávila, 137

1069-070 LISBOA:

TEL.: (351) 213 596 000

FAX: (351) 213 596 001

E-MAIL: *movijovem@mail.telepac.pt*

(*) Hotel EVA

DIRECÇÃO: Av. da República

LOCALIZAÇÃO: A cerca de 2 Km do Conservatório, na baixa da cidade, junto à Ria Formosa.

TEL.: (351) 289 803 354

FAX: (351) 289 802 304

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

(*) Hotel Alnair

DIRECÇÃO: R. Est. S^a. da Saúde, 24

LOCALIZAÇÃO: A cerca de 2 Km do Conservatório.

TEL.: (351) 289 803 678

FAX: (351) 289 803 548

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, 20

LOCALIZAÇÃO: A cerca de 1 Km do Conservatório, no centro da cidade.

TEL.: (351) 289 806 806

FAX: (351) 289 806 800

E-MAIL: *hdb@net.sapo.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

LOCALIZAÇÃO: A cerca de 3 Km, fora da cidade.

TEL.: (351) 289 806 771

FAX: (351) 289 806 930

DIÁRIA: 9.850\$00 (quarto individual c/PA) / 10.650\$00 (quarto duplo c/PA)

Hotel Mónaco

DIRECÇÃO: R. João B. Severino Montenegro

LOCALIZAÇÃO: A cerca de 4 Km, fora da cidade.

TEL.: (351) 289 895 060

FAX: (351) 289 895 069

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, 66

LOCALIZAÇÃO: A cerca de 1 Km do Conservatório.

TEL.: (351) 289 824 375 / 289 823 370

FAX: (351) 289 804 166

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, 39

LOCALIZAÇÃO: A cerca de 200 metros do Conservatório.

TEL.: (351) 289 823 973

FAX: (351) 289 804 974

DIÁRIA: 8.500\$00 (quarto duplo c/WC e TV)

Pensão Oceano

DIRECÇÃO: Travessa Ivens, 21, 1.º

LOCALIZAÇÃO: A 1 Km do Conservatório, no centro da cidade.

TEL.: (351) 289 823 349

FAX: (351) 289 805 590

DIÁRIA: 7.000\$00 (quarto com cama de casal) / 7.000\$00 (quarto de 2 camas) / 9.000\$00 (quarto de 3 camas).

Pensão Alameda

DIRECÇÃO: R. José de Matos, 31

LOCALIZAÇÃO: A cerca de 200 metros do Conservatório.

TEL.: (351) 289 801 962

FAX: (351) 289 804 218

DIÁRIA: 7.000\$00 (quarto dup. c/WC)

Pensão Carminho

DIRECÇÃO: R. do Alportel, 169

LOCALIZAÇÃO: A cerca de 1 Km do Conservatório.

TEL.: (351) 289 823 709

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, 21

LOCALIZAÇÃO: A cerca de 500 metros do Conservatório.

TEL.: (351) 289 823 352

DIÁRIA: 3.000\$00 (quarto ind. s/WC) / 4.000\$00 (quarto dup. s/WC)

Pensão Madalena

DIRECÇÃO: R. Conselheiro Bivar, 109

LOCALIZAÇÃO: A cerca de 2 Km do Conservatório.

TEL.: (351) 289 805 806

FAX: (351) 289 805 806

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

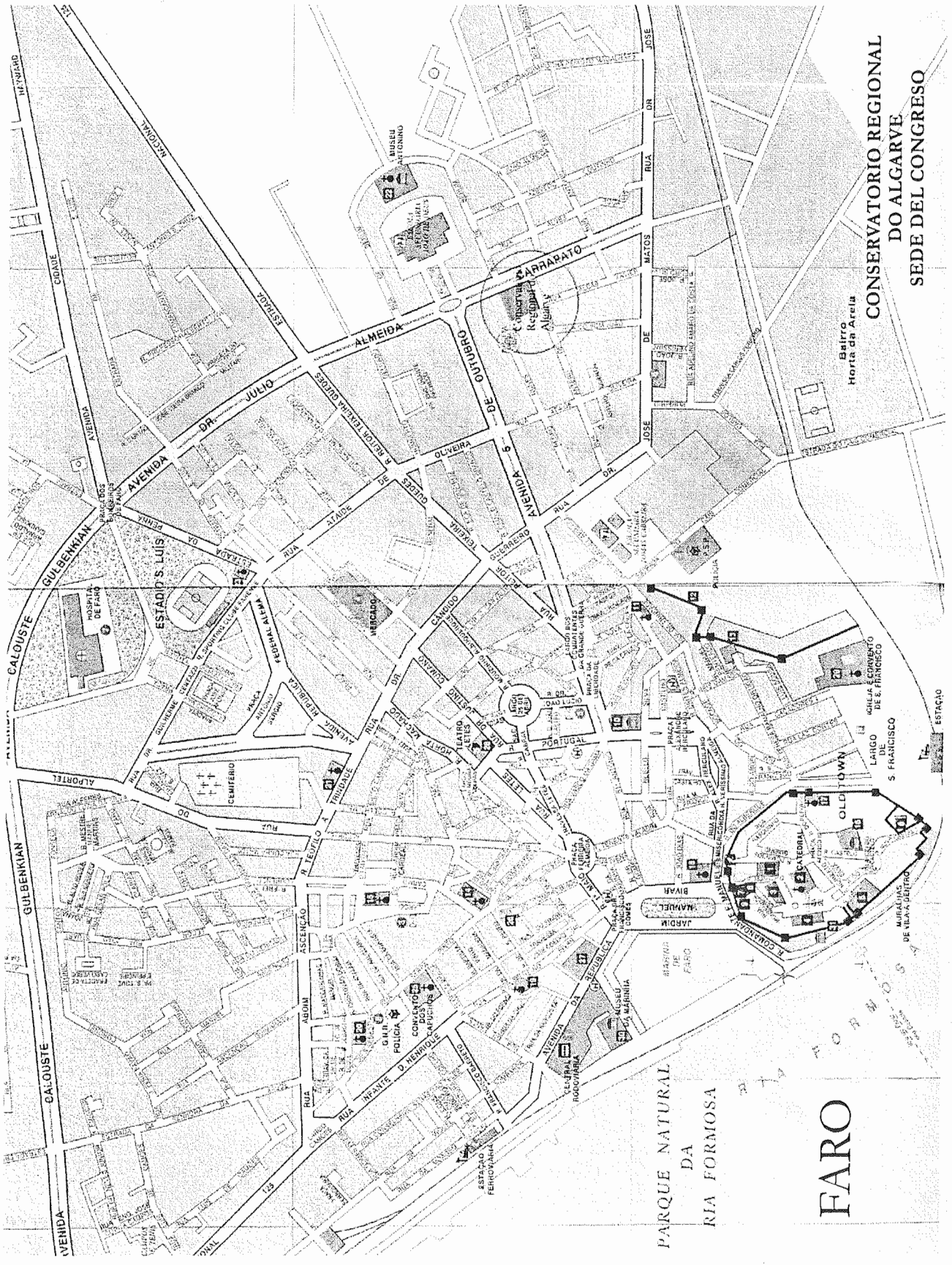
DIRECÇÃO: R. Polícia Seg. Pública

LOCALIZAÇÃO: A cerca de 1 Km do Conservatório.

TEL.: (351) 289 801 556

FAX: (351) 289 801 413

DIÁRIA: 1.900\$00 (por pessoa em quarto múltiplo de 4 ou 6 camas)



CONSERVATORIO REGIONAL
DO ALGARVE
SEDE DEL CONGRESO

Beirra
Horta de Areia

IGreja e Convento
de S. Francisco

ESTACIÃO

PARQUE NATURAL
DA
RIA FORMOSA

FARO

UNA PROPUESTA

DE CÓDIGO DEONTOLÓGICO PARA LA SIBE: ALGUNAS CONSIDERACIONES PERSONALES

Un principio ético y un interés se encontraron al ir a cruzar un puente. Como los dos no cabían por el estrecho corredor, se inició una discusión en torno a quién tenía derecho a pasar primero. El principio ético lo intentó todo: propuso pasar los dos a un tiempo, o incluso sostener al interés sobre sus hombros para que pudieran pasar juntos. No sirvió de nada. Al final, el interés se abrió paso a empujones, y el principio ético cayó al agua.

Se supone que este tipo de situación es, precisamente, la que busca prevenir un código de ética. Sea o no cierto que la moral suele encontrarse en el lado más débil de la conducta humana, las asociaciones profesionales y otras organizaciones formales de distinto tipo se ocupan de reforzarlo, afianzarlo y convertirlo en estándar de excelencia y guía a seguir para todos sus miembros. Tales códigos de conducta tienen un abanico diverso de objetivos y de ámbitos de aplicación. Pueden constituir tribunales deontológicos, en aquellas asociaciones suficientemente nutridas y poderosas, con gran proyección social, capaces de garantizar procedimientos de juicio e intervención; o pueden limitarse simplemente a proporcionar guías orientativas que fomenten la discusión crítica y sustenten programas de educación formal. En todo caso, sirven para proyectar una imagen ideal de lo que quiere ser y de cómo actúa esa profesión.

Con ese interés se ha confeccionado, a partir de un encargo de la Asamblea de la SIBE en el IV Congreso (1998), el Manifiesto de Responsabilidades del Etnomusicólogo@ que más abajo presentamos, y que habrá de ser discutido en sesión plenaria durante nuestro próximo congreso.

¿Necesitamos en la etnomusicología española un código ético? A mi juicio, sí y no. No es que no se produzcan en nuestro campo prácticas indeseables como el plagio, la retención de información, el favoritismo en la evaluación, el maltrato al alumnado, la irresponsabilidad respecto a los informantes, etc. Pero esos males son tan generales en la universidad española que resultaría ilusorio pretender resolverlos mediante declaraciones formales. Más bien, de lo que se trata es de construir un consenso sobre la imagen de profesional que todos queremos, y en torno a la cual estamos dispuestos a comprometernos públicamente, socializando en

ella a los miembros de nuevo ingreso. En otras palabras, no somos un colectivo con problemas por nuestro mucho poder e influencia. Somos un colectivo preocupado por asumir cuidadosamente las responsabilidades que nos tocan -aunque no sean tantas como desearíamos.

Para la confección del siguiente manifiesto se ha recurrido a consultar los siguientes documentos deontológicos de diferentes sociedades profesionales. El material es muy interesante para el debate y la docencia, y se halla fácilmente disponible a través de la página web de la American Anthropological Association (AAA), que es, por lo que hemos podido comprobar, una de las asociaciones de ciencias sociales más largamente preocupada por desarrollar este tema:

(1948) American Anthropological Association: *Resolution on Freedom of Publication.*

(1967) American Anthropological Association: *Statement on Problems of Anthropological Research and Ethics.*

(1971) American Anthropological Association: *Statements on Ethics. Principles of Professional Responsibility.*

(1995) American Anthropological Association: *Comission to Review the AAA Statements on Ethics. Final Report.*

(1997) American Anthropological Association: *Code of Ethics of the American Anthropological Association.*

(1997) American Musicological Society: *Normas de Conducta Ética.*

(1988) American Folklore Society: *Statement on Ethics: Principles of Professional Responsibility.*

(1989). American Sociological Association: *Code of Ethics.*

(2000) Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español: *Borrador de Manifiesto de responsabilidades profesionales.*

Manifiesto de responsabilidades profesionales del etnomusicólogo@

Preámbulo

El presente manifiesto está dirigido a identificar y clarificar las responsabilidades profesionales de l@s etnomusicólogo@s; en particular las que los miembros de la SIBE asumimos públicamente. En tanto que organización dedicada a producir, difundir y transmitir el saber etnomusicológico, sus miembros están comprometidos con metas generales de la disciplina como son la

comprensión del lugar que ocupa la música en la vida humana; la defensa de su libre estudio; y la promoción del reconocimiento y respeto a la diversidad del patrimonio musical de los distintos pueblos. Mediante la práctica de la investigación sobre las culturas musicales, l@s etnomusicólog@s tratamos de contribuir a una definición adecuada de la realidad de los seres humanos.

L@s etnomusicólog@s desarrollan su trabajo en situaciones particularmente variadas y complejas, donde a menudo conviven diferentes visiones sobre el comportamiento adecuado. Es esperable que, en el ejercicio profesional de la etnomusicología, hayan de enfrentar conflictos de interés, expectativas en competencia y diferentes dilemas éticos. Reconocer este hecho implica que no existe una norma unívoca, válida para todas las situaciones. La obligación del etnomusicólog@ consiste en valorar cada caso particular a la luz de principios generales, actuando en conciencia y de la forma más razonable posible.

La experiencia acumulada de la etnomusicología permite reconocer potenciales daños en su aplicación incompetente o inescrupulosa. La primera responsabilidad de los investigadores reside por tanto en prever y evitar las consecuencias no deseadas de su actividad.

El objetivo de este manifiesto es proporcionar algunas guías de conducta ante tales dilemas. No es establecer un código definitivo y cerrado de comportamiento, sino estimular un proceso continuo de reflexión, estudio y difusión, que permita socializar a los miembros de la profesión en tales estándares, comprometer a los docentes en incluirlo como parte del aprendizaje profesional, y estimular en nuestra asociación el debate y seguimiento de tales cuestiones.

Derechos del etnomusicólog@

Tod@ etnomusicólog@ tiene derecho a trabajar de acuerdo con los estándares de racionalidad propios de nuestra disciplina, sin intrusiones o intervenciones externas. Esto incluye el poder contribuir a redefinir y adecuar permanentemente tales estándares.

Asímismo, ha de tener acceso a las fuentes de información disponibles para el resto de la comunidad investigadora.

Tiene derecho a que se reconozca debidamente su autoría en las publicaciones y documentos resultantes, a participar plenamente en los órganos de la profesión, y a ser evaluad@ mediante procedimientos transparentes y no discriminatorios.

L@s etnomusicólog@s pueden decidir comprometerse o no activamente en distintas opciones culturales o políticas en los contextos que estudian, sin que ello implique merma de su profesionalidad.

Como colectivo, l@s etnomusicólog@s reclaman el derecho a controlar su reproducción profesional.

Responsabilidades del etnomusicólog@

L@s etnomusicólog@s contraen responsabilidades en relación con los individuos y grupos particulares con los que llevan a cabo su investigación, con la disciplina, con sus colegas y demás científicos, con sus estudiantes, con las instituciones para las que trabajan, con los financiadores de sus investigaciones y con la sociedad y el público en general.

Como principios básicos de conducta en la profesión, los miembros de la SIbE reconocen la obligación de mantener y promover: (1) el cuidado y respeto hacia los individuos y culturas estudiadas, (2) la libertad de investigación y de acceso a la información, (3) la honestidad e integridad en el proceso de producción y difusión del conocimiento etnomusicológico, (4) el respeto a la pluralidad de puntos de vista, (5) el reconocimiento de la propiedad intelectual y los derechos de otros, (6) la justicia y honestidad en la evaluación de colegas y estudiantes y la dignidad en su trato, (7) la igualdad de oportunidades para la participación plena en la comunidad profesional.

1. Hacia sus estudiados

La responsabilidad primera de l@s etnomusicólog@s concierne a las personas con las que realizan su investigación: tanto los colaboradores o informantes individualmente considerados como las comunidades, grupos y culturas como un todo.

En caso de conflicto de interés, prevalecerá siempre la responsabilidad con respecto a ellos. Esto incluye la posibilidad de tener que modificar los objetivos de investigación o incluso de renunciar a los mismos.

Tod@ etnomusicólog@ adquiere en el campo el compromiso de no afectar negativamente con su trabajo el bienestar material, social y psicológico de sus informantes.

Es responsable de negociar con los sujetos de estudio su rol como investigador, buscando siempre el consentimiento informado de éstos antes de observarles, grabarles o filmarles. Ha de estar dispuesto a proporcionar información clara

sobre sus objetivos, métodos e intenciones, de tal forma y en aquella medida que puedan ser comprendidos. Debe advertir con honestidad sobre las consecuencias potenciales de la investigación, incluyendo aquéllas que se hallan más allá de su control, sin crear expectativas inadecuadas ni hacer promesas que no puede cumplir. La buena fe implica no aprovecharse de la asimetría de información que se genera en el contacto de un investigador con sujetos de otros medios culturales y niveles socioeconómicos, excluyendo cualquier forma de explotación, espionaje o información arrancada sin consentimiento.

La concepción de la investigación etnomusicológica como un proceso de doble sentido en el que también los sujetos de estudio participan, implica -según qué casos- tanto respetar el anonimato como reconocer la coautoría.

El investigador no debería descuidar la posibilidad de devolver en forma de resultados la información a sus portadores, así como de mantener derechos de autor y pago justo cuando corresponda, absteniéndose de cualquier forma de explotación del material recopilado ajena al conocimiento o los intereses de los sujetos investigados.

2. Hacia la disciplina y la comunidad investigadora

Por la práctica de la racionalidad científica, l@s etnomusicólog@s nos comprometemos con otros investigadores, con la comunidad científica y, de modo más abstracto, con los estándares de la disciplina y la ciencia en general.

Tal obligación conlleva honestidad y transparencia en la difusión de resultados; la cita de las fuentes y el respeto a las mismas; no ocultar ni deformar datos, ni escamotear aquellas evidencias contrarias a las propias teorías. Así se garantiza el derecho de otros colegas a replicar nuestras conclusiones.

Todo autor está obligado a reconocer la autoría de los textos de otros que utiliza, así como a citarlos adecuadamente y sin deformación, descartando cualquier posibilidad de plagio o de apropiación indebida.

Es responsabilidad colectiva de l@s etnomusicólog@s velar por la reputación de la disciplina, mostrando ante los estudiados, el público y las instituciones tanto rigor teórico-metodológico como seriedad y confiabilidad profesional.

3. Hacia los estudiantes

Los enseñantes de Etnomusicología son responsables ante sus alumnos y demás estudiantes, las instituciones a las que pertenecen y la comunidad educativa.

Deben mantener una relación con los estudiantes (sean sus propi@s alumn@s o los de otros profesores) orientada a su aprendizaje y basada en un trato de igualdad y respeto; evitar activamente el acoso y cualquier forma de discriminación; otorgar el reconocimiento debido a su trabajo, incluyendo sus aportaciones a la investigación; promover de modo activo sus carreras en la profesión; proporcionarles una orientación deontológica, de modo que se formen en estándares éticos.

Los profesores han de ser modelos de conducta profesional.

Frente a la reproducción endogámica de los Departamentos, los profesores están obligados de manera muy especial a respetar la libertad de criterio y la maduración intelectual de sus discípulos y subordinados.

Los profesores no están obligados a mantener ante sus alumnos una actitud neutra ante opciones científicas, políticas o religiosas asociadas al desempeño etnomusicológico; pero sí a presentar sus puntos de vista y elecciones personales de un modo honesto y claro, informando de la existencia de otras alternativas posibles.

4. Hacia sus financiadores y sponsors

Ante las instituciones y empresas financiadoras, el etnomusicólog@ está obligado a ser veraz en la presentación de su currículum y méritos personales; a redefinir los objetivos de investigación que se le demandan en función de estándares profesionales; a evitar el fraude y las falsas promesas sobre lo que en conciencia no puede o no debe ofrecerse; a mantener el secreto de la información obtenida confidencialmente, dando no obstante publicidad a aquellos resultados que sean de interés general o que afecten a terceras partes.

5. Hacia el público

Finalmente, l@s etnomusicólog@s asumen responsabilidades frente a la sociedad como un todo, sus instancias representativas y el público en general. En una sociedad como la actual (llamada «sociedad de la información»), la globalización de los flujos culturales, la omnipresencia de los medios masivos y la importancia del mercado de bienes simbólicos redefine nuestra actividad, haciéndola

especialmente sensible a manipulaciones y usos indebidos.

Tod@ etnomusicólog@s es responsable de difundir los resultados de su trabajo con honestidad, veracidad, respeto y asequibilidad en las formas de presentación. La divulgación debe tener como destinatarios a los propios sujetos de estudio, a la comunidad científica y al conjunto de la sociedad. Es responsabilidad suya preguntarse también sobre la posible recepción que dichos materiales van a tener.

Al difundir los resultados de nuestro trabajo, l@s etnomusicólog@s buscamos contribuir a una definición adecuada de la realidad en la que vivimos. Con ello, contribuimos también, inevitablemente, a darle forma, manteniendo algunos de sus aspectos y modificando otros. Por esa razón, en lo tocante a la aplicación de los conocimientos etnomusicológicos, tanto el activismo como la neutralidad profesional son opciones éticamente y científicamente aceptables.

Epílogo

L@s etnomusicólog@s asumen en el ejercicio de sus tareas una responsabilidad tanto ética como científica. Lo que se ha expuesto más arriba son guías comúnmente aceptadas de conducta profesional. Ante cualquier violación notoria de estos compromisos, la SibE puede inquirir legítimamente en el comportamiento de sus miembros, tomando las medidas que se hallen dentro de su ámbito de legítima decisión contra cualquiera que haga peligrar la imagen de la profesión.

SibE, mayo 2000

Francisco Cruces/Ramón Pelinski/Josep Martí

ACTAS del V Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología.

Rentería, 5-7 de Marzo de 1999

Comunicaciones editadas por M^a Mercedes García

SibE, Publicación n^o 5. 1^a edición, 2000, en prensa

ÍNDICE

Karlos Sánchez Ekiza.

Ideologías, identidades y tradición en la danza tradicional vasca: El caso del aurresku.

María José Martínez Vicente.

La fiesta que encontró su música: ¿Folklore o folklorismo en las Sanjuaneras de Soria?

Ana Isla Cacho.

¿Construir un emblema o rescatar la tradición?

Grabación del Cancionero Popular Borobiano.

Eduardo Contreras Rodríguez .

Madrid a ritmo de Reel y Muñeira.

Juan Pablo González

La ciudad que fue: Memoria y espacio urbano en la música popular chilena de la década de 1940

Esteban Hernández

El Sistema MARC para fondos fonográficos

Sarabel Delgado Gómez/Antonio Martín Ramos

La música en los sordos. Observaciones en un centro educativo.

Matilde Olarte Martínez.

La oralidad en los cantos de la Guerra Civil a través de las fuentes filmicas

Rubén López Cano

Cuando la música cuenta. Narratividad y análisis musical en una canción del s. XVII

Viana Cadenas

La transculturación del villancico catedralicio de la época virreinal en México (s. XVII): El Tocotín de los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz como una de las principales representaciones del fenómeno.

Miguel Ángel Plaza-Navas/Maite Cuende

Fuentes de información en Etnomusicología: un instrumento auxiliar en el desarrollo de las investigaciones.

Jaume Ayats/Amèlia Lancho/Montse

Collado/Susanna Blanch/Pilar Trabal.

Aprender a observar una situación musical: Tres instantáneas del entorno urbano.

Marita Fornaro

Iniciación, pertenencia y alteridad en las Murgas uruguayas

Mónica L. Gudemos

La función social de la música y las estrategias en el mundo andino precolombino

José Antonio Quijera

El folklore en el actual sistema educativo vasco: El proyecto «Folklore eta Hezkuntza»

Jordi Raventós.

La adecuación como categoría reflexiva

Isabel Angulo.

El sonido del papel: Aproximación a un lenguaje del timbre en el aula.

Mercedes García

La presencia de la música tradicional cántabra en la escuela como procedimiento y acto de enseñanza y aprendizaje.

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

Respondiendo al planteamiento inicial, estas Jornadas constituyeron una primera toma de contacto entre diversas personas interesadas en la promoción y el desarrollo de la Educación Musical Intercultural, por lo que presentaron un carácter marcadamente misceláneo, abierto a las propuestas y a la discusión más amplias y de tipo general. Así, las cuestiones trazadas por los ponentes fluctuaron entre diversos aspectos de la teoría intercultural, su justificación y posibilidades de desarrollo en el marco de la educación musical, la necesidad, en tanto que elemento de educación informal, del análisis crítico de los medios audiovisuales, así como, de forma más concreta, la exposición de experiencias relacionadas con la aplicación de principios de interculturalidad.

La primera sesión consistió en la exposición, por parte del Prof. Pablo Vila, de una serie de principios teóricos que son centrales para el desarrollo del discurso intercultural. Partiendo de su dilatada experiencia como investigador «de la» frontera y «en la» frontera, desgranó una penetrante crítica a una noción estrecha y rígida del concepto de *diferencia*, cuando ésta se plantea a partir de una visión totalizadora y reificada de las culturas. Según Vila, una gran parte de los equívocos en la comprensión del diálogo transcultural recae en el establecimiento de una equivalencia entre el compartir una cultura y compartir una identidad. Para superar el bloqueo que supone esta equivalencia, se impone un replanteamiento de las nociones de cultura e identidad, así como de sus relaciones. A través de la pregunta y problematización acerca de nuestra propia ubicación en relación con la construcción de la alteridad es posible promover la idea de «ser en común» que posibilite encuentros a través de un dialogismo no hegemónico. Según esto, una educación musical intercultural podría construirse a partir del convencimiento del carácter necesariamente híbrido de toda manifestación musical y, en consecuencia, orientarse hacia un modelo, tal

como expresó el Prof. Vila, de «inclusividad radical».

La siguiente sesión se inició con una ponencia a cargo de la Prof. Andrea Giráldez, quien ahondó en los argumentos que apoyan la necesidad de adoptar un planteamiento intercultural en la educación musical como respuesta a la condición de la diversidad de la sociedad. La capacitación para la comprensión intercultural permitiría un contrapeso a las fuertes tendencias que se dan en el hogar, en los medios, en los propios materiales curriculares, y que se dirigen hacia una clasificación y valoración fuertes de algunos aspectos que aparecen como dominantes en la sociedad y que influyen en los procesos de construcción de identidades.

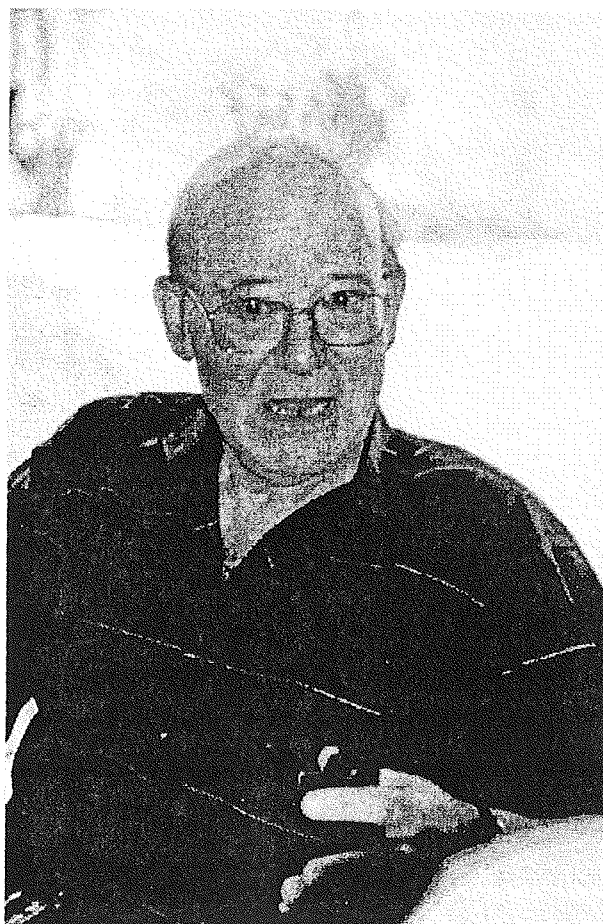
Posteriormente, la Prof. Amparo Porta incidió, a través de algunos ejemplos, en cómo la televisión y los medios audiovisuales en general utilizan una selección estilística de la música que hace explícita la posición de dichos medios frente a cuestiones de interculturalidad. La problemática se centró, pues, en la dilucidación crítica de qué es lo que a través de estos medios se dice (y se enseña) que es la «música» y que constituye una gran parte del consumo y usos musicales de los jóvenes, a menudo involuntarios. Se da la circunstancia que, por norma general, los mensajes musicales lanzados por los medios abundan en estilos culturales dominantes marcados por la competitividad, el triunfo y la consiguiente marginalización, lo cual entraría en contradicción con una visión plural e integradora de la cultura y la sociedad. Así, según la Prof. Porta, la televisión, como servicio público, tendría que asumir conscientemente su responsabilidad hacia un planteamiento didáctico intercultural que, hoy por hoy, no se vislumbra.

Las últimas ponencias fueron dos exposiciones de experiencias y propuestas de actuación ofrecidas por la Prof. Francina Turón y el psicopedagogo Guillermo Gorostiza. La Prof. Turón presentó el proyecto musical y coreográfico titulado *Making Music on the Line*. Básicamente, se trata de una propuesta, lanzada desde el Reino Unido por la asociación *Folkworks*, en la cual se pretende promover el contacto entre los diversos países que se hallan en la línea del meridiano cero, desde el norte de Europa hasta África. Así, el proyecto engloba el intercambio cultural y musical entre países como el Reino Unido, Francia, España, Argelia, Mali, Burkina Faso, Ghana y Togo. Actualmente, las actividades de este proyecto se centran en la organización de encuentros y la confección de materiales didácticos a partir de músicas y danzas originarias de Catalunya, la Gascuña francesa, de las Islas Shetland, de la región

inglesa de Northumbria y de Ouagadougou, en Burkina Faso. Posteriormente a la presentación del proyecto se realizó un pequeño taller donde los asistentes pudieron aprender músicas y danzas catalanas y africanas.

Finalmente, la comunicación del Prof. Carlos Gorostiza versó sobre una experiencia de intervención psicopedagógica con alumnos de origen marroquí con dificultades de integración. Esta experiencia se basó en la realización de una actividad expresiva a través del hip-hop y del rap. Según mostró el Prof. Gorostiza, las características de estos estilos musicales, basados en la creación de textos significativos e interpretados rítmicamente, permitieron la introspección de estos alumnos en su problemática a partir de una actividad que provocaba la expresión de rimas sobre ellos mismos, ejerciendo así una función de espejo que incitaba hacia la autoreflexión. Así pues, se destacó en esta comunicación la capacidad que tienen las músicas cercanas a los alumnos de incidir en aspectos emocionales que pueden afectar a cuestiones de integración.

El debate final se orientó como recapitulación y síntesis de las ideas expuestas en estas Jornadas y, al mismo tiempo, a su reflexión a la luz de los problemas que se presentan en el desarrollo de la educación musical intercultural. Desde el punto de vista más teórico, se observó la fluctuación entre diversas nociones de cultura: una concepción de raíz más antropológica que considera la cultura como un «paquete» de rasgos diferenciados que caracterizan a una comunidad *en contacto* con otra, o bien, de modo contrario, una concepción que destaca el flujo y el dinamismo en la construcción de la cultura a través de los procesos identitarios y que se abre a la posibilidad del encuentro dialógico dentro de un espacio cultural crítico compartido e inclusivo. De forma más general, los participantes observaron también la necesidad de acometer algún trabajo de base como paso previo al desarrollo de la interculturalidad en la educación musical, que permita un mayor conocimiento de la cultura musical de los jóvenes, así como de su ubicación y posicionamiento frente a la práctica educativa musical. Asimismo, se hizo patente la necesidad de organizar actividades de formación que permitan a los/las educadores/as una capacitación creciente en el dominio de la interculturalidad en las programaciones y la práctica en el aula. En relación a este punto, se adoptó un compromiso entre los participantes, que quedaron emplazados a presentar propuestas varias (cursos de formación, talleres, proyectos de investigación, etc.) que deberán ser organizadas en un plazo de tiempo prudencial.



ENTREVISTA

CON SIMHA AROM

Jaume Aiats / Gianni Ginesi

(Traducida y editada por Jaume Aiats y Núria Aiats)

Es ocioso querer presentar a Simha Arom en los ambientes etnomusicológicos. Sus investigaciones sobre sistemática musical desarrolladas como investigador del CNRS francés, sobretudo en culturas africanas, lo han transformado en uno de los grandes nombres de referencia en la etnomusicología de los últimos decenios. Casi todo el mundo conoce diversas de sus publicaciones, especialmente Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale (1985, París SELAF; con traducción al inglés), su obra más destacada e internacionalmente premiada, y también es conocido personalmente por su intensa actividad en conferencias y cursos, además de su seminario de investigación en el LACITO de París.

Esta entrevista se efectuó el 27 de julio de 1999, durante un descanso de las intensas sesiones que ofreció en el Diploma de Etnomusicología (2ª edición) de la Universitat de València, dirigido por Ramón Pelinski, y desarrollado en la Todoletta (els Ports, Castelló).

La conversación versaba sobre la posibilidad o imposibilidad de interpretar polifonías africanas por parte de coros europeos o occidentales. Un tema lo bastante sugerente después de una sesión en la que acabábamos de disfrutar de las interesantes polifonías de los pigmeos Aka.

Un colega mío, hace casi treinta y cinco años, tenía un coro en Israel. Me dijo: «Cuando vengas de vacaciones, tráete algunas transcripciones [de polifonías de los pigmeos]. No dijo a los del coro qué era, sólo repartió las partituras y empezaron a cantar. Por una parte, fue extraordinario oírles cantar esas polifonías, pero al mismo tiempo me quedé helado porque daba la impresión de ser una caricatura. ¿Por qué? Porque lo cantaban temperado, porque eran diferentes los ataques, la voz... y no había ningún tipo de improvisación...

Era una caricatura para usted. Pero ¿por qué para ellos?

Los del coro sencillamente se aburrían: para ellos era cantar un ostinato y repetirlo continuamente.

¿Y usted cree que habría alguna posibilidad de reconstruir por una coral occidental, por ejemplo, las variaciones? Lo que, en cierta manera, da sentido a la polifonía de los pigmeos.

Sí, pero no me gustaría, porque las variaciones que hacen los pigmeos y otros coros de otras poblaciones son variaciones que forman parte de un fondo común, de un conjunto de variantes. Saben exactamente lo que hacen en cada momento (lo que se puede hacer) y lo que no. Porque si hicieran infinitas variaciones habría un momento en que no se podría reconocer la pieza, ¡saben muy bien donde tienen que pararse! Es decir, hay dos extremos: la amplificación del nombre de variaciones, de un lado, y un límite conocido, un momento en que se dice *stop* y ya no se hace más. Pero nadie dice *stop*, cada cual ya sabe cuando se tiene que parar. Hay una extrema prudencia para no poner en peligro la posibilidad de identificar la pieza y, sobretudo, la posibilidad que esa pieza se convierta en otra distinta y se deforme sobre el plano formal. Por otro lado, cuando se hace lo contrario, cuando se va a la abstracción, a la simplificación o depuración, llega un momento en que quedan muy pocas notas. Yo, entonces, pregunto: «pueden aún quitar una nota más?» «No puedo quitar nada más». Si no, no se podría identificar el canto porque faltaría algo. Desde el punto de vista conceptual está muy, muy claro en su percepción.

¿Qué piensa de los intentos de multiculturalidad musical sobre músicas africanas que se hacen en Europa para comprender la distancia, la diferencia...?

Estos intentos no han conducido nunca a nadie a comprender ningún tipo de diferencia ni ningún tipo de distancia. Se trata simplemente de un medio, para mucha gente, de ganar mucho dinero. Creo que es un empobrecimiento y no un enriquecimiento. Creo que la riqueza de la humanidad es la diversidad. Puede uno tratar de imaginar que se coja la mitad de un templo mejicano y que se le añada la mitad de un templo indonesio, y que se afirme que es para construir la *world architecture*... ¡Mira, estoy inventándola ahora mismo, si es que nadie había a pensado en ello antes! Pero esto no significaría nada. Esto quiere decir que se quiere vender algo bajo pretexto de una ideología positiva... Yo estoy completamente en contra. ¡Y esto me ha pasado con músicas que he grabado!

¡Pero no sucede lo mismo en la música contemporánea, por ejemplo!

No. En la música contemporánea, el uso que se hace de músicas étnicas se podría esquematizar, de forma muy sumaria, en dos grandes categorías.

Una es la que llamamos de los préstamos (o de las imitaciones o citas). Todo mezclado de manera global. Cojo un poco lo que Berio hizo cuando utilizó los *hoquetus* de los Banda-Linda. Es lo que Steve Reich ha hecho utilizando la misma música u otra música de Ghana. Es lo que hacen muchos compositores que se inspiran en la música de Gamelán para la combinación de timbres, que son tan ricos en la música indonesia. Existen muchísimos ejemplos.

La segunda actitud, que me parece infinitamente más interesante, consiste en la aplicación de procedimientos que no se conocían en nuestra propia música y que los compositores descubren a través de los estudios etnomusicológicos, cuando los hay. Elaboran principios de composición que son para nosotros inauditos (inoídos, en el sentido más exacto del término), inéditos, porque no los conocíamos, y se sirven de ello (procedimientos, técnicas), dentro de su propia música. Y aquí conozco bien algunos ejemplos que me conciernen. Es lo que hace Ligeti, que utiliza desde hace casi veinte años principios que afirma que no habría podido conocer sin antes haber leído las publicaciones que yo hice sobre problemas de métrica, de ritmo y de ambigüedad estructural tal como aparecen en la música africana.

Pero tales procedimientos, ¿no estarían en la misma situación que el ejemplo de los templos indonesios y los templos aztecas? Utilizar procedimientos africanos en composiciones fuera de contexto, fuera de situación...

No lo creo. Primero está el hecho de que un creador nunca trabaja *ex nihilo*, sino que se apoya

en algo que conoce. La cuestión es: lo que él conoce, ¿de dónde lo conoce? El compositor contemporáneo de hoy es minimalista, serialista o neorromántico... Si es neorromántico utiliza Sibelius, Brahms o Schumann; si es serialista utiliza Schoenberg, Berg, Darmstadt y todos los otros; si está en la música electroacústica se basa en lo que se hizo en el estudio de Colonia en los tiempos de Berio, Stockhausen y los demás, que se inspiraron, a su vez, en lo que Pierre Schaeffer había hecho 15 o 20 años antes. Somos siempre producto de alguna cosa, producto de lo que uno ha asimilado, cuando se asimila bien. No creamos a partir de la nada.

Que hoy en día el conocimiento de músicas de otras regiones y culturas forme parte de nuestra cultura, es algo completamente positivo. Es lo mismo que cuando se publica un disco de música africana o indonesia: es, en cierta forma, una aportación al conocimiento de las músicas del mundo, del patrimonio cultural de la humanidad. Y es un patrimonio extremadamente frágil, ya que esto desaparece con el tiempo. No es como la arquitectura, es efímero. Si no lo registramos hoy, dentro de 50 años, quizá sólo 10, ya no lo vamos a tener. Que se utilice, me parece muy normal. Tchaikovsky utilizó el folklore ruso («era de su casa», me dirán ustedes); Debussy utilizó el Gamelán, se inspiró en él; Ravel se inspiró en muchas cosas, sobretodo en el folklore judío... Me parece un proceso casi orgánico. Pero no es una desnaturalización; se trata de una adaptación. La *world music* desnaturaliza, no es el mismo proceso. Cuando tomamos un sintetizador y pegamos encima músicas étnicas y las deformamos (no las transformamos) para que se adapten a eso, de la música de partida no queda nada, se convierte en otra cosa. El valor en sí de la música resultante es simplemente una cuestión de apreciación o de gusto (a mí no me gusta). Pero lo que encuentro absolutamente escandaloso es la filosofía sobre la cual fingen que se sustenta el proceso. Esto es escandaloso.

Frente a propuestas que son verdaderas simbiosis, la *world music* pretende ser una ósmosis, y no lo es en absoluto. Simplemente es facilitar la vida y justificar lo que uno hace; es decir, un pillaje bajo una ideología noble. ¡Es eso lo que me irrita! No queda nada, allí dentro, ni tan sólo se puede reconocer de donde viene. Sé que lo han hecho precisamente con piezas pigmeas. Yo dí tontamente mi permiso para Rainbow Forest, ¡que ha vendido 3 millones de ejemplares!

¿Cómo ocurrió que un músico como usted, que llevaba ya años en activo, se sintiera atraído por la música africana, por una música que para los

occidentales es una música extraña? Háblenos del lado personal, sensible... no de la historia de los hechos sino de las actitudes, de la sensibilidad personal.

Digamos que es el resultado de un concurso de circunstancias, pero básicamente de dos cosas, cuyo grado de influencia no puedo precisar: la curiosidad (que yo no definiría como curiosidad intelectual) y el gusto por la aventura. Y existe además un tercer elemento muy importante: es el lado del *challenge*, es decir de desafío. Me encuentro delante de mí mismo, que estudié música en el «Conservatorio Nacional Superior de Música de París» [declama con cierta ironía] y que, por tanto, estoy capacitado para saber qué es la música. Pero llego a un sitio donde la gente hace música que responde a otros criterios completamente diferentes... Es una interpelación como músico. No comprendes nada y tienes que comprender. Empecé a tratar de comprenderlo y he tenido suerte por el hecho de que al poder trabajar en el CNRS he podido consagrar todo mi tiempo y toda mi energía a esto, porque precisamente me pagan para tratar de comprender esto. Podríamos ejemplificarlo así. Un músico occidental encuentra un grupo de dieciocho trompas tocando juntos, haciendo cada uno una cosa distinta (sin saber leer música, porque no hay nada escrito), y de una complejidad extrema. Cada uno sabe exactamente lo que tiene que hacer y hay una coordinación, un sincronismo perfecto entre los instrumentistas. Por lo tanto, hay una estructura. Pero, ¿por qué yo no logro comprenderla? ¿Dónde está esa estructura? Es esto lo que yo quiero comprender. Cuando oigo cantar cuarenta pigmeos y cada cual canta una cosa distinta, me digo: «no es posible que haya cuarenta voces en una polifonía». Es un desafío para conmigo mismo. Y esto solo ya se convierte en una exigencia, una ambición... un orgullo, si queréis. Eso obliga a ser inteligente, a preguntarse «¿cómo puedo hacer para comprender todo esto?» y a encontrar continuamente pequeñas «astucias» para superar, con el tiempo, las dificultades. Eso me ha llevado después de diez, quince, veinte años, a construir un método. Y el método acaba convirtiéndose en un juego: ¿el método funcionará aquí? ¿y al lado? ¿funcionará con otras músicas? Y llega un día que ves que el método funciona al lado y lo puedes generalizar. A partir de ese momento me dije: «es una pena que sólo yo me sirva de él, quiero que otros lo aprovechen». Es por esto que nació un seminario, en que conocí a Jaume... y que, en parte por esto, ahora estoy aquí. Creo que esto no tiene nada que ver con la ciencia, que es cuestión de carácter, de temperamento. A menudo, cuando hacía mis grabaciones, cuando resolvía un problema durante el trabajo de

campo, me decía «¿qué pena que esté yo aquí solo... de ser el único que tiene el honor de escuchar esta música!» E inmediatamente me surgió la idea de hacer algo con esta música. Un disco. «Es necesario que otra gente tenga también acceso a ella». Me gusta compartir. Lo veis, es cuestión de temperamento. Hay investigadores que dicen: «¡Eh! ¡No copiar de mi bloc de notas!» [se ríe].

¿Y todo esto le cambió como persona?

Es un enriquecimiento extraordinario. No puedo concebir mi vida actualmente si me detengo en 1963. Es mi felicidad personal pero, ciertamente, no tiene nada que ver con la etnomusicología. Yo era solista de trompa en una orquesta sinfónica. Habría hecho esto hasta los 50 años y entonces habría visto que los jóvenes tocaban mejor que yo. Habría sido progresivamente sustituido por gente joven, que es lo que en definitiva pasa hoy en día. ¡Cambié precisamente cuando empezaba a ser un buen trompista, a dominar el instrumento! Pero me dije: «bien: que controle el instrumento no eres el único!».

Y esto me abrió nuevos horizontes, y he aprendido un oficio apasionante. Esto me dio ocasión para reflexionar sobre problemas que, de otro modo, nunca me habría planteado. Habría podido leer libros, pero no es lo mismo. Yo soy muy pragmático, sólo asimilo bien las cosas en las que estoy implicado. Mi trabajo es de una implicación continua. Yo diría que la parte más bonita de este trabajo no es cuando se publica un artículo. Es cuando uno está en el trabajo de campo y se establece una comunicación, un contacto con la gente que no conoces, ni tan siquiera conoces el idioma y, de golpe, uno ve la fuerza de la música. Cuando hablo con un músico africano, él sabe inmediatamente que yo soy músico, no tengo que decírselo. Y sabe bien que mi música es diferente, pero hay una química que se da enseguida. No pasa en ninguna otra disciplina: ni a un botánico, ni a un lingüista, ni a un etnólogo... Y mis colegas me preguntan como lo hago para sólo en tres días entrar en músicas que pertenecen a sociedades secretas, que son cosas que no se revelan a nadie... no lo sé, yo sólo les pido que canten.

Se establece una complicidad...

Sí. Y a mí esto me gusta mucho. Puedo decir que, sobre el terreno, con gente que no hablamos el mismo idioma, yo he sentido una profundidad de contacto mayor que con gente que conozco hace más de veinticinco años. Y esto pasa no pasa solamente en África, también pasa en Grecia, por ejemplo, en Europa... Hay algo. Pero quizá esto pueda corresponder a mi temperamento.

Que yo sepa, usted nunca ha hablado en sus publicaciones de estos aspectos de la investigación. ¿Quizás lo hará en alguna ocasión?

No. Porque creo que lo que acabo de decir en el fondo es muy sentimental. Yo considero la etnomusicología como una disciplina científica. Esto quiere decir que responde a criterios de rigor y que no se tienen que mezclar las cosas. Es lo que siento, el trabajo que hago. Si empiezo a explicaros que la música de los pigmeos es interesante porque ellos son muy amables, porque yo los quiero mucho, porque ellos me quieren mucho, ... no estoy en el buen paradigma.

¿Usted ha separado el rigor científico, por un lado, y las vivencias por otro...?

Sí. Para construir algo científico forzosamente se tiene que pasar por las vivencias personales. Pero para formularlo públicamente, las vivencias sólo pueden aparecer a petición de los lectores o de los editores. Quiero decir que si yo escribiera hoy una autobiografía ciertamente explicaría todo esto, pero escribir me aburre.

¿No ha tenido la tentación de hacerlo?

Sí. Mucha gente me ha dicho que debería hacerlo. Yo les digo: «sí, si tu escribes», puesto que detesto escribir. Hace falta que alguien lo escriba, en tanto que esto tiene que ser una obra de arte, un libro, una obra literaria. No son simplemente los hechos, sino que es muy importante la manera de contar los hechos. Yo soy un narrador, no soy escritor, yo sé hablar.

Lo podría hacer por otros medios...

Sí, si alguien quiere. Yo no puedo redactarlo. Está demasiado cerca de mí. ¡No soy lo bastante egocéntrico como para este proyecto!

Pero al menos acepta la posibilidad...

Sí, claro, pero ¿para qué serviría? ¿Para quién serviría? Ahora todo el mundo escribe autobiografías, hay demasiadas. Cuando en mis cursos empiezo a contar anécdotas ¿por qué las explico a mis estudiantes? Porque tienen un significado en relación a mi trabajo. Tienen una significación simbólica, que quiere decir muy simplemente (pero eso no hay que decirlo, la gente es suficientemente inteligente para comprenderlo) que vuestro amor por la música, por la gente, y vuestra pasión por lo que la gente hace, si no está ahí, hay que cambiar de profesión. Pero esto, repito, no hay que decirlo, pienso que en mi caso se contagia con mi actividad. Cuando hablo sentís que amo lo que hago. El esfuerzo energético que dedico en cinco horas, aquí, es fatigoso... pero es un placer compartir con vosotros, o con quien quiera

compartirlo conmigo. Es igual que sea un público conocido o anónimo, como cuando voy a la radio o a la TV. O cuando en el CNRS graban un «retrato» de mí que quieren hacer público después de mi muerte, o yo qué sé...

¿Como?

Sí: es eso. ¡No lo dicen pero es eso!

¿Hay una entrevista en marcha?

Sí, hice dos horas y media. ¡Dos horas y media con una señora que te hace preguntas delante una cámara! Yo le dije: «esto, ¿a qué va destinado?» «Queremos pasar pequeñas entrevistas por la TV y que quede en los archivos», «¡Cómo a título póstumo!» dije yo [se ríe].

Hay que ser inteligente para comprenderlo

Cuando tengas mi edad lo comprenderás. No somos ilimitados ni eternos. ¿Sabes mi edad?

¿68? ¿69?

69 este mes de agosto.

Una última cuestión: proyectos inmediatos, actividades que tiene encima de la mesa actualmente.

Continuo con los de siempre: me ocupo mucho de los estudiantes, doy mi seminario, estoy terminando trabajos que empecé, especialmente un libro sobre la liturgia de los judíos de Etiopía y un libro sobre etnomusicología general, que hago con un colega (es él quien escribe...).

Y finalmente un proyecto muy curioso que sería el retorno a las fuentes: un trabajo sobre la música occidental en la dirección de lo que habéis visto esta mañana [CD-rom sobre polifonías de los pigmeos Aka]. Se trata de la «deconstrucción» de partes de una obra para que los melómanos que no saben leer partituras y que no tienen el oído suficientemente bueno para escuchar una fuga a cuatro voces (cosa que se hace difícil hasta para los músicos), puedan seguir fácilmente las voces. Grabado de tal manera que uno pueda tener acceso a todas las partes [voces], con todas las combinaciones posibles por medio de la proyección de elementos gráficos. Si uno no sabe leer la partitura, le enseñas la dirección que toma cada parte y los cruces entre las partes, con unos iconos debajo que muestran un análisis de referencia: desarrollo, exposición, primer tema, modulación, etc. Con si se quiere partitura y, al mismo tiempo, viendo a los músicos como tocan. Hago clic sobre el primer violín, le veo, le oigo y veo su gráfico; hago clic sobre el primer y el segundo violín y los veo tocar a los dos, con el movimiento del arco y de los dedos, para que mi oído y mis ojos se complementen y alcance así una dimensión cognitiva que es latente en el

auditor, pero que nunca se había dado cuenta que tenía esa capacidad de correlacionar todo esto.

¿Se trata de un CD-rom?

Una serie de CD-roms. Todavía es un proyecto, aunque ya están hechas las primeras grabaciones. Es un proyecto muy caro, tengo que encontrar financiación. Su aplicación es muy difícil, se tiene que fabricar la logística que permita transformar los sonidos en grafías, en tiempo real y con los intervalos reales. Esto conlleva mucho trabajo.

¿Tiene ya un editor?

No. Estoy en contacto con dos pero aún no nos hemos visto. Iré a ver a los editores cuando tenga el prototipo. El editor que apruebe esto va a ganar mucho dinero (aunque ahora no lo sepa), porque esto tiene un gran mercado: todas las escuelas, los institutos, los conservatorios, las facultades, las instituciones culturales, ... y también los particulares. Todo el mundo me pregunta de donde surgió la idea. Surgió de los amigos que me dicen: «Adoro la música, pero no comprendo nada». Y yo les digo: «¿Pero, qué hay que comprender?». Están las correlaciones, eso es todo. Las correlaciones sobre el eje del tiempo y las correlaciones sobre el eje vertical. El resto es literatura. Que los mensajeros hayan venido a casa de Mozart a por el *Requiem*, esto puede ser verdad o no, pero no cambia nada sobre la partitura del *Requiem* que Mozart escribió. Y ¿qué escribió? [canta el incipit del *Tuba mirum*] ¿Qué hacen los otros mientras los trombones tocan esto? Es esto lo que escribió. ¿Y qué es lo que, en definitiva, hace que me commueva escuchándolo? Ahí yo ya no tengo respuestas: eso pertenece a otro dominio donde yo no entro.

NOTICIA BREVE

Ramón Pelinski se encuentra realizando actividades de profesor invitado en UCLA, (EE. UU.), en el Departamento de «World Arts and Cultures», participando en el seminario titulado *Experiments in intercultural, Multi-Art Collaboration*. Asimismo dirige un *atelier* de música de tango argentino y está componiendo música para la pieza teatral *Angora Matta. A tangopera thriller*, la presentación de cuyas primeras piezas en lectura pública tuvo lugar el 24 de mayo de 2000.

CONGRESOS, JORNADAS Y COLOQUIOS

I. RESEÑAS

1. COLOQUIO DEL *INTERNATIONAL COUNCIL FOR TRADITIONAL MUSIC*: «MÚSICA EN ESPAÑA Y MÚSICA ESPAÑOLA: IDENTIDADES Y PROCESOS TRANSCULTURALES»

Oviedo, Asturias, 16-18 diciembre 1999

Luis Costa

El pasado mes de diciembre y bajo el título «Música en España y Música Española: Identidades y Procesos Transculturales» se celebró en Oviedo el Coloquio Internacional del ICTM en España. Bajo los auspicios de la Universidad de Oviedo y con la eficaz organización y participación de su Departamento de Musicología, pudimos asistir a tres días intensos, en los que se presentaron 16 comunicaciones de las 20 previstas en principio. Siguiendo la línea habitual en los coloquios del ICTM, el encuentro se planteó más como un foro abierto de debate sobre aspectos conceptuales implícitos en el título del mismo, y sus proyecciones prácticas, antes que como una mera plataforma de divulgación entre especialistas y estudiantes. A ello contribuyó tanto el perfil específico de los participantes y la limitación prudencial del número de oyentes, como la distribución previa entre los ponentes de los borradores de los textos, lo que permitió, en general, mantener un ritmo expositivo ágil y dejar tiempo suficiente para los debates suscitados.

Los textos presentados y debatidos cubren, como se deja ver fácilmente por los títulos que los encabezan, y partiendo del eje proporcionado por la relación entre música e identidades que articulaba el encuentro, aspectos muy diversos como para ser aquí siquiera citados en toda su amplitud. A las actas (cuyo proceso de edición está ya muy avanzado y que confiamos esté ultimado en breve) nos remitimos; pero vayan como anticipo algunas valoraciones de lo allí escuchado.

Que la música es un espacio de construcción social privilegiado (más aún, y desde mi personal punto de vista: que fuera de su percepción social, la música difícilmente se puede decir que sea algo) es principio que ha sido sobradamente puesto de manifiesto por la investigación

etnomusicológica de los últimos decenios. Que tales constructos y particularmente los que se refieren a identidades, son cambiantes y objeto de negociación constante entre los actores sociales, es también cuestión podemos decir que ampliamente aceptada en el terreno que la etnomusicología comparte con la antropología cultural. Y sin embargo, no se insistirá todavía lo suficiente en la necesidad de extraer para la praxis musicológica las consecuencias últimas que de estos principios se derivan. No es por ello casual que el propio tríptico del encuentro anticipase lo que habrían de ser asimismo algunas de sus conclusiones (inevitables): «íntimamente ligada a la problemática de estos procesos [de construcción, de negociación] se halla también la cuestión de la componente semántica de la música, tal como se manifiesta, por ejemplo, en la manera con que los agentes sociales se identifican con sus músicas. Deberemos hablar, pues, también de identidades. Pero identidades no entendidas como esencias inmutables, sino siempre como procesos, extremadamente moldeables y modificables». De un modo explícito en algunos casos, e implícito en otros, a juzgar por el tratamiento que los autores hicieron de algunos casos concretos, tal aserto recorrió puede decirse que la generalidad de las aportaciones.

Así, en «Transculturalidad, globalización y nuevas músicas», ponencia que abrió las sesiones, **Josep Martí** no solo parte de este postulado, sino que, yendo más allá, procede a una deconstrucción del fondo etnicista que subyace en una concepción esencialista de la cultura excesivamente encorsetada por el patrón ideológico de las «culturas nacionales», y en consecuencia, a una crítica del propio concepto de transculturalidad, entendido desde aquellos patrones, como el contacto entre culturas con un referente territorial (y político) definido. La propuesta de sustituir este concepto de cultura, lastrado por el excesivo peso de las retóricas del nacionalismo, por el mucho más flexible y fértil desde un punto de vista heurístico de «entramado cultural», trata de proporcionar un marco conceptual nuevo desde el que poder superar los tópicos etnicitarios (al menos en la investigación musicológica); porque: «el entramado está constituido por un conjunto polidimensional de elementos culturales perteneciente tanto al ámbito de las ideas, como de las acciones y de los productos concretos», que no es posible reducir a los niveles del imaginario colectivo que sustenta la legitimación de las Naciones (o de los Estados). Por lo tanto, es preciso comenzar a contemplar los procesos transculturales como una realidad que afecta a las mismas «culturas nacionales» dentro de sí, en la medida en que tales culturas, nunca son

(obviamente) homogéneas, o al contacto entre entramados culturales de mayores dimensiones que los definidos por las realidades administrativas de los Estados-Nación. Algunos conceptos de uso corriente dentro de la misma literatura académica, como pueda ser el de «música occidental», deben ser asimismo revisados a fondo desde la realidad de los procesos de difusión y globalización de las músicas incardinadas bajo esta rúbrica.

El tratamiento de la ciudad como objeto etnográfico, problematiza precisamente algunas de estas cuestiones epistemológicas, en la medida en que el estudio de la música de la ciudad, no constituye, como propone **Francisco Cruces** en «Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas», un mero sumando más a los objetos de la etnomusicología, sino que implica, antes bien, una redefinición conceptual y metodológica de la misma disciplina. Frente al modelo esencialista y estático de la cultura que, en mayor o menor medida, subyace a la interpretación etnográfica de las músicas de tradición oral, rurales, la cultura de la ciudad se define precisamente por su naturaleza híbrida, intrínsecamente transcultural. La revisión de la escasa tradición académica de esta clase de estudios de etnomusicología urbana en España, sirve al autor como punto de partida para algunas propuestas de futuro en este sentido.

La aportación de **Max Peter Baumann** en «The Charango as Icon of Andean Music», gira en torno a conceptos compartidos con el texto teórico de Martí: la crítica a los modelos esencialistas y estáticos de la cultura, desde los que nos es posible abordar adecuadamente los procesos de transculturación. Los modelos de comportamiento de culturas en contacto expuestos en esta ocasión por Baumann, retoman trabajos suyos anteriores, siempre clarificadores en estas cuestiones. Muy cercano en sus bases teóricas estuvo también el trabajo de **Susana Asensio**, «Músicas del mundo, músicas sin patria y músicas expatriadas: elaboraciones transculturales», quien retomó algunas de las líneas teóricas expuestas en su tesis de doctorado sobre músicas magrebíes en Barcelona, incidiendo en el carácter poliédrico de la configuración de las identidades de grupo (la identidad no es un sujeto dialógico, sino precisamente una representación de la idea de la identidad) y realizando, desde la literatura antropológica en torno a la nueva realidad de la cultura globalizada, algunas reflexiones, sobre el desarrollo de géneros intrínsecamente transculturales, como el «dance», o sobre los usos polivalentes de la etiqueta «world music»: como etiqueta comercial con un valor positivo, o como un estigma rechazado por aquellas versiones etnicitarias de cuño purista.

La tensión entre identidad cultural y transculturalidad a que se ven sometidas las sociedades tradicionales en el marco de los procesos de globalización impulsados por la mundialización del mercado, y no solo estas culturas de tradición oral, sino también las «culturas nacionales» elaboradas en el contexto histórico del asentamiento de los Estados-Nación como mecanismos de articulación del poder político y económico en las sociedades desarrolladas, fue desde nuestro punto de vista la agenda que informó buena parte de los trabajos presentados. El análisis de esta dialéctica entre identidad cultural y globalización, aplicado a casos concretos, sirvió para poner de manifiesto una vez más, la densa trama de relaciones que se tejen entre el desarrollo histórico de estas tensiones en el plano musical y las peculiares situaciones políticas, ideológicas, económicas, etc. en que tal dialéctica se desenvuelve. Análisis de uno de estos casos concretos, es el abordado por **Gotzon Ibarretxe**, en «Fronteras de la música vasca», por lo que se refiere al proceso de conformación de una versión etnicitaria para la música vasca en el contexto de activación política del nacionalismo vasco, y las relecturas que de esta versión se plantean desde la obra de los compositores vascos actuales. Algo similar, en este caso tomando Galicia como objeto del análisis, realizó **Luis Costa** en «Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnicización en la música popular gallega», donde después de proceder a una crítica teórica desde las posiciones de la etnomusicología de los conceptos de nacionalismo musical que la historiografía musical ha venido utilizando, se procede a una deconstrucción de las versiones etnicistas que de la música gallega fueron elaboradas desde el galleguismo histórico, y a una aproximación a las revisiones a las que la identidad musical gallega se ve enfrentada en el contexto actual de la globalización cultural. También referida al caso gallego, hay que situar la aportación de **Carlos Villanueva** en «José Fernández Vide (1893-1981): tópicos identitarios en la figura de un músico de la emigración», donde el autor, además de rescatar una figura casi olvidada para la historiografía de la música gallega del último siglo, realiza una valoración del papel de los músicos de la emigración como sujetos de un activo proceso de transculturalidad que permanece todavía sin ser abordado en toda su amplitud. Finalmente, y dentro de esta misma línea, **José Antonio Gómez**, analizó en «Folklore e identidad cultural en la música española del s. XX», el papel de la música tradicional y los procesos de folklorismo a que esta música se ve sometida en el contexto político español del siglo XX, y especialmente, su relevancia dentro de la acción cultural del

Estado durante la posguerra y la proyección que sobre tales músicas folklorizadas hizo el franquismo de los valores propios del ideario el régimen, a través de una eficaz acción institucional.

El trabajo de **Elizabeth Lucas**, «*Brasilhiana: the making of a transcultural musical sign*», supone por su parte un análisis de los fenómenos de *revival* de músicas de tradición oral en Rio Grande do Sul (Brasil), y de las tensiones a que estas músicas, que apelan a la tradición, se ven sometidas en el contexto de los marcos de representación de los festivales urbanos; donde son susceptibles de una relectura en clave progresista y transcultural. Lucas, junto con un análisis semántico y formal de un ejemplo emblemático de estos repertorios, procede a un interesante estudio de los niveles de la recepción, lo que sirve para traer a un primer plano los conflictos entre cultura popular y cultura de élite, purismo y mestizaje, tradicionalismo y progresismo, o identidad nacional (brasileña) *versus* identidad regional, que subyacen en el debate estilístico en torno a estos géneros musicales.

El estudio de los fenómenos de *revival* es también el eje del texto de **Jaume Aiats** «Los grupos de música tradicional en la actual Catalunya o la construcción de una identidad alternativa». Bajo la etiqueta de lo tradicional, se engloba una identidad que, entroncando con algunos de los valores históricos del catalanismo (véase, si no, en este sentido, el estudio de Joan Lluís Marfany, *La cultura del catalanisme*), trata de formular una alternativa a la cultura juvenil que se propone desde el modelo de la cultura de masas elaborada a nivel mundial. En esta propuesta los valores identitarios se entremezclan con valores ligados a la propia crisis cultural de las sociedades industriales: valoración de las relaciones personales, crítica al consumismo, valores ecófilos, etc.

Sobre el caso del flamenco como género eminentemente transcultural, versó la aportación de **Gerhard Steingress**, «Transculturación y creación de identidad: el ejemplo del flamenco», en la que el autor defiende la relevancia de los procesos de intercambio tanto en la misma génesis de este estilo, como en las reelaboraciones más recientes que se vienen proponiendo desde el entorno de los nuevos flamencos (obligada aquí la cita de la miscelánea recientemente editada por Enrique Baltanás y Steingress, *Flamenco y Nacionalismo*, para una amplia contextualización de estas cuestiones). La aportación de **Manuel Lorente**, «Transculturaciones flamencas: las nuevas músicas y la tradición flamenca», valió entre otras cosas, para poner de relieve la pervivencia

de ciertos tópicos etnicitarios en la recepción por parte del público del flamenco. Aunque aplicado a otros espacios, el de la radio y el mercado discográfico, el trabajo de **Silvia Martínez**, «*Toda tu música en español: imagen sonora y paradojas en la radio musical*» (que fue recibido por escrito en ausencia de la autora), analizaba precisamente la eficacia de estos tópicos etnicitarios, y las posibilidades de manipulación de los mismos, dentro de las estrategias del mercado, tanto para segmentar audiencias, como para reorientar las propias representaciones que de su etnicidad se hacen los receptores, al confrontarse con los modelos etnicitarios elaborados desde el marketing. En una línea de reflexión más estética, **Gabriel Brncic**, planteó con «Algunas reflexiones sobre la globalización del sonido electrónico y el nacimiento de una tercera práctica musical», las implicaciones que se derivan de la interrelación estrecha entre la hegemonía del sonido electrónico y los procesos de globalización musical. La composición a partir del y para el sonido electrónico, supone una auténtica revolución estética (la «tercera práctica») cuyos rasgos se adecúan a las necesidades semánticas y pragmáticas de una cultura globalizada.

Completamos esta reseña con el comentario de dos textos singulares: el primero por el objeto que trata, y el segundo por la sutil relación que plantea entre objeto y sujeto. En, «Compartiendo canciones y utopías: el caso de los Voluntarios Internacionales en la Guerra Civil Española», **Joaquina Labajo**, aborda el papel de la praxis musical y los repertorios como espacios simbólicos de construcción de consenso, pero también como espacios de conflicto, no solo entre los bandos en lucha, sino además dentro de las filas de los mismos Internacionales. Las particulares lealtades nacionales o las diferencias de clase social, son fallas que la praxis musical pone en evidencia al tiempo que trata de superarlas. Por otra parte, la propia experiencia vivencial de los Voluntarios, conduce a la crisis de algunos tópicos etnicitarios que habían tenido amplia proyección en la percepción exterior de la identidad de la música española (*Carmen*, o el *andalucismo*, como reducción de lo español).

Finalmente, **Enrique Cámara**, nos propone un ejemplo de *self-ethnography*, un terreno poco (o nada) hollado en la etnomusicología hecha desde España. «*Vamos con una bilbainada*». Significados consensuales en las generaciones de una familia», trata de ir más allá de las aproximaciones al fenómeno de la transculturalidad realizadas desde claves historiográficas. A través de su propia experiencia familiar intergeneracional, Cámara, reflexiona sobre los modos de construcción de una identidad de

grupo (y de sus individuos) negociada entre las referencias idealizadas del pasado y las demandas perentorias del presente, en un proceso en el que las músicas de ayer son reinterpretadas formal y simbólicamente; y lo hace con un discurso veraz, al tiempo que ciertamente bello por momentos, en un equilibrio no siempre fácil de lograr para este tipo de género.

En síntesis, podemos decir que el encuentro fue una experiencia ciertamente enriquecedora, tanto en lo científico como en lo humano. Lo primero se desprende fácilmente de la reseña que acabamos de hacer, donde la amplitud de los temas, y la relevancia de las cuestiones teóricas suscitadas, hablan por sí solos; y aunque todo es mejorable, teniendo en cuenta la precaria institucionalización de la etnomusicología en España, a mi juicio este encuentro, marca por su alto nivel, un hito importante para las expectativas de una creciente presencia del discurso etnomusicológico en los medios académicos. Lo segundo, el excelente ambiente que se mantuvo a lo largo de estos tres días de densa convivencia, es más difícil de reflejar en negro sobre blanco; creo que expreso el sentir de todos los asistentes, entre los que hay que citar también a la Dra. Salwa El-Sawan como observadora de excepción, si deo constancia de nuestra rendición incondicional a la fabada asturiana y a las excelentes cualidades de cicerone del Dr. Angel Medina y su equipo.

CURSOS, SEMINARIOS Y ENCUENTROS

I. CONVOCATORIAS

1. DIPLOMA DE ESPECIALIZACIÓN PROFESIONAL UNIVERSITARIA EN ETNOMUSICOLOGÍA, 3ª EDICIÓN.

Peníscola (Castelló), Comunitat Valenciana, 16 julio - 1 agosto 2000

Convocado por la *Facultat de Filologia* de la *Universitat de València. Estudi General* y la *Fundació Universitat-Empresa ADEIT* de Valencia, se celebrará este verano en Peníscola (Castelló), durante la segunda quincena de julio, el *Diploma de Especialización Profesional Universitaria en Etnomusicología, 3ª Edición*.

OBJETIVOS:

El objetivo inmediato de este curso es crear un espacio en el que se ofrezcan a los

participantes útiles teóricos y prácticos que les permitan llevar a cabo, de manera más sistemática y esclarecida, investigaciones sobre todo en el dominio de las músicas de tradición oral, que constituyen el 95% de las músicas del mundo.

CARACTERÍSTICAS:

1) Destinatarios: dirigido principalmente a doctores, licenciados, diplomados y profesionales de la música.

2) Titulación: los titulados que superen las pruebas evaluatorias obtendrán un título propio de la Universidad de Valencia. Los profesionales no universitarios recibirán un certificado de asistencia o, en caso de superar las pruebas de evaluación, un certificado de asistencia y aprovechamiento.

3) Fechas de preinscripción: del 2 al 22 de junio de 2000.

4) Fechas de matrícula: del 23 del 30 de junio de 2000.

5) Matrícula: 80.000 ptas.

6) Duración: 12 créditos (120 h.) correspondientes a las sesiones presenciales del curso y 7 créditos (70 h.) correspondientes a un trabajo de investigación de campo.

DIRECCIÓN:

Giulia Colaizzi (Universitat de València. Estudi General).

Ramón Pelinski (Prof. Honorario Université de Montréal. Québec. Canadá/Universitat «Jaume I». Castelló).

PROGRAMA: (12 cr.)

I. ETNOGRAFÍA Y MÉTODOS: (2.5 cr.)

1) *Etnografía musical: la monografía como género de escritura etnomusicológica.* (5 h.)

Prof.: Ramón Pelinski (Prof. Honorario Université de Montréal. Canadá/Universitat «Jaume I». Castelló).

2) *Sistemas y procesos de análisis y construcción de los relatos audiovisuales.*

Teoría y técnica de la producción videográfica para la elaboración de documentales. (20 h.)

Profs.: Juan Miguel Company (Universitat de València. Estudi General).
José Javier Marzal (CEFIRE de València)

II. MÚSICA Y RITUAL: (2 cr.)

3) *La música como comunicación ritual.* (20 h.)

Prof.: Carolina Robertson (University of Maryland. College Park. EE.UU.).

III. ETNOMUSICOLOGÍA REGIONAL: (3 cr.)

- 4) *La música arábigo-andalusí entre la oralidad y la escritura.* (15 h.)
 Prof.: Christian Poché (Etnomusicólogo/
 Productor en Radio France: *France Musiques y France Culture.* París).
- 5) *Música de la India del Norte.* (5 h.),
- 6) *Música litúrgica tibetana* (5 h.) Y
- 7) *Músicas del Brasil: Funerales de los indios Bororo del Mato Grosso/Tambor de Mina: un culto de trance afrobrasileño.* (5 h.)
 Prof.: Ricardo Canzio (National Taiwan University. Taipei).

IV. EDUCACIÓN MUSICAL INTERCULTURAL: (1 cr.)

- 8) *Educación musical intercultural: principios teóricos y metodológicos.* (10 h.)
 Prof.: Maurizio Disoto (IRRSAE Lombardia. Italia/École Européenne. Bruselas).

V. TEORÍA CULTURAL CONTEMPORÁNEA: (1 cr.)

- 9) *La contribución de la teoría posmoderna al análisis de la cultura. Relaciones entre cultura y cultura popular. Imágenes de la mujer en la cultura de masas posmoderna* (10 h.)
 Prof.: Giulia Colaizzi (Universitat de València. Estudi General).

VI. TALLERES MUSICALES Y CORÉUTICOS: (2.5 cr.)

- 10) *«Cant Valencià d'Estib»* (10 h.)
 Profs.: Canto: Victòria Sousa (Universitat Popular de València). Guitarra y *guitarró*: Josep Lorente (Músico tradicional. Valencia).
- 11) *Percusiones del África Occidental* (10 h.)
 Prof.: Toni Español (Percusionista de músicas africanas. Barcelona)
- 12) *«Balls Rodats del Maestrat»* (5 h.)
 Profs.: bailadores y músicos tradicionales de Culla (Alt Maestrat).

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN DE CAMPO: (7 cr.)

Además de los 12 créditos del curso presencial (120 h.), habrá 7 créditos (70 h.) asignados al trabajo de investigación de campo y a la redacción de una memoria original (de unas 35-40 pp.). Tales trabajos, que deberán poseer la calidad de un documento publicable, serán supervisados por el profesor Ramón Pelinski.

MÁS INFORMACIÓN:

ADEIT. Fundació Universitat-Empresa
 Pl. de l'Ajuntament, 19 - 1^{er}
 46002 València

Tel.: (34) 963 510 663
 Fax: (34) 963 512 818
 E-mail: formacion@adeit.uv.es

Ramón Pelinski, *co-director*
 E-mail: rpelinski@retemail.es

Carles Pitarch, *coordinador organización*
 E-mail: carlpit@uned-valencia.net

Pág. Web: [Http://www.peniscola.org/principal-castellano.htm](http://www.peniscola.org/principal-castellano.htm)

Carles Pitarch

PREMIOS

1. RAMÓN PELINSKI, PREMIO NACIONAL DE FOLKLORE «AGAPITO MARAZUELA» 2000.

El pasado día 26 de Febrero tuvo lugar en Segovia la entrega del Premio Nacional de Folklore «Agapito Marazuela». Este año ha recaído sobre Ramón Pelinski, miembro fundador y expresidente de la SIBE, por lo que le felicitamos y nos felicitamos doblemente. El premio se concede en dos modalidades: *individuos y colectivos e instituciones*, por sus méritos en el estudio, enseñanza, promoción y difusión del folklore. Es patrocinado y organizado por un grupo de instituciones (Fundación «Juan de Borbón», Ayuntamiento de Segovia, Asociación «Ronda Segoviana») y lo concede un jurado de personalidades de ámbito nacional. Junto al profesor Pelinski, fue galardonada la discográfica Tecnosaga, por su larga labor difusora del patrimonio musical tradicional. En ediciones anteriores, han sido distinguidos con el galardón en su modalidad individual Joaquín Díaz, Miguel Manzano y el cantante Ismael; en la institucional, el Archivo Sonoro de Radio Nacional, la Fonoteca de Materials de la Generalitat Valenciana, el Centro de Cultura Tradicional de Salamanca y el Centro de Cultura Canaria.

Francisco Cruces

