



Cartel de la película Boleto, de 1934

ETNO - Número 16
Septiembre de 2007

CONTENIDOS

Editorial	2
Opinión	3
Etnomusicólogos contra la violencia	
Musicología vs etnomusicología	
Entrevista	11
Richard Middleton	
Exposiciones	14
Revisando la movida	
La música y el III Reich	
Reseñas	18
Vocaciones musicales	
Between folk and popular	
Tradición y nuevas tecnologías	
Fira de música al carrer	
Música subsahariana	
Noticias	26
Obituario	27
Vanesa Knights	

DL V-3179-1999

ISSN 1575-5029

**SIBE—Sociedad de
Etnomusicología**

Apartado de Correos
33035
08080 – Barcelona
Teléfono: 617 280 935

www.sibetrans.com
secretaria@sibetrans.com

IASPM-ESPAÑA:
www.iaspmespana.net

Revista TRANS:
www.sibetrans.com

Editorial

Una vez finalizado el período vacacional os presentamos un nuevo número del Etno-boletín. Durante los meses que han pasado entre el anterior y este último ha habido varios acontecimientos que hemos considerado de la relevancia suficiente para ser reseñados y sobre los que vais a encontrar referencia en las siguientes páginas. Seguramente hubo otros que, por olvido o dejadez se nos han escapado y, por eso, esta editorial quiere recordar a todos los socios/as y amigos/as que la SIBE, como rezaban los eslóganes de Hacienda hace varios años, somos Todos. Desde aquí rogamos encarecidamente a que todos los que vayáis a un congreso, leáis una novedad editorial relacionada con la materia, escuchéis un disco reseñable, nos enviéis comentarios, opiniones, etc.

En este número os presentamos, además de lo que ya viene siendo habitual, un par de artículos de opinión. Creemos que la temática de ambos artículos es lo bastante interesante e incluso polémica como para que de aquí salgan debates, comentarios y, en fin, diversidad de respuestas en los diversos foros de la SIBE. Este era uno de los objetivos de este nuevo formato de boletín, considerando que las noticias más recientes o las que deben anunciarse porque están por llegar se movían con mucha más inmediatez a través del apartado de novedades de la Web.

No obstante, hay eventos que han pasado y otros que están por venir que es justo comentar aquí. Nos referimos a las jornadas de Logroño y al congreso 2008. El balance de las jornadas, tanto en lo que concierne a la participación como al interés y el diálogo generado por los asistentes fue altamente satisfactorio, como también lo son las expectativas para el próximo congreso de Salamanca, de las que os informamos brevemente. Esperamos, por tanto, una altísima participación en dicho congreso que, dicho sea de paso, es ya el décimo. En este punto queremos remarcar con optimismo que la andadura de nuestra sociedad está siendo cada vez más firme y que estamos, sin prisa pero sin pausa, entrando a formar parte de los foros internacionales.

No podemos dejar de anunciar una noticia triste, como ha sido el reciente fallecimiento de la profesora Vanessa Knights. En este número hay un espacio dedicado para ella, aunque esta editorial también quiere expresar sus condolencias.

Con los ojos puestos en el futuro y contando con la colaboración de todos, tan sólo nos queda desearos un año académico próspero y cargado de buenas noticias.

EQUIPO EDITORIAL

José Antonio González
(oncino@teleline.es)
Héctor Fouce
(hector@fouce.net)
Ruth Gil
(ruttygil@hotmail.com)
Carlos Herrero
(cherrero@educaragon.org)
Beatriz Pérez
(biribea@hotmail.com)
Irene San Martín (irenesanmartin@hotmail.com)

JUNTA DIRECTIVA SIBE

Presidente:
Silvia Martínez: silvia.martinez@esmuc.net
Vicepresidente:
Rafael Martín Castilla. martincervera@terra.es
Secretario:
Héctor Fouce Rodríguez. hector@fouce.net
Tesorero:
José Antonio González Serena: oncino@terra.es
Vocales:
Rubén López Cano: lopezcano@yahoo.com
Íñigo Sánchez Fuarros: isanchez@csic.bicat.es
Rubén Gómez Muns: ruben.gomez@urv.net

Opinión

Etnomusicólogos contra la violencia

... ¡y yo que me quejaba de la guitarra del vecino!

Rafael Martín

Si tuviéramos que puntuar el interés de los artículos que se publican en nuestras revistas por la polémica que son capaces de generar, el de Suzanne Cusick “La música como tortura/la música como arma” (http://www.sibetrans.com/trans/trans10/cusick_cas.htm), recibiría una de las mejores puntuaciones de nuestra revista TRANS.

La profesora Cusick presenta en este artículo una taxonomía sobre uno de los usos más detestables que se pueda dar al sonido y a la música, el de atacar con ella a un adversario. Su investigación aún se encuentra en su etapa inicial, pero nos pone al corriente de las prácticas que ejercita el gobierno de los Estados Unidos, incluso antes de que en 1989 se emitiera incesantemente música a alto volumen para lograr la rendición del General Noriega, acorralado en la embajada del Vaticano en Panamá. Su uso se ha visto multiplicado tanto en el campo de batalla como en los interrogatorios de detenidos, consecuencia del abanderamiento de los Estados Unidos de América contra el terrorismo.

Estas prácticas constituyen una “tortura sin contacto”, que pasan por el uso de sonidos de una intensidad tan extrema que llegan a provocar derrames nasales, logrando una pérdida de la orientación espacial y merma de la coordinación física, así como el abandono de todo tipo de resistencia o la destrucción de la subjetividad. La finalidad es, en definitiva, destruir toda resistencia para atacar sin peligro de contraataque, u obtener de un prisionero información rápida y fiable.

Con el fin de utilizar el sonido con una finalidad persuasiva, se han desarrollado algunos artilugios que mediante la emisión de ultrasonidos, ayudan a “espantar” mosquitos, cucarachas, roedores, perros o, incluso en algunos lugares, se comercializan aparatos que emiten sonidos de alta intensidad como arma de defensa personal que logra el aturdimiento del adversario.

Sin embargo, del uso de la música en tiempos de guerra ya teníamos noticia tiempo atrás. Desde tiempos remotos forma parte del ritual de protección antes de entrar en batalla y por ese motivo se estudia la música que hace el contrinicante para adivinar qué acción pretende emprender a continuación... Se lanzan consignas musicales entre bandos, a veces cantadas por los propios soldados y, otras, a través de transistores portátiles que previamente han dejado caer en paracaídas, en territorio enemigo. Pero el tema abordado por la profesora Cusick va más allá: la música aquí es la protagonista porque es la que infringe el ataque.

Poco después de la aparición del artículo, la SEM (Society for Ethnomusicology) se hizo eco de este artículo, publicando un manifiesto en el que se posiciona contra el uso de la música con fines bélicos (http://webdb.iu.edu/sem/scripts/aboutus/aboutus_em/positionstatements/position_statement_torture.cfm)

En resumen, este breve manifiesto se centra en la responsabilidad del gobierno de los Estados Unidos de América -al que se pide que notifique toda actividad en ese sentido-, condena el uso de la música como instrumento de tortura y reclama que cese de utilizarse como arma tanto física como psicológica.

A pesar de que cualquiera pensaría que un manifiesto redactado en semejantes términos obtendría el beneplácito de la totalidad de los miembros de la SEM, algunas voces discrepantes se alzaron prontamente a reclamar un consenso ante semejante declaración de principios. Estas voces fueron en su mayoría de miembros estadounidenses.

Al parecer, el descontento de algunos interlocutores estaba en el hecho de que la Junta de la SEM proponía manifiestos que no eran votados en asamblea. Otros reclamaban que se hablara no sólo de lo que hacen los norteamericanos y proponían que ya que se trata de una sociedad internacional, el manifiesto debía contemplar el uso bélico de la música por cualquier nación mundial.

Pero la lista de correo siguió candente durante unos días con aspectos interesantes como la comparación con los ritos de paso basados en la desorientación física y mental al ingresar en determinadas fraternidades universitarias, en las torturas en Auschwitz y en cualquier otro campo de concentración,

Ésta es una de las repercusiones más llamativas y próximas a la etnomusicología que ha tenido el artículo. Con cualquier buscador se pueden encontrar un buen número de páginas web y foros en los que se debaten algunos de los aspectos relacionados con la música y la tortura, como pueden ser la reclamación por parte de los músicos -que sus obras no sean utilizadas con fines bélicos o de tortura-, los efectos de la música tal como se exponen en la película "La naranja mecánica" (adaptación de la novela de Anthony Burgess), la captación de fuerzas combatientes en Chechenia, etc.

El artículo de Cusick forma parte del dossier "Música, Silencios y silenciamientos: música, violencia y experiencia cotidiana"

(<http://www.sibetrans.com/trans/trans10/indice10.htm>) que Ana María Ochoa, como editora invitada, ha organizado juntando una decena y media de artículos que de un modo u otro asocian los conceptos de música, violencia y convivencia. Como he mostrado brevemente, la repercusión del artículo ha sido grande y proviene de diversos ámbitos. Ello nos debe inducir a varias reflexiones.

Si la etnomusicología pone especial atención en que su estudio de la música ha de mostrar su relación con el ser humano, ¿no sería de esperar que la etnomusicología generase mucha más polémica de este u otro tipo en cada uno de sus textos? Debería ser más normal que nuestros artículos se leyeran.

Es cierto -y un acierto-, que cada vez más artículos de TRANS están siendo traducidos y publicados en bilingüe, lo que nos aproxima al mundo anglosajón. El hecho de que nuestra sociedad y su revista merezcan un poco de atención de los miembros de la SEM y, además, ayuden a generar un debate en clave ética, es reconfortante. Pero leyendo la variedad de temas que se plantean en los foros de discusión de la SEM, uno se da cuenta de que esa sociedad ampara a una cantidad enorme de etnomusicólogos: allí hay lugar para discutir prácticamente de todo [*¿cómo puedo asociar una batería de coche a la de mi grabador de video?* – pude leer una vez. Las respuestas no se hicieron esperar: *"Usa una batería de moto, no la de coche que es muy pesada"*, *"Yo la tengo así y la llevo en un carrito de la compra"*, *"Pues yo la cargo en una mochila"*, *"En la web 'tal' te explican cómo conectarlo"....*].

Es buen momento para comenzar a hacer también nuestro trabajo. En el año 2001 se aprobó (este sí, mediante voto asambleario) un código ético para la SIBE (http://www.sibetrans.com/institucion.php?a=codigo_etico), que perfectamente puede hacerse

valer cuando surgen temas como el que nos ocupa.

Hagamos uso de nuestros propios recursos. Reclamemos la música como arma para forjar un mundo mejor. Como defensa de los derechos humanos, también desde las grandes potencias económicas. Es bueno que la etnomusicología esté presente en la actualidad, no sólo en serios mercados entre naciones, también en su uso cotidiano. Continuemos ejerciendo nuestra gratificante actividad de estudiar la música de cualquier sociedad, en cualquier rincón del mundo, pero no perdamos de vista que de lo que nos estamos ocupando es del estudio de seres humanos.

Algunas direcciones de Internet relacionadas:

BBC NEWS. Middle East. Sesame Street breaks Iraqi POWs:
http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/3042907.stm

Boing-Boing: Ethnomusicologists against music as a torture:
http://www.boingboing.net/2007/02/08/ethnomusicologists_a.html

Boing-Boing: Eminem and Dr. Dre used for torture?:
http://www.boingboing.net/2005/12/20/eminem_and_dr_dre_us.html

Boing-Boing: The men who stare at goats:
http://www.boingboing.net/2005/04/07/the_men_who_stare_at.html

Hexem 2039: new military-occult technologies for psychological warfare:
<http://www.hexen2039.net/Hexen2039/links.html>

Provokator magazine:
http://www.provokator.org/magazine/index.php?option=com_content&task=view&id=452&Itemid=1

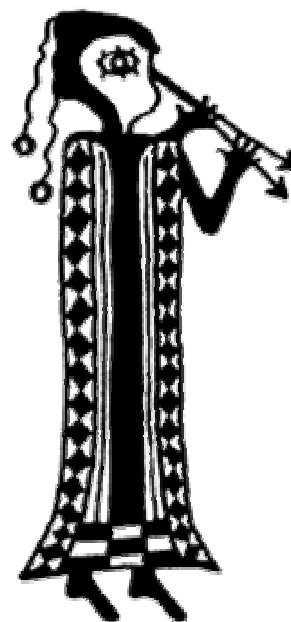
Psyche, Science, and Society. Ethnomusicologists condemn use of music in torture:
<http://psychoanalystsopposewar.org/blog/2007/02/28/ethnomusicologists-condemn-use-of-music-in-torture/>

Psyop links:
<http://www.psywarrior.com/links.html>

The Rock 'n' Roll assault on Noriega:
<http://www.gwu.edu/~nsarchiv/nsa/DOCUMENT/950206.htm>

Torturer's jukebox. Special Reports. Guardian Unlimited:
<http://www.guardian.co.uk/guantanamo/story/0,,2064092,00.html>

YouTube. Chechnya by NizamTV:
<http://www.youtube.com/watch?v=sFpduC4xb9w&mode=related&search=>



Opinión

Musicología vs. Etnomusicología ¿Un falso debate?

Rubén López Cano (ESMuC)

www.lopezcano.net

La Habana, junio de 2006. VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM. Afuera, el sol azota el fatigado pavimento del malecón. Dentro, en las refrigeradas salas de la Casa de las Américas, intento argumentar que los géneros musicales son construcciones sociales que dependen de las significaciones que otorgamos a la música. Entonces señalo con ánimo crítico que “desafortunadamente la musicología suele considerar exclusivamente aspectos estructurales-formales para construir taxonomías jerarquizadas que ofrecen un modo de comprensión útil y ordenado pero que no nos dicen nada de cómo funciona la música dentro de la sociedad”.

Para mi sorpresa, algunos de los asistentes creen que el mío es un alegato a favor de la etnomusicología y en contra de la musicología histórica. ¡Pero mi intención era realizar una crítica al conjunto de la investigación musical en general! No importa: terminé por despertar ciertos fantasmas *glocales*. Meses más tarde. Lista de discusión de la rama Latinoamericana de la IASPM. Alguien propone defender la especificidad de una musicología para el estudio de la música popular urbana. Se instala de nuevo un debate intenso. Pero algo extraño pasa.

La discusión no se está centrando en los desarrollos metodológicos y expansiones disciplinares que ha ayudado a promover el estudio académico de la música popular. No se pasa lista al aporte de los estudios culturales, del desmoronamiento del canon, de la pluralidad de discursos y voces autorizadas para analizar la música o el anquilosamiento de la teoría semi-

ótica que suelen aplicar estos estudios. Tampoco se insiste en todo lo que nos ha enseñado la investigación sobre música popular acerca del papel de la música en la construcción de identidades sociales, de su función en la articulación o desintegración de la subjetividad, ni de cómo colabora a construir el mundo que habitamos. Nada de eso.

En su lugar aparece una vez más el tema clásico de las discusiones disciplinares en la musicología iberoamericana: la disputa entre Musicología vs. Etnomusicología. Por la pantalla del ordenador circulan entonces los mismos argumentos de siempre: la pertinencia de esta dicotomía, sus raíces históricas, el fondo discriminatorio del prefijo “etno”, el peligro de la balcanización disciplinar, la necesidad de refundar, rearticular, inventar una sola musicología (¡la musicología es una y grande!), el hecho de que en la actualidad hay investigaciones que utilizan métodos de ambas “especialidades”, etc. Se trata del mismo guión que se reedita constantemente en todo nuestro entorno. ¿Pero toda reflexión sobre el modo en que se organiza la investigación y estudio académico de la música se puede reducir a esta oposición? En mi opinión, esta reducción es un falso dilema que no hace sino enmascarar problemas de mayor calado. Argumentaré esta opinión en los siguientes puntos.

1. Esta discusión es **contumaz**: pese a que recurrentemente se reedita, parece que no hemos aprendido nada todavía. Repetimos una y otra vez los mismos argumentos. Esto es así porque es un debate intermitente. No nos ocupamos continuamente de reflexionar cómo se organiza institucionalmente nuestra actividad, de evaluar críticamente el estado de la investigación en nuestro entorno, sus métodos, sus límites y potencialidades, etc. Es muy poco lo que se ha publicado

con respecto a la división institucional de la investigación musical en castellano (Cámara 2003: 343-359, Martí 1998 y 2000:21-30, Pelinski 2000: 21y 22, *Revista de musicología* 1993, *Revista musical chilena* 1989). El tema no forma parte de los ciclos básicos de formación. De persistir esta situación, seguiremos repitiendo argumentos superficiales sin comprender por qué son las cosas como son.

2. El debate es **etnocéntrico** pues el antagonismo Musicología vs. Etnomusicología sólo es posible en los sitios donde institucionalmente la investigación musical se divide en esas áreas o porque así se autodenominan las comunidades de investigación hegemónicas. Si tuviéramos que compartir nuestros departamentos universitarios con especialistas en psicología de la música o teóricos profesionales, si compartiéramos con ellos clases, estudiantes, congresos, presupuestos, sociedades científicas, etc., seguramente la discusión no se polarizaría en esta dicotomía. Por ejemplo, en los últimos años, este tipo de discusiones en Norteamérica ha involucrado sobre todo a teóricos y musicólogos.



3. El debate le **da la espalda a la realidad**: pese a los esfuerzos de Adler y otros por construir una dis-

ciplina unificada y organizada, la investigación musical nunca ha constituido un todo coherente, coordinado y jerarquizado. Nunca un departamento universitario ha acogido TODAS las ramas y subdisciplinas de esa musicología general utópica. Si la construcción de la musicología como disciplina universitaria nace de la mano de la ilustración, ramas de investigación musical como la teoría especulativa venían arrastrando su propia tradición desde la era de los pitagóricos y hubieran seguido funcionando aunque la musicología no se hubiera fundado jamás. Aunque muchas comunidades reclamen legitimidad como descendientes directos de la *Musikwissenschaft* germano-decimonónica, la verdad es que cada una es producto de su propia tradición.

Los ERASMUS italianos de musicología en la Universidad de Helsinki se asombran de no encontrar ni una sola asignatura de historia de la música. Cuando los profesores de Helsinki vienen a la ES-MuC de Barcelona se sorprenden que la gran mayoría de las asignaturas se llaman "Historia de"... Podemos reconfortarnos con el argumento de que unos países tenemos más historia que otros. O decir que todo tiene "historia" o es "historiable". Pero también todo fenómeno cultural descansa en procesos simbólicos y ya sabemos lo que pasó cuando alguien en los setenta exigió que toda la musicología se refundara con principios "semiológicos". Admitamos que estos fundamentalismos no tienen sustento y que la currícula de cada departamento se organiza en función de tradiciones locales y de los recursos humanos disponibles.

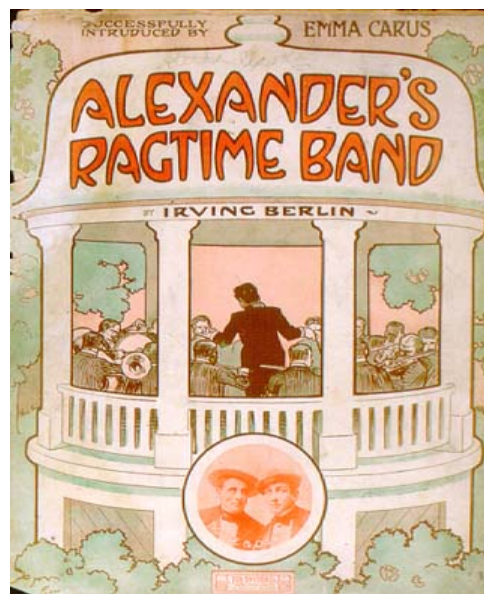
En la UCLA de California y la UNAM de México no hay carrera de musicología pero sí de etnomusicología. La primera posee departamento propio, la segunda una coordinación. En Cuba y Uruguay la carrera se llama musicología y atiende músicas clásicas, étnicas, tradicionales y populares urbanas. Sin embargo, eso no significa que practiquen una variedad de métodos adecuados. En España, asignaturas como psicología o semiótica de la mú-

sica o informática musical o ciertos desarrollos de análisis no forman parte habitual de la formación del musicólogo como en otros países. En ningún sitio se enseña “LA” musicología, sino sólo algunas de sus orientaciones que han desarrollado sus tradiciones locales.

4. La reducción Musicología vs. Etnomusicología es **excluyente e insuficiente**. Existen en nuestro entorno especialistas en tecnología y música que en algunos sitios se hacen llamar sonólogos. Se relacionan con informáticos, compositores y artistas vanguardistas y en ocasiones con psicólogos o teóricos de la inteligencia artificial y la cognición. Escriben sus trabajos en inglés por que así lo exigen sus comunidades de investigación. Reciben subvenciones europeas independientes de otros proyectos de investigación musical. Sus proyectos tienen aplicaciones comerciales. En ocasiones entre sonólogos y “musicólogos” intercambiamos discusiones académicas. Tenemos varios temas en común, pero también formación, discursos e intereses de investigación muy diferentes. ¿Qué son los sonólogos? ¿Musicólogos o etnomusicólogos?

Ellos no quieren ser ni una cosa ni la otra. Simplemente son otros. Para ellos nosotros somos otros. Aunque nos consultemos o nos citemos mutuamente. ¿No saben que existe la *computational musicology*? Quizá en otros países. Aquí, les resulta más productivo preservar su identidad, su comunidad de investigación e interactuar con nosotros musicólogos cuando haga falta sin pretender filiarse a nuestras sociedades científicas o asumir nuestra identidad profesional. Moraleja: ninguna musicología o etnomusicología, por más general que se autoproclame tiene el derecho de reclamar para sí TODA la investigación musical que se produce en el mismo espacio académico.

5. Uno de los aspectos más desconcertantes de este debate es que de continuo **confunde** niveles y entidades que participan en la organización de la producción y legitimación del conocimiento sobre la música. No distingue entre áreas de conocimiento, campos disciplinares, comunidades de



investigación, sociedades científicas, departamentos universitarios, líneas de investigación, géneros de escritura académica, etc. En una misma frase se puede estar hablando de cosas tan distintas como un área de conocimiento y una comunidad de investigación como si fueran la misma cosa. No es este el espacio para definir cada uno de estos términos, pero intentaré explicar mejor este punto.

Hace tiempo se desarrolló en Norteamérica un debate álgido entre teóricos y musicólogos. Los primeros afirmaban que no necesitaban de la historia para hacer su trabajo de análisis musical. Los segundos argumentaban que sólo la contextualización histórica podría otorgar conocimiento fiable sobre las obras. Kevin Korsyn (2003) afirma que detrás del debate metodológico, más allá de las cuestiones disciplinares, lo que se ocultaba en esta discusión era una pugna por la legitimación de dos **comunidades** de investigación representadas por dos poderosas **sociedades** científicas: la *American Musicological Society* y la *Society for music theory*. En esta discusión, los términos “musicología” y “teoría musical” no mencionan disciplinas, sino más exactamente sociedades científicas y comunidades de investigación.

¿Pero no toda sociedad académica se construye entorno a una disciplina? La IASPM, por

ejemplo, es una sociedad que no pone límites disciplinarios y se construye entorno a un objeto de estudio: la música popular. En ella participan por igual musicólogos, historiadores, semióticos, literatos, ingenieros de sonido, comunicólogos, sociólogos, economistas y músicos prácticos. Por otro lado, en la SIbE hemos varios investigadores que no somos etnomusicólogos en sentido estricto. Hay sociólogos, comunicólogos, pedagogos, etc. Nuestro trabajo sin embargo, colabora a los objetivos de la sociedad y a promover un espectro de investigación musical que por cierto es muy ambiguo y amplio aunque no indiscriminado. Caben muchas cosas pero no todas. Si hay sociedades que no representan ninguna disciplina particular, hay disciplinas con sociedades y comunidades de investigación pero que carecen de departamento universitario. Es el caso de la semiótica (no hay carreras en semiótica) o de la etnomusicología en la universidad española: es una asignatura y en todo caso una línea de investigación que pertenece a *Historia y Ciencias de la Música*, que es una sección departamental que funciona prácticamente como departamento.

Se ha señalado que ni existe unidad de métodos en la etnomusicología ni es posible distinguirla de algunas investigaciones musicológicas (Cámara 2003: 345 y Martí 1998: 57-58 y 2000). Es imposible encontrar unidad en la “etnomusicología” o “musicología” porque hace tiempo dejaron de funcionar como disciplinas o subdisciplinas (si algún día funcionaron como tal). Si la musicología fuera una disciplina como la física, tendríamos que admitir que dada la heterogeneidad de sus comunidades, de sus intereses, sus métodos, problemas de investigación y los paradigmas con los que trabaja, esta megadisciplina comprendería tanto la especulación sobre el éter universal y la mecánica newtoniana como la física cuántica y de las partículas subatómicas. Así de disperso es el ámbito de investigación. Utilizar “musicología” o “etnomusicología” como nombres de disciplinas entorpece mucho. Esos nombres

designan mejor sociedades, comunidades de investigación, departamentos (en otros países) y otras entidades de organización del conocimiento. Las discusiones disciplinares ganarían mucho si somos concientes de qué estamos hablando.

“Es dudoso que una comunidad de investigación imponga sus criterios como los únicos válidos y modelicos para el resto”

6. Por último, el debate es **esencialista** porque pretende encontrar sustancias profundas y orígenes que no existen.

Decir que el rasgo esencial de las disciplinas de estudio musical es su interés por la música no dice mucho. Tampoco es factible ya pretender organizar las disciplinas de estudio musical en una taxonomía jerarquizada de categorías bien definidas y excluyentes. La investigación musical actual funciona más como una red compleja que como un conjunto ordenado de disciplinas, subdisciplinas, sub-subdisciplinas, etc. Diversos discursos, desde diversas facultades y tradiciones académicas y no académicas se ocupan de muchos problemas musicales diversos. Es sano que exista esta pluralidad. Es verdad que existe el riesgo de construir una babel académica donde las diversas orientaciones de investigación musical no se puedan entender y sea imposible una integración efectiva del conocimiento (pero cuidado, ningún integrismo es ingenuo).

Es conveniente encontrar puntos de contacto y fomentar el diálogo entre los diversos especialistas. En este sentido, el proyecto de la *Conference on interdisciplinary musicology*, ha generado un modelo de congreso y colaboración interdisciplinar muy interesante (y es curioso que quien la promueve no es una Sociedad de Musicológica sino la ESCOM). Sin embargo, no menos cierto es que es imposible dialogar con todos. Confieso que el año pasado no intercambié comunicación con ningún neuromusicólogo ni arqueomusicólogo; conozco poco de los últimos aportes de la paleontología musical y algunos de los problemas de la zoomusicología; no he

leído el último libro de criptomusicología; no celebré los últimos desarrollos del *Music Technology Group* y ninguno de mis estudiantes tiene planeado hacer el único master europeo en Música, Mente y Tecnología. No podemos abarcarlo todo. Cada uno de nosotros se podrá insertar en una, varias e incluso muchas áreas de esa inmensa red. Podemos incluso desarrollar diversos discursos para adaptarnos a cada comunidad en la que participemos. Pero es inútil pretender controlarla toda. Y también es absurdo pretender reducirla a definiciones ontológicas. Hay que ser conscientes de nuestros límites y alcances y no pretender monopolizar ni el objeto de estudio ni la legitimidad de los discursos.

Para resumir mis opinables y falibles puntos de vista:

- Me parece que las categorías “musicología” y “etnomusicología” no funcionan muy bien para definir tendencias disciplinares. Funcionan mejor para caracterizar sociedades, comunidades de investigación y otros niveles de organización institucional del estudio e investigación de la música. Las tendencias disciplinares se mueven en niveles más complejos y escurridizos.

-Creo que no es posible subsumir toda la investigación musical a una sola disciplina llamada musicología. Es simplemente imposible.

- Considero legítimo que cada comunidad de investigación defina sus intereses y sus métodos. Pero sería dudoso si ésta pretende imponerlos como LOS únicos métodos válidos o módicos para el resto.

- Me alegro que haya orientaciones de investigación musical que afortunadamente nunca tendrán que ver con nuestro trabajo y no estaremos obligados a conocerlas profundamente. Quizá ni nos enteremos de su existencia. Pero cuando se trata de orientaciones próximas tenemos la obligación de conocerlas. Debemos generar espacios de diálogo e interacción con ellas para pro-

ducir nuevos espacios inter y transdisciplinares, de *dominios disciplinares* que tiendan a la construcción de nuevos objetos de estudio y nuevos discursos que luego se convertirán en nuevas disciplinas que con el tiempo se volverán obsoletas y tendrán que reconstruirse y así sucesivamente.

-Considero que el debate disciplinar es sumamente beneficioso cuando colabora a revisar críticamente nuestros métodos y orientaciones. Nos puede ayudar a mapear la red compleja de investigación musical y a ubicarnos a nosotros y nuestras comunidades en ella. Sin embargo, no funciona para establecer esencias disciplinares o taxonomías normativas.

-Me parece sano, útil y productivo sospechar amigablemente de cualquier integrismo: tiene intereses y carencias.

Una cosa es segura. Cuando hacemos de la dicotomía Musicología vs. Etnomusicología eje de este debate, caemos en un falso dilema y la discusión se vuelve improductiva.

Referencias

Cámara, Enrique (2003). *Etnomusicología*, Madrid: ICCMU.

Korsyn, Kevin (2003). *Decentering music: a critique of contemporary musical research*. Nueva York: Oxford Univ. Press.

Martí, Josep (1998). ¿Existe una identidad etnomusicológica? *Actas del III Congreso de la SIBE*. Barcelona: La mà de guido. pp. 57-66.

_____(2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Sant Cugat del Vallès; Deriva Editorial.

Pelinski, Ramón (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid, Akal.

Revista de musicología (1993)16/3.

Revista musical chilena (1989) 43/172.

Entrevista

Richard Middleton: “La música popular ya no existe; todas las músicas son ahora populares”

Héctor Fouce y Silvia Martínez

Richard Middleton es sin duda un nombre clave en los estudios de música popular. Su libro *Studying Popular Music* es todavía, 20 años después, una referencia básica para los que creemos que el estudio de la música popular no puede limitarse a los contextos, sino que estos están íntima y complejamente relacionados con la forma de organizar el material sonoro.

Middleton vive ahora en medio del campo, recién retirado de la Universidad de Newcastle, cuyo departamento de música ha dirigido. Sin embargo, sigue en primera línea intelectual. Acaba de lanzar on-line la revista *Radical Musicology*, de la que nos habla en esta entrevista, y aún está fresco su nuevo libro *Voicing the popular*, (Routledge, 2006) donde revisa el concepto de música popular, un tema sobre el que se extendió en su intervención en el British Forum for Ethnomusicology celebrado en Newcastle, donde tuvimos ocasión de charlar con él.

En *Studying Popular Music* decías que la música popular es central en nuestra sociedad ¿esta afirmación sigue siendo válida hoy?

Creo que sí, aunque habría que matizar inmediatamente a qué llamamos ahora música popular. En el último libro he dedicado bastante espacio a discutir ese tema, y alguien citó en este encuentro mi afirmación de que la música popular ya no existe, puesto que todo se ha convertido en música popular. Así que habría que contestar que, en estas condiciones, la música popular sigue siendo un asunto central en nuestra cultura. Eso sí, la cuestión del uso de las categorías, como hemos visto en este congreso, se ha hecho más problemática, más difícil, más intensa.



Héctor Fouce, Richard Middleton y Silvia Martínez.

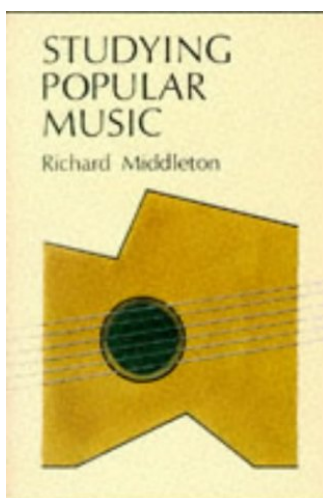
Cuando escribí *Studying Popular Music* estaba mucho más claro qué era la música folk, o la popular, o la clásica.

Eres un musicólogo que se ha preocupado del análisis musical de los géneros populares. ¿Se ha llegado a un método de análisis que incluya los elementos adecuados?

Diría sí y no al tiempo... Bueno, no, realmente no. No en el sentido de que se abrieron un montón de caminos que parecían muy prometedores 15 o 20 años atrás, pero no han dado grandes frutos. Cuando escribí aquel libro era ese momento; por ejemplo, Philip Tagg estaba trabajando en su modelo semiótico y buena parte del análisis iba en esa línea semiótica, y parecía muy prometedor, pero no produjo grandes resultados. Claro que hay que inscribir este momento en el proceso de la cultura intelectual del momento, cuando estábamos saliendo del estructuralismo y este estaba siendo violentamente atacado por la deconstrucción y el postestructuralismo. El trabajo de Philip Tagg por ejemplo hay que ubicarlo en ese momento histórico.

Después de tanto esfuerzo, creo que para mucho de nosotros la cuestión del análisis musical es un asunto un tanto depresivo, probablemente porque para muchos de los académicos actuales el significado de la música popular tiene más que ver con la exploración de procesos, contextos, performances, espacios sociales, en los que la música tiene lugar. Así que resultan más útiles las herramientas que llegan de la teoría de la performance o del análisis del discurso, modelos etnográficos, herramientas que permiten acercarse al significado de una forma muy diferente a cómo los modelos semióticos lo hacen.

De alguna manera, nos hemos relajado, hemos pensado: bueno, a lo mejor no es tan importante tener un modelo científico tan riguroso, podemos hacer convivir varias formas de trabajar porque no vamos a llegar a un modelo conclusivo para explicar el significado. Así que, una vez que nos hemos relajado, todo el campo del análisis musical de la música popular se ha hecho más rico y más productivo.



¿Hasta que punto esa ambición de hacer análisis tenía que ver con la formación y la experiencia de los fundadores de la IASPM, y por extensión de los pioneros de los estudios de música popular?

Hace 20 años había un deseo y una ambición, y también una presión, de producir una disciplina rigurosa que pudiese discutir activamente con la musicología y ganar legitimidad intelectual. Ahora que se ha conseguido puede que esa sea la razón por la que nos hemos relajado con el análisis musical. Nos hemos dado cuenta de que no necesitamos una normativa disciplinaria, hay cientos de personas trabajando en este campo y es su trabajo el que confiere la legitimidad.

¿Qué papel ha jugado la IASPM en la consecución de esa legitimidad?

Fue muy importante. Los musicólogos siempre hemos sido una minoría en nuestra organización, así que tuvimos que aprender a convivir con sociólogos y etnomusicólogos, y eso fue bueno. La idea inicial era crear una organización más activista, con músicos prácticos, periodistas, gente del negocio musical... Se intentó siempre reservar espacios en los congresos para la gente que no venía del mundo académico, pero nunca han dejado de ser minoritarios. Pero de alguna forma era previsible. La gente del mundo de la industria musical, cuando se cruza con el discurso académico, tiende a preguntar: ¿de qué va esto?

Otra crítica habitual a la IASPM y los estudios de música popular es su profunda raigambre anglosajona.

Bueno, vosotros tenéis más perspectiva que yo sobre este tema. Mi sensación es que ahora hay mucha gente, muchas organizaciones, que son muy activas en el mundo de la música popular desde localizaciones no anglosajonas, así que se han hecho progresos.

Dicho esto, está claro que hay un predominio de la música popular anglosajona en todo el mundo y que también se da en el campo académico. Los conflictos entre este estatus hegemónico, que se daba también en los inicios de IASPM, y las alternativas han sido constantes en IASPM.

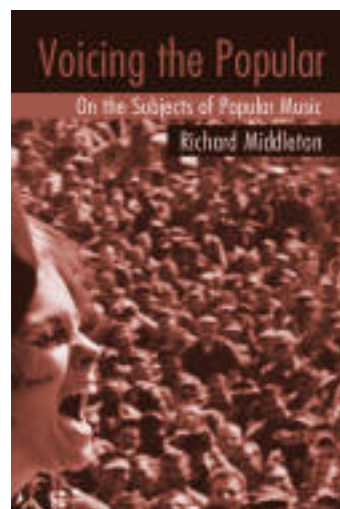
Sin embargo, parece que hay un interés creciente en la academia británica, y muy notablemente aquí en Newcastle, hacia las músicas no angloparlantes,

El departamento de música de Newcastle es excepcional en este aspecto. Ian Biddle, Richard Elliot, Goffredo Plastino, como lo era Vanessa Knight, son personas que se manejan en otros idiomas y conocen otras realidades.

Pero hay otra cuestión: la tendencia general era que los estudios de música popular no se produjesen dentro de los departamentos de música, sino en otros, como historia, estudios culturales, lenguas modernas... Lo que ha pasado es que poco a poco hemos ido atrayendo a gente de esas especialidades, menos centradas en los anglófono, hacia la música popular a través de conferencias, proyectos... En general, es una tendencia no sólo de los estudios de música, sino de toda la academia inglesa.

¿Este perfil ha sido el resultado de tu estrategia al frente del departamento de música?

Mi interés era la música popular, así que tenía claro que este tema tenía que tener una presencia poderosa, no ser simplemente mencionado de pasada en los programas como pasaba hasta ese momento. Yo quería crear un ambiente de pluralismo musical, donde fuese posible teorizar, pero también tocar, componer, música de cualquier tipo. La verdad es que no me di cuenta de la estrategia que estaba siguiendo. Ian Biddle se definiría a sí mismo, cuando llegó, como un germanista, pero poco a poco fui capaz de incentivar su interés hacia la música popular española y también la alemana.



Creo que el mérito principal ha sido atraer a personas brillantes del campo de los estudios de música, pero no especialistas en música popular, hacia este campo, dónde pueden hacer un buen trabajo que les interese. En lugar de cerrar el campo, hemos fomentado un espacio de pensamiento fronterizo.

La creación de *Radical musicology* amplifica esa línea

Esta nueva revista ejemplifica esta idea de abrir el campo de los estudios de música, que se pueda hablar en un mismo volumen de folklore, de tecnología, de lenguaje, de práctica musical... Incluso manejamos la posibilidad de publicar artículos en lengua diferente a la inglesa. Estará en la web y el acceso será gratuito.

Exposiciones

Revisando la movida

Héctor Fouce

Puede que desde otras ciudades sea difícil entender el fetichismo que Madrid siente hacia la movida, pero sin duda este fue un movimiento que dio un revolcón a la ciudad y a la forma en la que se pensaba a sí misma. No es de extrañar entonces que a lo largo del último año se hayan celebrado un buen número de exposiciones que revisan, con mejor o peor suerte, el legado de esa época. Alguien decidió que este año se cumplían 25 años de la movida, y eso espoleó, en muchos casos, la nostalgia y en otros, tal vez los menos, la reflexión.

La exposición que abrió el fuego fue **Caminos de un tiempo (1973-1987)**, que recogió la ebullición cultural que se apoderó de la Escuela de Ingeniería de Caminos de la Universidad Politécnica de Madrid en la época de la Transición. No en vano el director era un tal Eduardo Torroja, a la sazón padre de la cantante de Mecano. La muestra, que se acompañó de debates y conferencias, era más bien modesta, sin material original sino con paneles serigrafiados, alojada en un frío hall de entrada a la facultad. Había entradas de conciertos, pasquines, carteles y muchas fotos de Miguel Trillo, uno de los cronistas esenciales de la época.

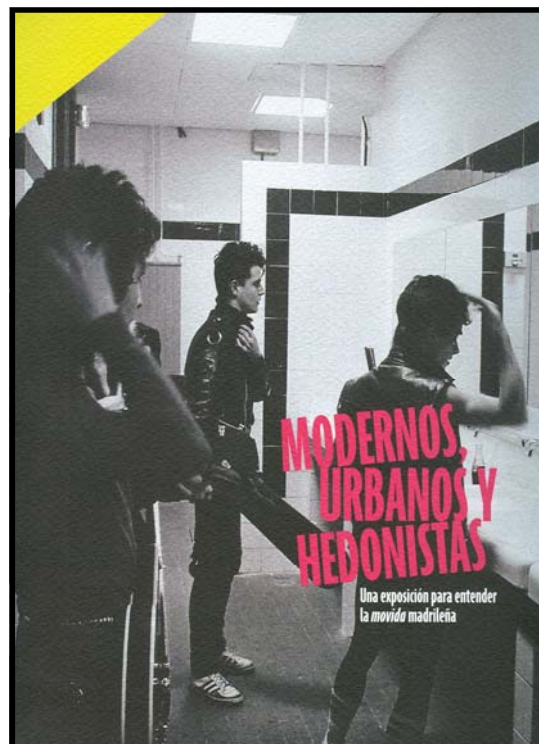
Más recientemente visité la muestra **25 años de pop con Radio 3**, que pasó por Manchester, Murcia, Málaga, Laredo y Toledo. El título es engañoso: debería titularse 25 años de pop con Jesús Ordovás, ya que el veterano locutor del Diario Pop es quien aporta los fondos de su colección privada. Hay discos, entradas, fanzines, cintas que los grupos de los 80 le hacían llegar y la inefable colección de fotos de Ordovás con vacas sagradas del pop español. Sin embargo, se echan en falta dos cosas: más piezas exclusivas (si Ordovás no puede aportar sorpresas con la de años que lleva al filo de la actualidad, ¿quién podrá hacerlo?) y más criterio expositivo, ya que las piezas no se ordenan

conforme a ninguna lógica. Si se trata de mostrar la evolución del pop en este país, hay que estar muy al tanto para entender el concepto de la muestra, más allá del fetichismo del original.

Pero sin duda el gran evento sobre la movida fue el que organizó la **Comunidad de Madrid** en torno a tres grandes exposiciones. Todas las salas de la Comunidad estuvieron dedicadas a la fotografía, las artes plásticas y la música y el diseño de los años 80. Era especialmente interesante la exposición de la sala El Aguila, donde se podían ver portadas de discos, fanzines y libros, carteles y ropa de los diseñadores de la época; con un montaje imaginativo, proporcionaba al espectador lo más parecido a una visión etnográfica sobre la época, permitía conocer qué hacían los jóvenes de aquel momento, cómo vestían, que oían.

Sin embargo, como en general en todos los actos de la Comunidad, se echaba de menos más didacticismo. La exposición parecía montada más como una concesión a la nostalgia de los que estuvieron allí que como una explicación contextual a los que nos la perdimos. El resto de las actividades montadas alrededor, como las mesas redondas, incidían en esa sensación. Y dejaban una inquietante pregunta a la vista de quienes se encargaban de hacer el análisis cultural de la época, entre los que no había prácticamente miembros de la academia ¿Es por falta de investigaciones sobre la época, porque los programadores desconocen de la existencia de antropólogos urbanos, etnomusicólogos o comunicólogos o simplemente porque no importa lo que estos tengan que decir?

El componente didáctico es central en la última –y posiblemente más modesta- exposición movidera, que estará itinerando en diversos municipios de la Comunidad de Madrid hasta fin de año. Se titula **Modernos, urbanos y hedonistas** y ha pretendido transformar la experiencia de una investigación doctoral –la de quien escribe estas líneas- en imágenes, para que quienes no estuvieron allí se hagan una idea del contexto y de la producción cultural de la época.



EXPOSICIONES

La música y el Tercer Reich. De Bayreuth a Terezin

Marta García Quiñones

Recientemente se ha clausurado la exposición "La música y el Tercer Reich. De Bayreuth a Terezin", organizada por la Fundació Caixa Catalunya en su sede central, que ocupa el edificio gaudiniano de La Pedrera, en el Paseo de Gracia de Barcelona. El proyecto contó con la colaboración de la Cité de la musique de París, que en el 2004 había presentado la muestra "Le IIIe Reich et la musique", a partir de la cual se montó la exposición de Barcelona. Pascal Huynh, musicólogo y redactor jefe de las publicaciones de la Cité de la musique, además de autor de una importante monografía sobre la música de la República de Weimar y editor de los escritos de Kurt Weill en francés, se encargó de la supervisión científica de ambas.

El objetivo de la exposición era ofrecer un panorama general de la vida musical en el período nazi, estructurado en cinco capítulos: "Patrimonio" (dedicado a la lectura nacionalsocialista de la tradición musical, con especial hincapié en la figura de Wagner), "La creación" (que confrontaba estéticamente la vanguardia de Weimar y el arte oficial nacionalsocialista, sobre todo a través del desarrollo de la escenografía operística en uno y otro período), "Instrumentos y me-

canismos de propaganda" (sobre las principales manifestaciones musicales nazis, del Festival de Bayreuth a los cancioneros juveniles, pasando por los conciertos masivos y la radio), "Exilio y resistencia" (sobre el destino de los músicos que de una u otra forma se enfrentaron al régimen), y "La música en los campos" (acerca de la difícil supervivencia de la música en los campos de concentración y en los campos-gueto).

Precisamente este último capítulo se amplió considerablemente para la muestra barcelonesa, a la que también se añadió un apartado dedicado a la participación de los músicos exiliados alemanes en la Guerra Civil española. En conjunto el material presentado comprendía pinturas, dibujos, grabados, partituras, grabaciones sonoras, filmaciones y documentos, procedentes de una gran cantidad de instituciones culturales, tanto públicas como privadas.

En mi opinión, antes que nada es de justicia elogiar la magnitud del esfuerzo –tanto económico como de producción– invertido por los organizadores de la muestra, especialmente si tenemos en cuenta que sus características no hacían prever un gran éxito de público. En efecto, se trata de un tema que, más allá de algunos tópicos cinematográficos (estoy pensando en *El pianista* o *Los rebeldes del swing*, por ejemplo), es más bien poco conocido, y que por sus aspectos sombríos no resultaba especialmente atractivo para una sala que, siendo de acceso gratuito, suele acoger a un público bastante heterogéneo.

Del conjunto de piezas presentadas creo que merece la pena destacar los bocetos escenográficos procedentes de la Colección de Estudios Teatrales de la Universidad de Colonia, que ilustraban magníficamente los debates estéticos entre la estética tradicional y de vanguardia, bien visibles en el campo de la ópera. También me parecieron muy interesantes los materiales relativos a la vanguardia de Weimar, a los brigadistas que intervinieron en la contienda española (aunque esta sección es realmente muy breve) y, en el capítulo final, el gran despliegue documental sobre la vida en el campo-gueto de Terezin, así como las piezas (partituras manuscritas, dibujos, incluso indumentaria) procedentes de otros campos.



Si dejamos a un lado algunos discretos golpes de efecto –como la proyección final de una lista de músicos perseguidos o exiliados–, que buscaban conseguir una cierta complicidad emocional por parte del visitante, el tono del montaje era más bien documental y expositivo. Con ello quiero decir que, aunque ciertamente se reivindicaba la memoria de los compositores que el nazismo consideró "degenerados" –los músicos de vanguardia, de jazz y en general, todos los músicos judíos–, y el proyecto se adhería explícitamente al movimiento de recuperación de sus creaciones –con la organización, en paralelo, de un interesante ciclo de conciertos donde se interpretaron varias de ellas, algunas por primera vez en nuestro país–, la estrategia expositiva apelaba al entendimiento, no a la identificación emotiva.

Así, el montaje respondía al esquema clásico, con obras acompañadas de textos explicativos: desempeñando las primeras, en la mayor parte de los casos, una doble función de objetos estéticos y prue-

bas documentales; limitados los segundos –quizás por falta de espacio– a las tradicionales cartelas y breves textos introductorios a cada capítulo. La guía del visitante proporcionaba información complementaria sobre una selección de las obras presentadas, incluyendo además los datos de los fragmentos musicales que podían escucharse en la audioguía (disponible de manera gratuita a la entrada de la exposición). Si a esto sumamos los documentales y fragmentos de películas que se proyectaban en algunos puntos del recorrido, el resultado es una cierta sobrecarga de datos visuales y auditivos. En definitiva, la visita podía resultar un tanto incómoda o exigente a aquéllos que, teniendo un escaso conocimiento de la época, se vieran obligados a recurrir constantemente a los diversos canales de apoyo.

Estética vs propaganda

Con esto entramos en el apartado de las críticas, que quizás convendría empezar subrayando la dificultad que supone articular una exposición alrededor de una materia como la música, que en sí misma no se presta a la presentación visual. En este caso, como acabamos de mencionar, la dificultad se intentó salvar ofreciendo una audioguía musical, lo que en principio parece buena idea. Con ello se cubría en parte la ausencia de un discurso específicamente musical sobre las controversias estéticas de la época en cuestión. No obstante, creo que en la concepción del montaje sí podía leerse una cierta interpretación de la historia musical. Probablemente por el deseo de construir una narrativa a través de una colección de piezas de valor estético, la muestra privilegiaba en el fondo una visión de la historia musical como sucesión de autores y obras, de manera especial en los capítulos de "Patrimonio", "La creación" y "Exilio y resistencia". En este sentido, no resulta extraño que el capítulo dedicado a "Instrumentos y mecanismos de la propaganda" fuera, a mi juicio, el más flojo, pues para comprender el funcionamiento de la maquinaria de propaganda nazi hubiera sido más útil sustituir el punto de vista de la creación por el de la recepción, mos-

trando cómo la radio, el cine y los entretenimientos populares estaban presentes en la vida cotidiana de la gente y contribuían a regular el estado de ánimo colectivo. Bajo la guía del cínico ministro de la Propaganda, Joseph Goebbels, el régimen nacionalsocialista fue un auténtico modelo de instrumentalización política de los entretenimientos de masas –entre los que ciertamente se contaba la música, sobre todo la "ligera", omnipresente en la radio y muy importante también para la potente industria cinematográfica alemana–. En este sentido, me parece que la escena de la música popular urbana y los medios de comunicación de masas pueden explicar mejor el llamado "misterio alemán" (la aceptación del dominio nazi por parte de la mayoría del pueblo alemán) que los avatares de la tradición musical y la vanguardia.

En cualquier caso, tanto el funcionamiento de la propaganda nazi como, sobre todo, la organización institucional de la vida musical, entre otras cuestiones, se analizan de manera más exhaustiva en el libro editado en ocasión de la exposición, que no es propiamente un catálogo –aunque incluya un listado, no del todo exacto por cierto, de las obras de la muestra–, sino una excelente monografía sobre el tema –si no me equivoco, la única existente en castellano–, con contribuciones de destacados especialistas y numerosas ilustraciones. Del interés del texto puedo dar fe porque, como coordinadora de la edición, traduje unas tres cuartas partes y lo corregí de arriba abajo varias veces. Incluye además un CD con obras de los compositores judíos Pavel Haas, Viktor Ullmann, Hans Krása y Gideon Klein.

Reseñas

Vocaciones musicales, profesiones culturales

Nuevos entornos profesionales para los estudios de música

Redacción ETNO

No es ninguna novedad decir que la inserción profesional de los que han elegido la música como elemento central de su formación, básicamente musicólogos y etnomusicólogos, es cuanto menos complicada. En un mundo que

En este contexto, la SIBE y la IASPM, con el apoyo de la Universidad de La Rioja, organizaron estas jornadas *Vocaciones musicales, profesiones culturales. Nuevos entornos profesionales para los estudios de música* en el mes de marzo

La conferencia inaugural corrió a cargo de Franco Fabbri, presidente de IASPM, que disertó en español sobre *Música, cultura y mercado*. En su conferencia llamó la atención sobre los abismos que se abren entre unas industrias de la cultura cada vez más poderosas y unos trabajadores de la cultura más cualificados pero peor retribuidos. Y denunció un discurso cultural, típico de los países del sur de Europa, en el que los musicólogos y periodistas pugnan por el acceso a los medios argumentando que el uno o el otro no tiene la titulación necesaria. Es decir, una clasificación que prima las titulaciones, estáticas, frente a las habilidades, que cambian en función de los intereses y las experiencias personales.

Muy conectada con las reflexiones de Fabbri, al siguiente mesa se centró en el acceso de los profesionales de la música a los medios de comunicación. Héctor Fouce criticó la falta de contenido de la crítica de pop y rock, que se limita a repetir

habla constantemente de gestión del conocimiento, de sociedad de la información, de patrimonio inmaterial o de industrias culturales, el papel de los profesionales formados musicalmente no está claro. .



cronologías; precisamente, la dificultad de acceso de los etnomusicólogos a ese campo es lo profundo de su discurso frente de unos medios en proceso de banalización. En esta línea, Ángel Olmos contó lo precario de su experiencia como crítico musical en la radio clásica. Alberto Turón aportó la otra cara de la moneda: la posibilidad de crear un espacio mediático propio en la web, como Arafolk, que articule toda una comunidad.

La tarde de ese día estuvo dedicada a reflexionar sobre la salida más habitual de los musicólogos: la docencia. Enrique Cámara presentó un estudio sobre salidas profesionales que identificaba amplios espacios de trabajo que se correspondían con altos grados de inserción profesional de los licenciados, que fue discutido por muchos de los presentes ya que no se correspondía con su experiencia. Teresa Cascudo expuso las ventajas e inconvenientes del modelo on-line de la Universidad de La Rioja y Eduardo Contreras las ambigüedades de estudiar o trabajar en un conservatorio superior.

La mañana siguiente estuvo dedicada a los entornos educativos no reglados, como los museos, cursos y actividades. Gianni Ginesi expuso la experiencia del museo de Can Quintana en Torroella del Montgrí, un pequeño pueblo que ha apostado por la cultura para ganar protagonismo en un entorno turístico. José Antonio González contó la experiencia de llevar el trabajo de campo, en principio una actividad de investigación especializada, a una actividad juvenil de verano. Silvia Oviaño explicó el proceso de creación de un proyecto expositivo, insistiendo en que las instituciones parecen estar receptivas a los temas musicales, aunque no hay un trabajo especializado que asegure la solvencia de este tipo de proyectos. Juanjo Morales defendió que hay un espacio para los gestores con formación musical, ejemplarizado en su trabajo como director de Musikeon.

Las jornadas se cerraron con una sesión centrada en las industrias culturales. Ignacio Faulín contó como el Festival Actual, uno de los más destacados del panorama pop-rock nacional, ha

ido evolucionando desde el voluntarismo a la profesionalización. Susana Carvajales defendió la necesidad de ampliar la formación a otros campos, como el marketing o la tecnología, para hacerse un hueco en el mundo de la gestión musical en los nuevos entornos digitales, como los móviles o las webs. Y Miguel Ángel Marín explicó como el conocimiento musical clásico puede salir de los entornos académicos, por medio de peritajes especializados en conflictos de derechos de autor.

La última sesión reunió a los moderadores de cada debate en busca de unas conclusiones. La principal es que existe un espacio profesional por conquistar, pero que no garantiza unas retribuciones ni abundantes ni aseguradas. Llegar a este espacio exige de mucho esfuerzo personal y de un cambio de cultura profesional, centrada en la elaboración de proyectos y en su presentación a instituciones diversas, con un notable desgaste y la siempre inquietante posibilidad de que los proyectos nunca terminen de concretarse.

Los participantes, en una evaluación realizada al final de las jornadas, valoraron positivamente la actividad, en especial la posibilidad de escuchar en pocos días muchas visiones diferentes. La actividad que se organizó con Franco Fabbri, un café con estudiantes en el que estos pudieron intercambiar impresiones con él, fue elogiada por muchos participantes, encantados por la accesibilidad y el conocimientos mostradas por un investigador que sigue produciendo materiales de notable interés.

Reseñas

Between folk and popular. Liminal spaces of the vernacular

British Forum for Ethnomusicology Annual Conference

María Martínez Gabaldón

Paco Bethencourt Llobet

Del día 18 al 21 de Abril de 2007 tuvo lugar en Newcastle el encuentro anual del Forum Británico de Etnomusicología, organizado en esta ocasión por el doctor Goffredo Plastino y compañeros del Centro Internacional de Estudios Musicales (ICMUS).

Dicho congreso titulado "*Between Folk and Popular Music: The Liminal Spaces of the Vernacular*" trató, desde un comienzo, de estimular a los ponentes de la conferencia a diluir teóricamente barreras inexistentes entre las músicas folklóricas y populares urbanas. Teniendo éstas gran relevancia en los programas e investigaciones de los académicos de la Universidad de acogida.

Desde el primer día se pudieron apreciar las aportaciones de investigadores portugueses e hispanos parlantes que nos recordaban al pasado congreso-festival celebrado en Newcastle, *Vamos!* Aunque esta vez, con la ausencia de la apreciada investigadora Vanessa Knights (www.ncl.ac.uk/sacs/POP/hispluso/index.htm)

Paneles sobre procesos de cambio en la Península Ibérica, Latinoamérica, Escocia, continuaron el segundo día con discursos sobre nuevas autenticidades, distinciones, convergencias y superposiciones entre Folk y Popular Music. Así mismo, se tuvieron en cuenta discursos locales y globales, identidades y lo que se ha llegado a conceptualizar como música nueva o post-vernáculo. (Más información en: <http://www.cetl4musicne.ac.uk/>)

Las ponencias magistrales estuvieron a cargo de Salwa El-Shawan Castelo Branco de la Universidade Nova de Lisboa, que gratamente nos volvía a visitar y de Philip V. Bohlman, Universidad de Chicago, profesor honorífico de la Universidad de Newcastle. Su presentación final, centrada en el retorno de lo vernáculo con la utilización de conceptos como *Escatología* y *Soterología*, será recordada como una *performance* en si misma, en la cual el discurso y argumentación quedaban perfec-



Philip V. Bohlman (Foto: Christian Spencer)

tamente entrelazados entre sus cantos y grabaciones. Como la excelente *performance* que nos ofrecieron algunos los alumnos del departamento de Folk, bajo la dirección del doctor Vic Gammon.

Así mismo, destacamos las mesas redondas que se realizaron el viernes, 19 de Abril, entorno a las canciones folklóricas inglesas y la figura de Cecil Sharp, que recibió fuertes críticas desde la perspectiva contemporánea. En la mesa redonda del sábado, 20 en el Sage se sentaron alguno de los precursores de los estudios académicos de la Popular Music e IASPM Internacional, como el Prof.

Richard Middleton y Franco Fabbri, junto a renombrados Etnomusicólogos, los cuales intercambiaron sus perspectivas teóricas sobre el valor de las categorías, taxonomías, etc.

En las sesiones previas celebradas en el “*Sage Gateshead*”, uno los edificios más emblemáticos del nordeste y sede del departamento de Folk de la Universidad de Newcastle (www.thesagegateshead.org/)

se entrelazaron ponencias de Rock, autenticidades e identidades con temática de género y World Music.

De aquella mañana probablemente recordaremos ponencias como la del investigador David W. Hugues, el cual no pudo contener su emoción al recordar experiencias de trabajo de campo sobre canciones folklóricas japonesas, la cuales según su criterio estaban “desapareciendo” inevitablemente.

El Domingo 21, volvimos a la Universidad de Newcastle en la otra orilla del Tyne, donde ponencias sobre educación, tradición, y cambio daban punto a final a una interesante reunión de la BFE.

Para concluir destacaríamos la presencia y contribuciones de algunos miembros de la SIBE e IASPM- España, como Héctor Fouce, que repetía en Newcastle y Sílvia Martínez y otros miembros de la rama latinoamericana de IASPM como Christian Spencer que nos visitaban por primera vez.

Para más información sobre los paneles y tener acceso a los textos que se debatieron en las mesas redondas:

<http://www.ncl.ac.uk/sacs/music-conferences/BFE2007/>



Armstrong Building, School of Art & Cultures (foto: Paco Bethencourt)

Reseñas

Tradición y nuevas tecnologías en el 10^o Alcuentru de bandurrieros en Caliao, Casu, Asturias.

Alberto Jambrina Leal

La bandurria es el nombre por el que se conoce en Asturias y Polaciones (Cantabria) a esta particular fídula en ocho que ha desencadenado todo un repertorio particular en contextos geográficos bien diferentes.

Organizado por la Asociación de Folclor Tradicional “La Quintana” de Gijón, se celebró el día 5 de mayo del 2007. Esta actividad se viene realizando de modo ininterrumpido desde 1998. Se desarrolló básicamente en el salón de las escuelas de Caliao y se desglosó en tres ámbitos:

- Desde por la mañana pudo visitarse la exposición titulada “10 alcuentros, 10 bandurries”, donde se mostraron datos sobre la historia de la bandurria y también reproducciones de los diez instrumentos estudiados hasta ahora en este ámbito musical.
- A las 18 H. se realizó un homenaje al bandurriero Pepe Calvo (informante ya fallecido, quien en su día emigró a la Argentina). Para ello Daniel García de la Cuesta contactó en directo con Mari Carmen Calvo, hija del bandurriero y residente en Buenos Aires, a través de Internet (skipe). La homenajeada se mostró muy emocionada al saber que la escuchaban en directo en Caliao y que en ese día especial se recordaba la figura de su padre. José Calvo Calvo, nació en Caliao en 1898. Emigró a Argentina en 1916, y volvió por vez primera a Asturias en el año 1948. Falleció el 13 de abril de 1980. Pepe Calvo tocó y cantó en la Argentina junto con otros bandurrieros como José Ramón Prida, o gaiteros como Marcelo Alonso. Con estas personas grabó un disco de pizarra, en el que se le oye cantar, acompañado de José

Ramón a la bandurria, la asturianada. (Datos extraídos de García de la Cuesta, 2005).

- Seguidamente dio comienzo el **concierto**, donde intervinimos músicos de diferentes lugares de Asturias y de otras regiones, como Chema Puente, o Miguel Cadavieco, de Cantabria, Alberto Jambrina, de Zamora (Castilla y León), y otros invitados como Carmen Miranda Pereda (todo un lujo contar con una magnífica intérprete de violonchelo quien también tiene vinculaciones con Caliao y la bandurria), Diego, Sergio Catalán Nava, Juan Diego Fernández Escandón, y José Manuel Fernández Quirós.



Alberto Jambrina

En el desarrollo del concierto se pudieron escuchar, ver y sentir distintas sonoridades respecto a este instrumento: Chema Puente con sus romances, y bailes a lo pesao y a lo ligero, Miguel Cadavieco quien hace especial hincapié en las coplas improvisadas y en la actualización de textos y contextos temáticos, Alberto Jambrina y Pablo Madrid (rabel y percusiones) con el particular sonido de Porto de Sanabria. Nos adentra-

mos además en repertorio del Tras-Os-Montes portugués. El resto de los invitados tienen vinculación con la bandurria a través del profesor de la Escuela “La Quintana” de Gijón, Daniel García de la Cuesta, y Diego mostró sus habilidades para atraer la atención del público y dialogar con el instrumento y el auditorio.

Para estar conexas con la vida del pueblo la actividad se realizó coincidiendo con la festividad local de Santa Cruz, y por la noche hubo una verbena en la que participó gente del pueblo y los asistentes a e s t a a c t i v i d a d . Un año más se ha comprobado la revitalización de este instrumento y su música en Caliao y en las zonas de donde proveníamos los participantes.

Bibliografía

- García de la Cuesta, Daniel, *LA BANDURRIA Y EL RABEL, MÉTODU DE BANDURRIA*, A.C. RETUEYU, XIXÓN, 2005.

Discografía

- Chema Puente. *Música Popular de Cantabria*. SEVERAL RECORDS
- Chema Puente. *De la Machina a la braña*, 2004
- Daniel García de la Cuesta, *Cantares de Bandurria*, Cd, DISCOS L'AGUAÑAZ Y TECNOSAGA S.A., 2005.
- Habas Verdes con Argimiro Crespo. *Temas de folklore zamorano*. TECNOSAGA, cassette, Madrid 1990.
- Habas Verdes. *La luna de enero*. HABAS VERDES y otros colaboradores. SEVERAL RECORDS. Madrid. 1993.
- Habas Verdes. *En el Jardín de la Yerba Buena*. SEVERAL RECORDS, Madrid, 1996, 1999
- Miguel Cadavieco “El Buen Chaval”. *Toca, rabel mío, toca*. FOLKA RECORDS, 2002.

Reseñas

Fira de Música al Carrer de Vila-Seca

Rubén Gómez Muns

En el primer fin de semana del mes de mayo tuvo lugar la 8ª Fira de Música al Carrer de Vila-Seca, que contó con alrededor de 60 actuaciones, la presencia de unos 170 programadores procedentes la gran mayoría de Cataluña y con la asistencia de unos 30.000 espectadores.

Esta Fira anual organizada por el Ajuntament de Vila-Seca y FUSIC se ha convertido en uno de los referentes del calendario musical catalán, - para la presente edición se presentaron alrededor de 300 propuestas de participación-, y desde sus inicios está en un proceso continuo de crecimiento.. Las actividades de la Fira no sólo incluyen conciertos, la Fira cuenta con cuatro escenarios al aire libre y el Auditorio Josep Ca-

rreras de Vila-Seca, e incluye la programación de actuaciones itinerantes. También se celebran unas Jornadas Técnicas, centradas este año en la comunicación, la difusión y la promoción, y un seminario, este año era de introducción a la percusión corporal y a la coordinación rítmica.

La Fira de Vila-Seca basa su programación básicamente en tres líneas: la música tradicional, la música fusión y la música popular urbana (hip-hop, jazz, flamenco...), que combina tanto grupos o músicos reconocidos dentro del circuito como grupos noveles que se están dando a conocer, así como, por compaginar propuestas musicales consolidadas con otras de carácter innovador. Además, la Fira se implica en el territorio –el Camp de Tarragona-, al programar los ganadores de las Concursos “Enganxa’t a la Música” de Tarragona y el Premio “Reus Jove Música”, y en la cultura de los denomi-

nados “*Païssos Catalans*”. El año pasado se prestó especial atención a las propuestas procedentes de Valencia, en cambio, este año se han invitado diversas propuestas procedentes de las Islas Baleares.

La edición de este año se ha caracterizado por el gran nivel mostrado en general por los músicos participantes, como se puede comprobar con la presencia de Chano Domínguez, de Miquel Gil, Antònia Font, Al-Mayurqa u O’Carolan, aunque, fue una lástima que la lluvia no dejará al público disfrutar durante unas horas de algunas actuaciones, como las de Pape Diouf y la Babas Band, o LaRumbe.

El éxito de público y participación de este año no ha hecho más que animar a los organizadores de la Fira en seguir creciendo y en apostar por una línea de trabajo que les está dando excelentes resultados. También me gustaría indicar que, parte del éxito de la *Fira de Música al Carrer*, celebrada en una localidad de unos 16.000 habitantes, radica en haber cubierto una demanda creciente entre ciertos sectores de la programación musical, especialmente entre los de las entidades municipales, que buscan propuestas diferentes a las ofrecidas normalmente por las empresas del sector. Propuestas que han encontrado en la Fira de Vila-Seca un escaparate ideal.

Reseñas

Música subsahariana: tradición y patrimonio cultural africano

Coincidiendo con la exposición “Música para ver” inaugurada en Valladolid el día 10 del pasado marzo, se celebró durante los días 26, 27 y 28 de dicho mes el curso “Música Subsahariana: tradición y patrimonio cultural africano” en la facultad de derecho de Valladolid. Dicho curso fue organizado por la Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso (la misma Fundación que organiza la exposición), que dirige Ruth López-Diéguez, y por el Área de Extensión y Cultura del Vicerrectorado de Relaciones Institucionales de la Universidad de Valladolid.

Juan Delgado Serrano

El curso lo constituyeron una serie de ponencias a cargo de destacados etnomusicólogos y antropólogos vinculados con el tema, a saber (por orden de participación): Simha Arom, Francisco Giner-Abati, Polo Vallejo, Kwabena Nketia, Veit Erlmann, Victoria Elí Rodríguez y Leonardo D’Amico.

La primera ponencia fue la de Simha Arom, que expuso una de sus propuestas de análisis de la música africana, para la que se vale de los conceptos “fonema”, “segmentación”, “conmutación”, “paradigma” y “clase de equivalencia”, tomados de la lingüística; de la combinación de repetición y variación en la música africana; de la vincula-

ción de dicha música al habla y del lenguaje de los tambores de hendidura en el África Negra (basándose en su estudio de los “Banda-Linda”).

A continuación, Francisco Giner-Abati proyectó una selección de videos recogidos en sus expediciones por el continente africano en los que se podían observar prácticas musicales. Se pudo ver una gama bastante amplia de grupos filmados en dichos documentales: “Johuansi”, “Baka”, “Hadza”, “Vatwa”, “Ik”, “Himba”, “Zemba”, “Nyangatón”, “Masai”, “Afar”, “Hakaona”, “Dasanetch”, “Surma”, etc. Los videos fueron acompañados de los comentarios del médico y antropólogo, contando parte de sus experiencias en el terreno.

Por la tarde, Polo Vallejo habló de su visión de la música en África como música estrechamente asida a la funcionalidad, y de su experiencia de campo con los “Wagogo”, en Tanzania. Comentó aspectos musicales como los instrumentos empleados, las escalas, los ritmos, las estructuras formales o lo “multivocal”, así como otros aspectos más relacionados con la danza o con el contexto de las prácticas musicales y sus funciones.

Finalizó la jornada Boniface Ofongo, narrador oral de Costa de Marfil, que contó una serie de cuentos para acercar la realidad social africana al espectador, así como para contrastarla con la occidental. Habló de la vinculación entre cantar y contar, de la importancia del consejo de ancianos (los sabios), de la vinculación con los antepasados mediante la narración de historias. Hizo participar al público cantando canciones y también le hizo pasar un rato distendido y divertido.

Paradigmas culturales en conflicto

El siguiente día comenzó con la ponencia de Kwabena Nketia, que habló de la gran diversidad de músicas que pueden oírse hoy en África; distinguió entre música tradicional y música popular; comentó que en las nuevas sociedades africanas conviven la tradición y las prácticas nuevas, muchas de ellas relativas al legado de música occidental transferido por medio de misioneros religiosos y militares, etc. Terminó abogando por las políticas de conservación de la tradición y porque se acuda a la música tradicional para tomar elementos a la hora de componer “música artística” (empleando sus términos).

A continuación se proyectó el documental “YO-YOMA & the Kalahari Bushmen”, seleccionado por Leonardo D’Amico, que constituye un claro reflejo del choque de paradigmas culturales occidental-africano. Por medio de la experiencia de este violonchelista de “tradición clásica occidental” en el seno de una tribu de Bosquimanos, se expone un retrato clarividente de la idea del fenómeno musical en sí que detenta el músico occidental y su

etnocentrismo.

La tarde se dedicó a visitar el museo “Música para ver”, en el que se pueden observar 172 instrumentos africanos subsaharianos pertenecientes a la colección de José Luis Loidi y Lourdes Yarza, a la de Ángel Martín y a los propios fondos de la Fundación. La visita fue comentada por Polo Vallejo, que contó alguna anécdota más relativa a su convivencia con los “Wagogo”.

El miércoles comenzó con la intervención de Viet Erlmann, que habló de la falsificación de un tema de Solomon Linda transformado en el gran éxito de los 70 “In the jungle”, tantas veces reutilizado posteriormente. Comentó la transformación (de una expresión de trabajadores inmigrantes a una ambientación de safari de blancos por la jungla) y denunció la situación: mientras el gran éxito había hecho multimillonarios a unos pocos estadounidenses, Linda murió de SIDA en 2001 sin haber recibido ninguna indemnización por la apropiación.

Posteriormente, Victoria Elí Rodríguez habló de la herencia de elementos pertenecientes a la música africana en las músicas del caribe, y en especial, en la música cubana. Realizó un recorrido histórico en el que trató extensamente temas de diversa índole: religiosos, rituales, terminológicos, organológicos, estilísticos, etc.



Por la tarde, Leonardo D'Amico expuso el origen africano de diversos instrumentos colombianos, como la marimba de chonta, la marimba de napa, la marímbula, la caña de millo o el conjunto de la tambora. También comentó otros elementos de origen africano como las máscaras con forma de toro o el baile de la cumbia. A continuación proyectó el documental "El acordeón del Diablo", en torno a Francisco "Pacho" Rada Batista, acordeonista colombiano, ya viejo, que habla de su vida, de su familia y de su forma de entender el mundo y la música.

Para finalizar se celebró una breve mesa redonda integrada por Leonardo D'Amico, Kwabena Nketia, Simha Arom, Veit Erlmann y Polo Vallejo, moderada por Enrique Cámara. En ella se contrastaron visiones acerca del futuro de la

música africana. En resumen, fueron unas jornadas satisfactorias especialmente por la diversidad de enfoques acerca de un tema ya en sí inmensamente amplio. Se integraron unos con otros los aspectos musicológicos (el análisis musical, la organología...) y los antropológicos (el contexto social y cultural, el significado de las prácticas, la hibridación, el medio global, la interrelación con la política y la economía...).

Noticias

Gran éxito de la convocatoria del X Congreso de SIBE

Redacción ETNO

Como todos sabéis, el próximo mes de marzo SIBE celebrará su X Congreso en Salamanca. Para celebrar el acontecimiento, este congreso será también la segunda edición del congreso de Músicas Populares del Mundo Hispano y Lusófono, nacido en la Universidad de Newcastle.

El periodo de presentación de propuestas se cerró antes del verano y en estos días la organización empezará a comunicar a los interesados el resultado de la evaluación. A la espera de las inscripciones finales, tenemos que felicitarnos por la extraordinaria acogida que el congreso ha tenido, y que ha obligado a los miembros del Comité Científico a trabajar a destajo.

Se han presentado un total de 110 propuestas, además de 9 paneles, con una media de 6 participantes por sesión. Las comunicaciones proce-

den de 79 universidades, conservatorios y centros de estudios de 22 países distintos.

En breve los comunicantes recibirán una comunicación desde la organización del congreso indicando si su propuesta ha sido aceptada, rechazada o requiere de alguna adaptación.

La Junta Directiva de SIBE y el Comité de organización están trabajando ya en la presentación del programa del congreso, que incluirá una actividad de celebración de los 10 congresos de SIBE, una conferencia de apertura con un invitado especial y un amplio catálogo de actividades culturales en los días del congreso y la semana previa. Toda esta información estará disponible en la web de SIBE.

Desde la Junta de SIBE queremos invitaros a todos a participar de esta actividad, que estamos seguros que va a ser un momento central en la breve pero intensa historia de nuestra sociedad.

Obituario

Vanessa Knights (1969-2007)

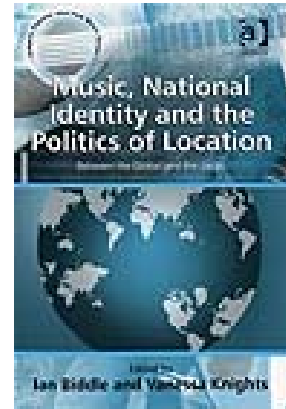
Héctor Fouce

Presidente IASPM España

Todos los que trabajamos en el campo de la música popular conocíamos el nombre de Vanessa Knights. Pero muchos de nosotros la tratamos intensamente por primera vez cuando, conjuntamente con Ian Biddle, organizó el primer congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono, celebrado en Newcastle en el verano de 2006. Allí nos encontramos con una anfitriona cálida, preocupada por que nos sintiésemos como en casa y especialmente sensible a la convivencia de culturas. Vanessa murió el 10 de marzo de 2007, a los 38 años.

El trabajo de Vanessa fue una llamativa y agradable anomalía en la academia británica, ya que desde el principio estuvo fuertemente interesada por la cultura hispana. Viajó por buena parte de los países latinoamericanos y trabajó sobre el feminismo español y latinoamericano, publicando textos sobre el bolero, la diáspora, la literatura hispana y americana y sobre ciencia ficción. En el momento de su muerte estaba editando, junto con Paul Attinello, un volumen sobre la música de la serie *Buffy Cazavampiros*.

Además de sus escritos, su presencia se hizo notar dentro de las sociedades académicas. Fue vicepresidenta de Women in Spanish, Portuguese and Latin American Studies, además de miembro de otras sociedades como IASPM, donde coordinó un grupo de trabajo sobre feminismo.



Su conocimiento y sensibilidad hacia las otras culturas culminó en la organización del citado congreso sobre Músicas populares del mundo hispano y lusófono. La noticia de su muerte fue una de las primeras que circuló en la lista de correo creada allí; investigadores de todo el mundo quisieron rendirle un homenaje con un breve mensaje de condolencia. Todos coincidían en destacar su valentía, su curiosidad intelectual, sus ganas de abrir nuevos caminos intelectuales y la calidez de su acogida en la ciudad en la que trabajaba. Fruto de aquel congreso es un libro, editado junto con Ian Biddle, titulado *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*.

Desde la SIBE e IASPM España queremos recordar la energía de Vanessa. Ahora que estamos a las puertas de la segunda edición de aquel congreso de Newcastle, queremos honrar su memoria dedicándole los esfuerzos e ilusiones de todos los que trabajamos para continuar el trabajo que ella inició con tanto empeño.

MÚSICA, CIUDADES, REDES

Creación musical e interacción social

Salamanca (España)
del 6 al 9 de marzo de 2008

X Congreso de la SIBE

V Congreso de IASPM-España

**II Congreso Internacional de las
músicas populares del mundo
hispano y lusófono**



VNIVERSIDAD
DSALAMANCA



INET- Instituto de
Etnomusicología
Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas
Universidade Nova de Lisboa



INTERNATIONAL ASSOCIATION FOR THE STUDY OF POPULAR MUSIC