



Rodolfo Chikilicuatre, una estrella de la música que da qué pensar. ¿Nos atreveremos los etnomusicólogos ?

ETNO - Número 17

Abril de 2008

CONTENIDOS

Editorial	2
Un paso hacia el conocimiento compartido	3
La música del siglo XXI	4
Músicas populares y pedagogía	8
La música popular en la educación secundaria	10
Música clásica y rock	12
Entrevista: Ara Malikian	14
Reseñas: ICTM Viena	16
Reseñas: ESEM Lisboa	19
Reseñas: IASPM México DF	21
Reseñas: Cosmopolitan cities and migrant musics	23
Música indígena de Costa Rica	24

Editorial

Poco a poco vamos, entre todos, convirtiendo *ETNO* en algo muy parecido al proyecto que nos planteamos meses atrás, cuando, con la apertura de la nueva web, el viejo boletín dejaba de tener sentido como transmisor de información novedosa y se convertía en un espacio en el que compartir ideas y experiencias.

En este número parece que la música popular es el tema central, y no porque el equipo editorial lo haya planteado así. Varios artículos nos hablan del uso de la música popular en el aula, un tema que unifica los intereses de, al menos, los dos grupos de trabajo de la SIBE. Un poco antes, os ofrecemos un documentado trabajo sobre las nuevas tecnologías y su impacto en la industria de la música.

Con gran satisfacción, vamos comprobando que los etnomusicólogos españoles ya no estamos solos, que estamos insertos en las redes académicas globales, que empezamos a tener voz en los grandes foros de la disciplina, como el ICTM (Internacional Council for Traditional Music), el ESEM (European Seminar for Ethnomusicology) o la IASPM (Internacional Association for the Study of Popular Music). Ofrecemos reseñas extensas de los congresos de estas organizaciones y de otros eventos menos masivos.

Hubiésemos deseado poder presentar este número de *ETNO* como cierre de un ciclo marcado por el congreso de Salamanca. Pensábamos ofrecerlo a modo de aperitivo, pero la dinámica organizativa del congreso nos ha obligado a ofrecerlo como postre. En el interior os informamos de la edición de un número especial que hará balance del encuentro de Salamanca y que, esperamos, nos permitirá ofrecer ya una visión de lo que queremos que sean las publicaciones periódicas de la SIBE. Mientras los cambios van tomando forma, os invitamos a disfrutar de los variados contenidos de este número y a seguir participando con vuestros artículos y reflexiones.

EQUIPO EDITORIAL

José Antonio González
(oncino@teleline.es)

Héctor Fouce
(hfouce@sibetrans.com)

JUNTA DIRECTIVA SIBE

Presidenta: Silvia Martínez

Vicepresidente: Héctor Fouce

Tesorero: Rubén Gómez Muns

Secretario: Iñigo Sánchez

Vocales:

Iván Iglesias

Teresa Fraile

Susana Flores

Eduardo Contreras

Rubén López Cano (director Trans)

SIBE—Sociedad de Etnomusicología

Apdo Correos 33035
08080 – Barcelona
Teléfono: 617 280 935
www.sibetrans.com
secretaria@sibetrans.com

IASPM-ESPAÑA:
www.iaspmespana.net

Revista TRANS:
[www.sibetrans.com/trans/
index.htm](http://www.sibetrans.com/trans/index.htm)

Un paso hacia el conocimiento compartido

La SIBE adopta licencias Creative Commons

Héctor Fouce

Quienes hayan consultado en los últimos meses la web de SIBE y la revista Trans se habrán encontrado al final de la página con un mensaje que explica que “los contenidos publicados en este sitio están bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y procedencia. No los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada”.

Es posible que la mayoría no hayan prestado demasiada atención al mensaje. Sin embargo, responde a una clara apuesta de la SIBE por la libre circulación del conocimiento y por compartir el conocimiento que la sociedad, sus socios y colaboradores generan.

En los últimos años el campo de la propiedad intelectual se ha convertido en un espacio de controversias. Unas posiciones afirman que la protección de los derechos de autor se ha convertido en un freno para la difusión de la cultura, mientras que los defensores de estos derechos abogan por el fortalecimiento de la posición de los autores como vía hacia la sociedad del conocimiento.

El uso de licencias libres responde a una clara apuesta de la SIBE por la libre circulación del conocimiento

El mundo académico, sin embargo, ha permanecido un tanto ajeno a estas discusiones. Esto es debido a que la forma de circulación del conocimiento en la academia tiende a ser ajena a los derechos de autor: la mayoría de los trabajos circulan en forma de artículos en actas de congresos o revistas científicas de circulación restringida. Y, salvo en la edición de libros, los científicos no cobran por la difusión de sus escritos.



La mayor ambición de un investigador es que su obra se conozca y sea citada por sus homólogos en el campo. De hecho, el número de veces que se cita un artículo es uno de los principales criterios de evaluación de la relevancia del trabajo de un investigador. La aparición de Internet ha facilitado que esos trabajos de difícil acceso estén ahora disponibles desde cualquier parte del mundo. Ahora ya no es necesario que el profesor distribuya fotocopias de un artículo en clase, sino que puede pedir a sus estudiantes que accedan directamente al original a través de la web.

Para dar a conocer el trabajo investigador de sus socios y colaboradores, la SIBE creó en 2006 su archivo virtual, en el que es posible acceder a todas las comunicaciones y ponencias presentados en sus congresos y actividades. Mucho antes, SIBE fue una de las organizaciones pioneras en editar una revista on-line, facilitando el acceso a sus contenidos desde lugares y posiciones que no tienen fácil acceso a libros y revistas. La política de la SIBE ha sido la de facilitar el acceso al conocimiento. Sin embargo, hasta el momento se ha venido produciendo una contradicción entre nuestras prácticas culturales y el marco normativo en el que se producían.

Al tener todo el material bajo copyright, en principio la mayoría de los usos de los textos, como por ejemplo la copia, deberían contar con la autorización del autor o, en este caso, del editor, una forma de proceder que impediría la difusión de esos textos y sus usos investigadores y docentes.

Con vistas a solucionar esta contradicción, los materiales de la SIBE están ahora bajo una licencia Creative Commons. Con esta licencia, cualquier persona puede utilizar artículos publicados por la SIBE para, por ejemplo, incluirlos en su web, siempre y cuando se mencione la procedencia del texto. Los límites a estos usos son dos: no se pueden hacer obras derivadas (traducciones, por ejemplo) sin

autorización y se prohíbe cualquier uso comercial. Si un editor, por ejemplo, quisiera publicar un artículo de Trans en una antología que se venda en las tiendas tendría que contar con el permiso explícito de la SIBE. Con ello, simplemente, se adopta un marco normativo que reconoce la legitimidad de las prácticas que la costumbre ha normalizado con anterioridad. Supone, además, una toma de posición en el debate sobre la función social del conocimiento. Al adoptar esta licencia manifestamos implícitamente que nuestro interés fundamental es que el material circule por encima de las posibles retribuciones económicas, incidiendo en la lógica de circulación del material académico.

La música en el siglo XXI

Del vinilo y las discográficas a las redes sociales y las descargas digitales

Susana Carbajales

“Me he inscrito en *MySpace Eurovisión*. Vótame”. Este correo electrónico fue el que Sergio, un diseñador gráfico madrileño, le envió a sus compañeros de trabajo y amigos el pasado mes de febrero para que le votaran como posible candidato a representar a España en *Eurovisión 2008*. Como Sergio, miles de personas decidieron probar suerte en esta particular convocatoria en la que participaron, junto con artistas desconocidos, estrellas televisivas como Rodolfo Chikilicuatre o músicos con cierto prestigio dentro de sus estilos, como los indies de *La Casa Azul* o *Santa Fe* y su reggaetón latino.

Atentos al avance de los tiempos y la necesidad de cambios en la representación en *Eurovisión*, *Televisión Española* decidió modernizarse y, por primera vez en los 52 años de historia del concurso, la elección del representante recayó en parte en el propio público. Para ello, nada mejor que aliarse con *MySpace*, la página web social y de entretenimiento con más socios en el mundo, especializada en contenidos musicales y famosa por ser plataforma de lanzamiento de nuevas promesas.

Los aspirantes a participar en el certamen tan sólo tenían que abrir una página web con su perfil –con información personal– en *MySpace*, subir un vídeo explicando el por qué de su candidatura y, por último, colgar el audio con el

que pretendían participar en *Eurovisión 2008*. Las 5 canciones más votadas por los internautas, junto con otras 5 seleccionadas por un comité de expertos, serían el punto de partida de la gran final, en la que un candidato español sería elegido mediante voto por SMS y llamadas telefónicas.

Esta iniciativa, que se alinea dentro de una de las tendencias más actuales de contenido generado por el usuario, si bien es una de las primeras en un entorno internáutico, no es nueva para otras nuevas líneas de desarrollo digital, como es la telefonía móvil. Ya en 2006, *Vodafone* celebró su concurso de maquetas vía web y móvil, donde las canciones más descargadas fueron seleccionadas por la operadora y el ganador premiado con la edición de un disco. En la misma línea, un año después, *Orange* lanzó su servicio “Nuevos talentos”, con la que consiguió alzar a algunos de sus artistas, como *Mürfila* o *Motel*, a los primeros números de las listas de ventas digitales en Promusicae, pese a tratarse de artistas noveles y sin discos en el mercado.

Redes sociales, agentes pluridisciplinares

La evolución del mercado musical implica evolución y, por tanto, nuevos problemas a los que enfrentarse. El pasado mes de mayo, Barcelona acogió el *Digital Music 2.0*, un ciclo de conferencias en el que se pretendían aunar las distintas tendencias y aires de cambio que mueven el mer-

cado musical nacional e internacional. El encuentro, en el que participaron tanto músicos como distintos agentes de la industria musical, acogió una serie de conferencias que abordaron temas tan diversos como el pirateo y la necesidad de un canon, las nuevas redes sociales que permiten obtener una información casi ilimitada sobre la música que estamos escuchando, o bien los elementos que restringen las descargas, como el DRM -un sistema que controla la distribución de un contenido digital que ha sido adquirido por un consumidor -o el Dual Delivery -que permite la descarga de un archivo a un aparato de telefonía móvil y al propio ordenador simultáneamente.

Junto con representantes de las operadoras de telefonía móvil, también participaron en el evento empresas como *LastFM*, una radio social que permite al usuario buscar canciones similares a las que está escuchando, *Magnatune*, una empresa especializada en la venta de contenidos musicales a través de la red, o *The Orchard*, una distribuidora de música digital independiente, entre muchas otras.

Si bien las opiniones de los distintos agentes involucrados en el Congreso fueron variables, la mayoría de los integrantes en el mismo coincidieron en los siguientes puntos:

a) El papel del músico ha variado: Con la nueva industria digital, el músico ya no es mero intérprete, compositor o director. El músico completo debe adaptarse a las nuevas tecnologías y, por tanto, debe convertirse en un profesional multidisciplinar que sea capaz de elaborar estrategias de marketing y autopromoción -aprovechando las redes sociales- al mismo tiempo que mantiene un nivel

creativo atento a los gustos del público. La crisis de la industria discográfica -que mantenía el monopolio en materia de promoción- y la rápida expansión de las redes sociales requieren un músico familiarizado con las nuevas tecnologías de la información que sea capaz de expandir sus objetos artísticos a través de las distintas redes y canales existentes.

El músico debe adaptarse a las nuevas tecnologías y debe ser capaz de elaborar estrategias de marketing y autopromoción

b) La industria musical se ha diversificado: Durante el siglo XX, discográficas y agencias de management copaban el mercado musical. La aparición de nuevas tecnologías que hacen accesibles de manera gratuita distintos contenidos musicales, no sólo han supuesto una crisis desde el punto de vista económico para los agentes antes mencionados, sino también un cambio profundo en los hábitos de consumo: antes, los ingresos provenían de la venta de discos y los conciertos y, discográficas y promotores recurrían a los medios de comunicación convencionales para conseguir captar más adeptos. Ahora, la mayoría de los ingresos provienen del directo y los artistas prefieren los medios digitales para su promoción, más rápidos, más eficaces y, además, de mayor alcance y menor coste que los medios convencionales. Esta diversificación viene de la mano de los grandes avances tecnológicos, que integran elementos multimedia, redes virtuales, sistemas de descarga o streaming y una larga lista de herramientas que hace tan sólo 10 años parecían inimaginables. Con ellas, los seguidores de un determinado grupo o artista pueden encontrar un sinfín de información y contenido adicional acerca de sus temas, artistas o discos favoritos con tan sólo un clic.

c) El usuario quiere participar del proceso de creación musical: Por un lado, los jóvenes quieren parecerse a sus artistas favoritos y convertirse también en ídolos de masas. Esto es posible gracias a los nuevos medios de difusión. El famoso caso de los *Artic Monkeys*, que se convirtieron en un gran éxito mediático en 2005 después de colgar sus grabaciones en *MySpace* y sin tener un solo disco a la venta, es tan sólo una pequeña muestra de cómo los usuarios o posibles clientes pasan a con-



vertirse en proveedores de contenidos. Pero, por otro lado, también quiere tener un acceso casi infinito a la información sobre la música de sus intérpretes favoritos. Si bien antes bastaba con un disco con una bonita carátula, en el siglo XXI, los nuevos medios interactivos permiten obtener todo tipo de datos adicionales con tan sólo un clic: fecha de grabación, autor, intérpretes, género, y todo aquello que cada plataforma desee integrar. Y no estamos hablando de música, sino también de vídeos o videoclips. En resumen, el usuario quiere participar en el proceso creativo, formar parte de él, y la música ya no basta para satisfacerle: quiere datos sobre la creación del producto, videos, fotos, making off, tonos para móvil, etc... Y esto afecta tanto a la venta de contenidos como a su escucha a través de medios como radios convencionales o digitales. A mayor valor añadido, mayor aceptación por el público.

d) También se produce un cambio en la gestión de derechos de propiedad intelectual. Si bien todos los agentes implicados reconocen el problema del "pirateo" y la necesidad de organismos de control que permitan que los autores recojan el fruto de su esfuerzo, también asumen que los nuevos medios y mecanismos de expansión de las obras musicales requiere la existencia de una regulación específica para esos ámbitos. La aparición de licencias libres, como *Creative Commons*, donde el autor puede decidir qué derechos cede o cuáles no, frente a la tradicional de la *SGAE*, es un claro ejemplo de la necesidad de un cambio radical que no termina de producirse y que parece difícil de conseguir debido a las diferencias entre los distintos agentes implicados en el mercado musical.

Los usuarios también quieren participar del proceso de creación musical

Los nuevos modelos de escucha activa, con múltiples tipos de reproductor, han provocado la aparición de herramientas que restringen el uso de nuestra compra que chocan virulentamente con el derecho a la copia privada.

El DRM (Digital Rights Management), recientemente abolido por algunas discográficas para las ventas a través *Itunes* -el gigante de venta de música digital por internet-, es uno de los principales mecanismos de control. Hasta la supresión del DRM en algunos medios de distribución, el usuario que se descargaba una can-



ción desde *Itunes*, no tenía más remedio que utilizar el sistema creado por Apple para poder escuchar su compra desde un único aparato de reproducción. Lo mismo ocurría con las descargas por telefonía móvil: tan sólo servían para el terminal desde el que se efectuaba la operación.

Los avances tecnológicos que permiten la descarga de fulltracks –canciones completas- a través de los teléfonos móviles, ha causado que las grandes empresas de telecomunicaciones hayan optado por crear mecanismos de Dual Delivery, que permiten la descarga de una canción de manera simultánea al teléfono móvil y al PC y, por tanto, su reproducción desde múltiples aparatos.

Inteligencia musical o la clave del éxito

Si pensamos en inteligencia musical, es imposible no referirse al modelo de inteligencias múltiples elaborado por Howard Gardner a finales del siglo XX. Según el experto en redes neuronales, la capacidad musical aborda cuestiones tan diversas como la composición o interpretación, la escucha o la capacidad de juzgar una

obra musical, ya bien desde el punto de vista interpretativo como desde el proceso creativo de la misma. Basándose en esas premisas, la inteligencia musical del siglo XXI se perfila como una herramienta al servicio de distintos agentes de la industria musical que les permita obtener mayores beneficios de sus inversiones: Se trata de utilizar este conocimiento para presentar un producto a la medida del consumidor o un éxito asegurado que permita crear ídolos garantizados. A pesar de que entre los expertos de inteligencia artificial existe cierto escepticismo ante estas iniciativas, lo cierto es que cada vez son más las empresas que, parametrizando ciertos aspectos de una canción, prometen predecir su éxito en el mercado musical. Las críticas vienen encaminadas, sobre todo, a la incapacidad de los actuales avances tecnológicos de predecir al 100% las reacciones y gustos de los individuos debido al escaso conocimiento, aún, sobre redes neuronales. A día de hoy, dicen, la inteligencia emocional no avanza de la mano del propio ser humano.



Polyphonic Human Media Interface – actualmente integrada en la multinacional americana *Music Intelligence Solutions*- es un claro ejemplo de empresa dedicada a las soluciones de inteligencia musical. Fundada por una licenciada en matemáticas española aficionada a la música, su idea empresarial partió de la búsqueda de similitudes entre dos grupos musicales para que gustaran a un mismo tipo de aficionado. Aparentemente banal, esta solución informática que analiza más de 70 parámetros como el ritmo, el brillo o la armonía, puede utilizarse para predecir si una canción puede convertirse en un éxito comparándola con éxitos de años anteriores.

Sus estudios, basados en la física, se vieron frenados por la lentitud con la que iba avanzando el mercado digital, así que se lanzaron a la investigación y desarrollo de otros productos, entre los que destaca la herramienta *Hit Song Science*, que permite a consumidores, discográficas y empresas de telefonía móvil buscar canciones de calidad y artistas de cualquier género o idioma del mundo, basándose en el conocimiento del gusto de los usuarios. La aplicación, que estuvo presente en el mayor evento mundial

de telefonía móvil, el *World Mobile Congress* - que se celebró en marzo de 2008 de Barcelona- contó con el beneplácito del público y del mercado de las telecomunicaciones, al resultar nominada en la categoría de “Mejor Innovación Móvil” que otorga la *GSM Association*.

España, a la cola en música digital

Sin ser capaces de luchar contra la piratería y el descenso de la venta tradicional, el número de descargas digitales, bien a través de internet o de telefonía móvil, crece a pasos agigantados. El dato negativo es que el 35% de los usuarios españoles descargan contenidos musicales de manera ilegal, según el último informe de la *IFPI* - asociación que acoge a más de 1400 compañías discográficas de más de 75 países-. Además, el mercado digital español, pese a haber aumentado más de un 10% con respecto al año anterior, tan sólo representa en nuestro país el 9,5% del total de la facturación, lo que contrasta especialmente con el caso excepcional de Japón, donde las descargas digitales han conseguido paliar las pérdidas por el descenso de las ventas tradicionales.

Mientras que a nivel internacional en el 2007 los usuarios prefirieron canciones como *Girlfriend* de Avril Lavigne, seguida de *Flavor of life*, de la japonesa Utada Hikaru y *Umbrella*, Rihanna, en España se mantiene la preferencia por los productos autóctonos.

Encabezando las listas de descargas, destacan los usuarios de Estados Unidos, Japón, Reino Unido, Corea, Alemania o China, aunque con grandes diferencias. En la mayoría de los países, un alto porcentaje de ingresos proviene de las descargas por internet (en torno a un 70%). Los casos de Japón o China se alinean justo en el lado opuesto: en el país nipón, el 91% de los ingresos se produjeron por descargas a móviles y en China, el 73%, según los datos recogidos en el estudio de la *IFPI* “*The Digital Music Market 2007*”. En esta línea se encuentra también España.

En resumen, el mercado de la música digital en España está aún inmaduro, seriamente dañado por la piratería y en un proceso de cambio mayor que el de otras naciones desarrolladas, al tiempo que ampliamente influido por las nuevas corrientes de redes sociales, globalización y modernización.

Músicas populares y pedagogía



Ramón Finca Menéndez

En todo proceso de aprendizaje, una regla de oro consiste en establecer estrategias que tengan realmente en cuenta la motivación de los alumnos de cara a mejorar el grado de asimilación de lo estudiado. Si partimos de esa base, debemos comenzar a reconocer que estamos dejando de lado un campo de acción enormemente atractivo para toda la comunidad educativa en el ámbito de los Conservatorios de Música. Las Músicas Populares nos abren a los docentes un amplio abanico de posibilidades para captar la atención del alumnado y facilitarles así el entendimiento de “áridos” conceptos que por otros medios no serían tan susceptibles de ser comprendidos en toda su profundidad. Además, con la apuesta por este tipo de músicas mejoraríamos la educación auditiva y conectaríamos mucho más con el entorno socio-cultural y gustos personales de nuestros alumnos, convirtiendo de este modo lo estudiado en algo íntimamente suyo y potenciando finalmente su motivación (y por tanto todo el proceso de aprendizaje).

En relación con lo expuesto más arriba, pongámonos en la tesitura de tratar de ejemplificar a un alumno lo que se entiende por *compás de amalgama* y por *modalidad* (o sistemas de composición basados en esquemas modales) mediante un análisis auditivo. (Todo ello tras una exposición teórica basada en un bosquejo histórico-estético y una estructuración de las diferentes escalas modales). Seamos honestos con nosotros mismos y contemplemos dos supuestos, si nos tuviésemos que “enfrentar” a un grupo de adolescentes:

1) ¿Captarían éstos de una manera más intuitiva la esencia de, por ejemplo, la disposición y sonoridad del *modo Dórico* si utilizáramos como recurso didáctico el tema “Eleonor Rigby” de Beatles o si, por contra, tomáramos como recurso un *responsorio* gregoriano?

2) ¿Conseguiríamos por parte del alumno un mayor aprendizaje significativo del concepto de *compás de amalgama* tomando como muestra auditiva un tema de sello Rock based Blues de la banda Cream o mediante la audición de algunas de las piezas del “Mikrokosmos” de Béla Bartok?

Lo cierto es que el desarrollo de la pedagogía musical en nuestro país ha abrazado casi en exclusiva uno sólo de los estilos que se enseñan y se aprenden: la Música Clásica. A este respecto, resulta paradójico encontrar fuera de nuestras fronteras detallados planes de estudio en Flamencología e interpretación del estilo Flamenco, mientras que en España (salvo escasas y honrosas excepciones) el estudio e interpretación de este vasto legado cultural languidece o por lo menos no está desarrollado en la medida que merecería ésta nuestra rica manifestación cultural.

Otro tanto de lo mismo sucede con el Jazz, las Músicas Tradicionales/Étnicas y el amplio espectro de las Músicas Populares Urbanas, cuya presencia en la estructura curricular de las enseñanzas musicales nacionales es francamente residual si sobre todo lo comparamos con los países de nuestro entorno. Todo ello contribuye en último extremo a que todos estos preciados ámbitos estilísticos musicales caigan al terreno del exotismo, soslayándose

así el tremendo valor que poseen como herramientas metodológicas, y por qué no, como fuente de placer sensorial.

En su desarrollo, la LOGSE contemplaba la posibilidad de poner en pie de igualdad y “dignificar” las opciones de titulación musical en “distintas músicas”. Pura quimera, por lo que se sigue demandando un marco legal que contemplara la formación específica de pedagogos de instrumentos y materias relacionadas con la Música Popular - u “otras músicas”-, que permitiera avanzar en un corpus de reflexión didáctica común, optimizando las similitudes y las diferencias entre las distintas tradiciones musicales. De no ser así, estaríamos cayendo en el error de pensar que hay músicas “cultas” que merecen ser escolarizadas y otras “plebeyas” que no; o de que unas guardan más valor artístico que otras. A este respecto, invito a quién piense de esta manera a que realice un análisis musical riguroso de, por ejemplo, buena parte de la corriente estética jazzística Third Stream o el periodo estilístico denominado Rock Progresivo.

Las músicas populares nos abren a los docentes un amplio abanico de posibilidades para captar la atención del alumnado

Loables (aunque excepcionales en nuestro país) son las iniciativas de la Escuela Superior de Música de Cataluña, el Centro Superior de Música del País Vasco o el Conservatorio Superior de Música de Madrid, incorporando al currículo un itinerario teórico-práctico específico en materias relacionadas con el Jazz, sin pasar por alto algunos contenidos de naturaleza más genuinamente “popular”. Con un carácter más doméstico, conviene mencionar las aportaciones de la institución asturiana “Música Abierta” tratándose de “disecionar” (analíticamente) las entrañas de las Músicas Populares, y demostrando que estas músicas son tan portadoras de una intrínseca filosofía vital como otras más “académicas”.



También a una escala superior, reseñemos como esenciales los estudios en materia de investigación musicológica “popular” de los autores Richard Middleton y Nicholas Cook, auténticos potenciadores de pormenorizados y brillantes proyectos de investigación posteriores.

No es cuestión de confrontar distintas tradiciones musicales, pero sí de hermanarlas y enamorarnos de todas ellas sin exclusivismos ni ridículos y anacrónicos espacios vacíos; y sobre todo de ser más intuitivos y prácticos en lo que se refiere al progreso de nuestros alumnos. Y lo que es más importante, no olvidemos que al margen de todas las vías de mejora epistemológica interdisciplinar, es obvio que la convivencia de materias de diversa índole favorece la pluralidad, la tolerancia y el enriquecimiento personal de toda la comunidad educativa.

Ramón Finca es profesor titular de piano del Conservatorio Profesional de Música de Oviedo y profesor de la asignatura *Músicas Modernas Populares*

La música popular actual en la educación secundaria

Proyectos de Innovación e Investigación Educativa

Susana Flores

El presente Proyecto de Innovación ha recibido una ayuda económica del Gobierno de Aragón y se está desarrollando desde el pasado curso 2006/2007 en un Instituto de Educación Secundaria de Zaragoza. Su realización forma parte de la tesis doctoral "Música y Adolescencia. La música popular actual como herramienta en la educación" que será defendida en marzo de 2008 en la UNED.

El objetivo inicial del proyecto era incorporar el repertorio popular actual al proceso de aprendizaje de música en la educación secundaria. Sin embargo, y a diferencia de otras experiencias didácticas, el propósito no sólo era motivar a los alumnos, o incluso llevar a cabo un aprendizaje similar al que se desarrollaría con otros repertorios, sino diseñar una metodología específica que permitiera a los alumnos acercarse a la música popular desde una perspectiva más auténtica. Después de conocer diferentes modelos didácticos específicos para el uso de este repertorio en las aulas (Flores 2007), se optó por utilizar un modelo en el que el alumno aprendiera no sólo a interpretar instrumentos reales, sino que además le permitiera conocer y utilizar las herramientas de aprendizaje y de composición habituales en un músico popular.



De este modo, durante el pasado curso 2006/2007 los alumnos aprendieron a interpretar canciones y a hacer versiones del repertorio popular actual del momento (pop, rock, etc.) con los instrumentos habituales en un grupo de pop/rock (guitarras eléctricas, bajo, batería y sintetizador). El desarrollo didáctico estaba basado en diferentes modelos que actualmente están siendo experimentados en el marco de la investigación internacional.

Concretamente, el punto de partida fueron los trabajos de Emmons (2004), Green (2002, y 2007), Jaffurs (2004) o Westerlund (2006), entre otros. A partir de estos trabajos se diseñó un modelo experimental propio, en el que se utilizaron herramientas como la improvisación, la imitación, el estudio a través de grabaciones e interpretaciones, el aprendizaje de oído o la lectura de diferentes tipos de tablaturas.



Es importante reseñar que, a diferencia de lo que sucede en algunos de los modelos citados anteriormente, para el trabajo en el aula no se ha contado con profesorado externo, de modo que este proyecto exige en el docente un mínimo adiestramiento en diferentes instrumentos. Sin embargo, sí se ha contado con músicos populares experimentados en el asesoramiento de

algunas cuestiones, por ejemplo en la supervisión de las actividades del proceso de aprendizaje y composición y en la evaluación de los resultados.

La valoración obtenida durante el curso anterior nos permitió comprobar que los alumnos no sólo alcanzaron objetivos curriculares, algunos de ellos difíciles de afrontar desde otros repertorios, sino que además modificaron su percepción con respecto a la música popular actual.

Después de la experimentación del pasado curso, y a partir de la observación de los propios alumnos, en quienes se apreció un gran interés por la composición de sus propias canciones y arreglos, se consideró la importancia de orientar la segunda fase del proyecto hacia el trabajo creativo. Por ello, durante el curso 2007/2008 el proyecto está enfocado hacia la composición de canciones. En la fase actual, los alumnos están conociendo y aplicando las herramientas habituales en el proceso de composición de la música popular actual, que han sido descritas por diferentes autores como Cohen (1991) Finnegan (1989), Förnäs (1995) y Green (2002 y 2007).

Al igual que un grupo de música popular, el proceso de composición utilizado en este modelo es eminentemente colectivo, de modo que cada alumno hace su propia aportación a las canciones. De este modo, este modelo didáctico no sólo plantea numerosas ventajas desde el punto de vista musical, sino que además fomenta otro tipo de valores como el trabajo en equipo.

El proyecto finalizará a lo largo este mismo curso con la grabación, en un estudio de grabación profesional, de los temas compuestos por los propios alumnos y con el diseño de las carátulas del CD.

Referencias:

Cohen, S. (1991). *Rock culture in Liverpool*. Clarendon Press: Oxford.

Emmons, S. C. (2004). Preparing teachers for popular music processes and practices. En Rodríguez, C. X. *Popular Music and Music Education*, 158-173.

Finnegan, R. (1989). *The hidden musicians: Music-making in and English town*. New York: Cambridge University Press.

Flores, S. (2007) Principales acercamientos al uso de la música popular actual en la educación secundaria. En Revista Electrónica de LEEME. <http://musica.rediris.es/leeme/revista/flores.pdf>

Förnäs, J., Lindbert, U. & Sernhede, O. (1995). *In Garageland. Rock, youth and modernity*. London: Routledge

Green, L. (2002). *How popular musicians learn*. Aldershot: Ashgate.

Green, L. (2007). *Music, informal learning and the school: A new classroom pedagogy*. Aldershot: Ashgate.

Jaffurs (2004). The impact of informal music learning practices in the classroom, or how to teach from a garage band. *International Journal of Music Education* 23 (3), pp. 189-200.

Westerlund, H. (2006). Garage rock bands: a future model for developing musical expertise. *International Journal of Music Education* 24 (2), pp. 119-125.

Para obtener más información sobre el proyecto véase:

<http://www.educa.aragob.es/iesmseza/proyectos/proymusica/proyectoinnovacion/PIE.htm>

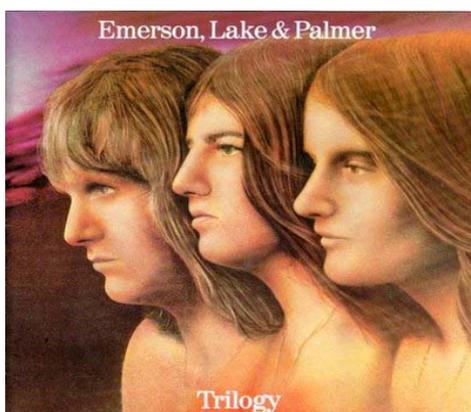
Música clásica y rock

Ramón Finca Menéndez

En el ámbito de la Música Moderna, era la de los primeros años de la década de los setenta en Gran Bretaña una época de excesos musicales y escénicos. Para algunos musicólogos e historiadores del Rock actuales, el Rock se había autoconsumido a finales de los 60, cuando la luz de la lísergica *psicodelia americana* se hizo más tenue, y grandes figuras del *Rock based blues* –como **Janis Joplin** o **Jimi Hendrix**- murieron inesperadamente, como si hubiese sido una grotesca señal del final de una era.

Afrontando tal panorama de desgaste, algunos autores y músicos de formación clásica vieron en el gigantismo que generaba la *fusión Rock/ música Clásica* la solución para encender de nuevo la llama del Rock, a la estela de los experimentos de *Rock-fusión-Jazz* que sólo unos pocos años antes llevaron a cabo auténticos iconos como el soberbio **Miles Davis** y favorecidos por los nuevos adelantos en el mundo de la producción de sonido y por la aparición de nuevos instrumentos musicales propiamente Rock.

El número de diferentes subgéneros Rock que surgieron al calor de la fiebre *Rocksinfonista* fue sorprendente: Desde tendencias bastante comerciales y de interés estructural no demasiado grande - como el *art-Rock Orquestal* o la *ópera-Rock*- hasta subgéneros francamente interesantes, desarrollando “arquitecturas” compositivas más que notables (muchas de ellas basadas en obras del repertorio clásico) como el *Rock progresivo*, el *art-Rock puro*, o el *Rock progresivo con influencias de la música clásica de vanguardia*.



No pensemos de ninguna manera que estos estilos eran un fenómeno estético aislado y residual, producto de la mente excéntrica de cuatro iluminados, ni mucho menos: Bandas de *fusión Rock/ música clásica* como los mas arriba citados **Yes** o **Emerson & Lake & Palmer**, llegaron a tener varios de sus singles y LP's entre los tres primeros de las listas de ventas en UK y Alemania (inconcebible en el panorama actual y más inconcebible aún si nos imagináramos esto en España) y una entregada cohorte de miles de fieles seguidores llenaban los estadios para integrarse en el también derroche escénico impuesto por estos grupos formados por músicos con un background académico brillante en la mayor parte de los casos.

En unos pocos años, la fiebre *Rocksinfonistas* fué presa de su propio exceso, fagocitada por una feroz contrarréplica de millones de puristas amantes del Rock cansados de los alardes de erudición de unos cuantos autodidactas y licenciados superiores, nacidos en los “barrios bien” londinenses: éste fue realmente uno de los motivos de la aparición de estilos de acusada simplicidad como el *punk*. Lo cierto es que la contracorriente generada fue tan grande, que muy pocos “revivals” de coqueteo con este tipo de estéticas se produjeron en los lustros siguientes.

No debemos dejar de reconocer la calidad del material con el que nos obsequiaron estas bandas. Algunos rasgos estéticos dignos de mención de algunos temas de estos grupos son: Experimentación rítmica llevada al extremo en ocasiones, utilización consciente y efectista de la modalidad para recrear determinadas atmósferas tardomedievales o épicas, utilización de organología clasicista fundiéndola con el propio grupo de Rock, utilización de esquemas formales clásicos – variación, fuga, forma Sonata por ejemplo-, utilización en el lenguaje y la armonía de pinceladas jazzísticas y referencias de microtonalidad & atonales & minimalistas & de música aleatoria y concreta en algunos temas de carácter más innovador y experimental (Mencionar en relación con esto último que **K. Stockhausen** llegó a colaborar con algunas de estas bandas de Rock).

De todas formas, y por encima de otras consideraciones, lo más importante de todo es el disfrute directo que proporciona la escucha - sin complejos y con la mente y el corazón abiertos - de determinadas audiciones de estos subgéneros, pudiendo paladear lo exquisitamente bizarro de una estética que combina la rebeldía, la frescura y la épica del Rock, con el refinamiento y el afán de excelencia de la música Clásica.

Recomendaciones:

ART-ROCK EN LINEA ORQUESTAL

Deep Purple: “Concierto para grupo de Rock y Orquesta (Movimiento I)”

ESTILO ROCK PROGRESIVO

Emerson, Lake & Palmer: “*Romeo and Juliet*”. Corte basado en la Suite “Romeo y Julieta” de Prokofiev, en concreto basado en la Marcha “El baile de los caballeros”

Emerson, Lake & Palmer “Tarkus” (álbum entero)

ART-ROCK PURO:

Alan Parson’s Project: “*Freudiana*”

Yes: “Tales from Topographic Ocean” (álbum entero)

ART-ROCK PURO CON INFLUENCIAS DEL ROCK PROGRESIVO

Yes: “*Roundabout*” -

Queen : “Queen II” (álbum entero)

ESTILO ART-ROCK CON INFLUENCIAS DE VANGUARDIA CLÁSICA

King Crimson “*Larks tongues in Aspic*”

Pink Floyd: “*Echoes*”



Si has estado, queremos que nos lo cuentes...

Si te lo perdiste, queremos que te enteres...

Si quieres repetir, si quedaste con ganas de más, si te aburríste, si te agobiaste, si esperabas más, si aprendíste algo, si has decidido que esa no era tu línea de trabajo y te arrojaste a otra....

**Especial ETNO X Congreso de la SIBE
(Salamanca, marzo 2008)**

Antes de fin de curso, con nuevo formato, con imágenes, con comentarios, con anécdotas, de un evento que ya forma parte de nuestra pequeña historia

En la SIBE web y en nuevos formatos

Entrevista

Ara Malikian: “Para hacer todo lo que a uno le gusta habría que vivir 50 vidas”

Héctor Fouce

Por mucho que uno esté al margen del mundo de la música clásica, es inevitable encontrarse con Ara Malikian. En los últimos meses, tirando de la memoria, se le ha visto varias veces en televisión presentando el espectáculo *Pagagnini*, con el grupo de teatro Yllana, un show en el que parodian los tics y manías de la música clásica. También explorando su faceta tanguera, en discos con Fernando Egozcue y con los incombustibles Malevaje. Goza de una visibilidad que no es habitual en un violinista de concierto debido, probablemente, a la plasticidad de su proyecto sonoro.

Nacido en Líbano en 1968 en el seno de una familia armenia, Ara Malikian dio su primer concierto con 12 años y estudió en Hannover y la Guildhall School de Londres. Gasta, sin embargo, aspecto de rockero: melena larga y rizada, anillos en los dedos, vaqueros raidos y chaqueta de terciopelo granate. Sus opiniones sobre el mundo de la música son igual de heterodoxas.

Pareces más un rockero que un concertista de clásica. ¿No es llamativo que aún tenga sentido esta afirmación?

Se dice que soy excéntrico, pero no lo soy, simplemente soy de una manera concreta. No creo que en este café llame la atención, cada uno lleva el pelo como quiere y viste a su manera. Pero el mundo de la clásica está tan pautado, todo está tan regulado y todo es tan igual que en cuanto te apartas un poquito de lo que hacen los demás parece que eres un tipo raro.

¿No refleja eso, en cierto modo, un mundo musical cerrado sobre si mismo?

Hemos perdido mucho público, aunque el mundo de los discos ya no es la referencia. Pero no es normal que haya tanta diferencia con la música popular. Se venden 50 veces menos discos de clásica que de los artistas de pop. No es lógico porque la música clásica ha sido la música del pueblo; hoy ya no lo es. Hay varias causas para que esto

haya pasado. Los medios, se ve poca música clásica en los medios. Pero parte de la culpa es de nosotros, los músicos clásicos, nos creemos demasiado por encima de todo, superiores y esas tonterías. A la gente le gusta que el músico se parezca a ellos, no que aparezca con su frac. Son varias cosas que alejan a la gente de la música clásica

Un show como *Pagagnini*, en el que los músicos clásicos os reís de vosotros mismos, ¿es un recurso para captar nuevos públicos?

Pagagnini es diferente a lo que hago habitualmente, porque es una broma sobre todas estas cosas que estamos hablando sobre la música clásica: la seriedad, la solemnidad, ese toque de superioridad. Pero en el fondo el espectador participa en un concierto, se toca a Vivaldi, la pieza tal y como es aunque con muchos chistes de por medio. Claro que es otro público, pero cada vez hay menos diferencias: uno ve que el que viene a ver *Pagagnini* aparece después en un concierto más formal, y también al revés. Eso es bueno.

Hay que tomar ejemplo de la música rock, que es la que logra comunicar, la que está funcionando con el público

Supongo que en esa intención de redefinir el mundo de la música para violín están tus colaboraciones en proyectos de tango, de flamenco o de jazz. Sin embargo, no has intentado tirar por el rock, como Vanessa Mae o Apocalíptica, por citar dos referencias bien diferentes.

Vanessa Mae es otra cosa, es un producto de marketing, no es una buena violinista, pero es muy guapa, le han enseñado a tocar unas cuantas notas y han dicho: con esta tía vamos a forrarnos unos años hasta que se den cuenta de que no sa-



En los conservatorios hay obsesión por la técnica, se le enseña a la gente a no apartarse del camino del maestro



be y no vale para nada. Yo he trabajado con ella y con su manager y les ha ido muy bien, han hecho mucho dinero. Pero estas cosas tienen poca vida. Apocalíptica es otra cosa, usan una imagen y un repertorio del rock pero son muy buenos. Yo creo que hay que emprender retos musicales, que para hacer todo lo que a uno le gusta habría que vivir 50 vidas. Yo me he centrado en la clásica, pero he hecho cosas con el flamenco o con el jazz porque me gusta probar cosas nuevas.

Sin embargo, cuando te metes en la clásica apuestas por la tonalidad, que no parece ser del agrado de los compositores contemporáneos

Aquí hay un problema de falta de tolerancia. Los compositores dicen: tonal, que horror. A mí me gustan cosas atonales, pero en la actualidad hay un desprecio hacia la composición tonal. Yo creo que hay que respetar cualquier propuesta, si alguien quiere componer una pieza tonal que lo haga, y si a la gente le gusta mejor. Pero muchos compositores desprecian eso, los acusan de ser del pasado. A mí me parece bien que los programas incluyan obras nuevas y experimentales junto con Bach o Beethoven, la orquesta tiene que ofrecer de todo, no se puede despreciar una opción.

En contraste, los grandes nombres de la clásica se venden como estrellas de rock, en eventos cada vez más gigantescos.

Los escenarios son cada vez más grandes, los artistas piensan a veces en tocar más y más fuerte para poder ser escuchado en las filas de atrás. A veces es lo único que preocupa. Yo creo que no es una buena idea esos auditorios tan grandes, no creo que ver a un artista a 200 metros, chiquitito, emocione de la misma manera que verlo ahí al lado. Hay que coger ejemplo de la música rock, que es la que logra comunicar, la que está funcionando con el público.

Tú has sido calificado de virtuoso del violín. ¿Es la técnica tan esencial como para que la educación musical formal gire en torno a ella?

La técnica es necesaria porque es la que te permite hacer cosas. Pero en los conservatorios hay una obsesión por la técnica, se le enseña a la gente a hacer exactamente lo que hace su maestro, a no apartarse del camino que le marcan. Claro, la gente sale bien preparada pero emociona poco, se instalan como músicos de una orquesta y ya está. Cada vez los estudiantes de música de un sitio se parecen más a los del otro, porque falta ese trabajo más allá de la técnica, hay que ser capaz de comunicar, de decir algo nuevo.

Reseñas

Internacional Council for Traditional Music 39th World Conference, Viena

Susana Moreno Fernández

La ciudad de Viena acogió el 39º Congreso Mundial del International Council for Traditional Music (ICTM) durante los días 4 a 11 de Julio de 2007, con la participación del Comité Nacional Austriaco del ICTM y de la Universidad de Música y Artes Preformativas de Viena, en asociación con el Instituto de Musicología de la Universidad de Viena, el Phonogram Archive de la Academia Austriaca de Ciencias, y la Comisión Austriaca de la UNESCO.



El ICTM, fundado en Londres en 1947, es una organización no gubernamental con amplia representación internacional, distribuida en comités nacionales y regionales, siendo actualmente Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid) el representante del comité español. La finalidad de esta organización, de prestigio internacional en el ámbito etnomusicológico, es promover el estudio, la práctica, la documentación, la preservación y la difusión de la música tradicional, incluyendo músicas y danzas de tipo folk, popular, clásica y urbana de distintas partes del mundo.

Con esa finalidad, el ICTM organiza regularmente encuentros, congresos mundiales bianuales, grupos de estudio, coloquios, y publicaciones, principalmente la conocida revista *Yearbook for Traditional Music* (aparecida en 1949 bajo el nombre inicial de *Journal of the International Folk Music Council*). Otras informaciones sobre esta organización y sus actividades pueden consultarse en la página web <http://www.ictmusic.org/ICTM/>

El 39º congreso del ICTM, celebrado en julio de 2007, reunió más de trescientos conferenciantes de diversos países, mostrando un impecable trabajo por parte de sus organizadores, y ofreció un diversificado programa con el cual los responsables por el evento alcanzaron el deseado objetivo de crear las mejores condiciones para el intercambio de ideas y la interacción entre investigadores de todo el

mundo. En dicho programa se incluyeron presentaciones de comunicaciones y películas para discusión, paneles, sesiones plenarias y encuentros de los miembros de los diferentes Study Groups asociados al ICTM. Todas las sesiones transcurrieron respetando con disciplina germánica los tiempos de intervención para permitir la participación formal e informal de los asistentes en las exposiciones y debates, en las pausas para café, y los encuentros en comidas y cenas, concebidos como espacios para relacionarse y establecer contactos.

En un congreso sobre música no podían faltar *performances* al vivo durante los intervalos, así como en los talleres de danza o en visitas y excursiones a los alrededores de la capital austriaca dirigidas a los asistentes al congreso. Algunas *performances* eran espontáneas, otras programadas, y comprendían diversidad de músicas, entre ellas música clásica vienesa, música folk judía, y folklore musical de los Balcanes, de Turquía y de Hungría.

Ejes temáticos

Los ejes temáticos del congreso giraban en torno de las siguientes problemáticas: En primer lugar, *Cosmologías y su relación con la música y la danza*, en donde se discute el modo en que la música y la danza, asociadas a la cuestión de género, articulan las visiones cosmológicas en diversas latitudes, y cómo estas visiones del mundo son conformadas a través de las *performances*.

En segundo lugar, *Tradiciones nacionales y regionales de la etnomusicología y la etnocoreología*. En este bloque se reflexiona sobre las diferentes aproximaciones al estudio de la música y la danza desde diversas instituciones mundiales. Algunos de los principales asuntos que preocupan al ICTM están aquí presentes, tales como la documentación y preservación de las tradiciones de música y danza y su relación con la memoria, así como el papel del trabajo de campo y los aspectos éticos de las prácticas musicales en las diferentes tradiciones y países.

Un tercer eje temático lo constituye la relación entre *Música popular y danza, y nuevas tecnologías*. Se tratan aquí problemáticas más actuales, tales como la manera en que los diversos tipos de tecnologías son utilizadas en relación con la música y la danza, principalmente en los medios urbanos, así como sus repercusiones en la producción y consumo musical, el comportamiento de sus usuarios, y su papel para la construcción de imaginarios y grupos sociales que se apropian de esas manifestaciones expresivas.

Un cuarto eje temático del congreso se ocupa de la *Transmisión de la música/danza a través de la educación formal e informal*. Se discute en este caso el papel de las entidades encargadas del estudio y difusión de la música y la danza, las cuales tienen que afrontar los desafíos del desarrollo tecnológico tanto para el tratamiento de fuentes orales, escritas y mediáticas, como



La profesora Salwa Castelo-Branco y Gonzalo Antunes durante el panel presentado por los miembros del INET

para lidiar con las políticas que regulan tales aspectos.

Por último, un espacio más amplio, dedicado a *Nuevas investigaciones*, está abierto a otras temáticas contempladas en las investigaciones en curso de estudiosos que deseen presentarlas ante un auditorio internacional.

Dadas las dimensiones de este congreso, el cual tenía programadas hasta ocho sesiones paralelas todos los días, es inevitable presentar aquí una visión parcial del mismo, en la cual resaltaré aquellos aspectos que encontré más interesantes o que me llamaron más la atención. Cabe destacar, en primer lugar, la intervención en las diferentes sesiones del mismo de primeras figuras de la etnomusicología mundial, entre las que se encuentran Philip Bohlman (USA), Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Portugal), Margaret Kartomi (Australia), Krister Malm (Sweden), Regula Buckhardt Qureshi (Canada), Dietrich Schüller (Austria) o Antony Seeger (USA).

Presencia española

Mientras, la etnomusicología española contó con muy escasa representación en este congreso del ICTM. La única comunicante española fue, de hecho, Silvia Martínez, (Escola Superior de Música de Catalunya / Universitat Autònoma de Barcelona), actual presidenta de la SIBE, quien presentó en su comunicación "Bollywood's music experiences in Spain: Beyond the immigration scene" algunos resultados de su investigación reciente sobre la experiencia musical y las diversas repercusiones culturales y comerciales de las producciones de la industria de Bollywood en España, especialmente en Barcelona, teniendo como objeto de estudio tanto las comunidades inmigrantes de Asia Central como los seguidores locales de dichas producciones musicales.

Cabe resaltar también la presencia en el congreso de varias comunicaciones sobre tradiciones nacionales y regionales de la etnomusicología y la etnocoreología de países del Centro y Este de Europa. Fundamentalmente de los Balcanes, Hungría, Ucrania y Estados Bálticos, así como de países asiáticos como China, Japón, Hong Kong y Taiwán, lo cual pone de manifiesto el desarrollo de ambas disciplinas académicas en esas áreas del planeta, cuyas propuestas no son tan conocidas desde este lado de Europa.



De izquierda a derecha, Ursula Hemetek, Gabrielle Berlin, Marcelo Source Keller y Silvia Martínez

En cuanto a las temáticas abordadas en el congreso y las aproximaciones a las mismas, cabría esperar un mayor número de presentaciones que se ocupen de aspectos procesuales de las prácticas musicales y performativas, y también una reflexión más profunda sobre cuestiones teóricas y metodológicas relativas a los temas expuestos. No obstante, no faltaron sesiones que invitaban a “repensar el trabajo de campo” o a reflexionar sobre tópicos de la etnomusicología actual, tales como: construcción de la identidad; género, representación y control; relaciones entre música, poder, y política; procesos de urbanización y recontextualizaciones musicales; música popular, industria musical y mediación tecnológica; procesos migratorios y diásporas.

Panel del INET

Como ejemplo de aproximación reflexiva desde una perspectiva etnomusicológica actual al objeto de estudio, cabe destacar, junto a la intervención de Silvia Martínez referida, el panel organizado por la profesora Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Instituto de Etnomusicología. Universidade Nova de Lisboa), en el cual participaron otros tres miembros de dicho Instituto (António Tilly, Pedro Félix y Gonzalo Antunes de Oliveira). En dicho panel, titulado “Políticas culturales, *music media*, tecnología y música popular en el Portugal del siglo veinte”, se examinan las diversas maneras en que las políticas culturales, los medios de comunicación de masas, o el desarrollo tecnológico,

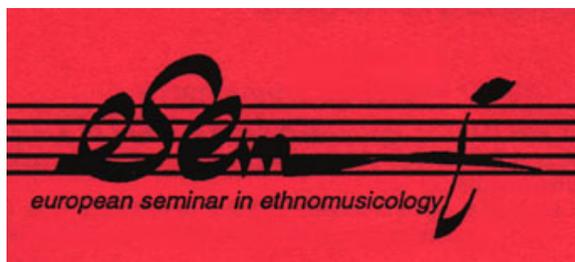
contribuyeron para configurar la música popular en diversos períodos del siglo pasado en Portugal, a través del análisis de tres estudios de caso relativos a la música de teatro de revista, la música pop y la música rock.

Cabe hacer alusión también a los interesantes debates que surgieron en las sesiones plenarias del congreso. Por ejemplo, en la dedicada a las *Etnomusicologías nacionales desde una perspectiva europea*. En esta sesión, representantes europeos y foráneos debatieron sobre el lugar ocupado por las marcadamente diferenciadas tradiciones etnomusicológicas en distintas naciones del continente europeo, tal y como cada una de ellas fue ideológica a institucionalmente conformada a lo largo de la historia. Se debatió igualmente sobre la posibilidad de aunar las diferentes tendencias etnomusicológicas locales o nacionales en pro de crear una renovada “etnomusicología europea” internacional, con carácter propio.

Con todo, como en las ediciones anteriores, el 39º Congreso del ICTM constituyó un evento de gran trascendencia y repercusión en el ámbito etnomusicológico, el cual ofreció una oportunidad única para conocer mejor el desarrollo actual de la etnomusicología internacional, así como para convivir con otros investigadores y aprovechar el excelente clima de reflexión e intercambio que caracteriza este tipo de eventos, tal y como pude experimentar. Para todos aquellos interesados y con disponibilidad para poder asistir, recomiendo la participación en el próximo congreso del ICTM tendrá lugar en Durham (Sudáfrica), del 1 al 8 de julio de 2009.

Reseñas

European Seminar for Ethnomusicology XXIII Conference, Lisboa



Susana Moreno Fernández

El European Seminar for Ethnomusicology (ESEM), fundado en 1981 por John Blacking y actualmente presidido por el profesor Giovanni Giurati, encontró acogida para la celebración de su vigésimo tercer congreso entre el 11 y el 13 de octubre de 2007 en la Rectoría de la Universidade Nova de Lisboa (Portugal).

Este congreso fue organizado conjuntamente por el ESEM y por el Instituto de Etnomusicología. Centro de Estudios en Música y Danza (INET-MD), de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Los miembros de dicho instituto, cuya presidenta es la profesora Salwa El-Shawan Castelo-Branco, y del cual formo parte como investigadora postdoctoral desde febrero de 2007, participamos activamente tanto en la organización del congreso como en la presentación de comunicaciones y paneles, o en la coordinación de las sesiones.

Este congreso del ESEM se articulaba en torno de los siguientes temas centrales, relacionados de diversas maneras con Portugal: *Archivos audiovisuales en el siglo XXI; Música y danza en las comunidades diaspóricas en Europa; Música y danza en el Portugal Post-Colonial y en España*. Las diversas comunicaciones presentadas en relación con esos temas trataban sobre fenómenos y procesos tales como transnacionalismo y nuevas identidades; procesos transculturales en música; procesos de significados en la *performance* musical. El éxito del congreso se debió a su esmerada organización, la cual se ponía de manifiesto en las diversas sesiones, todas plenarias, que permitieron una mayor participación de los

asistentes a las mismas, animando la discusión en torno a los diversos temas indicados.

El número de asistentes que acudieron a este congreso del ESEM excedió ampliamente las expectativas de sus organizadores, contando con comunicantes y conferenciantes de diversos continentes: Europa, Asia, y América del Norte y del Sur. Esta diversificada participación refleja la voluntad de diálogo y de compartir conocimientos que siempre ha sido central en la etnomusicología como disciplina académica en general, y en el espíritu del European Seminar of Ethnomusicology en particular. Entre los cincuenta ponentes del congreso, doce de ellos eran procedentes de universidades o centros españoles, y expusieron comunicaciones que abordaban problemáticas como la construcción de identidad, los procesos transculturales, las influencias mutuas entre estilos y los géneros musicales "cultos" y "populares", o los discursos legitimadores de las prácticas musicales y performativas.

La diversificada participación refleja la voluntad de diálogo que siempre ha sido central en la etnomusicología

Cabe destacar entre los asistentes procedentes de España en este congreso la participación del profesor Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid), quien moderó una de las sesiones y presentó una comunicación en otra de ellas, dedicada a Archivos Audiovisuales en el siglo XXI, la cual versaba sobre El proyecto *Multimedia Collection Management - MULTI.CO.M: Un nuevo Currículo Europeo para Sonido, Fotografía y Fuentes Audiovisuales*. Se trata de un proyecto

europeo en el que cooperan diversas instituciones, relacionado con la documentación y la formación de personal especializado en la valoración y preservación de materiales de audio y vídeo, en cuya elaboración participa el profesor Cámara de Landa.

En esa misma línea temática relativa a los archivos audiovisuales, los organizadores del congreso manifestaron especial interés en contar con la presencia de musicólogos y especialistas en archivos y documentación musical, procedentes de Europa Central y del Este, debido a su valiosa contribución a la discusión sobre dichas disciplinas, las cuales cuentan con un notable desarrollo en esos países. Dicha discusión es especialmente pertinente en este momento en Portugal, país en el que se encuentra aún en proyecto la necesaria creación de un archivo sonoro nacional, cuyos promotores agradecen intercambiar experiencias y abrir el debate teórico en busca de una perspectiva adecuada para llevar a cabo tal proyecto.



Grupo coral Os Ceifeiros de Cuba

En memoria de John Blacking

Uno de los momentos álgidos del XXIII Congreso del ESEM fue la lección en memoria de John Blacking ofrecida por Philip Bohlman, en la cual el profesor de la Universidad de Chicago demostró su gran erudición con un ameno discurso a modo de creación literaria que se desplazaba continuamente entre la realidad y la ficción, por medio de un análisis mítico, histórico y contemporáneo, y en el que integraba la música popular urbana en su capacidad

para generar símbolos e iconos, y para expresar relaciones históricas y de poder. Bohlman ilustró su argumento basándose en la figura de El Cid, el héroe castellano del siglo XI y personaje legendario de la Reconquista española que inspiró inmensa literatura lo largo de la historia, así como algunas producciones cinematográficas.

Otro momento destacado del congreso fue la muestra del documental *Canto de un país perdido* (*Chant d'un pays perdu*), realizado en Albania y en Grecia por Bernard Lortat-Jacob (CNRS, París) y Héléne Delaporte (Université de Paris X-Nanterre), el cual fue presentado y comentado en este evento por el profesor Lortat-Jacob. El documental transmite eficazmente la nostalgia y las emociones ligadas a la experiencia musical de algunos emigrados albanos, descendientes de quienes fueron expulsados de Grecia o brutalmente asesinados después de la Guerra, encarnadas en la figura del talentoso cantor albanos Shaban Zeneli, en su regreso a la región de sus antepasados, Tchameria, situada en el norte de Grecia, hoy prácticamente abandonada tras el gran éxodo.

Tradiciones musicales de Portugal

Por último, quisiera añadir que la ceremonia de clausura del evento supuso un momento emotivo y especial. Contó con interpretaciones de música y danza al vivo que incluía una representación de diversas tradiciones musicales y culturales de Portugal, las cuales han sido objeto de estudio de varios investigadores del Instituto de Etnomusicología de la Universidade Nova de Lisboa. Concretamente, intervinieron intérpretes de canto polifónico masculino típico de la región de Alentejo (sur de Portugal), conocido como "cante alentejano", ejecutado por el grupo *Ceifeiros de Cuba* (Alentejo)

Hubo igualmente toques de gaita-de-foles de Galicia y de Trás-os-Montes (Nordeste de Portugal), acompañadas de caja y bombo a la manera tradicional, a cargo de los músicos lisboetas Paulo Marinho, Claudia Coito y Tânia Lopes respectivamente; y por último música, danza ritual y baile asociados al estado de Goa (antigua colonia portuguesa) en la India, interpretados por el grupo *Ekvât*, perteneciente a la Casa de Goa en Lisboa.

Reseñas

¡Qué viva la música popular!

14 congreso de IASPM-Internacional, México DF

Eduardo Viñuela

El pasado mes de junio tuvo lugar en Ciudad de México el congreso bienal de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM). Este encuentro, que remonta sus orígenes a la formación de dicha asociación en 1981, se ha convertido en un evento de referencia para conocer el rumbo que han ido tomando los estudios en este campo, así como las inquietudes y las nuevas temáticas y perspectivas que se encuentran en boga en la actualidad.

La sesión inaugural, que contó con la participación de Gabriela Warkentin, directora del Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana (sede del congreso), del presidente de la asociación, Franco Fabbri, y de la presidenta de IASPM-AL, Julia Palacios, tuvo un emotivo recuerdo para Vanessa Knights en el que se destacó su pasión por la música latinoamericana y su importante labor como investigadora en este campo.

La organización del congreso contemplaba cinco ejes temáticos que dieron cabida a todo tipo de propuestas y que centraron las sesiones plenarias con las que daba comienzo cada jornada: la música como medio de expresión, la puesta en escena de la música, el papel de la industria y la tecnología como mediadores entre la producción y el consumo, la articulación de identidades geográficas a través de la música y los condicionamientos políticos y mediáticos que afectan a determinados tipos de música popular en algunas regiones. Todas estas sesiones contaron con la participación de autores de reconocido prestigio en las diferentes materias, entre los que se encontraban Anahid Kassabian, Elijah Wald o Kay Dickinson.

Las comunicaciones se desarrollaron en sesiones paralelas, un factor que, unido a la distancia entre las diferentes aulas y a algunos cambios de última hora en el programa, dificultó la asistencia a intervenciones consecutivas en diferentes aulas. De todos modos, merece la pena destacar la masiva participación, con alrededor de doscientos

ponentes, y la variedad de los temas expuestos. Por supuesto, la música latinoamericana centró el grueso de las intervenciones y fue abordada desde múltiples puntos de vista. Dentro de este capítulo debemos destacar la perfecta compenetración entre los estudios de repertorios tradicionales y la investigación de nuevos géneros musicales como el reggaeton, así como la regeneración de géneros musicales como el tango a través de la incorporación de la tecnología musical y el contacto con otras músicas.

Identidades musicales

Otro de los temas con mayor número de aportaciones fue el de la articulación de identidades musicales, especialmente las relacionadas con los ámbitos nacionales y regionales. En este sentido se expusieron trabajos que abordaban las escenas musicales de diferentes partes del mundo y los condicionantes políticos, sociales y económicos que influyeron en su desarrollo. Gran parte de estas exposiciones trataban sobre el impacto de los regímenes dictatoriales en el desarrollo del panorama musical de países como España, Chile o Argentina, así como la regeneración y creación de símbolos de identidad nacional, en los que tomó parte la música, una vez instaurada la democracia. También se abordaron la heterogeneidad de la escena musical soviética tras la desaparición de la URSS y la actual mezcla entre tradición y modernidad en la música mexicana o cubana.

Como viene siendo habitual en los congresos recientes sobre música popular, hubo varios paneles dedicados de forma monográfica al estudio de determinados géneros musicales en diferentes escenas locales o desde distintas perspectivas. En esta ocasión el hip hop superó en número de intervenciones a otros repertorios musicales con mayor tradición académica, como el jazz, el heavy metal o la música techno.

Las intervenciones en materia de industria musical y nuevas tecnologías estuvieron marcadas por los recientes cambios que se están produciendo en ambos sectores. Por un lado, se trataron

cuestiones acerca de las políticas de las discográficas para tratar de paliar las pérdidas provocadas por la piratería. Por el otro, se abordaron los cambios producidos en las prácticas de escucha por la llegada al mercado de nuevos dispositivos electrónicos móviles como el iPod. Los medios de comunicación también estuvieron presentes en el congreso con varias presentaciones acerca de la música en determinadas emisoras de radio y canales de televisión; del mismo modo, los géneros audiovisuales contaron con varias aportaciones centradas en los usos de la música en el cine y la producción de videoclips.

Merece una especial mención la cantidad de trabajos desarrollados desde la perspectiva de género, un enfoque que estuvo presente en la totalidad de los ejes temáticos abordados en el congreso y que contribuyó notablemente a ofrecer nuevos puntos de vista en gran parte de los campos de estudio de la música popular.

Actividades paralelas

Dejando a un lado el apartado académico, el congreso contó con interesantes actividades organizadas para la tarde-noche, entre las que destacaron la visita privada al Museo del Palacio de Bellas Artes, que albergaba una exposición temporal dedicada a la obra de Frida Kalho, una recepción en la Casa del Lago y una visita al Circo Volador, un centro cultural situado en uno

de los barrios desfavorecidos de Ciudad de México que lleva varios años luchando por la integración social de la juventud a través del desarrollo de proyectos artísticos. Esta visita contó con la actuación de un grupo de este colectivo y, posteriormente, una *jam session* en la que intervinieron varios participantes en el congreso.

El congreso finalizó con una cena a la que asistieron gran parte de los congresistas y en la que se reconoció el esfuerzo y la magnífica labor de la organización y, en especial, de su máxima responsable, Julia Palacios. Un gran trabajo que comprendió desde la preparación de las instalaciones de la Universidad Iberoamericana, que contaban con un perfecto equipamiento técnico para el desarrollo de las sesiones, hasta la organización de los almuerzos servidos en la propia universidad, lo que facilitó el contacto entre los participantes en el congreso y ayudó a paliar la falta de tiempo para los debates durante las sesiones.

Por último, señalar que el congreso acogió la celebración de la asamblea general de la IASPM. En este acto se produjo el relevo del equipo directivo de la asociación, quedando como nuevo presidente Geoff Stahl, y se acordó impulsar la presencia de la IASPM en Internet con una reforma y potenciación de la página web de la asociación (www.iaspm.net) que en la actualidad ya ha sido renovada. Finalmente, se designó la sede del próximo congreso, que se celebrará en Liverpool en julio de 2009.



Una de las sesiones del congreso de IASPM en México DF. En el centro, de izquierda a derecha, Franco Fabbri y Anahid Kassabian

Reseñas

Cosmopolitan cities and migrant musics

7th Meeting of the Study Group on the Anthropology of Music in Mediterranean Cultures of the ICTM, Venezia

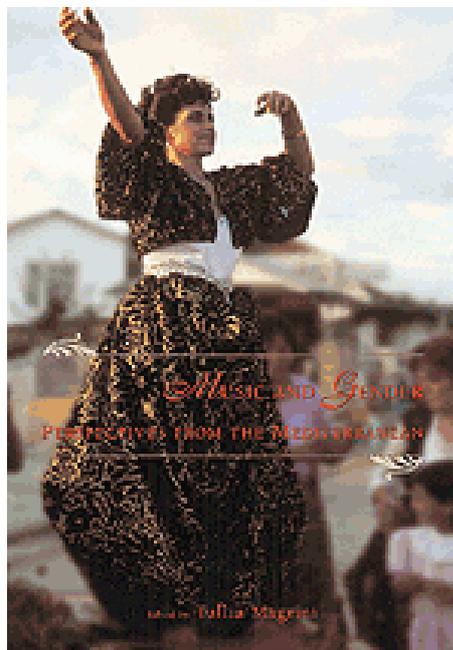
Rubén Gómez Muns

La sede de la Fondazione Ugo e Olga Levis acogió la celebración de este seminario, dedicado a la memoria de la difunta Tullia Magrini, fundadora e impulsora de este grupo de investigación. Como indica el título, la temática del seminario se centraba en cuestiones relacionadas con las migraciones musicales y su impacto en áreas urbanas del Mediterráneo, al mismo tiempo, el programa también incluía unas sesiones de recordatorio a la figura de Tullia Magrini y otra centrada en el futuro de este grupo de investigación.

Los actos de recordatorio a la figura de Tullia Magrini se centraron especialmente en su labor etnomusicológica, en su lucha por impulsar nuevas perspectivas en el mundo académico italiano y en la creación de este grupo de estudio.

En el plano académico cabe resaltar la presencia de figuras tan reconocidas como Bruno Nettl, Philip V. Bohlman, Margareth Kartomi o Ruth Davis, que junto al resto de participantes hicieron que los asistentes al seminario saliéramos muy satisfechos del mismo. La ponencia inaugural a cargo de Bruno Nettl, centrada en el papel de las minorías y las migraciones en la historia de la musicología y la etnomusicología, dejó bien claro el nivel del seminario.

El itinerario de la reunión fue desde el imaginario metropolitano y su relación con la música, la migración, las ideas de utopía y heterotopía presentado por P. Bohlman a la recuperación del panorama sonoro de la Venecia renacentista de Iain Fenlon; pasando por la música *arabesk* y el sentimiento de melancolía cosmopolita en la Turquía contemporánea de Martin Stokes, el cosmopolitismo del jazz contemporáneo italiano de G. Plastino, la música *klapa* de la Croacia actual de Josko Caleta y la diáspora de la música litúrgica hebrea de Margareth Kartomi entre otras etapas.



Portada del libro *Music and gender. Perspectives from the Mediterranean*, de Tullia Magrini

Nuevas perspectivas

Por otro lado, los asistentes también pudimos asistir a la sesión de debate centrada en el futuro de este grupo de investigación, la cual, mostró como el mediterráneo es un área de creciente estudio de interés, donde se desarrollan nuevas perspectivas de trabajo a causa de la complejidad cultural de la misma.

No obstante, hay un tema que este grupo de investigación tendría que intentar corregir de cara al futuro, el de la no presencia de investigadores procedentes de países de la Ribera Sur de la Cuenca Mediterránea. A mi modo de ver, se hace muy difícil realizar un debate plural, e incluso podríamos decir, "realista", sobre el Mediterráneo sin tener la opinión de estudiosos procedentes de estos países. De todos modos, este hecho no empaña la grata sensación que tuve de este seminario, esperando poder asistir a la próxima edición, la cual, se celebrará probablemente en el 2009.

Reseñas

Música indígena de Costa Rica

Ciclo ACIMUS 2007

Susan Campos

Gracias a la donación del compositor costarricense Marvin Camacho, y la colaboración del catedrático de musicología Don Ismael Fernández de la Cuesta, del presidente de AEDOM y director de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid Don Carlos Gozávez, de la Embajada de Costa Rica en España y el equipo de la *Asociación de Cooperación Iberoamericana en la Música-ACIMUS*, se realizó en España, del 3 de diciembre del 2007 al 8 de febrero del 2008, la primera exposición de instrumentos y artefactos indígenas de Costa Rica en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

La exposición formó parte del CICLO ACIMUS 2007, celebrado del 27 al 30 de noviembre, el cual incluyó conciertos y conferencias, entre los que cabe destacar los dedicados a la música indígena en Costa Rica y las vanguardias centroamericanas, a cargo del Maestro Camacho. Las actividades se realizaron en la Universidad Autónoma de Madrid, el Conservatorio Profesional de Música de Getafe, y el Aula de Música de la Universidad de Valladolid.

La colección ha contado con ocarinas zoomorfas monocromas de influencia suramericana y antropomorfas policromas de influencia mesoamericana, así como instrumentos de percusión, fotografías del Sitio Arqueológico Guayabo (Turrialba, Costa Rica), algunas

publicaciones etnomusicológicas costarricenses, y artefactos rituales contemporáneos como máscaras de fabricación Bribri, Cábcar y Boruca, tres de los principales grupos indígenas que todavía sobreviven en Costa Rica.

A este respecto es importante señalar que la colección cuenta con dos ocarinas originales, fechadas entre el año 1000 a.C. y 1400 d.C., pertenecientes al Maestro Camacho, las cuales entraron a España con permiso de la Embajada de Costa Rica, con el fin de ser incluidas en la exposición y donadas posteriormente al Museo de la Música - Colección Luis Delgado en Uruña, Valladolid. Ambos instrumentos precolombinos serán entregados oficialmente por ACIMUS al Museo durante el IV Simposio sobre Patrimonio inmaterial que tendrá lugar en Uruña en el mes de abril, organizado por la Fundación Joaquín Díaz y la Cátedra de Estudios sobre Tradición de la Universidad de Valladolid.



Una de las ocarinas que serán donadas al Museo de la Música en Uruña

iaspm

International Association for the Study of Popular Music

Popular Music Worlds, Popular Music Histories

University of Liverpool, Reino Unido (13-17 de julio 2009)

La International Association for the Study of Popular Music (IASPM) invita a presentar comunicaciones que exploren las diversas conexiones y desconexiones entre los mundos de la música popular y las historias que estos articulan.

El plazo de presentación de propuestas termina el **1 de julio de 2008**

Más información en www.iaspm.net