

**MESA 1. MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL:
RECUPERACIÓN, CONSERVACIÓN Y GESTIÓN
DEL PATRIMONIO CULTURAL MUSICAL.**

XII Congreso de SIBE Sonidos del presente, propuestas de futuro

RESÚMENES

Mesa 1.1. GESTIÓN PATRIMONIAL EN ESPAÑA.

Propuestas para la recuperación del repertorio de música de tradición oral ibérica recopilado por Kurt Schindler en sus trabajos de campo en las primeras décadas del siglo XX

Matilde Olarte Martínez (Universidad de Salamanca)

El archivo personal del músico alemán Kurt Schindler (1882-1935) permanece, en su mayor parte, inédito. En las ediciones de su Cancionero póstumo de 1941 y 1979 únicamente se recoge la música popular que Schindler recopiló a lo largo de sus viajes por España y Portugal y algunos de los arreglos que hizo de música popular española (Guridi, Almandoz, Padre Donostia..., canciones antiguas catalanas, vascas, asturianas, etc.) publicados por Oliver Ditson Company y G. Riccordi & Co en los años 20 y 30.

Nosotros hemos podido comprobar, después de haber investigado en otras fuentes primordiales, como son el archivo del propio músico, la documentación de Federico de Onís y catálogos de grandes bibliotecas, que la información dada hasta ahora por diversas fuentes es bastante incompleta y muy poco precisa. Por eso, proponemos en esta comunicación completar, en todo lo posible, el listado “selectivo” de fuentes primarias y secundarias sobre música de tradición oral ibérica recopiladas por Schindler durante sus numerosos trabajos de campo desde comienzo de los años 20 hasta 1935 y que se conservan en diversos archivos públicos y privados, así como las ediciones de música popular española firmadas por Schindler que se interpretaban en esos años en numerosos conciertos en la ciudad de Nueva York con gran éxito del público asistente.

La salvaguarda del patrimonio de tradición oral radiofónico: el archivo sonoro de Radio Nacional de España en Valladolid

Miguel Díaz-Emparanza Almoguera (Universidad de Valladolid)

Desde hace varias décadas, los archivos, fonotecas, bibliotecas, centros de documentación e instituciones que albergan entre sus fondos materiales audiovisuales en soportes analógicos han sufrido los problemas derivados de un incorrecto tratamiento o almacenaje, la degradación de muchos de esos soportes y las dificultades para reproducirlos debido a la obsolescencia tecnológica. La aparición generalizada en los últimos años del llamado “dominio digital” y la presentación de distintas normativas internacionales sobre archivística y conservación del patrimonio sonoro (UNESCO, AES, IASA) habilitaron a estas instituciones para adaptar tales registros a formatos digitales por razones de tipo práctico–garantizando así su preservación. A pesar de todo, muchos de estos centros no disfrutaban de los requerimientos técnicos que las directrices sobre preservación de materiales sonoros exigen, como aparatos reproductores calibrados, convertidores de señal de gama alta o simplemente un personal técnico cualificado.

El archivo sonoro de la sede territorial de RNE en Valladolid contiene cerca de 900 cintas, 2.000 discos de pizarra y 45.000 vinilos, además de otros soportes de tecnología más reciente. Durante los últimos 10 meses, la sección de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid en colaboración con RNE, está llevando a cabo, con unos medios tecnológicos reducidos, una digitalización en varias fases de parte de su colección más antigua, que contiene música y otros documentos de producción propia. Entre estos últimos destacan varios ejemplos de grabaciones de

XII Congreso de SIBE Sonidos del presente, propuestas de futuro

RESÚMENES

campo de música de tradición oral, grabados por periodistas e investigadores vinculados a la emisora durante los años 1960-85.

El propósito de esta comunicación es revelar qué fuentes, relacionadas con el patrimonio de tradición oral, constan en esta colección, para ponerlas en conocimiento de los investigadores y de esta manera dar a conocer valiosos ejemplos de patrimonio musical de tradición oral conservados en soportes obsoletos, cuya digitalización resulta urgente de efectuar.

Arquivo Musical Galego: aplicación Web para la catalogación del repertorio popular.

Fátima Pereiro López (Univ. Autónoma de Madrid/ Conservatorio Superior de Música de Vigo)

La necesidad que existe de organizar el material musical reside en la importancia de evitar la pérdida del mismo y poder organizar, conservar y divulgar adecuadamente este patrimonio musical que es de gran valor cultural.

Uno de los grandes problemas que existen con los archivos de las bandas populares gallegas es que no se conoce el material que hay en ellos. Existen varios tipos de catalogación que sirven para evitar la pérdida o el deterioro de este material, pero que en muchos aspectos se quedan obsoletos.

Ante esta necesidad y problema, se crea una aplicación Web que nos permite con un simple buscador localizar una partitura, conocer que material se conserva, que edición...; todo lo que se necesita saber de la partitura en cuestión, así como elaborar estadísticas con facilidad, a disposición de cualquier investigador facilitando el tiempo de búsqueda sin pérdidas de tiempo innecesarias.

Los elementos que constituyen esta aplicación Web son muy sencillos y de bajo coste. Los principales objetivos son:

- Saber qué material contiene un archivo musical.
- Poder localizar el material de forma rápida y sencilla.
- Introducir nuevo material de manera sencilla e intuitiva.
- Poder ofrecer información a investigadores o usuarios de otro tipo que por alguna necesidad necesiten algún material o información contenida en un archivo.

La aplicación se puede encontrar momentáneamente en esta dirección: <http://kennetslevin.com/>

Evolución constructiva del timple entre los años 1950 y 2010. Estudio de casos.

Pablo González (Taller de Música Jove y Centro Alsina, Valencia)

El timple es considerado el instrumento más representativo dentro de la organología Canaria. Difiere en gran medida del resto de instrumentos tradicionales creados en el archipiélago, tanto en su desarrollo técnico como en la complejidad a la hora de elaborarlo. Su relevancia en la música tradicional ha originado un gran volumen de documentos que tratan sobre este cordófono. La mayoría de los documentos tratan sobre cómo tocarlo y, en una menor proporción, sobre su construcción. De esta manera, no existen prácticamente estudios sobre la evolución organológica ni acústica del instrumento, por lo que es difícil saber a ciencia cierta qué cambios ha ido experimentado. Puesto que su manufactura es artesanal, algunas mejoras obtenidas por los constructores, derivadas de las probaturas realizadas en sus modelos, se han olvidado con el paso del tiempo o no se han divulgado. En muchos casos, estos conocimientos se han perdido junto con el lutier. El objetivo principal de este estudio consiste en registrar y reflejar las variaciones del instrumento desde 1950 hasta la actualidad. El trabajo está centrado en el estudio de 17

instrumentos cedidos por La Casa - Museo del Timple, en el que ha sido analizada la parte exterior del instrumento, así como sus dimensiones y número de trastes. Hemos tomado como fecha de inicio del estudio los años 50 debido a que, dada la dificultad de conservación de estos instrumentos es complicado hallar modelos construidos en fechas anteriores. Además, en los modelos antiguos es difícil atribuir con exactitud la autoría de cada instrumento o determinar las reparaciones realizadas posteriormente puesto que, en muchos casos, no han quedado registros.

Mesa 1.2. MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL EN EXTREMADURA

Manuel García Matos. Estado de la cuestión

Pilar Barrios y Ángel Domínguez (Grupo MUSAEXI, Universidad de Extremadura)

Manuel García Matos es uno de los principales investigadores del Folklore musical español. Con motivo del centenario de su nacimiento, estamos realizando numerosos actos culturales y sociales en Plasencia, ciudad de su nacimiento. García Matos es un músico que se forma en la música académica con el maestro de capilla de la catedral de Plasencia, Joaquín Sánchez. Después de una toma de conciencia sobre las bases de la música culta en la de tradición oral, la creación de la Masa Coral Placentina y en su propio planteamiento y contacto con Kurt Schlinger se sigue formando en Madrid, llegando a ser asistente del Padre Otaño, al que sucede después en la Cátedra del Folklore del Real Conservatorio de Música.

Ha sido durante una época mal considerado como el músico del movimiento por su relación con Marius Schneider y su asesoramiento a la Sección de Folklore del Instituto Español de Musicología del CSIC y a la Sección Femenina. Sin embargo el estudio en el que avanzamos sobre su vida y todo lo que aún nos queda por sacar en la Casa discográfica Emi Odeón (que compró los archivos de la casa Hispavox), en el Museo de la Administración de Alcalá de Henares, en la Institución Milá y Fontanals de Barcelona, así como en su propia colección particular, nos siguen mostrando lo que significó García Matos a nivel nacional e internacional

La génesis del ‘Cancionero Español de Navidad’ Editado por Asolfo Maíllo y su labor como recopilador de folklore.

José Soto Vázquez / Hanna V. L. Martens (Universidad de Extremadura)

La incorporación de las formas literarias tradicionales al sistema educativo tuvo un impulso en los primeros años del franquismo, como muestra la aparición de romanceros, canciones, letrillas populares..., que en gran medida necesitan de un estudio más profundo. Desde finales del 2010 venimos desarrollando un trabajo de investigación en los fondos de archivo de Adolfo Maíllo, donados personalmente a la Diputación Provincial de Cáceres para que no se dispersaran.

La extensa documentación encontrada, desde cartas personales, anotaciones manuscritas, correcciones a sus obras y un largo etcétera, nos está permitiendo conocer el modus operandi de este pedagogo que pretendemos acercar al investigador en varios trabajos. El presente estudio atestigua el modelo compositivo desarrollado por MAÍLLO en Cancionero español de Navidad (1942, reeditado posteriormente en 1944), cuyas fuentes hemos conseguido rastrear entre los legajos que componen su donación y que son una muestra de cuáles eran las intenciones didácticas de estos textos en el contexto en el que emergen.

XII Congreso de SIBE Sonidos del presente, propuestas de futuro

RESÚMENES

“Que el día de Corpus Christi saque en la procesión tres danzas y la víspera, o vísperas, una danza además de alguna otra cosa de entremés o regocijo”. Lo paralitúrgico en el día del Corpus y de cómo el Obispo de Plasencia quiso deshacerse de la fiesta en 1543.

Marta Serrano Gil (Universidad de Extremadura).

Danzas nuevas y viejas, trompetas, autos, entremeses, máscaras de diablos, barbas, cascabeles, gigantes negros, entre muchos otros artilugios y personajes, eran utilizados en la fiesta del Corpus Christi de Plasencia. La convivencia entre las tradiciones populares y las religiosas o litúrgicas se hacen hueco en una fiesta significativa tanto para el pueblo como para el cabildo. Se hablará de prohibiciones, vestuario, ritos paralitúrgicos y curiosidades encontradas en los documentos de los diferentes archivos extremeños, en una época, la primera mitad del siglo XVI, de importantes movimientos artísticos en la capital del Valle del Jerte.

Mesa 1.3. MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL EN ANDALUCÍA

Visiones emic y etic de las músicas de baile tradicional en la Sierra de Segura.

Julio Guillén Navarro (IES Dr. Alarcón Santón, La Roda, Albacete)

Con la presente comunicación pretendo llamar la atención sobre el interesante legado musical que todavía existe en el Sureste Español, en concreto, en la Sierra de Segura (Murcia, Albacete y Jaén).

Dicha comarca natural ha sido testigo durante varios siglos de una arraigada práctica musical de carácter tradicional llevada a su máximo exponente a través de los grupos de animeros y cuadrillas. Todavía hoy, tras un proceso de *revival* generalizado, es posible encontrar gran cantidad de agrupaciones de este tipo salpicando la geografía de la zona. Este proceso de *revival* ha sido capaz de conservar, entre otras cosas, aspectos claves como la variabilidad del repertorio de baile, lo que ha servido como reclamo a multitud de personas de todos los ámbitos.

Un estudio de la práctica del repertorio de baile (fandangos, seguidillas y jotas) integrando los enfoques *emic* y *etic* aporta una nueva visión de la música tradicional del Sur, donde los bailes todavía poseen características dinámicas que los cancioneros y sucesivos movimientos de folklorización no han sabido aprehender. Dentro de estas características podemos prestar atención al concepto de baile como constante rítmica, armónica y melódica –y no como canción–; la identificación del código musical que genera distintas versiones; o la existencia de una terminología musical específica en la zona.

El <<melenchón>>: estudio analítico de una tradición musical aún viva en Jaén

María Isabel Galey Manjón (Universidad de Sevilla)

El <<melenchón>>, canción de baile típica de Jaén capital, constituye una de las pocas manifestaciones de folklore musical que aún pervive en dicha provincia, debido sobre todo a su funcionalidad lúdica. Aunque su uso suele ceñirse a la noche de las <<lumbres>> de San Antón (17 de Enero), esto no impide que se puedan interpretar en otras festividades.

A través del estudio de este género de canción de baile, nos adentraremos en otras cuestiones de plena actualidad en el campo de la Música Popular de Tradición Oral española, tales como la eterna

polémica entre antropólogos y musicólogos sobre la perspectiva que se debe aplicar a las investigaciones etnomusicológicas o el tipo de metodología más adecuado para las mismas.

De hecho, la acusada carencia de trabajos de investigación musicológica basados en el análisis directo de las fuentes que aún existe en España, es la que nos impulsa a subrayar con este breve estudio una línea de investigación musical analítica, que culmine con la revalorización de la Música de Tradición Oral en Andalucía y, por extensión, en todo el país, convencidos de que sólo conociendo profundamente el folklore musical español podremos llegar a comprender mejor nuestras propias raíces.

La exposición se dividirá en dos partes claramente diferenciadas. En la primera de ellas abordaremos el estudio teórico del <<melenchón>> giennense, examinando los aspectos más relevantes del mismo, tanto antropológicos como musicales, así como su marco cultural, geográfico y socio – económico.

En la segunda, mucho más práctica, analizaremos las distintas fuentes directas de la Música de Tradición Oral, (trabajo de campo, grabaciones fonográficas y videográficas, cancioneros), que nos han ayudado a conocer mejor este género musical en concreto. También destacaremos el empleo de fichas de análisis, gráficos y tablas de exposición como parte de la metodología analítica fundamental para cualquier investigación de esta índole.

El patrimonio cultural musical en el Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía.

Gema Carrera Díaz y Aniceto Delgado Méndez (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico)

Mediante esta comunicación pretendemos acercarnos a los modelos planteados dentro del proyecto del Atlas del Patrimonio Inmaterial respecto del patrimonio musical existente en la comunidad autónoma de Andalucía. Este proyecto, tiene por finalidad el registro, la documentación, difusión y salvaguardia del patrimonio inmaterial de Andalucía. Desde el mismo, se trabaja en cuatro grandes ámbitos o categorías: rituales festivos, oficios y saberes, músicas y modos de expresión, y alimentación/cocina.

Uno de los objetivos de este proyecto ha sido el desarrollo de instrumentos de gestión, teóricos y metodológicos específicos para el registro y reconocimiento del patrimonio musical de tradición oral de Andalucía, y la posterior definición de estrategias de salvaguarda que permitan la continuidad y transmisión de estas expresiones culturales.

El conocimiento de los nuevos contextos alrededor de los cuales se vinculan las expresiones musicales tradicionales, así como el diseño de propuestas de salvaguarda, definen una realidad en la que los modelos de conservación y gestión hasta ahora llevados a acabo deben dar paso a propuestas realizadas desde el presente.

Asimismo, la importancia que determinadas expresiones han tenido y tienen como referentes identitarios, plantean la necesidad de analizar con una metodología adecuada estos contextos con el objetivo de permitir su transmisión y gestión por parte de los colectivos que de una u otra manera lo reproducen, protagonistas en última instancia de su continuidad.

Mesa 1.4. FLAMENCO

¿Tradición o renovación? Un estudio a través del Cante Flamenco de Antonio Chacón y Enrique Morente

María Jesús García Sánchez (Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" de Córdoba)

La investigación que hemos realizado trata de dar respuesta a la cuestión de si existe tradición o renovación en la evolución del Cante Flamenco. Para ello nos servimos de la realización de transcripciones y análisis comparados de una selección de cantes de Antonio Chacón y los mismos de Enrique Morente. Medio siglo aproximadamente separan las grabaciones de uno y otro, lo suficiente para estudiar las permanencias y los cambios que puedan existir en los parámetros que identifican el Cante Flamenco.

El tema de la transcripción flamenca ha evolucionado mucho en el caso de la Guitarra Flamenca, no podemos decir lo mismo en el caso del Cante, hay ausencia de material y de transcriptores. Imaginamos que será cuestión de tiempo para que la transcripción musical del Cante Flamenco evolucione y se configure, y así poder estudiar, analizar y sacar conclusiones sobre los cantes a través de la partitura. Y este es el sentido que le damos a la transcripción, utilizarla como una herramienta de trabajo para poder llevar a cabo un análisis sobre material gráfico, además de auditivo, y todo a favor de sacar conclusiones musicales que definan el Cante Flamenco en términos musicales. Podremos definir característicamente un estilo Flamenco, encontrar las diferencias estilísticas que puedan aportar a los cantes los distintos intérpretes, gracias a la libertad de interpretación que nos ofrece el Flamenco y que no se da en otros géneros musicales, así como descubrir si existe una tradición, renovación o reinterpretación en el cante a lo largo del tiempo.

El interés de esta investigación radica por un lado, en comprobar de qué manera se mantiene el cante tradicional y por otro lado, en conocer parte del repertorio clásico del cante.

Los fandangos en la provincia de Huelva: propuestas para su salvaguarda.

Aniceto Delgado Méndez (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico)

La declaración del flamenco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por parte de la Unesco y la puesta en marcha de diferentes documentaciones técnicas dirigidas a la protección de actividades estrechamente vinculadas a la tradición musical en Andalucía, plantea un gran número de interrogantes sobre la definición y significado del flamenco y su relación con otras expresiones musicales de la cultura andaluza.

En este encuentro de tradiciones, formas y sentimientos, se encuentra sin duda alguna el fandango, expresión extendida por Andalucía y que adquiere relevancia en determinados territorios como resultado de experiencias compartidas. Dentro de estos territorios, debemos señalar la relevancia que el fandango adquiere en provincia de Huelva, no solo por la diversidad de elementos que lo definen, sino por la centralidad que esta expresión tiene dentro de diferentes contextos rituales donde se convierten en elementos significativos estrechamente vinculados al desarrollo de los mismos.

El fandango se convierte por tanto en una seña de identidad de este territorio andaluz y su difusión ha permitido su conocimiento y expansión más allá de los límites provinciales, sin embargo,

aunque en la mayoría de localidades de la provincia e Huelva el fandango también adquiere connotaciones identitarias, este no se enmarca en momentos rituales sino que se circunscriben a encuentros, certámenes, reuniones de grupos o peñas flamencas.

La puesta en marcha de propuestas encaminadas a la salvaguarda del fandango en la provincia de Huelva, deberán ir por tanto encaminadas no solamente a la protección e inscripción de este bien en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz sino también a la definición de mecanismos que garanticen la continuidad de esta expresión cultural y su transmisión como un bien integrante del patrimonio cultural andaluz.

¿A quién pertenece el cante jondo? Propiedad intelectual y derechos de autor en el flamenco.

Juan Pedro Escudero Díaz (Universidad de Extremadura)

El flamenco es un ejemplo de patrimonio cultural, el resultado de un producto que ha evolucionado y adaptado con el tiempo. Desde sus inicios fue de carácter popular, en lugar de culto, lo que sin duda marcó su futuro desarrollo. En un primer lugar tuvo influencias árabes y hebreas, y a partir de los años ochenta y la irrupción del Nuevo Flamenco, influencias latinas, del rock o del jazz. Además se han ido añadiendo, fruto de la globalización y la multiculturalidad, elementos que han dado definiendo al flamenco como un género híbrido. La fusión y la creatividad de hoy día en el flamenco ha dado lugar a la mezcla con casi la mayorías de estilos musicales occidentales.

Por tanto, ante esta situación cabe preguntarse acerca de la composición del flamenco, tanto de su aspecto musical, como el literario (letras). Muchas de ellas son heredadas de la tradición y el folklore popular, y otras son anónimas, por tanto, ¿quién es el autor: quién creó la letra o el cantaor que la interpreta? ¿Cómo se gestionan los derechos de autor de una música con constantes modulaciones y aportaciones en las letras debido a su carácter tradicional y popular? Dentro de la línea temática *Música de tradición oral: recuperación, conservación y gestión del patrimonio cultural musical*, el presente artículo propiciará un análisis de la problemática en torno a los conceptos de copyright, derecho de autor y propiedad intelectual aplicado al caso del flamenco.

Mesa 1.5. TRADICIÓN ORAL EN LA COMPOSICIÓN DEL SIGLO XX

El legado de la Argentinita. La creación de El ballet español de Pilar López y su presentación en el Teatro Fontalba de Madrid (1946).

Tras la muerte de Encarnación López Julvez “la Argentinita” en septiembre de 1945 Pilar López, que hasta entonces había acompañado a su hermana en los escenarios, decide formar su propia Compañía de danza: “El ballet Español de Pilar López”, debutando en el Teatro Fontalba de Madrid en junio de 1946. De La Argentinita, Pilar recibiría tanto el aprendizaje de su labor creadora, las coreografías generadas con su Compañía, entre las que destaca su particular versión de El amor brujo, así como a gran parte de los antiguos componentes de su ballet, a los que incorporara figuras como José Greco, Manolo Vargas y Pastora Imperio, y en una segunda etapa Nana Lorca y Antonio Gades.

Huyendo de la españolada, y buscando la autenticidad en el baile y un estilo virtuoso en la ejecución, el éxito de su ballet, tanto en la crítica como en el público, fue inmediato a su creación. Dentro de su primer repertorio, en el que destaca su particular versión de Pepita Jiménez (I.

Albéniz, coreografiada en 1945 en homenaje a su hermana, se incluían piezas de danza clásica española, escuela bolera, flamenco, así como del folclore español. Arquitecta de la coreografía, innovadora y valiente, se le atribuye la invención del “baile de la caña” y del “cante y baile por caracoles”.

Pilar López mantuvo hasta 1973 su compañía, por la que pasaron grandes figuras de la danza española como fueron Antonio Gades, Mario Maya o El Güito. Fue acreedora de numerosos galardones, el último de los cuales, el Premio Max de las Artes Escénicas en reconocimiento a toda su trayectoria artística, lo recibiría en 2006.

El embrollo de El Corpus Christi en Sevilla de Albéniz: La Tarara, la marcha procesional, la saeta...

Lola Fernández Marín (Conservatorio Adolfo Salazar de Madrid/ Universidad Complutense de Madrid)

El *Corpus Christi* es la tercera de las piezas de la colección *Iberia* de Isaac Albéniz. Fue compuesta entre diciembre de 1905 y enero de 1908. El hecho de que Albéniz bautizara algunas piezas de su *Iberia* con nombres de ciudades o de lugares emblemáticos de Andalucía ha generado incógnitas sobre la existencia de una relación musical entre las piezas de la colección y las formas populares tradicionales de dichas ciudades. Diversos biógrafos, analistas y estudiosos de la obra de Albéniz han incluido en sus escritos asignaciones de nombres de estilos flamencos a las piezas de *Iberia*, sobre la base de criterios de mayor o menor consistencia. En ocasiones, el criterio principal que se vislumbra es el de que dichas asociaciones ya hayan sido establecidas por otros autores en textos anteriores y los argumentos musicales justificativos no siempre respaldan cada una de las atribuciones.

Tres son las referencias musicales que diversos analistas -desde Henri Collet en 1926 hasta Aaron Clark en 1999- han encontrado en *El Corpus*: el tema de *La tarara*, una marcha procesional y una saeta. Pero, a la hora de abordar la investigación para el análisis de *El Corpus Christi*, afloran ciertos interrogantes sobre los temas populares que contiene: ¿Por qué *La Tarara* en una pieza que pretende describir una marcha procesional? La mencionada saeta ¿es una saeta de las cantadas en la semana santa sevillana o de las cantadas en la procesión de corpus? ¿Se cantaban saetas en las procesiones sevillanas del Corpus en el siglo XIX?

El objetivo de este estudio es el de resolver estas incógnitas a través de la contextualización histórica y del análisis musical comparativo, estableciendo así si las calificaciones que se han dado al Corpus tienen fundamento musical, histórico y sociológico, para, si ello no fuera así, establecer las nuevas relaciones que se pudieran poner de manifiesto.

El folklore musical en la obra del compositor Facundo de la Viña (1876-1952)

Sheila Martínez Díaz (Universidad de Oviedo)

El compositor Facundo de la Viña (1876-1952), uno de los padres del sinfonismo español del siglo XX, mostró a lo largo de su vida auténtica pasión tanto por Asturias como por Castilla: la primera, por haber sido la región que en febrero de 1876 le vio nacer, y la segunda, por haber sido la tierra en la que vivió desde niño -concretamente en Valladolid- y de la que se sentía parte. Esta fuerte

vinculación emocional a la tierra se plasma a lo largo de su obra a través del uso reiterado del folklore, principalmente castellano, como fuente de inspiración.

A través de esta comunicación realizaremos un análisis general del papel que el folklore juega en la producción del compositor gijonés, desde su obra sinfónica a su producción lírica -teniendo en cuenta que ésta se enfocaba hacia la búsqueda de un estilo operístico nacional- a través de ejemplos concretos. Además contextualizaremos este interés por el uso del elemento popular en el ámbito de la música académica no sólo desde el punto de vista de la Musicología, sino teniendo en cuenta otros aspectos de índole contextual e ideológico que, en unos casos, influyeron en esta tendencia en general, y en otros pudieron hacerlo en la obra de De la Viña en concreto: la construcción de la imagen de Castilla por la Generación del 98 entorno a Castilla, la eclosión del Nacionalismo y el Regionalismo desde el siglo XIX, el origen en Valladolid de las *Juntas Castellanas de Actuación Hispánica* de la mano de Onésimo Redondo (1905-1936) con una ideología ultranacionalista española de signo castellanista y agrarista, etc.

De este modo podremos acercarnos y comprender de un modo global y perfectamente asentado uno de los rasgos más característicos de la obra de Facundo de la Viña.

Fingidos y ciegos. (Notas breves sobre la música popular y la modernidad rusa)

José María Muñoz Guisado (Centro Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía/ Universidad Autónoma de Madrid)

Vladimir Efgarovich Tatlin, conocido como diseñador del Monumento a la Internacional, viaja a Berlín en 1918, en calidad de músico y para interpretar algunas baladas ucranianas con la kobza, en una exposición de arte popular (indistintamente se denominaba así a todo un árbol genealógico de instrumentos, desde la Kobza al Torban). Esto no quedaría más que en una anécdota de no ser por el hecho de que era el momento en que, entre las artes, se acuñara la idea de “primitivismo” (Sevchenko); asistimos al esplendor de la sociedad etnográfica imperial, entre cuyos miembros, y no por casualidad, se encontrara V. Kandinsky, quién participara a la vez en varias expediciones que tenían por objetivo estudiar el chamanismo siberiano; por otra parte, fue el poeta Velimir Jlebnikov quién se interesó por la cadencia de los cantos chamánicos de los Orochi, las tribus mongólicas del extremo oriental. Estos breves ejemplos constituyen el ojo del huracán de la incipiente vanguardia artística (Véase el curso que los ballets de Diaguilev con Goncharova, Larionov, y Stravinsky).

Así nos iremos internando en una serie de hechos concatenados que nos llevarán a una definición completamente distinta del arte moderno soviético, en cuyo pasado estaba, en el caso de Tatlin, la tradición de los músicos ciegos, los Kobzari y los Lirnyk, qué rápidamente –por sus relaciones espirituales con la iglesia ortodoxa, y por su arraigo cosaco- van a desencadenar los acontecimientos trágicos de la gran purga stalinista, donde cientos de kobzari serán fusilados o deportados. Sentido que daría, paralelo a la biografía de Tatlin, una nueva interpretación de su obra. La llave del entendimiento estaría en los congresos arqueológicos de Jarkov (la ciudad donde nace Tatlin), a principios de siglo, y que desencadenaron el interés por el arte popular, la formación de conservatorios, talleres de lutier, muestras itinerantes, etc.

XII Congreso de SIBE Sonidos del presente, propuestas de futuro

RESÚMENES

Mesa 1.6. MÚSICAS DE TRADICIÓN ORAL EN BRASIL

Cantos y cuentos – la construcción y preservación de la memoria de la comunidad jongoeira de la Serrinha en Rio de Janeiro

Carla Dias (Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

O jongo é uma herança cultural trazida da África pelos negros bantus, da região do Congo-Angola, para as fazendas de café do Vale do Paraíba durante o período da escravidão. Com a Abolição, muitos libertos migraram para a então capital do país, o Rio de Janeiro, formando as primeiras favelas cariocas. Considerado como o ritmo “pai do samba”, o jongo quase foi extinto durante o século passado. O Morro da Serrinha, em Madureira, na zona norte, é uma destas favelas centenárias da cidade do Rio e o único núcleo tradicional de jongo da cidade.

O fato de o jongo ser praticado originalmente apenas por idosos e proibido para os mais jovens foi um fator que levou a dança a um processo de quase extinção. Tomando uma direção contrária, moradores da Serrinha, com seu espírito festivo e consciência da importância de se preservar a cultura negra foram fundamentais para evitar que o jongo fosse esquecido. Núcleos de famílias-artistas que anualmente cumpriam um calendário de festas por iniciativa própria, foram essenciais para a preservação de diversas tradições da comunidade.

Hoje, o "Centro Cultural Jongo da Serrinha" realiza atividades de ensino e exibição do jongo. O projeto tem como base pedagógica a cultura afro-brasileira e as tradições e memória da Serrinha. Oficinas de jongo, cultura popular, dança afro, canto, teatro, vídeo, fotografia, as oficinas com os grãos, estão permanentemente estimulando nos jovens a possibilidade da expressão e da identidade através da arte, buscando na dinâmica das manifestações populares uma resignificação de suas práticas.

Nossa proposta tem como objetivo apresentar as práticas desenvolvidas pelo grupo de artistas e educadores vinculados ao projeto Jongo da Serrinha, de revitalização do Jongo, baseado na construção, preservação e transmissão de uma memória local.

O zambê e outras práticas musicais no ambiente familiar de seu Geraldo Cosme, em Cabeceira – RN **Jaildo Gurgel da Costa (IFPE – Campus Belo Jardim)**

O presente trabalho traz os resultados de uma pesquisa etnomusicológica realizada no nordeste brasileiro, especificamente no ambiente familiar de *seu* Geraldo Cosme, morador do distrito de Cabeceira, em Tibau do Sul, litoral sul do estado do Rio Grande do Norte. A economia deste município é mantida sobremaneira pela carcinicultura, produção açucareira e pelo turismo. No tocante a expressões culturais, são emblemáticos o coco de roda e sobretudo o zambê – tipo de música e dança coletivas, com canto responsorial e acompanhamento percussivo, pertencente à tradição oral. Esta investigação objetiva apresentar e discutir os fazeres musicais atuais da família Cosme. Para tanto, considera-se que a paisagem sonora local é tensionada por dois segmentos distintos, porém dialógico – o da tradição oral e o da música popular – ambos organicamente interligados, quer seja em forma de veiculação desses repertórios nos aparelhos eletrônicos em geral ou através de práticas musicais locais. Mediante observação participante de diversas situações de performances, e da análise de materiais audiovisuais produzidos e/ou vivenciados *in loco*, verificou-se que contextualmente existem diversas práticas musicais de cunho “tradicional” (a exemplo o

zambê) e popular (gêneros midiatisados em geral), o que indica o caráter multi-instrumental e poli musical desse lugar. No entanto, para o *outsider*, os atores sociais em questão são considerados como amadores, no segmento popular, enquanto que são ovacionados como “reis” no que concerne o zambê. Percebeu-se também que o zambê atende hoje basicamente à demanda externa e mercantil, ainda que efêmera, enquanto que a música popular é vivenciada internamente, corriqueiramente, como forma de entretenimento. Diante da pluralidade de gêneros musicais distintos, presentes e partilhados num mesmo espaço, pelos mesmos músicos e audiência, conclui-se que as práticas musicais em suas diferentes expressões, com usos e funções particularmente definidos, no âmbito familiar Cosme, são capazes de dialogar e apresentar especificidades de cada fazer musical.

Caracterização dos Agrupamentos da Música do Cariri Cearense

Carmen Maria Saenz Coopat (Espanha/Cuba, Professora Visitante Estrangeira com bolsa da CAPES/ Universidade Federal do Ceará – Campus Cariri, Brasil)

Márcio Mattos (Universidade Federal do Ceará – Campus Cariri, Brasil)

Sergio Ariel González (USA/Cuba/ Universidade Federal do Ceará – Campus Cariri, Brasil)

Esta comunicação apresenta o resultado parcial de um registro minucioso dos agrupamentos musicais de caráter popular e tradicional, realizado pela primeira vez na região do Cariri Cearense, no interior do estado do Ceará, Brasil. Apresenta e analisa suas características musicais, organológicas e sociológicas. O conhecimento científico sobre a prática sistemática de repertórios musicais ligados às tradições religiosas e laicas, urbanas e rurais, a partir de uma integração eminentemente familiar ou comunitária, está nos permitindo agir na vida cultural, na educação e na ação de preservação e divulgação das tradições musicais e da cultura popular da região. O caráter transdisciplinar da Etnomusicologia faz com que os resultados e a própria ação de pesquisa tenham um impacto imediato na consciência cidadã, na escola e nas comunidades. O processo de formação cultural identifica-se com o processo de formação grupal, pois a mesma essência da coletividade e identidade do grupo é o que, em última instância, denominamos cultura desse grupo. Enfrentar o agrupamento musical como um sistema, nos dá validade especial para descrevê-lo e, também para analisar o seu interagir com o eco-sistema e a sociedade. Dentre nossos objetivos está o de criar um grande banco de dados que seja a fonte para uma caracterização tipológica, através da qual se manifestem a lógica de desenvolvimento, as regularidades e mudanças históricas produzidas nos agrupamentos musicais característicos da região. Além do mais estamos apresentando os resultados nos meios digitais, através de uma página web www.agrupamentosmusicais.com.br e nas redes sociais. Os trabalhos envolvem professores e alunos do Curso de Música da UFC-Campus Cariri, através da parceria com o projeto MAPEAMUS – mapeando ações musicais no Cariri- e as atividades do Programa de Educação Tutorial, PET, desenvolvendo ações de etnopedagogia e pesquisa.

XII Congreso de SIBE Sonidos del presente, propuestas de futuro

RESÚMENES

“Numa Sala de Reboco”: o repertório de Luiz Gonzaga como ferramenta de ensino de música

Francisco Assis da Luz Oliveira (Universidade Federal do Ceará – Campus Cariri, Brasil)

Juliany Ancelmo Souza (Universidade Federal do Ceará – Campus Cariri, Brasil)

Mariana Furtado Cabral (Universidade Federal do Ceará – Campus Cariri, Brasil)

Suilia Isabel Jurema de Oliveira Trigueiro (Universidade Federal do Ceará – Campus Cariri, Brasil)

Márcio Mattos (Universidade Federal do Ceará – Campus Cariri, Brasil)

A música popular e tradicional do Cariri - região localizada no sul do estado do Ceará - é uma das fortes expressões da cultura do nordeste do Brasil e este foi um dos motivos que levou a Universidade Federal do Ceará UFC a instalar, em 2010, no Campus Cariri, em Juazeiro do Norte, no interior do estado do Ceará – cidade que se destaca pela riqueza da cultura popular - o primeiro Curso de Música, cuja proposta é formar professores desta área. Com o intuito de instigar os alunos a valorizar a cultura regional, por meio de atividades de ensino e aprendizagem que possibilitem a interação com a comunidade, são realizados projetos de investigação e extensão universitária que possibilitem uma aproximação entre a Educação Musical e a Etnomusicologia. O cantor, compositor e acordeonista Luiz Gonzaga (1912-1989), maior representante da música do nordeste do Brasil; embora tenha nascido na região, viveu a maior parte da sua vida no Rio de Janeiro. Teve a sua formação musical como a maioria dos artistas populares, ou seja, aprendeu por meio de observações com músicos experientes. O Programa de Educação Tutorial-PET do Curso de Música criou o grupo artístico Retalhos e Fuxicos, com o objetivo de montar um recital intitulado “Numa Sala de Reboco”, que faz referência a uma música do artista. Com a montagem, o grupo pretende estudar o repertório de Gonzaga, para desenvolver um resgate cultural da sua obra; construir um material didático para as aulas de educação musical, baseado nas discussões atuais sobre ensino e aprendizagem musical, bem como as formas de transmissão a partir dos recursos da oralidade, seguindo, por exemplo, os referenciais teóricos de autores como Zumthor (2001) e Silvino (2007).

Mesa 1.7. MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL EN MÉXICO

Los duelos musicales en las culturas iberoamericanas. Las topadas en México.

Martín Gómez-Ullate García de León (Universidad de Extremadura)

Los duelos musicales –controversias, topadas, demandas, combates, contestadas, desgarradas, etc...- componen una tradición musical iberoamericana de notable interés por diversos motivos. En primer lugar, porque, como muchas otras tradiciones, se están perdiendo o se están transformando profundamente y demandan con urgencia su registro, recopilación y análisis. Su análisis comparativo es interesante para analizar mecanismos simbólico-rituales que a través de la música y la danza vehiculan la competencia y constriñen o detonan la violencia entre contrincantes.

En México, la tradición de las topadas o contestadas, referenciada abundantemente en la extensa filmografía de este país, aún persiste como cultura viva y natural –y no sólo, como revitalización patrimonialista-, si bien, como toda tradición en contextos de modernización y cambio social acelerado, cada vez es más lo segundo y menos lo primero. En una región relativamente extensa en la Sierra Madre Oriental que atraviesa varios estados de la República (San Luis Potosí, Guanajuato, Querétaro), la región del huapango arribeño, se practican, en ambos contextos, el natural y el

reconstruido, las topadas, también llamadas huarapaleos o topas de trovadores. Usando la décima como vehículo de la lírica controversia, la “performance” sigue una estructura similar, entre los conjuntos de músicos en duelo y el público danzante.

Desde la antropología social, esta comunicación analizará esta estructura ritual en base al contexto sociocultural en que se pone en escena.

La danza de los Voladores: de ritual azteca a patrimonio Unesco

Grazia Tuzi (Universidad de Valladolid)

En el 2009 la danza de los *voladores* ha sido reconocida por el Unesco como patrimonio cultural intangible. Esta comunicación quiere analizar los procesos que han transformado esta danza en un emblema paradigmático de la identidad azteca y comprender como esta está interactuando con las fuerzas de la modernidad.

Las distintas referencias a las representaciones de la danza de los Voladores contenidas en los códices antiguos construyen, entre otras cosas, una continuidad histórica importante, retazos de memoria que enraízan el presente en el pasado, ofreciendo una legitimación de la autenticidad de la cultura indígena y al mismo tiempo fortalece la identidad nacional mejicana.

En los últimos años los *voladores* se han convertido en objetos de atracción turística, no solo por el carácter espectacular de la danza que ejecutan, sino también por el hecho de ser considerados, como ya he subrayado, protagonistas de la expresión coreutica que mejor que cualquier otra identifica la relación de los actuales Nahua con el antiguo pasado azteca. El valor patrimonial de esta danza se representa también en la performance que un grupo de *Voladores* realiza, casi todos los días, en distintos momentos, a fuera del Museo Nacional de Antropología de Ciudad de México.

En realidad son cada vez más numerosas las ejecuciones de esta danza en contextos ajenos a aquellos rituales tradicionales, como por ejemplo durante algunos festivales internacionales, restaurantes o localidades turísticas.

Un cambio de función condenado por muchos, que ven en este acontecimiento una traición al espíritu de la danza, pero que es vivido de manera embarazosa por sus propios protagonistas.

Pues, si es cierto que en estos casos la danza pierde su carácter ceremonial, los danzantes raramente aceptan presentar su actuación como una forma de espectáculo. En muchos casos el tema de la conservación y reivindicación de la cultura propia aparece en primer lugar.

El corrido agrarista en la conservación de la memoria histórica: el caso de Charco de Pantoja.

Diana Guadalupe Vázquez Vargas, Gabriel Medrano de Luna (Universidad de Guanajuato, Maestría en Historia (Estudios Históricos Interdisciplinarios), México)

El líder agrarista Gervasio Mendoza junto con el agrarista Domingo Ledesma fueron personajes centrales en la fundación del ejido de Charco Pantoja, una comunidad combativa y laica del Bajío guanajuatense, en constante conflicto con las Haciendas, la Iglesia y las autoridades civiles. Los agraristas de Charco de Pantoja se enfrentaron a este triple poder en el marco de la lucha por la tierra, el reparto agrario y la guerra cristera y en este combate Domingo Ledesma recibió el liderazgo visible tras el cual estaba el apoyo y la voluntad de la comunidad. Tras su muerte, se levantó en su honor un monumento, el cual se ha convertido en el espacio en el que los habitantes reproducen la

historia del ejido y los avatares que la han caracterizado como ahora es. Los corridos que hacen alusión a ese momento histórico de la lucha por la tierra, es una representación simbólica que permite entender del devenir histórico de la comunidad, es el referente en el que la memoria transmitida por los viejos a través de la tradición oral se ancla para poder transmitir a las nuevas generaciones los factores de identidad que los singularizan respecto de los ejidos y comunidades aledañas.

El corrido a Gervasio Mendoza, no solo narra los hechos de la muerte de este, sino confronta versiones, por un lado las que prescribe el corrido y por otro los testimonios orales de los sobrevivientes y descendientes de los campesinos beneficiados por el reparto agrario y convivieron y lucharon junto al líder.

La importancia de la preservación del corrido agrarista en esta región, radica en que la lucha por la tierra tiene particularidades y características únicas que la diferencian de las otras.

El trío huasteco en Huehuetla, Puebla. Continuidad e innovación en la música de tradición oral
Luis Alejandro Villanueva Hernández (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México)

Recientemente los grupos mestizos que ostentan el poder político en las comunidades indígenas de México, han ido generando procesos institucionalizados a través de los cuales, las danzas religiosas, las procesiones, las prácticas musicales, los rituales (eventos comúnmente llevados a cabo por los miembros de las poblaciones originarias), son presentados con tintes “nacionalistas”, como un atractivo turístico en el marco de lo que comúnmente se conoce como “ferias” locales. La música de estas comunidades, una vez que es presentada bajo este formato descontextualizador, es promovida como un tipo de “mercancía” que se ofrece al visitante. Sin embargo, en algunos casos, la respuesta de los pueblos indígenas resulta ser un fenómeno complejo y dinámico, que deviene en una mayor diversificación, tanto en el repertorio musical tradicional, como en las ocasiones en que dicho repertorio (ahora ampliado) es ejecutado. El objetivo de esta ponencia es dar cuenta de este tipo de procesos a través de un estudio de caso llevado a cabo en la comunidad totonaca del Municipio de Huehuetla, Puebla. Tomaremos como punto de análisis el repertorio musical interpretado por el ensamble instrumental conocido en la región como trío huasteco, cuyos instrumentos que lo conforman son un violín, una jarana huasteca y una guitarra quinta huapanguera. A partir de dicho ensamble y del repertorio que interpreta, nos interesa demostrar que la respuesta indígena ya referida, ante el tipo de proyectos oficialistas arriba señalados, es producto de un proceso ininterrumpido plagado de constantes contactos interculturales (no siempre afortunados) entre el mundo mestizo, el mundo indígena y los mass media. Lo que, como ya se mencionó, ha incidido directamente en la ejecución, adecuación y ampliación del repertorio musical totonaco.

PANELES MESA 1.

Los instrumentos musicales de la tradición extremeña.

Catalogación, construcción e investigación.

Coordinadora: Rosario Guerra Iglesias

Grupo de Investigación MUIDEX (Música e identidad en Extremadura) de la Universidad de Extremadura. Ponentes: Rosario Guerra Iglesias (UEX); Francisco Javier Caballero (IES Francisco de Orellana, Trujillo); Ángel Cepeda Hernández (IES Universidad Laboral); Cosme Tomé Alfonso Fernández (C.R.A. Villuercas); Sebastián Díaz Iglesias (IES El Brocense)

El grupo de investigación de la Universidad de Extremadura, MUIDEX (Música e Identidad en Extremadura), está realizando un trabajo de investigación sobre los instrumentos musicales de la tradición extremeña. Este panel muestra cómo se está llevando a cabo este trabajo, poniendo el acento en la elaboración de fichas de instrumentos que, además de los apartados típicos que se recogen en cualquier trabajo de este tipo (nombre, clasificación, etc.), muestre información relevante sobre procesos, técnicas, materiales y herramientas de construcción, así como medias de tres tipos: imágenes (fotos con patrón de medida), audios (sonido del instrumento) y vídeos (imágenes y sonido del instrumentos tocado por especialistas y por jóvenes).

Construcción de tamboriles en el ritual festivo de Jarramplas

Cada edición de la fiesta de Jarramplas (19 y 20 de enero, en la localidad cacereña de Piornal), se fabrican cinco o seis tamboriles que tocará una mascarada en diferentes momentos del ritual. El poster presenta el proceso de construcción de estos tamboriles (materiales, herramientas y técnicas), y su contraste con otros tamboriles, uno de ellos centenario, que se utilizan en otros momentos de la fiesta.

Construcción de tamboriles por el tamborilero Alejandro Bajo: materiales, herramientas y técnicas.

En esta comunicación, Alejandro Bajo, tamborilero octogenario, nos muestra las herramientas y las técnicas artesanales, muy personales, que utiliza en la construcción de unos tamboriles que son muy apreciados entre los tamborileros, tanto por su aspecto formal externo, como por el sonido que producen.

Construcción de tamboriles en un instituto de Educación Secundaria al modo del tamboril de Jarramplas.

La comunicación explica cómo se ha adaptado el proceso de construcción de tamboriles utilizado en el ritual festivo de Jarramplas, al trabajo con alumnos de Educación Secundaria. En dos institutos de Cáceres, IES El Brocense e IES Norba Caesarina, en torno a cien alumnos (de 1º y 2º de la ESO) han fabricado otros tantos tamboriles, con todo lo que ello conlleva: conocimiento de la tradición, uso de técnicas artesanales, utilización musical del tamboril, valoración y concienciación del cuidado de los instrumentos musicales, cooperación y socialización.

El rabel en las cantigas de Alfonso X El Sabio. De la ilustración al aula.

Este trabajo muestra el proceso que se ha seguido para, partiendo del rabel que aparece en las ilustraciones que acompañan a las cantigas de Alfonso X El Sabio, y su tratamiento informático para la obtención de planos, acabar construyendo una réplica en el aula de Tecnología del IES Francisco de Orellana de Trujillo, con alumnos de la ESO.

Conservación, recreación y usos políticos de las danzas de espadas.

Coordinador: Francisco José García Gallardo

La danza de espadas constituye uno de los estilos de danza tradicional más extendidos en Europa en los últimos siglos. Sus orígenes atendiendo a la documentación conservada, se pierden en el siglo XV.

Con cada una de nuestras aportaciones pretendemos contribuir a la reflexión sobre esta extendida (en el tiempo y en la geografía europea) manifestación musical, coreográfica y cultural, sin dejar de lado su dimensión política y religiosa.

Diversidad, cambio, vigencia, trayectoria histórica, difusión geográfica, memoria, ritual, lugar e identidad, recuperación, recreación, conservación, usos sociales y políticos, e incluso invención, son asuntos en torno a los que hemos construido nuestros textos al acercarnos a variadas prácticas de la danza de espadas en diversidad de contextos, épocas, lugares y tradiciones.

Usos políticos de la danza de espadas en los países germanos

Ramón Pelinski

Esta comunicación explora el uso que dos instancias del poder político — los gremios artesanales, desde mediados del siglo XIV hasta su extinción a fines del siglo XVIII, y el nacionalismo y nazismo germánicos entre 1870 y 1945— han hecho de la danza de espadas [DdE en lo que sigue]. Mi afirmación es que, desde una perspectiva histórica, dicha apropiación por el poder político ha sido uno de los recursos más eficaces para asegurar la conservación, recuperación y/o reinención de la DdE.

1. Uso gremial de la DdE

Durante los siglos XV y XVI los gremios, base de la incipiente burguesía, desempeñaban funciones importantes en la organización de la vida urbana: mantener la actividad productiva y comercial burguesa, defender los muros de la ciudad, organizar las festividades civiles promoviendo la ejecución de piezas teatrales y danzas, etc. entre las que la DdE gozaba del favor público.

Particularmente en esta última función se manifestaba la competitividad de los gremios, siendo la ejecución de la DdE en tanto expresión coreográfica espectacular por su virtuosismo, sus elementos dramáticos, sus atuendos, y su popularidad, un recurso privilegiado para ostentar el poder económico y político de los distintos gremios.

2. Uso de la DdE en el Imperio alemán (1871-1918) y en el nazismo (1933-1945)

La reunificación de los Estados alemanes en el Imperio Alemán (1871), coincide con un incremento del nacionalismo, racismo, ideas de pureza étnica y superioridad racial teutónica (Gobineau, Chamberlain), etc.

No fue casualidad que ese mismo año el erudito K. V. Müllenhoff interpretara el texto de Tácito (*Germania*) que habla de “jóvenes desnudos [que] se divierten saltando entre espadas y peligrosas lanzas” como prueba del inmemorial origen germano (nórdico-ario) de la DdE y de su identidad con aquella DdE (re)surgida en Alemania en torno al siglo XV...

La DdE que, a principios del siglo XX, apenas sobrevivía en algunas poblaciones menores, renace con el advenimiento del nazismo (1930-1945), es sometida a una operación hermenéutica que la transfigura en “esencia más íntima” del “espíritu germano,” “nueva irrupción del espíritu alemán,” “símbolo del espíritu germano occidental.” (Véase Wolfram, Meschke, Jade, etc). Además, el nazismo promueve la recuperación de la DdE en las regiones germano-hablantes del Este europeo como prueba de su germanidad dentro de la “Gran Alemania” hitleriana.

Con la desaparición del nazismo y su exorcización en la Alemania de posguerra, de la DdE sólo quedan restos ocasionales para uso turístico local.

3. Conclusión

El análisis de los datos históricos recogidos permite afirmar que un factor importante de la sorprendente conservación secular de la DdE han sido sus históricamente cambiantes usos políticos. (+corolarios)

La intervención del primer Nacionalismo Vasco en la danza tradicional (1895-1939): procesos de recreación, resignificación e invención de la Tradición.

Karlos Sánchez Ekiza (Universidad del País Vasco)

A diferencia de lo ocurrido con movimientos anteriores, como el llamado Renacimiento cultural, la entusiasta labor del primer PNV provocó un cambio en la iconología musical y coréutica vasca, mediante procesos nunca explícitos de recreación, resignificación, invención, estandarización y difusión realizadas no ya desde un punto de vista teórico y con mayores o menores pretensiones de asepsia, sino como actividad vital y dirigida a la propaganda política. En este sentido, constituye sin duda un factor de suma importancia en el *mantenimiento* y desarrollo de lo que hoy usualmente se entiende como danza tradicional vasca, cuya realidad actual no puede entenderse sin el estudio de su pasado.

Falsificando danzas de espadas en el País Vasco

Oier Araolaza

En mayo de 2008 acudimos a York (Inglaterra) a presentar la danza de espadas de Arrate (Eibar, Gipuzkoa) en el festival Sword Spectacular que reunió a medio centenar de danzas de espadas procedentes de Gran Bretaña, Francia, Bélgica, Alemania, Italia o Estados Unidos. La cita atrajo la atención de investigadores especialistas en este género de danza como Elsie Ivancich Dunin, Stephen Corrsin, Ivor Allsop o Ramon Pelinski. Nuestra danza fue acogida con entusiasmo y recibió calificativos como "maravillosa" o "espectacular". En su crónica del festival Corrsin contextualizaba la danza de Arrate apoyándose en las descripciones de Larramendi e Iztueta de los siglos XVIII y XIX. Nadie en York nos preguntó por la antigüedad de nuestra danza, y por tanto, no nos vimos en la situación de explicar a nadie que recién la habíamos creado y estrenado en 2005, justo tres años antes. Trataremos de explicar brevemente el contexto, los objetivos y el desenlace de este proceso de falsificación, que en otros lugares denominan tradición.

Música y danza: entre la oración y la catalogación. Procesos y formas de (re)creación de las danzas de espadas en Huelva.

Francisco José García Gallardo (Universidad de Huelva/ Coordinador del Grupo Tradiciones Musicales de SIBE)

Viejas danzas de hombres en Huelva son puestas en escena cada año en romerías, fiestas patronales y procesión del Corpus Christi. Danzas de espadas, lanzas, garrotes, palillos, arcos o palos ornamentales, de larga tradición en unos casos (bien arraigadas histórica y socioculturalmente); en otros, recuperadas o repuestas en diversidad de contextos y épocas. Tras su declive en los años sesenta del pasado siglo XX, debido a la fuerte emigración en el Andévalo onubense, fueron

recuperadas, revitalizadas o creadas durante los años ochenta, llegando a alcanzar su actual expansión y asentamiento.

Aún estimando la diversidad en los modos de (re)construcción o de permanencia, constituyen prácticas hoy vivas, una forma de oración, de comunión, de lucimiento, de referente identitario... y evidentes ejemplos de patrimonialización con su inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz.

En todas, el tamborilero con la gaita y el tambor, flauta y tamboril, interpreta el toque de la danza guiando a danzantes o danzadores. Los toques también fueron en diversos momentos reconstruidos en un intento de recuperación cuando la herencia, la continuidad, había quedado en suspenso.

De la iconografía a la organología. Los instrumentos históricos conservados en la tradición oral.

Muestras desde Extremadura entre África, Europa y Latinoamérica

Coordinan: Guillermo Contreras (UNAM) y Pilar Barrios (UEX)

El pánel que hoy presentamos es un paso más en la consolidación de un bonito proyecto que se viene fraguando desde hace tiempo entre distintos investigadores de varias universidades iberoamericanas. En diciembre de 2011 presentamos una exposición en la Casa-Museo Pedrilla-Guayasamín de Cáceres, con una pequeña y sencilla muestra de veinte instrumentos significativos de Extremadura, y relacionados con México y Colombia, de la colección de Manuel García Matos, Guillermo Contreras, Arlington Pardo y Pilar Barrios.

Ya en todo el entramado cultural y de relaciones, van resultando instrumentos que no sabemos si fueron o vinieron y/o si ambas cosas a la vez. Casos como la chirimía, el rabel o el laúd entre otros muchos se repiten en los distintos países.

Este pánel se verá avalado y reforzado por la exposición que vamos a ampliar con motivo del actual Congreso para el que se presenta.

De la iconografía a la organología. Muestras desde Extremadura y su difusión en la educación.

Pilar Barrios. (Universidad de Extremadura, España)

Los instrumentos forman parte intrínseca de todo el proceso de intercambio e hibridación entre tres culturas que se entremezclaron a causa de una marcha, seguramente forzosa, de los hijos segundones de muchas familias extremeñas que, tras la primera fase de guerra y masacre con los indígenas americanos, se entremezclan dando lugar a un rico mestizaje. Pero podemos remontarnos a épocas ancestrales en las que compartimos instrumentos muy similares como es el caso de las campanillas de barro antropomorfas del Estado de Huatusco en México o del Tintinabulum romano en Mérida.

Justo del momento en el que se da el primer encuentro con América, ya de los últimos años del siglo XV se conserva, como ejemplo, iconografía muy significativa en el Monasterio de Guadalupe, que nos sirve de orientación sobre el desarrollo organológico de la época y su transcendencia en los países latinoamericanos. Podemos tomar de nuevo un ejemplo, en el arpa que viene del Norte de África, que encontramos en uno de los Ángeles músicos de la bóveda del coro del Monasterio de

Guadalupe (de la Escuela de Juan de Flandes, pintor de Isabel la Católica). El arpa dejó de construirse en su acepción primera de la época, para dar paso a otros modelos posteriores y a otros instrumentos. Igual sucede con el laúd, el rabel o la chirimía que se conservan con su estética primitiva en países como México, en la guitarra conchera, y rabel y chirimía.

Al parecer fue Frey Nicolás de Ovando, que parte de Cáceres, nombrado Gobernador de La Española en 1501, el que lleva a los primeros esclavos africanos a Latinoamérica. También de esta relación encontramos puntos comunes que queremos plantear en este pánel, según aspectos que hemos investigado en Cartagena de Indias (Colombia) en febrero de 2012.

La tratadística musical española. Instrumentos históricos antiguos-versus instrumentos tradicionales. Jacinto Sánchez. Universidad de Extremadura

Jacinto Sánchez González (Universidad de Extremadura, España)

Tenemos importantes testimonios tanto en el documentario y en la iconografía como en la tratadística musical de Renacimiento y el Barroco. El hecho de que se conserven instrumentos como la vihuela de Guadalupe, la iconografía de la bóveda del siglo XV Fray Juan Bermudo nos deja además una importante muestra en los que basamos una parte de nuestro análisis para mostrar la trascendencia y la herencia que dejan estos primitivos instrumentos

De los instrumentos precolombinos a los tradicionales actuales en México. No sustitución, sino superposición con los españoles y europeos.

Guillermo Contreras (UNAM-CENIDIM, México)

Las influencias musicales generadas en México, como en otros lugares, suelen ser resultado de fenómenos multifactoriales. Nuestro territorio acrisoló diversas influencias provenientes, en diferentes momentos, de Europa, África, Oriente y América, las que se entretrejieron con elementos autóctonos. Procesos de adopción y adaptación dieron por resultado diversos fenómenos, por ejemplo que en una misma comunidad se adoptaran diferentes estilos, modelos o versiones de un mismo instrumento, como el arpa, el que a diferencia de Europa donde los modelos nuevos sustituyeron a los antiguos, en estas comunidades se sumaron y superpusieron.

El largo proceso de transformación en unos y la permanencia casi idéntica a su origen en otros, a través de los siglos, hacen que los instrumentos musicales además de fungir como especie herramientas que ayudan en la expresión sonora, representen un cúmulo de significados, una rica fuente de información acerca de tecnologías constructivas, visiones estéticas y soluciones en la emisión sonora.

Con la llegada de los europeos, los procesos de sustitución de materiales y técnicas empleados en la manufactura de los instrumentos musicales sufrieron y han seguido sufriendo cambios circulares, es decir que después de surgir de cosas de la naturaleza y ser reinterpretado con otros materiales y técnicas constructivas existen casos en que son reinterpretados nuevamente con materiales de la naturaleza; por ejemplo *txistus*, *tsirulas*, *xabeba*, flauta morisca y *silbote*, flautas, que habiendo tenido su origen en tallos huecos vegetales, fueron después talladas y torneadas en madera, y cuando se trajeron a la Nueva España, volverían aquí a ser contruidos con tallos vegetales como el carrizo y el *saúco*. Un mismo tipo de instrumento musical, de acuerdo a los materiales con que se elaboró, en muchas ocasiones cohabita como variantes. En esta aportación vemos todo este proceso.

Instrumentos de África a Colombia. Del pasado aborigen a las comunidades africanas en Colombia. ¿España portadora?

Arlington Pardo (Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia)

La fisionomía cultural del Caribe colombiano es el resultado del encuentro histórico, social, económico, político, cultural y humano que se produjo a partir de la llegada de Cristóbal Colón a América 1492. El mestizaje racial derivó al mestizaje cultural, representado en las diferentes manifestaciones musicales y danzarias como la cumbia, y el Porro, que hacen parte de nuestro patrimonio cultural, como representación máxima de un nuevo hombre el mestizo. Una importante muestra de instrumentos nos enseña el resultado de un rico intercambio cultural en el que perviven los aborígenes, como la caña de millo, con otros africanos como la chuana o gaita y numerosa percusión. Todo ello pervive en la actualidad con los instrumentos europeos, dando así lugar a un rico entramado en el que se muestra todo el significado y simbolismo de culturas encontradas.

El tratamiento de la imagen, estática y en movimiento, para su difusión. Organización, significación e impacto para el espectador.

Juana Gómez y Ricardo Jiménez (Universidad de Extremadura, España)

El estudio de la música, en lo referente a instrumentos musicales tiene importantes aliados en la actualidad en lo que se refiere a todo tipo de medios audiovisuales, desde los analógicos a los digitales. Los recursos que se han multiplicado incesantemente de una década para acá, hacen que muchas veces valga todo en lo que se refiere a la utilización y difusión de las obras de arte y de todo el patrimonio tangible, dentro del que se encuentran los instrumentos musicales que acompañan al canto, al baile, a la danza.... Todo lo que se hace se transmite a toda velocidad en las redes sociales y es por ello una fuerte responsabilidad para lo que nos dedicamos a la representación del imaginario el buscar la calidad, el buen hacer. El planteamiento de la exposición de instrumentos musicales, con el tema de Extremadura en el encuentro de culturas, dentro de un centro en el que se simultanea lo físico y virtual, es lo que nos lleva a presentar esta aportación desde la reflexión y el análisis a la acción.

**2. MÚSICA Y EDUCACIÓN:
INNOVACIÓN EDUCATIVA EN TORNO A LAS
MÚSICAS POPULARES URBANAS
Y DE TRADICIÓN ORAL.**

XII Congreso de SIBE Sonidos del presente, propuestas de futuro RESÚMENES

Mesa 2.1. MÚSICA Y EDUCACIÓN EN BRASIL

Música e dança na cultura cearense como instrumento de educação musical não formal: um estudo sobre a quadrilha junina Rosa dos Ventos.

Israel Levi Nogueira Amancio (Universidade Federal do Ceará – UFC- Campus Cariri)

André da Silva Ferreira (Universidade Federal do Ceará – UFC- Campus Cariri)

Crislaine Alencar Santos (Universidade Federal do Ceará – UFC- Campus Cariri)

Me. Márcio Mattos Aragão Madeira (Universidade Federal do Ceará – UFC- Campus Cariri)

As Quadrilhas Juninas são tidas como grupos folclóricos ou populares que representam uma cultura de uma determinada região. Sua origem remonta ao século XIX, onde a dança quadrilha era reproduzida nos salões da França. No Brasil a dança chegou juntamente com a coroa portuguesa, espalhando-se rapidamente em meio às festividades da aristocracia colonial. No decorrer da história a dança passou por diversas transformações tornando-se hoje manifestação urbana. O estilo de dança e apresentação das quadrilhas, que anteriormente reproduzia a simplicidade das festas caipiras (principalmente os casamentos), na atualidade apresenta um cunho profissional, com enredos comparados aos das escolas de samba do Rio de Janeiro; apresentações de grandes dimensões e aprimoradas coreografias, cenários e figurinos. A quadrilha Rosa dos Ventos é um grupo que existe a pouco mais de oito anos, em Juazeiro do Norte – Ceará, no Brasil. O cotidiano deste grupo de produção artística se constitui espaço de educação não formal, promovido por iniciativas particulares, em comunidades de periferias urbanas. O grupo é composto por cinquenta pessoas, dentre elas, dançarinos, coordenação, costureiras, músicos e produção. O presente trabalho investiga este agrupamento, buscando compreender o modelo de educação musical não formal que emerge desse espaço em que a música e a dança perpassam as atividades do grupo. A pesquisa é de cunho qualitativo, onde são analisados os dançarinos (quadrilheiros) e os meios que viabilizam a educação musical não formal dos mesmos. Para tanto, utiliza-se de entrevistas semidirigidas, com participantes da mesma e observação dos ensaios e outras práticas do grupo em questão. Alguns autores já têm encontrado nas diversas formas de expressões das culturas tradicionais um mote para suas pesquisas, sendo estes, Valdir J. Morigi (2001), Elizete Ignácio Santos (2005) e Magdalena Maria Almeida (2010) autores que com suas pesquisas, contribuíram como referencial teórico para este trabalho.

Uso didático das Cantigas do Belmonte: Uma contribuição para a preservação do patrimônio musical do Cariri

Marisa do Nascimento Galdino (Universidade Federal do Ceará – UFC- Campus Cariri)

Maria Isabel Caldas Grangeiro (Universidade Federal do Ceará – UFC- Campus Cariri)

Cicero Antonio Galdino Nascimento (Universidade Federal do Ceará – UFC- Campus Cariri)

Carmen Maria Saenz Coopat (Universidade Federal do Ceará – UFC- Campus Cariri/Espanha – Cuba)

Este trabalho resume os resultados parciais de uma pesquisa em andamento que tem como objetivo elaborar um compêndio das Cantigas Tradicionais do Belmonte, e do processo de incorporação delas como recurso didático, aos repertórios de grupos artísticos, dentre eles a primeira escola de música rural do Brasil, denominada Escola de Educação Artística Heitor Villa – Lobos, mantida pela Sociedade

Lírica do Belmonte - SOLIBEL - e da comunidade da Ponta da Serra, ambos localizados no município de Crato, no interior do Estado do Ceará. A metodologia de trabalho articula recursos da Etnomusicologia e da Educação Musical. Durante a pesquisa de campo temos realizado entrevistas e gravações in loco de um repertório transmitido tradicionalmente através da oralidade, formado por canções, lapinhas, cantigas infantis, brincadeiras e dramas cantados, pastoris, cocos, maneiro pau e cantigas de trabalho que estão sendo transcritas em partituras com o intuito de conformar um corpus que já constitui uma valiosa fonte de informação histórica e estará a disposição para a realização de arranjos corais e instrumentais, jogos musicais, entre outras ações de ensino e pesquisa. Como parte dos resultados temos elaborado a curta metragem Cantigas de Memória do Belmonte, onde aparecem os depoimentos falados e cantados de alguns dos moradores mais vividos e experientes da comunidade. A aplicação dos resultados na prática musical e social está sendo realizada dentro das ações do Programa de Educação Tutorial - PET - do Curso de Música da Universidade Federal do Ceará, Campus Cariri com a finalidade de aproximar a Universidade à comunidade e contribuir para a valorização e preservação da memória musical do Cariri cearense.

Reisado Mestre Aldenir: tradição oral e aprendizagem musical no Cariri

Francisco Weber dos Anjos (Universidade Federal do Ceará, Brasil)

Luiz Botelho Albuquerque (Universidade Federal do Ceará, Brasil)

Esta pesquisa é parte integrante de um projeto de doutorado que pretende discutir a relação entre culturas de matriz oral e a formação docente na região do Cariri cearense, no Nordeste do Brasil. O recorte que ora apresentamos reflete acerca das formas de aprendizagem musical presentes nas práticas e na performance do grupo de reisado liderado por Mestre Aldenir. Baseado na cultura ancestral do reisado, este grupo se reinventa e se renova através da manutenção de uma antiga tradição e dos processos de transmissão aos quais são submetidos os jovens neófitos. Nosso enfoque se concentra nas estratégias de aprendizagem estabelecidas durante os ensaios do reisado e em suas performances públicas. Metodologicamente, fizemos a opção pela observação e registro dessas ações, entrevistas semiestruturadas com seus atores antes e depois das ações e análise de registros audiovisuais produzidos por terceiros. Entendemos que a aprendizagem que ocorre em grupos tradicionais como esse, transcende a aprendizagem musical e estende-se para outras instâncias de significação da vida humana; a moral, a ética, a disciplina, o poder, os afetos e a religiosidade. Entretanto, tentaremos manter como escopo a aprendizagem musical, embora muitas vezes ela seja indissociável das demais citadas. Apoiados em algumas correntes de estudo da aprendizagem musical (GORDON, 1980); (SCHAFER, 1991); (BRITO, 2001); (SWANWICK, 2003), assim como alguns autores que pensaram teorias da oralidade (ZUMTHOR, 1993); (HAVELOCK, 1996), pretendemos estabelecer diálogos e mediações entre o mundo da leitura, representado pelos processos de aprendizagem musical e o mundo da oralidade presentes na tradição do reisado.

XII Congreso de SIBE Sonidos del presente, propuestas de futuro

RESÚMENES

A Cantoria Repentista: transmissão do conhecimento poético-musical através da obra de Gilvan Grangeiro

Maria Isabel Caldas Grangeiro (Universidade Federal do Ceará, UFC– Campus Cariri, Brasil)

Carmen Maria Saenz Coopat (Universidade Federal do Ceará – UFC- Campus Cariri/Espanha – Cuba)

Márcio Mattos Aragão Madeira (Universidade Federal do Ceará, UFC– Campus Cariri, Brasil)

A Cantoria Repentista é a tradicional apresentação entre dois poetas, que debatem sobre diversos temas de acordo com o momento ou o gosto do público. Esse gênero musical chamado de Peleja, Repente ou ainda de Desafio utiliza a arte da improvisação em versos acompanhados ao som da viola caipira. Possui vários estilos, dentre os mais conhecidos e solicitados destacam-se Sextilhas, Motes, Martelo Agalopado, Martelo Alagoano, Galope à Beira-Mar, Quadrão Perguntado, entre outros (GRANGEIRO, 2009). É uma das manifestações da tradição oral que sintetiza a forma de expressão do homem do cariri, região localizada no sul do Ceará, Brasil. Apresenta diversos aspectos, musicais e poéticos, que nos incitam a conhecer esta arte. A presente pesquisa, de natureza qualitativa, visa analisar os processos de transmissão oral que permeiam “o mundo da cantoria” nos atuais contextos urbanos e rurais, a partir do aporte teórico de Ramalho (2000) e das discussões sobre ensino-aprendizagem em ambientes não formais, propostas por Queiroz (2010). Para alcançar nosso objetivo realizamos um estudo de caso da obra poética e da *performance* de um dos seus grandes expoentes atuais, o repentista Gilvan Grangeiro, paulista radicado no cariri desde a década de 1960. Através da etnopedagogia, pretende-se um estudo que proporcione uma compreensão profunda sobre a significação desta tradição popular, por meio da observação participante da filha do poeta, pesquisadora e aluna do Curso de Música da UFC - Campus Cariri, bolsista do PET/SESu e autora da investigação.

Mesa 2.2. MÚSICA Y EDUCACIÓN EN BRASIL (II)

Cânticos de Renovação: Oralidade e Educação Musical Informal em Juazeiro do Norte

Juliany Ancelmo Souza (Universidade Federal do Ceará, UFC– Campus Cariri, Brasil)

Carmen Maria Saenz Coopat (Espanha– Cuba/ Universidade Federal do Ceará, UFC– Campus Cariri, Brasil)

Este trabalho faz parte de uma pesquisa em andamento que tem como objetivo fundamental estudar as diversas formas de oralidade e de educação musical informal na preparação dos cantores de Renovação, desde a década de 1950 e até a atualidade na cidade de Juazeiro do Norte, no interior do Estado do Ceará, Brasil. A Renovação é uma festa comemorada anualmente para a consagração solene do lar ao Sagrado Coração de Jesus e ao Sagrado Coração Maria.

Através de uma pesquisa de cunho qualitativo, temos constatado que a forma de aprendizagem ao longo do tempo tem sido renovada, coexistindo hoje formas de oralidade primária e novas formas de transmissão do repertório e do ritual através de um ensino informal, sistematizado pela igreja católica e pelos próprios participantes. Nossos referenciais teóricos estão baseados nos recursos da oralidade musical e poética aplicados às manifestações culturais do Cariri cearense (Zumthor e Braga Ramalho). A metodologia está baseada, fundamentalmente, no estudo de caso como instrumento de pesquisa qualitativa. Além disso, trabalhamos na transcrição musical para a posterior classificação

XII Congreso de SIBE Sonidos del presente, propuestas de futuro

RESÚMENES

dos repertórios de acordo com uma periodização histórica que permita estabelecer as características dos cânticos e de sua transmissão em duas etapas de desenvolvimento entre os séculos XX e XXI. As entrevistas realizadas com as quatro mulheres selecionadas para realizar o estudo de caso estão sendo transcritas a partir do conceito de etno-texto. O povo juazeirense manifesta uma verdadeira paixão e conhecimento desta tradição religiosa, que renova a junção de famílias e ao passar dos tempos engloba na modernidade a tendência na mudança da transmissão musical.

Coco Frei Damião: Um espaço de ensino não formal de música em Juazeiro do Norte

Suília Isabel Trigueiro (Universidade Federal do Ceará (UFC) Brasil)

Maria Angélica da Silva Pereira (Universidade Federal do Ceará (UFC) Brasil)

Mariana Furtado Cabral (Universidade Federal do Ceará (UFC) Brasil)

Márcio Mattos (Universidade Federal do Ceará (UFC) Brasil)

Esta pesquisa busca uma aproximação da tradição do coco e das mulheres que protagonizam, na atualidade, esta tradição, na cidade de Juazeiro do Norte, no estado do Ceará - Brasil. É uma das tradições grupais de música e dança mais características e populares existentes no Cariri cearense. A partir de observação participante, pretende-se entender como se dá o aprendizado das integrantes do grupo, tanto com a música quanto com a dança, já que todo o processo acontece de maneira não formal, e aplicar os recursos didáticos utilizados no ensino formal ou acadêmico da música. Levando em conta que, essa tradição é originalmente rural, mas hoje faz parte das múltiplas tradições musicais vivas dentro do núcleo urbano de Juazeiro do Norte, podemos considerá-la como uma herança atual aproveitável como experiência para o ensino formal de música. O Coco Frei Damião, nosso objeto de pesquisa, criado há aproximadamente 6 anos pela Mestre Marinês, natural de Juazeiro do Norte, é formado por 18 mulheres, todas da mesma família, com faixa etária entre 8 e 73 anos, na qual algumas fazem o papel do homem na dança. O processo de transmissão musical dentro do grupo é feito pelas integrantes mais experientes, que dançam desde criança. No coletivo, as integrantes recebem a experiência musical oralmente, mas de forma sistemática e organizada. Dentre os recursos de transmissão da experiência musical que pode-se utilizar no ensino criativo de música, destacamos dentre as estratégias múltiplas adotadas mesmo que naturalmente pelo grupo, os recursos rítmicos do sapateado e a percussão corporal, dando consciência do ritmo através do corpo, fazendo uso da polirritmia. Embasados por Souza (2007), percebemos que dentro da escola podemos utilizar o aprender brincando como recurso didático de grande importância nesse tipo de manifestação, aproveitando a experiência da tradição, tornando a aprendizagem mais dinâmica.

A música popular no ensino de instrumentos de sopros na UFC Cariri

José Robson Maia de Almeida (Universidade Federal do Ceará (UFC) Brasil)

Elvis de Azevedo Matos (Universidade Federal do Ceará (UFC) Brasil)

Este artigo tem por objetivo refletir acerca da presença da música popular brasileira e da música tradicional da região do Cariri no ensino de instrumentos de sopros (madeiras), no Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Ceará, *Campus Cariri*, Nordeste do Brasil.

No contexto estudado, o ensino de instrumentos de sopros ocorre em disciplinas obrigatórias de Prática Instrumental. A turma da disciplina de Prática Instrumental que trabalha com saxofone, clarineta, flauta transversal e doce é o foco deste trabalho. Estas disciplinas visam a aprendizagem instrumental, o aprimoramento técnico e o desenvolvimento de uma abordagem didática que o estudante empregará quando do exercício da docência.

Este trabalho é um recorte da nossa tese doutoral, conseqüentemente se encontra em andamento. Como metodologia de pesquisa, pretendemos realizar um estudo de caso dentro dos pressupostos da pesquisa-ação, nos apoiando na perspectiva da aprendizagem colaborativa, tendo como foco a influência que a música popular exerce na aprendizagem discente e considerando ainda a experiência musical trazida pelos estudantes.

É natural, portanto, que o Curso de Licenciatura em Música da UFC Cariri, o qual se encontra imerso culturalmente na região, aborde as manifestações musicais locais, uma vez que “todas as atividades pedagógicas desenvolver-se-ão a partir dos conhecimentos vivenciados na realidade do aluno e por eles trazidos aos espaços de encontros pedagógicos” (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, 2009, p. 14).

Na disciplina de Prática Instrumental, turma de sopros (madeiras), além de músicas brasileiras compostas por Tom Jobim, Luiz Bonfá e Vinícius de Moraes, são estudadas músicas de compositores da região do Cariri.

Mesa 2.3. INNOVACIÓN EN EDUCACIÓN MUSICAL

Reeducanco la mirada pedagógica: la música en la educación general. Aportaciones desde la música popular.

Silvana Longueira Matos (Grupo de Inv. Tercera Xeración. Universidad de Santiago de Compostela)

La Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE) (BOE del 4 de mayo) establece el concepto de enseñanzas artísticas, que quedan integradas en el sistema general de formación. Se plantea, por tanto, un nuevo matiz legal en nuestro sistema educativo, porque, además de las enseñanzas artísticas (en nuestro caso, educación «para» la música: vía vocacional y profesional de conservatorios y escuelas de música), se integra la educación musical como parte del currículum general de primaria y secundaria (en nuestro caso, educación «por» la música se admite implícitamente que ni se trata de preparar a todos los alumnos de la educación común y obligatoria como si fuesen a ejercer profesionalmente como instrumentistas expertos, ni de presuponer erróneamente que todos los alumnos de la educación general eligen vocacionalmente la música). Se trata de asumir, por el contrario, que la educación musical es una dimensión general de intervención y como tal es susceptible de ser tratada, como un problema pedagógico general que permite desarrollar competencias que implican destrezas, hábitos, actitudes y conocimientos de manera integral y no diferencial. En la educación musical como concepto pedagógico de formación general, hablamos de un área de intervención orientada al desarrollo y construcción de la persona educando basada en competencias adquiridas desde la cultura musical que permiten aunar inteligencia, voluntad y afectividad en el desarrollo de toma de decisiones personales que tienen implicación en cada proyecto de vida, sea o no el alumno vocacionalmente músico o quiera ser en el futuro, un

XII Congreso de SIBE Sonidos del presente, propuestas de futuro

RESÚMENES

profesional de la música. El objetivo de este trabajo es aproximarnos al papel de las músicas populares en este concepto de educación musical como parte de la educación general.

Iniciación a la investigación guiada sobre patrimonio musical de tradición oral

Alesander Guzmán de Arenaza (CEIP Sor María de Agreda, Soria), Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid)

Los docentes de niveles primario y secundario pueden cumplir una función clave en la conducción de actividades de documentación musical por parte de sus alumnos utilizando las grabadoras en formato MP3 y MP4 o los teléfonos móviles que éstos poseen (un fenómeno contemporáneo cuyo uso en este terreno contribuye a la formación de los agentes implicados en la actividad: investigadores-tutores, docentes-guías, alumnos-documentalistas, informantes). Al guiar a sus alumnos en la realización de las tareas de documentación, análisis y valoración de los contenidos y prácticas musicales de sus parientes, vecinos y conocidos, los profesores contribuyen a su formación en distintos aspectos (social, crítico, artístico, antropológico), lo cual incluye una experiencia de iniciación a la investigación etnomusicológica a través del desarrollo de todas sus fases (formulación del tema, estado de la cuestión, búsqueda de referencias y marco teórico, preparación de tecnología de campo, documentación con informantes, procesamiento de materiales, análisis de resultados, conclusiones), todo ello adaptado a los condicionantes etarios y socioculturales de los estudiantes.

Se relatará la experiencia llevada a cabo entre los cursos lectivos 2005-2006 y 2007-2008 en el CEIP Sor María de Agreda de la localidad soriana homónima en el marco de un proyecto ideado para impulsar la investigación por parte de alumnos de centros educativos ubicados en zonas relativamente despobladas y con escasos recursos y se reflexionará sobre las implicaciones epistemológicas, didácticas y metodológicas de la misma a partir del análisis del proceso seguido y los resultados obtenidos (que incluyeron tareas de aplicación de materiales y de “reinención” de la tradición). Se expondrán los resultados de la valoración crítica del trabajo llevado a cabo y de las nuevas posibilidades que han surgido durante los últimos años tanto en materia de tecnología de documentación sonora y audiovisual como en lo relativo a estrategias y medios de difusión de resultados.

Un método de enseñanza para géneros vocales de tradición oral

Héctor Braga Corral (Universidad de Oviedo)

En esta comunicación se presenta un método de enseñanza -incluido dentro de una tesis doctoral en marcha- específicamente elaborado para el aprendizaje de un canto de ritmo libre, adscripción popular y en estado de tradicionalización avanzada en el norte de España (Asturias), llamado asturianada o tonada asturiana, haciendo hincapié en las características morfológicas y estilísticas comunes a otros géneros vocales de la tradición oral hispánica.

Se invita de este modo a músicos y especialistas interesados en las músicas tradicionales a buscar innovadores cauces de transmisión y educación alternativos a la oralidad y la mimesis de grabaciones, dado que ambos sistemas parecen fallar en la sociedad actual y en el desarrollo –más allá de la simple conservación- de las músicas populares y de tradición oral.

Objetivos

Exponer los criterios y el sistema de notación empleado en la transcripción de la asturianada

Procedimientos

Descripción de las características musicales del género. Puesta en común de ejemplos audiovisuales. Visionado, explicación y ejemplificación sonora de documentos y partituras con los signos y elementos musicales utilizados.

Materiales

Se complementa la comunicación con material audiovisual de variada tipología:

- Grabaciones digitalizadas de discos de pizarra (anteriores a 1936)
- Extractos digitalizados de filmaciones en formato 35 y 16 mm (anteriores a 1955)

Formas de gestión del patrimonio musical de tradición oral en Lituania, Letonia, Hungría y Polonia.

Gustaw Juzala (Academia Polaca de las Ciencias, Instituto de Arqueología y Etnología, Cracovia (Instytut Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk, Kraków).

La comunicación tratará de las formas de conservación y recuperación del folklore musical en Lituania, Letonia, Hungría y Polonia gracias a la introducción de este tipo de música en el sistema de educación musical (escuelas de música) y la apertura de cátedras de folklore musical en las Academias de Música (en Lituania, Letonia y Hungría).

En nuestra época en la que la cultura popular se vuelve cada día más global, cuando la música tiende a unificarse cada vez más en todo el mundo, la música de tradición oral se puede convertir en una herramienta importante para preservar la diversidad cultural y la riqueza sonora que es una parte tan importante del mundo en que vivimos. La música folklórica es probablemente la forma más visible para mostrar esta diversidad, es una parte importante de lo que hace que nuestras diferentes culturas no pierdan su idiosincrasia, pero a su vez la música oral en todo el mundo tiene mucho en común. De hecho, la historia de casi cualquier tradición folklórica viva es efecto de las migraciones y las influencias de otras culturas.

El objetivo de la educación de la cultura oral es por lo tanto, promover la conservación, sino también el desarrollo de la música, tanto de sus propios países y en otros países, gracias a programas de intercambio, gracias a ello la música folklórica no se convierte en una tradición muerta y objeto museal.

Mesa 2.4. INNOVACIÓN EN EDUCACIÓN MUSICAL (II)

La importancia de la presencia musical en el currículo educativo y en otras esferas sociales, según las investigaciones realizadas desde la neurociencia de la música.

Miriam Albusac Jorge (Universidad de Granada)

La neurociencia de la música es una disciplina se encarga de estudiar cómo nuestro cerebro responde a los estímulos musicales, qué áreas cerebrales están involucradas en su procesamiento, cómo se comunican esas áreas entre sí, y qué modificaciones puede producir la música en nuestras estructuras encefálicas. En la actualidad, numerosas investigaciones realizadas dentro este ámbito aportan una serie de informaciones muy relevantes en torno a la práctica musical y su correlación

con la mejora de las capacidades cognitivas, reestructuración cerebral, y cambios en la morfología y funcionalidad del cerebro.

La presente comunicación pretende exponer y analizar las principales contribuciones realizadas hasta ahora por la neurociencia de la música en relación con el ámbito educativo.

Entre estas aportaciones, destacar que la educación musical continuada facilita la neurogénesis, así como la regeneración y reparación de nervios cerebrales. Además, produce cambios en el volumen de materia gris -es decir, en el número de células neuronales- en la corteza primaria sensoriomotora, en las regiones parietales posteriores, en el cerebelo, en la circunvolución frontal inferior, y en la circunvolución temporal superior. Y adentrándonos en zonas más internas, también modifica la densidad del cuerpo calloso -un haz de fibras conecta los dos hemisferios, y cuyo crecimiento conlleva un mayor y más rápido intercambio de información entre ambos hemisferios-, e influye en otras estructuras como alojadas en el lóbulo de la ínsula.

El análisis de estos datos arrojará luz sobre el enorme potencial que la disciplina neurocientífica nos brinda -sobre todo gracias al uso de las técnicas de neuroimagen- en relación a aspectos pedagógicos de la enseñanza y el aprendizaje de la música.

El uso de la percusión corporal en diferentes culturas como recurso didáctico. Del trabajo de campo al aula.

Francisco Javier Romero Naranjo (Universidad de Alicante)

El cuerpo posee un valor social de comunicación y es el instrumento perfecto de relación interpersonal que gracias a su función motriz no sólo se muestra a través de sus músculos provocando tensiones y movimientos, sino gestos y actitudes. Por esta razón, el cuerpo es un emisor-receptor de señales por el que se observan diferentes maneras actuales de entenderlo.

Si al movimiento corporal le unimos estímulos musicales, le añadimos otro tipo de variables ya tratadas por Pelinski y López Cano donde el gesto de sentir, percibir y conceptualizar posee una amplia discusión filosófica. Si concretamos mucho más este aspecto y lo reducimos estrictamente a la percusión corporal con la finalidad de analizar la manera en que nos percutimos nuestro propio cuerpo en todo su amplio espectro, podemos dilucidar unos "usos, significados y funciones" relacionados con la percusión corporal. En esta propuesta se mostrarán diversos estudios de campo realizados en varios continentes con la finalidad de mostrar como se percute el cuerpo y con que finalidad y su posterior aplicación docente.

Todos los aspectos didácticos están dentro del marco del método BAPNE para que tengan una justificación y fundamentación muy precisa.

¿Puede el Flamenco entrar en la escuela?

María Fátima Cobo Castillo (Orientadora Escolar) y Javier González Martín (Universidad de Almería).

El intento de incorporar al Flamenco en el sistema educativo andaluz ha sido una constante desde el año 1981, año de aprobación del primer estatuto de autonomía de Andalucía. Con la inscripción del Flamenco en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, el gobierno de Andalucía se ha comprometido con la Unesco en la inclusión en el sistema educativo andaluz.

Suele ser habitual encontrarnos con la realización de actividades de Flamenco en distintos niveles educativos. En muchas ocasiones este hecho ha sido algo puntual y concreto, que generalmente ha dependido de la disposición de las y los docentes de cada grupo de alumnas y de alumnos. Unas veces como una actividad desarrollada en un momento concreto y determinado. Otras veces, sobre todo en Secundaria, con el formato de “taller” de carácter optativo. Es decir, siempre hemos observado como estas actividades estaban condicionadas por la decisión y voluntad propia del profesorado que las llevaba a cabo.

Si realmente se quiere desarrollar un adecuado tratamiento del Flamenco en el aula, esto sólo se puede entender desde la conciencia de integración del Flamenco en el currículo. El horario escolar no dispone de un tiempo específico para dedicarlo al estudio del Flamenco. Por otra parte, tampoco contamos con un profesorado especialista en flamenco. Sin embargo si encontramos contenidos sobre el flamenco y otros contenidos relacionados con el flamenco que nos permitirán acercarnos a su realidad.

La experiencia de un concierto didáctico: El Pequeño San Julián Rock en Cuenca **Marco Antonio de la Ossa Martínez (Colegio Público Santa Ana de Cuenca)**

Como docente en Ed. Musical en el ámbito de la provincia de Cuenca, trato de prestar una gran atención a los conciertos dirigidos a escolares. Así, suelo acudir con mis alumnos a la práctica totalidad de los eventos que programa el Teatro Auditorio de Cuenca, eventos programados por el Teatro Real de Madrid (ópera para niños) y otras instituciones.

Pero siempre he encontrado un hueco que me ha costado llenar: el de las músicas populares urbanas. Por eso propuse una actividad a los organizadores del festival San Julián Rock, un ciclo que se celebra en la ciudad de Cuenca: llevar a cabo un concierto didáctico con el rock, entendido de un forma muy abierta, como centro.

El grupo elegido para realizar este recital fue O’Killeds, un conjunto formado por chicos de entre 13 y 18 años. Partiendo de un guion previamente elaborado por mí y gracias al amplio repertorio dominado, a pesar de su edad, por esta agrupación, unimos canciones de bandas tan dispares como Muse, AC/DC, Metallica, Extreme, Queen, Héroes del Silencio, The Clash o los propios O’Killeds. De esta forma, trataríamos de acercarnos a algunas características, grupos y a los instrumentos del rock de una forma activa, lúdica, motivadora, de calidad y adaptada a la edad de los auditorios.

Bajo el epígrafe de El Pequeño San Julián Rock y el título de ‘Truenos, baladas y ‘riffs’: el rock en los 80, 90 y comienzos del s. XXI’, alzaremos el telón el próximo 25 de abril de 2012 en el Teatro Auditorio de Cuenca ante más de 450 niños y jóvenes. Dos días después, el 27 de abril, también lo llevaremos a cabo en el Salón de Actos del Colegio de Santa Ana, de Cuenca, para niños de entre 6 y 12 años. En definitiva, en esta ponencia, abordaremos los objetivos, puesta en funcionamiento y resultados obtenidos en un concierto didáctico en el que hemos puesto grandes ilusiones.

XII Congreso de SIBE Sonidos del presente, propuestas de futuro

RESÚMENES

Mesa 2.5. NUEVAS TECNOLOGÍAS EN EDUCACIÓN MUSICAL

Música y danza tradicionales en el aula: aproximación a la jota a través de las TICs

Gregorio Vicente Nicolás (Dpto. Exp. Plástica, Musical y Dinámica, Universidad de Murcia) Ariadna Díaz Pérez (Prof. de música CEIP El Puntal, Murcia)

Marina Menchón Martínez (Prof. de música CEIP Francisco Salzillo, Los Ramos, Murcia)

Esta comunicación presenta el material realizado en el marco de un Proyecto de Innovación Educativa destinado a la promoción de las músicas y danzas tradicionales de la Región de Murcia, concretamente la jota. El principal objetivo ha sido diseñar, crear y poner en práctica materiales digitales para acercar a las aulas esta manifestación artística tan arraigada en la geografía murciana. En el proyecto han participado 17 profesores y profesoras de diferentes niveles educativos (Educación Primaria, Educación Secundaria y Universidad). Los materiales elaborados se han estructurado en torno a siete ámbitos de competencias educativo-musicales: cantar, tocar, escuchar, leer y escribir música, bailar, conocer y crear. Para su diseño y creación se han tenido presente los siguientes criterios: (a) acceso del alumnado a una imagen de la música tradicional cercana a la realidad y contextualizada en el entorno sociocultural en el que se desarrolla, (b) importancia del hecho artístico en sí mismo y de los procedimientos musicales, (c) viabilidad de los materiales en las aulas y (d) carácter flexible de las actividades que posibilite su adaptación a las diferentes realidades y niveles educativos. El formato seleccionado para la elaboración de las actividades ha sido el digital, por considerarlo muy apropiado para motivar al alumnado y captar su atención. La puesta en práctica de los materiales revela una gran aceptación del mismo por parte del profesorado.

Actividades educativas digitales sobre música extremeña de tradición oral. Atenex

Rosario Guerra Iglesias (Facultad Formación del Profesorado de la UEX, Cáceres)

Sebastián Díaz Iglesias (IES El Brocense, Cáceres)

Una de las opciones de innovar en educación pasa, indudablemente, por la aplicación de la informática en contextos educativos. En esta comunicación planteamos la elaboración de actividades digitales sobre la música extremeña de tradición oral utilizando Atenex. Atenex es una herramienta informática de elaboración de material educativo en formato digital. Su aplicación al mundo de la tradición musical nos ofrece nuevas formas de introducir al alumno, de una forma atractiva y motivadora, en este ámbito musical. La comunicación presentará varios objetos de aprendizaje (bloque de actividades) realizados con Atenex sobre el ciclo de la vida, el ciclo del año, los bailes y las danzas, el romancero y los instrumentos musicales, dentro de la música extremeña de tradición oral, así como su proceso de elaboración y las posibilidades de modificación, adaptación y gestión tanto por profesores como por alumnos.

El audiovisual en la enseñanza del folklore musical. Tradición y modernidad en la configuración de las unidades didácticas.

Juan Carlos Montoya Rubio (Universidad Miguel Hernández de Elche)

El folklore musical siempre ha tenido un reflejo evidente en todos los estadios normativos que concretan la educación musical. Así, tanto los desarrollos curriculares como las programaciones a pie de aula han tratado, de manera general, la cuestión de la música tradicional. No obstante, las aproximaciones que se han llevado a cabo no siempre han potenciado el conocimiento riguroso de las manifestaciones folklórico-musicales más cercanas al alumnado, ni el modo en que se insertan en el tejido social en la actualidad. Este problema, tal vez, sea debido a carencias tanto metodológicas (especialmente la ausencia de herramientas o recursos válidos para una aproximación como la descrita) como de elaboración conceptual (lo cual conduce a la falta de un interés real por hacer patente en las aulas el dinamismo de las manifestaciones culturales)

Inmersos en un cambio metodológico que involucra tanto a los recursos y materiales como a los planteamientos pedagógicos, los docentes de educación musical han de plantearse el modo de conjugar los aspectos de la música tradicional desde una óptica diferente. Así, los medios audiovisuales pueden emerger como resorte de significación que estimule el acercamiento a estos contenidos, los cuales, abordados adecuadamente, pueden utilizarse para trabajar tantos bloques de contenido como se precise. La convergencia de los nuevos medios de transmisión musical con los planteamientos didácticos que traten de integrarlos y la mirada pedagógica –esa intuición del docente que vehicula todo lo anterior hacia el atractivo de su propia materia– ha de ser el punto de partida de secuencias de trabajo que transformen el esqueleto básico de las unidades didácticas en la enseñanza obligatoria para adaptarlas a las nuevas posibilidades y necesidades educativas.

Las nuevas tecnologías en la enseñanza musical. Su aplicación en el aula de instrumento.
David Fernández Durán (Conservatorio Superior de Música de Madrid)

Las tecnologías de la información y comunicación (TIC) han producido cambios en la interacción de los actores y sobre todo en los modos de aprendizaje y de construcción del conocimiento. En la enseñanza musical las nuevas tecnologías constituyen una herramienta complementaria de uso habitual. Tareas como la búsqueda de información y documentación a través de internet y el manejo de software musical, con algunas nociones de hardware, se encuentran en los programas de enseñanza musical especializada en los ciclos medio y superior. En el lado opuesto se encuentran las TIC como herramienta pedagógica en el aula de instrumento, lenguaje musical o agrupación y más específicamente en las etapas iniciales de la formación, donde predominan los modelos tradicionales de enseñanza-aprendizaje.

En esta comunicación se aborda la problemática que se deriva de la aplicación de las nuevas tecnologías en el aprendizaje musical elemental. Tomando como punto de partida la experiencia docente en el aula de piano y de conjunto instrumental con niños desde los ocho años en escuelas de música desde el año 2009, se articula en los siguientes puntos que son desarrollados: Compatibilidad con las formas tradicionales de enseñanza; Aprendizaje del lenguaje musical y formación auditiva; Desarrollo de la técnica instrumental; Creatividad e improvisación; El trabajo en equipo y la *performance*; Alumnos con necesidades educativas especiales; Estrategias, recursos, metodología y materiales didácticos susceptibles de ser aplicados a otras especialidades instrumentales; Requerimientos técnicos y dispositivos.

Mesa 2.6. MÚSICAS POPULARES EN LA UNIVERSIDAD

Estilos de aprendizaje: escucha activa, composición e interpretación; experiencias autotélicas con músicas populares

Mirta Marcela González Barroso (Universidad de Oviedo)

A pesar de recibir en la clase de máster de *Aprendizaje y Enseñanza, Música*, a profesionales completamente formados pues han superado el grado superior de conservatorio, resulta incontestable que su educación en músicas populares es escasa; y la que tienen deviene toda, en su mayor parte, de iniciativas personales aisladas. Asimismo, las estructuras mentales formadas durante una carrera tan extensa como la de los/as músico/as profesionales (nivel elemental 4 años, nivel medio 6 años y nivel superior 4 años) les lleva a organizar todo su bagaje pedagógico en torno a la historia de la música académica, al lenguaje musical convencional y a la interpretación de repertorio acotado a estos parámetros.

A partir del problema detectado, se propone realizar una secuencia pedagógica centrada en las músicas populares con el fin de apreciar sus aportaciones, comenzando por experiencias personales, prácticas y contrastables, proporcionadas a los intereses y búsquedas de profesionales de la educación secundaria. Esto se desprende de la versatilidad que los repertorios populares ofrecen para completar un panorama musical más cercano a los alumnos que el profesorado en formación tendrá a su cargo en un futuro cercano.

Partiendo del análisis de los estilos de aprendizaje que proponen Balsera y Bernal en *Música, aprendizaje y emociones*, según Alonso y Gallego en *Los estilos de aprendizaje: procedimientos de diagnóstico y mejora*; sumando las aportaciones metodológico-musicales al aula de secundaria que Susana Flores ofrece en *Música y adolescencia. La música popular actual como herramienta en la educación musical*; las reflexiones de Peter Senge en *La quinta disciplina*, respecto al arte de la organización abierta al aprendizaje y la tesis de Csikszentmihalyi sobre el “fluir” y las experiencias autotélicas sugeridas en *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention* o el *Good work*; es que se propone una serie de actividades musicales experimentales para los profesores en formación que realizan el Master en Formación del Profesorado.

Barreiras Curriculares frente às práticas musicais populares: reflexos de um habitus conservatorial
Marcus Vinícius Medeiros Pereira (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS))

Este artigo apresenta uma discussão sobre os currículos dos cursos de formação de educadores musicais para a educação básica – chamados, no Brasil, de Cursos de Licenciatura em Música. O currículo é aqui compreendido como uma seleção cultural interessada, e, no caso dos cursos de música, como uma objetivação de uma ideologia musical historicamente incorporada que legitima as práticas musicais eruditas. Acorados nas proposições teóricas de Pierre Bourdieu (2008, 2009), e na sociologia da educação musical trabalhada por Lucy Green (1988, 2002, 2003), discutimos, neste texto, como as propostas curriculares acabam por determinar a seleção das práticas musicais eruditas, alijando as práticas populares do processo de formação do educador musical. Nesta perspectiva, a música popular é utilizada apenas como possibilidade de repertório cuja função seria, em última instância, promover uma ponte entre o discurso musical dos alunos e a música “realmente

dotada de valor". As práticas musicais populares acabam sendo ignoradas e a música popular torna-se objeto de trabalho para a aquisição de conceitos e práticas eruditas. Neste sentido, estas barreiras curriculares às práticas musicais populares podem ser explicadas como reflexos de práticas conservatoriais incorporadas (a que chamamos de *habitus conservatorial*) que, ao influenciar o ensino da música nas escolas regulares, dificultam a compreensão da música como fenômeno social e, assim, fazem das aulas de música espaços de violência simbólica e de civilização do gosto. Ao explicitarmos este processo, desnaturalizando-o, esperamos contribuir para a inserção da música popular nos cursos de formação do educador musical não como um acessório decorativo, mas respeitando suas práticas, seus processos, riquezas e peculiaridades.

El juego popular y tradicional con canción y movimiento como propuesta didáctica en el magisterio. Una ancestral actividad educativa y del patrimonio inmaterial y oral con eco y vigencia en el territorio leonés

Héctor-Luis Suárez Pérez (Conservatorio de Música "Cristóbal Halffter" de Ponferrada, León)

Dentro del magisterio, a la hora de formar al futuro profesorado en el ámbito de la didáctica de la expresión musical, la propuesta que se plantea utiliza la canción popular y tradicional asociada al juego como modelo y recurso idóneo a todos los niveles. Pretende además que el alumnado realice una toma de conciencia a propósito de la idoneidad de la incorporación de estos cantos dentro del proceso educativo. Tanto por su vigencia social y adecuación a la hora de cubrir todo tipo de necesidades actual en la enseñanza musical y general, como por la de favorecer la consideración de que su fomento es necesario para perpetuar parte del ancestral proceso de transmisión generacional de patrimonio inmaterial, natural a toda cultura.

Metodológicamente, el trabajo con el juego cantado se realiza desde la experiencia del propio alumnado, individual y grupalmente. Se afronta a modo de supuesto práctico, lo que permite evocar el recuerdo del material para luego propiciar su recreación y práctica en grupo, redimensionando su aspecto lúdico social y, finalmente, posibilitando la selección del conjunto de ejemplos a tratar. Una trayectoria que obliga a reconocer los contenidos y destrezas que cada canto con juego aporta, situando al futuro maestro en música en un proceso de formación activo basado en la experiencia y la praxis. A través de una posterior fase analítica, ambas son contrastadas con el encuadre teórico y procedimental de la especialidad pedagógica del área de Expresión Musical.

En la siguiente fase el trabajo resulta consensuado entre los integrantes de cada grupo de modo interdisciplinar - incluido el aspecto de idoneidad T.I.C. - para con ello permitir conformar su óptima presentación pública. El resultado permite a los compañeros de otros grupos, además de su aprendizaje, ejercitar su capacidad de valoración al aplicar los criterios de evaluación y calificación oportunos para la actividad propuesta y para su realización, a propósito de la adecuación y planteamiento formal ante las posibles necesidades que demande su uso docente.

PANELES EN MESA 2.

MESA REDONDA - PANEL

Interculturalidad en el aula de música

Coordinadora: María Salicrú-Maltas

PONENTES:

María Salicrú-Maltas

David García Freile

Leire Ibáñez Mendikute

Rafael Martín Castilla

M^ª Dolores Navarro de la Coba

A través de la intervención de profesores y profesoras de distintos ámbitos educativos y distintas procedencias, se plantea reflexionar acerca de la interculturalidad en el aula.

En primer lugar, se debatirá con la finalidad de dar a conocer el marco general actual. Después, el objetivo será presentar algunos casos prácticos que se hayan experimentado y se expondrán sus resultados (valoración y problemática). Finalmente se expresarán posibles propuestas de futuro y se abrirá el debate al público.

Etnomusicología aplicada y alternativas en la transmisión tradicional:

cant valencià, flamenco, gaita gallega

Coordinador: Carles A. Pitarch Alfonso

El *Grupo de Estudio sobre Etnomusicología Aplicada del ICTM* definió recientemente esta reflexión y práctica como “el enfoque guiado por los principios de responsabilidad social que extiende el usual objetivo académico de ampliar y profundizar en el conocimiento y la comprensión, para abordar la solución de problemas concretos y trabajar dentro y más allá de los contextos académicos típicos” (Harrison y Pettan 2010). Desde estas premisas de implicación comunitaria, y por lo tanto desde nuestro compromiso social en favor de la transmisión de distintas tradiciones musicales vivas, en este panel abordamos algunos procesos básicos de aprendizaje tradicional (socialización, educación, instrucción) y cuestionamos el “etnocentrismo vertical” (Donnier 2011) que suele improductivamente informar proyectos y prácticas de transmisión de músicas tradicionales cuya enseñanza se patrimonializa y articula en nuevos contextos educativos. Clave en la transmisión tradicional son las estrategias cognitivas que dan preferencia absoluta a la corporalidad y a la cross-modalidad, y que exigen alternativas de instrucción institucionalizada coherentes con la *esencia* o modo de elaboración y transmisión de lo tradicional.

Socialización, educación e instrucción en la tradición del cant valencià

Carles A. Pitarch Alfonso (Associació d'Estudis del Cant Valencià, Valencia)

La distinción de Jean During (1994) entre tres formas de transmisión en las músicas tradicionales de Irán (*socialización* en celebraciones y rituales comunitarios, *educación* en la familia u otros ámbitos grupales e *instrucción* institucionalizada) es útil para comprender la superposición de dinámicas de transmisión del *cant valencià* (*cant d'estil* y *albaes*) a lo largo de su historia. La sucesiva adopción de tales dinámicas, lejos de originarse en procesos éticos de patrimonialización, ha obedecido a estrategias émicas ante momentos de cambio situacional radical (Middleton 1985) o ante ciertos períodos de crisis existencial de la tradición: así, la *educación* en el ámbito de las *cantaes* al aumentar la población y consolidarse el fenómeno de los *aficionats* y del *estil* (ss. XVIII-XIX-XX), o la *instrucción* institucionalizada en *escoles de cant valencià* ante la falta de renovación generacional tras la guerra civil española (s. XX). Los intérpretes especializados de esta tradición, los *cantadors d'estil*, adoptaron dichas estrategias de transmisión en sintonía con nuevos tiempos o desafíos sin renunciar a las pautas habituales basadas en la socialización y la corporalidad. Ante los retos que enfrenta el *cant valencià* del siglo XXI—la renovación generacional una vez más y la patrimonialización—, el desarrollo viable de una *instrucción* institucionalizada sólo será posible desde un proceso informado por la reflexión proveniente del ámbito de la *etnomusicología aplicada* en torno a valores éticos y abogacía en favor de los portadores de tradiciones musicales en las sociedades contemporáneas, y desde el reconocimiento de que nuestros cuerpos y el entorno social operan de maneras dialécticas a través de toda la vida para dar forma a hábitos de pensamiento y práctica (Turino 2008) en los que se sedimentan la memoria y los valores de la cultura (Connerton 1989), y que por ello deben ser punto focal de atención y ejes en la reflexión y la práctica pedagógica.

Tradición versus academicismo en la transmisión del arte flamenco

Philippe Donnier (Escuela Municipal de Música Pedro Lavirgen, Bujalance, Córdoba)

En *L'existencialisme est un humanisme* (1946) Jean Paul Sartre observa: “la esencia precede a la existencia”, significando que las características de cualquier producto son consecuencia del proceso de elaboración, su verdadera *esencia*. Cuando Claude Lévi-Strauss comparaba las producciones tradicionales de los pueblos “primitivos” y las de la civilización occidental moderna con el “bricolaje” y la “ciencia del ingeniero” respectivamente, resaltaba la diferencia de esencia entre los procesos de producción propios de las culturas tradicionales orales y los de las modernas occidentales. Así, la esencia del flamenco reside mucho más en las estrategias cognitivas que intervienen en su elaboración y transmisión que en las formas musicales que constituyen su repertorio. Lo esencial de la cultura flamenca, lo inmaterial, radica precisamente en esa expresividad, ese acento inconfundible. Mi experiencia como guitarrista flamenco y como pedagogo me inducen a avanzar hipótesis sobre la naturaleza multidimensional (multimodular) de dichas estrategias cognitivas y a afirmar que la preeminencia de la corporalidad es incompatible con el uso de transcripciones clásicas en las primeras etapas del aprendizaje. La primacía dada a la dinámica expresiva en la tradición frente a cualquier otra exigencia no puede conseguirse dentro de una enseñanza académica iniciada con solfeo y partituras de solos de guitarra que confunde información expresiva y semántica (Abraham Moles). Los sistemas de signos discretos, como el del lenguaje natural o el del solfeo, no pueden pretender otra cosa que representar contenidos semánticos. Por lo tanto, la inmaterialidad

que hay que investigar y transmitir reside en todas las estrategias propias del arte tradicional y tiene poco que ver con el mero contenido formal del repertorio, pero mucho que ver con su esencia fundamental. Hay que reinventar una enseñanza del flamenco, adaptada a la idiosincrasia de este arte y a los nuevos nichos culturales.

Una perspectiva *cross-modal* en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la gaita gallega

Gabriel Marín Fernández (Asesor de Formación Musical de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía)

Aunque propuestas metodológicas actuales como la perspectiva *cross-modal* enfatizan la importancia de combinar en cualquier aprendizaje la percepción auditiva junto con la visual y la táctil, todavía hoy en muchos contextos, incluido el de la enseñanza-aprendizaje institucionalizados de las músicas tradicionales en España, se ha obviado esta evidencia con significativas consecuencias. Estudios como el de Kohler et al. (2000) han encontrado neuronas tridimensionales que apoyan el hecho de que percibimos la mayoría de los objetos mediante varias modalidades sensoriales en cooperación. Así, un aspecto que no debemos olvidar es que la propia cognición auditiva compromete diversas fuentes de modalidad cruzada: visual, motora y cinética, y que estos mecanismos multimodales de integración posibilitan una mejor representación cerebral e implican por lo tanto una mayor eficacia en los procesos comunicativos (Vines et al. 2006). Mi aprendizaje e investigaciones en el seno de escuelas de gaitas tradicionales en Galicia me conduce a pensar que se ha de aprender la música tradicional antes que nada haciendo música y que el tocar las gaitas o cualquier otro instrumento ha de ser un medio de retroalimentación de las vías perceptivas auditivas y visuales, en las que los sonidos intervienen a su vez como un lenguaje emocional que sirve como fuente de energía y medio motivador. Esta vía perceptiva *cross-modal* de contacto musical, ha de ser placentera y completa para garantizar una expresión viva. En el proceso de enseñanza-aprendizaje de este lenguaje musical en las gaitas gallegas, al igual que en el de cualquier otro lenguaje expresivo tradicional, son necesarias dos habilidades principales que se han de trabajar conjuntamente: escuchar y tocar, mediante la observación directa y la imitación; y sólo posteriormente pueden desarrollarse las habilidades de leer y escribir, pero nunca a la inversa. Aun así, hay instituciones que insisten en comenzar el aprendizaje de las músicas de tradición oral, como la de las gaitas, por las habilidades lectoescritoras.

MESA REDONDA-PANEL

¡Déjate de historias! Reflexiones sobre la docencia universitaria de la música popular

Coordinadora: Silvia Martínez

PONENTES:

Julio Arce (Universidad Complutense de Madrid)

Iván Iglesias (Universidad de Valladolid)

Héctor Fouce (UCM)

Sílvia Martínez (ESMUC/Universitat Autònoma de Barcelona)

Íñigo Sánchez (INET-MD, Universidade Nova de Lisboa)

Tras años dedicados al estudio de múltiples aspectos historiográficos, analíticos y socioculturales de la música popular, compaginando la investigación con la impartición en la universidad de asignaturas que la tienen como hilo conductor -"El jazz y las músicas urbanas", "Música popular urbana", "Historia de la música popular", etc.- pensamos a menudo que los fundamentos epistemológicos de nuestro trabajo se asemejan a un gigante con los pies de barro.

Nos enfrentamos a un ámbito de estudio absurdamente extenso tanto si lo consideramos temporalmente –abarca músicas que pueden situarse en el contexto de la Revolución Francesa o en el siglo XXI- como si intentamos acotar géneros o prácticas musicales determinadas (Fabbri 2008). Además de la dificultad de plantear ejes transversales de reflexión en un ámbito tan amplio, cuando éstos se someten al corsé de una programación académica que obliga a condensarlos en una o dos asignaturas en todo el grado, plantear un balance interesante entre los aspectos históricos y los analíticos se torna relamente complicado.

Cuando planteamos en un curso una presentación diacrónica que abarca múltiples géneros o ámbitos musicales, nos encontramos con una complejidad historiográfica creciente a medida que nos acercamos a las prácticas más recientes. En suma, con una Historia que no se deja explicar más allá de algunas narrativas ("stories") consolidadas en el ámbito académico, como pueden ser la que arrojan la historia del jazz, o la del tango, por ejemplo. Pretender conectar y dar coherencia a un relato incluyente de prácticas del "mainstream", otras de música independiente y/o determinadas escenas musicales minoritarias (en el sentido de Cohen o Bennet) requiere un difícil ejercicio de fundamento teórico que queremos contrastar entre nosotros y con los participantes al congreso.

Entendemos que la perspectiva histórica del estudio de la música popular puede ayudar a su comprensión, pero no es necesariamente la más fructífera si el principal objetivo del curso es compartir un análisis de la realidad social, cultural y económica de nuestro presente y pasado inmediato a partir de las manifestaciones musicales. En este caso, para acercarse de manera crítica a la creación, consumo, disfrute, apropiación y reelaboración de la música popular es necesario ofrecer herramientas teóricas y estrategias de análisis que permitan profundizar aspectos muy diversos: sonoros, interpretativos, audiovisuales, relativos a las estructuras industriales y de mercado o a los hábitos de consumo, etc.

Finalmente, queremos incluir en el debate otro problema añadido y compartido: el enorme desfase existente entre los textos académicos y divulgativos disponibles, mayoritariamente de clara y acrítica perspectiva anglocéntrica, y los aspectos de la historia, del mercado, de los medios, etc. que nos sirven para explicar la realidad musical que rodea nuestro contexto inmediato.

**3. INDUSTRIAS CULTURALES,
MEDIOS DE COMUNICACIÓN
Y NUEVAS TECNOLOGÍAS
EN LAS MÚSICAS POPULARES URBANAS**

Mesa 3.1. HISTORIA DE LAS MÚSICAS URBANAS EN ESPAÑA

De Discóbolo a Rockdelux. Un vistazo a la prensa musical española (1963-1985).

Gonzalo Fernández Monte (Universidad Complutense de Madrid), Fernán del Val Ripollés (Universidad Complutense de Madrid)

El objetivo de esta ponencia es el de realizar un repaso exhaustivo a las revistas musicales en España, en las décadas de los 60, 70 y 80. En los estudios académicos se recurre poco a estas fuentes documentales, que son de suma importancia para entender el mundo de la música pop. Trabajos de recopilación como el de Gutiérrez Espada (1976) no han tenido continuidad, lo que supone una laguna en la investigación musical. Nuestra intención es actualizar y ampliar dicha información.

Esta ponencia se basa en un proyecto de investigación más amplio en el que pretendemos analizar y recopilar el recorrido de la prensa musical en España desde sus orígenes hasta hoy. En nuestra exposición nos vamos a focalizar en las revistas pioneras (Fans, Discóbolo y Fonorama), la evolución de los 70 (Mundo Joven, Disco Exprés, El Gran Musical, Vibraciones) y la eclosión de los 80 (Popular 1, Rock Especial, Heavy Rock, Rockdelux y Ruta 66), prestando atención también a la prensa contracultural o underground de los 70 y 80, representada en revistas como Ozono, Ajoblanco, Star o Sal Común.

El papel de los medios de comunicación en el desarrollo de las músicas populares urbanas: el caso de la música punk durante el postfranquismo

David de la Fuente García (Universidad de Oviedo)

Los medios de comunicación juegan un papel fundamental dentro de la conformación de modas y roles dentro de una sociedad. Los sistemas políticos, económicos y sociales se han servido de ellos como creadores de opinión para defender sus intereses o atacar los contrarios. Es evidente que el mundo de la música y muy particularmente el de las músicas populares urbanas ha sufrido esta influencia, fundamentalmente a través de: los medios de prensa escrita, tanto la especializada como la de carácter más general; la radio y más tarde la televisión; y de manera muy significativa en la actualidad, internet.

El final de la dictadura supuso un cambio en los medios de comunicación de nuestro país. El régimen se había servido de sus medios afines, que eran casi todos, para potenciar un mismo ideal de música española y tratar de silenciar o rechazar las escasas corrientes que llegaban desde el extranjero. Si bien es cierto que existían medios clandestinos que permitían conocer o al menos intuir lo que pasaba más allá de nuestras fronteras. Estos cambios políticos y sociales coinciden con la explosión de la música punk en el Reino Unido y las apariciones de grupos como los *Sex Pistols* que empezaban a llegar a España entre el rechazo, la indiferencia y la curiosidad.

El caso de la música Punk nos puede servir de ejemplo para analizar el cambio de perspectiva y de posicionamiento tanto de los medios de comunicación musicales, como de la industria musical española en general y finalmente ver su repercusión en la sociedad a través de los programas de música en televisión, las revistas especializadas, las críticas musicales, etc. que daban cabida a las nuevas corrientes musicales.

XII Congreso de SIBE Sonidos del presente, propuestas de futuro

RESÚMENES

Fisión flamenca

Javier González Martín (Universidad de Almería)

La fusión flamenca se comenzó a visualizar con propuestas como las de Smash, Veneno o Pata Negra en la década de los 70 en una España en la que se estaban produciendo cambios sociales, políticos. Los jóvenes artistas flamencos habían crecido escuchando a un mismo tiempo a cantaores tan influyentes como Antonio Mairena o Manolo Caracol y estilos musicales anglosajones.

En la presente comunicación trataremos cómo en la ciudad de Granada se ha producido lo que Antonio Arias, líder de Lagartija Nick, ha venido a llamar *fisión* flamenca, caracterizada por el choque de dos culturas: la participación de Enrique Morente y dos grupos de pop-rock de distintas tendencias, Lagartija Nick y Los Planetas —*Omega* (1996) de Enrique Morente junto a Lagartija Nick, pasando por *La leyenda del espacio* (2007) y *Una ópera egipcia* (2010) de Los Planetas—, en distintos momentos y la reunión de músicos de ambos grupos con la formación de una nueva banda Los Evangelistas y la publicación de *Homenaje a Enrique Morente* (2012).

Mesa 3.2. MÚSICAS URBANAS EN PORTUGAL

As primeiras gravações em disco em Portugal: a expedição de 1900 da The Gramophone Company
Susana Belchior (Instituto de Etnomusicologia, INET-MD /Universidade Nova de Lisboa)

Em 1897 é estabelecido em Londres o primeiro escritório europeu da The Gramophone Company. Dois anos depois, os seus técnicos de gravação, Fred Gaisberg e Sinkler Darby, partem para uma viagem de vários meses com o intuito de realizar gravações de música popular nos países onde pretendem implementar agências próprias ou negociar com agentes locais, incluindo Espanha no seu itinerário e quase chegando a Lisboa. No final do ano seguinte, 1900, Portugal é finalmente um dos países visitados pela expedição de gravação de Darby, que aqui realizou cerca de 70 registos.

Não existindo ainda um arquivo sonoro nacional em Portugal que centralize informação relacionada com a história da gravação sonora, é da maior importância fazer um cruzamento de dados entre instituições nacionais e estrangeiras, onde se encontram quer as próprias gravações originais ou cópias comerciais, quer toda a documentação a estas associada, de modo a poder fazer uma reconstituição destes anos pioneiros da recentemente criada indústria fonográfica, e estudar a sua actividade em Portugal.

Foi recorrendo ao espólio conservado nos arquivos da EMI, em Hayes, Londres, que nos foi possível datar e listar esta primeira sessão de gravação em disco em Portugal, fornecendo dados que permitirão futuras investigações sobre artistas e repertórios.

Esta investigação em várias instituições, assim como as de outros colegas do Instituto de Etnomusicologia, INET-md, têm fornecido também dados relativos às ligações com as primeiras fábricas de discos estabelecidas em Espanha, que serão também brevemente abordadas nesta apresentação - especialmente o caso da Fábrica de Discos Columbia, de San Sebastian.

Música gravada e as ambivalências da modernidade: Dinâmicas da constituição do mercado fonográfico em Portugal no início do século XX

Leonor Losa (Instituto de Etnomusicologia, INET-MD / Universidade Nova de Lisboa)

O mercado fonográfico desenvolveu-se em Portugal durante a primeira década do século XX, depois da realização das primeiras gravações fonográficas no país, pela empresa The Gramophone Company em 1900. Nesse período Portugal foi cenário de oscilações e transformações envolvendo a política internacional e nacional, o panorama económico-financeiro, movimentações sociais e a reconfiguração do tecido social do país. Uma sucessão de eventos colocava o país numa conjuntura particular em que da crise e pessimismo da última década do século XIX despontavam novos ideais progressistas e de esperança na sociedade. Num contexto académicamente caracterizado como *periférico*, pequenos lojistas dos principais centros urbanos portugueses reuniram esforços para constituir estruturas nacionais, combatendo, através de criativas estratégias, a dependência de estruturas económicas internacionais. Perante a impossibilidade de criação de estruturas de produção industrial fonográfica, estes lojistas assumiram posturas de salvaguarda de um mercado local e da sua integração no mercado internacional, o que caracterizou a actuação económica geral deste período.

As tecnologias de gravação instalavam-se então na sociedade, envoltas na aura mecanicista, ora trágica, ora crente no progresso, que rodeava a experiência ambivalente da modernidade. Este *paper* pretende problematizar a história de música gravada em Portugal tentando compreender de que forma modos de agentividade específicos protagonizados pelos comerciantes de discos locais definiram as formas de aproximação social à experiência da música mediada pela tecnologia.

O papel das editoras e casas de venda de partituras na produção, difusão e massificação de repertórios durante o século XX em Portugal – um estudo de caso da Casa Olímpio&Medina

Rui Filipe Duarte Marques (Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte/ INET-md, Instituto de Etnomusicologia, Portugal)

Em Portugal, o século XX foi marcado pela profusão de grupos musicais amadores, fenómeno que permitiu alargar o acesso à performance musical a um vasto leque de indivíduos. Neste contexto, as editoras e casas de venda de partituras, associadas à acção de compositores ao seu serviço, desempenharam um papel relevante, que não foi ainda objecto de estudo: ao configurar uma 'indústria' artesanal de partituras, estes agentes foram responsáveis pela selecção, produção e difusão de repertórios conotados com os ideais de 'modernidade' e 'cosmopolitismo'.

A disseminação destes repertórios conduziu à globalização de práticas performativas e à massificação dos géneros musicais em voga, do *fado* ao *passodoble*, passando pelo *samba* ou pelo *fox-trot*, por exemplo. A este facto, observável a partir da década de 1930, não foram alheios o advento da rádio, a expansão do teatro de revista ou a afirmação da indústria discográfica, responsáveis pela imposição da estrutura musical dominante dos anos seguintes (Santos 2005).

Com esta comunicação, baseada numa pesquisa em curso no acervo da *Casa Olímpio&Medina* (Coimbra), pretendo contribuir para o conhecimento dos processos de constituição de repertórios, clarificando a importância do papel desta loja, no que concerne à facilitação da convergência entre os referidos repertórios e as práticas musicais de grupos amadores. Partindo de uma abordagem ao contexto institucional configurado pela *Olímpio&Medina*, o estudo da actividade de Joaquim Pleno,

compositor associado a esta loja, revela-se crucial para a compreensão dos processos de imposição de uma nova visão estética, generalizada pela acção de grupos musicais disseminados por todo o país.

De que forma a *Olimpio&Medina* foi capaz de potenciar a constituição, massificação e difusão de repertórios? Qual a influência de figuras como Joaquim Pleno neste processo? Qual o perfil dos grupos musicais que integraram este universo? Estas são as questões de partida do estudo que tenciono divulgar.

A importância da imagem na cultura musical em Portugal nos primórdios da Radiotelevisão Portuguesa (RTP).

João Ricardo da Silva Pinto (INET-MD/Universidade Nova de Lisboa)

Os meios de comunicação, nomeadamente a rádio a partir dos anos 30 e a televisão a partir da década de 50, tiveram um importante papel no panorama musical em Portugal. A rádio veio possibilitar a divulgação da música através do áudio, e a televisão veio torná-la visível, o que segundo David Michael Levin é uma forma de controlo: “...the power to make visible, is the power to control” (*Modernity and the hegemony of vision*, 1993)

A importância da música nos meios de comunicação foi evidente não só pelo “espaço” que ocupou nas grelhas de programação, bem como pela organização de concertos, ou mesmo pela criação de centros de formação de artistas. Isto mostra que, tanto a rádio como a televisão, não se limitaram a um papel divulgador do ambiente musical existente, mas que terão sido responsáveis por diferentes mudanças no panorama musical em Portugal. Estas mudanças verificaram-se tanto ao nível da música já existente, como na origem de novas categorias musicais, que vieram a merecer uma grande receptividade por parte do público.

A possibilidade da televisão dar a conhecer os artistas ou grupos instrumentais, fossem estes já consagrados ou não, bem como a capacidade de recriar ou emitir em direto das grandes salas de espetáculos das metrópoles, permitiu fazer chegar a praticamente todo o país uma realidade musical que até então era praticamente desconhecida da grande maioria das pessoas e às quais só certas classes sociais tinham acesso. Esta nova realidade revela-se de grande importância do ponto de vista dos artistas que se tornam verdadeiras vedetas.

Partindo da relação entre a música pré-existente, e a presença musical na televisão, pretendo apresentar uma reflexão sobre o papel da imagem televisiva no ambiente musical em Portugal nos primórdios da Radiotelevisão Portuguesa, utilizando a análise das grelhas da programação televisiva.

Mesa 3.3. MÚSICAS POPULARES Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Aplicación de las herramientas informáticas de corrección de afinación en la transcripción de música vocal

Miguel Gil Ruiz (Universidad Autónoma de Madrid)

Las aplicaciones informáticas de corrección de afinación son un elemento cotidiano en el ámbito de la industria musical, sin embargo su utilidad puede extenderse como una importante ayuda en el proceso de análisis y transcripción, siendo al mismo tiempo una herramienta de sencillo manejo técnico para el musicólogo.

Se evaluarán distintos programas de corrección de afinación y su funcionalidad en la transcripción vocal en contextos musicales variados, abordando las dificultades específicas de las piezas a capella con sus desviaciones de afinación características. Se ponderarán las ventajas del interfaz gráfico de estos programas con respecto a otros sistemas de representación del análisis, estudiándose la adecuación del material grabado, los algoritmos y parámetros de detección, así como los formatos de exportación de los resultados.

La utilización de sistemas de transcripción automatizada se complementa con la transcripción aural tradicional, siendo el balance de esta interacción objeto de atención especial en esta comunicación, así como la relación entre el nivel de transcripción y el grado de prescripción o descripción pertinente.

Finalmente se mostrará la interacción de este tipo de programas con editores de partituras u otro tipo de aplicaciones de análisis con las que se complementa.

Recording in High-end Studios: a Dispensable Audio Recording Practice?

Isabel Campelo (INET-MD /Universidade Nova de Lisboa, Portugal)

From the second half of the 20th century, audio recording became an essential feature of musical practices, along with the development of recording technology and of the record industry. Practices associated to popular music (pop, rock, pop-rock and later hip-hop) had in the recording studio a fundamental *locus* of experimentation and invention, once the sonic element of the music was fundamental – the production sound, what I consider to be the recorded sound resulting from technological manipulation of different levels, usually following a certain conceptualization coming from different actors in the studio set.

Recording in a studio was a privilege only musicians associated to a record label had: recording technology was neither available nor affordable for the common musician. That situation changed over the past decade, originating the appearance of home studios. Consequently, many high-end studios – those high quality studios of sophisticated equipment and large dimension recording rooms - had to close, also due to the music industry's crisis caused by the rise of illegal internet music downloading.

Based on my doctoral research, this paper intends to question the very nature of the recording act these days: what is the importance of audio music recording, when people buy less and less records and use internet resources instead (including video recordings from cellular phones)? Is production sound no longer important? What is the sense of using high-end recording studios, in this context? Lastly, why the preference for Namouche – a high-end Lisbon studio which has had a

tremendous activity in the last six years, with both Portuguese and foreign musicians? My methodology involves participant-observation in the studio for the last four months, including interviews conducted with musicians and sound engineers, along with footage and photographs of the different sessions.

Músicas en HD: El impacto de la tecnología audiovisual casera en la experiencia musical actual.

Martin Farías Zúñiga (Universidad de Chile)

El desarrollo y masificación de las tecnologías de grabación audiovisual de dispositivos caseros como celulares, cámaras fotográficas y de video ha tenido un impacto considerable en la experiencia musical de comienzos de este siglo. Si a esto sumamos el flujo de circulación de esta información en internet podemos notar que tanto la aproximación a los eventos musicales como las experiencias de los espectadores y la actividad de los mismos músicos se ha modificado de manera importante.

El presente trabajo busca dar cuenta de la transformación en la experiencia musical a partir de la utilización de tecnologías de registro audiovisual y su posterior circulación en internet. El desarrollo tecnológico asociado a la digitalización y circulación en el ciberespacio de registros y grabaciones de diverso tipo obligan a repensar el modo en que las músicas son presentadas y recibidas.

Los espectadores del siglo XXI no son seres pasivos que se limitan a recibir contenido, sino que participan activamente registrando los eventos musicales que tienen ocasión de presenciar, poniéndolos en circulación y creando sus propios videos.

Por su parte los mismos músicos se ven en la necesidad de modificar sus estrategias de presentación y difusión. Parece ser que ya no basta con tener un disco o un registro sonoro sino que interesa también saber “cómo se ve” su música. Hay una cantidad creciente de solistas y bandas que se han dado a conocer a través de videos subidos a la red y se han vuelto populares sin siquiera tener un “demo”.

Finalmente resulta necesario considerar que las transformaciones en las prácticas de consumo inciden de manera directa en la actividad creativa, por tanto resulta importante no sólo analizar las transformaciones de la experiencia musical del espectador sino también la de los creadores.

Nostalgia 2.0: La segunda vida de los vídeos musicales en el entorno digital

Eduardo Viñuela Suárez (Universidad de Oviedo)

El videoclip ha sido considerado tradicionalmente como un medio efímero para la promoción de la música popular urbana, como un producto destinado a ser emitido en televisión durante varias semanas para caer posteriormente en el olvido. El desarrollo de los medios de comunicación en la última década, especialmente Internet, ha transformado las prácticas de consumo musical, dando más importancia a los formatos audiovisuales. Así, hoy en día, es habitual que la publicación de un álbum se acompañe con un DVD, y que páginas web como Youtube se hayan convertido en medios habituales para escuchar música y ver vídeos musicales.

Esta comunicación pretende reflexionar acerca de la transformación de significados que experimentan los materiales audiovisuales relacionados con la música popular urbana con el paso del tiempo en el contexto digital actual. Para ello examinaremos cómo los videoclips de los grupos españoles de los años ochenta han jugado un papel importante en el *revival* de este repertorio en los últimos años y han pasado a funcionar como un vínculo generacional para los jóvenes adultos que

vivieron aquella época. Los vídeos musicales de este periodo que se incluyen en numerosas páginas web y recopilaciones en DVD permiten a estos adultos visitar y “reconstruir” su pasado generacional. Pero, al mismo tiempo, este material audiovisual funciona como un importante legado de la carrera de muchos artistas que en la actualidad no continúan en activo. Así, se convierten en un documento que servirá para acercar a los más jóvenes la música de bandas desaparecidas y recrear la experiencia vivida por sus seguidores en el pasado. La imposibilidad de vivir esa experiencia confiere un aura especial al artista desaparecido y otorga al supuestamente efímero videoclip una segunda vida y nuevos significados, como un producto audiovisual que contribuye a la mitificación de los artistas del pasado

Un paseo por los videojuegos musicales

Israel V. Márquez (Universidad Complutense de Madrid)

La música y los videojuegos siempre han mantenido una estrecha relación, rastreada incluso desde los orígenes del medio videolúdico. Sin embargo, la publicación del primer *Guitar Hero* en 2005 hizo que el género alcanzara el éxito y la popularidad que tiene en la actualidad, dando lugar a un nuevo tipo de jugabilidad donde la música, el baile y su interpretación (*performance*) por parte de los jugadores (que es la idea básica que estos títulos proponen) se convierten en los elementos fundamentales de la experiencia de juego. El videojuego, a pesar de ser uno de los medios y objetos culturales fundamentales de nuestro tiempo, sigue recibiendo poca atención académica en países como España, al contrario de otros como Estados Unidos, Italia, Dinamarca, Suecia, Finlandia o Japón, que poseen una significativa trayectoria académica en este campo. El objetivo de esta comunicación es ofrecer un paseo histórico, estético y teórico por los llamados videojuegos musicales y los distintos subgéneros que aglutina: videojuegos de ritmo, de baile, de entonación y de creación o composición musical. Con ello, pretendemos destacar la importancia de los videojuegos, y de los videojuegos musicales en particular, dentro del ecosistema mediático-cultural contemporáneo y darle a este medio audiovisual la consideración académica que merece.

Mesa 3.4. MÚSICA EN EL CINE

Las músicas de tradición popular en el primer cine de los Hermanos Marx.

Ramón Sanjuán Mínguez (Conservatorio de Música de Elche)

Antes de la instauración de un modelo de representación institucional basado en el realismo, el primer cine sonoro norteamericano permitió ocasionalmente la inclusión de elementos musicales procedentes de la tradición popular del teatro de variedades. Poco después, durante los años de la depresión económica, el cine realista se convertiría en un espectáculo de masas, mientras que el *vaudeville* acabaría extinguiéndose, y con él desaparecería una tradición cultural en la que la música asumía una función determinante.

Nuestro estudio ha pretendido demostrar la presencia de estos elementos musicales populares en las dos primeras películas de los hermanos Marx: *The Cocoanuts* (1929) y *Animal Crackers* (1930). Para ello, nuestra investigación se ha desarrollado en dos direcciones principales. Por una parte,

hemos realizado una revisión exhaustiva del contenido musical de los espectáculos de *vaudeville* que los Marx presentaron antes de trabajar en el cine, haciendo hincapié en su relación con otras manifestaciones musicales similares de la época. Por otro lado, hemos realizado un análisis musical de las piezas interpretadas en esas dos películas, valorando no sólo los elementos propiamente compositivos, sino también los contenidos extramusicales que condicionan la percepción de esas obras, sobre todo para los espectadores de la época. En este sentido, nuestro trabajo ha pretendido encontrar lo que Lawrence Kramer denomina una *ventana hermenéutica* que nos permita *interpretar* el contenido musical como un elemento más de una cultura popular, y no como un hecho aislado en sí mismo.

Como mostraremos en nuestra comunicación, en estas dos películas de los Marx no sólo hemos constatado la presencia de elementos musicales populares, provenientes de los espectáculos de *vaudeville*, sino que, además, hemos advertido la utilización de estas músicas como una reivindicación de las raíces populares de la identidad cultural frente a la invasión de la tradición musical europea propia del cine clásico norteamericano.

La vigencia de la melodía popular en el cine español de los años sesenta

Virginia Sánchez Rodríguez (Universidad de Salamanca)

La melodía popular fue considerada durante décadas un aspecto menor por parte de la historiografía en detrimento de otros estudios de música catalogada “cultura”, una situación que ha cambiado gracias a la labor de instituciones educativas y culturales, así como a la instauración de las titulaciones de Musicología y Etnomusicología en universidades y conservatorios europeos y americanos. Por otra parte, y de forma paralela, la Musicología española ha comenzado a interesarse en los últimos tiempos por temáticas cercanas a la sociedad con la intención de ofrecer respuesta a las manifestaciones culturales propias de la contemporaneidad, como es el caso del cine y otros medios audiovisuales.

En este contexto la presente comunicación propone un estudio que comprende una doble vertiente. Por un lado, la recuperación de una selección de melodías populares que forman parte de la sociedad española, desde la aparición de las mismas hasta el umbral del siglo XXI. Por otro lado, una aproximación a los medios audiovisuales a través de la vigencia de esas melodías populares en el cine español de los años sesenta del siglo XX. Entre otras cuestiones, el objetivo de esta propuesta es, en última instancia, demostrar cómo el repertorio popular, transmitido de forma oral y recogido en cancioneros, permanece vigente en la actualidad, más allá de esos compendios documentales, gracias al poder divulgativo de los medios audiovisuales.

Las otras músicas en las películas históricas. Aproximación al estudio de las músicas populares urbanas: entre la tradición y la ruptura en el discurso fílmico.

Yaiza Bermúdez Cubas (Conservatorio Superior “Bonifacio Gil”, Badajoz)

Que escuchemos a Vivaldi en una película contextualizada en el siglo XVIII no es de extrañar, es más, parece que el espectador espera fervientemente desde su butaca estas escuchas ya tan familiares. Pero lo que llama curiosamente la atención, es la presencia de las músicas populares urbanas en estos tipos de films, en este sentido actualmente nos encontramos expuestos a una gran cantidad de

ejemplos, que van desde canciones de The Strokes (*María Antonieta*, Sofía Coppola, 2006), a Queen (*Destino Caballero*, Brian Helgeland, 2001; *Los Inmortales*, Russell Mulcahy, 1986), Bryan Adams (*Robin Hood*, Kevin Reynolds, 1991; *Don Juan de Marco*, Jeremy Leven, 1995; *Tres Mosqueteros*, Stephen Herek, 1993) hasta completar una lista que actualmente se va incrementando de forma progresiva. Pero ¿qué sentido tiene el empleo de estas composiciones presuntamente anacrónicas? en la mayoría de los casos su existencia posee intrínsecamente un fin determinado.

El objetivo de esta comunicación, será realizar una aproximación de análisis a partir de algunos ejemplos relevantes para reflexionar sobre las funciones que conllevan que las películas históricas promuevan este tipo de músicas dentro de un discurso fílmico que *a priori* presume de estar en una posición muy condicionada por el género en el que estas se encuentran suscritas.

**4. EL FUTURO DE LA MÚSICA EN LAS
SOCIEDADES CONTEMPORÁNEAS:
COMPLEJIDAD, DIVERSIDAD E
(INTER)CAMBIO Y TRANSFORMACIONES
DE LAS IDENTIDADES MUSICALES**

Mesa 4.1. IDENTIDADES MUSICALES, PASADO Y PRESENTE

Retos y estrategias de futuro de la world music

Rubén Gómez Muns (Universitat Rovira i Virgili)

Esta comunicación tiene como objetivo abordar, señalar y reflexionar sobre los principales retos y estrategias de futuro que se están configurando dentro de la world music (Bohlman:2002). En este caso, la comunicación parte de la premisa que el término en sí ha dejado de lado la consideración de ser una mera etiqueta musical, una connotación muy presente en sus inicios, por una concepción mucho más amplia que entronca con las nociones de cosmopolitismo e interculturalidad de estos primeros compases del siglo XXI.

Es interesante observar como el discurso de la world music, que siempre ha englobado músicas tradicionales y músicas urbanas (Taylor: 1997), ha ido desplazando progresivamente su eje de la 'autenticidad' a la fusión, al mestizaje, a la interconexión, pero sin denostar la primera. Es decir, de la localidad diferenciada a la globalidad compartida. En este sentido se puede observar cómo la world music se ha hecho eco de los movimientos ideológicos y sociales que defienden un mundo más igualitario, a pesar de jugar con las cartas del sistema actual. Una situación que no esconde un juego de contradicciones, un hecho inherente a nuestros tiempos.

Del mismo modo, la world music está sujeta a las tribulaciones de la industria discográfica, al impacto del Internet y a los nuevos condicionantes de la música en vivo. Por este motivo, no podemos hablar de retos y estrategias sin tener en cuenta estos condicionantes. En este sentido, prefiero englobar todos estos condicionantes bajo el concepto de escena musical ya que permite incluir y dar voz a los diferentes actores y sectores que participan: músicos, productores, medios de comunicación, programadores...

En definitiva, y como se puede deducir, cuando hablamos de retos y estrategias de futuro, lo hacemos de dos ámbitos diferentes: el ideológico-estético (Giannatasio: 2000) y el de la escena musical. Por tanto, ambos serán objeto de discusión en esta comunicación.

"Nosotros tocamos gaita urbana (...) la tradición, ya eso no es": Análisis del fenómeno de desterritorialización en la música de gaitas y tambores de Colombia"

Natalia Parrado (Université Paris-Sorbonne, Francia)

El festival de gaitas y tambores "Francisco Llirene", creado en 1985 en Ovejas, departamento de Sucre en la Costa Atlántica colombiana, es considerado como el más importante en lo que concierne la tradición de música de gaitas (flautas de pico) y percusiones (maraca y tres membranófonos). En el 2005, el jurado calificador de la categoría "aficionados" estuvo compuesto por tres músicos e investigadores dedicados a estudiar esta tradición con viejos músicos campesinos portadores de un saber ancestral. Este jurado organizó una reunión con los integrantes de los grupos (principalmente jóvenes ciudadanos) para explicarles cómo la música era tocada antiguamente y por qué deberían ellos de interpretarla de aquella forma. Los jóvenes participantes agradecen al jurado su iniciativa, pero tratan de justificar asimismo las razones por las cuales ellos tocan de otra manera. Frases como: "nosotros tocamos gaita urbana (...) la tradición, ya eso no es", "la gaita se salió del campo para la ciudad y perdió parte de su identidad", "todo eso son transformaciones producto de la economía,

producto del turismo (...) debemos de ser resistentes ante esos elementos de globalización”, forman parte del discurso de los jóvenes músicos urbanos.

Basándome en el concepto filosófico de *desterritorialización*, mi reflexión se centra en las transformaciones operadas en la tradición de gaitas y de tambores desde los años 50, cuando salió del campo a la ciudad. Musicológicamente, los géneros y el conjunto han sufrido mutaciones. Sociológicamente, la tradición se ha inscrito dentro de un interesante proceso identitario, basado en el discurso de la “cultura triétnica”: la valorización de elementos pertenecientes a las culturas mayoritarias, la negra, la indígena y la española. El análisis de estas transformaciones, nocivas para algunos, necesarias para otros, y de los principales procesos de desarrollo de este patrimonio musical oral, constituyen el objetivo de mi comunicación.

La representación de la tradición y la ocultación de la figura del pandereteru en los grupos de baile tradicional de asturias

Llorián García Flórez (Universidad de Oviedo)

La panderetera es un instrumento que, en Asturias, articula sólidas identificaciones de feminidad, es por ello que la mayoría de las personas que la tocan son mujeres. Sin embargo hay una minoría de hombres pandereteros, los cuales vemos resignificada su masculinidad en múltiples direcciones. La investigación que se presenta constituye un apartado concreto de un proyecto de investigación más amplio en torno a los hombres tocadores de pandereta en Asturias.

Se pretende aquí abordar el estudio de los procesos de representación de la música tradicional asturiana a través de los grupos de baile tradicional, singularmente a partir del caso particular de la de la figura del *pandereteru* y su presencia (ausencia) en este tipo de agrupaciones. Si bien se ha constatado la existencia regular de hombres tocadores de pandereta en los grupos de baile tradicional asturiano, la realidad es que – casi– ninguno de ellos participa como *pandereteru* en las actuaciones públicas de la agrupación, sino desempeñando otro tipo de roles: bailando, tocando instrumentos «masculinos», etc. Así pues, los inevitables procesos de elección/exclusión que conlleva la reificación de un fenómeno esencialmente performativo, como es el caso de la música tradicional asturiana, hacen de éste un artefacto ideológico con múltiples dimensiones. En este sentido, la ocultación pública de la figura del pandereteru en los grupos de baile operaría perpetuando modelos de sexualidad heteronormativa, reforzando aquellos roles específicamente asignados al género masculino o femenino y ocultando aquellos que provocan perturbaciones o erosiones en el sistema sexo/género/deseo (Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, 1990).

Sounded resilience(s): Sound, Identity and Change. The case of the Mouraria Quarter (Lisbon)

Iñigo Sanchez (INET-MD. Universidade Nova de Lisboa)

In this paper I present some preliminary reflections on a research in progress that seeks to explore the soundlines of the urban transformations that are taking place in the Lisbon’s district of Mouraria. This historical quarter has been socially and urbanistically constructed as an object of urban redevelopment since the mid 1980s. Today the area is subjected to an intense and ambitious plan of urban regeneration that involves a complex web of various political, institutional and social agents. The plan is oriented to the renewal of the public spaces and the improvement of quality of life of its

residents. Moreover, it seeks to promote a new, more positive image of the neighbourhood, for Mouraria has historically dragged on the stigma of insecurity, poverty, decadence and social exclusion.

My research examines how these processes of urban change impact on the sensory qualities of the public spaces of Mouraria and, in turn, shape the exclusion and inclusion of certain cultural practices and expressions. As the research is still in a very early stage, the aim of this paper is to reflect on some of the problems, challenges and opportunities of conducting a sound ethnography in an urban milieu in transformation.

Mesa 4.3 MÚSICAS URBANAS BRASILEÑAS

Música popular e nação no início do século XXI no Rio de Janeiro, Brasil

Thiago de Mello (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

O trabalho consiste na análise dos discursos sobre uma nova música popular brasileira, surgida no início do século XXI no Rio de Janeiro, Brasil. Há alguns anos compositores são destacados pela crítica especializada como renovadores da MPB (Música Popular Brasileira). Suas criações artísticas são resultado de uma visão abrangente sobre o lugar do Brasil no mundo atual, pois ao mesmo tempo os artistas realizam um diálogo com a tradição barroca do país e são abertos às influências da época contemporânea, como, por exemplo, a música eletrônica e a música pop. Este texto é resultado de uma tese de doutorado em Ciências Sociais (Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ), realizada a partir de uma etnografia com músicos e compositores, com quem fiz uma série de entrevistas. As misturas feitas em suas músicas revelam um olhar generoso com a alta literatura, a música clássica, os ritmos populares (samba, jongo, frevo, por exemplo), poesia, filosofia e história. Deste modo, não deixam de empreender uma posição crítica em relação aos rumos atuais da canção e da própria nação brasileira. Thiago Amud, Pedro Moraes e Armando Lobo, entre outros artistas, buscam ser reconhecidos como contemporâneos, embora a crítica os situe como compositores fora do tempo. As categorias que empregam quando falam sobre seus trabalhos – espírito, transcendência, obra de arte, universalidade – remetem a modelos muitas vezes criticados nesta época marcada pela globalização que, desacreditando cada vez mais de interpretações totalizantes, se volta para perspectivas locais, ou seja, para visões fragmentadas da realidade. O texto busca, assim, refletir as dinâmicas da relação entre música popular e nação no início do século XXI.

A apropriação de músicas tradicionais para a criação de gêneros musicais urbanos: o caso do Baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Márcio Mattos (Universidade Federal do Ceará/UFC – Campus Cariri, Brasil)

O *Baião*, como gênero musical, é tido como criação dos compositores Luiz Gonzaga (1912-1989) e Humberto Teixeira (1915-1979). A partir do lançamento da música homônima, composta por ambos e gravada pelo conjunto “Os 4 Ases e Um Coringa”, em 1946, o *Baião* deixou de ser uma “música rural” para se tornar um dos gêneros musicais urbanos mais importantes do Brasil e, também, um dos mais gravados e tocados nas rádios brasileiras por mais de uma década, após o seu lançamento. A ideia de trazer para o “meio urbano” uma música que até então era desconhecida do grande

público foi de Luiz Gonzaga, que queria se lançar no “mercado da música” e para isso precisava de algo que fosse uma novidade para a época. Neste sentido, lançou mão de um repertório que já era do seu conhecimento, fruto do contato que teve na infância e na adolescência com os grupos tradicionais rústicos do cariri, na região nordeste do Brasil. Misturou esse repertório à música que passou a vivenciar, naquele momento, no Rio de Janeiro, a partir do que ouvia no rádio, do contato com outros músicos e da relação que mantinha com o novo ambiente, já que estava residindo na capital do país há pelo menos sete anos. Pela literatura existente, acredita-se que Teixeira e Gonzaga realizaram uma síntese musical. Diferente do que geralmente se vivencia na atualidade, com criações muitas vezes duvidosas da indústria cultural, o *Baião* passou a ser visto como “a autêntica música” do nordeste do Brasil, embora existam elementos musicais intrínsecos e extrínsecos que distanciam o gênero das características da música do nordeste conhecida até aquele período. Trata-se, portanto, da apropriação de culturas diferentes, neste caso, de elementos musicais de ambientes distintos, por músicos até então desconhecidos, com a finalidade de se criar algo novo.

Do forró tradicional ao Neo Forró: formação e transformação das identidades musicais
Tatiana da Silva Santos, Goretti Herculano Silva (Universidade Federal do Ceará, Brasil)

O presente artigo aborda uma discussão acerca das letras dos gêneros do forró: o tradicional e o pé-de-serra. Discute as duas vertentes, buscando compreender aspectos em que se assemelham ou divergem tendo como foco principal características do machismo enraizadas nas letras de forró eletrônico assim como a prática moral e o conservadorismo presentes nas letras do forró tradicional (TROTTA, 2009). Nesse aspecto, o forró tradicional que mantém um caráter fortemente regionalista, imprime a partir de suas letras, conceitos morais e princípios de conduta socialmente elaborados, definindo, desse modo, costumes e modelos de comportamento social próprios do patriarcalismo. (CARVALHO & LEITE, 2009). O forró eletrônico, por sua vez, aborda características do machismo fazendo uma apologia ao alcoolismo, a coisificação feminina e louvor a um hedonismo irresponsável. O estudo realizado é de natureza exploratória e qualitativa, tratando-se de uma análise do discurso explícito nas letras de ambas as vertentes do forró. Para tanto, realizamos uma seleção de letras, seguindo-se uma interpretação e descrição como etapas iniciais dessa metodologia. Nesse sentido, acreditando que as letras de músicas têm o poder de impor posturas e modos de comportamento estabelecendo valores, buscou-se analisar, numa perspectiva crítica, as mensagens veiculadas para o público que consome esse gênero musical. Foi possível notar que, a música, dentro de um contexto pode agir como determinante da cultura local, já que as pessoas tendem a absorver a ideologia muitas vezes implícita nas canções, adquirindo valores subjetivos. (LIMA; SILVA, 2008). Percebendo música como uma manifestação social esse estudo pretende contribuir com uma reflexão acerca da temática abordada nas canções procurando entender como se dá o processo de consumo cultural e formação de identidades a partir do discurso que perpassa as letras e a influência destas mensagens difundidas através mídia

Mesa 4.4. MÚSICAS URBANAS BRASILEÑAS Y MÚSICA EN EL CARIBE

Pernambuco falando para o mundo... Trajetórias da música contemporânea em Siba e Silvério Pessoa

Nilton Silva dos Santos (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Nesta comunicação procuraremos pôr em relação perspectivas de trajetórias autorais a partir de dois casos pernambucanos, de viés urbano, representados por Sergio Veloso, o Siba e de Silvério Pessoa.

A trajetória dos dois músicos aponta para um quadro complexo de interações que se dão tanto com a música de tradição popular e oral da Zona da Mata de Pernambuco, quanto com os aportes das mais recentes tecnologias de informação, gravação, produção e circulação.

Intentaremos compreender em que medida as opções estilísticas e musicais adotadas pelos compositores, no contexto de seus trabalhos e espetáculos, dialogam com a diversidade de contribuições regionais e, simultaneamente, com as configurações da música globalizada, ampliando, problematizando ou rompendo com os limites e fronteiras da autoria e da autenticidade.

A MPB (Música Popular Brasileira) no mercado fonográfico português (1980-2012).

Carlos Cavallini (Universidade Nova de Lisboa, INET-MD - Instituto de Etnomusicologia)

Esta comunicação tem como objetivo discutir o impacto do rótulo MPB (Música Popular Brasileira), sua evolução e utilização no mercado fonográfico português na década de 1980 e no contexto actual, articulando o ponto de vista das editoras, imprensa e artistas sobre a MPB em Portugal. Pretende-se traçar um panorama histórico desde o surgimento da sigla MPB (década de 60) e analisar a ligação existente, através da Música Popular Brasileira, entre Brasil e Portugal no que diz respeito ao contexto político-cultural. A abordagem será multidisciplinar, cruzando perspectivas teóricas e metodologias da Etnomusicologia, dos Estudos em Música Popular e da Comunicação Social. Com esta investigação pretende-se contribuir para a compreensão do papel da MPB na sociedade portuguesa desde a segunda metade do século XX até os dias actuais e sua importância na indústria fonográfica e de espectáculos e também na imprensa em Portugal.

Objetos musicales e identidades en tránsito en los grupos de Guinea Ecuatorial. Conexiones a través de la música entre varios países de África Occidental y Jamaica-Cuba tras la abolición de la esclavitud.

Isabela de Aranzadi (Grupo de investigación MUSYCA de la Universidad Complutense de Madrid)

Los instrumentos musicales son parte intrínseca y viva de la cultura material que acompaña a los pueblos en su devenir histórico. La música africana tiene características que han pervivido y se han transformado durante el proceso de la esclavitud constituyendo un nexo con la memoria viva. En Bioko y Annobón se incorporan dos tradiciones venidas del sur de Estados Unidos-Jamaica y de Cuba-Nigeria. Por un lado un instrumento-danza (tambor cuadrado), denominado *kunkí* por los criollos, *kunké* por los bubis y *cumbé* por los annoboneses, llamado gumbé en Jamaica y Sierra Leona y llevado desde Fernando Poo a Ghana donde se practica como *gome*. Por otro lado el rito-danza del *bõnkó* con una doble influencia africana: directa de Nigeria a través del rito Ekpe de los efik, e

indirecta tras haber sido aculturado por la sociedad secreta Abakuá en Cuba y llevado a Fernando Poo por los deportados cubanos ñáñigos.

Entre “raizal” y “sanandresano”: música urbana y etnicidad en una isla del Caribe Occidental colombiano

Dario Ranocchiari (Universidad de Granada)

En una investigación etnográfica sobre música y reivindicación de la etnicidad en San Andrés Isla, he tenido que decidir si incluir en el análisis a los géneros musicales urbanos (reggaetón, dancehall y su vertiente “a lo sanandresano”, el mode-up). A pesar de su papel explícitamente no reivindicativo (tanto en las formas musicales como en las prácticas sociales a ellas relacionadas) he decidido incluirlos: en esta ponencia quiero explicar las razones de esta decisión y reflexionar sobre el papel que géneros de música popular urbana tan globalizados pueden terminar por jugar en un contexto tan específico y localizado cual es el de la etnicidad en una pequeña isla del Caribe Occidental.

Mesa 4.5. GÉNEROS Y ESCENAS MUSICALES EN ESPAÑA

Recuperación, difusión y evolución de la música gospel afroamericana en la España del siglo XXI

David Álvarez Muñoz (Gospel Living Water/GMA)

En el panorama musical nacional han florecido de forma abrumadora las agrupaciones dedicadas a la música *gospel* afroamericana (censo aproximativo de unas treinta en activo), avivando el interés del público y la industria musical por el género. Pero esta “recuperación” del patrimonio musical religioso de la cultura afroamericana se está ejerciendo desde dos vías: la aproximación etnomusicológica al fenómeno social y cultural, y la simple “apropiación” estilística proyectada sobre repertorios ajenos al *gospel*, convirtiéndolo en una simple etiqueta comercial cercana a la *world music*. En todo este proceso son claves el “apropiacionismo” musical, el debate entre género y estilo musical, y las relaciones música-tradición-religión.

Es importante el trabajo de recuperación de un patrimonio musical que mezcla la tradición oral africanista con la música protestante europea para crear un rico repertorio. Podemos aprender mucho de los métodos pedagógicos aplicados en su génesis, alejados del academicismo y basados en el aprendizaje cotidiano de las masas. Sus mecanismos de desarrollo de habilidades musicales son tan potentes como para lograr crear una mitografía sobre la imagen del músico afroamericano - especialmente el entregado en cuerpo y espíritu al *gospel*- como un portento musical de forma *natural*, cuando realmente sus dotes son fruto de un elaborado constructo socio-cultural.

Es también interesante el uso de la música *gospel* como un estandarte de la identidad afroamericana, ligado a sus creencias y vivencias, perdurando hasta nuestros días de una forma sólida y creciente (cerca del 6,5% del total de la industria musical estadounidense es *gospel*, frente al 1,1% del jazz o el 1,9% de la música clásica).

En conclusión, la música *gospel* puede abrir un modelo de (re)construcción de repertorios musicales tradicionales y metodologías pedagógicas alternativas de la música coral, así como un nuevo campo en la industria musical nacional.

El blues en Madrid: claves para la construcción de escenas musicales

Josep Pedro Carañana (Universidad Complutense de Madrid)

Esta presentación parte de la emergencia y reproducción de una escena local de blues en Madrid para aproximarse al futuro de la música en las sociedades contemporáneas. A través del análisis de músicos, públicos y lugares de interacción musical, el caso de Madrid nos habla del diálogo múltiple y dinámico que se establece entre la tradición global del blues y formas de representación propias vinculadas al contexto espacio-temporal, la identidad y cultura del blues local. El resultado es la conformación de voces híbridas (Bajtin), articuladas a partir de las palabras de otros, que son descubiertas y asimiladas a través de diversos recorridos por la tradición del género.

De acuerdo con Frith, la música no solo refleja a la gente sino que construye una experiencia en la que asumimos una identidad, realizamos una interpretación e historia que describe la relación entre el individuo y la comunidad (Hall; Du Gay, 1996: 184). Tomamos una posición en el mundo y reconocemos nuestra identidad colectiva por medio de la actividad cultural. Históricamente joven, el blues en Madrid es un proceso en construcción marcado por una temporalidad particular en la historia cambiante del blues. Plantea, además, la materialidad del encuentro en el espacio urbano y nos permite comprender el presente y futuro de la interacción musical en términos de fronteras, diálogo e hibridación.

El futuro de la música en las sociedades contemporáneas presenta diversos retos, fundamentalmente vinculados al diálogo entre la viabilidad económica y la función social de la experiencia musical. La incertidumbre general anuncia el aumento de problemas globales (remuneración precaria, limitación de espacios...), la consolidación vocacional de la música y la organización colectiva de escenas vinculadas a determinados estilos, especialmente en comunidades de sentido minoritarias. Este es el camino apuntado por el blues en Madrid, que podría aplicarse a otros estilos de fuerte carga identitaria.

Intersecciones entre urbanismo y prácticas musicales en las metrópolis españolas contemporáneas

Sara A. Pedraz Poza (Univ. Autónoma de Madrid)

Los nuevos modelos de reordenación urbana han dinamitado las construcciones individuales y colectivas de los espacios públicos proponiendo una determinación apriorística de la subjetividad y la gestión de las emociones y los afectos. La música, en tanto punto de encuentro y factor de construcción cultural se ha visto influida por los procesos de gentrificación, los nuevos tipos de ocupación residencial de los centros urbanos y los usos desplazados de estos por parte, principalmente, de la inmigración. Esta comunicación pretende abordar este proceso en relación con las praxis musicales socio-culturales que dividen y acotan los espacios de convivencia y los modos de habitar de las ciudades contemporáneas. El caso de estudio abordado se corresponde con la ciudad de Madrid, pero se presentarán materiales y posibilidades de aplicación a diferentes prototipos de urbes contemporáneas. El objetivo es entender la influencia que diversas disciplinas como el urbanismo, la ecología y la economía tienen en el desarrollo de las relaciones musicales como factor de interculturalidad y creación de espacios colectivos. De esta manera, la música se convierte en un fenómeno que sirve para separar, excluir y ocupar la ciudad.

Para ello se partirá de los estudios del Observatorio Metropolitano, David Harvey, así como de las opciones de investigación militante del fenómeno propuestas por diferentes colectivos sociales como

Marta Malo o Emmanuel Rodríguez. Se utilizarán también los métodos de estudio empleados por Juliet Carpenter y Loretta Lees, quienes aportan interesantes puntos de vista sobre la idiosincrasia y situación del fenómeno en diferentes países.

Bilbao comunidad electrónica

Adela Simón Alcácer (Universitat Rovira i Virgili)

Este trabajo surge de la necesidad de desarrollar más conocimientos en el campo del *fenómeno electrónico* ya que no es un tema en auge en las ciencias sociales, y aún muy minoritario en la escena antropológica española. El enfoque metodológico ha sido principalmente cualitativo sujeto a una base de una investigación teórica. Se ha escogido la ciudad de Bilbao por diferentes motivos, pero principalmente por su singularidad: la existencia de una ruta de matinales, clubs de música electrónica que abren en horario diurno, es un fenómeno que no se da en otras ciudades españolas como Barcelona, Madrid e incluso Ibiza; las autoridades han vetado la apertura de locales musicales en este horario, por lo que Bilbao es considerado como uno de los últimos reductos en este aspecto.

Nuestra identidad se construye por contraste, tan importante es lo que somos como lo que no somos, nos identificamos a través de la otredad. De ahí deriva una categoría que surgió de forma repetida durante mi trabajo de campo, “la gente de matinales”, referida a la gente que asiduamente sale por las discotecas que abren en horario diurno, siendo un grupo específico dentro del colectivo electrónico bilbaíno.

Las nuevas formas de socialización de los jóvenes configuran identidades distintas, grupales e individuales. Así, las reflexiones finales de mi investigación dentro del marco de las transformaciones de las identidades musicales apuntan a que las relaciones interpersonales tienen unas características y unos significados que las diferencian de los vínculos que se establecen en otros espacios musicales. Existe un compañerismo y una solidaridad específica de los adeptos a la música electrónica, y las categorías sociales externas poco importan una vez los participantes se adentran en la *communitas*, donde cada uno adquiere un nuevo rango diferente al que la sociedad le otorga.

Mesa 4.6 ESCENAS MUSICALES EN PORTUGAL

Estrategias de actuación sobre el patrimonio musical en Terras de Miranda do Douro: la estandarización de la gaita mirandesa

Susana Moreno Fernández (Universidad de Valladolid)

Desde el último cuarto del siglo XX se constata en la Península Ibérica un renovado y creciente interés por las tradiciones musicales y coreográficas, entre otros elementos de la cultura expresiva (Martí 1996, Castelo-Branco e Branco 2003). Múltiples procesos de revitalización y de patrimonialización de prácticas consideradas “tradicionales” han sido apoyados por gobiernos e instituciones de diverso ámbito, desde el local hasta el internacional. Partiendo de mi investigación en Terras de Miranda do Douro entre 2007 y 2010, analizo aquí la emblemización y patrimonialización de la *gaita-de-foles* y de su práctica interpretativa en la zona. En esa área de Portugal, fronteriza con España, donde se promueven desde finales de los años noventa la lengua mirandesa, la gastronomía, los recursos ambientales o las expresiones músico-coreográficas como

capital simbólico (Bourdieu 1989; Vasconcelos 1997: 227-230) para reforzar la construcción de una identidad propia, en 2007 la “estandarización y reconocimiento” oficial de la “*gaita mirandesa*” fue inspirada por diversas motivaciones. Entre las principales, fomentar el desarrollo sociocultural y económico de esta zona históricamente aislada y deprimida (Raposo 2004: 145-6). Propongo examinar, en mi análisis, las repercusiones de dicha acción en la práctica interpretativa de los *gaiteiros*, así como en el contexto general de las tierras mirandesas.

Particularidades da música de transmissão oral na cidade de Coimbra

Avelino Rodrigues Correia (Universidade Nova de Lisboa/INET - Escola Superior de Educação de Coimbra)

A cidade é, por excelência, o quadro de representação da maior e mais complexa diversidade de cenários socioculturais e oferece, nesta perspectiva, caminhos abertos para uma pertinente reflexão ao nível das dinâmicas culturais.

Coimbra, e defina-se aqui um tempo entre finais do século XIX e a atualidade, tem assistido a um conjunto particular de manifestações que constituem matéria de justificado interesse para a compreensão dos fenómenos musicais urbanos. São disso exemplo as *fogueiras* de S. João, festa de estudantes, *futricas* e *tricanas* que, desenhando-se do físico ao simbólico, potenciaram as trocas relacionais entre as comunidades estudantil e popular dentro da cidade. A simplicidade da estrutura harmónica das cantigas, com predominância da tonalidade de Dó, parece ficar a dever-se sobretudo à ausência de alterações que, facilitando a execução instrumental nos instrumentos melódicos, igualmente tornava mais cómodo o acompanhamento por parte dos harmónicos como é o caso da viola. A divisão métrica assenta sobretudo nos compassos simples, sendo o 2/4 o mais comum, sugerindo tipicamente marchas e simples danças de roda com mandador.

Paralelamente, o chamado “Fado” de Coimbra, desde longa data ligado às *fogueiras* é, para além de fenómeno sonoro, uma filosofia representativa de um determinado universo simbólico assente nas negociações performativas entre o clássico e o experimentalismo das soluções contemporâneas. Estreitamente ligado à Academia tem sido sujeito a várias especulações/tese relativamente à sua origem.

Possuidor de uma estética particular, assente num discurso musical e literário dirigido a um público próprio, chega até hoje mitificador das histórias da cidade, criador de símbolos, contemporâneo e simultaneamente tradicionalista tal a carga saudosista e paradoxal que a mística coimbrã mantém.

"Cante Hare Krishna e seja feliz". Práticas musicais e devoção no templo Hare Krishna em Lisboa

Debora Baldelli (Universidade Nova de Lisboa/INET-MD)

Nesta comunicação apresentarei os resultados preliminares do trabalho de terreno realizado no templo da ISKCON (Sociedade Internacional para a Consciência de Khrisna), em Lisboa, em torno das práticas musicais que estruturam seus rituais, assim como o impacte destas na vida dos devotos. O movimento Hare Krishna é composto por devotos de Vishnu, uma das deidades centrais no Hinduísmo. O vaisnavismo, corrente do Hinduísmo seguida pelos devotos Hare Krishna, baseia-se na devoção de Vishnu e suas encarnações ou avatares, tais como Krishna. O que designo por “movimento Hare Krishna” surgiu em 1966, nos Estados Unidos, em Nova York, através de

Bhaktivedanta Swami Prabhupada. Segundo o estudo de Ketola (2008), seu líder tinha o objetivo de levar a fé de Krishna ao ocidente, que estava “completamente “absorvido pela vida material”. Entre as práticas religiosas dos devotos Hare Khrisna, a música é perspectivada como catalizadora da experiência religiosa e comunitária. Portanto, assim como Roseman (1991), proponho uma análise da performance da música e do movimento corporal no templo a partir dos códigos simbólicos e a forma como os rituais como fatos sociais são reiterados, auxiliando na construção e solidificação das relações sociais entre devotos. Pretendo também explorar a forma como a ausência da distinção social baseada na noção de casta na filosofia religiosa dos devotos de Khrisna parece aproximar uma parte da comunidade indiana diaspórica ao templo de Lisboa.

Teaching musicians, Making Fans: the recent birth of a jazz scene in Portugal

José Dias (INET-MD/FCSH/ Universidade Nova de Lisboa)

From 2001 on, a considerable development of jazz schools all around the country has been a major contribute to Portugal’s jazz scene as a new social phenomenon. Also the recent significant national investment in a cultural infrastructures network has given jazz events prominence. Jazz teachers often emphasize social dynamics as the only way to learn this musical tradition. Students are encouraged to associate and to organize jazz events. As these students began to come out of jazz schools, in need of work, they started to make new audiences, by promoting jazz concerts, not only in the major cities. At the same time, cultural programmers and both national and European organizations tend to offer jazz venues in Portugal as a way to approach the country’s cultural scene to other European artistic centers. Consequently, ten years after the 2001 jazz schools boom, there is a substantially wide new jazz audience.

This paper deals with Portuguese contemporary jazz scene as a case of dynamics between music production and reception. It questions to what extent can musicians make and shape their audiences, and if audiences can also shape musicians. As improvised music, can Portuguese jazz be a sonic outcome of that negotiation?

What does the new Portuguese jazz scene says about the contemporary Portuguese society? Can jazz be a relevant part of the country’s cultural identity? To what degree can it assume an effective role on the process of building a European cultural identity?

**5. METODOLOGÍA EN INVESTIGACIÓN
ETNOMUSICOLÓGICA,
ANTROPOLOGÍA SONORA
Y NUEVAS FORMAS DE ESCUCHA.**

Mesa 5.1. METODOLOGÍAS DE INVESTIGACIÓN E IDENTIDADES SONORAS

La Etnomusicología y los problemas metodológicos a través de un estudio de caso: Rumanía
Sara Revilla Gútiérrez (Universitat Autònoma de Barcelona)

Los procedimientos de cualquier investigación científica, ya sea en el ámbito de las Ciencias Naturales o en el de las Ciencias Sociales, proveen tanto al investigador como a la comunidad académica de las herramientas para validar los resultados de su trabajo. Un estudio realizado sin rigor metodológico puede ser considerado, a pesar de aportar innovaciones en su campo o de relatar casos de suma originalidad, inválido e improductivo. Independientemente de que la investigación llevada a cabo sea un estudio de caso o un trabajo meta-teórico, si aparece construida sobre una línea de investigación bien argumentada, metodológicamente coherente, la cual asume sus sesgos y limitaciones, puede contribuir de forma determinante al enriquecimiento del corpus teórico de la disciplina en cuestión.

Esta comunicación tiene por objetivo exponer algunas problemáticas metodológicas de la Etnomusicología y proponer cambios a nivel conceptual y estructural del investigador etnomusicológico. Mediante ejemplos de un estudio iniciado en el año 2010, titulado “El rol de la música en los países Post-socialistas: el caso de Rumanía”, se pretenden evidenciar algunas problemáticas teórico-conceptuales que pueden manifestarse al abordar cualquier investigación que, de forma transversal, necesita adoptar constructos, métodos y técnicas de disciplinas vecinas como los son, por ejemplo, la Antropología, la Sociología o los Estudios Culturales.

Una propuesta desde lo sonoro para el trabajo patrimonial. ¿Una nueva metodología?

Marc Ballester i Torrents Taller ACSA (Taller de Antropología y Ciencias Sociales Aplicadas)

Nuestra comunicación es una propuesta metodológica que surge del trabajo en el ámbito del patrimonio sin que por ello pretenda encerrarse en él. Una propuesta que pretende activar el trabajo patrimonial desde uno de sus aspectos más emotivos y sensoriales; el hecho sonoro.

Los hechos sonoros son cualquier elemento sonoro que de manera explícita e implícita permiten comprender el sujeto de estudio. Hechos sonoros que una vez registrados asumen una función descriptiva y componen la etnografía sonora.

El hecho sonoro actúa como referente mnemotécnicos en el trabajo patrimonial. Reactiva aspectos claves de la relación entre lo que se reconoce como patrimonio y el agente: pertenencia, identidad, comunidad; relaciones que mantienen vivo el patrimonio. Relaciones donde lo sonoro, más allá de la oralidad y musicalidad, raramente es tenido en cuenta como hecho descriptor. El hecho sonoro es reproducido por parte de los agentes que intervienen en el patrimonio sin embargo no se limitan a la reproducción casual sino que se procura la reproducción de los mismos.

Nuestra propuesta plantea la experimentación de un marco metodológico para la creación de esta Etnografía Sonora. La aplicación de una metodología determinada nos permite por una parte, trabajar con la Identidad Sonora del Patrimonio como un elemento más en su identificación y activación y, desde el ámbito teórico, nos permite observar y analizar, desde lo sonoro, los procesos en los que se ve inmerso el patrimonio.

El marco de desarrollo de esta investigación ha sido el proyecto del Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía donde el autor ha estado trabajando durante los últimos cuatro años como

antropólogo de campo. La propuesta fue presentada como investigación personal en el marco del Máster de Arquitectura y Patrimonio Histórico, con el título de: “De la Axarquía a la Aharquía: Propuesta de una etnografía sonora”.

El paisaje sonoro como fuente de conocimiento de los lenguajes tradicionales. Un ejemplo de etnolaboratorio en Lazio (Italia).

Emiliano Migliorini (etnomusicólogo), Vladimiro Cantaluppi (AIKEM Italia, International Kodaly Society).

La etnomusicología siempre se pregunta acerca de la continuidad de las tradiciones, su capacidad para transmitirse o recuperación. Pero la música popular necesariamente vive en su propio contexto y función, para lo cual el grabado / transcripción muestra sólo un momento histórico de su vida en constante cambio. Investigación, documentación y catalogación están obligados a presenciar estos pasajes históricos. Este conocimiento de los lenguajes tradicionales lleva a constituir una gramática del sonido, bases de una educación musical renovada. Se extienden los talleres y publicaciones educativas, se definen las actividades para la catalogación y puesta en línea de biblioteca de documentación de campo.

Un ejemplo es el trabajo que un equipo de etnomusicólogos, el Laboratorio para el estudio del paisaje sonoro y las tradiciones musicales de la Valle del Sacco, lleva en Lazio (Italia). El valle del río Sacco se caracteriza por rasgos culturales comunes y el desarrollo histórico-social similar a toda la zona: a partir de una sociedad puramente agrícola-pastoral, se ha convertido en una sociedad industrial-comercial, que se ha alterado en gran medida los aspectos culturales y el paisaje. Pero si bien es fácil de detectar cambios en el paisaje urbano, es más difícil de grabar una parte del paisaje sonoro cambiado, y esto hoy en día sobre todo, en una sociedad que privilegia la percepción visual y no auditiva. El estudio de los paisajes sonoros (es decir, el universo suma de los sonidos y el conocimiento musical expresada por una cultura o una comunidad) se presenta como un área particularmente interesante de la investigación, y en esta totalmente nueva. Primer gol del taller es el de reconstruir una imagen de los cambios en el sentido socio-cultural y histórico del paisaje sonoro (con la colección de grabaciones históricas, entrevistas y grabaciones de campo) y su presentación a través de la creación de una "biblioteca digital", y mapa fonográfica, disponibles en línea.

Los oídos del colonizador y sus tecnologías de representación de la otredad

Miguel A. García (Universidad de Buenos Aires /Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

El término “colonizador” refiere aquí a una amplia variedad de sujetos –viajeros, exploradores, misioneros, militares, gobernantes, antropólogos, etnomusicólogos, turistas, ocasionales observadores, comunicadores– capaces de vehiculizar una serie de disposiciones perceptivas que en su encuentro con la otredad dan origen a otros sujetos frecuentemente rotulados como inferiores, subdesarrollados, primitivos, salvajes, violentos, perezosos, sacrílegos, pre-rationales, sospechosos, indefensos, etc. Estas disposiciones perceptivas, especialmente las referentes a la audición y a la visión, han sido corporizadas por el colonizador como resultado del poder interpelador de la matriz cultural a la que pertenece y de las fuerzas ideológicas y estéticas que imperan en ella. En el caso del encuentro con músicas ajenas, el oído del colonizador oye por su cultura, lo cual significa que su oído

deja de ser un dispositivo fisiológico y pasa a convertirse en un aparato cultural de percepción de la otredad regido por un poderoso axioma: todo lo diferente es inferior. Como han dado testimonio algunos estudiosos, en su afán por calificar las músicas ajenas a su universo sonoro el colonizador ha tildado esas expresiones como “primitivas”, “monótonas”, “simples”, “amorfas”, “reiterativas”, “irritantes”, “desmesuradas”, etc. Los documentos que dan testimonio de estos juicios etnocéntricos son fundamentalmente registros escritos. En ellos es posible apreciar, en el empleo de subjetivemas, modalizadores, deícticos, onomatopeyas, descripciones expresionistas y otros recursos literarios y argumentativos, el poder condicionante de las fuerzas ideológicas y estéticas para narrar el encuentro con la otredad. Las descripciones, o simples apreciaciones, que se han realizado de las músicas de los pueblos originarios de Argentina, desde fines del siglo XIX hasta la actualidad, constituyen claros ejemplos de una narrativa colonizante y logocéntrica.

Identidad y pertenencia a través de la música popular. Los centros gallegos en europa

Silvana Longueira Matos, M^ª Esther Olveira Olveira (Grupo de Investigación Terceira Xeración. Universidad de Santiago de Compostela)

La comunicación que se propone se enmarca dentro del proyecto de investigación Galicia Mundi patrocinado por la Xunta de Galicia y seleccionado en la convocatoria de 2010, que pretende conocer cuál es la realidad actual de los centros gallegos en el exterior y su prospectiva, prestando especial atención a la organización de actividades culturales y educativas. Uno de los hechos de mayor relieve en la historia de la emigración gallega, en sus distintas fases, es el tocante a su capacidad organizativa en los respectivos lugares de asentamiento. En los diferentes centros gallegos se ha observado que dentro de las actividades culturales y educativas, la música y el baile folclóricos ocupan un lugar destacado. A través de los mismos se pretende mantener y divulgar la identidad de origen y la pertenencia, incluso transmitiéndoselas a las segundas y terceras generaciones.

El objetivo de esta comunicación es analizar cuáles son las aportaciones de la música folclórica y popular desde la convergencia de las perspectivas del desarrollo de identidades individuales y sociales de los colectivos de emigrantes gallegos en el exterior, tomando como referencia la muestra recogida en Europa.

Mesa 5.2. ETNOMUSICOLOGÍA AUDIOVISUAL

Problemáticas de la documentación visual en la época promiscua de las imágenes

Salvatore Rossano; Matías Isolabella (Universidad de Valladolid)

La globalización impone un ritmo en los cambios sociales que no tiene precedentes históricos. La sociedad de la información y los medios de comunicación –en particular, a través de Internet– están modificando la percepción que las diferentes tradiciones musicales tienen de sí mismas. Este hecho es especialmente evidente en aquellos contextos locales que hace apenas unas décadas no tenían cabida en los medios de comunicación masiva.

El registro del transcurrir cotidiano, no sólo de eventos públicos, gracias a la generalización de dispositivos móviles, cámaras de fotografía accesibles al gran público y soportes visuales, es un hecho totalmente aceptado en gran parte del mundo. Esta circunstancia favorece, por una parte, el trabajo

del investigador, pero al mismo tiempo condiciona el comportamiento y los discursos de los protagonistas.

No resulta extraño que en una investigación etnomusicológica que se proponga usar el vídeo como herramienta de trabajo el investigador se encuentre involucrado, cada vez con más frecuencia, en procesos dialógicos en los que la voz del informante asume un peso mayor del habitual. Puede ocurrir que los intérpretes quieran condicionar la manera en la que serán representados, tanto desde un punto de vista estético como de contenidos, pues su familiaridad con los lenguajes audiovisuales hace que sean cada vez más conscientes de su propia imagen mediática.

La ponencia analizará esta realidad, prestando especial atención a sus implicaciones para la investigación de la música, su documentación y conservación. Se ejemplificarán las problemáticas a través de fragmentos de vídeo grabados en la frontera entre Zamora y Tras-os-Montes en formato de documental etnográfico, durante el transcurso del proyecto “Músicas Tradicionales y Populares de Zamora y Miranda do Douro: Documentación, Estudio e Interpretación” financiado por la Junta de Castilla y León.

Proyecto Afrokuba para la conservación y recuperación de los cantos y ceremonias religiosos de las fiestas de los llamados araras cubanos. VIDEO ETNOMUSICAL (comentado).

Miguel Ángel García Velasco (Universidad de Sevilla)

Miles de africanos procedentes de Ghana, Togo, Nigeria, Camerún, Guinea Ecuatorial, Chad, Burkina Faso, República Centroafricana, Zaire, Angola, Congo, Zambia, Gabón, Guinea Bissau, Sierra Leona, Togo, Gambia, Senegal, Mali, Mauritania, Costa de Marfil, Mozambique, Malawi, Tanzania, Sudáfrica, Zimbabwe, Madagascar, La Reunión, Liberia, Níger, Cabo Verde, Marruecos, Argelia, Túnez y Benín, trajeron consigo la inmensa diversidad y riqueza de sus músicas y sus religiones conformando el elemento más importante de la cultura musical cubana: el africano. Los grupos distintivos son los yorubas, los congos o bantúes, los carabalís, y los ararás. Precisamente sobre los ararás, descendientes cubanos del antiguo Reino de Dahomey, actual Benín, y ubicados principalmente en la provincia de Matanzas y Bahía Onda (antigua provincia Pinar del Río) que trata nuestra investigación, ya que son estos grupos quienes están en peligro de extinción.

Los audiovisuales exhiben las más importantes fiestas religiosas de las casa Templos (antiguos cabildos) de la provincia de Matanzas, principalmente en los poblados de Jovellanos, Perico, Agramonte así como Matanzas ciudad. El dios Asojano (trasnculturado con San Lázaro católico), es el máximo exponente de culto de los ararás cubanos.

Su fiesta principal fijada el 17 de Diciembre provoca que sus adeptos y fieles seguidores, se preparen desde los primeros días de Diciembre para darle un sentido homenaje “al viejito” como se le conoce en el argot popular cariñosamente. Este homenaje-festivo incluye las principales formas de religión afrocubana, que van desde el espiritismo cruzado, pasando por el congo, el yoruba y el momento cumbre “el bembé arara”.

La Casita de San Lázaro (Agramonte), la casa de Armando Zulueta (Perico), el Cabildo de San Manuel (Jovellanos) y el Cabildo Arara Sabalu (Espíritu Santo) de la ciudad Matanzas son el epicentro nacional de reverencia a Asojano. Documentar audiovisualmente lo que aún queda de los toques y cantos magino, dajome y sabalu, todos araras es una necesidad vital para el rescate de las más auténticas tradiciones, es una regeneradora obsesión vital del proyecto Afrokuba.