



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Programa de Gestió Cultural



**Facultat
d'Economia
i Empresa**
Universitat de Barcelona

**“Modelos de formación musical en la ciudad de Barcelona:
Aportaciones a la profesionalización e inserción laboral de
la música tradicional catalana”**

TRABAJO FINAL DE INVESTIGACIÓN

PRESENTA:

ANA MÓNICA HERNÁNDEZ PICHARDO

ASESOR:

DR. FABIEN VAN GEERT

Máster en Gestión Cultural

Barcelona, 2016

*A mi abuela, Agustina Gómez Torres (†)
por haberme criado con valentía y convicción
y por sembrar en mí
el amor por la música tradicional
y las canciones de la tierra.*

Créditos

La presente investigación se realizó gracias al apoyo otorgado por el “Programa de becas para estudios en el extranjero, emisión 2014” del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT). Asimismo, se contó con el apoyo de “Becas de Complemento” en su emisión 2014-2015, otorgado por la Dirección General de Relaciones Internacionales (DGRI) de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y del Gobierno Mexicano.

Agradecimientos

Quisiera brindar un especial agradecimiento a mi tutor el Dr. Fabien Van Geert, por su interés y apoyo brindado a lo largo de mi investigación. Asimismo, al equipo del Centre Artesà Tradicionàrius: Jordi Fàbregas, Andrea Moliner, Montserrat Codines, Pol Fàbregas, Sara Peralta, Esteve León y Quim soler, por enseñarme lo maravillosa que es la música tradicional de este país. A Isidre “Tito” Pelàez, Martine Lambregts, Cati Plana, Marc Figuerola y Ramon Manent por el recibimiento en Arsèguel y por mantener viva la “Escola Folk del Pirineu”. A Francesc Tomàs “Panxito” por su interesante punto de vista, a Lluís Puig i Gordi, director del Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional y a Joan Asensio, jefe del Departamento de Música Tradicional de la ESMUC, por sus aportaciones a mi investigación. A los alumnos, ex-alumnos y profesores del C.A.T. y la ESMUC, por su colaboración en la aplicación de mis encuestas y entrevistas, en especial a Marcel Casellas, Pau Puig, Manu Sabaté, Marçal Ramon, Quim Boix, Roger Cucurella, Sònia Arias, Magí Canyelles, Enric Alberola, Mariví Blasco y Clàudia Murall. Finalmente, quisiera agradecer a mi familia; Manuel Hernández, Dolores Pichardo y Larissa Hernández, por brindarme su cariño y apoyo, incluso a la distancia. A mi profesor de Català en México, Carles Bondía, a Paty y Valentí, a mis amigos del máster, por hacer de mi vida en Barcelona algo inolvidable. A Isabel Mallo, Miguel Carrasco, Laura y Sergi por convertirse en mi familia catalana y por hacerme sentir siempre en casa, a Xavi por su cariño, el tiempo juntos y por todo lo que nos espera en el futuro.

Índice	
Consideraciones iniciales	7
Introducción	9
1. Pregunta de investigación, objetivos e hipótesis	10
2. Distribución del trabajo	13
3. Metodología	14
3.1. Fase I. Investigación documental	14
3.2. Fase II. Observación participante	15
3.3. Fase III. Entrevistas semidirigidas	15
3.3.1. Selección de informantes	17
3.3.2. Objetivos y guías de entrevistas	18
3.3.3. Calendario y procedimiento	20
3.4. Encuestas	20
3.4.1. Selección y tamaño de la muestra	21
3.4.2. Objetivos y formato de la encuesta	22
3.4.3. Calendario y procedimiento	23
	Primera Parte
	24
	Marco Teórico - Conceptual
	24
Capítulo 1 Conceptos fundamentales de la investigación	25
1.1. La gestión cultural como profesión y su campo de acción	25
1.2. La importancia de la interdisciplina para el estudio de la música tradicional	28
1.2.1. Esquema de distribución de conceptos marco teórico	29
1.3. Política cultural, producción, sectores culturales y mercado artístico de las artes escénicas	30
1.4. Patrimonio, bien cultural y valor	39
	4

1.5. Patrimonialización de la música tradicional, conceptualizaciones desde la antropología	46
1.6. Música tradicional, modelos formativos y profesionalización	55
Capítulo 2 Marco Histórico: La música catalana y otros casos comparativos en la profesionalización de la música tradicional	65
2.1. Aproximación a la música en España	65
2.2. La música tradicional vasca, enseñanza y profesionalización	68
2.3. La música andaluza, el caso del flamenco como sector profesionalizado	74
2.4. La música tradicional catalana, enseñanza y recuperación popular	80
Segunda Parte	86
Estudio Empírico	86
Capítulo 3 Profesionalización, enseñanza y mercado laboral en la música tradicional, el caso del C.A.T. y la ESMUC	87
3.1. Análisis sectorial de la música tradicional	88
3.2. Descripción de los equipamientos seleccionados	95
3.2.1. Centre Artesà Tradicionàrius (C.A.T.)	96
3.2.2. Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC)	98
3.3. La profesionalización en la música tradicional 1980 -2016	99
3.3.1. Análisis década 1980	100
3.3.2. Análisis década 1990	104
3.3.3. Análisis década 2000	108
3.3.4. Análisis década 2010	113
3.3.5. "Cuadro resumen de la evolución en la profesionalización de la música tradicional 1980-2016"	119
3.4. Modelos formativos en la música tradicional	121
3.4.1. Dedicación y número de clases por semana	121

3.4.2. Nivel del profesorado y precio por curso	123
3.4.3. Facilidad de ingreso a la enseñanza	124
3.4.4. Vinculación con actividades extra-curriculares de cultura popular	125
3.4.5. Hallazgos de modelos formativos	127
3.5. Perfiles de estudiantes en la música tradicional	128
3.5.1. Rangos de edad, modelo asociativo y modelo reglado	128
3.5.2. Preferencia por instrumento	129
3.5.3. Influencia del ámbito familiar e intereses profesionales	131
3.5.4. Hallazgos de perfiles de estudiantes	133
3.6. Inserción y vinculación con el mercado laboral	134
3.6.1. Titulación vinculada al ámbito profesional	134
3.6.2. Inserción laboral	136
3.6.3. Hallazgos de inserción y vinculación con el mercado laboral	139
3.7. Mercado de la música tradicional	140
3.7.1. Hallazgos del mercado de la música tradicional	144
Conclusiones	144
I. Del estudio empírico	144
II. De la investigación en general	149
Bibliografía	151
Índice de Tablas	157
Índice de Figuras	157
Índice de Gráficas	158
Anexo 1. “Guías de entrevistas semidirigidas”	159
Anexo 2. “Formato de encuesta realizada a alumnos C.A.T. y ESMUC”	181

Consideraciones iniciales

La presente investigación nace de un interés personal cuando, hace algunos años, asistí a la venta de libros por Sant Jordi en el Orfeó Català de Mèxic y escuché por primera vez un disco de *cançons tradicionals*. En aquel momento, recién comenzaba a estudiar catalán, por lo que mi interés por la lengua y la cultura derivó durante los siguientes meses en la búsqueda de diferentes piezas del repertorio tradicional, hasta llegar a escuchar algunos intérpretes de la ESMUC.

El descubrimiento de un grado superior en música tradicional, me hizo cuestionar mi contexto, y preguntarme sobre la inexistencia de un sector profesional de músicos tradicionales en México, a pesar de la gran riqueza y diversidad patrimonial que tenemos en el país. En este sentido, la motivación principal para realizar la presente investigación fue desarrollar una línea de estudio para indagar la vinculación que tiene la formación (reglada y no reglada) en el proceso de profesionalización de un género musical que actualmente es considerado minoritario respecto al resto de géneros comercializados.

Evidentemente, abordar este tema desde la gestión cultural es novedoso, por lo que encontramos algunas limitaciones. Por un lado, el enfoque teórico, pues quisimos mantener la visión multidisciplinaria de la gestión y trabajar desde la economía y la antropología, dos disciplinas que pocas veces se relacionan. Por otro lado, la falta de información disponible y trabajos académicos que pudieran aportar datos respecto al mundo profesional del género tradicional. Una última limitación fue el tiempo disponible y los recursos económicos para la realización de la investigación, creemos que hubiera sido interesante ampliar el caso de estudio a otros centros formativos fuera de la ciudad de Barcelona.

Asimismo, mi corta experiencia en el contexto catalán generó algunas dificultades para contactarme con los músicos del ámbito profesional y obtener un bagaje de cultura popular del territorio que no había experimentado previamente, en este sentido, las prácticas realizadas durante Diciembre de 2015 a Febrero de 2016 en

el Centre Artesà Tradicionàrius fueron el parteaguas para conocer en el medio y adaptarme al uso del idioma.

A pesar de las limitaciones, el haber realizado esta investigación me ha enriquecido enormemente como gestora cultural e investigadora, ya que he tenido la oportunidad de conocer a fondo el sector de la música tradicional en Cataluña, no como un caso aislado, sino como una posibilidad de extrapolar mis hallazgos para aplicarlos a nuevos proyectos e investigaciones en otros contextos. Considero febrilmente que la investigación en gestión cultural se debe entender como un proceso de reflexión y retroalimentación, que permita a las nuevas generaciones tener un intercambio cultural e inmiscuirse en los problemas sociales globales para formar profesionistas que velen siempre por la cultura, el desarrollo y el bien común.

Introducción

“La nostra música tradicional és riquíssima, tenim un patrimoni enorme que cal aprofitar.”¹ Estas palabras mencionadas por la cantautora valenciana Eva Dénia, nos hacen reflexionar sobre la situación de la cultura popular actualmente. En el marco de globalización en donde el avance tecnológico y las telecomunicaciones han permitido la apertura comercial hacia nuevos productos y formas de consumo, también han cambiado las dinámicas sociales y los hábitos culturales, especialmente a nivel local y regional. En este panorama, la música tradicional de diversos países se ha visto superada por aquellos géneros comerciales que hoy dominan el mercado internacional.

No obstante, la música tradicional que muchas veces ha sido juzgada como una reminiscencia del pasado y una manifestación propia del mundo rural preindustrializado, ha sabido sobrellevar el fenómeno global, logrando insertarse en espacios urbanos, e incluso académicos (situación que décadas atrás era imposible imaginar). Como menciona Marcel Casellas, uno de los luchadores por la incorporación de la música tradicional en la ESMUC, “Tinc molt clar que dins de la globalitat que sembla que impera, las singularitats sempre suraran, perquè són importants, perquè és molt més important una globalitat suma de particularitats que no tot monotemàtic. Allò local que fa universals.”²

En este sentido, consideramos que la profesionalización del sector así como la existencia de escuelas en la música tradicional, son puntos de partida interesantes para entender a la música tradicional hoy en día, sobre todo dentro de un contexto de cultura popular. Creemos que este ámbito es relevante especialmente para los gestores culturales interesados en el patrimonio inmaterial, la cultura popular, y la educación artística y los nuevos canales de negocio de la música.

¹(2015). “Entrevista a Eva Dénia”. *Revista Tornaveu de Associacionisme i Cultura*. Barcelona: ENS. Consultada el día 3 de junio de 2016. Sitio web: <http://www.tornaveu.cat/article/10707/eva-denia-cal-afitar-el-patrimoni-enorme-de-la-nostra-musica-tradicional>

²(2016). “Entrevista a Marcel Casellas”. TV3 a la carta. Consultado el 2 de junio de 2016. Sitio web: <http://www.ccma.cat/tv3/alaharta/tria33/entrevista-a-marcel-casellas/video/5583073/>

1. Pregunta de investigación, objetivos e hipótesis

Con base en lo anterior, la presente investigación plantea como **pregunta general**, la siguiente: *¿Han contribuido los centros de enseñanza de música tradicional catalana a la profesionalización de este género musical en Cataluña, bajo qué modelos formativos y qué influencia tienen las escuelas en la inserción al mercado laboral de los nuevos músicos tradicionales?*

Para responder esta pregunta general, la hemos dividido en tres niveles de aproximación analítica, los cuales desarrollaremos a lo largo de los siguientes capítulos.

Preguntas específicas a nivel teórico- conceptual

- ¿Qué disciplinas nos ayudan a entender el ámbito de la música tradicional y a su vez, caracterizar el mercado laboral de estos artistas?
- ¿Qué aportación puede dar la gestión cultural al ámbito de la música tradicional?
- ¿Cómo definiríamos el concepto de música tradicional y qué otros conceptos son relevantes en el ámbito?
- ¿Qué papel juega la enseñanza y la formación en la profesionalización del sector musical?
- ¿Qué se entiende por sector profesional y profesionalización?

Preguntas específicas a nivel histórico

- ¿Qué rasgos distinguen históricamente a la música tradicional catalana?
- ¿Qué casos comparativos podríamos encontrar sobre la evolución profesional de la música tradicional en otras comunidades autónomas?
- ¿Cómo ha evolucionado la profesionalización en la música tradicional catalana desde el siglo XIX y principalmente a partir de la transición a la democracia en los años 80's?

- ¿Cuándo surgen los centros de enseñanza de música tradicional en Cataluña y cuáles son los más representativos?

Preguntas específicas a del estudio empírico

- ¿Qué modelo de enseñanza tiene el C.A.T. en comparación con la ESMUC, de dónde parten dichos modelos y de qué manera se relacionan?
- ¿Qué perfiles podemos encontrar en los actuales estudiantes de música tradicional y cuáles son sus intereses y aspiraciones?
- ¿Cuáles son las características del mercado laboral de los músicos tradicionales actualmente y qué alternativas laborales tienen?
- ¿De qué manera influyen escuelas como el C.A.T. y la ESMUC en la inserción laboral de los nuevos músicos tradicionales?

Por consiguiente, nuestro **objetivo general** es el siguiente: *Investigar si los centros de formación y enseñanza de música tradicional catalana han aportado a la profesionalización de este género musical en Cataluña e indagar bajo qué modelos influyen estos centros en la inserción laboral de los nuevos músicos tradicionales.*

Para llegar a este *objetivo general*, hemos derivado objetivos específicos con la intención de organizar la información desde un nivel más teórico hasta el nivel más empírico.

Objetivos específicos a nivel teórico

- Identificar algunas disciplinas y corrientes teóricas que nos permitan aproximarnos al ámbito de la música tradicional y su mercado laboral.
- Conocer el papel y la aportación que puede tener la gestión cultural en el ámbito de la música tradicional.
- Definir el concepto de música tradicional, profesionalización y otros conceptos relacionados.
- Relacionar el papel de la enseñanza y la formación con la profesionalización del sector musical.

Objetivos específicos a nivel histórico

- Describir los rasgos que distinguen a la música tradicional catalana.
- Contrastar la evolución profesional de otros géneros de música tradicional en España con el caso catalán.
- Contextualizar la evolución en la profesionalización de la música tradicional teniendo como punto fundamental el período de transición democrática de los años 80's
- Identificar el momento de surgimiento de los centros de enseñanza y formación de música tradicional en Cataluña y describir los más representativos.

Objetivos específicos del estudio empírico

- Establecer el modelo de formación en música tradicional que tiene el C.A.T. en comparación con la ESMUC e indagar la manera en que se relacionan ambas entidades.
- Definir los perfiles que existen entre los actuales estudiantes de música tradicional e identificar sus intereses y aspiraciones.
- Caracterizar el mercado laboral de los músicos tradicionales e identificar sus alternativas laborales.
- Conocer la influencia del C.A.T. y la ESMUC en la inserción laboral de los nuevos músicos tradicionales.

En concordancia con la pregunta de investigación y los objetivos planteados, nuestra **hipótesis** se formula de la siguiente manera:

La existencia y creación de espacios de enseñanza como el C.A.T. y la ESMUC han contribuido en gran medida a la calidad artística de la música tradicional así como a la profesionalización del sector. Tanto el C.A.T. como la ESMUC poseen modelos de formación diferenciados, el primero basado en la inclusión y la enseñanza básica y el segundo basado en un interés académico selectivo y de

calidad artística, por lo que modelos como la ESMUC contribuyen en mayor medida a la inserción laboral en el mercado artístico.

2. Distribución del trabajo

Como hemos mencionado anteriormente, el presente trabajo parte de una perspectiva teórica e histórica general (primera parte) hasta abordar el caso particular de la ESMUC y el C.A.T (segunda parte). En un **primer capítulo**, definiremos los conceptos fundamentales de la investigación, tomando en cuenta el papel del gestor cultural y la importancia de la interdisciplina para su labor hoy en día. Asimismo, a partir de un esquema de conceptos estructuraremos la óptica general del trabajo desde dos disciplinas específicas, la economía de la cultura y la antropología, aproximándonos a temas como la profesionalización, el patrimonio, los bienes culturales, la política cultural, el mercado artístico, la producción y la música tradicional.

En el **segundo capítulo** mostraremos una síntesis histórica de la música tradicional en Cataluña analizando sus avances en cuanto a la profesionalización del sector. El período que tomaremos en cuenta será desde con la recuperación folklórica de finales del siglo XIX y el siglo XX tomando como fecha más relevante la década de 1980 y el período de transición a los gobiernos democráticos. Asimismo, de forma comparativa abordaremos el caso de otros géneros tradicionales de diferentes comunidades autónomas, como la música Vasca y el Flamenco Andaluz, que nos permitirán integrar una visión macro de la música tradicional en el territorio español.

En el **tercer capítulo**, con el fin de responder a nuestra pregunta de investigación, analizaremos la información obtenida del trabajo empírico llevado a cabo en el C.A.T. y la ESMUC durante los meses de marzo- mayo de 2016, mostrando en un primer apartado, un análisis sectorial de la música tradicional y describiendo las entidades seleccionadas para la investigación. Posteriormente, se desarrollarán las variables estudiadas tales como; la profesionalización en la música tradicional (1980-2016), los modelos formativos, los perfiles de estudiantes, el mercado

artístico y la inserción laboral. Por último, a manera de reflexión mostraremos las **conclusiones** de la investigación y contrastaremos nuestra hipótesis con los hallazgos encontrados.

3. Metodología

Los métodos y técnicas utilizadas durante nuestra investigación fueron principalmente las siguientes:

- *Investigación documental*
- *Observación participante*
- *Entrevistas semidirigidas*
- *Encuestas*

3.1. Fase I. Investigación documental

Para llevar a cabo nuestra investigación utilizamos diferentes técnicas e instrumentos propios de la metodología científica. Como primera fase en la elaboración de los capítulos 1 y 2, utilizamos la técnica de *investigación documental*, la cual consideramos es una actividad fundamental para la captación de información. Ésta consistió en una búsqueda sistemática de información publicada en libros, tesis, revistas y artículos académicos (físicos y en línea) para obtener las fuentes con las cuales elaboramos el marco teórico. Entre los temas que buscamos en las diversas fuentes se encuentra; el patrimonio y la patrimonialización, bienes culturales, mercado artístico, historia y descripción de la música tradicional en Cataluña, profesionalización y los modelos educativos. Esta búsqueda también nos ayudó a definir el enfoque teórico de la investigación y encontrar algunos datos estadísticos de relevancia, pues como menciona Antonio Tena (1995), “La investigación documental se encuentra contenida en diversas observaciones o datos, contenidas en escritos de diversos tipos. [...] nos interesan

básicamente como instrumentos informativos para nuestros estudios de las conductas humanas.”³

3.2. Fase II. Observación participante

En una segunda fase, para el estudio empírico de nuestro capítulo 3, utilizamos técnicas tomadas de las disciplinas sociales principalmente la etnología y la antropología, en este caso la *observación participante*, la cual se define como: “[...] la metodología cualitativa que designa la investigación que involucra la interacción social entre el investigador y los informantes [...] y durante la cual se recogen datos de modo sistemático y no intrusivo.”⁴ En este sentido, la *observación participante* nos permitió ingresar en el ámbito de la música tradicional y la cultura popular catalana, durante los meses de diciembre de 2015 a febrero de 2016, en los cuales asistí a diversos espectáculos y manifestaciones de la música tradicional como practicante del Centre Artesà Tradicionàrius. La facilidad de pertenecer durante un tiempo a esta asociación, me permitió ubicar el escenario de estudio que quería analizar y conocer a gente del medio para obtener aquellos contactos que posteriormente se convertirían en mis informantes.

3.3. Fase III. Entrevistas semidirigidas

Para realizar el estudio empírico de esta investigación, fue fundamental la elección de centros de enseñanza y formación musical que permitieran una aproximación objetiva al panorama actual de la música tradicional catalana. Para ello, se aplicó una serie de criterios de selección de centros de formación especializados en música tradicional en la ciudad de Barcelona. Los criterios de selección fueron los siguientes:

- 1) Ser una entidad de referencia en la música tradicional, no sólo a nivel local sino a nivel autonómico.
- 2) Tener una trayectoria ininterrumpida de mínimo 10 años en el sector.

³TENA, A. (1995). *Manual de investigación documental, elaboración de tesis*. México: Plaza y Valdés. p. 49

⁴TAYLOR, S. et al. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós. p.32

- 3) Ubicarse en la ciudad de Barcelona, por tratarse de una ciudad representativa de Cataluña en donde se acoge la mayor oferta musical del territorio.
- 4) Poseer un modelo de enseñanza propio y diferenciado.
- 5) Pertenecer al sector público.
- 6) Tener una oferta amplia en la enseñanza de instrumentos tradicionales catalanes.

A partir de estos criterios, seleccionamos una lista de escuelas que cumplieran al menos con los criterios 1, 3, 6. En donde identificamos escuelas como “El Tecler AMTP” y “l’Aula de Sons” de Barcelona. Sin embargo, encontramos que únicamente las entidades que cumplían con el total de los criterios eran el Centre Artesà Tradicionàrius, C.A.T., que a pesar de no dedicarse totalmente a la enseñanza ha sido pionero y un ejemplo de casi 30 años de trayectoria para la mayoría de las escuelas de música tradicional en Cataluña, en segundo lugar, elegimos la Escuela Superior de Música de Cataluña ESMUC, la cual es la única que imparte estudios reglados y superiores de música tradicional y es un espacio de producción artística en donde se concentran profesores y músicos que conforman la vanguardia de este género en el país. La descripción a fondo de ambos equipamiento, se llevará a cabo en nuestro tercer capítulo.

Por otro lado, la aplicación de entrevistas semidirigidas en nuestro trabajo de campo permitió tener un formato más abierto para la obtención de información relevante. Nuestra intención era encontrar un formato en el cual nuestros entrevistados pudieran desenvolverse de forma más natural. De acuerdo con el investigador Miguel Valles (2014), una entrevista semidirigida tiene la ventaja de plantearse como un formato abierto de entrevista.

[...] es guiada por un conjunto de preguntas y cuestiones básicas a explorar, pero ni la redacción exacta, ni el orden de las preguntas está predeterminado. Este proceso abierto e informal de entrevista es similar y sin embargo, diferente de una

conversación informal. El investigador y el entrevistado dialogan de una forma que es una mezcla de conversación y preguntas insertadas.⁵

3.3.1. Selección de informantes

Para cumplir los objetivos de nuestra investigación y una vez seleccionados los centros de formación en música tradicional, procedimos a realizar un mapeo de agentes o *stakeholders* relevantes en el sector que permitieran recopilar información cualitativa desde diferentes ópticas y complementaran las posteriores encuestas llevadas a cabo en el C.A.T. y la ESMUC. La selección de los informantes para nuestras entrevistas semidirigidas se dio desde dos vertientes: *ámbito*; lo cual nos permitió abarcar distintos sectores del panorama de la música tradicional, y *generación*; para conocer la evolución de la profesionalización del sector a través de diversas generaciones de músicos y conocedores del medio. A continuación mostramos dos tablas con la lista de nombres de nuestros informantes y la distribución para ambas vertientes.

Tabla no. 1 “Selección por ámbito de informantes para entrevistas semidirigidas”⁶

Ámbito	Nombre del informante	Cargo
Administración pública	Lluís Puig i Gordi	Director General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Culturals. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya
	Esteve León	Comissionat de Prospectiva Social i Cultural de l'Àrea de la Presidència de la Diputació de Barcelona
Educativo-institucional	Cati Plana	Profesora de Acordeón diatónico de la ESMUC
	Joan Asensio	Jefe del Departamento de Música Tradicional ESMUC

⁵VALLES, M. (2014). *Entrevistas cualitativas*. Cuadernos metodológicos. no. 32. 2ª ed. Madrid: CIS. p.45

⁶Las tablas y figuras contenidas en la metodología son de elaboración propia, por lo tanto haré omisión de citar la fuente.

Educativo- asociativo	Jordi Fàbregas	Director del C.A.T. y presidente de la Asociación Cultural TRAM
	Francesc Tomàs "Panxito"	Profesor Aula Tradi, Salt
Música tradicional superior	Manuel Sabaté	Ex alumno ESMUC
	Marçal Ramon Castellà	Ex alumno ESMUC
	Pau Puig	Ex alumno ESMUC
Música tradicional no reglada	Mariví Blasco	Alumna C.A.T.
	Enric Alberola	Alumno C.A.T.
	Clàudia Murall	Ex alumna C.A.T. (AMTP)

Tabla no. 2 "Selección de informantes por generación para entrevistas semidirigidas"

Generación	Nombre del músico
1980	Jordi Fàbregas
	Francesc Tomàs "Panxito"
1990	Cati Plana
2000	Pau Puig
	Manu Sabaté
	Clàudia Murall
2010	Marçal Ramón
	Mariví Blasco
	Enric Alberola

3.3.2. Objetivos y guías de entrevistas

Cada entrevista se llevó a cabo con un objetivo específico de acuerdo al perfil del informante. En total se realizaron 12 entrevistas, cada una con un guión de entrevista diferente.⁷ A continuación, presentamos una tabla con los objetivos de cada una de las entrevistas realizadas así como la duración y el nombre de los entrevistados.

⁷Para consultar los guiones de las entrevistas consultar Anexo 1. "Guías de entrevistas semidirigidas"

Tabla no. 3 “Objetivos y duración de las entrevistas semidirigidas”

No. de entrevista	Persona	Objetivo de la entrevista	Duración
1	Manu Sabaté	Conocer la perspectiva de algunos ex-alumnos de la Escuela Superior de Música de Cataluña en el área de música tradicional, su visión sobre el mercado artístico de la música tradicional y la profesionalización.	27 min 36 s
2	Marçal Ramon Castellà	Conocer la perspectiva de algunos ex-alumnos de la Escuela Superior de Música de Cataluña en el área de música tradicional, su visión sobre el mercado artístico de la música tradicional y la profesionalización.	32 min 13 s
3	Pau Puig	Conocer la perspectiva de algunos ex-alumnos de la Escuela Superior de Música de Cataluña en el área de música tradicional, su visión sobre el mercado artístico de la música tradicional y la profesionalización.	55 min 17 s
4	Clàudia Murall	Conocer la perspectiva de algunos ex-alumnos del Centre Artesà Tradicionàrius, su visión sobre el mercado artístico de la música tradicional y la profesionalización.	19 min 45 s
5	Enric Alberola	Conocer la perspectiva de algunos ex-alumnos del Centre Artesà Tradicionàrius, su visión sobre el mercado artístico de la música tradicional y la profesionalización.	21 min 27 s
6	Mariví Blasco	Conocer la perspectiva de algunos ex-alumnos del Centre Artesà Tradicionàrius, su visión sobre el mercado artístico de la música tradicional y la profesionalización.	17 min 43 s
7	Cati Plana	Conocer la trayectoria de la profesora Cati Planas, acordeonista, como ejemplo de una profesional de la música tradicional formada en l'Escola Folk y en la ESMUC durante la época de implementación de la carrera profesional de música tradicional en la ESMUC.	34 min 58 s
8	Francesc Tomàs “Panxito”	Conocer la trayectoria de “Panxito” como ejemplo de un músico tradicional formado fuera de la academia con gran trayectoria como arreglista, dinamizador cultural y organizador de “La Violinada d’Argelaguer” (trobada anual d’instruments de corda fregada)	53 min 14 s
9	Lluís Puig i Gordi	Conocer la perspectiva de la administración pública sobre la cultura popular, el asociacionismo y los modelos de formación en música tradicional en Barcelona y Cataluña.	31min 40 s

10	Esteve León	Conocer la perspectiva de un trabajador de la administración pública que al mismo tiempo es vicepresidente de la asociación TRAM (Tradicionàrius) para entender su punto de vista sobre la política cultural y la profesionalización en la música tradicional en Barcelona y Cataluña.	61 min 25 s
11	Jordi Fàbregas	Conocer el modelo de formación que se realiza desde el C.A.T. y su visión y objetivos respecto a la profesionalización y el mercado artístico de los nuevos músicos tradicionales.	44 min 22 s
12	Joan Asensio	Conocer el modelo de formación que se realiza desde la Escuela Superior de Música de Cataluña (Institucional) y su visión y objetivos respecto a la profesionalización y el mercado artístico de los nuevos músicos.	30 min 23 s

3.3.3. Calendario y procedimiento

El contacto con los informantes para nuestras 12 entrevistas, se hizo inicialmente por correo electrónico y concertando una cita previa con una o dos semanas de anticipación. La duración aproximada de las entrevistas fue variada pero oscila entre los 15 minutos y los 60 minutos por entrevista. Todas nuestras entrevistas fueron transcritas en su totalidad y posteriormente analizadas y segmentadas en nodos temáticos a partir del software de análisis cualitativo *Nvivo 11 Pro* en su versión de prueba gratuita. Las entrevistas se llevaron a cabo en un período de 2 meses desde la primera concertación de cita durante marzo y abril de 2016.

3.4. Encuestas

Como parte de nuestra tercera fase de trabajo empírico, realizamos una serie de encuestas a estudiantes de las instituciones seleccionadas. Para seleccionar a los estudiantes encuestados, utilizamos únicamente tres criterios para las muestras, los cuales fueron:

- Ser estudiantes inscritos actualmente en alguna de las dos entidades seleccionadas (C.A.T., ESMUC)
- Tener más de 12 años (esto para asegurar la facilidad de entendimiento de las preguntas en la encuesta)

- Estudiar con regularidad un instrumento tradicional catalán (no tomamos en cuenta a los alumnos de danzas tradicionales, canto, ni flamenco)

Cabe mencionar que si bien la oferta de instrumentos tradicionales del C.A.T. es variable (depende del número de alumnos dispuestos a tomar el curso y de los profesores disponibles para impartirlo). Encontramos que es un equipamiento comparable para nuestro fines investigativos ya que tanto la ESMUC como el C.A.T. forman a sus alumnos en los mismos instrumentos, los cuales son; acordeón diatónico, dolçaina, gralla y sac de gemecs. En el caso de la ESMUC incluimos también la oferta de instrumentos de la cobla, tales como; flabiol i tamborí, tible, tenora y fiscorn. Consideramos que tanto los instrumentos de cobla como el resto de instrumentos tradicionales, son instrumentaciones del ámbito de la música popular y de raíz, por lo que no realizamos alguna división al respecto.

3.4.1. Selección y tamaño de la muestra

En cuanto al tamaño de las muestras en ambas escuelas, trabajamos únicamente con las personas que aceptaron voluntariamente responder las encuestas, tratando de obtener números representativos y con un intervalo de confianza semejante a partir del tamaño de la población. En el caso del C.A.T., las clases e inscripciones se dan trimestralmente, por lo que el rango de personas inscritas entre trimestre y trimestre puede variar, sin embargo, en nuestra investigación trabajamos con un dato de población promedio anual de 135 alumnos de instrumentos tradicionales⁸.

En el caso de la ESMUC, el cálculo aproximado de población total lo obtuvimos multiplicando el número de vacantes por instrumento tradicional ofertado anualmente, en total 8 (tomando en cuenta que sólo se oferta una vacante por instrumento) y multiplicándolo por el número de años que dura el grado superior, 4 años. Esto nos dio un total de 32 alumnos de los grados 1° a 4° de instrumentos tradicionales catalanes que se encuentran estudiando actualmente en la ESMUC.

⁸Promedio de población anual aproximado de acuerdo a los datos extraídos de SOLER, Q. (2015). "Resultats de l'enquesta de satisfacció realitzada als alumnes dels Tallers del CAT durant el mes d'abril de 2015." Trabajo realizado para información interna del Centre Artesà Tradicionàrius. Barcelona: C.A.T.

Respecto a los datos de las muestras, utilizamos el software “Survey System Research” para investigaciones cuantitativas, obteniendo los datos exactos de eficacia de la muestra y un intervalo de confianza equilibrado entre ambas muestras de un $14.43 \pm$ para la muestra del C.A.T. y un $13.2 \pm$ para la muestra de la ESMUC, con un nivel de confianza del 95%, realizando 20 encuestas de cada escuela.⁹

3.4.2. Objetivos y formato de la encuesta

La encuesta realizada a los alumnos del C.A.T. y la ESMUC se dividió en cuatro secciones, cada una con un objetivo específico relacionado con nuestra pregunta general de investigación. En total se realizaron 40 encuestas (20 por centro formativo) utilizando el mismo formato para ambas entidades.¹⁰ A continuación, presentamos una tabla con los nombres y los objetivos de cada sección de la encuesta.

Tabla no. 4 “Secciones y objetivos de la encuesta”

Nombre de la sección	Objetivo
Perfil del estudiante	Generar una segmentación de perfiles de los estudiantes encuestados
Sección 1. Modelo formativo	Conocer las características de los modelos formativos de cada institución
Sección 2. Motivaciones, aspiraciones del alumnado	Conocer los intereses y las principales motivaciones de los alumnos
Sección 3. Mercado artístico, inserción laboral	Conocer la opinión de los alumnos sobre el mercado de la música tradicional y las oportunidades laborales actuales
Sección 4. Profesionalización	Evaluar la importancia de la profesionalización y la formación reglada y no reglada dentro de la música tradicional

⁹Datos calculados con el “Survey System” de Creative Research System. Consultado el 17 de mayo de 2016. Sitio web: <http://www.surveystat.com/>

¹⁰Para consultar el formato de la encuesta consultar Anexo 2. “Formato de encuesta realizada a alumnos C.A.T. y ESMUC”

3.4.3. Calendario y procedimiento

El contacto con los alumnos para la aplicación de las encuestas, se hizo inicialmente con el permiso concertado de los directores de ambas entidades (ESMUC y C.A.T.) y con la aceptación de los profesores de los diferentes instrumentos. La gestión para llevar a cabo las encuestas se planificó una semana antes de su aplicación. Al ser encuestas relativamente rápidas, el tiempo de respuesta fue entre 5 y 10 minutos por alumno. La aplicación se hizo durante los horarios de clase dentro de las aulas del Centre Artesà Tradicionàrius y la Escuela Superior de Música de Catalunya. Todas nuestras encuestas fueron transcritas a una base de datos en formato Microsoft Excel y posteriormente analizadas y segmentadas con la herramienta “Tabla dinámica” del mismo programa. El período de aplicación se llevó a cabo durante la tercera y cuarta semana del mes de abril del 2016. A petición de los alumnos, la encuesta fue voluntaria y anónima.

Primera Parte

Marco Teórico - Conceptual

Capítulo 1. Conceptos fundamentales de la investigación

Investigar temas relacionados con la cultura siempre ha generado cuestiones preliminares importantes, una de ellas se basa en el significado mismo del término, ya que posiblemente sea de los más debatidos y con mayores acepciones a lo largo de la historia. Debido a esto, actualmente se ha llegado a un consenso en el cual cada disciplina, así como cada investigador, puede optar por aquella definición normalizada o corriente teórica que mejor se adapte a sus líneas de estudio. Sin embargo, la situación se torna más compleja cuando nos referimos al ámbito “práctico” de la cultura, pues no se trata sólo de una definición de conceptos, sino de la disyuntiva que existe sobre la función, importancia y el papel de los llamados *gestores culturales* y los ámbitos en los cuales deben actuar.

Es por esta razón que previo a centrarnos en la música tradicional y el tema de la profesionalización, hemos desarrollado el siguiente apartado con la intención de esclarecer la labor del *gestor cultural* y sus diversas líneas de acción, tomando en cuenta que nuestro trabajo, se deriva de dicho campo.

1.1. La gestión cultural como profesión y su campo de acción

De acuerdo con el investigador José Luis Melendo (2010) la *gestión cultural* es una profesión que debe ejercerse con la idea de mejorar la sociedad, plantearse nuevos retos y resolver aquellos problemas que surgen cada vez con mayor intensidad debido a que la misma cultura, evoluciona velozmente en este nuevo paradigma de información digitalizada, desarrollo de nuevas tecnologías y globalización económica. “Probablement, tots aquells que ens dediquem a qualsevol de les parcel·les de la gestió cultural, uns més i altres menys, hem mirat de construir en algun moment un discurs que intenti explicar la nostra feina i la nostra professió, o si més no, dotar-la de sentit.”¹¹

¹¹MELENDO, J. L. (2010). “Gestió cultural. Una professió complexa: pensem en el gestor cultural del passat o en el del futur?” en BONET, LL. coord. *Perfil i reptes del gestor cultural*. Quaderns de Cultura no.2. Barcelona: Bissap Consulting SL. p. 11

Asimismo, Melendo menciona que en el caso particular español, el gestor cultural se ha transformado desde finales de los años 80's, época donde se comenzó a dibujar un perfil profesional que, partiendo de la administración pública, se encargase de diseñar, gestionar e implementar las primeras políticas culturales surgidas con la llegada de la democracia. Años más tarde en 1996, la APGCC¹² contribuyó de manera importante aportando una definición que consideramos adecuada para los objetivos de nuestra investigación y que nos ayuda a entender el papel de los gestores culturales de nuestra época,

Aquella persona que posseeix la responsabilitat d'afavorir el desenvolupament cultural en la seva qualitat de mediador entre els fenòmens expressius o creatius i els públics que conformen la societat. El seu objectiu és establir canals que promoguin la participació de les persones en la dinàmica cultural territorial, que al mateix temps retroalimenta i estimula els fenòmens creatius i els hàbits culturals.¹³

Bajo esta figura de “mediador cultural”, desde inicios de los años 2000 se han abierto diversas posibilidades de trabajo que van más allá del ámbito de la administración pública. En el año 2005 en la ciudad de Valencia, se llevó a cabo el “Congreso sobre la Formación de Gestores Culturales y Técnicos de Cultura” organizada por el SARC¹⁴, en él se reunieron diversos profesionales para debatir y establecer los perfiles de la gestión cultural que actualmente se siguen en universidades y espacios de formación. A partir de este tipo de iniciativas, diversos gestores a nivel europeo han contribuido a la cuestión y han definido cada vez más, las competencias de los profesionales de la cultura. A continuación, hemos elaborado un cuadro que resume aquellos perfiles en donde podemos encontrar las actividades que actualmente se desarrollan en el ámbito de la gestión cultural.

¹²Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Cataluña (APGCC). Consultado el 11 de diciembre de 2015. Sitio web: <http://www.gestorcultural.org/>

¹³CARREÑO, T. (2010). “Camins creuats. El perfil actual del gestor cultural a Catalunya” en BONET, LL. coord. *Perfil i reptes del gestor cultural*. Quaderns de Cultura no.2. Barcelona: Bissap Consulting SL. p. 79

¹⁴(2005). “1º Congreso Internacional sobre la formación de los gestores y técnicos de cultura”. Servicio de Asistencia y Recursos Culturales (SARC). Consultado el 3 de diciembre de 2015. Sitio web: www.sarc.es/sites/default/files/actas2005c.pdf

Tabla no. 5 “Perfiles actuales del gestor cultural”¹⁵

Ámbito	Descripción
1. Artes	Escénicas: teatro, música, danza, lírica, artes de calle, festivales, etc. Plásticas y visuales: Galerías de arte, exposiciones, ferias, subastas, etc. Audiovisual: Multimedia, arte digital, diseño, artes disciplinarias etc. Literatura: editorial, industria del libro
2. Conservación y difusión del patrimonio	Museos, centros de arte expositivo, archivos, bibliotecas, filmotecas, fonotecas, etc.
3. Gestión cultural territorial	Gestión comunitaria, centros de proximidad (centros culturales, centros cívicos, casas de las artes residencias artísticas, etc.)
4. Sociedad y participación cultural	Cultura popular y tradicional, participación y ocio cultural, fiestas y asociacionismo cultural
5. Empresas de servicios culturales	Gestión de proyectos, servicios de asesoría, evaluación y diagnóstico, infraestructuras, etc.
6. Sector transversal	Tecnologías de la información, comunicación cultural, mediación intercultural, turismo cultural, cooperación cultural internacional, educación y docencia en los ámbitos de la gestión cultural, investigación cultural, y otras disciplinas relacionadas.

Como se puede apreciar en la tabla no. 5, entre las diversas formas de ejercer la gestión cultural, encontramos el número 6. “la investigación cultural y la docencia en los ámbitos de la gestión cultural”. Consideramos que dicho ámbito tiene un peso importante porque genera el conocimiento que determina y sustenta la práctica de la gestión cultural. En nuestro caso, la investigación relacionada con la profesionalización de la música tradicional y la inserción en el mercado artístico es un ámbito de la gestión cultural vigente y necesario, ya que como específica un estudio elaborado por el Dr. Tino Carreño (2010), entre los sectores de trabajo más frecuentes desde la gestión cultural que se realiza en Cataluña destaca como sector predominante las artes escénicas y la música “[...] sent aquest últim el que presenta un major índex d’ experiència entre el global de les respostes obtingudes

¹⁵Tabla de elaboración propia basada en la información obtenida en: MELENDO, J. L. (2010). “Gestió cultural. Una professió complexa: pensem en el gestor cultural del passat o en el del futur?” en BONET, LL. coord. *Perfil i reptes del gestor cultural*. Quaderns de Cultura no.2. Barcelona: Bissap Consulting SL. p. 18

(més del 80% ha treballat o treballa en el sector).¹⁶ Por consiguiente, la investigación en el ámbito de la música tradicional es fundamental, pues no sólo permite generar un aparato crítico, sino que puede colaborar con el desarrollo de futuras políticas culturales aplicadas a la mejora del sector.

1.2. La importancia de la interdisciplina para el estudio de la música tradicional

Al hablar de música tradicional, formación, profesionalización y mercado artístico, es difícil encasillar todos estos conceptos desde una sola corriente teórica o disciplina y nuestro lector podría suponer que lo más lógico sería plantear la aproximación desde campos afines como la sociología o la pedagogía musical. Sin embargo, en la presente investigación, hemos considerado que la aproximación teórica debe realizarse desde dos disciplinas históricamente diferenciadas, la *antropología* y la *economía*.

Esta decisión, se basa en que nuestra investigación se ubica justo en la línea que une estas dos ramas; la *economía cultural* que vincula y analiza los fenómenos culturales y nos ayuda a explicar la manera de funcionar del mercado artístico, la producción cultural y los bienes patrimoniales (los cuales son fundamentales para nuestro trabajo de campo). Y una segunda rama *antropológica*, porque nos permiten entender la función de la cultura de una manera social, abarcando desde la importancia patrimonial de la música tradicional para la aplicación de políticas públicas, hasta los procesos de patrimonialización de los bienes culturales y la relevancia de la cultura popular.

Esta aproximación, sitúa nuestro trabajo en el marco de la interdisciplina y trata de generar lazos comunicantes entre las ciencias sociales de hoy en día, como menciona David Throsby (2001), “[...] un medio útil para representar el patrimonio

¹⁶CARREÑO, T. (2010). “Camins creuats. El perfil actual del gestor cultural a Catalunya” en BONET, LL. coord. *Perfil i reptes del gestor cultural*. Quaderns de Cultura no.2. Barcelona: Bissap Consulting SL. p. 117

de una manera que reúna el interés de los expertos culturales [...] con el deseo del economista de establecer un método racional para evaluarlo”.¹⁷

1.2.1. Esquema de distribución de conceptos marco teórico

En un principio consideramos definir únicamente aquellos términos cercanos a nuestro objeto de estudio, tales como; *patrimonio inmaterial, mercado artístico, profesionalización o música tradicional*. No obstante, advertimos que éstos se interconectan y forman parte de otros que los engloban, llegando incluso a conceptos primigenios como lo son *cultura* o *economía*. Al respecto de los estudios del ámbito cultural, Gilberto Giménez (2005) menciona un aspecto interesante;

El concepto de cultura forma parte de una familia de conceptos totalizantes estrechamente emparentados entre sí por su finalidad común, que es la aprehensión de los procesos simbólicos de la sociedad, y que por eso mismo se recubren total o parcialmente [...] De aquí se origina un problema de delimitación de fronteras, y de homologación de significados que ha hecho correr ríos de tinta.¹⁸

Tomando en cuenta la dificultad que presenta relacionar conceptos de disciplinas diferentes y articular un aparato crítico que nos permita relacionar la información de los siguientes capítulos, hemos elaborado un esquema de conceptos con la intención de guiar mejor a nuestro lector y esclarecer la forma en que en esta investigación, relacionamos y delimitamos la temática.

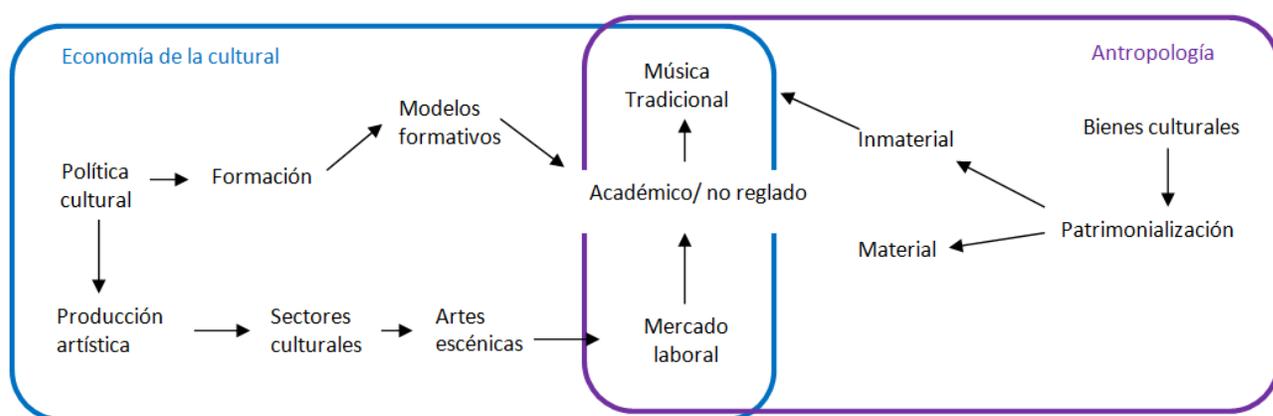
Para explicar nuestro marco teórico, partiremos desde la economía cultural (rectángulo azul) y el concepto de política cultural, del cual se derivan las políticas aplicadas a la producción artística y a la formación. Dentro de la producción artística definiremos los sectores culturales, cómo se caracteriza el sector de las artes escénicas, el mercado laboral de los artistas y su relación con el ámbito no reglado o informal y el ámbito formal académico que liga dichos conceptos a nuestro objeto de estudio, la música tradicional. En la línea de formación,

¹⁷THROSBY, D. (2001). *Economía y Cultura*. Madrid: Cambridge University Press. p.89

¹⁸GIMÉNEZ, G. (2005). *Teoría y Análisis de la Cultura*. vol. 1. Colección Intersecciones. México: CONACULTA. p.32

derivaremos los modelos de enseñanza y cómo se relacionan éstos con el ámbito no profesional y el ámbito profesional de la música tradicional. En una sección, derivaremos la corriente antropológica (rectángulo lila), partiendo del concepto de patrimonialización y después de patrimonio material e inmaterial, donde en este último ámbito, encontramos a la música tradicional. El concepto de profesionalización se definirá dentro de los modelos de formación.

Figura no. 1 “Organización conceptual marco teórico”¹⁹



1.3. Política cultural, producción, sectores culturales y mercado artístico de las artes escénicas

En la ciencia económica clásica se muestra poco interés respecto al tema cultural, incluso, grandes teóricos como Adam Smith o David Ricardo clasificaron las actividades culturales como “improductivas” por su carencia en la generación de “riqueza”, la cual se entendía como los medios materiales que permiten la subsistencia del ser humano. Posteriormente, durante la época victoriana del siglo XIX, el movimiento de los estetas dio pie a una discusión sobre la importancia de la cultura y en específico el arte como elemento civilizador.

Sin embargo, las aportaciones más importantes al papel de la cultura dentro de la ciencia económica se dieron hasta ya iniciado el siglo XX. En los años 40’s los

¹⁹Fuente: Esquema de elaboración propia

economistas Lionel Robbins y John M. Keynes, dieron importancia al ámbito cultural dentro de la administración pública inglesa. Incluso, Keynes participó activamente en el ámbito institucional londinense creando en 1945 el *Arts Council of Great Britain*, donde introdujo las artes en la vida económica y social. Si bien estos antecedentes fueron fundamentales para la inclusión de la cultura como aspecto importante de la economía, fue hasta los años 60's cuando la cultura pasó a ser analizada bajo un verdadero criterio económico.

Los únicos economistas que rompieron una lanza por la cultura y el arte fueron, naturalmente, los más cultos, Robbins y Keynes [...] Pero ninguno de los dos adujo que hubiera que estudiar con criterio económico las actividades culturales y, mucho menos, que se analizara la influencia de la cultura en el análisis y política económicos.²⁰

Por lo tanto, se puede afirmar que el origen de la economía cultural como subdisciplina se originó en 1966 con el estudio *Performing Arts: The Economic Dilemma*. En él, los autores Baumol y Bowen detectaron un comportamiento conocido como “la enfermedad de los costos” característico de las artes escénicas, el cual manifestaba una baja rentabilidad de los teatros y espectáculos escénicos con respecto al resto de sectores. En este estudio de clara influencia keynesiana, los autores justificaron la importancia de la financiación de las artes por parte del Estado y justificaron la importancia de las subvenciones, que siguen otorgándose a proyectos culturales hoy día. Desde entonces, la economía cultural ha logrado insertarse como una subdisciplina reconocida por el *Journal of Economic Literature*²¹. A nivel internacional, numerosos investigadores han adoptado esta corriente propia del mundo anglosajón, para adecuarla a diferentes países y contextos. En el caso de España, investigadores como José Ramón Lasuén, José Luis Zofío o Lluís Bonet, han aportado a esta línea con diversos trabajos sobre la economía de las artes escénicas, las políticas culturales y estudios de medición e impacto cultural.

²⁰LASUÉN, J. R. et al. (2005). *Cultura y economía*. Madrid: Ediciones y Publicaciones de Autor. pp. 39-40

²¹American Economic Association. Z1 Cultural Economics. Consultado el 7 de diciembre de 2015. Sitio web: <https://www.aeaweb.org/jel/guide/jel.php>

En lo que respecta a las políticas culturales, el impacto de la globalización económica²² en las últimas décadas, ha generado cambios en su aplicación y planteamiento, incluyendo aquellas relacionadas con la formación y la difusión artística. El paradigma del libre mercado ha marcado nuevos retos y formas de organización para los artistas y creadores. “De hecho la confianza en la empresa individual en vez de la acción colectiva, la insistencia en los mercados sin impedimentos y todos los demás soportes de la economía globalizadora han creado un mundo de ganadores y perdedores.”²³ En este sentido, el papel protagonista que durante el siglo pasado tuvo el Estado como promotor de la cultura, creador de museos y guardián de los monumentos históricos, se ha visto inmerso en un nuevo juego donde las empresas de servicios culturales, las fundaciones del ámbito empresarial y los nuevos modelos de financiamiento, han implantado el modelo *do it yourself*, reduciendo el papel estatal a espacios muy definidos de actuación.

A consecuencia de esto, la definición de política cultural que consideramos se adapta mejor a nuestro estudio es; “El conjunto de principios, prácticas y presupuestos que sirven de base para la intervención de los poderes públicos en la actividad cultural radicada en su jurisdicción territorial con el objeto de satisfacer las necesidades sociales de la población en cualquiera de los sectores culturales”²⁴ Por consiguiente, esta definición también toma en cuenta la aplicación y desarrollo de programas educativos producto de la demanda ciudadana y las necesidades sociales de los artistas más jóvenes.

Desde una perspectiva internacional, las políticas culturales han sido declaradas como prioritarias desde la *Conferencia Intergubernamental sobre Políticas para el Desarrollo Cultural* celebrada en Estocolmo en el año de 1988. En ella 150 países

²²“Un proceso en el que la ciencia y la tecnología han proporcionado los medios y la ortodoxia económica ha puesto el marco en el que se hace uso de estos medios. La llamada «revolución de la información», en la que se han hecho posibles un procesamiento de datos y unas comunicaciones más fáciles y rápidos dentro de los países y entre ellos, ha transformado la organización de la producción, permitiendo que se introduzcan procesos productivos mucho más numerosos y enteramente nuevos [...]” Definición en: THROSBY, D. (2001). *Economía y Cultura*. Madrid: Cambridge University Press. p.24

²³Ibíd. p.171

²⁴(1998). “Informe final de la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo, Estocolmo”. Consulado el 12 de diciembre de 2016 de, UNESCO p.10 Sitio web: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001139/113935So.pdf>

reconocieron la importancia dominante de la cultura como componente del desarrollo social, el cual no sólo se mide a partir de los aspectos materiales de la población, sino desde nuevos indicadores basados en derechos de tercera generación; los cuales incluyen la protección a la salud medioambiental, el acceso al patrimonio cultural, la autodeterminación y el desarrollo cultural. Estos temas son de gran actualidad y predominan en la política internacional que vela por que sean incluidos en los programas públicos de diferentes países.

El patrimonio material acumulado por la humanidad invoca el derecho de igualdad de acceso, el derecho al desarrollo cultural, frecuentemente considerado paralelo o complementario al desarrollo: económico, político y social. Desde este ángulo, el desarrollo cultural presupone incrementar los servicios y bienes culturales desde los ayuntamientos y las administraciones.²⁵

En el caso de España, las políticas culturales se han dirigido hacia la promoción y difusión de las artes en sus diferentes niveles, así como la creación de organismos administrativos que gestionen el arte y la cultura. Por otro lado, la política educativa también ha tenido un papel complementario en el tema cultural, sobre todo en la sensibilización de las artes y la enseñanza escolarizada como una base indispensable para la educación de las nuevas generaciones.

La educación y la formación pueden y deben desempeñar una función para inculcar valores y actitudes que engendren la tolerancia, el respeto mutuo y una conducta democrática, así como el espíritu crítico y el conocimiento básico de los demás.²⁶

No obstante, las políticas culturales presentan diversos retos a nivel español. De acuerdo con el investigador Nicolás Barbieri (2012) “[...] el carácter político de la cultura ha sido calificado más como un problema a resolver y menos como una oportunidad”.²⁷ Las subvenciones y convocatorias que se generan para las

²⁵ REYES, A. (2007). *El patrimonio documental ante el reto de un desarrollo cultural sustentable*. México: UNAM. p.113

²⁶ *Ibíd.* p.20

²⁷ BARBIERI, N. (2012). “¿Por qué cambian las políticas públicas? Una aproximación narrativa a la continuidad, el cambio y la despolitización de las políticas culturales. El caso de las políticas culturales de la Generalitat de Catalunya (1980-2008)”. Tesis presentada en el Departamento de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Autónoma de Barcelona para la obtención de grado de Doctor en Ciencia Política. Consultado el 25 de marzo de 2016 de, UB. p.76 Sitio web: <http://hdl.handle.net/10803/97352>

actividades culturales desde las diferentes administraciones, son otorgados bajo el supuesto de subsanar y apoyar la “crisis perpetua” de la cultura y las artes consideradas un gasto público con pocas expectativas. Por otro lado, el autor menciona que las políticas culturales suelen entremezclarse con otro tipo de políticas que ponen en duda el fin cultural por el que están creadas “[...] se autodefinen al mismo tiempo como políticas sociales y como políticas de desarrollo económico, e intentan hacer compatibles ambas perspectivas a través de la apelación a la excelencia sectorial”²⁸ por lo tanto se cuestiona el valor público de este tipo de propuestas por la poca claridad entre sus objetivos y los verdaderos destinatarios.

En el caso de Cataluña, Barbieri menciona que ha habido una evolución clara en las políticas culturales desde los años 80’s hasta nuestros días, principalmente desde la línea política, que en un principio se basó en una cultura ilustrada y una democratización de los valores marcados por las clases altas y, posteriormente, durante los años 90’s, pasó a una línea de cultura-instrumental bajo la idea de “cultura para el desarrollo”, la cual apeló por el crecimiento económico y la intervención estatal. En la última década, el autor considera que las políticas culturales han apostado por una línea cultural elástica, promoviendo valores como la innovación, la creatividad y la competitividad bajo el precepto de la libertad ciudadana. Por consiguiente, si antes se dirigían esfuerzos al soporte de la industria y la regulación del mercado para resolver la falta de utilidad económica de la cultura, ahora los esfuerzos se dirigen a promover la innovación, la profesionalización y la internacionalización de sus artistas. En este nuevo paradigma, se espera que en países actualmente demócratas, los ciudadanos no únicamente tengan una condición de público-espectador respecto a la oferta cultural, sino que participen en el mundo y la creación cultural compartiendo responsabilidades con la administración.

La mayor parte de la gente está convencida de que no se pueden dejar en manos de los ciudadanos las decisiones sobre el arte [...] mantenemos que tal punto de

²⁸Ibid.

vista es casi totalmente equivocado, por lo menos en una democracia bien estructurada.²⁹

Asimismo, valores como la inclusión social y la interculturalidad, se han visto exaltados en las últimas décadas por los organismos internacionales, que emiten mensajes de actuación con el fin de que los programas públicos de los estados miembros, reconozcan la colectividad y la identidad de sectores sociales que hasta el momento habían estado poco visibles. En este sentido, los programas educativos juegan un papel fundamental en el consumo cultural, las aspiraciones y los intereses de las nuevas generaciones, en nuestro caso el interés por la música tradicional y de raíz.

En lo que respecta a la producción artística, la economía nos permite entender el funcionamiento de los sectores culturales, las formas de producción y las características del mercado laboral, los cuales son fundamentales para conocer el panorama al que se enfrentan hoy en día los profesionales de la música tradicional. Al hablar de producción cultural, es importante mencionar que en el caso de España, la categorización de las actividades culturales se establece de manera oficial en la Cuenta Satélite de la Cultura (CSCE)³⁰, la cual divide dichas actividades en siete sectores principales: 1) *Patrimonio*, basado en las actividades relacionadas a la gestión y la explotación de los *bienes patrimoniales* tales como, monumentos históricos, sitios arqueológicos, patrimonio natural y museos. 2) *Archivos y bibliotecas*, que incluye las actividades vinculadas al uso de estos espacios. 3) *Libros y prensa*, que incluye también las publicaciones periódicas en sus diferentes formatos. 4) *Artes plásticas*, sector de las artes visuales y aquellas vinculadas con la pintura, la escultura, la fotografía, el diseño y la arquitectura. 5) *Artes escénicas*, espectáculos en vivo, ya sea teatro, ópera, danza o conciertos de música en sus diferentes géneros. 6) *Audiovisual*, actividades vinculadas al cine,

²⁹FREY, B. (2000). *La economía del arte*. Colección Estudios Económicos. no. 18. Barcelona: La Caixa. p.141

³⁰Una operación estadística de periodicidad anual elaborada por el Ministerio de Educación Cultura y Deporte, su objetivo es proporcionar un sistema de información económica que permite estimar el impacto de la cultura sobre el conjunto de la economía española. (2008). "Avance de resultados 2008-2012". Consultado el 15 de diciembre de 2015 de, *Cuenta Satélite de la Cultura en España*. Sitio web: [http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/csce/portada/Cuenta Satelite de la Cultura en Espana 2008-2012.pdf](http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/csce/portada/Cuenta%20Satelite%20de%20la%20Cultura%20en%20Espana%202008-2012.pdf)

video, música grabada, televisión, radio y otros formatos, 7) *interdisciplinar*³¹ que son aquellas actividades que combinan características de los otros.³²

Dentro de estos sectores culturales, el de las artes escénicas posee características diferenciadoras que se dan tanto en su mercado laboral, como en sus formas de producción. Anteriormente, hicimos referencia a las investigaciones sobre producción cultural de Baumol y Bowen y el modelo sobre “La fatalidad de los costos”. En él, los autores definieron la existencia de dos sectores de producción cultural en las artes, el sector *arcaico* y el *progresista*, que aún podemos aplicar para el ámbito de la música tradicional. El primero, lo refirieron al caso de las artes escénicas y los espectáculos en vivo, en donde no se puede reducir la cantidad de trabajo sin alterar la calidad del producto, por lo tanto, existe una imposibilidad de generar ganancias de productividad.

Contrariamente, dentro del sector progresista “[...] las ganancias de productividad resultan de la innovación, de las economías de escala y de la acumulación del capital”.³³ Podemos establecer entonces, que el sector arcaico se basa una producción artesanal de bienes como el teatro, la ópera y los conciertos, mientras que el sistema progresista refiere a una producción de tipo industrial en donde podríamos encontrar la música grabada, el cine o la industria editorial. Debido a que en la producción artesanal es imposible sustituir el trabajo de los artistas por bienes de capital (no se puede poner una grabación de violines en lugar de violinistas dentro de una orquesta), tampoco es posible generar una reducción de costos en los salarios de los artistas.

[...] mientras que las mejoras generales en la productividad del trabajo han permitido históricamente aumentar el excedente generado y remunerar mejor el tiempo de trabajo, los sectores con una productividad regresiva o bien han

³¹Esta categoría no es analizada por la Cuenta Satélite de la Cultura debido a que incluye aquellas actividades que no pueden ser desglosadas al no disponer de información estadística suficiente.

³²(2008). “Avance de resultados 2008-2012”. Consultado el 15 de diciembre de 2015 de, *Cuenta Satélite de la Cultura en España*. Sitio web: http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/dms/mec_d/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/csce/portada/Cuenta_Satelite_de_la_Cultura_en_Espana_2008-2_012.pdf

³³BENHAMOU, F. (1997). *La economía de la cultura*. Montevideo: Trilce. p.48

desaparecido, o al tener que pagar unos salarios equivalentes al resto de los sectores económicos, resultan en términos relativos cada vez más caros.³⁴

Este problema se genera porque los costos de producción evolucionan al mismo tiempo en el sector arcaico y en el progresista, sin embargo, los salarios siguen la línea del sector progresista. En consecuencia, las actividades artísticas artesanales como la música, pertenecientes al sector arcaico, se enfrentan constantemente al aumento de los costes salariales, manteniéndose gracias a la revalorización por parte del público consumidor que acepta pagar precios más altos por espectáculo o mediante las subvenciones del Estado, que justifica el apoyo a estas actividades por los beneficios considerados externalidades positivas, que abordaremos posteriormente.

Para conocer el mercado laboral de las artes escénicas y en específico de los músicos tradicionales, mencionaremos sus características más importantes. De acuerdo con Benhamou (1997) el mercado de los artistas exige que éstos acepten condiciones que no se generan en otros tipos de mercados laborales, ya que la mayoría debe lidiar con una constante incertidumbre respecto a las pocas posibilidades que tiene de tener éxito económico y renombre durante su carrera. Por otro lado, los artistas suelen tener una doble actividad económica, ya que aunque consideran la actividad artística como prioritaria, ésta tiende a no ser su fuente principal de ingresos.

La vida de los artistas tiene características tales que exige de ellos la aceptación de incertidumbres con respecto a su notoriedad, al resultado de sus inversiones, todo ello en función de recompensas materiales y simbólicas que suelen estar reservadas para unos pocos elegidos [...]³⁵

Por otro lado H. Becker (1988) menciona que dentro del mercado artístico, existen dos mecanismos de contratación; uno estable, para aquellos sectores en donde se utiliza una mano de obra permanente; el caso de los museos, la conservación del patrimonio, las galerías de arte, etc. y, un sistema intermitente denominado “zafral”

³⁴BONET, LL. (2007). “Aproximación al análisis económico de la oferta y la demanda cultural” En RUBIO, J.A. *Fundamentos de ciencias sociales aplicados a la gestión cultural*. Madrid: AGETEC. p. 76

³⁵BENHAMOU, F. (1997). *La economía de la cultura*. Montevideo: Trilce. p.48

el cual se entiende como “[...] una forma de organización temporal constituida por un proyecto determinado”³⁶. Podemos encontrar el sistema de contratación zafral en la forma de trabajo que llevan los artistas la música, el cine, y los programas de televisión.

Por consiguiente, el costo de oportunidad³⁷ de esta carrera refleja una aparente “irracionalidad”, pues los artistas parecen seguir eligiendo sus actividades por encima de otros trabajos que los remuneran mejor económicamente. Esta idea central define el *modelo de asignación del tiempo* del economista David Throsby, quien señala una contrariedad en este mercado respecto a la lógica de la teoría económica convencional, pues a medida que aumenta el salario del trabajo no artístico, los artistas prefieren invertir una mayor cantidad de tiempo en sus actividades creativas.

Dentro de las características económicas como los bajos salarios y la incertidumbre laboral, existen matizaciones que hacen que el mercado de los artistas se mantenga como una posibilidad viable para sus aspirantes. Del promedio global de artistas en el mercado, sólo un grupo pequeño refleja su éxito con grandes ganancias económicas, sin embargo, la mayoría que tiene salarios muchos menores, se ve compensada por un beneficio simbólico.

El artista compensa la ausencia de utilidad vinculada a sus magros ingresos mediante la utilidad no monetaria representada por el reconocimiento del público y por la pertenencia a un medio muy apreciado por él. Los beneficios simbólicos pueden convertirse en beneficios materiales: los títulos, los honores, el reconocimiento social generan a su vez remuneraciones materiales, invitaciones, ampliación del mercado “natural” del creador, etc.³⁸

En nuestro caso de análisis de los músicos, se generan otras ventajas como el derecho de autor, que debido al aporte del consumidor, aumenta la remuneración del creador y da la oportunidad de recuperar una parte de la plusvalía que resulta de la reventa de su obra al público, esto a su vez, favorece la reducción de

³⁶Ibíd. p.40

³⁷La diferencia entre el nivel de remuneración del artista y el nivel que puede esperar un individuo con un perfil similar. Definición en: BENHAMOU, F. (1997). *La economía de la cultura*. Montevideo: Trilce. p.40

³⁸Ibíd. p.42

incertidumbre y genera incentivos para la creación. Asimismo, los grupos *noveles* o independientes, se han ayudado de la digitalización para generar nuevos canales de distribución, a través de los cuales dan a conocer su trabajo. Aunque su éxito no se refleje necesariamente en el pago de los derechos de autor o en la compra de su material digital, esto los ayuda a incrementar sus ventas en las entradas a conciertos y espectáculos, pues han permitido un conocimiento previo de su oferta cultural al público. Bajo estos argumentos, hemos entendido teóricamente la forma en que se articulan los sectores culturales y la producción artesanal, en nuestro caso la música tradicional, y hemos caracterizado el mercado artístico así como los beneficios que pueden obtener sus profesionales.

1.4. Patrimonio, bien cultural y valor

En el presente apartado, haremos referencia a conceptos como valor, el cual encontramos en las manifestaciones de la música tradicional, definiremos el concepto de bien cultural y el concepto de patrimonio cultural desde la economía de la cultural. Para hablar de patrimonio cultural, el investigador David Throsby (2001) menciona que existen dos acepciones de este concepto utilizadas desde el ramo económico. La primera es una “versión ampliada” que toma de la disciplina antropológica (la cual también será utilizada en nuestra segunda línea del marco teórico) esta versión entiende a la cultura como “[...] un conjunto de actitudes, creencias, convenciones, costumbres, valores y prácticas comunes o compartidos por cualquier grupo.”³⁹ La segunda línea es una “versión funcional” propia del ramo económico, entendida como: “[...] las actividades emprendidas por las personas, y los productos de dichas actividades, que tienen que ver con los aspectos intelectuales, morales y artísticos de la vida humana”.⁴⁰

La definición “funcional”, permite utilizar el término cultura en sus formas adjetivales, lo que permite derivar términos como; bien cultural, valor cultural o actividad cultural. Asimismo, Throsby define tres aspectos que caracterizan a las actividades culturales; que implican alguna forma de creatividad en su producción,

³⁹THROSBY, D. (2001). *Economía y Cultura*. Madrid: Cambridge University Press. p.18

⁴⁰Ibid.

que generan y transmiten contenido simbólico y que su producto representa (al menos en potencia) una forma de propiedad intelectual. Por consiguiente, las actividades o servicios que reúnan las características antes mencionadas pueden considerarse bienes culturales, en nuestro caso, las artes escénicas y la música tradicional.

Los bienes culturales, a su vez, pueden clasificarse en tres tipos; bienes privados, para los que existe potencialmente un precio, bienes públicos, que no disponen de precios observables, y bienes mixtos que poseen ambas características.

Un cuadro de Van Gogh, por ejemplo, se puede comprar y vender como un objeto de arte cuyo valor como bien privado interesa solo a quienes lo poseen o lo contemplan; al mismo tiempo, el cuadro como elemento de la historia del arte proporciona amplios beneficios como bien público a los historiadores, los amantes del arte y el público en general.⁴¹

Sean privados, públicos o mixtos, los bienes culturales destacan por poseer un valor cultural que los diferencia del resto de bienes económicos ordinarios. Asimismo, cuando se analiza un bien particular se puede estimar con alguna certeza su valor económico; “Un templo histórico, por ejemplo, puede tener un precio de venta, como activo real que es, y un valor no comercial representado por la disposición de las personas a pagar por su conservación.”⁴² Sin embargo, es importante hacer hincapié en que el valor económico y el valor cultural deben verse como conceptos claramente diferenciados.

El valor cultural, por otra parte, no tiene ninguna unidad común de medición, es multidimensional y cambiante, y probablemente incluye algunos componentes expresables solo en términos no cuantificables. Pero las dificultades de su expresión y evaluación no disminuyen su importancia en la identificación de la atención que merecen los fenómenos culturales que lo incorporan o producen.⁴³

⁴¹Ibíd. p. 37

⁴²PALMA, L. A. et al. (2010). “Economía de la cultura. Una nueva área de especialización de la economía”. Consultado el 10 de diciembre de 2015 de, *Revista de Economía Institucional*, vol. 12, no. 22. Bogotá. p. 149 Sitio web: <http://www.economiainstitutional.com/pdf/No22/lpalma22.pdf>

⁴³THROSBY, D. (2001). *Economía y Cultura*. Madrid: Cambridge University Press. p. 175

Estableciendo las diferencias entre valor económico y valor cultural, los economistas de la cultura han aportado una serie de elementos constituyentes del valor cultural que nos ayudan a identificarlo mejor. Por ejemplo, podemos dividir el valor cultural de la música tradicional a partir de 6 características:

Su valor estético: aquellas propiedades de belleza, armonía o forma que pueden estar influidas por el estilo, la moda y el “buen” o “mal gusto”, el valor espiritual: que hace referencia a cualidades interiores compartidas por los seres humanos, puede darse dentro de una fe religiosa u organización social, el valor social: sensación de unión con los otros, contribuye a la comprensión de la sociedad y genera identidad. El valor histórico: aquellas conexiones que vinculan el pasado con el presente y proporcionan una sensación de continuidad en el tiempo. El valor simbólico: generado en todos los bienes culturales por ser depositarios y proveedores de significado y el valor de autenticidad: referente a la originalidad y autenticidad de los bienes culturales.⁴⁴

Al analizar estas 6 características del valor cultural, se podría suponer una relación directa entre el valor económico y el valor cultural, pues mientras más valorado sea un bien de manera cultural, más podrían estar dispuestas a pagar las personas por él. No obstante, la correlación entre valor económico y cultural no necesariamente debe existir siempre, ya que como menciona Throsby “[...] se pueden citar numerosos ejemplos de productos de bajo valor económico asociado a un alto valor cultura y viceversa”.⁴⁵ Por lo tanto, el elemento que distingue a los bienes culturales de los bienes económicos ordinarios, es que los primeros aportan valor cultural y valor económico, mientras que los segundos únicamente aportan valor económico.

Los bienes culturales como el caso de la música tradicional, además de aportar un valor cultural y valor económico, también aportan capital cultural, el cual en esta investigación distinguimos del concepto de capital cultural entendida desde la visión sociológica de Bourdieu. De acuerdo con este autor, el capital cultural se

⁴⁴Ibíd. pp. 43-44

⁴⁵Ibíd. p. 176

relaciona a las particularidades de los individuos y es el conocimiento y habilidades adquiridas a través de la educación escolar, la educación de los padres y el conocimiento asimilado a partir del medio y las experiencias sociales. Dicho conocimiento otorga una posición de ventaja o desventaja a los sujetos dentro del ámbito social.

El capital cultura puede existir bajo tres formas: en el estado incorporado, es decir, bajo la forma de disposiciones duraderas del organismo; en el estado objetivado, bajo la forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, [...] finalmente en el estado institucionalizado, como forma de objetivación muy particular, porque tal como se puede ver con el título escolar, confiere al capital cultural- que supuestamente debe de garantizar- las propiedades totalmente originales.⁴⁶

En este sentido Bourdieu define el *capital cultura incorporado* por la capacidad de asimilación de las personas para adquirir conocimientos, es decir el acto de cultivarse, éste se da de manera gradual a partir de la inversión de tiempo que hace cada persona. La *forma objetivada* se relaciona a los bienes culturales, en nuestro caso los bienes patrimoniales, estos se pueden apropiar de manera material (capital económico) y de manera simbólica (capital cultural). La *forma institucionalizada del capital cultural* se refiere al reconocimiento legítimo de las instituciones académicas a partir de la emisión de los títulos escolares. El valor de este capital es relativo y se mide a partir del lugar que ocupe en el reconocimiento de dichos títulos, desde la perspectiva del autor, este capital puede ser intercambiado por dinero porque garantiza el valor monetario (tiempo y dinero invertido en la educación) del capital escolar. Por otro lado, Bourdieu nos habla de un *capital simbólico* que entiende como el reconocimiento que la sociedad otorga a las habilidades y características intangibles de los sujetos, reconocidos también por los agentes de su mismo campo.

El gusto, propensión y aptitud para la apropiación (material y/o simbólica) de una clase determinada de objetos o de prácticas enclasadadas y enclasantes es la

⁴⁶BOURDIEU, P. (1979). "Los Tres Estados del Capital Cultural". Texto extraído de *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* del 30 de noviembre de 1979. Traducción de Mónica Landesmman en *Revista Sociológica*. no. 5. México: UAM. p. 2. Consultado el 10 de junio de 2016. Sitio web: <http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>

fórmula generadora que se encuentra en la base del estilo de vida, conjunto unitario de preferencias distintivas que expresan, en la lógica específica de cada uno de los subespacios simbólicos- mobiliario, vestidos, lenguaje o *hexis* corporal- la misma intención expresiva.⁴⁷

A pesar de no profundizar esta perspectiva sociológica en la presente investigación, es interesante vincular los gustos por la música tradicional al capital simbólico de las personas ya que los músicos profesionales son determinados por su capital cultural para ser reconocidos dentro de su medio y diferenciarse asimismo, de otros, sobre todo en el tema de las titulaciones otorgadas por diversas escuelas (como es el caso ESMUC, C.A.T.).

Desde la economía cultural, se habla del capital cultural, desde dos divisiones; el capital cultural tangible, que se presenta en forma de recursos tales como, edificios históricos, pinturas, sitios arqueológicos, etc. y el capital cultural intangible, que se da como un capital intelectual en forma de creencias, música, relatos, tradiciones, etc. Así, el capital cultural es resultado de la acumulación de capital tangible e intangible valorado tanto en términos económicos como en términos culturales.

Este acervo de capital da lugar a un flujo de servicios de capital que pueden producir bienes y servicios culturales para consumo final o nuevos bienes culturales. Tal es el caso, por ejemplo, de una pintura en un museo que puede atraer más visitas entre los asistentes al museo o estimular la producción de otras pinturas por su influencia en los artistas que la aprecian.⁴⁸

Bajo la definición de capital cultural que aquí referimos, se pueden generar estimaciones de rentabilidad de proyectos culturales y comparar dicha rentabilidad con otros diferentes, bajo la garantía de obtener beneficios económicos y culturales. Los bienes considerados de mayor valor y capital cultural, son los que son considerados *patrimonio cultural*.

⁴⁷BOURDIEU, P. (2012). *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*. España: Taurus. p. 203

⁴⁸PALMA, Luis Antonio. et al. (2010). "Economía de la cultura. Una nueva área de especialización de la economía". Consultado el 10 de diciembre de 2015 de, *Revista de Economía Institucional*, Vol. 12, no. 22. Bogotá. p. 150 Sitio web: <http://www.economiainstitucional.com/pdf/No22/lpalma22.pdf>

Tomando en cuenta que desde la economía cultural el patrimonio se entiende como capital cultural. Pasaremos a nuestra segunda línea de aproximación, ya que dicho concepto posee diversas acepciones y para nuestra investigación, es importante definirlo desde ambas disciplinas. Podemos partir de un concepto general de patrimonio definido como; “el legado que recibimos del pasado, vivimos en el presente y que transmitiremos a futuras generaciones.”⁴⁹

Si bien dicha acepción puede homologarse a la de herencia, es necesario aclarar que el patrimonio cultural no refiere sólo a una acción individual, sino a un producto de la cultura perteneciente a un grupo social o colectividad. Desde su definición formal por la UNESCO se ha estudiado y dividido el patrimonio en dos categorías; material e inmaterial. El patrimonio material hace referencia a aquellos bienes culturales que pueden ser muebles o inmuebles (pinturas, herramientas, textiles, monumentos históricos, conjuntos arquitectónicos, emplazamientos, etc.) Por otro lado, el patrimonio inmaterial se conforma por las “[...] manifestaciones vivas, en constante evolución, expresadas a través de tradiciones orales, artes del espectáculo, músicas, actos festivos, ritos, prácticas sociales o conocimientos y usos relacionados con la naturaleza.”⁵⁰ Como podemos ver, la definición de patrimonio material e inmaterial se asemeja y adapta perfectamente al capital cultural tangible e intangible, por lo que no existe contradicción respecto a la valorización del patrimonio que se hace desde la antropología y la importancia funcional que le otorga la economía cultural. Volviendo a los tipos de patrimonio y en específico el patrimonio inmaterial, que es en donde ubicamos a la música tradicional, éste debe ser transmitido de generación en generación y recrearse constantemente por sus comunidades productoras, infundiendo un sentimiento de identidad y continuidad social.

En este sentido, la aplicación de proyectos patrimoniales, ya sea la restauración de una obra de arte, la reorganización de un espacio urbano o la recuperación de una fiesta mayor, puede traer diferentes beneficios; por un lado, los sentimientos

⁴⁹(2006). *El patrimonio de México y su Valor Universal: Sitios inscritos en la lista de Patrimonio Mundial*. México: INAH/UNESCO. p.53

⁵⁰ZANLONGO, B. (2003). “Patrimonio cultural inmaterial”. *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio cultural inmaterial*. París: CICODI/UNESCO. p.1

de integración y cohesión social mencionados anteriormente y, por otro, los determinados por su valor de uso (que refiere a la valoración puramente económicas) denominadas externalidades positivas.

De acuerdo con el economista Bruno Frey (2000) las externalidades positivas tanto del patrimonio material como del inmaterial, son: a) *Valor de existencia*, donde la población se beneficia del bien aunque no asistan o participe directamente, b) *valor de prestigio*, cuando el bien patrimonial contribuye a generar un sentimiento de reconocimiento público y orgullo, c) *valor de educación*, cuando el patrimonio contribuye a la formación y desarrollo intelectual de los individuos, d) *valor de legado*, cuando las personas se benefician de este proyecto porque saben que quedará para las siguientes generaciones y finalmente, e) *valor de opción*, cuando las personas se benefician al tener la opción de asistir al proyecto o recomendarlo a personas de su interés.⁵¹ Por consiguiente, podemos afirmar que la importancia de la música tradicional desde la economía cultural, radica en que es considerado un bien cultural que aporta capital y un patrimonio intangible que aporta beneficios como las externalidades positivas, por lo cual es necesario gestionar y preservar.

Hasta este punto, hemos analizado el tema del mercado de la música tradicional y su relación con diversos fenómenos como la producción cultural, la generación de valor y el capital cultural, todo esto partiendo desde la mirada de la economía cultural. A continuación, ahondaremos en el concepto de patrimonio cultural desde una visión más antropológica y aclararemos la forma en que se legitima y construye socialmente a partir del proceso denominado patrimonialización.

La explicación de este proceso, nos permitirá entender por qué se ha dado una importancia a la música tradicional catalana que se ha diferenciado en diferentes momentos históricos y por otro lado, nos ayudará a explicar a qué responden las políticas culturales de formación y difusión y la posterior profesionalización del sector. Dicha aproximación partirá de la línea antropológica de nuestra investigación.

⁵¹FREY, B. (2000). *La economía del arte*. Colección Estudios Económicos. no. 18. Barcelona: La Caixa. p.15

1.5. Patrimonialización de la música tradicional, conceptualizaciones desde la antropología

La definición de patrimonio cultural acuñada por la UNESCO enaltece los valores universales y la importancia de su preservación. No obstante, existen aspectos pocos claros respecto al porqué se valoran algunos bienes y otros que creeríamos con las mismas características, no. Esta pregunta nos lleva a cuestionar algunas consideraciones respecto al patrimonio cultural los bienes culturales que lo conforman. Los objetivos de este apartado, se centran en entender cómo se determina lo que es patrimonio, indagar por qué realmente la música tradicional es un patrimonio cultural y por qué es importante fomentar las actividades culturales patrimoniales.

Para resolver estas cuestiones, la ciencia antropológica nos permite explorar desde el ramo de la museología y la conservación, los procesos de construcción del patrimonio en el entorno social. En contraste con la visión de la economía cultural que hasta ahora hemos planteado, el investigador Llorenç Prats (1998) propone una definición de patrimonio cultural que nos permite extraer cuestiones interesantes respecto a la valorización social de la música tradicional y que complementan en gran medida nuestro trabajo.

Prats propone que el patrimonio debería entenderse como; “[...] todo aquello que socialmente se considera digno de conservación independientemente de su interés utilitario”⁵², añadiendo que es “[...] una invención y una construcción social”.⁵³ De esta definición, queremos rescatar la idea de construcción social, pues en efecto, el patrimonio no es ni un fenómeno universal, ni se presenta de forma natural en todas las sociedades, por lo tanto, su interpretación depende del contexto social y el momento histórico desde donde se analice. Lo que hace unos siglos era considerado un bien de uso como cualquier otro, ahora podríamos revalorizarlo y convertirlo en un patrimonio relevante y digno de conservación.

⁵²PRATS, LL. (1998). “El concepto de patrimonio cultural”. Consultado el 5 de febrero de 2016 de, *Revista Política y Sociedad*. no. 27. Barcelona: UB. p.63 Sitio web: [http://www.antropologiasocial.org/contenidos/publicaciones/otautore/s/prats % 20el %20concepto%20de%20patrimonio%20cultural.pdf](http://www.antropologiasocial.org/contenidos/publicaciones/otautore/s/prats%20el%20concepto%20de%20patrimonio%20cultural.pdf)

⁵³Ibid.

Así, el patrimonio puede ser elegido y transformado de manera social pero, como cualquier invención humana, bajo unos fines e intereses no exentos de los grupos humanos dominantes y los mecanismos de poder que imperan en las relaciones humanas.

Podríamos decir, pues, que ninguna invención adquiere autoridad hasta que no se legitima como construcción social y que ninguna construcción social se produce espontáneamente sin un discurso previo inventado (ya sea en sus elementos, en su composición y/o en sus significados) por el poder, por lo menos, repito, por lo que al patrimonio cultural se refiere.⁵⁴

Bajo estas premisas, Prats desarrolla una teoría sobre la construcción patrimonial la cual consideramos, se ajusta a nuestra investigación sobre la música tradicional, ya que a diferencia de otros géneros, posee el valor añadido de ser reconocido dentro de las declaraciones mundiales como un patrimonio vivo. Por lo tanto, el proceso de construcción patrimonial o *patrimonialización* se basa principalmente en la legitimación de referentes simbólicos a partir de fuentes con autoridad denominadas “fuentes de sacralidad”, quienes legitiman y asocian dichos referentes a una determinada identidad y los dotan de un valor extracultural e inmutable, con el paso del tiempo la sociedad lo normaliza y lo asume como algo dado. Un ejemplo de este proceso aplicado a nuestro objeto de estudio, puede verse reflejado en el caso particular de la sardana, el género tradicional de Cataluña más reconocido a nivel internacional.

Inicialmente, la sardana era un género poco definido que complementaba a otras danzas en las zonas de L’Empordà y La Selva, sin embargo, a finales del siglo XIX, diversas personalidades la transformaron y enaltecieron hasta posicionarla entre el pueblo como un símbolo nacional de Cataluña. En este caso, los “referentes de sacralidad” de la sardana fueron personajes como Pau Casals, uno de los mejores intérpretes del siglo XX, Enric Morera, quien además de músico fue un político y gran activista social y el compositor Bretón, que la incluyó en la ópera “Garín” (1892) y con esto marcó el inicio de la época de oro sardanista. Como una

⁵⁴Ibíd. p. 64

valorización externa, el compositor Igor Stravinsky, de acuerdo a la anécdota popular, quedó maravillado al escuchar esta música y se inspiró en sus formas musicales para componer algunas de sus obras. Finalmente, después de este proceso de patrimonialización, la sardana se convirtió en un patrimonio cultural del pueblo catalán. “[...] durant la postguerra la ballada de sardanes esdevé lloc de festeig i trobada, així como motiu de reivindicació i orgull nacional. El 1959 es fixà la Diada de la Sardana.”⁵⁵ Con este ejemplo, podemos ver que el siglo XIX en Europa fue una época de importantes construcciones patrimoniales, donde se generaron símbolos y valores identitarios que formaron los nacionalismos que prevalecen en la actualidad.

Por otro lado, la idea de “construcción social” no sólo se ha relacionado al patrimonio, sino también a la construcción de la identidad y al nacionalismo, como el caso que hemos mencionado de la sardana rescatada por la burguesía catalana para legitimar una nación diferenciada de la castellana a partir del folklore. Esta idea también se ve reforzada por autores como Anderson (1993) y Hobsbawm (2002). Anderson describe el concepto de nación como una “comunidad imaginaria”, una construcción generada por el capitalismo impreso y los medios de comunicación (difundidos principalmente en lenguas consideradas vernáculos).

[...] con un espíritu antropológico propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es *imaginada* porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.⁵⁶

En este sentido, la idea de identidad nacional ha sido posible gracias a una “comunidad imaginaria” basada en la representación continua de símbolos y elementos tradicionales (llámese música, bailes, rituales o costumbres) los cuales son utilizados por la figura del estado y reproducidos a partir de los medios de comunicación para auto-reforzarse.

⁵⁵CAMPS, R. et al. (2006). “La cobla i la sardana, tot el que convé saber per a Ballar i estimar la sardana” en *Revista Cultura Cordill*. no. 4. Barcelona: Grata Lectura. p. 17

⁵⁶ANDERSON, B. (1993). *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica. p. 11

Fundamentalmente, los nacionalismos del siglo XIX reviven (patrimonializan) la historia medieval como época acrisoladora de las nacionalidades (a veces también antiguas herencias prerromanas) y también las tierras altas, las montañas y los bosques- reductos de la independencia y la bravura de la patria-, así como la tradición popular, en cuyo aparente atavismo confluyen naturaleza e historia”.⁵⁷

Por otro lado Hobsbawm (2002), nos habla de la historia nacional, los símbolos, la indumentaria e incluso la música, como elementos que han sido “tradiciones inventadas” por las clases de poder, quienes las utilizan para dirigir y posicionar un orden político y social entre las masas, generando una democratización social a partir de la idea de pertenencia a una comunidad.

La “tradición inventada” implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado.⁵⁸

El autor también menciona que existen tres tipos de “tradiciones inventadas” que se pueden superponer; un primer tipo, que establece o simboliza cohesión social ya sea en comunidades reales o artificiales, un segundo tipo que establece relaciones de estatus, autoridad o legitimación de instituciones y un tercer tipo destinado a la socialización, inculcar creencias y convenciones del comportamiento. Creemos que la música como “tradición inventada” pertenecería al primer tipo. Como ejemplo de esto, el autor Morgan Prys (2002), retoma un caso interesante sobre la “tradición inventada” en la cultura popular, la música y la lengua galesa, la cual a finales del siglo XVII había desaparecido en la mayoría de la población debido al impacto de la revolución industrial y el creciente “anglicismo” debido a la llegada de inmigrantes a las zonas industrializadas y la introducción del cristianismo metodista.

Todo esto sería de interés para los estudiosos del folclore si no fuese por el hecho de que la gente común cuyas vidas se habían transformado totalmente era

⁵⁷ PRATS, LL. (2004). *Antropología y Patrimonio*. 2ª ed. Barcelona: Ariel. p. 27

⁵⁸ HOBBSAWM, E. et al. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica. p.8

también los últimos depositarios del saber popular, la música, el conocimiento histórico, la poesía y la lengua galeses. Los cambios en la vida popular tenían una importancia fundamental para los estudiosos y los patriotas, que pensaron que para que Gales sobreviviera debería contar con apoyos artificiales nuevos.⁵⁹

El autor explica cómo a partir de un proceso de construcción nacional se genera un impulso en la gente para la difusión de aquellas tradiciones que tenían poca repercusión. Incluso se menciona el caso del *arpa triple* (el instrumento galés por antonomasia) el cual fue popular entre 1600 y 1700 únicamente en el norte de Gales. El apoyo de Lady Llanover a principios del siglo XIX mediante el mecenazgo y la creación de las sociedades del arpa triple fueron fundamentales para su recuperación. Por lo tanto, un elemento que había sido despreciado por las clases altas del siglo XVI ahora era valorado por la burguesía del siglo XIX no por su sentido estético o funcional, sino por los fines patrióticos y nacionalistas que se suscitaban en la época.

[...] todo esto se logró antes de que Gales se convirtiera en la tierra del canto coral a mediados del siglo XIX. El mito de la gran antigüedad de la música nativa galesa tenía mucho que ver con esta explosión de actividad y con el sentido de orgullo nacional que implicaba.⁶⁰

Sin duda el siglo XIX fue una época de construcciones sociales en torno al patrimonio para legitimar ideologías nacionalistas y sirvió para explicar y construir discursos identitarios.

Los valores que actualmente posicionan al patrimonio son: la naturaleza, la historia y la genialidad, los cuales son herederos del pensamiento romántico de finales del siglo XVIII. El autor Llorenç Prats (1998) nos aporta un modelo teórico basado en un triángulo abstracto de estos tres valores el cual denomina *pool virtual de elementos simbólicos patrimoniales*. Entendiendo la teoría del autor, cualquier elemento, sea material o inmaterial, que se sitúe dentro de este triángulo, es potencialmente patrimonializable. Asimismo, los repertorios

⁵⁹PRYS, M. (2002) "From a death to a view: La caza del pasado galés en el período romántico" en HOBBSAWM, E. et al. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica. p. 61

⁶⁰Ibíd. p. 85

patrimoniales puede ser “activados” por agentes externos a esta figura, pero para ello, precisan del uso del poder que les otorga la legitimación social. “[...] Sin poder, podríamos decir en términos generales, no existe el patrimonio.”⁶¹ En este sentido, la *patrimonialización* de los bienes culturales dependerá de diferentes agentes de poder. Cada uno organiza, escoge y prioriza diferentes elementos del triángulo para exponerlos de una u otra manera. “Es bien claro, pues, que ninguna activación patrimonial, ninguna, de ningún tipo, es neutral o inocente, sean conscientes o no de ello los correspondientes gestores del patrimonio.”⁶²

Por consiguiente, aquello que llega a considerarse patrimonio dependerá de los valores hegemónicos que predominen en cada sociedad, los agentes de poder que estén interesados en activarlos y el momento histórico en el que se declaren. Para esclarecer la manera en que se patrimonializan los elementos culturales, abordaremos los mecanismos utilizados por los tres principales agentes; el poder político, el poder económico y el poder científico.

Si bien es cierto que en el plano social, existen individuos, organizaciones u organismos que pueden poseer poder político, quien en última instancia tiene la posibilidad de activar y proponer repertorios patrimoniales son los llamados poderes constituidos, es decir, los gobiernos a nivel local, regional o estatal. Esto puede evidenciarse en las políticas culturales y los bienes patrimoniales que se promueven y gestionan en los diferentes países; la construcción de museos, parques, sitios arqueológicos, reservas naturales e incluso, los catálogos de monumentos declarados como “bienes de interés nacional” son gestionados y activados principalmente por el poder político.

Un segundo agente que puede realizar activaciones patrimoniales es el poder económico, el cual se liga principalmente al fenómeno del turismo. Después de la segunda guerra mundial, los impulsos para la reactivación de la economía en los países occidentales, principalmente de Estados Unidos, generaron grandes

⁶¹PRATS, LL. (1998). “El concepto de patrimonio cultural”. Consultado el 5 de febrero de 2016 de, *Revista Política y Sociedad*. no. 27. Barcelona: UB. p.69 Sitio web:<http://www.antropologiasocial.org/contenidos/publicacionesotautores/prats%20el%20concepto%20de%20patrimonio%20cultural.pdf>

⁶²Ibid. p.68

cambios en el desarrollo de los medios de transporte y los hábitos de consumo de la población. Las incipientes clases medias con poder adquisitivo y vacaciones pagadas, el nacimiento de los medios de comunicación masiva y un modelo político de Estado de bienestar constituyeron un mercado económico próspero para la explotación del patrimonio a partir del turismo y los viajes. Desde entonces, la industria turística puede activar diferentes repertorios patrimoniales sirviendo a los intereses y necesidades del mercado de consumo.

La venta de “experiencias culturales” se ha convertido en una manera frecuente de conocer y relacionarse con el patrimonio tangible e intangible. Elementos como, la Sagrada Familia de Barcelona, las pirámides mayas de Chichen Itzá o el carnaval de Río de Janeiro, son activados desde el poder político, que fomenta políticas de formación, difusión y preservación de estos bienes y es apoyado por las instituciones internacionales que los legitiman a partir de las declaraciones mundiales de Patrimonio de la Humanidad. Por otro lado, esto tiene eco desde el poder económico que oferta, explota y pone en valor dichos bienes.

Estamos hablando de activaciones patrimoniales movidas por el turismo [...] No sólo cuadros y monumentos, sino fiestas y tradiciones, procesos productivos y culturas enteras se han convertido en espectáculos, en artículos de consumo, ya sea para la televisión, ya sea (mucho más auténtico) para el turismo cultural, hasta el punto que, para muchas comunidades se ha convertido en el único – o principal- modus vivendi.⁶³

Estas activaciones patrimoniales promovidas por el poder económico, en este caso, la industria turística, provocan conflictos en las dinámicas locales ya que las comunidades se ven obligadas a comercializar con dichas representaciones identitarias o a generar una oferta “alternativa” en respuesta a un imaginario en donde no se sienten representados.

El discurso folklórico ha sido y continúa siendo un aliado importante del turismo [...]. La cuestión es compleja y merecería un estudio detenido, incluyendo la invención de tradiciones- algo, por otra parte, nada nuevo en el folklore-. Pero aquí

⁶³Ibíd. p.70

simplemente pretendo apuntar de qué modo el turismo se ha apropiado del folklore hasta llegar a exigir de un pueblo que no se muestre como es, sino que se muestre la imagen que de él se tiene.”⁶⁴

Lo anterior nos lleva a reflexionar sobre las diversas formas en que la identidad se puede proyectar por iniciativa de los poderes legitimados y sobre la “autenticidad” del patrimonio cultural más allá de los intereses comerciales. Finalmente, en lo que respecta al poder científico, consideramos que si bien no tiene el poder de activar repertorios patrimoniales como lo hace el poder político o el poder económico, sí tiene un papel de legitimación en el proceso de *patrimonialización*, pues de acuerdo con Prats; “El papel de la ciencia en este proceso es fundamental. Desde la revolución industrial hasta nuestros días hemos vivido un interesante proceso de sustitución de la religión por la ciencia como argumento último de autoridad en el que aquí no podemos entrar.”⁶⁵

El desarrollo de las ciencias y la instauración de la academia como institución legítima del conocimiento, han permitido la recuperación, valorización, e incluso la protección del patrimonio bajo argumentos autovalidados. Sin embargo, se debe reconocer que las ciencias sociales como la antropología o la arqueología, se han enfocado en la salvaguardia y el estudio de elementos patrimoniales; formas de vida, tradiciones, rituales, etc., conocimientos que constituyen un patrimonio cultural inherente al ser humano y por lo tanto, transformable y difícil de preservar.

Debemos, por tanto, rebajar nuestras pretensiones: no podemos conservar la cultura, ni el conocimiento de la cultura, sino, únicamente, parte de este conocimiento que, lo queramos o no, vendrá determinado por criterios e intereses utilitarios y presentistas. Este sí que es, en fin, el patrimonio cultural que podemos aspirar a conservar, comunicar y transmitir.⁶⁶

Los procesos de *patrimonialización* generados por los poderes anteriormente descritos, no están libres de disyuntivas, sobre todo por las reacciones de la

⁶⁴ PRATS, LL. (2004). *Antropología y Patrimonio*. 2ª ed. Barcelona: Ariel. p. 39

⁶⁵ PRATS, LL. (1998). “El concepto de patrimonio cultural”. Consultado el 5 de febrero de 2016 de, *Revista Política y Sociedad*. no. 27. Barcelona: UB. p. 75 Sitio web: <http://www.antropologiasocial.org/contenidos/publicaciones/otautores/prats%20el%20concepto%20de%20patrimonio%20cultural.pdf>

⁶⁶ *Ibid.* p.73

sociedad civil que en cierta manera es quien acepta, rechaza o cuestiona las activaciones patrimoniales. Es posible que la misma sociedad proponga la activación de algún elemento patrimonial, sin embargo, su activación sólo podrá ser posible cuando cuente con un apoyo externo, en caso contrario, puede considerarse contrapuesto a los poderes públicos y ser un movimiento deslegitimado. “Los repertorios patrimoniales también pueden ser activados, finalmente, desde la sociedad civil, por agentes sociales diversos, aunque para salir adelante, siempre deberán contar con el soporte, o, cuanto menos, el beneplácito del poder.”⁶⁷

No obstante, puede suceder que algunos elementos patrimoniales ya legitimados, no sean reconocidos por el “imaginario colectivo” y que a pesar de ser promovidos en algún momento por los poderes públicos u otros agentes, no lleguen a tener una plasmación patrimonial ni una fuerza social. Un ejemplo de esta situación relacionado a nuestro objeto de estudio, es el caso del patrimonio flamenco y taurino en Cataluña. Durante el franquismo éste fue sustraído de sus comunidades productoras y posteriormente folklorizado por el poder político, quien lo proyectó para un consumo internacional a partir de museos, monumentos públicos y actividades culturales. En oposición al régimen, se generó un repertorio patrimonial defesando una identidad catalana y española que estaba en contra de la versión oficial, éste se exponía en ámbitos clandestinos con reproducciones del cuadro del Gernika de Picasso y el movimiento posterior de canción protesta (el cual veremos en nuestro marco histórico) en el cual la *nova cançó* tuvo gran eco.

El patrimonio flamenco, sin sufrir una persecución política, está sistemáticamente ausente de cualquier representación patrimonial de la identidad catalana, a pesar de una incidencia social evidente. [...] El cante o el baile flamenco se halla aún más ausente. Sólo una pequeña estatua en el Parque de Atracciones de Montjuïc, en Barcelona, recuerda, por ejemplo, la gigantesca figura de la bailaora gitana catalana Carmen Amaya.⁶⁸

⁶⁷ Ibid. p.69

⁶⁸ PRATS, LL. (2004). *Antropología y Patrimonio*. 2ª ed. Barcelona: Ariel. p. 35

En resumen, los procesos de construcción patrimonial así como la idea de identidad nacional son construcciones sociales que dependen de las diversas interpretaciones identitarias y simbólicas que sean determinadas por los agentes de poder, los referentes de sacralidad y, finalmente, de la aceptación, negación o reconocimiento de la sociedad civil. En este sentido, la música tradicional catalana se ha convertido en un patrimonio cultural que ha sido también construido socialmente y el cual definiremos en nuestro siguiente apartado.

1.6. Música tradicional, modelos formativos y profesionalización

Antes de adentrarnos en el tema de la profesionalización y los modelos formativos, es importante definir el término *música tradicional* y su relación respecto a términos semejantes como, *música popular* o *música folklórica*. En el presente apartado aclararemos el uso de dichos términos dentro de nuestra investigación.

La musicología ha generado una extensa clasificación de géneros y subgéneros que suelen ser catalogados desde diferentes criterios, ya sea por el período histórico de aparición, por las características rítmico-melódicas o por los compositores representativos de cada época. Sin embargo, los investigadores de la *música popular, de raíz o tradicional* han vivido un permanente enfrentamiento para determinar los límites de su territorio. Incluso, dentro de las enciclopedias musicales, queda poco claro la distinción entre la *música tradicional* y la *música popular*; “La música popular no es distingeix d’altres músiques per unes determinades característiques sonores o d’origen, sinó pel fet que és la que fan, viuen i recreen els sectors populars de qualsevol societat estratificada.”⁶⁹

En este sentido, ¿debemos entender lo *popular* como homónimo de lo *tradicional*? ¿Hasta cuando una canción o melodía es suficientemente antigua o representativa de un pueblo para ser considerada tradicional?, ¿qué nomenclatura debemos utilizar *tradicional, popular, folklore*? Para aclarar estas preguntas, exploraremos el contexto histórico y el uso que se ha dado a cada término.

⁶⁹(2006). *Tradicionari: Enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya*. vol. 6. Música, Dansa i Teatre popular. Barcelona: SAU/Generalitat de Catalunya. p. 13

De acuerdo con el investigador Lluís Bonet (2015), tanto la *cultura popular* como la *cultura tradicional* surgieron de un mismo espacio social marcado por una clara oposición a la *alta cultura*, es decir, aquella cultura decimonónica de las elites sociales ilustradas, de difícil acceso y relacionada al poder adquisitivo. “Coincidien quan, en contraposició a la cultura d’elit, era l’expressió de les classes populars; es transmetia i evolucionava de generació en generació en el si de la comunitat”⁷⁰ Posteriormente, a inicios del siglo XX los flujos migratorios de las zonas rurales que llegaban a las crecientes urbes, la expansión de la industria y los nuevos medios de transporte, generaron cambios culturales en la población. Fue así que algunos aspectos de la cultura de raíz o tradicional cayeron en desuso pero, otros lograron perpetuar y expandirse a las grandes ciudades. Con la aparición del tocadiscos y el disco de vinilo en la década de los 20’s, surgió un fenómeno clave que llevó a la *música popular*, que antes era escuchada en las plazas públicas y en los salones de baile, a poder ser escuchada sin necesidad de estar *in situ*, es decir se produjo el fenómeno denominado *esquizofonía*.

La tecnología conformó el medio para producir fonogramas, videos, programas radiofónicos y televisivos a través de los cuales tenemos la posibilidad de escuchar música sin que los músicos se encuentren presentes. [...] Esta disolución de continuidad entre el músico y el público en un mismo tiempo y espacio de ejecución se define como esquizofonía. De alguna manera los fenómenos esquizofónicos facilitan la comercialización y difusión masiva de la música.⁷¹

Para la década de los 50’s, los vinilos, la radio y la televisión ya habían transformado la experiencia musical en un producto consumible en espacios como oficinas, automóviles o casas particulares. De este fenómeno, surgió una línea de estudios establecida por teóricos pertenecientes a la Escuela de Frankfurt, conocida como la teoría crítica. En ella, autores como Max Horkheimer y W. Adorno definieron desde una perspectiva marxista una diferenciación entre aquella cultura de elite perteneciente a las clases altas y la *cultura popular* que era la

⁷⁰BONET, LL. (2015). “Cultura popular, voluntariat i models de gestió”. Material didáctico no publicado para la materia de Diseño estratégico de Proyectos Culturales. Barcelona: Programa de Gestió Cultural/UB. p.2

⁷¹CAMACHO, G. (2003). *La música en las fronteras de la interdisciplina y del saber transcultural*. México: ENM/UNAM. p.

cultura de las clases trabajadoras, la cultura de la gente. Dentro de la cultura popular podemos encontrar la llamada *cultura de masas* entendida como, “aquella que es difosa pels mitjans de comunicació i les indústries culturals i aconsegueix l’acceptació de la major part de la societat”.⁷² Esta corriente teórica que ha sido predominante en el tema de los estudios culturales, se corresponde a la diferenciación que hacemos en nuestro trabajo respecto a la música de elite en contraposición a la música tradicional.

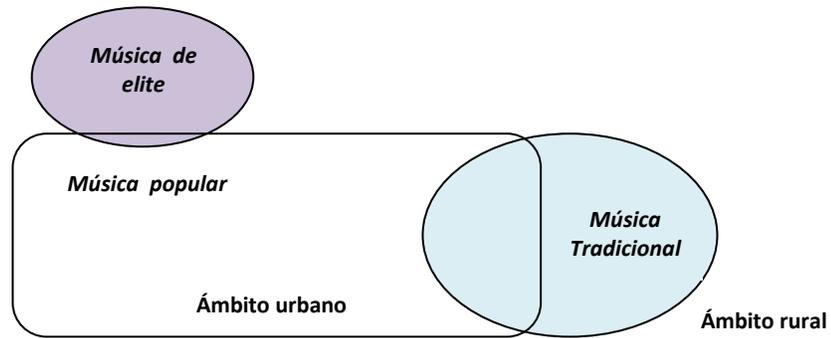
Asimismo, marcamos la distinción entre *música popular* y *música tradicional* entendiendo que la primera puede o no partir de un origen rural, mientras que la *música tradicional* precisa de dicho origen y se liga a danzas, indumentaria y fiestas populares que entraron en desuso al transformarse a la cultura urbana, pero que, debido a procesos históricos y al cambio en los valores sociales, han sido recuperadas por identidades urbanas que la apropian y la dotan de un carácter contemporáneo.

Habiendo definido las diferencias entre *música tradicional* y *música popular*, aclaramos que para fines prácticos, el término de *música tradicional* a lo largo de nuestra investigación será englobado dentro del ámbito de la *cultura popular*. Esta utilización también se adapta a la categorización que realiza la administración pública para aquellas actividades relacionadas con la cultura tradicional y la música de raíz se enmarca dentro de la “cultura popular” en el territorio de Cataluña.⁷³ Para ilustrar la forma en que se distribuiría la música tradicional y la música popular, hemos elaborado un diagrama de los espacios sociales que corresponderían a cada género.

⁷²BONET, LL. (2015). “Cultura popular, voluntariat i models de gestió”. Material didáctico no publicado para la materia de Diseño estratégico de Proyectos Culturales. Barcelona: Programa de Gestió Cultural/UB. p.2

⁷³ Direcció General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció, Institut de Cultura de Barcelona, entre otras.

Figura no. 2 “distribución de la música popular y la música tradicional”⁷⁴



Como puede apreciarse en la figura no. 2, la música popular engloba características de la música tradicional pero también de la música de élite y de aquella de corte industrial, mientras que la música tradicional se inserta en el espacio urbano pero tiene connotaciones y orígenes que se encuentran fuera de lo urbano, en el ámbito rural.

Por otro lado, es importante aclarar dos conceptos que suelen entenderse como iguales, pero que guardan importantes distinciones, la *música tradicional* y la denominada *música folklórica*. El término *folklore* está relacionado con los primeros estudios etnológicos de los viajeros del siglo XIX provenientes de países occidentales que en ese momento tenían una fuerza económica (Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Alemania, etc.). Estos viajeros con voluntad de adquirir conocimiento sobre las diferentes formas de vida, visitaban las colonias o pueblos que se catalogaban como sociedades no industrializadas o atrasadas económica y tecnológicamente. La labor del *folklorista* se centraba en documentar y rescatar elementos tales como; tradiciones, recetas gastronómicas, conocimientos medicinales, leyendas, música, entre otros elementos intangibles. “En España, el folklore ya ha reclamado desde el siglo pasado la atención de eruditos y

⁷⁴Esquema de elaboración propia a partir de la información contenida en BONET, LL. (2015). “Cultura popular, voluntariat i models de gestió”. Material didáctico no publicado para la materia de Diseño estratégico de Proyectos Culturales. Barcelona: Programa de Gestió Cultural/UB. p.3

especialistas, los cuales no han ahorrado esfuerzos por recopilar un legado cultural que el paso de los años iba difuminando gradualmente.”⁷⁵

A pesar de la importante labor documental e histórica que realizaron diversos folkloristas, el término *folklore* ha sido criticado y considerado como algo romántico y pre-científico ya que algunos trabajos llegaban a exotizar, idealizar y en algunos casos, exagerar las manifestaciones de los colectivos que eran descritos. Es por ello que para evitar la catalogación peyorativa que tiene el término, trabajaremos con la idea de *cultura popular y música tradicional* como fenómeno etnológico actual que tiene repercusión en la vida social a escala urbana y rural.

En Cataluña, la cultura popular durante las últimas décadas ha tenido una mención importante en la generación de políticas públicas, sobre todo a partir de la transición a la democracia en los años 80's (de la cual hablaremos en nuestro siguiente capítulo). Entre los fenómenos de recuperación que se han dado encontramos la reactivación patrimonial de ciertas manifestaciones, como pueden ser la recuperación del *Ball de Gitanes* del pueblo de Sant Esteve de Palautodera en el Vallès Oriental, la cual fue una tradición rural recuperada por iniciativa de miembros de esta comunidad en el año 1979 para las fiestas de carnaval del mes de febrero y que durante el año 2009 se celebraron los 30 años de su recuperación⁷⁶. Esta conciencia sobre el legado cultural sumado a los regionalismos en casos como Galicia, País Vasco y Cataluña, permitió un esfuerzo generalizado por conservar y divulgar la cultura popular.

En este punto es importante aclarar que el rescate de la música tradicional y la reinención de algunas danzas y tradiciones por parte de los regionalismos vasco y catalán a partir de los años 80's también se relacionó a una lógica de mercado. Anteriormente al referirnos al mercado de la música tradicional, analizamos desde la perspectiva económica los sectores de producción, no obstante, complementar esta perspectiva desde la visión antropológica de Hobsbawm de la “invención de la tradición” nos ayuda a entender que la misma conceptualización de “música

⁷⁵MARTÍ, J. (1996). *El Folklorismo uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel. p.11

⁷⁶PUIG, LL. (1998). *Calendari de Danses tradicionals catalanes*. Guies de Cultura Popular. no.1. Barcelona: Departament de Cultura. p. 16

tradicional” o “música de raíz” también determina un segmento de público que tiene el interés de consumirla.

[...] no hay ningún tiempo ni lugar por el que los historiadores se hayan interesado que no haya vivido la ‘invención’ de la tradición en este sentido. Sin embargo, hay que esperar que sea más frecuente cuando una rápida transformación de la sociedad debilita o destruye los modelos sociales para los que se habían diseñado las ‘viejas’ tradiciones, produciendo otros nuevos [...] en resumen cuando se producen cambios lo bastante amplios y rápidos en la oferta y en la demanda.⁷⁷

La “etiquetación” de la música como puede ser “música tradicional”, “música del mundo” o “música de raíz” también se ha convertido en una estrategia de marketing utilizadas por las empresas discográficas y más actualmente por los servidores digitales, para relacionar y llegar con este tipo de manifestaciones a consumidores con intereses relacionados con los viajes, el ocio y las experiencias culturales. Un ejemplo de esta utilización la encontramos en el género “worldmusic” con la empresa *Putumayo*, nacida en Manhattan en 1993, que utiliza esta estrategia de mercado para promocionar “la música del mundo” en donde se filtran diversas melodías y se adaptan a un mercado de consumo que tiene aprecio por lo “autóctono” y la diversidad cultural, como ellos mismos mencionan.

Una de las metas de la compañía es: conectar lo tradicional con lo contemporáneo para crear productos que agraden al público. Gracias a la combinación de una música encantadora, una excelente presentación y un mercadeo creativo, Putumayo se caracteriza por su inconfundible personalidad dentro de la industria musical.⁷⁸

Una vez aclarado este punto, es claro que la música tradicional se ha incluido también en el ámbito educativo catalán con la intención de generar una formación y un conocimiento cada vez mayor del sector. Uno de los eventos más importantes para el desarrollo de la educación artística en los países de la unión europea fue la

⁷⁷ HOBBSAWM, E. et al. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica. p.11

⁷⁸ (2016). “History”. *About putumayo World Music*. Consultado el 10 de junio de 2016. Sitio web: <http://www.putumayo.com/history/>

conferencia Mundial sobre Educación Artística de Lisboa del año 2006⁷⁹. Este encuentro organizado por la UNESCO, reunió a representantes de más de 97 países (incluyendo a España) para discutir la promoción e introducción de la educación artística tanto en las políticas gubernamentales como en los programas académicos a diferentes niveles. Como producto de esta convención, se generó una “hoja de ruta”, documento en donde se marcan las pautas para desarrollar proyectos de educación artística a largo plazo tomando en cuenta las herramientas pedagógicas y la formación de personal docente capacitado.

En este sentido y como veremos en el siguiente capítulo, Cataluña ha aplicado políticas culturales que han permitido la inserción de la música tradicional en la enseñanza elemental, pero también en la enseñanza académica a nivel superior, sin embargo, la sociedad civil también ha tenido un peso importante en la difusión y salvaguardia de este tipo de música, sobre todo desde ámbitos no institucionalizados como las asociaciones civiles o las comunidades de vecinos.

La formación de música tradicional se ha dado desde dos modelos principales, el no reglado también catalogado como “informal”, que se da a través de la transmisión oral, la reproducción de las fiestas tradicionales, el aprendizaje empírico y la formación no académica que parten de una perspectiva Bottom-Up. Y en un segundo término, se ha dado un modelo de formación académica institucionalizada o “formal” a partir de programas reglados que se generan a desde políticas educativas Top-Down.

Consideramos que ambos modelos plantean ventajas y desventajas en la transmisión del conocimiento y responden a diferentes demandas sociales, por lo tanto no deben entenderse como contrarias ni traslaparse la una a la otra. A partir de nuestro trabajo empírico trataremos de caracterizar ambos modelos y entender la función que cumplen en la formación musical tradicional en Cataluña.

⁷⁹(2006). “Primera Conferencia Mundial sobre Educación artística, Lisboa 2006”. Consultado el 29 de mayo de 2016 de, UNESCO. Sitio web :<http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/creativity/arts-education/world-conferences/2006-lisbon/>

A nivel teórico, estableceremos los conceptos de educación no reglada o informal así como la definición de educación reglada o formal para aplicarla a nuestro objeto de estudio. La educación académica o formal de acuerdo con el pedagogo Jaume Trilla (1988) es una educación sistematizada que se incluye en un contexto educativo reglado y se extiende por un tiempo delimitado, de la educación primaria hasta la educación superior universitaria. Asimismo, se basa en una metodología escolarizada presencial en donde se distribuyen y clasifican alumnos en espacios y tiempos definidos. Asimismo, la formación se da de manera escolarizada, en donde existen reglas y prácticas estables y unos roles desiguales entre los profesores (poseedores del saber) y los alumnos (receptores del conocimiento).

En el caso de los programas de educación no formal o no reglada, Trilla los define como ilimitados, en el sentido de que no tiene una temporalidad establecida (uno se puede formar de manera continua durante toda la vida y a cualquier edad) y atribuye las siguientes características;

“[...] atención a necesidades e intereses concretos de las poblaciones receptoras, uso de metodologías activas y participativas, escasos o nulos requerimientos académicos y administrativos para el enrolamiento en las actividades, contenidos generalmente muy contextualizados, escasa uniformidad en cuanto a espacios y tiempos, etc., etc.”⁸⁰

En este sentido podemos ver dos tipos de formación que, a su vez, se manifiestan en contextos diferenciados. Para la educación formal o académica, encontraríamos los *contextos institucionales propios de la educación formal*, es decir, principalmente las escuelas reglamentadas, institutos de segunda enseñanza y universidades. En el caso de la educación no formal o no reglada, ésta se puede realizar en dos contextos diferentes “[...] *contextos institucionales no formales* (universidades populares, centros de educación en el tiempo libre, etc. y en *contextos educativamente informales* (espacios urbanos abiertos,

⁸⁰TRILLA, J. (1988). “Animación Sociocultural, Educación y Educación no formal.” Consultado el 12 de abril de 2016. *Revista Educar*. no.13. Barcelona: UAB. p.24 Sitio web: <https://ddd.uab.cat/pub/educar/0211819Xn13/0211819Xn13p17.pdf>

asociaciones de vecinos, etc.)”⁸¹ Por consiguiente, podemos ver que ambos modelos de formación no se encuentran en los mismos espacios y un sujeto puede formarse desde ambos modelos sin que estos sean excluyentes entre sí.

La educación formal, la no formal o la informal de ninguna manera han de ser entendidas o utilizadas como si se tratara de cánones metodológicos o de compartimientos estancos. Precisamente, se ha insistido mucho en la conveniencia de forzar en lo posible las interrelaciones entre los sectores educativos y permeabilizar la frontera (en gran parte administrativa y burocrática) entre, sobre todo, la educación formal y la no formal.”⁸²

Finalmente nos gustaría hacer hincapié en que ambos modelos de formación descritos pueden asociarse y pueden conllevar una formación profesional, ya que por el hecho de tener metodologías diferentes, no limitan la idea de insertarse en el mercado de manera profesional. Pero la pregunta clave sería, ¿qué es ser profesional?, la clave para entender la *profesionalización* es la relación que existe entre los conocimientos adquiridos en un modelo de enseñanza (cualquiera que sea) y la capacidad para aplicarlos efectivamente en campo laboral. La idea que perduró durante las últimas décadas que relacionaba la formación profesional a la educación universitaria por entenderse que ésta te guiaba a una “segura inserción laboral” ha sido cuestionada por los nuevos modelos económicos y las formas en que se entiende el ser profesional hoy en día.

De acuerdo con el investigador Manuel Rodríguez (2002), la formación profesional atiende dimensiones esenciales que se conectan directamente con una realidad productiva, un mercado laboral y un enfoque pedagógico. Esta nueva visión de lo *profesional* se da porque actualmente la situación laboral (no sólo en el ámbito artístico sino en todas las disciplinas) se da en un mercado económico dinámico y variable. En este sentido, sólo se puede entender que una formación es profesional cuando el ámbito educativo y el ámbito productivo actúan en colaboración. Rodríguez plantea un concepto de formación profesional que no tiene que ver con el modelo de enseñanza de donde surja “[...] el nuevo concepto

⁸¹Ibíd. p. 25

⁸²Ibíd.

de la formación profesional supera las anteriores concepciones de tipo conductista en la medida en que aquellas poseían un marcado carácter instrumental acompañado de una propuesta intelectual de corte academicista, pero de inferior calidad a la que ofertaban otros niveles educativos”.⁸³

En este sentido podemos entender la *profesionalización artística* en la música tradicional como,

[...] un proceso educativo orientado no sólo a la simple cualificación consistente en la simulación de conocimientos tecnológicos y destrezas manuales sino, más que eso, a la adquisición de competencias, entendiendo por ello la consideración de aspectos culturales, sociales y actitudinales susceptibles de ampliar la capacidad de acción de las personas en una cultura de trabajo.⁸⁴

Finalmente, queremos agregar que la *profesionalización* para el ámbito artístico es un proceso que permite a las personas mejorar su calidad de vida en el aspecto económico y humano y dinamizar su disciplina en cualquier entorno social. Por lo tanto, los artistas y músicos que quieran profesionalizarse deberán hacer una inmersión en el contexto existente del mercado artístico y encontrar estrategias de persistencia que van más allá de las capacidades y conocimientos que éstos tengan sobre su disciplina. “En otros términos, la formación profesional no puede ser completa si al alumno no se le ofrece la posibilidad de llevar a la práctica en una situación de trabajo real, los conocimientos teóricos que ha adquirido en el centro educativo [...]”⁸⁵

Habiendo definido los conceptos claves de nuestra investigación, pasaremos a describir el contexto histórico de la música tradicional catalana, comparándolo con la evolución que han tenido en la profesionalización y la enseñanza de otros géneros en el estado español.

⁸³RODRÍGUEZ, M. (2002). “Análisis del módulo de formación en centros de trabajo en la familia profesional administrativa en la comunidad de Madrid. Enfoque desde la pedagogía laboral.” Tesis presentada en el Departamento de Teoría e Historia de la Educación de la Universidad Complutense de Madrid para la obtención del grado de Doctor en Pedagogía. Consultado el 29 de mayo de 2016 de, UCM. pp. 48-49 Sitio web: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/edu/ucm-t26879.pdf>

⁸⁴Ibíd. p. 50

⁸⁵Ibíd.

Capítulo 2 Marco Histórico: La música catalana y otros casos comparativos en la profesionalización de la música tradicional

A lo largo del presente capítulo, realizaremos una síntesis histórica de la música tradicional en Cataluña analizando sus avances en cuanto a la profesionalización de este género. Nos enfocaremos principalmente en el período europeo de la recuperación folklórica de finales del siglo XIX y las transformaciones generadas durante el siglo XX hasta nuestros días. A manera comparativa, abordaremos el caso de otros géneros tradicionales de diferentes comunidades autónomas, que nos permitirán integrar una visión macro de la música tradicional en el territorio español.

2.1. Aproximación a la música en España

Cuando se habla de los inicios de la música en España, se hace referencia a aquellos registros de mayor antigüedad que han encontrado investigadores de la historia y la musicología. A pesar de la evidencia arqueológica de instrumentos musicales como tambores o flautas en grupos humanos de la prehistoria, es imposible conocer la música desde sus características sonoras e interpretativas en épocas anteriores a la edad media, principalmente debido a la falta de partituras y registros para interpretarla,

[...] es necesaria la conservación de partituras, instrumentos y distintos testimonios con que podamos hacernos una idea de cómo podía sonar lo que entonces se compuso, y, por desgracia, eso no lo sabemos –no sólo de España, sino de ningún otro país– hasta casi acabada la Edad Media.⁸⁶

En el caso del territorio que actualmente conforma al estado español, la fecha más antigua de registros musicales se remonta al siglo IX, durante el cual se desarrollaron las primeras notaciones (incluyendo la ‘notación catalana’) que permitieron la escritura y la transmisión de un sistema de signos para la interpretación musical. Por consiguiente, la música de la península ibérica durante

⁸⁶GÓMEZ, M. ed. (2010). *Historia de la música en España e Hispanoamérica, de los orígenes hasta C. 1470*. México: Fondo de Cultura Económica. p. 12

el período medieval⁸⁷, puede caracterizarse por una fuerte influencia del cristianismo con elementos del rito romano, la herencia visigoda y las innumerables melodías monofónicas (cantos de una sola voz) con el latín como idioma dominante.

Al igual que el primitivo canto cristiano, se le incorporó la salmodia de la sinagoga, a la que se le habían añadido además de los rasgos propios de las antiguas liturgias cristianas occidentales otros elementos del folklore griego y romano pertenecientes a los primeros siglos del cristianismo.⁸⁸

La música sacro fue la más difundida durante este período debido a la fácil adaptación de los libros del oficio romano dentro de los monasterios. De igual forma, con las llamadas “escuelas catedralicias” se desarrolló una liturgia hispánica en donde claramente predominó el canto gregoriano que penetró incluso en las parroquias rurales. Según los estudios de Maricarmen Gómez (2010), el cambio en el paradigma musical español se dio a finales del siglo XV a partir de dos hechos históricos fundamentales, por un lado, la unión matrimonial de los Reyes Católicos en 1469, que generó un progresivo aumento de poder para la política castellana y, en segundo término, la llegada de Colón a América en 1492, que otorgó un importante papel a España en las innovaciones comerciales y marítimas. A esta etapa se le conoce como el *renacimiento ibérico*.⁸⁹

Durante los siglos XV y XVI, el renacimiento español se caracterizó por un florecimiento de la música instrumental, la influencia mozárabe y el desarrollo de la vihuela y la guitarra española. Por otro lado, el canto polifónico devino en una incipiente música profana que se separó de los espacios de culto para interpretarse en las cortes reales. Aunado a esto, el posicionamiento político de ciudades como Venecia, Florencia y Roma concentró compositores de toda Europa que estudiaban en estas ciudades para llevar los conocimientos a sus países de origen. Esta movilidad de músicos generó un gran intercambio de estilos y propuestas desarrolladas de forma particular en diferentes territorios, pero

⁸⁷ Período que abarca de los siglos V hasta finales del siglo XV

⁸⁸ ALBET, M. (1985). *Historia de la música catalana*. Barcelona: Caja de Barcelona. p.18

⁸⁹ GÓMEZ, M. ed. (2010). *Historia de la música en España e Hispanoamérica, de los orígenes hasta C. 1470*. México: Fondo de Cultura Económica. p. 12

también impuso una homogenización en cuanto a gustos y producción musical a nivel europeo.

Posteriormente, el período barroco de los siglos XVII y XVIII (también exportado a las colonias americanas), permitió el desarrollo de diferentes corrientes como el romanticismo, que influenciaron no sólo en la música, sino también en otras disciplinas como la arquitectura y la pintura. En el caso de España hasta finales del siglo XVIII, la música se asemejó a los modelos importados de Italia y la de la ópera vienesa. Sin embargo, surgió un estilo particular de ópera popular conocido como la *zarzuela*, el cual ahora se considera uno de los géneros españoles más reconocidos a nivel mundial. Entre los principales zarzuelistas encontramos a Federico Chueca, Tomás Bretón y Ruperto Chapí. De la corriente del romanticismo destacan compositores como Manuel de Falla y Joaquín Rodrigo, así como los autores catalanes; Isaac Albéniz, Enric Granados, Felip Pedrell y Frederic Mompou, cuyas composiciones tuvieron gran influencia de la música popular. Entre los siglos XVIII y XIX, se dio una clara diferencia entre los gustos musicales escuchados por las polarizadas clases sociales. Aquellos sonidos, melodías y ritmos que habían estado presentes durante épocas anteriores pero que ahora se hacían notar en espacios públicos (plazas, tertulias y festividades) marcaron una diferencia entre la música que defendía la clase burguesa y la música popular de las clases bajas trabajadoras, es decir, lo que hoy conocemos como música de raíz o tradicional.

Cabe aclarar, que enmarcar una música “tradicional española” sería reducir y simplificar una riqueza etnolingüística y territorial con importantes diferencias dentro y fuera del territorio. Por consiguiente, consideramos que debido a las particularidades tanto históricas como sonoras de las culturas musicales que coexisten actualmente en España, abordaremos de forma comparativa el caso del País Vasco, Andalucía y Cataluña, haciendo hincapié en el período histórico de mediados del siglo XX hasta nuestros días y tratándonos de aproximar a la profesionalización y a la gestión en cuanto a enseñanza y formación que han tenido estas músicas.

2.2. La música tradicional vasca, enseñanza y profesionalización

Como mencionamos en el apartado anterior, los siglos XVIII y XIX en España fueron marcados por una divergencia de estilos musicales acorde a la polarizada sociedad. El caso del territorio vasco no fue la excepción, “[...] la europeización dieciochesca trajo a nuestro País Vasco la ruptura de esa línea popular tradicional bifurcándose nuestro desarrollo cultural musical en dos vías: la culta y la burguesa, por un lado, y la popular por otro.”⁹⁰ Es claro que dentro de los diferentes géneros musicales en España, el caso vasco siempre ha sido un caso especial por su indeterminado origen y su gran diferencia lingüística respecto al resto de culturas peninsulares, que lo sitúa culturalmente como un “islote oriental dentro de las civilizaciones occidentales”⁹¹. Es por esta razón, que la relación *idioma=música* es fundamental para lograr entender la música tradicional vasca. Siguiendo al musicólogo José Antonio Arana (1976),

No sólo porque nuestro idioma, el *euskera*, sea algo original en el mundo de las lenguas vivas, sino por la particularidad de que hasta época muy reciente no ha sido un idioma escrito, sino casi exclusivamente hablado, lo que ha facilitado el desarrollo de su musicalidad.⁹²

La música vasca de inicios del siglo XIX se caracterizó por la influencia de valores regionalistas. Entre las investigaciones de este período más destacadas, encontramos las de Ignacio de Iztueta, quien impulsado por el movimiento foralistas de entonces, publicó en el año de 1824 el libro *Dantza Gogoangarriak*, primer compilado de danzas y canciones vascas⁹³. De igual forma, las aportaciones de viajeros ilustrados como Henry Wilkinson con sus *Apuntes Musicales y Paisajísticos de las Provincias Vascas* de 1828 y el libro sobre *La lengua y nación Vasca* del reconocido Wilhem Von Humboldt, reafirmaron una

⁹⁰ARANA, J. A. (1976). *Música Vasca*. San Sebastián: La gran enciclopedia Vasca. p. 6

⁹¹Ibíd. p. 6

⁹²Ibíd. p. 259

⁹³AIZPURU, M. (2001). “La pluralidad de vías en la reformulación de la identidad vasca en el siglo XX”. Consultado el 29 de febrero de 2015 de, *Revista Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*. no. 15. Vitoria. p. 9 Sitio web: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/157655.pdf>

identidad basada en el idioma y las músicas que determinaban la manera de ser del pueblo *euskera* fuera de las fronteras establecidas por el Estado.

La producción de música en el territorio durante la segunda mitad del siglo XIX fue alta, es por eso que a este período se le ha denominado *renacimiento cultural vasco*, que dio pie a gran parte de los cancioneros y libros que hoy conforman el patrimonio musical del territorio. No obstante, a pesar de las diversas muestras identitarias y lingüísticas de dicho período, el regionalismo vasco del siglo XIX mantuvo un sentimiento de integración a una totalidad española que no era considerada opuesta, en palabras del investigador Ibarretxe (2004), “[...] un tipo de identidad vasca que, ni entra en contradicción con lo español, ni se imagina fuera de las fronteras españolas.”⁹⁴

Con la abolición de los Fueros en 1876 y la creciente diferencia rural-urbana que marcó los inicios del siglo XX, la percepción de lo vasco integrado a lo español comenzó a cambiar. Las propuestas en torno a la música y las tradiciones se tradujeron en manifestaciones identitarias en beneficio de un naciente proyecto nacionalista que representaba a “lo vasco” en oposición a “lo español”. Este sentimiento nacionalista no era un caso aislado, pues fue justo a inicios del siglo XX cuando esta retórica se hizo común en diversos territorios del continente europeo. “De ahí que el nativismo vasco, con su esencialismo étnico de raíz biológica, haya que entenderlo como la complicidad entre la narrativa antropológica europea y legitimación ideológica del nacionalismo incipiente [...]”⁹⁵

Con este panorama encontramos que la música tradicional vasca durante principios del siglo XX se mantuvo por el movimiento nacionalista donde encontramos casos ejemplares como el de José Donostia, un sacerdote que fundó la “Escuela Vasca” donde se incluyó la enseñanza musical basada en cantos y bailes tradicionales, a diferencia del resto de comunidades autónomas, el caso documentado de la existencia de una escuela de música popular a principios del siglo XX, nos da una idea de la gestión de la música que se ha hecho en este

⁹⁴Ibid. p.5

⁹⁵Ibid.

territorio. Hasta los años 30 se mantuvo una fuerte difusión de música tradicional vasca principalmente con la publicación de la revista de cantos populares del Partido Nacional Vasco. En paralelo, el desarrollo de las sociedades corales, la formación de bandas de *txistularis* y las orquestas de viento fueron muy difundidas lo que marcó una huella que permanece actualmente en el territorio.

[...] con la irrupción del nacionalismo vasco, lo que sea esa identidad étnica no sólo habrá de ser fijado y preservado, sino también difundido (con su consiguiente utilización política). De ahí que en música se emprenda una labor de recopilación sistemática de canciones populares, así como la creación de entidades y actividades impulsadas por las instituciones de color eminentemente nacionalista.⁹⁶

Con la instauración de la segunda república y la constitución del Gobierno Provisional de Euskadi liderado por el Partido Nacionalista Vasco (PNV), en octubre de 1936 se siguieron una serie de acciones que permitieron la conservación y el rescate de diversas músicas y danzas tradicionales. Si bien dicho gobierno sólo tuvo una duración de nueve meses en el territorio, durante su mandato se creó desde el Departamento de Cultura, la *Asesoría Técnica en Folklore Vasco* dedicada a implementar y rescatar danzas y músicas tradicionales de diversas partes y aplicarlas en la educación primaria y secundaria del territorio.

Una cuestión interesante, fue la importancia que tuvo la preservación de esta música aún con el estallido de la guerra civil y el inicio del régimen franquista, pues la música vasca fue un gran referente para mantener a los exiliados políticos en contacto con el territorio y no cesó la producción de documentos y cancioneros populares, como los libros de *Música Vasca* editados por el Padre Donostia en Buenos Aires en 1943 o el libro *Flor de canciones populares vascas* publicado por Jorge Riezu en 1948. Este movimiento de revitalización cultural internacional fue denominado “la diáspora vasca”.

En definitiva, la introducción del folklore en la educación durante el Gobierno Provisional de Euskadi se queda más en un proyecto que en una realidad. Esto es debido a la rápida toma de Vizcaya por parte de los franquistas [...] Únicamente ve

⁹⁶Ibid. p.6

la luz la gira propagandística realizada en Francia, por el grupo folklórico infantil Elai-Alai”⁹⁷

Una vez instaurado el régimen, la política respecto a la música tradicional en el País Vasco se asoció a los movimientos políticos reivindicativos, por lo que fue una etapa de poca producción y protección a este género. Las prohibiciones de estas “manifestaciones reivindicativas” no sólo se aplicaron a nivel Vasco, sino a nivel estatal en comunidades como Galicia y Cataluña. La música, la danza y el resto de expresiones de cultura popular, fueron controladas a favor de las ideas nacionales, falangistas y católicas. Todo lo referido a coros, bailes y danzas tradicionales fueron folklorizadas y adaptadas a un discurso españolista. “Además de usar la música popular para cosificar a la patria (o el imperio), [...], para Franco funcionó como una herramienta en la estrategia de desarticulación de los nacionalismos periféricos que existían con fuerza en España.”⁹⁸ En consecuencia, la música y los bailes tradicionales vascos se conservaron sólo en la medida que alimentaron al régimen, borrando toda muestra de rasgos “antiespañoles”, principalmente el idioma. Las respuestas a la fuerte represión y censura no se hicieron esperar y durante la década de los 60's y principios de los 70's se generó una oleada denominada la *nueva canción vasca*, un movimiento duplicado de otros territorios pero bajo el mismo objetivo, rescatar elementos tradicionales de la música para reivindicar la lengua *euskera* y utilizarla como voz de las generaciones jóvenes contra la situación social, política y cultural de la época.

Si los catalanes son Els setze jutges, los madrileños Canción del Pueblo y los gallegos Voces Ceibes, los vascos emplearán como distintivo la frase *Ez dok amairu*, de resonancias mágicas y extraídas de una vieja leyenda popular. En sus primeras actuaciones colectivas, el grupo mezcla sus nuevas canciones con danzas y cantos tradicionales del País Vasco, demostrando así su deseo de no romper con la tradición, sino de continuarla y acercarla al pueblo.⁹⁹

⁹⁷ Ibíd.

⁹⁸ MUÑIZ, J. A. (1998). “La música en el sistema propagandístico franquista”. Consultado el 29 de febrero de 2016 de, *Revista Historia y Comunicación social*. no. 3. Madrid: UCM. p. 13 Sitio web: <http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/articulate/view/HICS9898110343A>

⁹⁹ PARDO, J. R. (1981). *El canto popular Folk y nueva canción*. Madrid: Aula Abierta Salvat. p.48

Posteriormente, tras la caída del régimen franquista y durante el período de transición a la democracia de finales de los 70's, la nueva canción vasca fue sustituida por una música con aires de modernidad basada en ritmos importados pero manteniendo la lengua propia. El boom del *rock euskera* de los años 80's fue el punto de referencia para los géneros modernos en vasco que se cantan hoy en día. Desde los años 90's hasta la fecha, la canción vasca ha aportado material nuevo al proceso de recuperación de esta lengua. Sin embargo, no debe dejarse de lado que durante este período también se llevó a cabo un rescate de la cultura popular que había sido menguado durante 40 años por el régimen, el cual permitió la recuperación de diversas danzas, instrumentos y canciones.

Al igual que el caso catalán que veremos más adelante, el ámbito profesional del género tradicional vasco sigue siendo minoritario ya que si bien existe una gran industria en cuanto rock y música alternativa en lengua vasca, la música tradicional se ha visto más asociada a ámbitos locales sin mucha repercusión a nivel nacional o internacional, exceptuando los discos y producciones de *World Music* en donde se trata de reflejar una música vasca de influencias celtas comunes a la zona cantábrica. En este sentido, el mercado de esta música es reducido.

Entre los instrumentos más destacados de las agrupaciones tradicionales modernas encontramos el *txistu*, una flauta que suele acompañarse de un *tamboril* tocado por el mismo intérprete, la *alboka*, flauta doble de gran antigüedad, la *txalaparta*, un instrumento de percusión y el acordeón, que es utilizado sobre todo en las zonas urbanas. De igual manera, las agrupaciones corales tienen gran repercusión, sobre todo a nivel asociativo como el caso del *ochote*, un conjunto de ocho cantantes conformado por parejas que interpretan registros de tenor, tenor segundo, barítono y bajo.¹⁰⁰

En resumen respecto a la profesionalización de la música vasca, podemos ver que durante los siglos XIX y principios de XX, la música tradicional se mantuvo en una línea de producción y creación potente, pero llegado el régimen franquista, se

¹⁰⁰Ibíd. pp. 30-31

redujo a la instrumentalización política y la folklorización, algo compartido en aquellos territorios en donde la lengua castellana y las costumbres no se alinearon a la idea de lo “español”. Durante estos años, hubo un paro importante en cuanto a producción artística e innovación, que fue rescatado a finales de los años 70’s con movimientos de recuperación y sobre todo unido a la creación de nuevos géneros como el rock vasco. Actualmente, la recuperación popular de esta música se da a nivel local y asociativo, por lo cual es difícil hablar de un sector profesional, ya que hace falta políticas de difusión, gestión y un crecimiento de mercado de consumo y demanda que permita a los nuevos músicos dedicarse exclusivamente a este arte. Entre las asociaciones e instituciones más importantes que gestionan y preservan este patrimonio, podemos encontrar el Instituto Cultural Vasco (Euskal kultur Erakundea), fundado en los años 90’s gracias al impulso de diversas asociaciones culturales y con el financiamiento público de la Mancomunidad de Municipios para el Apoyo a la Cultura Vasca. Los Centros de Cultura Vasca (Euskal Etxea) que desde los años 80’s se establecen como asociaciones civiles situadas en diferentes partes del mundo (incluyendo Latinoamérica), los diferentes festivales de cultura popular impulsados por las administraciones de diferentes localidades, entre otros. A nivel de enseñanza la inserción de esta música en los grados superiores no ha sido tan desarrollada, pues hasta el año 2014 se insertaron algunas materias de música y danza tradicional vasca dentro del grado de magisterio mediante un convenio con el grupo Aiko Taldea y la Universidad del País Vasco, sin embargo, no existe un grado superior de música tradicional que se haya incorporado al Centro Superior de Música del País Vasco.

2.3. La música andaluza, el caso del flamenco como sector profesionalizado

Al igual que en Cataluña o el país Vasco, la música en Andalucía es tan rica y diversa que no puede reducirse a un solo género. Para entender sus particularidades, se debe destacar el legado territorial basado en una diversidad étnica especial en comparación con el resto de territorios peninsulares. Hasta el año 1492, fecha en la que se impuso la autoridad político-religiosa en Madrid, Andalucía había sido una región de coexistencia cristiana, judía, árabe y gitana. “La jovialidad de este período se refleja, en primer lugar en sus restos y vestigios, especialmente su cultura popular, que incluye su música, conservada muy fielmente por los gitanos andaluces actuales.”¹⁰¹ Asimismo, deben añadirse las migraciones de los últimos siglos, en donde el intercambio con otros territorios e incluso, el comercio con América latina, han sido aportaciones importantes para la cultura de la región.

Tomando en cuenta lo anterior, las transformaciones musicales que Andalucía ha experimentado durante los dos últimos siglos, se entienden principalmente por las decisiones políticas, los gustos populares a nivel europeo, y las necesidades económico-turísticas. Desde el siglo XVIII, Andalucía se había canonizado como un lugar de escenarios teatrales y de melodramas, la literatura del siglo de oro español contribuyó a la creación de aquellos personajes caballerescos y pícaros que habían triunfado en Europa, ejerciendo influencia en producciones operísticas como *Don Giovanni* de Mozart o *El barbero de Sevilla* de Rossini. A principios del siglo XIX, la gran industrialización europea generó en la clase burguesa e ilustrada de la época (principalmente en países como Inglaterra, Francia y Alemania), una búsqueda de escenarios bucólicos lejanos a la realidad de sus territorios. La mirada hacia Andalucía fue inminente tanto por su condición rural y campesina, como por sus características culturales de tintes gitanos y árabes.

La mirada del otro, del extranjero, del viajero inglés, del compositor francés o centroeuropeo [...] percibió y fue consciente de nuestro pasado árabe, de lo rural

¹⁰¹WASHABAUGH, W. (2005). *Flamenco, pasión política y cultura popular*. Barcelona: Paidós. p. 46

(una sociedad rural no industrializada, para ellos auténtica, depósito de la tradición), del atraso, el exacerbado catolicismo, la religiosidad popular, la celebración festiva, la suave climatología, el carácter afable de los nativos, el paisaje agreste y variado.¹⁰²

Por consiguiente, Andalucía se convirtió en la región de los viajeros románticos que fascinados por los elementos exóticos, encontraban ese lejano oriente dentro del mismo occidente. Entre los literatos extranjeros más influyentes de la primera mitad del siglo XIX encontramos a Washington Irving, con sus *Cuentos de la Alhambra*, Richard Ford, quien escribió el *Manual para viajeros en España y lectores de casa* y Prosper Mérimée, autor de la novela *Carmen*, la cual sería posteriormente adaptada por Bizet con la aclamada ópera homónima. Ciudades como Sevilla, Córdoba o Granada, generaron un imaginario (principalmente hacia el exterior) de lugares fantásticos, con figuras emblemáticas como los toros y toreros, las bellas mujeres gitanoandaluzas, los bandoleros, el vino y por supuesto, las danzas y la música, destacando instrumentos como la guitarra y las castañuelas.

Durante el romántico XIX Andalucía ejerció una gran fascinación musical en el exterior, convirtiéndose en temática recurrente para europeos, americanos, pero también para españoles y los propios andaluces, basada en su visión exotizada y contribuyendo a la formación de una imagen castiza de lo hispano.¹⁰³

La *zarzuela* como género de gran repercusión, retomó la tradición oral de la música tonal, los giros melódicos con el intervalo de segunda aumentada y la famosa *cadencia andaluza*¹⁰⁴. En este sentido, desde una perspectiva internacional externa, la música andaluza se estableció como la representación de “lo español” a través de los cantos populares, la guitarra y géneros como el flamenco, las malagueñas, las habaneras y los fandangos. “En las décadas finales del siglo XIX y las primeras del siglo XX [...] Andalucía contribuyó a la formación

¹⁰² ARREDONDO, H. coord. (2014). *Andalucía en la música, expresión de comunidad, construcción de identidad*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces. p. 14

¹⁰³ *Ibíd.*

¹⁰⁴ Una secuencia de cuatro acordes; La menor, Sol mayor, Fa mayor, Mi mayor, la cual es reconocida internacionalmente por ser el procedimiento armónico básico del flamenco. Definición en: ARREDONDO, H. coord. (2014). *Andalucía en la música, expresión de comunidad, construcción de identidad*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces. p. 20

de una imagen castiza de lo hispano en mayor medida que el resto de las regiones españolas, hasta el punto incluso de borrar los restantes caracteres del paisaje hispánico.”¹⁰⁵

El siglo XX vino acompañado de una modernización de la imagen musical andaluza, en este sentido, los géneros que durante el siglo XIX pertenecieron a la cultura popular de *cantaos* y *bailaores*, fueron la base para un movimiento modernista musical llamado *españolismo internacional contemporáneo*, en el cual se conservó una esencia de música popular andaluza que tuvo fuerte renombre en todo el continente. No obstante, a principios de los años 40's como pasó con el resto de géneros en todo el territorio, el régimen franquista marcó una época determinante para la evolución de la música andaluza y principalmente del flamenco.

Entre 1939 y 1975, el régimen franquista escudriñó el pasado en busca de símbolos a partir de los cuales reconstruir una nueva y unificada identidad española, una identidad que pudiera resultar lo bastante atractiva para seducir a los turistas y lo bastante centralizada para poder manipularla cuando fuese necesario promover el interés nacional.¹⁰⁶

En este sentido, la educación musical, la profesionalización artística y todo lo relacionado con políticas culturales en pro de las artes fue totalmente nulo, el régimen franquista reflejó una ideología fascista que conllevó un atraso social en todo el territorio, la censura a los medios de comunicación y de expresión social. El investigador W. Washabaugh (2005) menciona que la política cultural llevada a cabo desde el franquismo fue la creación de una identidad nacional que no impuso una cultura única en las diferentes regiones, sino que utilizó un discurso de una España unificada de culturas hermanas y particularidades regionales construidas artificialmente.

La variedad regional y étnica era tolerada e incluso celebrada, pero nunca como una fuerza competitiva, contestataria o de oposición. El clima cultural durante el

¹⁰⁵Ibíd. p.88

¹⁰⁶WASHABAUGH, W. (2005). *Flamenco, pasión política y cultura popular*. Barcelona: Paidós. p. 46

régimen de franco se caracterizaba por su corrección y discreción, sobre todo en relación con todas las cuestiones políticas.¹⁰⁷

En este sentido, la idea era mostrar al turista extranjero una España de fiesta y estabilidad en donde las actuaciones de “bailes folklóricos” podían pasar bien por la interpretación de sevillanas y habaneras, seguidas de algún baile de sardana o una jota aragonesa, sin embargo, se disfrazaban tanto sus orígenes, que no evidenciaban alguna muestra de particularidad. Por otro lado, los lugares en donde se había conservado la música andaluza durante siglos y habían sido objeto de reconocimiento y cohesión social como los bares, las cuevas, las tabernas o las fiestas populares, fueron limitadas, en su lugar, se sustituyeron otros escenarios que no representaban una “amenaza asociativa” como el caso de las peñas y los tablaos. “La adopción política del flamenco por parte del franquismo en este período, sobre todo en los escenarios madrileños, se granjeó el degradante sobrenombre de nacionalflamenquismo”¹⁰⁸ Este panorama pervivió durante más de 30 años en el territorio, hasta que en los años 60’s los movimientos políticos reivindicativos de las generaciones más jóvenes, repercutieron en la producción musical, en donde influyó en gran medida la nueva canción popular.

Aunque el cante flamenco fuera vago y poco claro, artistas como José Menese y Enrique Morente protagonizaron actuaciones excepcionales, políticamente explícitas y dirigidas a los estudiantes. Sine embargo, el flamenco estaba lejos de ser un instrumento de resistencia claro.¹⁰⁹

El llamado *nacionalflamenquismo* comenzó a ser contrarrestado por los mismos músicos del flamenco pues durante mucho tiempo se había entendido como una música atractiva pero banal y poco “moderna” que denotaba, según diversas opiniones de la resistencia, un atraso cultural español ligado al fenómeno taurino. Los prejuicios sobre el flamenco reflejaban un odio hacia el régimen franquista y a la imposición cultural que había generado, pero muy pocas veces se consideró la

¹⁰⁷ Ibíd.

¹⁰⁸ Ibíd. p. 45

¹⁰⁹ Ibíd. p. 178

naturaleza musical del género, producto del pueblo gitano históricamente castigado. El movimiento de los flamencos antifranquistas de principios de 1970 marcó una iniciativa por despolitizar la música y entenderla desde lo que siempre había sido, una riqueza melódica y creativa propia del pueblo andaluz.

Desgraciadamente el franquismo hizo mucho daño al estigma del flamenco. Esto evidentemente jaló en los ambientes institucionales catalanes y luego costó mucho el ir rompiendo este pozo que había. El caso de la rumba catalana, es un género que evidentemente tiene su influencia en los toques de ida y vuelta pero que aquí en Cataluña, los gitanos hicieron suyo y crearon un sub-estilo que ahora es más de aquí que nada.¹¹⁰

Durante los años de transición democrática y principalmente los años 80's, la música andaluza se vio relacionada con unos años de dictadura en diversas regiones al interior de España. Sin embargo, a nivel internacional tuvo una gran repercusión y actualmente sigue siendo una de las atracciones turísticas más llamativas, en donde existe un gran mercado que se ha dividido en subgéneros como el pop-flamenco, el rock-flamenco e incluso la rumba flamenca que ha permitido la creación de una demanda y una oferta de un mercado internacional.

La gente que viene a Barcelona quiere ver la Sagrada Familia y quiere ver un espectáculo de flamenco. Yo te puedo confirmar que en los tablaos hay mucha competencia artística, el nivel es alto. Evidentemente está dirigido a los turistas, pero no quiere decir que vaya a ser de una baja calidad. Yo creo que el turista no consume música tradicional catalana, porque hay que estar más asentado aquí para empezarse a relacionar con ella, claro, el flamenco ya se ha hecho una música internacional y bueno, es muy fuerte.¹¹¹

A nivel de formación, la evolución en los últimos 30 años ha sido descomunal, no sólo en Andalucía o en el territorio español, sino a nivel mundial, el flamenco es un género que se ha logrado insertar en la enseñanza a todos los niveles, reglado y no reglado en diferentes instituciones y universidades, de hecho, también existe una línea de estudios sociológicos y antropológicos del flamenco que han

¹¹⁰Entrevista realizada a Joan Asensio el día 2 de mayo de 2016 en Barcelona. Anexo 1.12. "Guía de Entrevista semidirigida no.12"

¹¹¹Ibíd.

generado una masa crítica importante para el género. En el caso de Cataluña podemos encontrar la enseñanza del flamenco a nivel profesional en las escuelas Tallers de Música y la ESMUC, como menciona Joan Asensio, profesor de guitarra flamenca en esta institución; “La guitarra flamenca ya está dentro del reglamento de enseñanza catalana para poderla impartir en grado medio de forma oficial.”¹¹² Por otro lado, un aspecto que ha ayudado a profesionalizar este género musical fue la declaración de 2010 de la UNESCO, reconociendo al flamenco como patrimonio inmaterial de la humanidad. Podemos decir que a nivel de profesionalización, el flamenco es un género tradicional que se ha adaptado tan bien al mercado, que su impacto es comparable con el que tendrían géneros como la bossa nova brasileña o incluso el jazz.

Creo que el ámbito del flamenco es mucho más competitivo y está mucho más profesionalizado que el de la música catalana, claro porque lleva muchos más años en el circuito profesional. Cuando miras el flamenco por encima y lo comparas también con otras músicas dices “hay nivel”; bueno, también pasa con el jazz, cuando hay nivel de artistas de un sector, cuesta mucho que baje.¹¹³

Como conclusión del apartado, el flamenco como género comparativo nos muestra un sector profesionalizado debido a su antigüedad y permanencia histórica, a pesar de las afectaciones que sufrió durante el régimen franquista. Podemos ver un gran impacto a nivel de enseñanza formal y no formal, el cual se encuentra distribuido por diversas partes del mundo con academias y escuelas especializadas. Podemos encontrar un mercado de consumo alto no sólo a nivel turístico sino a nivel discográfico y de circuitos de festivales nacionales e internacionales. En la actualidad, este género se ha identificado más con la demanda extranjera y tiene un bajo reconocimiento social en territorios como Cataluña o el país Vasco, a pesar de tener también escuelas superiores de formación en este tipo de música. Incluso géneros como la rumba catalana que provienen de una fuerte influencia flamenca y gitana, son menos representativos a nivel autonómico que el resto de géneros tradicionales.

¹¹²Ibíd.

¹¹³Ibíd.

2.4. La música tradicional catalana, enseñanza y recuperación popular

Para aproximarnos a nuestro último caso, cabe aclarar que la música catalana ya se distinguía por sus aportaciones desde documentos del siglo X. A grandes rasgos, podemos mencionar diferentes períodos de aportación musical. En el caso del período románico (siglos XI a primera mitad del XIII), las principales características de la música catalana se dieron en la música litúrgica de las escuelas monásticas y catedralicias, donde destacan l'Escola de Ripoll y la de Sant Cugat de Vallès. Posteriormente, durante el gótico (segunda mitad del XIII al XV), se destaca el desarrollo de la polifonía religiosa en donde el centro de mayor impacto fue la abadía de Montserrat. A finales de la edad media, se generó una música profana con figuras tan características como los juglares y los trovadores, en donde se mezclaron las representaciones teatrales y la participación del pueblo para cantar las “aventuras” y los “héroes” de la época.

El paso al renacimiento del siglo XV - XVI destacó la inclusión del órgano dentro de la música instrumental, la influencia de la ópera como género musical-escénico. A finales del siglo XVII y casi la mitad del XVIII la “polifonía concertant” del barroco trajo un nuevo concepto de polifonía italiana, este fenómeno se dio principalmente en el país Valencià en la Seu y el Colegio del Corpus Christi. Las academias durante el siglo XVIII, fueron espacios fundamentales para la práctica colectiva de la música, principalmente en espacios privados. En esa época, una academia se entendía como un concierto que se realizaba durante reuniones entre intelectuales, estas instituciones no se ligaban a las instituciones religiosas ni a los gremios, por lo que fueron un espacio fundamental para la preservación y creación de la música hasta bien entrado el siglo XIX.

El mot *acadèmia* passà a definir qualsevol acte en el qual la música tenia un paper destacable. [...] la música era present a l'Acadèmia dels Desconfiats. Molts actes vinculats a altres institucions pedagògiques s'acompanyaven de música. Els

estudis Generals de Barcelona denominació barroca de la universitat, disposava de la seva Acadèmia Angèlica [...].¹¹⁴

A partir del siglo XIX hubo diferentes hechos que generaron una conciencia musical catalana sobre todo de índole nacionalista. El movimiento manifestado principalmente en la esfera literaria y política denominado *renaixança* actuó en el plano musical desde vías diferentes. Por un lado, la vía social encabezada principalmente por las corales claverianas¹¹⁵, en donde se promovieron las investigaciones musicológicas como fuente de la música autóctona y rescate de melodías tradicionales.

En la temptativa d'educar el poble, Clavé féu un pas importantíssim en la creació d'una cultura musical catalana, no pas d'estudi, sinó de participació; la seva revolucionària actitud avanguardista i progressista va representar, en aquella Catalunya de mitjan segle, un model de vàlua inqüestionable.¹¹⁶

El movimiento del romanticismo también favoreció la documentación de la canción popular, que desde siempre había sido interpretada por el pueblo y como un hecho colectivo de espacios de trabajo, religiosos y festivos. Personajes como Manuel Milà i Fontanals, uno de los representantes más importantes de esta corriente, relacionó la música popular con la poesía de la época y realizó un arduo trabajo de recuperación y recolección de piezas y cantos tradicionales con un interés literato que ha perdurado en el tiempo. "Havia col·leccionat els cants nacionals perquè eren la veu dels pobles, arxiu de les seves tradicions, tresor de la seva ciència i expressió de les emocions."¹¹⁷ Gracias a esta labor del siglo XIX, actualmente existe el Fondo de Música Tradicional "Milà i Fontanals" de Barcelona que acoge la memoria musical histórica de Cataluña.

Por otro lado, el fomento de la danza y música popular tuvo un auge con el surgimiento de la *sardana* en la zona de l'Empordà, donde el músico Pep Ventura

¹¹⁴CORTÈS, F. (2011). *Història de la música a Catalunya*. Barcelona: Base. p. 67

¹¹⁵Josep Anselm Clavé (1824-1874) fue un músico catalán de ideología obrerista y popular a quien se atribuye la creación de las corales como arma de empoderamiento del pueblo catalán y creador de una cultura musical en el territorio. Definición en MARTORELL, O. et al. (1985). *Síntesi històrica de la música catalana*. Colecció Coneguem Catalunya. no. 9. Barcelona: La llar del llibre. p. 45

¹¹⁶Ibíd. p. 64

¹¹⁷CORTÈS, F. (2011). *Història de la música a Catalunya*. Barcelona: Base. p. 109

definió la estructura instrumental de la *cobla*,¹¹⁸ complementada por la coreografía del bailarín Miquel Parda. Desde entonces, el repertorio sardanístico se ha ido ampliando con grandes compositores como; Vicenç Bou, Josep Serra, Enric Morera, y Juli Garreta, que como hemos mencionado en capítulos anteriores, el mismo compositor Igor Stravinsky quedó maravillado al escuchar su sonoridad.

A finales del siglo XIX, la generación del modernismo catalán influenciada por el wagnerismo en el caso de la música, se perfilaba hacia una visión exterior europea. Una de las instituciones con mayor peso durante esta época fue el Orfeó Català, fundado en 1891 por Lluís Millet i Amadeu Vives. La creación de esta institución dio pie al primer edificio dedicado a las agrupaciones corales, El Palau de la Música Catalana (1908), diseñado por el arquitecto modernista Domènech i Muntaner.

L'edifici lluïa els nous referents simbòlics en el programa escultòric que l'ornava: el món wagnerià, la idealització de l'obra de Clavé, el rescabament del passat encapçalat per Beethoven, J.S. Bach, Palestrina i Victoria, i la pàtria catalana identificada en una cançó popular aglutinadora del tòpic rural.¹¹⁹

La creación de los orfeos de Millet para el año de 1934, ya era considerada una importante actividad musical con 145 sedes distribuidas en todo Cataluña. No obstante, con la dictadura de Primo de Rivera comenzó la clausura de entidades y la censura de aquellas programaciones musicales consideradas “exaltadoras” del catalanismo. Desde esta época, se puede apreciar la existencia de una cultura asociativa propia del pueblo catalán que ha sido fundamental para entender el ámbito actual de la música.

Los años posteriores, como hemos mencionado en los casos comparativos anteriores, fueron los más duros para el pueblo español y en general para todas las iniciativas culturales de la época. No obstante, la guerra civil en Cataluña impactó de manera particular con los movimientos anarcosindicalistas y el apoyo

¹¹⁸Conjunto orquestal tradicional de Cataluña, constituido por un flabiol i tamborí, dos tibles, dos tenoras, dos trompetas, un trombón, dos fiscorns y un contrabajo.

¹¹⁹CORTÈS, F. (2011). *Història de la música a Catalunya*. Barcelona: Base. p. 132

obrero a la lucha republicana, que posicionaron la actividad musical, principalmente en Barcelona, bajo un control popular encabezado por la CNT (Confederación Nacional del Trabajo). En esta época, se creó una división llamada “Sindicato Único d’Espectacles”, en donde se colectivizaron espacios como el Liceu o el teatro Tívoli, que interrumpieron sus temporadas de ópera para espectáculos teatrales. Estas actividades tuvieron un gran impacto en el pueblo catalán que estaba compuesto en su mayoría por obreros, campesinos y personas de la clase trabajadora.

La época más difícil para la actividad musical en Cataluña fueron los años 40’s en donde se clausuraron diversas entidades corales. “De totes les societats musicals actives el 1936. Poquíssimes varen continuar en funcionament a partir del 1939. Una de les poques fou l’Associació de Cultura Musical.”¹²⁰El único momento del año en el que había más apertura era la época navideña, cuando se permitía cantar villancicos en catalán, mientras no salieran del “sano regionalismo”. La música como asignatura, sólo formaba parte en ciertos espacios institucionales como la Sección Femenina, una política franquista que trataba de enseñar a las mujeres “las labores del hogar”.

En los años 60’s, la aparición de la *nova cançó* representó un aligeramiento de la represión cultural contra Cataluña que tuvo un importante papel para el resto del territorio, que como hemos visto anteriormente, repercutió en Madrid, Galicia y el País Vasco. A nivel profesional, la *nova cançó* representó la posibilidad de expresar una inconformidad del pueblo que se vio reflejada en el uso del catalán como símbolo de empoderamiento social y si bien no fue un avance directo para la música tradicional, representó un paso adelante en cuanto a documentación y producción musical, principalmente con la fundación de discográficas como EDIGSA o sellos musicales como Concèntric, Als 4 vents o Movieplay. Asimismo, los programas radiofónicos de Ràdio Barcelona y Ràdio Miramar, representaron un apoyo importante para la distribución y comercialización de la música catalana en sus diferentes géneros.

¹²⁰Ibíd. p. 178

A finales de la dictadura, durante el período de transición democrática de los años 70's, el Congreso de Cultura Catalana planteó entre sus ejes principales la pedagogía y la enseñanza musical que había estado limitada durante los años de dictadura. La idea para las décadas posteriores se basó en potenciar la composición entre los jóvenes intérpretes y sobre todo en redireccionar la difusión musical comprometida con el rescate de las raíces y la cultura popular. “Per primera vegada, la manifestació musical era objecte d’atenció.”¹²¹

En cuanto a la enseñanza de la música tradicional, en el año de 1981, se diseñó el primer plan de formación musical por parte del Departament d’Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, aprovechando una generación de pedagogos de la enseñanza musical de los años 70's, provenientes de la escuela de Pedagogía Musical de Parets del Vallès. “Des de l’arribada de la democràcia, l’ensenyament musical especialitzat experimentà un creixement ascendent.”¹²² En 1989, los instrumentos de *cobla* entraron en las titulaciones de los conservatorios. En 10 años, la cifra aumentó en cuanto a centros de enseñanza musical pues de 30 centros que existían en 1980, para el año de 1994 ya había aumentado a 79. Asimismo, como veremos en el siguiente capítulo, comenzó la movilización social de recuperación tradicional con el festival Tradicionàrius en 1988 y posteriormente con la cesión del espacio “L’Artesà” ubicado en el barrio de Gràcia. En los años 90's, a iniciativa de la Generalitat de Catalunya, se creó el Centre de Promoció de la Cultura Tradicional Catalana, que actualmente se ha transformado en la Direcció General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Cultural, bajo la dirección de Lluís Puig.

En el ámbito asociativo, durante los últimos años se han creado diversos colectivos de difusión y preservación de la música tradicional, entre ellos podemos encontrar; las colles de grallas y dolçainas, los grupos de diables, els dansaires, las asociaciones de castells, balls de bastons, etc.

¹²¹Ibíd. p. 210

¹²²Ibíd. p. 211

A nivel educativo, en las últimas décadas ha habido diversas políticas que han favorecido la formación musical tradicional, en el año 1992, el Departament de Cultura creó l'Aula de Música Tradicional i Popular (AMTP) que otorgaba titulaciones no regladas en “maestro de música tradicional”, en el año 2001 se creó la Escuela Superior de Música de Catalunya, que incluyó a los instrumentos tradicionales en el 2006 otorgando el título superior en interprete tradicional. En el ámbito privado, han surgido iniciativas interesantes como l'Aula de Sons, l'Escola de Música tradicional de Sant Cugat, el “Tecler” de Fabra i Coats, las cuales son gestionadas principalmente por cooperativas de músicos, o figuras jurídicas privadas pero con algunas subvenciones públicas. Asimismo, desde el año 2015, el Departamento de Cultura ha abierto convocatorias para subvenciones de actividades que se encuentren dentro de la cultura popular y el patrimonio etnológico de Cataluña.

[...] els processos i manifestacions musicals confirmen unes tendències que resituen i matisen la música a Catalunya: s'abasten uns usos socials més integradors, s'insisteix en la importància de l'educació i creix la preocupació per la indústria cultura i el mitjans de comunicació. La planificació obsedeix. Caldrà tenir la valentia de proposar equilibris entre els corrents dominants i les manifestacions minoritàries, perquè tant uns com les altres són necessaris.¹²³

Como hemos visto en este apartado, la historia de Cataluña en cuanto a la enseñanza musical tradicional y su campo profesional ha tenido altos y bajos, pero lo que es cierto, es que siempre ha estado presente. El actual interés por estas manifestaciones apunta a una evolución profesional la cual será contrastada con nuestro estudio empírico.

¹²³Ibíd. p.220

Segunda Parte
Estudio Empírico

Capítulo 3 Profesionalización, enseñanza y mercado laboral en la música tradicional, el caso del C.A.T. y la ESMUC

En este capítulo analizaremos la información obtenida de nuestro trabajo empírico, que como mencionamos en la metodología, se realizó a partir de la aplicación de una serie de entrevistas a personas y agentes relevantes dentro del sector de la música tradicional en Cataluña, además de complementar dicha información cualitativa con encuestas dirigidas a alumnos actuales de los centros de enseñanza; Centre Artesà Tradicionàrius (C.A.T.) y la Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC).

Es importante mencionar que existieron algunas limitaciones respecto a la documentación de nuestro caso de estudio. La primera, fue la dificultad metodológica para encontrar información publicada, estadísticas, encuestas, bases de datos, de las cuales pudiéramos extraer datos referentes a los hábitos de consumo, impacto económico y tipología de públicos de la música tradicional en específico. El estudio del asociacionismo, fue una herramienta fundamental, ya que si bien no existen datos de consumo cultural que dividan a la música tradicional del resto de géneros, el ámbito asociativo en Cataluña nos permitió visualizar el impacto que esta música tiene como actividad de interés cultural, cohesión social y recreación, dentro de lo enmarcado como “cultura popular”. Bajo esta idea, a continuación presentamos un análisis sectorial en donde tratamos de abarcar aquellos datos y estadísticas relevantes para dibujar una situación actual de la música tradicional catalana, así como complementar el estudio teórico que hemos realizado.

3.1. Análisis sectorial de la música tradicional

Este análisis sectorial, pretende complementar la información contenida en el marco histórico sobre el panorama actual de programación, centros de difusión y formación de la música tradicional, así como dar a nuestro lector una visión general tanto del impacto económico, como del consumo que tiene esta música actualmente en Cataluña, a pesar de las limitaciones anteriormente referidas.

Para contextualizar el sector, nuestra fuente principal fue la “Estadística de participació cultural a Catalunya 2015” editada por el Gabinet Tècnic del Departament de Cultura, la cual, como su nombre indica, permite analizar la participación cultural de la sociedad catalana desde una perspectiva demográfica, tomando en cuenta diferentes indicadores, tales como; equipamiento tecnológico disponible en los hogares, ciclo vital de los encuestados, implicación en diferentes actividades culturales, etc. Asimismo, nos permitió conocer los efectos que ha tenido la crisis económica en los hábitos culturales. Como fuente secundaria, hemos utilizado el documento “Impacte econòmic de la Festa Major de Vilafranca del Penedès. Escena Internacional BCN, 2015” debido a que es una fuente de información interesante al ser considerada la fiesta más “típica” de Cataluña (cosa que afirma la misma fuente) y que, a pesar de estar enmarcada en un ámbito tan global como es una fiesta mayor, involucra actividades culturales en las que destacan los bailes tradicionales, los “cercaviles”, las procesiones para el santo patrón y los “castells”, actividades ligadas intrínsecamente a la música tradicional. Consideramos que esta fuente nos permite dibujar el tipo de espectadores que asiste a los eventos de cultura popular, así como entender el ámbito en el cual se desarrolla nuestro tema de estudio. Finalmente, hemos hecho uso de información referente a asociaciones culturales, extraída de la base de datos del Departament de Cultura de la Generalitat.

El primer dato interesante que sitúa el papel de la música en la vida del ciudadano catalán es la relación que tiene con ella desde el hogar. Según la “Enquesta de participació cultural 2015” los instrumentos musicales más comunes en los hogares de las familias catalanas son los de cuerda, que representan un 27,8%

del total de familias encuestadas, seguidas por los de viento con un 20,4%, los pianos, órganos y teclados 14,0% y otros instrumentos con un 11, 2%.¹²⁴ Bajo estos datos, podemos suponer que las personas tienen un mayor conocimiento sobre instrumentos como la guitarra o el violín, los cuales son muy populares, y por lo tanto representan el mayor porcentaje de instrumentos disponibles en los hogares. Sin embargo, el segundo lugar, ocupado por los instrumentos de viento (20%), es un dato interesante ya que en esta categoría se podría incluir la existencia de grallas y dolçainas que debido a su relativa accesibilidad respecto al precio y la producción se han convertido en los instrumentos musicales tradicionales de consumo popular por antonomasia. En los últimos años, se han llegado a encontrar grallas principalmente en Cataluña desde los 80€ y en el caso de la dolçaina valenciana, desde los 60 o 70€, lo que marca su accesibilidad de precio respecto a otros instrumentos como el teclado, el violín o la batería que pueden ascender hasta los 500 o 600€. Es interesante también el tema de la producción de dicho instrumento, pues se ha diversificado tanto que actualmente encontramos materiales que van desde diversos tipos de madera, hasta los modelos de grallas y dolçainas producidos en resina y plástico (PVC) que pueden conseguirse por 30€. En el caso de muchas personas, la ventaja de estos instrumentos es la gran cantidad de material (métodos, partituras, manuales, etc.) disponible en internet y que permiten un aprendizaje autodidacta.

Este dato también es interesante porque la diversidad organológica de instrumentos tradicionales en Cataluña, se inclina principalmente por la línea viento-madera y viento-metal, en donde podemos resaltar los instrumentos de la cobla como; el tible, la tenora, el fiscorn y el flabiol (siempre acompañado del tamborí) así como el resto ya mencionado; grallas, gralla de claves (modelo perfeccionado), dolçaina y sac de gemecs.

¹²⁴(2015). "Enquesta de Participació Cultural a Catalunya 2015". DeCultura +. no. 38. Barcelona: Gabinet Tècnic/Departament de Cultura. p. 3. Consultado el 16 de mayo de 2016. Sitio web: http://dades culturals.gencat.cat/.../38_DeCultura-PLUS-Participacio-2015.pdf

A pesar de que en 2015 el 46% de los catalanes afirmó haber reducido su gasto cultural en los últimos años debido a la crisis económica¹²⁵, los equipamientos culturales que reciben una tasa de asistencia de público más alta son los cines con un 53,9% y los espacios de conciertos con un 48,7%¹²⁶, lo que nos permite posicionar a la música como uno de los consumos culturales más altos con respecto a actividades como la asistencia a galerías de arte, las obras de teatro o la lectura de libros. A pesar de tener una posición alta en cuanto a consumo de actividad cultural, el género tradicional no figura en la música más escuchada, ya que en la lista de preferencia por tipos de música predomina la música moderna o actual con un 12,3% (en la cual podríamos enmarcar el rock, pop, alternativo, etc.), seguida por la música clásica que posee un 8,2% de preferencia.¹²⁷

Debido a los avances en el cambio tecnológico, la influencia de la música se ha visto aumentada entre las nuevas generaciones, ya que aunque el 50,7% de los nacidos en los años 50's afirma que ya escuchaba frecuentemente música por la radio, los jóvenes de la generación de los 90's han aumentado su consumo de música hasta un 92,5%,¹²⁸ esto quiere decir que la mayor parte del tiempo escuchan música. Este cambio se relaciona con la facilidad del internet y los dispositivos móviles, pero también al hecho de ser el sector de la población que asiste con mayor regularidad a conciertos.

Respecto al tipo de conciertos y el tipo de música que escucha la población catalana, no es difícil deducir que el consumo que se hace de música tradicional sigue siendo minoritario respecto a géneros más comercializados como el rock, el pop y la música clásica, que tal como hemos visto en los datos de la "Enquesta de participació cultural, 2015", son géneros que encabezan la lista de consumo. No obstante, en cuanto a la participación en actividades relacionadas con la música tradicional, encontramos ejemplos representativos como las fiestas mayores o las festividades populares ya que como veremos posteriormente en nuestro análisis,

¹²⁵Ibíd. p. 5

¹²⁶Ibíd. p. 6

¹²⁷Ibíd. p. 43

¹²⁸Ibíd. p. 59

la mayoría de los músicos tradicionales considera dichos espacios como los principales para desarrollar su labor.

La música tradicional siempre está inserta en un contexto más amplio de actividades festivas y otros ámbitos de la cultura popular. En este caso, hemos elegido como ejemplo representativo, la fiesta mayor de Vilafranca del Penedés, la cual se lleva a cabo todos los años del 29 de agosto al 2 de septiembre en celebración a San Félix. Uno de los datos que quisiéramos resaltar para este estudio sectorial, es la relación directa que tiene el ámbito asociativo con el tema de la gestión patrimonial, la cultura viva y la conservación de tradiciones. En el ejemplo de la fiesta de Vilafranca, más del 30% de las 400 entidades sin ánimo de lucro registradas en la localidad, actúan dentro del ámbito de la cultura popular, e incluso, tienen un importante renombre a nivel autonómico, como es el caso de las “colles castelleres”,¹²⁹ en este sentido, es evidente que el tejido asociativo permite que la cultura popular y tradicional constituya uno de los sectores más presentes en esta localidad. Durante la edición de la fiesta mayor de Vilafranca 2015, el número de asistentes llegó a reunir un total de 14,614 personas, en donde debemos resaltar que la mayor asistencia se dio para los actos de la “diada castellera”, que contó con el 68,6% de asistentes, seguido del “seguici” de la entrada de Sant Félix a la basílica con un 69,8% y finalmente, la asistencia a los conciertos de la “Rambla de Sant Francesc” con un 49,8%¹³⁰, dichas actividades precisan de un acompañamiento de música tradicional que se da de manera inseparable.

Estos datos son importantes para nuestra investigación, porque si bien en las estadísticas de hábitos y consumo cultural no se muestra una asistencia constante a eventos específicos de música tradicional dentro de equipamientos, ni predomina en la lista de géneros más escuchados, la forma de consumo de este tipo de música se da intermitentemente de manera masiva y dentro de los contextos relacionados a las festividades populares, en donde actividades como

¹²⁹(2016). “Impacte econòmic de la Festa Major de Vilafranca del Penedés. Escena Internacional BCN”. DeCultura +. no. 42. Barcelona: Gabinet Tècnic/Departament de Cultural. p. 6. Consultado el 17 de mayo de 2016. Sitio web: http://dades culturals.gencat.cat/web/.content/dades culturals/09_fulls_decultura/arxius/42_DeCultura_Vilafranca.pdf

¹³⁰Ibíd. p.8

los “castells”, los “segucis” y los “cerca vila”, son impensables sin la música tradicional y sin la presencia de músicos durante todos los actos.

Por otro lado, la importancia que tiene la música tradicional para la población catalana, se manifiesta en la gran cantidad de organizaciones no lucrativas que permite perpetuar, a diferentes niveles, la práctica de la música tradicional y generar un mercado local que a nivel macro puede verse repetido en diversas regiones de Cataluña (Tarragona, Girona, Lleida, etc.) En el caso del asociacionismo en Cataluña, podemos ver que actualmente existen aproximadamente unas 7,000¹³¹ asociaciones que integran la cultura popular y entre ellas la música tradicional, las cuales realizan una labor fundamental de cohesión social y empoderan dentro de su discurso una identidad catalana latente y actual. A partir de los datos actualizados de la “Guía de Entidades” del Departament de Justicia de la Generalitat de Catalunya, hemos realizado la siguiente tabla de asociaciones culturales que trabajan directa o indirectamente con música tradicional y que nos muestra el impacto que tiene el ámbito asociativo en el tema de la promoción y la enseñanza de la música tradicional en Cataluña.

¹³¹“Asociacionismo cultural”. Generalitat de Catalunya. Consultado el 17 de mayo de 2016. Sitio web: <http://www.gencat.cat/culturcat/portal/site/culturacatalana>

Tabla no. 6 “Asociaciones actualmente activas relacionadas directa o indirectamente con la promoción y enseñanza de la música tradicional catalana”¹³²

Categoría	Actividad	No.	Asociaciones relevantes
Ensenyament, formació, investigació	Corals y Dansaires	6	-Associació OFOLK ball a la plaça (Olot) -Coral Infantil Clau de Sol d'Arbúcies (Arbúcies)
Ensenyament, formació, investigació	Folklore	3	-Associació Tocs Tradicionals (Bisbal d'Empordà) -Asociación Cultural Folklórica Torre del Oro (Cambrils)
Ensenyament, formació, investigació	Música	60	-Associació d'Interpretació i Recerca de Música Tradicional Mai Tant (Esterrí d'Àneu) -Associació Dolçainers i Tabalers de Masdenverge (Masdenverge)
Cultura	Corals, Dansaires	1711	-Agrupació Amics de la Sardana (Sant Feliu de Guíxols) -Agrupació de Ball de Bastons de Valls (Valls) -Agrupación Coral los Amigos del Canigó (Barcelona)
Cultura	Folklore	900	-Agrupació de Cultura Popular de Castelldefels (Castelldefels) -Agrupació de Geganters de Solsona (Solsona)
Cultura	Tradicions diverses	2135	-Agrupació de Portadors dels Nanos de Tarragona (Tarragona) -Agrupació Drac de Foc el Caramot del Vendrell (Vendrell) -Agrupació de Geganters i Diables de Canet de Mar (Canet de Mar)
Cultura	Música	2578	-Amics de la Sardana de Cervera (Cervera) -Amics de les Havaneres Tela Marinera (Sabadell) -Arsèguel i els Acordionistes del Pirineu (Arsèguel)

Bajo los datos de la tabla no. 6, encontramos que existe un número significativo de asociaciones relacionadas con la cultura popular que actualmente se encuentran activas y distribuidas homogéneamente en toda Cataluña, destacando aquellas catalogadas bajo la etiqueta de “Música” y “Corals, Dansaires” que representan el mayor número tanto en la categoría de enseñanza y formación, como en la promoción y difusión. Otro dato interesante es que de las asociaciones y fundaciones pueden ser declaradas de “interés cultural”, el Departament de

¹³²Cuadro de elaboración propia, a partir de los datos actualizados y extraídos de la “Guía de Entidades del Departamento de Justicia”. Generalitat de Catalunya. Consultado el 17 de mayo de 2016. Sitio web: http://justicia.gencat.cat/ca/serveis/guia_d_entitats/

Cultura beneficia principalmente a aquellas que cumplan “[...] els requisits previstos a l’article 11 de la Llei 2/1993, de 5 de març, de foment i protecció de la cultura popular i tradicional i de l’associacionisme cultural.”¹³³ En este sentido existe una política cultural activa de reconocimiento asociativo dirigida al desarrollo de actividades que incluyan a la cultura popular, y por entendido, la música tradicional como elemento de participación, enriquecimiento y empoderamiento ciudadano.

Entre las asociaciones que han sido declaradas “de interés cultural” por el Acuerdo de Gobierno de la Generalitat de Cataluña a propuesta del conseller de Cultura, encontramos; los “Amics de la Sardana” de Cassà de la Selva, el “Esbart Català de Dansaires” de Barcelona y la “Federació Catalana d’Entitats Corals” de Barcelona.¹³⁴ De esta manera se evidencia un contacto institucional con la comunidad y un interés que parte de políticas culturales de protección y salvaguardia a la música tradicional, así como un reconocimiento indirecto a su valor patrimonial, y actividad económica, tal y como mencionamos en nuestro marco teórico respecto al tema de la patrimonialización y el tema del valor económico de la cultura.

Finalmente, respecto al perfil de los públicos de la música tradicional catalana, podemos determinar un consumidor principalmente local, a diferencia de otros géneros que pueden tener mayor repercusión a nivel internacional como el flamenco o la música vasca de corte celta, que ya hemos mencionado en nuestro contexto histórico. La música tradicional catalana es consumida principalmente por el público local. Esto se evidencia en los públicos asistentes a las fiestas mayores, que en nuestro ejemplo sobre la fiesta de Vilafranca del Penedès 2015, el 43,5% de los asistentes encuestados, provenían de lugares de residencia cercanos al

¹³³“Entitats que poden ser declarades d’interès cultural”. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya. Consultado el 17 de mayo de 2016. Sitio web: http://cultura.gencat.cat/ca/departament/estructura_i_adreces/organismes/dgcpt/03_associacionisme/02_associacions_fundacions_interes_cultural/

¹³⁴“Entitats declarades d’interès cultural”. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya. Consultado el 17 de mayo de 2016. http://cultura.gencat.cat/web/.content/cultura_popular/03_associacionisme/02_associacions_fundacions_interes_cultural/documents/sd_eic_entitats_declarades.pdf

área de influencia del evento,¹³⁵ lo que demuestra que el contexto de la música tradicional se asocia más a las localidades y en un segundo término, pero no menos importante, a un público potencial del Barcelonès que debido a su peso demográfico representó el 10%¹³⁶ de la asistencia a esta fiesta en 2015 sin importar la lejanía. Esta cuestión es interesante ya que en otras fiestas (ej. Patum de Berga, Santa Tecla), la presencia de personas del Barcelonès y especialmente de la ciudad de Barcelona tienen una gran influencia en eventos relacionados con la música tradicional, los cuales son un porcentaje importante de consumidores y promotores de este tipo de música. Cabe resaltar que en el caso de esta fiesta, tan sólo el 1% de los asistentes era perteneciente al resto del estado Español y un 2% era público extranjero.

Sin embargo, el público de la música tradicional tiene la característica de ser un público fidelizado, ya que el 67,1% de los asistentes a dicha fiesta ya habían asistido en ocasiones anteriores¹³⁷ y el 97,6% afirmó que repetiría la experiencia¹³⁸. Evidentemente esto nos demuestra el gran potencial que tiene la música tradicional en el marco catalán, principalmente en la presentación de fiestas mayores y actividades de calle, pero también a nivel formativo y de enseñanza en el caso asociativo. Estos datos nos serán útiles y complementarios al trabajo de campo de los siguientes apartados.

3.2. Descripción de los equipamientos seleccionados

Una vez identificadas las escuelas a trabajar (proceso que se especifica en la metodología) realizamos una búsqueda de datos de dichas instituciones con el fin de realizar una ficha descriptiva que nos permitiera entender los contextos de creación y los enfoques educativos. A continuación presentamos las fichas descriptivas de las entidades trabajadas.

¹³⁵(2016). "Impacte econòmic de la Festa Major de Vilafranca del Penedés. Escena Internacional BCN". DeCultura +. no. 42. Barcelona: Gabinet Tècnic/Departament de Cultural. p. 9. Consultado el 17 de mayo de 2016. Sitio web: http://dades culturals.gencat.cat/web/.content/dadesculturals/09_fulls_decultura/arxiu/42_DeCultura_Vilafranca.pdf

¹³⁶Ibíd. p. 12

¹³⁷Ibíd. p. 8

¹³⁸Ibíd. p. 9

3.2.1. Centre Artesà Tradicionàrius (C.A.T.)

El Centre Artesà Tradicionàrius es un equipamiento público del Ayuntamiento de Barcelona creado en el año 1993 y gestionado por la asociación cultural TRAM. Actualmente trabaja bajo la misión de gestionar, promover y mostrar la diversidad musical de territorios de lengua catalana, principalmente la música considerada tradicional o “de raíz”. No obstante, su actividad inició años antes de establecerse en el inmueble que hoy alberga la Plaça de Anna Frank. A mediados de los años 80’s la asociación TRAM, integrada por activistas del barrio de Gràcia y músicos profesionales, comenzó a organizar un pequeño festival al que llamaron “Tradicionàrius”, el cual se presentaban durante un día en espacios públicos que se podían gestionar en Barcelona, como el jardín de la biblioteca de Cataluña.

Volvamos un poco atrás, en el año 88 la gralla casi no se tocaba, no se tocaba el acordeón diatónico, es difícil de pensar ahora pero en los años 80, eso estaba muy mal y al año 70, ¡íbamos a las Ramblas a explicar qué era la gralla!, digamos, se tocaba en dos o tres poblaciones de aquí, del Penedés y no más [...] ¹³⁹

Esta situación relatada por el miembro fundador y actual director del equipamiento, Jordi Fàbregas, nos permite entender la situación de la música tradicional en esos años y comprender la fuerza y el interés asociativo por rescatar y proteger dicho patrimonio. Durante los años de transición a la democracia, el poder civil en el rescate de aquellas músicas, danzas y costumbres que habían sido minoritarias y algunas veces, prohibidas por el régimen (como señalamos en nuestro marco histórico), comenzó a dar frutos. A principios de los 90’s el “Tradicionàrius” ya era considerado el festival de música de raíz con mayor renombre en el territorio. Fue este trabajo previo, lo que permitió a TRAM establecer un acuerdo con el Ayuntamiento de Barcelona para obtener la gestión del centro cívico “el Artesà”, convirtiéndose en el único espacio de Cataluña con una programación permanente de música tradicional, el Centre Artesà Tradicionàrius. Actualmente el C.A.T. sigue bajo la gestión de esta asociación y funciona mediante convenios y subvenciones

¹³⁹Entrevista realizada a Jordi Fàbregas el día 15 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.11. “Guía de Entrevista semidirigida no.11”

anuales del ICUB (Institut de Cultura de Barcelona), el Distrito de Gràcia, el ICEC (Institut Català de les Empreses Culturals) y la DGCPAAC (Direcció General de Cultura Popular, Associacionisme y Acció Culturals).

Entre las múltiples actividades que desarrolla, podemos destacar la realización del *Festival Tradicionàrius*, el cual acaba de cumplir 28 años de trayectoria y se ha extendido en cuanto a programación, ya que se lleva a cabo durante los tres primeros meses del año (enero-marzo). Asimismo, la programación de conciertos y eventos regulares ha dado pie a la presentación no sólo de música tradicional catalana, sino de propuestas de música de raíz gallega, griega, occitana e incluso extranjera como la música colombiana, chilena o mexicana.

En cuanto a la formación y enseñanza de música tradicional que se da en este centro, se realiza a través de talleres colectivos de instrumentos, clases particulares y clases grupales de cançó y danza tradicional. Entre los instrumentos que se enseñan podemos destacar; el acordeón diatónico, la gralla, la dolçaina, el violín, las percusiones, la gaita gallega y el sac de gemecs. Además dicha formación puede complementarse con los talleres de cançó tradicional, combo instrumental, teoría aplicada, sensibilización musical, taller de rondalla y taller de guitarra e instrumentos de púa.¹⁴⁰

Aunado a esto, la asociación TRAM también administra y gestiona la *Escola Folk del Pirineu*, un proyecto paralelo que se ha llevado a cabo desde el año 2010, que al igual que el C.A.T., sus objetivos se basan en la promoción y formación de la música de raíz pero enfocado en la música de las comarcas del Pirineo. Actualmente la *Escola Folk* tiene sede en el pueblo de Arsèguel, ubicado en el Alt Urgell y funciona bajo un convenio con la DGCPAAC, el Institut d'Estudis Llerdencs (Diputación de Lleida) y el Ayuntamiento de Arsèguel. Ambos proyectos nos muestran una presencia importante en la enseñanza y formación de música tradicional en Cataluña.¹⁴¹

¹⁴⁰"Tallers d'instruments". Centre Artesà Tradicionàrius. Consultado el 18 de mayo de 2016. Sitio web:

http://www.tradicionari.us.cat/ca/tallers-d_instruments/p/19

¹⁴¹"Descripción del proyecto Escola Folk del Pirineu". Generalitat de Catalunya. Consultado el 18 de mayo de 2016. Sitio web: http://cultura.gencat.cat/ca/departament/estructura_i_adreces/organismes/dgcpt/04_formacio/05_escola_folk/

3.2.2. Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

La Escuela Superior de Música de Cataluña se fundó en el año 2001 por iniciativa del Departamento de Enseñanza de la Generalitat de Catalunya y bajo el objetivo de formar músicos profesionales capaces de “[...] assolir reptes professionals a escala internacional i vetllar per la seva incorporació al món professional, afavorint la formació de músics amb perfils interessants per al mercat internacional”.¹⁴² No obstante, además de una clara proyección al extranjero y una intención de calidad competitiva a nivel europeo, la ESMUC es una institución que también se vincula a redes educativas de toda Cataluña y actualmente es la única escuela que ofrece estudios de música tradicional catalana a nivel superior, en donde mantiene una producción, creación e investigación constante.

Esta iniciativa, a diferencia del C.A.T., se generó de manera posterior y desde una política cultural Top-Down ya que desde el año 1993 a partir de la ley 2/1993, de 5 marzo, en su artículo 4 sobre “Enseñanza y difusión” se estipuló que: “[...] El Gobierno incluirá en los currículums de los diferentes niveles, etapas, ciclos, grados y modalidades del sistema educativo el conocimiento de la cultura tradicional propia de cada población y general de Cataluña, y propiciará la participación activa de los alumnos.”¹⁴³ Esta ley autonómica de los años 90, permitió una serie de políticas públicas, en pro de la cultura popular y tradicional catalana, así como del reconocimiento a la labor asociativa que se llevaba realizando desde finales de los años 70’s.

Desde su creación en el año 2001 los instrumentos tradicionales pasaron a ser parte de la educación superior pero únicamente como instrumentos secundarios o complementarios a los instrumentos “clásicos” obligatorios en las escuelas superiores de música. Fue hasta el año 2006 cuando los instrumentos tradicionales catalanes así como la guitarra flamenca, pasaron a ser un grado

¹⁴²“Objetivos”. Escuela Superior de Música de Catalunya. Consultado el 18 de mayo de 2016. Sitio web: <http://www.esmuc.cat/L-Escola/Objectius>

¹⁴³“Ley 2/1993, de 5 de marzo, de Fomento y Protección de la Cultura Popular y Tradicional y del Asociacionismo Cultural (Vigente hasta el 31 de Diciembre de 2011)”. Generalitat de Catalunya. Consultado el 18 de mayo de 2016. Sitio web: http://www.mcu.es/archivoswebmcu/LegislacionConvenio/legislacion/lcat_1993_112_lev_2_19930305.pdf

superior de (240 créditos ECTS) dentro del sistema de reconocimiento de créditos europeo, ofertando desde entonces una vacante por instrumento anual. “[...] crec que era una reivindicació de un sector no gaire gran del món de la cobla que volien el superior i van entrar el tible, no va entrar el fiscorn, i llavors quan van fer entrar el fiscorn, van fer entrar les gralles, el flabiol i el sac de gemecs.”¹⁴⁴

A una dècada de formar músics tradicionals a nivell superior, las directrices de la ESMUC se han visto guiadas por una visión; “la flexibilitat i la no-jerarquia entre disciplines.”¹⁴⁵ Actualmente la escuela gestiona tres itinerarios para el título superior de interpretación de instrumentos tradicionales; instrumentos de la cobla (flabiol y tamborí, tible, tenora y fiscorn), los instrumentos de la música catalana (gralla/ dolçaina, sac de gemecs y acordeón diatónico) y, el área de flamenco (guitarra flamenca y cante flamenco). A continuación, pasaremos al análisis de resultados de nuestro trabajo de campo en relación a los objetivos de la investigación planteados en un inicio.

3.3. La profesionalización en la música tradicional 1980 -2016

De acuerdo con nuestra pregunta de investigación, la cual se basa en indagar si el C.A.T. y la ESMUC han contribuido a la profesionalización de la música tradicional catalana y, a su vez, si tienen alguna repercusión en la inserción al mercado laboral de los nuevos músicos, hemos dividido el trabajo de campo en diversas variables de análisis, cada una siguiendo un objetivo del caso concreto planteados en nuestra introducción. Nuestra primera variable se enfoca en la profesionalización de la música tradicional a partir de los años 80's hasta la actualidad. La hemos denominado “Evolución de la profesionalización” y se ha analizado con el software de análisis cualitativo *Nvivo 11 pro* con el cual hemos segmentado nuestras 12 entrevistas en diferentes nodos temáticos.

¹⁴⁴Entrevista realizada a Manu Sabaté el día 21 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.1. “Formato entrevistas semidirigidas ex –alumnos ESMUC”

¹⁴⁵ “Objetivos”. Escuela Superior de Música de Catalunya. Consultado el 18 de mayo de 2016. Sitio web: <http://www.esmuc.cat/L-Escola/Objectius>

Uno de los conceptos que podemos remarcar es el franquismo, pues como se vio en el marco histórico, hasta finales de los años 70's la cultura popular se concebía desde el folklorismo que el régimen había tratado de proyectar hacia el extranjero, una nacionalidad española en donde se mezclaban elementos extraídos de diferentes lugares y en donde, al final, las identidades regionales quedaban difuminadas. Por otro lado, el tema cultural tampoco tuvo gran apoyo gubernamental; “[...] a finales de los años 70's principios de los 80's, no solo la cultura popular sino cualquier manifestación artístico cultural, lo que sea, la danza, el teatro la música, el mundo de los museos, archivos, grandes bibliotecas, lo que se llama fomento a la cultura, eso no existía.”¹⁴⁷ Como podemos ver, si esto era difícil para las consideradas “bellas artes”, el tema de las manifestaciones populares era aún más complejo, las asociaciones culturales que funcionaban lo hacían de palabra, no existía una normativa que permitiera un desarrollo en el resto del territorio. Como menciona Jordi Fàbregas;

Al final del franquisme, els instruments pràcticament estaven en desús o casi bé desapareguts. La gralla per exemple, es tocava solament a l'àmbit d'aquí del Penedès i del Garraf amb els Castellans, una mica només per la gent gran. L'acordió diatònic, pràcticament havia desaparegut al Pirineu, els vells del Pirineu hi havia molts pocs i el tenien arraconat. En aquells anys el panorama era així, per suposat el violí tradicional no s'estudiava, hi havia un parell de persones que tocaven per les festes, la viola de roda no es tocava, la tarota tampoc, el sac de gemecs tampoc. No hi havia res en aquells anys.¹⁴⁸

En el caso de la formación y la enseñanza en música tradicional, el panorama no era esperanzador, los conservatorios de música se alineaba a una concepción de cultura estratificada en donde se debía reproducir la “alta cultura” y con esto hablamos de la música clásica. Sin embargo, a pesar de las limitaciones, algunos elementos del mundo tradicional se habían logrado mantener. Por un lado, el auge durante los años de dictadura de la *nova cançó* tuvo un importante impulso en el empoderamiento social y el interés por la cultura popular. Por otro lado, algunos

¹⁴⁷Entrevista realizada a Esteve León el día 15 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.10. “Guía de Entrevista semidirigida no.10”

¹⁴⁸Entrevista realizada a Jordi Fàbregas el día 15 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.11. “Guía de Entrevista semidirigida no.11”

instrumentos tradicionales se seguían tocando, principalmente los de la cobla de sardanas. “Els de la cobla sempre han estat mirant cap al món de la música clàssica, en canvi, els de tradicional fins als anys 70’s era una cosa molt de dinasties de famílies de músics, no va ser fins als 80’s que es va popularitzar, però les cobles als 50’s i 60’s ja funcionaven molt bé.”¹⁴⁹

Por consiguiente, podemos decir que la cobla se convirtió en la música catalana más permitida durante los años de dictadura, principalmente por su capacidad de vincular el mundo tradicional y la música de orquesta, que fue el punto de equilibrio que permitió su perduración y su inserción en los conservatorios públicos, con una metodología de enseñanza propia del mundo clásico.

La música de cobla més o menys es va anar mantenint, fins i tots en els anys del franquisme, i per tant, el que serien instruments com el tible, la tenora, el flabiol i el fiscorn, que són instruments que diguem, no són convencionals de la música clàssica, aquests sí que van entrar en l’ensenyament dels conservatoris.¹⁵⁰

Evidentemente, esta situación también posicionó a la sardana como un elemento proyectado al exterior, un baile sutil y organizado que seguía manteniendo un vínculo con el pueblo, pero también fue objeto de folklorización.

Respecto al tema de la enseñanza, la figura del músico tradicional en estos años no se consideró como una profesión, era un elemento relacionado a la vida rural y una función social que no se vinculaba a aquello que podía aprenderse en una institución y mucho menos dentro de una educación reglada. “A nivel educativo todo eso fue bastante escéptico. Toda la educación musical era muy basada en la música clásica, música de conservatorio, ahí tenían prácticamente cero la entrada de música tradicional.”¹⁵¹

No obstante, a principios de los años 80’s, el resurgimiento del asociacionismo permitido por los nuevos gobiernos democráticos, realizó un rescate sistemático

¹⁴⁹Entrevista realizada a Manu Sabaté el día 21 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.1. “Formato entrevistas semidirigidas ex –alumnos ESMUC”

¹⁵⁰Entrevista realizada a Jordi Fàbregas el día 15 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.11. “Guía de Entrevista semidirigida no.11”

¹⁵¹Entrevista realizada a Joan Asensio el día 2 de mayo de 2016 en Barcelona. Anexo 1.12. “Guía de Entrevista semidirigida no.12”

de la música tradicional que se adecuó a los intereses políticos del período de transición. “A partir d’aquest buit és quan comença a haver tot un intent de recuperació a partir del que seria la cançó. A la cançó també hi ha dues línees, una que seria la cançó tradicional i altra que seria la cançó de les corals, diguéssim als cors de Clavé”.¹⁵² Por otro lado, desde la nueva administración, se aplicó una política cultural de restitución de la cultura tradicional, la intención era que el repertorio y los instrumentos dentro de las fiestas populares se entendieran desde su contexto original, “[...] es tractava que a la festa tradicional en tot Catalunya no hi hagués un so estàndard”.¹⁵³

Por supuesto, el trabajo fue complejo, pues dependiendo de la región existía más o menos impacto de este tipo de música, asimismo, los instrumentos tradicionales (a excepción de los de la cobla) eran minoría y entre los mismos constructores (los pocos que había), las diferencias organológicas eran sustanciales, principalmente en cuanto a tonalidad y afinación, por lo que era casi imposible que tocaran dos o más grallas juntas. El panorama de profesionalización comenzó desde el punto cero, no existían suficientes músicas ni formadores para poder hablar de un ámbito profesional. El resurgimiento de la fiesta de calle rendía frutos, pero la formación se limitaba a cursos muy básicos y los músicos se formaban de manera autodidácta. “Érem cinc grups de música, tots teníem un treball masomenos, teníem actuacions, teníem concerts, però era molt difícil que els mitjans de comunicació fessin difusió de la música que s'estava fent.”¹⁵⁴

Podemos definir a los años 80's como un período de rescate y recuperación postfranquista, impulsado principalmente por un ámbito asociativo y un interés Bottom-up, donde la ciudad de Barcelona representó un altavoz importante para el resto del territorio y donde se concentró a una generación de músicos que formaron el primer sector de músicos tradicionales, realizando festivales y conciertos de manera autogestiva.

¹⁵²Entrevista realizada a Jordi Fàbregas el día 15 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.11. “Guía de Entrevista semidirigida no.11”

¹⁵³Entrevista realizada a Lluís Puig i Gordi el día 22 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.9. “Guía de Entrevista semidirigida no.9”

¹⁵⁴Entrevista realizada a Jordi Fàbregas el día 15 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.11. “Guía de Entrevista semidirigida no.11”

Queríamos una asociación que fuera capaz de hacer difusión, promoción y bueno creamos la asociación haciendo un pequeño festival [...] el caso de TRAM es una determinación muy específica que parte de los músicos ante el poco caso y la poca repercusión que tenía su trabajo y los pocos espacios para tocar que había a mediados de los años 80.¹⁵⁵

Como conclusión, podemos decir que en los años 80's no hubo una enseñanza de la música tradicional sistemática, no había un mercado profesionalizado de la música tradicional, pero había una participación asociativa que permitió el rescate y al recuperación de este patrimonio inmaterial.

3.3.2. Análisis década 1990

El análisis de esta etapa se ha elaborado a partir del nodo “Situación años 90” segmentado con el programa *Nvivo 11 Pro*. A continuación, se muestra la “marca de nube” (figura 4) de la cual destacamos las siguientes palabras: aprender, talleres, generalitat, promocionar, divulgació, centre, l’Aula, discos, formació, más.

Figura no. 4 “Marca de nube música tradicional años 90's”¹⁵⁶



¹⁵⁵Entrevista realizada a Esteve León el día 15 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.10. “Guía de Entrevista semidirigida no.10”

¹⁵⁶Mapa de elaboración propia, realizado con el software *Nvivo 11 PRO* a partir de la información contenida en el nodo “Situación años 90” con el cual segmentamos 8 entrevistas.

Como hemos mencionado anteriormente, durante los 80's hubo todo un fenómeno de recuperación de la fiesta y la música tradicional en el territorio catalán. Principalmente, desde el ámbito civil a partir de asociaciones con poca ayuda gubernamental. A principios de los 90's, el panorama de la música tradicional iba en aumento y se había mejorado el sector en diferentes vertientes. Desde el ámbito gubernamental las administraciones locales y regionales aplicaron una política de promoción que complementó el trabajo que se había hecho durante los últimos diez años. Se había pasado de la fase de *recuperación* a la de *promoción y divulgación*.

En el año 93 o 94, a partir de la propuesta de un ex-consejero de convergencia y unión, se crea el Centro de Promoción de la Cultura Popular y Tradicional Catalana, entonces le dieron unas competencias al asociacionismo en general y también crearon algunos programas de promoción de la cultura, pero una acción muy desde el punto de vista etnográfico.¹⁵⁷

La creación del Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional fue una política cultural fundamental para la divulgación de la diversidad musical del territorio, pero también, fue la posibilidad de institucionalizar la investigación social en cultura popular y tradicional y comenzar a generar material de documentación. Esta iniciativa también se extendió al ámbito de la enseñanza, ya que en 1992 el Departament de Cultura de la Generalitat creó el Aula de Música Tradicional i Popular (AMTP), la cual era una escuela de formación musical creada y financiada por el gobierno, y a pesar de no tener un reconocimiento académico, fue la primera escuela en otorgar el título de “mestratge en música tradicional”.

Este primer acercamiento a una formación profesional respondió a la situación del momento, no era posible estructurar una escuela reglada porque no existían los mapas curriculares ni la pedagogía musical para este tipo de géneros, los cuales se diferenciaban de aquellos enseñados por parte de los conservatorios clásicos. En este sentido, el objetivo del AMTP más que crear músicos profesionales, era una política de creación de educadores, quienes tendrían la misión de desarrollar

¹⁵⁷Entrevista realizada a Esteve León el día 15 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.10. “Guía de Entrevista semidirigida no.10”

métodos de estudio y preparar a los músicos tradicionales para mejorar la actividad que ya realizaban en las fiestas populares.

Mantenir bé la festa tradicional o recuperar-la bé, doncs, també volia dir no descuidar la música [...] no hi havia ningú que fes la formació, era el moment que encara s'havien d'establir els dissenys curriculars de cada instrument. l'Aula de Música Tradicional va tenir un paper clau en la definició dels plans d'estudis i per formar els que després han sigut formadors, o sigui, el objectiu de l'aula era formar bons sonadors, que a la vegada s'han convertit molts en mestres.¹⁵⁸

El Aula de Música Tradicional se creo distribuida en diversas partes del territorio, en Barcelona, Salt, Lleida, Tarragona, Figueres, Vilaseca y Tortosa. Comenzó como una formación musical que respondia a las necesidades de una sociedad que impulsaba el sector y comenzaba a profesionalizarlo a partir de convenios con las administraciones. Por ejemplo, el caso del C.A.T., fue un trabajo conjunto entre la administración y el ámbito asociativo. "Desde el año 93 que se fundó el C.A.T. nosotros llegamos a gestionar hasta 10 festivales de música tradicional en todo el país. En el momento que el ayuntamiento nos concedió la cesión de este espacio público nos comprometimos un poco más con la carga de gestión."¹⁵⁹

La formación no académica se dió desde diferentes trincheras; los talleres del C.A.T., el Aula de Música Tradicional, los talleres de acordeón de Arsèguel (que duraban durante el verano algunas semanas), las mismas colles de gegants que organizaban formación para sus grallers, las bandas municipales que comenzaban a tener un interés por tocar y formar con mayor calidad a sus integrantes. Además, se generó toda una serie de materiales novedosos de enseñanza como los primeros manuales de acordeón, gralla o tarota. "Es va presentar al C.A.T. el primer mètode d'acordió diatònic, vull dir, aquí es van presentar moltes activitats i va ser en aquesta època."¹⁶⁰

¹⁵⁸Entrevista realizada a Lluís Puig i Gordi el día 22 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.9. "Guía de Entrevista semidirigida no.9"

¹⁵⁹Entrevista realizada a Esteve León el día 15 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.10. "Guía de Entrevista semidirigida no.10"

¹⁶⁰Entrevista realizada a Cati Plana el día 27 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.7. "Guía de Entrevista semidirigida no.7"

El cambio social durante la década de los 90's fue expansivo, el rescate a las expresiones más tradicionales del ámbito rural como las caramelles, els castells, los balls de gitanes, las bandas de viento, todo lo que estaba escondido se comenzó a proyectar, sobre todo en ámbitos urbanos. "Por ejemplo, lo de bailar en la plaza se extendió a muchas poblaciones, de manera informal al principio, y ahora pues ya han surgido asociaciones de gente que son amantes del baile tradicional y que se organizan y sostienen este fenómeno."¹⁶¹

En resumen, podemos decir que durante los años noventa se generaron políticas culturales proyectadas hacia la creación de centros de enseñanza, documentación y promoción en música tradicional. La educación que se dio fue mayoritariamente informal, pero se dirigió a la formación de maestros y educadores, se generaron también los primeros métodos de instrumentos tradicionales, se perfeccionaron y homogeneizaron los instrumentos y hubo una movilización social por la cultura popular llevada de nuevo a las plazas públicas.

Cuando tú tienes un mercado expansivo, que fue lo que se produjo aquí, pues va creciendo la programación y pues es más fácil que tengas un grupo que no tenga alguna calificación especial, que va repitiendo un repertorio común que todo el mundo hace pero con trabajo seguro y bastantes subvenciones.¹⁶²

A nivel de mercado, el sector de la música tradicional fue en aumento, existía una oferta y una demanda que permitía tocar a cualquier músico tradicional, pocas veces tomando en cuenta su calidad artística. Podemos decir que si bien desde la línea de la enseñanza se progresó hasta un nivel estandarizado medio, aún no surgía un sector profesional.

¹⁶¹Entrevista realizada a Francesc Tomàs "Panxito" el día 15 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.8. "Guía de Entrevista semidirigida no.8"

¹⁶²Entrevista realizada a Esteve León el día 15 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.10. "Guía de Entrevista semidirigida no.10"

cultura popular recuperada, y que ahora integraban de manera natural la música tradicional como una actividad a optar durante el tiempo libre.

Els alumnes apart de les classe a l'escola, podien anar a fer instruments tradicionals, jo vaig començar a fer gralla, sac de gemecs i acordió. Després vaig triar l'acordió perquè al meu poble hi ha en Joan Garriga que és un acordeonista d'un grup molt famós [...] els primers anys anava a la plaça del rei i portàvem els instruments i jo imitava als que sabien tocar.¹⁶⁴

Las escuelas de formación como el Aula de Música Tradicional y Popular o los talleres del C.A.T., ya contaban con profesores formados, tanto en el campo educativo como en el profesional. La figura del músico tradicional pasó de tener una función social a nivel local, a abrirse como una posibilidad laboral para distintos músicos, que ya ejercían la profesión en diversos circuitos y festivales. La formación continua y aceptada en los primeros niveles se extendía por todo el territorio e incluso en otras comunidades autónomas; “Jo a València feia deu anys que feia classes a un poble que es diu Algemesí, que entre alumnes de dolçaina i tabal podia tindre 300 alumnes, una animalada.”¹⁶⁵

Es durante los primeros años de esta década, donde empezó un programa sistemático y de apoyo gubernamental a partir de políticas culturales que se extendieron por todo el territorio, se institucionalizaron fiestas mayores como el caso de la Mercè en Barcelona y con esto, se activó una economía del sector de la cultura popular que permitió formar un perfil de músico profesional que precisaba de un espacio centralizado, que pusiera en contacto a diversos agentes del medio artístico.

A nivel de formación, se reestructuró la política de enseñanza de música reglada en el estado español y en el año 2001 surgió la Escuela Superior de Música de Catalunya con la idea de generar una escuela competitiva a nivel internacional

¹⁶⁴Entrevista realizada a Marçal Ramon el día 25 de abril de 2016 en Granollers. Anexo 1.2. “Formato entrevistas semidirigidas ex –alumnos ESMUC no. 2”

¹⁶⁵Entrevista realizada a Pau Puig el día 19 de abril de 2016 en Reus. Anexo 1.3. “Formato entrevistas semidirigidas ex –alumnos ESMUC no. 3”

(principalmente europeo) para mejorar la calidad y la proyección de los músicos que hasta ese momento, se formaban en los conservatorios.

Tampoc l'ESMUC és una escola que tingui gaires anys perquè va canviar la llei educativa a l'Estat Espanyol, abans els superiors de música es feien als conservatoris de tota la vida i només eren dos anys, llavors es van quitar les llicenciatures i després doncs van allargar la carrera a quatre anys i es van crear les escoles superiors per tot el territori espanyol. Que és l'ESMUC, el Superior de València, el superior del país Basc y el superior de Madrid.¹⁶⁶

la ESMUC nació bajo una visión inclusiva e innovadora, en el año 2003 introdujo los instrumentos tradicionales catalanes como complementarios a los de música clásica. En un primer momento, sólo se incorporaron los instrumentos de la cobla; como el flabiol, el tible y la tenora, que ya habían tenido una tradición en conservatorios desde finales de los años 70's. Después, se introdujo el fiscorn y con ello se llevó a cabo la propuesta de establecer un grado profesional de los instrumentos de cobla, sumando aquellos que nunca habían existido a nivel medio; la gralla, la dolçaina, el sac de gemecs y el acordió diatònic.

A nivel superior, el único espacio reglado es la ESMUC, fue el primer sitio donde se apostó por esos instrumentos de música tradicional catalana [...] la idea es formar y profesionalizar este tipo de instrumentistas que hasta ahora estaban dejados de la mano de Dios, un poco buscándose la vida como podían, a nivel autodidacta, después uno se iba haciendo hacia la vida profesional.¹⁶⁷

Claramente, los primeros años de incorporación de la carrera de intérprete en música tradicional fueron difíciles, ya que si bien se tenía un diseño curricular y un itinerario profesionalizado para el grado superior, los profesores nunca habían formado parte de un proyecto educativo reglado, de un ámbito que durante las últimas décadas había sido considerado la antítesis de lo académico y que ahora se adaptaba a las pautas y metodologías de los planes de estudio contemporáneos. “A l'ESMUC hem sigut una mica una prova, jo sóc la segona

¹⁶⁶Entrevista realizada a Manu Sabaté el día 21 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.1. “Formato entrevistas semidirigidas ex –alumnos ESMUC”

¹⁶⁷Entrevista realizada a Joan Asensio el día 2 de mayo de 2016 en Barcelona. Anexo 1.12. “Guía de Entrevista semidirigida no.12”

generació de fer gralla a l'ESMUC, al 2007. Hi havia moltes coses que no estaven clares, què s'havia de fer, que no s'havia de fer.”¹⁶⁸

La incorporación del grado superior en la ESMUC fue un cambio radical para el sector, pues era la respuesta a los años de crecimiento de una demanda que necesitaba músicos cada vez mejor preparados, sobre todo contrataciones desde el sector público. Podemos decir que la evolución se dio pasando de un período de *difusión y divulgación* que había habido durante los años 90, a un período de *enseñanza y profesionalización*.

Evidentemente este proceso conllevó muchos retos, principalmente derivados de la enseñanza profesional, ya que hasta entonces, los modelos de formación habían sido bastante abiertos en las escuelas no regladas, se podía prescindir del solfeo y la teoría musical. Pero el nivel superior precisaba de otras herramientas de formación integral. Una de las alternativas que permitió la profesionalización de los músicos tradicionales en la ESMUC, fue la posibilidad de generar intercambios culturales a otros países mediante convenios con universidades europeas, lo que mejoró al mismo tiempo los métodos de enseñanza. El avance y el conocimiento adquirido en el extranjero contribuyó en gran medida al sector y lo convirtió en un mercado competitivo.

Clar no estem tocant instruments de tradició en l'ensenyament, encara que la dolçaina estigui documentada des del segle XIII i l'acompanyament de gegants i això, no hi ha hagut una tradició d'estudi, de repertori, de formació en l'instrument. Vaig anar a Sofia a fer classes, després vaig tornar i vaig fer com a projecte final un concert de dolçaina on de repertori tradicional només n'hi havia una cançó i clar vaig ficar una peça per a dansa búlgara, una per a ney, tractant d'utilitzar els elements que podia aprofitar de cadascú.¹⁶⁹

Otra de las limitaciones durante esta década fue la falta de enseñanza a nivel reglado medio. El Departament de Ensenyament en el año 2006 (mismo en que se abrió el superior de gralla), intentó incorporar la gralla y la dolçaina a los

¹⁶⁸Entrevista realizada a Manu Sabaté el día 21 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.1. "Formato entrevistas semidirigidas ex –alumnos ESMUC"

¹⁶⁹Entrevista realizada a Pau Puig el día 19 de abril de 2016 en Reus. Anexo 1.3. "Formato entrevistas semidirigidas ex–alumnos ESMUC no. 3"

conservatorios de formación a nivel medio, pero esto fue minoritario. Se mostraba un vacío importante en el sistema de enseñanza, pues si bien existía una educación a nivel inicial, los que egresaban del Aula de Música Tradicional o llevaban años realizando talleres en el C.A.T. o clases particulares, debían formarse de manera autodidacta en el nivel medio para poder alcanzar los exámenes de ingreso al superior de la ESMUC. “En aquell moment el que va passar és que no existia, i a l’ESMUC podies entrar si feies una prova com dient que tenies el grau mig.”¹⁷⁰

La crisis económica mundial de 2008, impactó fuertemente en todos los sectores, como vimos en nuestro análisis sectorial los catalanes comenzaron a reducir el gasto cultural. Si bien existía una mayor profesionalización en la música tradicional y se había logrado un gran cambio en el tema de formación y enseñanza, en el tema de consumo y de mercado artístico la demanda comenzaba a contraerse ante una oferta que cada día era mayor, de más calidad y más profesional.

Es difícil, però no trobaràs per altra banda en la història del país, més gent tan ben formada i en general amb més coneixements de la música tradicional. No hi ha cap generació en la música de Catalunya que hi hagi passat això. Parlant de la generació del 2000 cap aquí, a més d’un públic molt més format.¹⁷¹

Podemos concluir que durante esta época, el mayor avance en el sector de la música tradicional se dio a nivel de enseñanza y formación, con la incorporación del grado superior de intérprete en música tradicional de la ESMUC. Sin embargo, también se evidencia una falta de grado medio que abrió una brecha entre la enseñanza a nivel elemental y la enseñanza a nivel superior. En el tema del mercado, podemos decir que a finales de esta época se vio afectado por la crisis económica que redujo el gasto cultural de la población así como el gasto público en este tipo de manifestaciones.

¹⁷⁰Entrevista realizada a Manu Sabaté el día 21 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.1. “Formato entrevistas semidirigidas ex –alumnos ESMUC”

¹⁷¹Entrevista realizada a Lluís Puig i Gordi el día 22 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.9. “Guía de Entrevista semidirigida no.9”

años 2010” con 3.3.4. Análisis década 2010

Para esta última década, hemos utilizado la información del nodo titulado “Situación el cual se segmentó la información de 11 entrevistas. De la figura no. 5 hemos destacado las siguientes palabras clave: nivell, professional, difícil, repertori, generació, model, concerts, concepte, món, diners, castellers.

Figura no. 6 “Marca de nube música tradicional años 2010”¹⁷²



En el año 2010 la situación económica en España y a nivel mundial era compleja, el avance durante los últimos 20 años en la recuperación de la cultura popular que había comenzado a abrir un sector profesional joven, ahora se veía afectado y reducido, no sólo el ámbito tradicional, sino en las artes en general.

Els joves van tenir l'opció per a ser professionals i anar-se'n professionalitzant, a nivell acadèmic i amb la pràctica. Això ara no existeix, hi ha grans dificultats, però no és per la formació, hi ha millor formació que mai, és perquè hi ha una retracció

¹⁷²Mapa de elaboración propia, realizado con el software *Nvivo 11 PRO* a partir de la información contenida en el nodo “Situación años 2010” con el cual segmentamos 11 entrevistas.

tan important de la demanda que fins i tot, aquesta fase d'innovació, doncs, si dona problemes als professionals, els altres ho tenen molt complicat.¹⁷³

Durante los años posteriores a la crisis económica, el pago para los músicos tradicionales disminuyó, sobre todo en las contrataciones por administración y ayuntamientos a consecuencia de los recortes en el presupuesto público. Diversas formaciones se vieron forzadas a reducir el número de integrantes para tener una mayor distribución de ingresos. El sector se hizo mucho más competitivo y se vio forzado a diversificar su oferta, a partir de proyectos “llamativos” aunque no necesariamente entraran en la concepción general de “lo tradicional”.

En estos momentos, hay un montón de gente con una calidad técnica que no se había visto nunca, pero aquí, si no marcas la diferencia de tu propia música tradicional, estás en un medio en el que a lo mejor, músicos no profesionales pero sí medio formados, podrían cubrirte perfectamente.¹⁷⁴

En el caso del ámbito informal, algunas bandas de música han utilizado estrategias interesantes, como la inserción de música moderna dentro del repertorio tradicional. Las colles de dolçaina o gralla con la idea de acaparar más público, apuestan por los covers de moda. “En els últims anys s’ha fet molt fort el tema de les colles de dolçaina, perquè fa més festa, té més gent, té més facilitat de repertori, els dolçainers tradicionals tocaven les cançons tradicionals i ja està, però ara n’hi ha arranjaments de la ‘cançó del verano’, és com més versàtil i dóna per més coses.”¹⁷⁵

En el ámbito profesional, las agrupaciones más jóvenes han roto el tabú de lo entendido como tradicional y han innovado en el género aportando un enriquecimiento al sector que no se había visto hasta ahora. La oferta se ha diversificado en gran medida, por lo que se puede encontrar desde música tradicional para recién nacidos, hasta música tradicional para espectáculos eróticos, compañías interdisciplinarias de arte sonoro, pero también se sigue

¹⁷³Entrevista realizada a Esteve León el día 15 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.10. “Guía de Entrevista semidirigida no.10”

¹⁷⁴Ibíd.

¹⁷⁵Entrevista realizada a Enric Alberola el día 25 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.5. “Formato entrevistas semidirigidas ex-alumnos C.A.T. no. 5”

conservando el *ball de plaça*, una característica que no se ha perdido y que se valora por todos los músicos y a todos los niveles.

Estic ficat en molts grups, tinc un quartet de fusió que té de tradicional els instruments [...] és fusió entre el folk, el jazz, el rock. A part de tot això, hi ha la feina de graller, fer acompanyaments de balls de festa major, de gegants, de castells. La gran pregunta és si tot el que faig es tradicional, jo crec que d'entrada la música tradicional és una cosa que és viva i que sempre està en constant transformació a qualsevol opció. Per tant, mirar-la o definir-la des de una visió estàtica a mi ja no em serveix.¹⁷⁶

Si bien el mercado artístico está en recuperación y aún no ha alcanzado los años de bonanza de hace una o dos décadas, consideramos que la profesionalización del sector tradicional ha tenido un cambio sustancial en cuanto a la diversidad de actividades que se ofrecen. Desde el ámbito asociativo, hasta el ámbito gubernamental. Desde la administración pública existen subvenciones para entidades públicas y privadas, para formación y producción de espectáculos, se organiza anualmente la *Fira Mediterrània de Manresa* que tiene jornadas profesionales de cultura popular. Incluso, los organismos públicos se han transformado, como el Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana que ha pasado a denominarse Direcció General de Cultura Popular i Tradicional, Associacionisme i Acció Culturals¹⁷⁷, ampliando sus funciones para adaptarse a las demandas actuales.

En el tema de la educación elemental, el cual había sido estable durante años con el programa de l'Aula de Música Tradicional, dejó de ser apoyado por la Generalitat y pasó a ser gestionado, en algunos casos, por empresas privadas y en otros, por asociaciones o cooperativas. Esto abrió la puerta a un sector privado de educación y formación de música tradicional.

¹⁷⁶Entrevista realizada a Manu Sabaté el día 21 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.1. "Formato entrevistas semidirigidas ex –alumnos ESMUC"

¹⁷⁷"DECRET 59/2012, de 29 de maig, de modificació del Decret 304/2011, de 29 de març, de reestructuració del Departament de Cultura." Generalitat de Catalunya. Consultado el 23 de mayo de 2016. Sitio web: http://dogc.gencat.cat/ca/pdogc_canals_interns/pdogc_resultats_fitxa/?action=fitxa&documentId=608953

Van parar d'haver diners, no hi havia més subvenció i llavors, aquelles escoles no s'aguantaven. Van entrar en crisi bastant forta i va ser quan van sorgir aquestes seues que ho van agafar altres escoles privades. A Tarragona ho va agafar el Tecler, a Reus va sorgir l'Aula de Sons i a Tortosa ho van agafar els Túbal que són els Quico el Célio. Suposo que algo reben de la generalitat però ja no és lo mateix que abans, cadascú fa i té el seu programa.¹⁷⁸

Desde la visión de la administración pública, ha habido menos intervención en cuanto al ámbito de la música tradicional ya que se considera que después de casi 30 años, la formación de la música tradicional es un sector estable y con un impacto social que prescinde del trabajo que correspondía al gobierno, ahora se considera que la dirección hacia donde deben apuntar las políticas públicas es hacia la enseñanza profesional.

Per tant en la mesura que les entitats, ajuntaments i l'àmbit privat han anat organitzant formació en música tradicional, nosaltres hem hagut de deixar això i dedicar-nos a introduir aquests instruments al conservatori. Estem fent ara la feina compensatòria entre cultura i ensenyament, definitivament.¹⁷⁹

Sin embargo, respecto al tema del grado medio para la enseñanza de la música tradicional, aún sigue habiendo trabajo a realizar, por ley se ha dictado la introducción de instrumentos tradicionales de doble caña dentro de los conservatorios de formación media, pero no todos lo han aplicado, la mayoría de veces los estudios de los instrumentos tradicionales generan interés sólo a nivel elemental donde muy pocos llegan a la formación superior.

Ha habido una situación un poco de desorden, no ha habido un plan de formación artística gubernamental, las escuelas municipales de música, el sistema antiguo de conservatorios, la mayoría no han incorporado instrumentos tradicionales, alguna escuela de música que empieza a introducir, pero nos falta ese colchón de grado elemental y grado medio.¹⁸⁰

¹⁷⁸Entrevista realizada a Clàudia Murall el día 26 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.4. "Formato entrevistas semidirigidas ex-alumnos C.A.T. no. 4"

¹⁷⁹Entrevista realizada a Lluís Puig i Gordi el día 22 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.9. "Guía de Entrevista semidirigida no.9"

¹⁸⁰Entrevista realizada a Joan Asensio el día 2 de mayo de 2016 en Barcelona. Anexo 1.12. "Guía de Entrevista semidirigida no.12"

Los proyectos que se plantean para el futuro respecto a la enseñanza se centran en introducir a nivel medio no sólo los instrumentos de doble caña como la gralla, la dolçaina o el sac de gemecs, sino también los de la cobla como el fiscorn o la tenora y también la dirección de conjuntos corales, la cual también tiene gran tradición. Para sintetizar el panorama actual, podemos decir que a nivel social la música tradicional y la cultura popular catalana se ha mejorado altamente, a pesar de haber disminuido la enseñanza de tradición oral que se tenía hace 20 o 30 años en los pueblos. La transmisión del conocimiento de la música y los bailes se han adaptado a las nuevas tecnologías y ahora existe una instrucción musical por las redes sociales 2.0 como youtube, facebook y diversos blogs. Existen colectivos de gegants o de diables que organizan sus propios talleres de formación. Asimismo, desde que la UNESCO declaró en 2010 a los Castells como patrimonio de la humanidad, la formación de colles castelleras en todo el territorio ha ido en aumento, “ hay 60 mil castells en Cataluña”.¹⁸¹ La función asociativa sigue activa, los encuentros en la plaza del rey que promueven las danzas tradicionales, las entidades que participan en la Red de Cultura Popular, la implementación del programa Cases de la Festa, todo esto ha mejorado la visibilización del sector.

Un altre aspecte també és el tema del carrer i de l'aire lliure, la cultura popular i tradicional d'acompanyament de gegants, de diables, percussió o de cant. Hi ha molta gent que té ganes de ser-hi, de participar-hi però no d'una manera professional¹⁸²

Como conclusión de los primeros años de década, podemos decir que a casi nueve años de la crisis económica que sacudió al país, el sector de la música tradicional aún es minoritario dentro de la música en general, pero se ha profesionalizado durante los últimos 20 años y precisa de más apoyo, “[...] algú que es trobi a l'administració o als ajuntaments et dirà que ja hi dediquen recursos

¹⁸¹Entrevista realizada a Esteve León el día 15 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.10. “Guía de Entrevista semidirigida no.10”

¹⁸²Entrevista realizada a Jordi Fàbregas el día 15 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.11. “Guía de Entrevista semidirigida no.11”

i esforços però, des del meu punt de vista no és suficient aquests últims deu anys realment jo crec que en aquest aspecte hem anat una mica endarrere.”¹⁸³

Los espacios para tocar en el ámbito formal y en el informal prácticamente són los mismos, pero ha habido un trabajo de innovación y diversificación de la oferta artística, sobre todo por parte de los niveles más altos, para generar un mayor consumo de esta música. “En l'àmbit sí que tothom es va coneixent i els espais no són separats, són vasos comunicants sempre. Tant els de l'ESMUC com els del C.A.T., doncs ens movem en el mateix àmbit, no hi ha gran diferència respecte a la feina que puguem trobar.”¹⁸⁴

Sin embargo, podemos comprobar que el hecho de que haya más formación en el sector, ha dado más profesionalización al medio, ya que los músicos tradicionales actuales a pesar de seguir teniendo condiciones difíciles en el sentido laboral y muy propias del mercado artístico (como describimos en nuestro marco teórico), ahora ejercen un oficio que se complementa con otras actividades pero que ellos consideran como el principal. “A veure, si li preguntes a un músic de l'ESMUC tradicional i un músic de clàssica, els de tradicional entrem amb feina, mentre estàvem allà tots, teníem feina i quan sortim doncs seguim tenint feina, gairebé és la mateixa.”¹⁸⁵ Se ha desarrollado el sector manteniendo una calidad en las agrupaciones que antes no se tenía, abriendo una serie de expectativas a los jóvenes hacia una música que en los años 70's u 80's se tenía como antigua, inecesaria y que ahora ha recuperado los espacios públicos tanto en el ámbito rural como en el urbano, pero también se ha introducido en salas de conciertos, conservatorios y a nivel educativo superior.

Crec que és important professionalitzar-se, no per la competitivitat, sinó per poder estar còmode en un àmbit, ser especialista i tenir una visió més rica i més oberta. L'escola reglada és una opció, abans no hi havia però ara això és fundamental, perquè a Europa i altres parts del món existeix. L'àmbit segueix sent minoritari

¹⁸³ Ibíd.

¹⁸⁴ Entrevista realizada a Cati Plana el día 27 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.7. “Guía de Entrevista semidirigida no.7”

¹⁸⁵ Entrevista realizada a Marçal Ramon el día 25 de abril de 2016 en Granollers. Anexo 1.2. “Formato entrevistas semidirigidas ex –alumnos ESMUC no. 2”

encara, malauradament la difusió a nivell de mitjans, audiovisuals, management, és molt minsa, sobre todo per tota la feina que ha suposat i que hi ha a darrere.¹⁸⁶

Desde una visión general, la formación superior y la enseñanza asociativa han contribuido a la profesionalización, que se ha visto marcada durante los últimos 20 años por este gran cambio que ha impulsado al sector pero que necesita desarrollar otros ámbitos que hasta ahora han quedado muy limitados, sobre todo a nivel de mercado.

3.3.5. “Cuadro resumen de la evolución en la profesionalización de la música tradicional 1980-2016”¹⁸⁷

Período	Evolución del mercado	Evolución de la enseñanza y la formación	Intervención administrativa	Intervención asociativa	Fase del período
1980	<ul style="list-style-type: none"> - Existencia nula de un mercado en la música tradicional - Las grabaciones en video y audio se realizan con fines documentales y folkloristas. - No se considera a los músicos tradicionales desde un oficio sino como una función social esporádica y obsoleta. 	<ul style="list-style-type: none"> - Carencia de formación en música tradicional - Los conservatorios se limitan a la enseñanza de música clásica - Los instrumentos de cobla son una excepción que se permite en los conservatorios. 	<ul style="list-style-type: none"> - Período de transición a la democracia, poco apoyo al sector cultural en términos de subvenciones. - Permisi6n y apoyo a actividades civiles con fines de rescate de la cultura popular. 	<ul style="list-style-type: none"> - Boom del ámbito asociativo principalmente recuperaci6n de Corals, cançons Tradicionals i balls de plaça. - Recuperaci6n y creaci6n de festivales y fiestas tradicionales - Generaci6n de músicos con interés por el rescate de la música tradicional 	<p style="text-align: center;"><i>Rescate y recuperaci6n de la música tradicional</i></p> <p style="text-align: center;">Política: Bottom-Up</p>
1990	<ul style="list-style-type: none"> - Surgimiento de las primeras discográficas de música tradicional - Mercado expansivo para los músicos tradicionales - Creciente demanda de estas manifestaciones en espacios urbanos 	<ul style="list-style-type: none"> - Surgen los primeros métodos de enseñanza de instrumentos tradicionales - Se crean centros de formaci6n a nivel elemental no reglado como el C.A.T. y el Aula de Música Tradicional i Popular. - Surgen los primeros 	<ul style="list-style-type: none"> - Se crea el Centre de Promoci6n de la Cultura Popular i Tradicional a partir de un decreto legislativo. - Se promueve el asociacionismo y se le da valor a la promoci6n y la 	<ul style="list-style-type: none"> - Incrementa el número de asociaciones culturales en el territorio. - Se promueven actividades concretas sobre todo los castells, los diables, los bailes de plaça y se recupera por 	<p style="text-align: center;"><i>Promoci6n y divulgaci6n de la música tradicional</i></p> <p style="text-align: center;">Política: Top-Down</p>

¹⁸⁶Entrevista realizada a Cati Plana el día 27 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.7. “Guía de Entrevista semidirigida no.7”

¹⁸⁷Elaborado a partir de la informaci6n obtenida en nuestras entrevistas semidirigidas.

	-Primeros convenios y subvenciones desde la administración	títulos otorgados por la Generalitat para “maestros en música tradicional”	difusión de la cultura popular - Se crean políticas culturales de documentación y salvaguarda de la cultura popular como patrimonio.	completo el espacio público. -Se estandariza la construcción de instrumentos tradicionales sobre todo los de doble caña.	
2000	- Sector estable con suficiente producción a nivel discográfico y de conciertos. - Crecimiento de la oferta en música tradicional y demanda estable hasta 2008 (inicio de crisis) -Existencia de profesionales de la música tradicional.	- Normalización del nivel elemental de formación en música tradicional en todo el territorio. -Surgimiento del nivel superior reglado con la creación de la ESMUC en 2001. -Creación de planes curriculares de los instrumentos tradicionales. -Propuesta de incorporación de dichos instrumentos en los conservatorios a nivel medio.	- Se apoya sobre todo la formación superior de la música tradicional. - Se otorgan apoyos y subvenciones a asociaciones de interés cultural que incluyan manifestaciones de música tradicional.	- Crecimiento de actividades de la cultura popular como los catells y los esbarts, así como las asociaciones corales. -Se genera un mejoramiento de la calidad musical y la formación dentro de las colles de acompañamiento de gegants, castells y diables. -Se realiza una formación desde las bandas municipales.	<i>Enseñanza reglada y profesionalización</i> Política: Top-Down
2010-2016	-Retracción de la demanda en el sector / generación de gran oferta. -Disminución en el gasto cultural promedio y en las contrataciones de música tradicional, sobre todo desde la administración. -Etapa de recesión económica pero a la vez gran de diversificación de la oferta y profesionalización del sector.	- Surge el sector privado de la enseñanza en la música tradicional a partir de la cesión de las ATMP a empresas y cooperativas. -Se convalidan títulos superiores en la ESMUC a músicos con trayectorias profesionales reconocidas. -Se instaura la enseñanza media de instrumentos de doble caña en algunos conservatorios.	-La Generalitat cesa el apoyo a las AMTP y se dedica a la enseñanza superior. -Se crean programas y políticas culturales como la Xarxa de Cases de la Festa, la Fira Mediterrània de Manresa que da proyección al ámbito -Aunque se reducen las subvenciones y el gasto público, aún existen apoyos para producción y creación de espectáculos.	- Se declaran en 2010 los Castells como patrimonio de la Humanidad UNESCO, esto dispara la creación de de colles castelleras en todo el territorio. -Se recupera en su totalidad la fiesta de calle. -Se profesionalizan asociaciones que tienen gran incidencia en el mundo tradicional como TRAM y el C.A.T. con el festival Tradicionàrius o las Corals de Clavé en el Palau de la Música.	<i>Enseñanza reglada y sector profesional joven</i> Política: Top-Down

3.4. Modelos formativos en la música tradicional

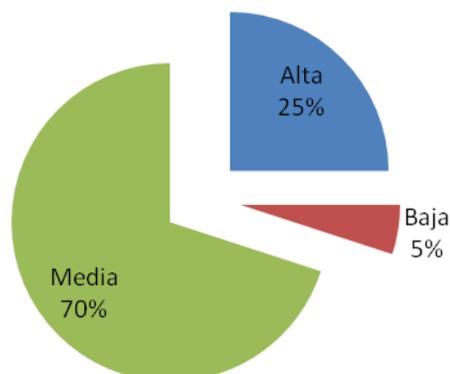
Nuestra segunda variable de análisis denominada “Modelos Formativos”, se basa en caracterizar las metodologías de enseñanza de la música tradicional catalana dividiéndola desde dos ámbitos; asociativo (informal) y académico (formal). Para ilustrar el caso utilizamos el Centre Artesà Tradicionàrius y la Escuela Superior de Música de Cataluña. Una vez definidas las características de estos modelos, contrastamos las diferencias, las ventajas y desventajas de cada uno, así como su importancia en el ámbito de la música tradicional. Para realizar este análisis utilizamos como fuente principal los datos obtenidos de nuestra “Encuesta realizada a alumnos C.A.T. y ESMUC.”¹⁸⁸ Como fuente complementaria utilizamos las entrevistas semidirigidas realizadas a ex-alumnos de ambas instituciones. Nuestra forma de medición se realizó a partir de cuatro indicadores; *Dedicación al instrumento y número de clases por semana, nivel del profesorado, facilidad de ingreso, precio, y vinculación de la institución con actividades extra-curriculares de cultura popular.*

3.4.1. Dedicación y número de clases por semana

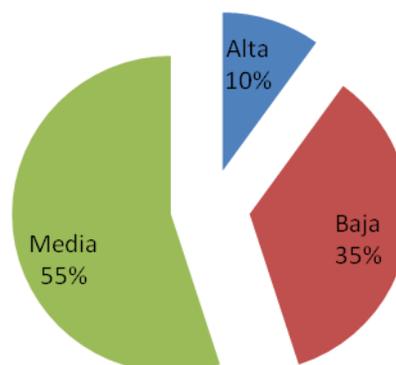
De acuerdo con los datos obtenidos en nuestra encuesta, la mayoría de los alumnos de instrumentos tradicionales de la ESMUC (70%) considera que la exigencia y el número de clases de su instrumento tradicional es media o neutral. Como podemos observar en la gráfica no. 1., sólo el 25% de los alumnos consideró que la exigencia de clases era alta. Creemos que esto se debe a que el mapa curricular de estudios superiores va más allá de la enseñanza instrumental, pues existen materias teóricas y troncales así como las de instrumento complementario que reducen las clases del instrumento principal a una o dos horas por semana.

¹⁸⁸Para más información véase Anexo 2. “Formato de encuesta realizada a alumnos C.A.T. y ESMUC”

Gráfica no. 1 “Distribución porcentual exigencia de clases semanales de instrumento ESMUC”¹⁸⁹



Gráfica no. 2 “Distribución porcentual exigencia de clases semanales de instrumento C.A.T.”



Complementando esta información, al preguntar sobre el número de horas que dedicaban a su instrumento fuera del aula, el 95% de los alumnos de la ESMUC afirmó estudiar entre 15 y 20 horas semanales fuera de la escuela y que incluso, este tiempo llegaba a aumentar en período de audiciones, lo que nos hace deducir que la exigencia se plantea de manera autónoma por parte de los alumnos.

En el caso del C.A.T. los resultados indicaron que la mayoría considera que la exigencia de clases es media (55%), no obstante, un importante porcentaje lo califica como baja (35%). Esto se entiende porque la formación que reciben los estudiantes de instrumento tradicional se limita a las clases individuales con opción a tomar alguna colectiva. Aunado a esto, el 65% de los alumnos del C.A.T. afirmó que estudiaba entre 0 y 5 horas semanales. Podemos concluir que si bien la intensidad en las clases de ambos centros es mediana o neutral, la diferencia se marca en las horas que dedica cada alumno a su instrumento fuera del ámbito educativo. Por consiguiente podemos concluir que el ámbito asociativo es un modelo más permisivo de dedicación parcial adaptado a las necesidades de cada alumno; “no puc estudiar, perquè clar compaginar amb altres coses doncs a vegades és complicat. Aleshores, el meu nivell d’expectativa és baix, per anar

¹⁸⁹Las gráficas y tablas del presente capítulo son de elaboración propia basadas en la información extraída de nuestra investigación (encuestas y entrevistas) por lo que se hará omisión de fuente en las siguientes gráficas.

mantenint una miqueta el nivell, però clar jo amb tocar ja estic content”¹⁹⁰En el en el caso de la ESMUC, dentro del ámbito académico encontramos un modelo de dedicación total en el cual el alumno debe prepararse de manera externa para mantener el nivel exigido por la institución. Sin embargo, es interesante saber que en el caso asociativo, puede haber alumnos que dediquen más horas a su enseñanza y esto les permita tener un nivel de instrumento tradicional alto.

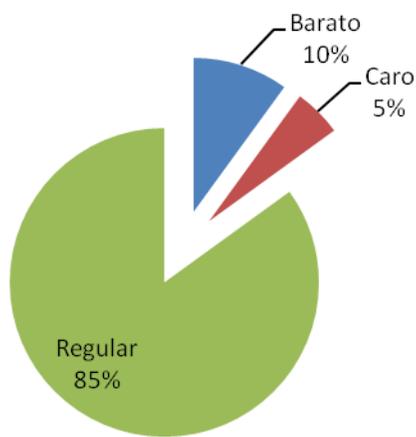
3.4.2. Nivel del profesorado y precio por curso

Respecto al nivel del profesorado, el 100% de los encuestados tanto del C.A.T. como de la ESMUC afirmaron que el nivel de los profesores y el dominio del instrumento que enseñaban eran altos, por lo que podemos derivar que ambas escuelas velan por la calidad de la enseñanza. Tanto el ámbito asociativo como el ámbito académico se preocupan por tener a profesores formados. Esta afirmación también se pudo comprobar porque dentro de las entrevistas semidirigidas se evidenció que algunos de los ex-alumnos e incluso, profesores de la ESMUC, imparten o han impartido clases en ambos centros, como la profesora Cati Plana, quien es profesora de acordeón diatónico en la ESMUC pero también da clases en la Escola Folk del Pirineu. Asimismo, el doçainer Pau Puig, dio clases en el Aula de Música Tradicional, en el Centre Artesà Tradicionàrius y es el primer titulado de este instrumento en la ESMUC. Esta situación nos habla de un sector de músicos conectado y reducido que comparte docencia entre el mundo asociativo y el mundo académico.

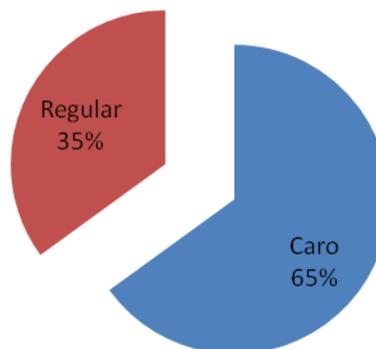
Respecto al precio del curso, encontramos que existe una diferencia importante en los dos centros. Podemos observar en la gráfica no. 4 que más de la mitad de los alumnos de la ESMUC consideran que el precio del curso es caro (65%) y sólo un 35% lo catalogan como neutral o regular. Esto significa que la accesibilidad de precio por este tipo de educación es reducida, pues de acuerdo con una alumna encuestada se paga entre 2,000€ y 2,200€ por curso anual.

¹⁹⁰Entrevista realizada a Enric Alberola el día 25 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.5. “Formato entrevistas semidirigidas ex-alumnos C.A.T. no. 5”

Gráfica no. 3 “Distribución porcentual precio del curso anual C.A.T.”



Gráfica no. 4 “Distribución porcentual precio del curso anual ESMUC”



Por el contrario, el 85% de los alumnos encuestados del C.A.T. consideraron que el precio del curso es regular y sólo el 5% consideró que era caro. De acuerdo con la información extraída de la página de internet del C.A.T., las clases de instrumento tradicional pueden llegar a costar entre 300€ y 400€ euros anuales,¹⁹¹ lo que nos habla de una reducción de casi una cuarta parte del precio de la matrícula de la ESMUC. En este sentido, podemos afirmar que el modelo formativo reglado tiene una limitación en cuanto al precio en comparación con el modelo asociativo que trabaja con precios más accesibles.

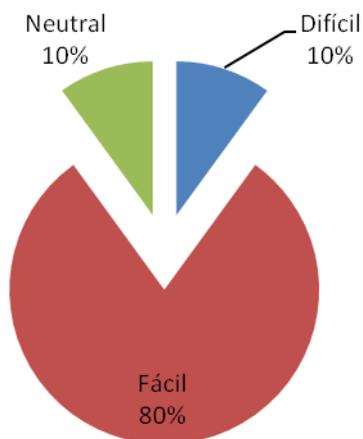
3.4.3. Facilidad de ingreso a la enseñanza

Respecto a la facilidad de ingreso a ambos centros, podemos ver una marcada diferencia entre ambas entidades ya que el 80% de los alumnos del C.A.T. afirmó no tener dificultad para matricularse, pues no existen pruebas de acceso y no se requieren conocimientos previos de un instrumento tradicional. En cambio, en el caso de la ESMUC, el 90% consideró que la accesibilidad a dicha institución fue difícil, tomando en cuenta que sólo se abre una plaza por instrumento tradicional y

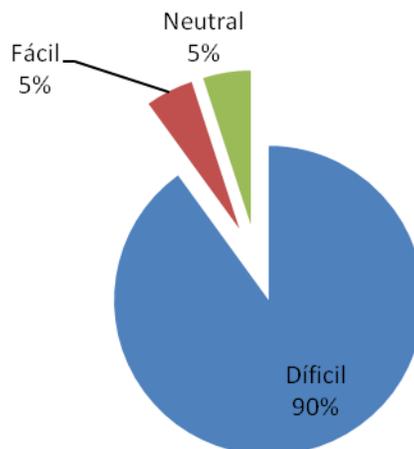
¹⁹¹“Matrícula y precios talleres C.A.T.”. Centre Artesà Tradicionàrius. Consultado el 27 de mayo de 2016. Sitio web: <http://www.tradicionarius.cat/es/matricula-y-precios/p/21>

se debe superar una prueba de acceso en la cual los alumnos interesados muestren sus capacidades y conocimientos previos.

Gráfica no. 5 “Distribución porcentual acceso a la enseñanza C.A.T.”



Gráfica no. 6 “Distribución porcentual acceso a la enseñanza ESMUC”



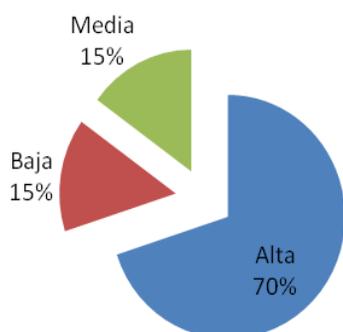
Por consiguiente, podemos evidenciar un modelo asociativo de corte inclusivo, principalmente en cuanto a capacidad de recepción de alumnos y accesibilidad de precios. En el modelo académico podemos ver un sistema competitivo marcado por una poca accesibilidad en cuanto a plazas de estudio y altos precios. Sin embargo, el caso reglado también nos muestra una intención por mantener un nivel de calidad en la enseñanza y una igualdad en cuanto a conocimientos musicales de todos sus alumnos.

3.4.4. Vinculación con actividades extra-curriculares de cultura popular

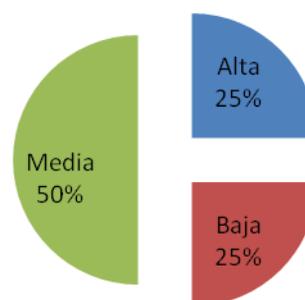
Nuestro último indicador para definir los modelos de enseñanza, nos permitió ver el nivel de vinculación que tenían ambas instituciones con las actividades de la cultura popular y si estos centros promovían en sus alumnos la práctica en espacios públicos. Como se aprecia en las gráficas no. 7 y no. 8, para el caso del C.A.T. el 75% del alumnado afirmó que además de la enseñanza, la escuela realizaba una alta actividad de difusión, conciertos y actos de música tradicional. Mientras que en el caso de la ESMUC, sólo el 25% afirmó que dicha actividad era

alta y un 50% de los encuestados afirmó que estas actividades se llevaban medianamente.

Gráfica no. 7 “Vinculación con actividades de cultura popular C.A.T.”



Gráfica no. 8 “Vinculación con actividades de cultura popular ESMUC”



Del análisis de estas gráficas, podemos inferir que en el caso del modelo asociativo, la formación de los alumnos no sólo se da mediante las clases, sino se trata de complementar a partir de la realización de conciertos e invitaciones a actividades de la cultura popular, a los cuales, la gran mayoría de los alumnos del C.A.T. afirmó asistir con frecuencia.

El món associatiu és el ‘manantial’ d’on neixen les inquietuds culturals, és un laboratori on la persona jove o l’infant o dona igual l’edat, pot experimentar si a aquell laboratori on està jugant, s’hi vol dedicar en un futur o simplement, li està bé tenir una aproximació per gaudir amb amics. Això es molt del món associatiu, és a dir ningú paga, ningú cobra però hi ha molt jovenet tocant.¹⁹²

Esto nos muestra un modelo asociativo polivalente, en el que no sólo se programan clases, sino que también hay un interés por la difusión y la programación de esta música, lo que mantiene un modelo integrador. En el caso de la ESMUC, si bien se realiza difusión y los alumnos se vinculan con las actividades de calle, la finalidad de esta entidad se centra en un único objetivo; la enseñanza superior de la música tradicional. Esto, por una parte permite un nivel

¹⁹²Entrevista realizada a Lluís Puig i Gordi el día 22 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.9. “Guía de Entrevista semidirigida no.9”

formativo más especializado pero desvincula a la entidad de la producción musical externa y del contexto en que se produce dicha música, por lo que para tener una formación de dichas manifestaciones, los alumnos deben buscarla de manera independiente.

3.4.5. Hallazgos de modelos formativos

Como hallazgos principales, encontramos que el modelo asociativo se caracteriza por la formación abierta, accesible y de bajo costo, ya que no se requiere formación musical previa. El ámbito reglado, en cambio, es un modelo más selectivo, que toma en cuenta la formación previa y los conocimientos musicales e instrumentales de los alumnos, lo que reduce la capacidad de ingreso, además de la limitación en cuanto a precio ya que el costo anual es alto respecto al del asociativo. Sin embargo, podemos afirmar que ambos modelos tienen una alta calidad en cuanto a formación, ya que los profesores contratados por ambas instituciones tienen un alto conocimiento profesional y educativo y en algunas ocasiones, suelen ser los mismos en ambos modelos formativos. Respecto a la vinculación con las actividades de la cultura popular, podemos ver que en el ámbito asociativo se vincula de una manera más orgánica, porque se busca que el alumno experimente directamente con la cultura popular, mientras que en el caso del modelo reglado, se especializa en la calidad y la profesionalización de esta música, por lo que desvincula en cierta manera a los alumnos del medio popular.

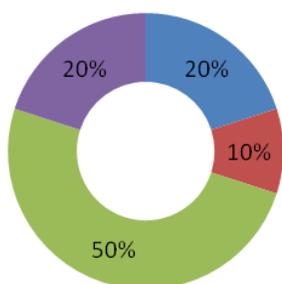
3.5. Perfiles de estudiantes en la música tradicional

Como tercera variable hemos indagado los perfiles de los alumnos que podemos encontrar en el modelo asociativo y en el reglado. Los indicadores que hemos utilizado para medir esta variable son; *rango de edad de los alumnos, preferencia por instrumento de estudio, influencia del ámbito familiar e intereses profesionales.*

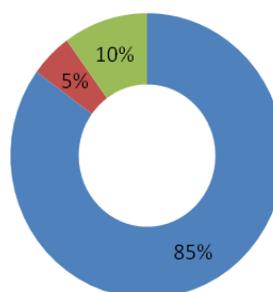
3.5.1. Rangos de edad, modelo asociativo y modelo reglado

Como podemos observar en las gráficas comparativas no. 9 y no.10, el rango de edades de los estudiantes es coherentemente con sus modelos de enseñanza.

Gráfica no. 9 “Rango de edades alumnos C.A.T.”



Gráfica no. 10 “Rango de edades alumnos ESMUC”



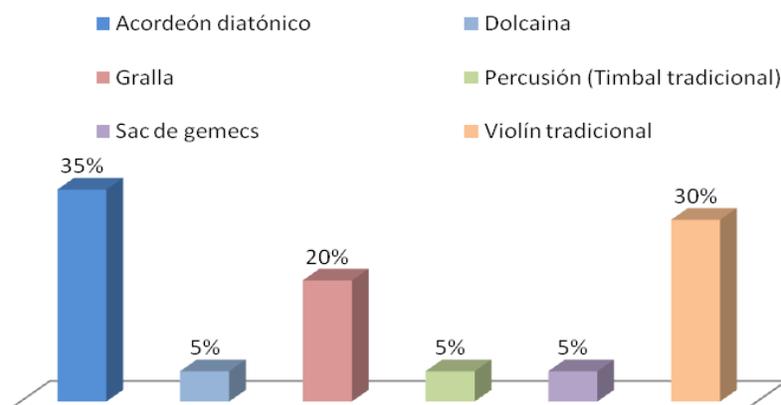
En el caso del Centre Artesà, podemos ver que hay una amplia distribución en cuanto a edades de sus alumnos, teniendo como mayoría a adultos de entre 40 y 59 años que representan el 50% de la población, mientras que los alumnos jóvenes de menos de 19 años y de entre 20 y 39 años representan sólo el 40%. En el caso de la ESMUC, la distribución de edades es menor, ya que el 85% de sus estudiantes se encuentran entre los 20 y los 39 años. Dejando en minoría a los alumnos menores de estas edades y sólo un 5% de alumnos mayores de 40 años. En este sentido, podemos notar que el C.A.T. cumple una función importante en cuanto a formación de adultos mayores, pues a pesar de que esta

cifra sólo representa el 10% de la muestra, es un público que difícilmente se toma en cuenta en el ámbito de la enseñanza musical y es inexistente en el ámbito reglado. La posibilidad que da el ámbito asociativo a los alumnos de diferentes edades nos muestra que la formación se adapta a los diferentes niveles de conocimiento y ritmos de aprendizaje. Mientras tanto, en el caso de la ESMUC, el modelo reglado, encontramos un perfil de estudiantes muy definido, en donde los menores de edad y personas mayores a 40 años son minoría, esto permite que los alumnos tengan unas condiciones de desarrollo en el ámbito semejantes, por el ciclo de vida en el que se integran a la institución, pero también nos habla de una exclusividad y una preferencia por formar gente joven.

3.5.2. Preferencia por instrumento

En el caso de los instrumentos más elegidos, podemos ver en la gráfica no. 11 que en el C.A.T., el instrumento más seleccionado fue el acordeón diatónico (35%) seguido del violín tradicional con un 30% y la gralla con un 20%.

Gráfica no. 11 “Preferencia por instrumento tradicional C.A.T.”

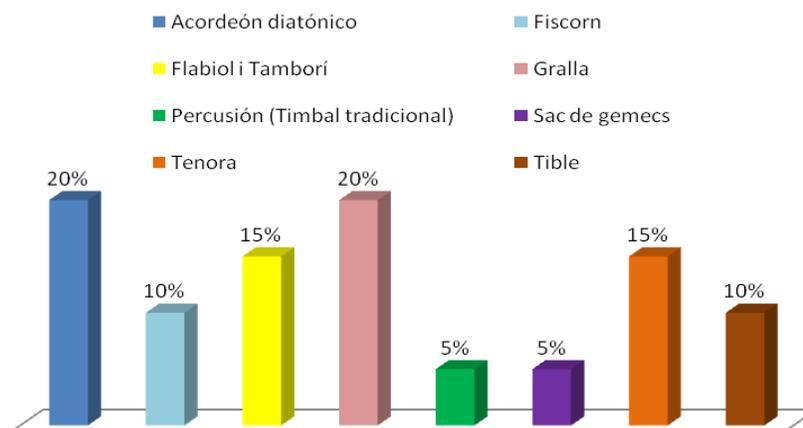


La elección principal por estos tres instrumentos en el ámbito asociativo, nos habla de la popularidad y función colectiva que buscan los alumnos, ya que como menciona la profesora Cati Plana; “El treball que està fent el C.A.T. o l’escola folk, és un treball de base, molt enfocat a l’instrument. Sobretot, classes d’instrument o

de combinacions de conjunts, però molt enfocat a això, a la música tradicional catalana i a la funció i a nivell de tocar el repertori que seria el comú.”¹⁹³

En este sentido, los alumnos del ámbito asociativo buscan un instrumento que les permita tocar el repertorio que se vincule a los conjuntos instrumentales y a las festividades más colectivizadas. Sin embargo, esto también sucede con el caso de la ESMUC, que como podemos observar en la gráfica no. 12, predominó la preferencia por el acordeón diatónico (20%) y por la gralla (20%). Los instrumentos de cobla como el flabiol y la tenora, tuvieron un peso importante pero secundario (15% cada uno). Nos llamó la atención que la dolçaina no surgiera entre los instrumentos de los alumnos encuestados de la ESMUC, por lo que podemos ver que hay una clara inclinación hacia la gralla encima de la dolçaina a pesar de ser instrumentos emparentados. Para ambas escuelas los instrumentos menos solicitados son el sac de gemecs y la percusión con sólo un 5% en ambos casos.

Gráfica no. 12 “Preferencia por instrumento tradicional ESMUC”



Finalmente, Podemos inferir del análisis de estos datos, que a pesar del enfoque de cada modelo (tanto asociativo como reglado), el interés por tocar un instrumento popularizado que pueda tener una participación en el ámbito festivo es inherente a ambos modelos, la gralla es el instrumento por excelencia de las

¹⁹³Entrevista realizada a Cati Plana el día 27 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.7. “Guía de Entrevista semidirigida no.7”

colles populares y el impacto que ha tenido el acordeón diatónico no sólo en el Pirineu sino a nivel catalán, ha sido determinante para que estos instrumentos actualmente encabecen la lista. “La colla de dolçaines o de gralles és una formació que serveix per celebracions al carrer, processions, passa carrers, cercaviles, coses d’este estil i és la forma habitual d’avui en dia de tocar pel carrer, vore los esdeveniments i les coses que se fan.”¹⁹⁴

3.5.3. Influencia del ámbito familiar e intereses profesionales

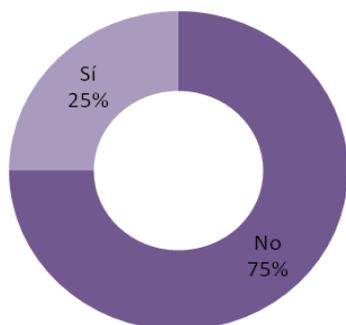
Consideramos que el origen y el medio en el que se desarrollan las personas pueden influir en las preferencias por realizar ciertas actividades artísticas. Es por ello, que dentro de nuestra “Encuesta realizada a alumnos C.A.T. y ESMUC”, hemos incluido la opción a afirmar “estudio música tradicional por el entorno en que crecí o bien, vengo de una familia de músicos tradicionales”.¹⁹⁵ La respuesta a esta afirmación fue interesante pues el 75% de los alumnos del C.A.T. respondió que no tenía una influencia familiar en el interés hacia este tipo de música, mientras que en el caso de la ESMUC fue de un 65%.

Esto demuestra que si bien, las generaciones anteriores de músicos tradicionales habían sido educadas a partir de la transmisión oral es decir, “de padres a hijos”, esto ha cambiado de manera radical en los últimos tiempos, ya que el interés de las nuevas generaciones por la música tradicional no proviene de una tradición familiar, sino del propio medio en el que han crecido, que como vimos en el apartado de “evolución de la profesionalización”, los nacidos a partir de los años 90’s se han formado en un ámbito popular recuperado y revalorizado, lo que marca el paradigma de poder elegir estos instrumentos como una profesión ya que el medio es vigente y relevante.

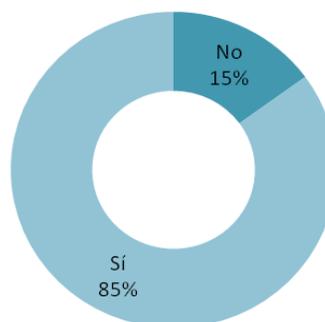
¹⁹⁴Entrevista realizada a Enric Alberola el día 25 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.5. “Formato entrevistas semidirigidas ex-alumnos C.A.T. no. 5”

¹⁹⁵Para más información véase Anexo 2. “Formato de encuesta realizada a alumnos C.A.T. y ESMUC”

Gráfica no. 13 “Intereses profesionales C.A.T.”



Gráfica no. 14 “Intereses profesionales ESMUC”



Respecto a los intereses profesionales, podemos ver en la gráfica no. 13 que el perfil de los estudiantes del C.A.T. demuestra que la gran mayoría de alumnos (75%) no tiene como finalidad la inserción al ámbito profesional de la música tradicional, sin embargo, es factible que algunos alumnos se inserten posteriormente al nivel superior, pues diversos encuestados afirmaron tener interés en ingresar a la ESMUC o dedicarse en un futuro únicamente a la interpretación de su instrumento. De acuerdo con el modelo formativo, es claro que el asociativo se dedica a la formación a nivel básico de dicha música y por lo tanto pocas veces los alumnos aspiran a un nivel profesional.

Els alumnes venen al C.A.T. per una qüestió que a la millor no pretenen ser un gran tècnic executant de música tradicional, realment el que els interessa és un treball de taller, de compartir, passar una bona estona. Hi ha gent que té ganes de conèixer la música d'arrel i la música tradicional i que li interessa un instrument. Sobretot jo crec que el C.A.T fa una formació d'apropament i l'ESMUC evidentment una formació superior.¹⁹⁶

En el caso de la ESMUC, podemos observar en el gráfico no. 14, que la gran mayoría de alumnos que ingresa a esta institución tiene la intención de dedicarse por completo al oficio de músico tradicional, ya que sólo un 15% no tiene intereses profesionales en el ámbito, por lo que podemos definir un perfil de alumno

¹⁹⁶Entrevista realizada a Jordi Fàbregas el día 15 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.11. “Guía de Entrevista semidirigida no.11”

entregado a la música y con aspiraciones interpretativas altas. Podemos conjeturar que el ámbito académico se acerca más a la profesionalización. Finalmente, respecto a la pregunta sobre “motivaciones de participación social” sólo 3 alumnos del total de encuestados mencionó que no se interesaría por participar en las festividades de calle y en el entorno de la música tradicional, lo que demuestra que tanto los alumnos del C.A.T. como los de la ESMUC tienen una motivación por vincularse con la cultura popular y la música desde su sentido más social, independientemente que la vinculación se realice de manera profesional o no profesional.

3.5.4. Hallazgos de perfiles de estudiantes

Como hallazgos de esta variable, podemos concluir que existen dos perfiles principales en cuanto a estudiantes de la música tradicional, un perfil que proviene del ámbito informal (asociativo), que se caracteriza principalmente por alumnos de entre 40 y 59 años, que tienen un nivel desigual de conocimientos musicales y poco interés profesional hacia la música tradicional. Sin embargo, poseen gran interés en el ámbito festivo de la cultura popular. Los instrumentos de preferencia de este perfil son el acordeón diatónico, la gralla y el violín tradicional. En el caso del perfil formal (académico), podemos ver que en su gran mayoría son jóvenes de entre 20 y 39 años, que tienen como finalidad insertarse de manera profesional en el ámbito de la música tradicional, por lo que poseen un nivel alto de conocimientos musicales, por lo tanto, podemos hablar de un perfil más homogéneo. En este perfil se destacan los instrumentos de la cobla como el flabiol y la tenora y los instrumentos principales también elegidos por el C.A.T., como el acordeón diatónico y la gralla.

L'estudiant de l'ESMUC ha de superar unes proves teòriques, a nivell de comunicació auditiva, de coneixement de llenguatge musical, d'escriptura i clar, després interpretativament, ha de tenir un coneixement del seu instrument mitjà, demostrant una musicalitat i una autonomia amb l'instrument. La cosa que té de dolenta és que et demana un perfil i no tothom es troba còmode amb això, perquè

quan tu tanques un perfil, pot hi haver una persona que sigui molt bona intèrpret amb molta imaginació, amb molt de talent, però que allà dins s'ofegui.¹⁹⁷

Finalmente, podemos ver que ninguno de los dos perfiles ha tenido influencia del ámbito familiar, lo que posiblemente se deba a que han crecido dentro de un ámbito popular recuperado, principalmente la generación de los años 90's, lo que les permite optar por una carrera de la música tradicional.

3.6. Inserción y vinculación con el mercado laboral

Como cuarta y última variable de análisis nos centraremos en la inserción laboral y la vinculación con el mercado que tienen estos centros de formación a partir de los dos modelos encontrados, el asociativo y el académico. Para realizar este análisis utilizaremos la información extraída de nuestras entrevistas semidirigidas segmentadas con el programa *Nvivo 11 pro*, así como el análisis de los datos obtenidos de nuestras encuestas. Los indicadores de medición utilizados para este punto fueron; la *titulación vinculada al ámbito profesional*, la *inserción laboral (de los dos modelos)* y *el mercado de la música tradicional*.

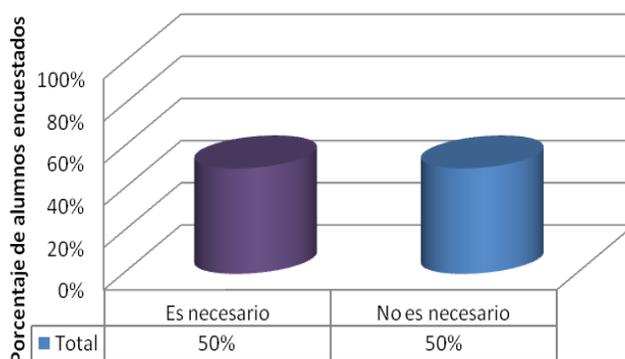
3.6.1. Titulación vinculada al ámbito profesional

Para responder esta cuestión, realizamos a los alumnos de ambos modelos formativos la pregunta ¿consideras que la titulación superior es necesaria para encontrar empleo en el ámbito?, Como resultado podemos ver en el gráfico no. 15 que el 50% de los alumnos del C.A.T., consideró que la titulación superior de música tradicional era necesaria. Por lo tanto, existe una percepción equilibrada respecto a la necesidad de los estudios superiores. Asimismo, es importante destacar que algunos alumnos del C.A.T. mencionaron que actualmente ya pertenecían a grupos o a colles de música tradicional y que tenían “bolos” o conciertos regularmente. Aunque en algunos casos los conciertos no eran remunerados, muchas veces lograban sacar algún beneficio económico de dichos,

¹⁹⁷Entrevista realizada a Cati Plana el día 27 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.7. “Guía de Entrevista semidirigida no.7”

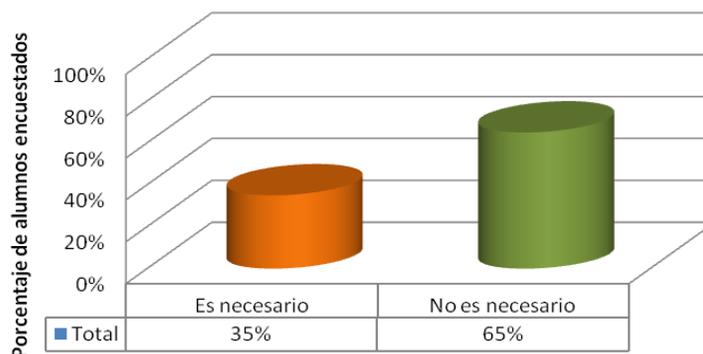
por lo tanto se demuestra que es una actividad a la que puede accederse en desde los dos modelos sin necesidad de haber egresado de una institución académica o de comprobar los estudios mediante un título.

Gráfica no. 15 “Titulación superior vinculada a la inserción laboral C.A.T.”



En el segundo caso (gráfica no.16), los resultados de las encuestas realizadas a los alumnos de la ESMUC arrojaron características del mercado que confirman lo estipulado en nuestro marco teórico, ya que a pesar de que la mayoría tiene la intención de obtener el título superior de intérprete, el 65% afirmó que para poder trabajar en el ámbito no es necesario tener una titulación, pues incluso, a los egresados de dicha escuela tampoco les ha ayudado mucho el título en el aspecto laboral, pues afirman que antes de ingresar a la escuela ya se dedicaban profesionalmente a esta música, han mejorado su calidad artística, pero siguen teniendo los ingresos de siempre.

Gráfica no. 16 “Titulación superior vinculada a la inserción laboral ESMUC”



“Bueno sí, perquè a vore, jo el fet de tenir la titulació de l’ESMUC és que a mi m’ha servit de zero realment. Jo treballa de lo mateix, en la mateixa precarietat que abans i cobrant menys de fet, perquè cada vegada cobrem menys a tot arreu”¹⁹⁸ Por consiguiente, encontramos que de los estudiantes que ingresan al superior de la ESMUC, la mayoría tiene una vida activa en el campo laboral y por lo que su interés se centra en el conocimiento y perfeccionamiento de su instrumento, así como de la música en general, por lo que podemos decir que se da un beneficio simbólico que pocas veces se refleja económicamente.

Principalmente, tenemos por un lado el estudiante que ya se dedica a esto desde siempre y dice; ‘pues ahora me voy a sacar esta titulación porque me interesa y para acabar de formarme en muchos aspectos’ [...] igual te viene gente que ya tiene sus formaciones musicales o que ya está un poco en el circuito pero que igual viene aquí.¹⁹⁹

Por consiguiente, podemos comprobar que el hecho de ser profesional en el ámbito no necesariamente implica tener un título superior. Sin embargo, el título superior sí se liga a la calidad artística y al nivel de interpretación. “Gràcies a l’ESMUC ara vas al dia del graller i de cop i volta, la majoria de gralles sonen bé. O sigui, jo crec que ha ajudat a pujar la qualitat de la música tradicional.”²⁰⁰

3.6.2. Inserción laboral

Respecto a la inserción laboral de los nuevos músicos tradicionales, el 100% de los alumnos encuestados de la ESMUC manifestó que tenía interés por obtener ingresos económicos de la música, una gran diferencia respecto al C.A.T. donde sólo fue el 10%. La mayoría del Centre Artesà afirmó que su interés por la música era de carácter recreativo. “Clar, ja et dic, forme part de la colla que toquem ací a casa València, participem en algunes festes del barri, anem quan ens contracten, la majoria són per amor a l’arte, no cobrem, però sí que participem en varies

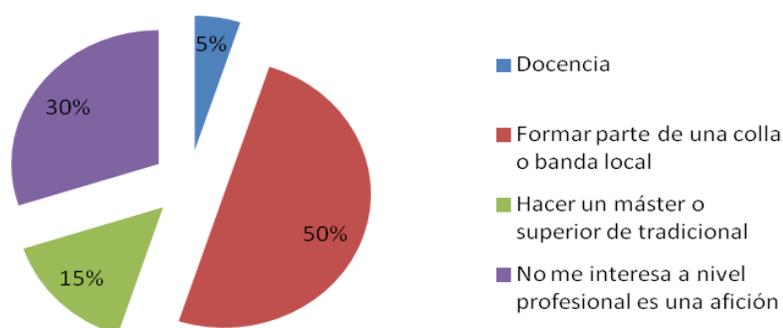
¹⁹⁸Entrevista realizada a Pau Puig el día 19 de abril de 2016 en Reus. Anexo 1.3. “Formato entrevistas semidirigidas ex-alumnos ESMUC no. 3”

¹⁹⁹Entrevista realizada a Joan Asensio el día 2 de mayo de 2016 en Barcelona. Anexo 1.12. “Guía de Entrevista semidirigida no.12”

²⁰⁰Entrevista realizada a Marçal Ramon el día 25 de abril de 2016 en Granollers. Anexo 1.2. “Formato entrevistas semidirigidas ex-alumnos ESMUC no. 2”

coses, sobretot a festes”²⁰¹. Por otra parte, más del 90% de los encuestados de ambas escuelas afirmó que ser músico tradicional es complicado porque es difícil obtener beneficios de esta profesión, por lo que muchos deben buscar un segundo empleo. Esta aseveración se corresponde a nuestro análisis teórico basado en Throsby en cuanto a la incertidumbre en el mercado artístico.

Gráfica no. 17 “Interés profesional e inserción laboral C.A.T.”



Como podemos apreciar en la gráfica no. 17, el 50% de los alumnos que estudian en el C.A.T. tienen el interés o ya forman parte de una colla o grupo popular, por lo que su horizonte laboral se relaciona a un ámbito local, otro porcentaje relevante es que el 30% de estos alumnos afirmó que no le interesaba el nivel profesional del ámbito y que por lo tanto, su interés laboral no se ligaba a desarrollar actividades musicales. Asimismo, podemos observar en menor porcentaje (15%) un interés por realizar un grado superior, que muestra que existe la posibilidad de pasar de un ámbito a otro, aunque esto no es lo más recurrente. “En el modelo de enseñanza, si es cooperativo o asociativo pues es más ajustado a la realidad cercana. Si quieres un horizonte de proximidad, lo mejor que puedes hacer es estudiar en la escuela de banda de tu barrio.”²⁰²

En el ámbito académico, podemos apreciar en la gráfica no. 18, que existe una distribución mayor entre las posibilidades laborales de los estudiantes de la ESMUC. En un primer termino, las agrupaciones profesionales innovadoras con

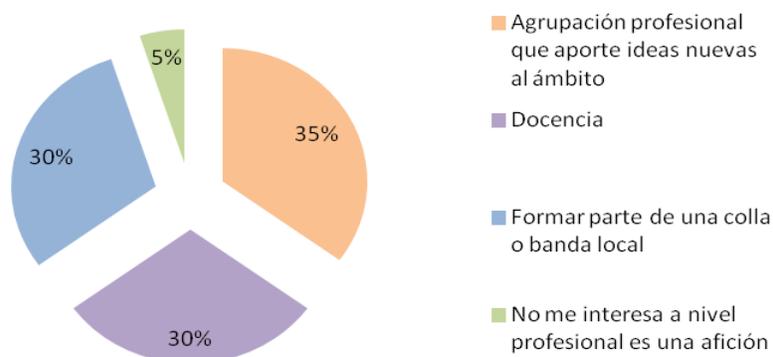
²⁰¹Entrevista realizada a Enric Alberola el día 25 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.5. “Formato entrevistas semidirigidas ex-alumnos C.A.T. no. 5”

²⁰²Entrevista realizada a Francesc Tomàs “Panxito” el día 15 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.8. “Guía de Entrevista semidirigida no.8”

un 35%, en ellas podemos insertar a los grupos que realizan música de raíz tradicional pero la fusionan con otros ámbitos como el jazz o el rock.

Probablemente también hace falta innovación, algunas ideas singulares, es decir, la investigación ya la hemos hecho, la recuperación ya la hemos hecho, mis amigos y mi colegas han hecho repropuesta de la música tradicional en su momento. El mundo profesional actual requiere una sofisticación de tu propuesta para ser distinguido, porque en el mundo instrumental de la función social, sólo requieres suficiencia.²⁰³

Gráfica no. 18 “Interés profesional e inserción laboral ESMUC”



También se observa que el 30% de los encuestados de la ESMUC, tuvo interés en formar parte o ya es parte de alguna colla o banda popular, este aspecto es interesante porque algunos encuestados mencionaron que realizaban este tipo de actividades de manera conjunta a las de la agrupación profesional y que no descartaban el trabajo tradicional aunque tuvieran intereses en otros ámbitos.

Tinc una companyia interdisciplinària i produeixo espectacles, ara estem fent un nou espectacle, ja és el segon que produïm. He fet un disc que ha sigut el meu projecte final de l'ESMUC de composicions també per aquesta companyia i ara mateix tinc 6 grups sempre al voltant de la música tradicional, des de espectacles de música tradicional infantil, duets de portar la música tradicional al límit, fins a un grup de ball de plaça estrictament català i tradicional.²⁰⁴

²⁰³Entrevista realizada a Esteve León el día 15 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.10. “Guía de Entrevista semidirigida no.10”

²⁰⁴Entrevista realizada a Marçal Ramon el día 25 de abril de 2016 en Granollers. Anexo 1.2. “Formato entrevistas semidirigidas ex –alumnos ESMUC no. 2”

Finalmente podemos ver una inclinación por la docencia con un porcentaje también importante (30%), esto es interesante porque los músicos egresados de la ESMUC normalmente complementan el trabajo de tocar con la docencia, por lo que podemos encontrar que desde esta línea, la escuela contribuye a generar nuevos profesores con calidad artística y preparados para los retos que plantea la música tradicional, éstos serán los que formen a los alumnos de las siguientes generaciones.

3.6.3. Hallazgos de inserción y vinculación con el mercado laboral

Como conclusión de este apartado, podemos ver que existe una contribución de los modelos formativos a la inserción laboral, por un lado, porque contribuye a mejorar el nivel y calidad artística de los alumnos y permite que estos puedan explorar la música de manera más profesional sobre todo en el modelo académico. Asimismo, otorga herramientas a las agrupaciones profesionales y también contribuye a la formación del personal docente. En un segundo aspecto, nuestro estudio evidencia que el ámbito de la música tradicional es complicado sobre todo a nivel laboral ya que la mayoría encuentra la necesidad de realizar un segundo empleo que complemente el oficio de músico, pues es muy difícil mantenerse económicamente realizando esta única actividad, por lo tanto, la mayoría de músicos opta por la docencia como trabajo complementario.

És necessari que hi hagi professionalització, és necessari que hi hagi una indústria de la música tradicional perquè excepte dels “Manels” i “Els Amics de les Arts”, la majoria dels músics en aquest país viuen de fer classes i de tocar. S’ha de poder decidir què vols fer, si vols dedicar-te a ser intèrpret o de professor i poder-ho decidir en funció de la teva necessitat, no de la qüestió econòmica.²⁰⁵

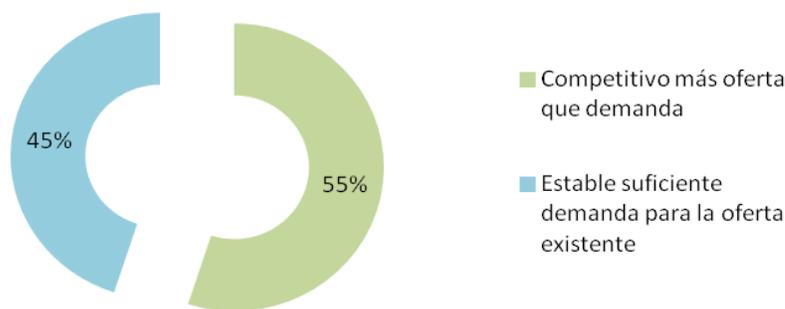
²⁰⁵Entrevista realizada a Manu Sabaté el día 21 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.1. “Formato entrevistas semidirigidas ex –alumnos ESMUC”

3.7. Mercado de la música tradicional

Respecto a la situación actual del mercado de la música tradicional, los resultados a la afirmación “los músicos tradicionales titulados y los no titulados comparten el mismo espacio de trabajo” en el caso del C.A.T. el 75% contestó que era el mismo espacio y en el caso de la ESMUC el 90% aseguró lo mismo. Este dato nos muestra que el espacio laboral de la música tradicional actualmente es reducido y si bien los músicos, principalmente del modelo académico, suelen buscar alternativas como espectáculos interdisciplinarios, experimentación y otros formatos de agrupación, el hecho popular se comparte en un mismo espacio no importando la formación académica.

Tots toquem a festes majors bàsicament, crec que si ets bo, també et contracten, l'ESMUC jo crec que te'l demanen per a docència, però a nivell de tocar, jo no estic a l'ESMUC i feia bolos amb Pau Puig i cobràvem lo mateix. Clar, llavors com més nivell tens pots crear els teus projectes i a partir d'aquí desenvolupar-los i, si ho fas bé doncs, tindràs més sou.²⁰⁶

Gráfica no. 19 “Situación de mercado de acuerdo con alumnos del C.A.T.”



En lo que toca a la situación actual del sector, podemos ver en el gráfico no. 19 que el 55% de los alumnos del C.A.T. afirma que es un mercado competitivo porque existe más demanda que oferta, un 45% considera que es estable porque

²⁰⁶Entrevista realizada a Clàudia Murall el día 26 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.4. “Formato entrevistas semidirigidas ex-alumnos C.A.T. no. 4”

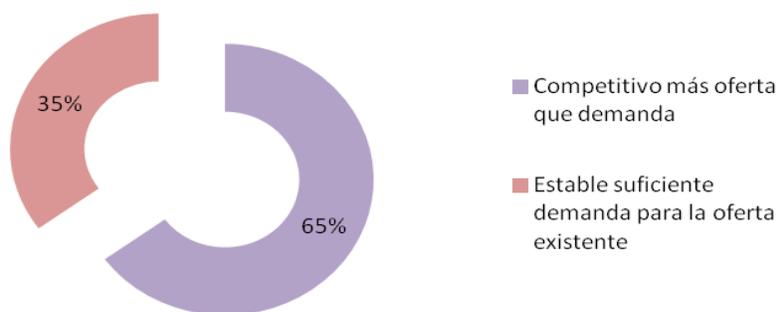
hay suficiente oferta para la demanda que existe. Es importante ver que la consideración del mercado estable de los alumnos del modelo asociativo, coincide con sus expectativas laborales, pues como se ha visto, la mayoría aspira a tocar en una colla o banda local para fiestas mayores y muchos de ellos no tienen interés en generar un ingreso económico de dichas actividades. Sin embargo, son las que más se producen en Cataluña. “A nivell de tot Catalunya l’inventari de festes tradicionals, sumen 15,600 festes tradicionals.”²⁰⁷

Por el contrario, la percepción de los alumnos de la ESMUC cambia, ya que como hemos visto la mayoría de ellos se plantea vivir de la música y desarrollar actividades de este género a nivel profesional.

El grups per exemple de música tradicional que publiquen un disc igual venen mil còpies, no a Barcelona, sinó a tot Catalunya. És una quota de mercat, parlant professionalment, molt ajustada, és veritat que hi ha un grapat de músics tradicionals que estan vivint només d’això perquè hi ha una quota que el mercat pot assumir, però no tanta com perquè hi pugui viure tothom.²⁰⁸

Es por ello, que la mayoría de los músicos a nivel superior 65%, considera que el ámbito es muy competitivo y que existe una mayor oferta que demanda, como podemos observar en la gráfica no. 20.

Gráfica no. 20 “Situación de mercado de acuerdo con alumnos de la ESMUC”



Como hemos visto previamente, la mayoría de las contrataciones en el sector de la música tradicional se dan por parte del sector público, pero a partir de la crisis

²⁰⁷Entrevista realizada a Lluís Puig i Gordi el día 22 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.9. “Guía de Entrevista semidirigida no.9”

²⁰⁸Ibíd.

del 2008 éstas han ido en depreciación no sólo en la música tradicional, sino en el ámbito de la música en general, por lo que al ser un sector muy reducido dentro del resto de géneros, éste se ha visto afectado en mayor medida.

En muchos casos, la organización de los teatros, festivales o centros culturales son públicos, por lo tanto estos son los que contratan, cuando tienen menos dinero para contratar, pues esto va en cadena y cuanto más débil eres respecto al mainstream de la cultura, peor lo pasarás.²⁰⁹

Si bien hemos demostrado en nuestro análisis que ha habido una clara profesionalización en el ámbito de la música tradicional, éste sigue siendo un sector joven y delimitado casi en su totalidad para el ámbito de la cultura popular que le otorga espacios reducidos en relación al resto de géneros musicales que se ofertan en el mercado.

Al preguntar a los alumnos encuestados si consideraba que la música tradicional era rentable, el 95% de los alumnos del C.A.T. afirmó que era poco rentable en comparación de otros géneros como el rock el pop o la música clásica. En el caso de la ESMUC el 75% afirmó que era un género poco rentable, sin embargo, una cantidad considerable (35%) mencionó que existían alternativas para insertarse en el mercado y no sufrir las consecuencias económicas de ser un ámbito profesional minoritario. Los alumnos del modelo académico, han encontrado en su singularidad una fortaleza, ya que consideran que a diferencia de géneros como la música clásica o el jazz, los cuales tienen una mayor tradición en el mercado y se consumen más, también existe una oferta mayor que limita el mercado a los actuales estudiantes de dichos géneros. “Jo crec que no ens podem queixar. Ens podem queixar d’una manera global de com està el panorama en el país, però en el fet de ser músics tradicionals, jo puc dir que estem una mica millor que els altres músics en una escala salarial mitja.”²¹⁰

Como podemos observar entre los músicos tradicionales, al tener un mercado joven y recientemente profesionalizado, existe una demanda alta de profesores

²⁰⁹Entrevista realizada a Esteve León el día 15 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.10. “Guía de Entrevista semidirigida no.10”

²¹⁰Entrevista realizada a Manu Sabaté el día 21 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.1. “Formato entrevistas semidirigidas ex –alumnos ESMUC”

con estudios superiores y eso se puede complementar con los proyectos de innovación y experimentación que suelen realizar. De acuerdo con los ex-alumnos de la ESMUC entrevistados, la mayoría encuentra una ventaja en su posición respecto al resto de estudiantes de otras áreas.

Nosaltres som pocs, tot i que pot no hi haver gaire demanda, l'oferta la creem nosaltres, doncs, és més fàcil. Però clar, si ets molt bo el mercat no està preparat per acceptar això, no et pots dedicar a tocar la gralla només, per l'altra banda, com que la gralla es un instrument popular que tothom vol aprendre a tocar, doncs, es relativament senzill viure de fer classes.²¹¹

Finalmente, podemos decir que es claro que existe un ámbito profesional de la música tradicional, marcado principalmente por músicos de gran trayectoria y los músicos jóvenes que tienen interés por la innovación y la experimentación en el ámbito. Asimismo, es un sector que se mantiene por la gran vitalidad y recuperación que ha tenido la cultura popular catalana en las últimas décadas, generando cientos de fiestas populares, bailes y celebraciones que han permitido la inserción de músicos tradicionales pero también de músicos no profesionales. A nivel superior, la competencia se reduce, pues sólo los músicos formados generan agrupaciones profesionales que no necesariamente se limitan a tocar en los campos que la cultura popular marcada para esta música, sino que intentan explorar dicho género desde una perspectiva moderna y actual.

Sin embargo, aún falta camino por recorrer ya que al ser un sector profesionalizado recientemente, las condiciones laborales de muchos músicos son poco seguras, existe la contratación en negro y muy pocos cuentan con trabajos fijos (El sistema de contratación zafral mencionada por Baumol y Bowen). Por otro lado, a nivel de comunicación, el género tradicional es poco consumido fuera del ámbito social, “Per a què es consumeixi ha de sortir per la ràdio, ha de sortir per televisió, ha de tenir promoció, ha de tenir managers, etc. Si no hi ha això, doncs és difícil d'industrialitzar.”²¹²

²¹¹Ibíd.

²¹²Entrevista realizada a Cati Plana el día 27 de abril de 2016 en Barcelona. Anexo 1.7. “Guía de Entrevista semidirigida no.7”

3.7.1. Hallazgos del mercado de la música tradicional

Como hemos visto en este apartado, el mercado se sigue comportando como un mercado incierto pero existen posibilidades para este género que antes no existían, la recuperación asociativa de los espacios festivos y de cultura popular durante las décadas anteriores y la apertura que tiene el género para democratizar el ámbito y dar posibilidad de acceso a la enseñanza (sobre todo desde el modelo asociativo), ha generado una cultura tradicional de base fuerte, en donde conviven músicos académicos y no académicos que defensores el ámbito de la cultura popular y la integración a nivel identitario y social. El hecho de poder realizar estudios superiores, másters y sobre todo, tener profesores formados que hayan incrementado el nivel y la calidad de la música, nos habla de un progreso en el ámbito y una profesionalización de la música tradicional que hoy permite a los jóvenes plantearse como futuro ser músico tradicional.

Conclusiones

A partir de nuestra investigación y en aras de dar respuesta a la pregunta central del trabajo, realizaremos una serie de consideraciones finales que sintetizan el aprendizaje obtenido y nos permiten visualizar un panorama de cara al futuro de la música tradicional en Cataluña.

I. Del estudio empírico

En nuestro trabajo de campo, pudimos comprobar que ha habido una evolución en cuanto a la profesionalización de la música tradicional en Cataluña. Ésta se ha dado mayoritariamente desde del período de transición democrática de finales de la década de los 70's hasta nuestros días. Pudimos identificar cuatro fases de evolución profesional, la primera en la década de los 80's de *rescate y recuperación* de la musical tradicional, la segunda en los años 90's de *promoción y divulgación* del género, la tercera en los años 2000 en donde nace la *enseñanza*

reglada y la profesionalización y la última en la década actual, en la cual se puede hablar de la existencia de un *sector profesionalizado* pero con algunas carencias debido a su reciente formación.

Respondiendo a la pregunta sobre la contribución de los modelos formativos a la profesionalización, pudimos corroborar la existencia de dos modelos de enseñanza, un modelo *asociativo* caracterizado por la apertura y la inclusión de alumnos tanto en el tema de edad y facilidad de ingreso, como en la accesibilidad de precios, pero que partiendo de su paradigma de inclusión, puede descuidar aspectos como la calidad artística y la desigualdad en cuanto a nivel de conocimientos musicales de sus alumnos. Por otro lado, encontramos un modelo *académico* que parte de una visión selectiva y vela por la calidad artística, porque toma en cuenta el nivel de conocimientos previos de los alumnos, lo que genera una limitación en el ingreso a esta educación que también se evidencia en los altos precios de matrícula. No obstante, pudimos encontrar un alto nivel del personal formativo en ambos modelos, lo que nos habla de una preocupación en el sector de la música tradicional por mantener la calidad de la enseñanza no importando el modelo implementado.

Asimismo, pusimos en evidencia la vinculación con ambos modelos de enseñanza, ya que los profesores de la ESMUC y los del C.A.T. demostraron compartir clases y generar un trabajo colaborativo, pues el ámbito asociativo sirve como lanzadera y modelo de iniciación para alumnos interesados en seguir su educación superior y el modelo académico superior permite la generación de artistas que dinamizan los circuitos de la música y dotan al ámbito asociativo de docentes y buenos intérpretes. Por lo tanto, encontramos un sector profesional reducido pero que a la vez permite una integración y un diálogo a diferentes niveles de participación.

Para cada modelo pudimos definir un perfil profesional que se vinculó con un aspecto específico del mercado laboral. En el caso del modelo *académico* encontramos un perfil principal de músicos jóvenes de entre 20 y 39 años con un profundo interés por realizar actividades profesionales y con una alta calidad

artística y dominio de sus instrumentos. En el caso del perfil del ámbito *asociativo*, encontramos principalmente adultos de entre 40 y 59 años con un nivel desigual de conocimientos musicales y con poca voluntad para desarrollar la música tradicional de manera profesional. Sin embargo, este último perfil es altamente participativo en las actividades de la cultura popular aunque no tenga un interés de obtener ingresos de este género, es comprometido con mantener la música tradicional en su ámbito festivo y cohesionador, por lo que realiza una tarea fundamental de conservación patrimonial. La preferencia por instrumentos tradicionales en ambos perfiles la encontramos en instrumentos como la gralla y el acordeón diatónico.

Se evidenció una contribución a la profesionalización por parte de los modelos formativos, condicionada principalmente por sus propios perfiles de estudiantes. En el caso del perfil académico, se puede decir que la mayor contribución a la profesionalización de la música tradicional se hace desde la mejora en la calidad artística, la innovación y la creación musical, lo que genera una revitalización del género, aporta herramientas para la enseñanza y permite una apertura a nuevas líneas de investigación y de formación docente. Por otro lado, la aportación del modelo asociativo, se da en la posibilidad de difundir y acercar esta música a cualquier público, lo que fortalece los vínculos comunitarios y el interés en la participación de actividades del ámbito popular. Podemos concluir que ambos modelos son complementarios y dependientes el uno del otro, pues casos como el C.A.T., otorgan un espacio de programación artística para el perfil académico, pues gracias a la vinculación y colaboraciones de ambos sectores, los músicos noveles pueden presentar repertorios artísticos con la capacidad de obtener beneficios económicos derivados de las entradas del Centre Artesà y sus vinculaciones con otros centros y circuitos artísticos. Un hallazgo que nos llamó la atención, fue la uniformidad en cuanto al gran interés en las fiestas populares de ambos perfiles de estudiantes, pues a pesar de que el perfil académico tiene un interés por innovar y vincular sus producciones musicales a líneas más vanguardistas, ambos sectores apuestan y fortalecen la música tradicional dentro de las actividades de la fiesta popular, principalmente en fiestas mayores, catells,

bailes de plaza y procesiones. Lo que permite la permanencia del ámbito tradicional desde su contexto primigenio.

Como conclusiones respecto al mercado artístico, podemos encontrar una vinculación directa con nuestro marco teórico y la línea de la economía cultural estipulada por Benhamou (1997) y Throsby (2001), el mercado de esta música se comporta de manera incierta, independientemente del perfil que pertenezcan los egresados, encontramos una limitación respecto a las posibilidades laborales. El sistema de contratación de los músicos se mantiene zafral y de hecho, a partir de la crisis económica del 2008 la disminución en el gasto cultural en la población catalana ha disminuido y cada vez es más difícil conseguir conciertos de manera constante. Sin embargo, la patrimonialización de aspectos de la cultura popular como el caso particular de los castells, declarados por la UNESCO en 2010, han permitido una revitalización del ámbito asociativo, abriendo posibilidades a los músicos tradicionales para subvenciones públicas y beneficios de políticas culturales en pro de la salvaguardia de la música y la cultura popular.

El mercado aún es limitado para aquellas propuestas más innovadoras, por lo que los músicos profesionales se ven obligados a diversificar su actividad laboral para obtener ingresos económicos desde diversas vertientes, donde encontramos como actividad económica complementaria más importante, la docencia. Sin embargo, se puede afirmar que existe un ámbito profesional de la música tradicional que permite a los jóvenes de hoy en día, plantearse a futuro ser músico tradicional.

A manera de resumen a continuación se muestra un cuadro comparativo de las entidades comparadas a partir de las diversas variables estudiadas.

“Cuadro comparativo de las entidades a partir de las variables estudiadas”

Variable	Modelo formativo	Perfiles de estudiantes	Inserción laboral	Mercado de la música tradicional
Escuela				
C.A.T	Caracterizado por un modelo asociativo abierto, con alta accesibilidad de ingreso y bajo costo. No requiere de conocimientos musicales previos para ingresar. Profesorado de alto nivel. Se vincula en mayor medida con las actividades propias de la cultura popular.	Alumnos entre 40 y 59 años. Nivel desigual de conocimientos musicales, poco interés profesional en el ámbito. Alta vinculación con actividades de la cultura popular. Preferencia por la gralla y el acordeón diatónico. Poca influencia familiar por la preferencia de este género.	Poca contribución a la inserción laboral de los alumnos. Sin embargo, impulsa a los alumnos al nivel superior de música tradicional.	Actividades no remuneradas de corte asociativo en los espacios festivos y de la cultura popular. Las fiestas mayores y festivales de música son los espacios en los que conviven tanto músicos profesionales como no-profesionales. El mercado de actuación es limitado.
ESMUC	Modelo reglado, selectivo con poca accesibilidad, alto costo. Vela por calidad artística y el nivel musical. Requiere conocimientos musicales previos para ingresar. Profesorado de alto nivel. Poca vinculación de la institución con actividades externas de la cultura popular.	Alumnos de entre 20 y 39 años. Nivel musical alto y homogéneo. Fuerte interés profesional en el ámbito. Preferencia por instrumentos de la <i>cobla</i> , la gralla y el acordeón diatónico. Poca influencia familiar por la preferencia de este género.	Contribución a la inserción laboral basada en la mejora del nivel y la calidad artística de los espectáculos. Otorga a las agrupaciones profesionales herramientas de innovación y permite la formación de docentes profesionalizados.	El mercado se comporta de manera incierta para los músicos tradicionales profesionales por lo que la mayoría necesita de un segundo empleo. La docencia es la actividad complementaria más elegida por este perfil. El espacio de trabajo es compartido con músicos no profesionales aunque existe la posibilidad de obtener ingresos de agrupaciones profesionales a partir de otros espacios (teatros, espectáculos interdisciplinarios.)

II. De la investigación en general

Al haber cumplido los objetivos de la investigación y dado respuesta a la pregunta general, contrastaremos la hipótesis, la cual se había planteado de la siguiente forma: *La existencia y creación de espacios de enseñanza como el C.A.T. y la ESMUC han contribuido en gran medida a la calidad artística de la música tradicional así como a la profesionalización del sector. Tanto el C.A.T. como la ESMUC poseen modelos de formación diferenciados, el primero basado en la inclusión y la enseñanza básica y el segundo basado en un interés académico selectivo y de calidad artística, por lo que modelos como la ESMUC contribuyen en mayor medida a la inserción laboral en el mercado artístico.*

Podemos afirmar que la hipótesis planteada en un inicio se cumple íntegramente, pues se comprueba que la existencia y creación de espacios de enseñanza y centros formativos de la música catalana como el C.A.T. y la ESMUC han contribuido considerablemente a la profesionalización de este género, en diversas maneras que hemos especificado anteriormente. Asimismo, hemos encontrado dos modelos de formación diferenciados que a pesar de tener características diferentes, son complementarios y colaborativos, corroborando un modelo asociativo de carácter inclusivo y bajo una formación elemental y un segundo modelo académico que vela por la calidad artística y es más selectivo respecto a sus estudiantes. Asimismo, encontramos que los modelos académicos como la ESMUC contribuyen en mayor medida a la inserción laboral en el mercado artístico, porque permiten generar líneas de trabajo alternativas como la creación de ensambles y grupos fusión, que debido a la poca oferta de este tipo de agrupaciones que hay en el territorio, coloca a los músicos tradicionales recién egresados en una posición de ventaja comparado con los músicos de menor nivel.

Como reflexión de segundo orden, considero que el nacimiento de centros de enseñanza bajo diversos modelos de formación en la música tradicional, nos muestra un interés de la sociedad catalana por la preservación de la cultura popular y de raíz en un marco globalizado que caracteriza al siglo XXI, lo que evidencia una exaltación de manifestaciones locales que se encuentra lejana a la

idea de la homogenización cultural provocada por el libre mercado y el sistema neoliberal.

Respecto a la profesionalización musical, es claro que el progreso del sector musical estará marcado siempre por el consumo y la difusión que se haga de cada género, en el caso del flamenco, podemos ver un ejemplo claro de un mercado profesional estable, sin embargo, en el caso de la música tradicional podemos ver un mercado profesional de reciente creación en el cual se evidencia el paradigma del artista, ya que a pesar de la incertidumbre laboral y las contrataciones itinerantes en la que se encuentra, se manifiestan las motivaciones de tipo simbólico que les permite mantenerse en el medio. Los centros de formación para el caso de la música tradicional, han pasado a sustituir el trabajo que realizaban los músicos de tradición oral (transmisión de padres a hijos) a una transmisión sistematizada, sin embargo, este cambio no ha desvinculado la relevancia del género como un patrimonio cultural innegable que tiene usos sociales diversos.

Como investigadora en gestión cultural, pude constatar que la relevancia de la música tradicional no se entiende como una práctica cultural aislada, sino como un eje articulador dentro de un sistema estructurado complejo, compuesto de actividades vinculadas a la cultura popular, como fiestas mayores, danzas tradicionales, prácticas patrimoniales y un mercado de consumo en donde juega la oferta y la demanda. Por consiguiente, integrar la enseñanza y formación musical de este género a todos los niveles educativos es fundamental para mantener una producción cultural que genere identidad y cohesión social y que permita a los jóvenes del futuro la posibilidad de elegir ser músicos tradicionales, no como un oficio del pasado, sino como una profesión necesaria y actual.

Bibliografía

- ALBET, M. (1985). *Historia de la música catalana*. Barcelona: Caja de Barcelona.
- ANDERSON, B. (1993). *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ARANA, J. A. (1976). *Música Vasca*. San Sebastián: La gran enciclopedia Vasca.
- ARREDONDO, H. coord. (2014). *Andalucía en la música, expresión de comunidad, construcción de identidad*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- BENHAMOU, F. (1997). *La economía de la cultura*. Montevideo: Trilce.
- BONET, LL. (2015). “Cultura popular, voluntariat i models de gestió”. Material didáctico no publicado para la materia de Diseño estratégico de Proyectos Culturales. Barcelona: Programa de Gestió Cultural/UB.
- coord. (2010). *Perfil i reptes del gestor cultural*. Quaderns de Cultura no.2. Barcelona: Bissap Consulting SL.
- BOURDIEU, P. (2012). *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*. España: Taurus.
- CAMACHO, G. (2003). *La música en las fronteras de la interdisciplina y del saber transcultural*. México: ENM/UNAM.
- CAMPS, R. et al. (2006). “La cobla i la sardana, tot el que convé saber per a Ballar i estimar la sardana” en *Revista Cultura Cordill*. no. 4. Barcelona: Grata Lectura.
- CORTÈS, F. (2011). *Història de la música a Catalunya*. Barcelona: Base.
- FREY, B. (2000). *La economía del arte*. Colección Estudios Económicos. no. 18. Barcelona: La Caixa.
- GIMÉNEZ, G. (2005). *Teoría y Análisis de la Cultura*. vol. 1. Colección Intersecciones. México: CONACULTA.
- GÓMEZ, M. (2010). *Historia de la música en España e Hispanoamérica, de los orígenes hasta C. 1470*. México: Fondo de Cultura Económica.

- HOBBSAWM, E. et al. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- MARTÍ, J. (1996). *El Folklorismo uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- MARTORELL, O. et al. (1985). *Síntesi històrica de la música catalana*. Colecció Coneguem Catalunya. no. 9. Barcelona: La llar del llibre.
- LASUÉN, J. R. et al. (2005). *Cultura y economía*. Madrid: Ediciones y Publicaciones de Autor.
- PARDO, J. R. (1981). *El canto popular Folk y nueva canción*. Madrid: Aula Abierta Salvat.
- PUIG, LL. (1998). *Calendari de Danses tradicionals catalanes*. Guies de Cultura Popular. no.1. Barcelona: Departament de Cultura.
- PRATS, LL. (2004). *Antropología y Patrimonio*. 2ª ed. Barcelona: Ariel.
- REYES, A. (2007). *El patrimonio documental ante el reto de un desarrollo cultural sustentable*. México: UNAM.
- RUBIO, J.A. (2007) *Fundamentos de ciencias sociales aplicados a la gestión cultural*. Madrid: AGETEC.
- SOLER, Q. (2015). "Resultats de l'enquesta de satisfacció realitzada als alumnes dels Tallers del CAT durant el mes d'abril de 2015." Trabajo realizado para información interna del Centre Artesà Tradicionàrius. Barcelona: C.A.T.
- TAYLOR, S. et al. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- TENA, A. (1995). *Manual de investigación documental, elaboración de tesis*. México: Plaza y Valdés.
- (2006). *Tradicionari: Enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya*. vol. 6. Música, Dansa i Teatre popular. Barcelona: SAU/Generalitat de Catalunya.
- THROSBY, D. (2001). *Economía y Cultura*. Madrid: Cambridge University Press.
- VALLES, M. (2014). *Entrevistas cualitativas*. Cuadernos metodológicos. no. 32. 2ª ed. Madrid: CIS.
- WASHABAUGH, W. (2005). *Flamenco, pasión política y cultura popular*. Barcelona: Paidós.

ZANLONGO, B. (2003). "Patrimonio cultural inmaterial". *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio cultural inmaterial*. París: CICODI/UNESCO.

Documentos consultados en línea

AIZPURU, M. (2001). "La pluralidad de vías en la reformulación de la identidad vasca en el siglo XX". Consultado el 29 de febrero de 2015 de, *Revista Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*. no. 15. Vitoria. Sitio web: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/157655.pdf>

(2008) "Avance de resultados 2008-2012". Consultado el 15 de diciembre de 2015 de, *Cuenta Satélite de la Cultura en España*. Sitio web: [http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/dms/mecdservicios-al-ciudadanoecd/estadísticas/cultura/csce/portada/Cuenta Satelite de la C ultura en Espana 2008-2012.pdf](http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/dms/mecdservicios-al-ciudadanoecd/estadísticas/cultura/csce/portada/Cuenta%20Satelite%20de%20la%20Cultura%20en%20Espana%202008-2012.pdf)

BARBIERI, N. (2012). "¿Por qué cambian las políticas públicas? Una aproximación narrativa a la continuidad, el cambio y la despolitización de las políticas culturales. El caso de las políticas culturales de la Generalitat de Catalunya (1980-2008)". Tesis presentada en el Departamento de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Autónoma de Barcelona para la obtención de grado de Doctor en Ciencia Política. Consultado el 25 de marzo de 2016 de, UB. Sitio web: <http://hdl.handle.net/10803/97352>

BOURDIEU, P. (1979). "Los Tres Estados del Capital Cultural". Texto extraído de *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* del 30 de noviembre de 1979. Traducción de Mónica Landesman en *Revista Sociológica*. no. 5. México: UAM. Consultado el 10 de junio de 2016. Sitio web: <http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>

(2005). "1º Congreso Internacional sobre la formación de los gestores y técnicos de cultura". Servicio de Asistencia y Recursos Culturales (SARC). Consultado el 3 de diciembre de 2015. Sitio web: www.sarc.es/sites/default/files/actas2005c.pdf

(2012). "DECRET 59/2012, de 29 de maig, de modificació del Decret 304/2011, de 29 de març, de reestructuració del Departament de Cultura." Generalitat de Catalunya. Consultado el 23 de mayo de 2016. Sitio web: http://dogc.gencat.cat/ca/pdogc/canals_interns/pdogc_resultats_fitxa/?action=fitxa&documentId=60895

(2015). "Entrevista a Eva Dénia". *Revista Tornaveu de Associacionisme i Cultura*. Barcelona: ENS. Consultada el día 3 de junio de 2016. Sitio web: <http://www.tornaveu.cat/article/10707/eva-denia-cal-aprofitar-el-patrimoni-enorme-de-la-nostra-musica-tradicional>

- (2016). "Entrevista a Marcel Casellas". TV3 a la carta. Consultado el 2 de junio de 2016. Sitio web: <http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/tria33/entrevista-a-marcel-casellas/video/5583073/>
- (2015). "Enquesta de Participació Cultural a Catalunya 2015". DeCultura +. no. 38. Barcelona: Gabinet Tècnic/Departament de Cultura. Consultado el 16 de mayo de 2016. Sitio web: http://dadesculturals.gencat.cat/.../38_DeCultura-PLUS-Participacio-2015.pdf
- (1998). "Informe final de la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo, Estocolmo". Consultado el 12 de diciembre de 2016 de, UNESCO. Sitio web: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/00/001139/113935So.pdf>
- (2016). "Impacte econòmic de la Festa Major de Vilafranca del Penedès. Escena Internacional BCN". DeCultura +. no. 42. Barcelona: Gabinet Tècnic/Departament de Cultural. Consultado el 17 de mayo de 2016. Sitio web: http://dadesculturals.gencat.cat/web/.content/dadesculturals/09_fulls_de_cultura/arxiu/42_DeCultura_Vilafranca.pdf
- MUÑIZ, J. A. (1998). "La música en el sistema propagandístico franquista". Consultado el 29 de febrero de 2016 de, *Revista Historia y Comunicación social*. no. 3. Madrid: UCM. Sitio web: <http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/articulo/view/HICS9898110343A>
- (2014). "La danza y la música tradicional vascas entran en la Universidad" en *Diario Vasco*. Consultado el 31 de mayo de 2016. Sitio web: <http://www.diariovasco.com/sociedad/educacion/201409/23/danza-musicatr-adicional-vascas-20140923001859-v.html>
- (1993). "Ley 2/1993, de 5 de marzo, de Fomento y Protección de la Cultura Popular y Tradicional y del Asociacionismo Cultural (Vigente hasta el 31 de Diciembre de 2011)". Generalitat de Catalunya. Consultado el 18 de mayo de 2016. Sitio web: http://www.mcu.es/archivoswebmcu/Legislacion_Convenio/legislacion/lcat_1993_112_ley_2_19930305.pdf
- PALMA, L. A. et al. (2010). "Economía de la cultura. Una nueva área de especialización de la economía". Consultado el 10 de diciembre de 2015 de, *Revista de Economía Institucional*, vol. 12, no. 22. Bogotá. Sitio web: <http://www.economiainstitutional.com/pdf/No22/lpalma22.pdf>
- PRATS, LL. (1998). "El concepto de patrimonio cultural". Consultado el 5 de febrero de 2016 de, *Revista Política y Sociedad*. no. 27. Barcelona: UB. Sitio web: <http://www.antropologiasocial.org/Contenidos/publicacionesautores/prats%20el%20concepto%20de%20patrimonio%20cultural.pdf>

(2006). "Primera Conferencia Mundial sobre Educación artística, Lisboa 2006". Consultado el 29 de mayo de 2016 de, UNESCO. Sitio web: <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/creativity/arts-education/world-conferences/2006-lisbon/>

RODRÍGUEZ, M. (2002). "Análisis del módulo de formación en centros de trabajo en la familia profesional administrativa en la comunidad de Madrid. Enfoque desde la pedagogía laboral." Tesis presentada en el Departamento de Teoría e Historia de la Educación de la Universidad Complutense de Madrid para la obtención del grado de Doctor en Pedagogía. Consultado el 29 de mayo de 2016 de, UCM. Sitio web: http://biblioteca.ucm.es/tesis/edu/u_cm-t26879.pdf

TRILLA, J. (1988). "Animación Sociocultural, Educación y Educación no formal." Consultado el 12 de abril de 2016. *Revista Educar*. no.13. Barcelona: UAB. Sitio web: <https://ddd.uab.cat/pub/educar/211819Xn13/0211819Xn13p17.pdf>

Páginas web

American Economic Association. Z1 Cultural Economics. Consultado el 7 de diciembre de 2015. Sitio web: <https://www.aeaweb.org/jel/guide/jel.php>

Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Cataluña (APGCC). Consultado el 11 de diciembre de 2015. Sitio web: <http://www.gestorcultural.org/>

"Asociacionismo cultural". Generalitat de Catalunya. Consultado el 17 de mayo de 2016. Sitio web: <http://www.gencat.cat/culturcat/portal/site/culturacatalana>

"Descripción del proyecto Escola Folk del Pirineu". Generalitat de Catalunya. Consultado el 18 de mayo de 2016. Sitio web: http://cultura.gencat.cat/ca/departament/estructura_i_adreces/organismes/dgcpt/04formacio/05_escola_folk

"Direcció General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Culturals". Generalitat de Catalunya. Consultado el 2 de junio de 2016. Sitio web: http://cultura.gencat.cat/ca/departament/estructura_i_adreces/organismes/dgcpt

"Entitats declarades d'interès cultural". Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya. Consultado el 17 de mayo de 2016. Sitio web: http://cultura.gencat.cat/web/.content/cultura_popular/03_associacionisme/02_associacions_fundacions_interes_cultural/documentos/sdeicentitats_declarades.pdf

- “Entitats que poden ser declarades d'interès cultural”. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya. Consultado el 17 de mayo de 2016. Sitio web: [http://cultura.gencat.cat/ca/departament/estructura i adreces/organismes/dg cpt/ 03 associacionisme/02 associacions fundacions interes cultural/](http://cultura.gencat.cat/ca/departament/estructura_i_adreces/organismes/dg_cpt/03_associacionisme/02_associacions_fundacions_interes_cultural/)
- “Guía de Entidades del Departamento de Justicia”. Generalitat de Catalunya. Consultado el 17 de mayo de 2016. Sitio web: [http://justicia.gencat.cat/ca/serveis /guia d entitats/](http://justicia.gencat.cat/ca/serveis/guia_d_entitats/)
- “History”. About putumayo World Music. Consultado el 10 de junio de 2016. Sitio web: <http://www.putumayo.com/history/>
- “Matrícula y precios talleres C.A.T.” Centre Artesà Tradicionàrius. Consultado el 27 de mayo de 2016. Sitio web: <http://www.tradicionari.us.cat/es/matricula-y-precios/p/21>
- “Objetivos”. Escuela Superior de Música de Catalunya. Consultado el 18 de mayo de 2016. Sitio web: <http://www.esmuc.cat/L-Escola/Objectius>
- “Tallers d'instruments”. Centre Artesà Tradicionàrius. Consultado el 18 de mayo de 2016. Sitio web: [http://www.tradicionari.us.cat/ca/tallers-d instruments /p/19](http://www.tradicionari.us.cat/ca/tallers-d_instruments /p/19)
- “Subvenciones a la cultura popular”. Generalitat de Catalunya. Consultado el 2 de junio de 2016. Sitio web: [http://web.gencat.cat/es/actualitat/detall /20160411 subvencions cultura popular-00001](http://web.gencat.cat/es/actualitat/detall /20160411_subvencions_cultura_popular-00001)
- “Survey System” de Creative Research System. Consultado el 17 de mayo de 2016. Sitio web: <http://www.surveyssoftware.net/sscalce.htm#ssneeded>

Índice de Tablas

	No.
de página	
Tabla no. 1 “Selección por ámbito de informantes para entrevistas semidirigidas”	17
Tabla no. 2 “Selección de informantes por generación para entrevistas semidirigidas”	18
Tabla no. 3 “Objetivos y duración de las entrevistas semidirigidas”	19-20
Tabla no. 4 “Secciones y objetivos de la encuesta”	22
Tabla no. 5 “Perfiles actuales del gestor cultural”	27
Tabla no. 6 “Asociaciones actualmente activas relacionadas directa o indirectamente con la promoción y enseñanza de la música tradicional catalana”	93

Índice de Figuras

	No. de página
Figura no. 1 “Organización conceptual marco teórico”	30
Figura no. 2 “distribución de la música popular y la música tradicional”	58
Figura no. 3 “Marca de nube música tradicional años 80's”	100
Figura no. 4 “Marca de nube música tradicional años 90's”	104
Figura no. 5 “Marca de nube música tradicional años 2000”	108
Figura no. 6 “Marca de nube música tradicional años 2010”	113

Índice de Gráficas

	No. de página
Gráfica no. 1 “Distribución porcentual exigencia de clases semanales de instrumento ESMUC”	122
Gráfica no. 2 “Distribución porcentual exigencia de clases semanales de instrumento C.A.T.”	122
Gráfica no. 3 “Distribución porcentual precio del curso anual C.A.T.”	124
Gráfica no. 4 “Distribución porcentual precio del curso anual ESMUC”	124
Gráfica no. 5 “Distribución porcentual acceso a la enseñanza C.A.T.”	125
Gráfica no. 6 “Distribución porcentual acceso a la enseñanza ESMUC”	125
Gráfica no. 7 “Vinculación con actividades de cultura popular C.A.T.”	126
Gráfica no. 8 “Vinculación con actividades de cultura popular ESMUC”	126
Gráfica no. 9 “Rango de edades alumnos C.A.T.”	128
Gráfica no. 10 “Rango de edades alumnos ESMUC”	128
Gráfica no. 11 “Preferencia por instrumento tradicional C.A.T.”	129
Gráfica no. 12 “Preferencia por instrumento tradicional ESMUC”	130
Gráfica no. 13 “Intereses profesionales C.A.T.”	132
Gráfica no. 14 “Intereses profesionales ESMUC”	132
Gráfica no. 15 “Titulación superior vinculada a la inserción laboral C.A.T.”	135
Gráfica no. 16 “Titulación superior vinculada a la inserción laboral ESMUC”	135
Gráfica no. 17 “Interés profesional e inserción laboral C.A.T.”	137
Gráfica no. 18 “Interés profesional e inserción laboral ESMUC”	138

Gráfica no. 19 “Situación de mercado de acuerdo con alumnos del C.A.T.” 140

Gráfica no. 20 “Situación de mercado de acuerdo con alumnos de la ESMUC” 141

Anexo 1. “Guías de entrevistas semidirigidas”

Anexo 1.1. Formato entrevistas semidirigidas ex –alumnos ESMUC no. 1

Formato entrevistas semidirigidas ex-alumnos ESMUC no.1	
Objetivo de la entrevista:	Conocer la perspectiva de algunos ex-alumnos de la Escuela Superior de Música de Cataluña en el área de música tradicional, su visión sobre el mercado artístico de la música tradicional y la profesionalización.
Persona a entrevistar:	Manu Sabaté

A) Ficha técnica

- Edad: 26
- Profesión: Músico
- Fecha de entrevista: 21 de abril de 2016

B) Espacio y datos a observar

Ubicación: “Bar del Pi” ubicado en la Plaça de Sant Josep Oriol, Barcelona.

Infraestructura (ruido, comodidad para realizar la entrevista, aseo, etc.):

Lugar cómodo, aunque con un poco de ruido proveniente de otras mesas.

Acento del entrevistado al hablar, seguridad al responder:

Voz baja, interesado en la conversación, el desarrollo de la entrevista se ha hecho en catalán, por facilidad del idioma del entrevistado.

Conducta hacia el entrevistador:

Amable, un poco apresurado por compromisos posteriores a la entrevista

c) Recursos técnicos para la aplicación de las entrevistas

- Grabadora de Voz (X)

- Guía escrita (X)

Guía de entrevista

Sección 1. Datos generales

1. ¿Dónde y cuándo naciste?
2. ¿Cómo te interesaste por la música tradicional?
3. ¿Qué estudios has realizado?
4. ¿Qué instrumento estudiaste en la ESMUC ¿durante cuánto tiempo?
5. ¿Qué te motivo a estudiar en la ESMUC? ¿Por qué no otra institución?
6. ¿Consideras que tus expectativas como estudiante de dicha escuela fueron cumplidas?
7. Como ex alumno, ¿Te sigues relacionando con la música tradicional?
8. ¿De qué manera?

Sección 2. Mercado artístico de la música tradicional y profesionalización

9. ¿Consideras que la carrera de músico tradicional es una carrera con salida laboral? ¿Por qué?
10. ¿Te dedicas o dedicarías de tiempo completo a ella?
11. Si sí o no, ¿Por qué motivos?
12. ¿Crees que la profesionalización (nivel superior) es necesario para los músicos tradicionales actuales? ¿Por qué?
13. Como ex alumno ¿Ha cambiado tu perspectiva hacia la música tradicional (posibilidades laborales, aspiraciones, motivación) con diferencia a cuando eras estudiante? ¿En qué sentido (estás motivado, decepcionado, indeciso)?

Duración de la entrevista: 27 min 36 s

Anexo 1.2. Formato entrevistas semidirigidas ex –alumnos ESMUC no. 2

Formato entrevistas semidirigidas ex-alumnos ESMUC no.2	
Objetivo de la entrevista:	Conocer la perspectiva de algunos ex-alumnos de la Escuela Superior de Música de Cataluña en el área de música tradicional, su visión sobre el mercado artístico de la música tradicional y la profesionalización.
Persona a entrevistar:	Marçal Ramon Castellà

A) Ficha técnica

- Edad: 24
- Profesión: Músico
- Fecha de entrevista: 25 de abril de 2016

B) Espacio y datos a observar

Ubicación: Escuela de Música “Ara Toca”, distribuidora de instrumentos musicales y empresa productora. Ubicada en el C. Rec, Granollers Centre, Granollers.

Infraestructura (ruido, comodidad para realizar la entrevista, aseo, etc.):

Lugar cómodo y tranquilo, la entrevista se ha realizado en presencia de otros músicos ex alumnos de la ESMUC.

Acento del entrevistado al hablar, seguridad al responder:

Voz clara, interesado en la conversación, el desarrollo de la entrevista se ha hecho en catalán, por facilidad del idioma del entrevistado.

Conducta hacia el entrevistador: Amable, sin prisas e interesado en la conversación.

c) Recursos técnicos para la aplicación de las entrevistas

- Grabadora de Voz (X)
- Guía escrita (X)

Guía de entrevista

Sección 1. Datos generales

1. ¿Dónde y cuándo naciste?

2. ¿Cómo te interesaste por la música tradicional?
3. ¿Qué estudios has realizado?
4. ¿Qué instrumento estudiaste en la ESMUC ¿durante cuánto tiempo?
5. ¿Qué te motivo a estudiar en la ESMUC? ¿Por qué no otra institución?
6. ¿Consideras que tus expectativas como estudiante de dicha escuela fueron cumplidas?
7. Como ex alumno, ¿Te sigues relacionando con la música tradicional?
8. ¿De qué manera?

Sección 2. Mercado artístico de la música tradicional y profesionalización

9. ¿Consideras que la carrera de músico tradicional es una carrera con salida laboral? ¿Por qué?
10. ¿Te dedicas o dedicarías de tiempo completo a ella? Si sí o no, ¿Por qué motivos?
11. ¿Crees que la profesionalización (nivel superior) es necesario para los músicos tradicionales actuales? ¿Por qué?
12. Como ex alumno ¿Ha cambiado tu perspectiva hacia la música tradicional (posibilidades laborales, aspiraciones, motivación) con diferencia a cuando eras estudiante? ¿En qué sentido (estás motivado, decepcionado, indeciso)?

Duración de la entrevista: 32 min 13 s

Anexo 1.3. Formato entrevistas semidirigidas ex–alumnos ESMUC no. 3

Formato entrevistas semidirigidas ex–alumnos ESMUC no. 3	
Objetivo de la entrevista:	Conocer la perspectiva de algunos ex-alumnos de la Escuela Superior de Música de Cataluña en el área de música tradicional, su visión sobre el mercado artístico de la música tradicional y la profesionalización.
Persona a entrevistar:	Pau Puig

A) Ficha técnica

- Edad: 43
- Profesión: Músico
- Fecha de entrevista: 19 de abril de 2016

B) Espacio y datos a observar

Ubicación: Bar ubicado en la Plaça del Castell, Reus.

Infraestructura (ruido, comodidad para realizar la entrevista, aseo, etc.):

Lugar cómodo, aunque con un poco de ruido proveniente de otras mesas.

Acento del entrevistado al hablar, seguridad al responder:

Voz clara, acento valenciano, interesado en la conversación, el desarrollo de la entrevista se ha hecho en catalán, por facilidad del idioma del entrevistado.

Conducta hacia el entrevistador:

Amable, sin prisas y dispuesto a conversar.

c) Recursos técnicos para la aplicación de las entrevistas

- Grabadora de Voz (X)
- Guía escrita (X)

Guía de entrevista

Sección 1. Datos generales

1. ¿Dónde y cuándo naciste?
2. ¿Cómo te interesaste por la música tradicional?
3. ¿Qué estudios has realizado?
4. ¿Qué instrumento estudiaste en la ESMUC ¿durante cuánto tiempo?
5. ¿Qué te motivo a estudiar en la ESMUC? ¿Por qué no otra institución?
6. ¿Consideras que tus expectativas como estudiante de dicha escuela fueron cumplidas?
7. Como ex alumno, ¿Te sigues relacionando con la música tradicional? ¿De qué manera?

Sección 2. Mercado artístico de la música tradicional y profesionalización

8. ¿Consideras que la carrera de músico tradicional es una carrera con salida laboral? ¿Por qué?
9. ¿Te dedicas o dedicarías de tiempo completo a ella?
10. Si sí o no, ¿Por qué motivos?

11. ¿Crees que la profesionalización (nivel superior) es necesario para los músicos tradicionales actuales? ¿Por qué?

12. Como ex alumno ¿Ha cambiado tu perspectiva hacia la música tradicional (posibilidades laborales, aspiraciones, motivación) con diferencia a cuando eras estudiante? ¿En qué sentido (estás motivado, decepcionado, indeciso)?

Duración de la entrevista: 55 min 17 s

Anexo 1.4. Formato entrevistas semidirigidas ex–alumnos C.A.T. no. 4

Formato entrevistas semidirigidas ex-alumnos C.A.T. no. 4	
Objetivo de la entrevista:	Conocer la perspectiva de algunos ex-alumnos del Centre Artesà Tradicionàrius, su visión sobre el mercado artístico de la música tradicional y la profesionalización.
Persona a entrevistar:	Clàudia Murall

A) Ficha técnica

- Edad: 24
- Profesión: Estudiante
- Fecha de entrevista: 26 de abril de 2016

B) Espacio y datos a observar

Ubicación: Casa particular ubicada en l'Eixample, Barcelona.

Infraestructura (ruido, comodidad para realizar la entrevista, aseo, etc.):

Lugar cómodo, espacio acondicionado para realizar la entrevista.

Acento del entrevistado al hablar, seguridad al responder:

Voz clara, acento tortosí, interesado en la conversación, el desarrollo de la entrevista se ha hecho en catalán, por facilidad del idioma del entrevistado.

Conducta hacia el entrevistador:

Amable, con disponibilidad de tiempo.

c) Recursos técnicos para la aplicación de las entrevistas

- Grabadora de Voz (X)

- Guía escrita (X)

Guía de entrevista

Sección 1. Datos generales

1. ¿Dónde y cuándo naciste?
2. ¿Cómo te interesaste por la música tradicional?
3. ¿Qué estudios has realizado?
4. ¿Qué instrumento aprendiste en el C.A.T (Escuela Folk) y durante cuánto tiempo estudiaste?
5. ¿Consideras que tus expectativas como estudiante de dicha institución fueron cumplidas?
6. Como ex alumno, ¿Te sigues relacionando con la música tradicional?, ¿De qué manera?

Sección 2. Mercado artístico de la música tradicional y profesionalización

7. ¿Consideras que la carrera de músico tradicional es una carrera con salida laboral? ¿Por qué?
8. ¿Te dedicas o dedicarías de tiempo completo a ella?, ¿Por qué motivos?
9. ¿Crees que la profesionalización (nivel superior) es necesario para los músicos tradicionales actuales? ¿Por qué?
10. Como ex alumno ¿Ha cambiado tu perspectiva hacia la música tradicional (posibilidades laborales, aspiraciones, motivación) con diferencia a cuando eras estudiante? ¿En qué sentido (estás motivado, decepcionado, indeciso)?

Duración de la entrevista: 19 min 45 s

Anexo 1.5. Formato entrevistas semidirigidas ex–alumnos C.A.T. no. 5

Formato entrevistas semidirigidas ex-alumnos C.A.T. no. 5	
Objetivo de la entrevista:	Conocer la perspectiva de algunos ex-alumnos del Centre Artesà Tradicionàrius, su visión sobre el mercado artístico de la música tradicional y la profesionalización.
Persona a entrevistar:	Enric Alberola

A) Ficha técnica

- Edad: 39
- Profesión: Informático
- Fecha de entrevista: 25 de abril de 2016

B) Espacio y datos a observar

Ubicación: “Centro Cultural Casa Valencia” ubicada en Carrer de Còrsega, 335, Barcelona.

Infraestructura (ruido, comodidad para realizar la entrevista, aseo, etc.):

Lugar cómodo, aunque con un poco de ruido proveniente de otras mesas del restaurante del espacio.

Acento del entrevistado al hablar, seguridad al responder:

Voz clara, acento valenciano, interesado en la conversación, el desarrollo de la entrevista se ha hecho en catalán, por facilidad del idioma del entrevistado.

Conducta hacia el entrevistador:

Amable, animado, con disponibilidad de tiempo.

c) Recursos técnicos para la aplicación de las entrevistas

- Grabadora de Voz (X)
- Guía escrita (X)

Guía de entrevista

Sección 1. Datos generales

1. ¿Dónde y cuándo naciste?

2. ¿Cómo te interesaste por la música tradicional?
3. ¿Qué estudios has realizado?
4. ¿Qué instrumento aprendiste en el C.A.T (Escuela Folk) y durante cuánto tiempo estudiaste?
5. ¿Qué te motivo a estudiar en el C.A.T? ¿Por qué no otra institución?
6. ¿Consideras que tus expectativas como estudiante de dicha institución fueron cumplidas?
7. Como ex alumno, ¿Te sigues relacionando con la música tradicional?, ¿De qué manera?

Sección 2. Mercado artístico de la música tradicional y profesionalización

8. ¿Consideras que la carrera de músico tradicional es una carrera con salida laboral? ¿Por qué?
9. ¿Te dedicas o dedicarías de tiempo completo a ella?, ¿Por qué motivos?
10. ¿Crees que la profesionalización (entendida como un nivel académico superior) es necesario para los músicos tradicionales actuales? ¿Por qué?
11. Como ex alumno ¿Ha cambiado tu perspectiva hacia la música tradicional (posibilidades laborales, aspiraciones, motivación) con diferencia a cuando eras estudiante? ¿En qué sentido (estás motivado, decepcionado, indeciso)?

Duración de la entrevista: 21 min 27 s

Anexo 1.6. Formato entrevistas semidirigidas ex-alumnos C.A.T. no. 6

Formato entrevistas semidirigidas ex-alumnos C.A.T. no. 6	
Objetivo de la entrevista:	Conocer la perspectiva de algunos ex-alumnos del Centre Artesà Tradicionàrius, su visión sobre el mercado artístico de la música tradicional y la profesionalización.
Persona a entrevistar:	Mariví Blasco

A) Ficha técnica

- Edad: 36
- Profesión: Maestra de educación física

- Fecha de entrevista: 28 de abril de 2016

B) Espacio y datos a observar

Ubicación: “Centro Cultural Casa Valencia” ubicada en Carrer de Còrsega, 335, Barcelona.

Infraestructura (ruido, comodidad para realizar la entrevista, aseo, etc.):

Lugar cómodo, espacio dedicado a ensayos de la banda del equipamiento.

Acento del entrevistado al hablar, seguridad al responder:

Voz clara, acento valenciano, interesada en la conversación, el desarrollo de la entrevista se ha hecho en catalán, por facilidad del idioma del entrevistado.

Conducta hacia el entrevistador:

Amable, con disponibilidad de tiempo.

c) Recursos técnicos para la aplicación de las entrevistas

- Grabadora de Voz (X)
- Guía escrita (X)

Guía de entrevista

Sección 1. Datos generales

1. ¿Dónde y cuándo naciste?
2. ¿Cómo te interesaste por la música tradicional?
3. ¿Qué estudios has realizado?
4. ¿Qué instrumento aprendiste en el C.A.T (Escuela Folk) y durante cuánto tiempo estudiaste?
5. ¿Consideras que tus expectativas como estudiante de dicha institución fueron cumplidas?
6. Como ex alumno, ¿Te sigues relacionando con la música tradicional?, ¿De qué manera?

Sección 2. Mercado artístico de la música tradicional y profesionalización

7. ¿Consideras que la carrera de músico tradicional es una carrera con salida laboral?
¿Por qué?

8. ¿Te dedicas o dedicarías de tiempo completo a ella?, ¿Por qué motivos?
9. ¿Crees que la profesionalización (nivel superior) es necesario para los músicos tradicionales actuales? ¿Por qué?
10. Como ex alumno ¿Ha cambiado tu perspectiva hacia la música tradicional (posibilidades laborales, aspiraciones, motivación) con diferencia a cuando eras estudiante? ¿En qué sentido (estás motivado, decepcionado, indeciso)?

Duración de la entrevista: 17 min 43 s

Anexo 1.7. Guía de Entrevista semidirigida no.7

Guía de Entrevista semidirigida no.7	
Objetivo de la entrevista:	Conocer la trayectoria de la profesora Cati Planas, acordeonista, como ejemplo de una profesional de la música tradicional formada en l'Escola Folk y en la ESMUC durante la época de implementación de la carrera profesional de música tradicional en la ESMUC.
Persona a entrevistar:	Cati Plana, Profesora de Acordeón Diatónico, ESMUC

A) Ficha técnica

- Edad: 40
- Profesión: Profesora de Acordeón Diatónico de la Escuela Superior de Música de Catalunya
- Fecha de entrevista: 27 de abril de 2016

B) Espacio y datos a observar

Ubicación: Aula de clases del Centre Artesà Tradicionàrius, ubicado en Travessia de Sant Antoni, 6, Barcelona.

Infraestructura (ruido, comodidad para realizar la entrevista, aseo, etc.):

Espacio cerrado, lugar tranquilo y aislado del ruido.

Acento del entrevistado al hablar, seguridad al responder:

La entrevista se ha realizado en catalán por facilidad y preferencia del entrevistado.

Conducta hacia el entrevistador:

Amable, relajado aunque con un límite de tiempo por cuestiones de agenda del entrevistado.

c) Recursos técnicos para la aplicación de las entrevistas

- Grabadora de Voz (X)
- Guía escrita (X)

Guía de entrevista

Sección 1: Datos generales

1. ¿Dónde y cuándo naciste?
2. ¿Cuál es tu lengua materna?
3. ¿Qué estudios has realizado?

Sección 2: Trayectoria profesional

4. ¿Cómo fue que te interesaste por la música tradicional?
5. ¿A qué edad iniciaste a tocar un instrumento?
6. ¿Existía alguna oferta para estudiar música tradicional en aquel momento?
7. ¿Cómo conociste al C.A.T y a la ESMUC?
8. ¿Cuál fue tu motivación para estudiar música tradicional a un nivel profesional?
9. ¿Cuál ha sido tu trayectoria artística?

Sección 3: La profesionalización de la música tradicional y el mercado artístico

10. ¿Crees que se ha transformado el panorama de la música tradicional hoy en día (hay mayor, menor interés social, más o menos espacios de interpretación)?
11. Como profesora ¿consideras que hay diferentes modelos de enseñanza en la música tradicional? Si es así, ¿Cómo los definirías?
12. ¿A nivel de formación, cómo caracterizarías la metodología del C.A.T y la del ESMUC?, ¿Qué finalidad crees que tiene cada una?
13. ¿Consideras importante la existencia de estos dos espacios?, ¿Crees que hay alguna interrelación entre ambas instituciones (alumnos, colaboraciones, espacios)?
14. ¿Consideras el tema de la profesionalización musical como algo importante (entiéndase formación académica a nivel superior)?

15. ¿Qué perfiles crees que existen entre los alumnos del C.A.T y de la ESMUC?
16. ¿En cuanto al mercado artístico, crees que existe una oferta laboral en Cataluña para los músicos tradicionales?
17. ¿Y a un nivel internacional?
18. ¿Consideras que la música tradicional es un ámbito competitivo?
19. Como pregunta abierta, ¿Qué panorama percibes para los nuevos músicos tradicionales? ¿Será la profesionalización algo indispensable para el futuro?

Duración aproximada de entrevista: 34 min 58 s

Anexo 1.8. Guía de Entrevista semidirigida no.8

Guía de Entrevista semidirigida no.8	
Objetivo de la entrevista:	Conocer la trayectoria de “Panxito” como ejemplo de un músico tradicional formado fuera de la academia con gran trayectoria como arreglista, dinamizador cultural y organizador de “La Violinada d’Argelaguer” (trobada anual d’instruments de corda fregada)
Persona a entrevistar:	Francesc Tomàs “Panxito”, Músico Tradicional

A) Ficha técnica

- Edad: -----
- Profesión: Músico tradicional
- Fecha de entrevista: 15 de abril de 2016

B) Espacio y datos a observar

Ubicación: Domicilio particular del informante ubicado en el barrio de l’Eixample.

Infraestructura (ruido, comodidad para realizar la entrevista, aseo, etc.):

Espacio cerrado, lugar tranquilo y aislado del ruido.

Acento del entrevistado al hablar, seguridad al responder:

La entrevista se ha realizado en castellano por el origen mexicano del informante.

Conducta hacia el entrevistador:

Amable, relajado aunque con un límite de tiempo por cuestiones de agenda del entrevistado.

c) Recursos técnicos para la aplicación de las entrevistas

- Grabadora de Voz (X)
- Guía escrita (X)

Guía de entrevista

Sección 1: Datos generales

1. ¿Dónde y cuándo naciste?
2. ¿Cuál es tu lengua materna?
3. ¿Qué estudios has realizado?

Sección 2: Trayectoria profesional

4. ¿Cómo te interesaste por la música tradicional, qué edad tenías cuando comenzaste?
5. ¿Cuál fue tu motivación y aspiraciones para formarte en la música tradicional?

Sección 3: La profesionalización de la música tradicional y el mercado artístico

6. ¿Qué papel social crees que tienen los músicos tradicionales hoy en día?
7. ¿Cómo recuerdas el panorama de la música tradicional cuando eras pequeño (en qué espacios escuchabas música tradicional)?
8. ¿Existía alguna oferta para estudiar música tradicional en aquel momento?
9. ¿Crees que se ha transformado este panorama (hay mayor, menor interés / espacios de interpretación)?
10. Como profesor, ¿Qué ventajas y desventajas de formación encontrarías en el modelo de formación asociativo (C.A.T., Aula Tradi) en comparación de modelos institucionales como la ESMUC?
11. ¿Consideras el tema de la profesionalización musical como algo importante (entiéndase formación académica superior)?
12. ¿Qué motivaciones y aspiraciones suelen tener tus alumnos de música tradicional?
13. ¿Consideras que existe una oferta laboral en Cataluña para los músicos tradicionales?
¿En qué espacios?

14. ¿En el tema de salarios, entre qué rango podríamos determinar las ganancias de un músico tradicional profesional y uno no profesional, crees que hay diferencias?

15. Como pregunta abierta, ¿Será la profesionalización algo indispensable para el futuro de la música tradicional?

Duración aproximada de entrevista: 53 min 14 s

Anexo 1.9. Guía de Entrevista semidirigida no.9

Guía de Entrevista semidirigida no.9	
Objetivo de la entrevista:	Conocer la perspectiva de la administración pública sobre la cultura popular, el asociacionismo y los modelos de formación en música tradicional en Barcelona y Cataluña.
Persona a entrevistar:	Lluís Puig i Gordi, Director General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Culturals

A) Ficha técnica

- Edad: 57

- Profesión: Director General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Culturals. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

- Fecha de entrevista: 22 de abril de 2016

B) Espacio y datos a observar

Ubicación: Oficina del entrevistado en Plaça de Salvador Seguí, 1-9, 2º piso, Barcelona.

Infraestructura (ruido, comodidad para realizar la entrevista, aseo, etc.):

Espacio institucional, mesa de juntas, lugar tranquilo y aislado del ruido.

Acento del entrevistado al hablar, seguridad al responder:

Conducta formal hacia el entrevistador, la entrevista se ha realizado en catalán por facilidad y preferencia del entrevistado.

Conducta hacia el entrevistador:

Amable aunque con un límite de tiempo por cuestiones de agenda del entrevistado.

c) Recursos técnicos para la aplicación de las entrevistas

- Grabadora de Voz (X)

- Guía escrita (X)

Guía de entrevista

Sección 1: Datos generales

1. ¿Dónde y cuándo naciste?
2. ¿Lengua materna?
3. ¿Qué estudios has realizado?
4. ¿Podrías resumir brevemente tu trayectoria profesional?

Sección 2: La música tradicional desde la administración pública y el asociacionismo

5. ¿Consideras prioritario para las administraciones públicas gestionar el ámbito de la cultura popular en el mundo contemporáneo? ¿Por qué?
6. ¿Desde la dirección general que diriges, qué esfuerzos se han hecho para la gestión y preservación de la música tradicional?
7. ¿Existe alguna política cultural dirigida específicamente a la formación o la enseñanza en música tradicional (investigación, musicología, interpretación)?
8. ¿Considera al asociacionismo como un ámbito y una vía importante para la preservación y la difusión de la música tradicional en Barcelona?
9. ¿De qué manera se relaciona el ámbito del asociacionismo con el de la administración pública?
10. Desde una perspectiva histórica, ¿considera que la administración pública ha aumentado su intervención en el ámbito de la cultura popular?

Sección 3: El impacto económico de la cultura popular y la música tradicional catalana

11. A nivel de consumo, ¿consideras a la cultura popular como un elemento importante dentro de la oferta cultural de la ciudad de Barcelona?
12. ¿Qué ámbitos de la cultura popular o manifestaciones son los que más se ofertan y se consumen? ¿Tiene el turismo una influencia importante?
13. ¿Cómo caracterizarías el mercado artístico (oferta y demanda) en Cataluña para los músicos tradicionales?

14. Y a nivel internacional, ¿tiene impacto?

15. Desde su punto de vista, ¿considera el tema de la profesionalización como algo imprescindible para los futuros músicos tradicionales y su inserción en el mercado artístico?

Duración de la entrevista: 31min 40 s

Anexo 1.10. Guía de Entrevista semidirigida no.10

Guía de Entrevista semidirigida no.10	
Objetivo de la entrevista:	Conocer la perspectiva de un trabajador de la administración pública que al mismo tiempo es vicepresidente de la asociación TRAM (Tradicionàrius) para entender su punto de vista sobre la política cultural y la profesionalización en la música tradicional en Barcelona y Cataluña.
Persona a entrevistar:	Esteve león, Comissionat de Prospectiva Social i Cultural de l'Àrea de la Presidència de la Diputació de Barcelona.

A) Ficha técnica

- Edad: ----

- Profesión: Comissionat de Prospectiva Social i Cultural de l'Àrea de la Presidència de la Diputació de Barcelona. Vicepresident de l'Associació *TRAM-Tradicionàrius*, membre del consell editorial d'*Enderrock*.

- Fecha de entrevista: 15 de abril de 2016

B) Espacio y datos a observar

Ubicación: Bar del Centre Artesà Tradicionàrius, ubicado en Travessia de Sant Antoni, 6, Barcelona.

Infraestructura (ruido, comodidad para realizar la entrevista, aseo, etc.):

Bar del centro, muy ruidoso y con algunos niños jugando alrededor de las mesas.

Acento del entrevistado al hablar, seguridad al responder:

Interesado en la conversación, la entrevista se ha realizado en castellano y en catalán.

Conducta hacia el entrevistador:

Amable, con disponibilidad de tiempo.

c) Recursos técnicos para la aplicación de las entrevistas

- Grabadora de Voz (X)
- Guía escrita (X)

Guía de entrevista

Sección 1: Datos generales

1. ¿Lengua materna?
2. ¿Qué estudios has realizado?

Sección 2: La evolución de las políticas culturales en la enseñanza de la música tradicional.

3. ¿Considera al asociacionismo como un ámbito y una vía importante para la preservación y difusión de la cultura popular en Barcelona?
4. Desde una perspectiva histórica, ¿considera que la administración pública ha aumentado su intervención en el ámbito de la cultura popular, bajo qué entidades?
5. ¿Consideras que ha habido un apoyo gubernamental en el ámbito de la formación y la enseñanza musical tradicional?

Sección 3: El modelo de gestión asociativo del C.A.T y el modelo de gestión institucional ESMUC

6. Tomando en cuenta tu estudio sobre la gestión asociativa de (2001)²¹³, hablabas de una dimensión educativa del C.A.T. ¿consideras que actualmente es un espacio relevante para la formación y promoción de la música tradicional?
7. ¿cuáles nos podrías decir que son las virtudes y limitaciones de una organización que se encuentra entre el asociacionismo y la empresa privada y una gestión puramente institucional de la cultura popular?
8. ¿Respecto al mercado artístico, considera que la oferta y a demanda de este género tradicional responden a las aspiraciones de sus nuevos músicos?
9. ¿Consideras el mercado de la música tradicional como competitivo, es fácil para los nuevos músicos insertarse y diversificar sus ámbitos?

Duración de la entrevista: 61 min 25 s

²¹³LEÓN, Esteve. (2010). "La gestión asociativa de un proyecto público: el caso del CAT" En BONET Lluís. coord. *Gestión de proyectos culturales*. Barcelona: Ariel. p. 179-210.

Anexo 1.11. Guía de Entrevista semidirigida no.11

Guía de Entrevista semidirigida no.11	
Objetivo de la entrevista:	Conocer el modelo de formación que se realiza desde el C.A.T. y su visión y objetivos respecto a la profesionalización y el mercado artístico de los nuevos músicos tradicionales.
Persona a entrevistar:	Jordi Fàbregas, Director Centre Artesà Tradicionàrius y fundador de la Asociación Cultural TRAM

A) Ficha técnica

- Edad: 65
- Profesión: Músico, Director del Centre Artesà Tradicionàrius y fundador de la Asociación Cultural TRAM.
- Fecha de entrevista: 15 de abril de 2016

B) Espacio y datos a observar

Ubicación: Oficina del entrevistado en Travessia de Sant Antoni, 6, Barcelona.

Infraestructura (ruido, comodidad para realizar la entrevista, aseo, etc.):

Espacio institucional, mesa de juntas, lugar tranquilo y aislado del ruido.

Acento del entrevistado al hablar, seguridad al responder:

Conducta amable e interesada hacia el entrevistador, la entrevista se ha realizado en catalán por facilidad y preferencia del entrevistado.

Conducta hacia el entrevistador:

Amable, relajado y con gran disponibilidad de tiempo para la entrevista.

c) Recursos técnicos para la aplicación de las entrevistas

- Grabadora de Voz (X)
- Guía escrita (X)

Guía de entrevista

Sección 1: Datos generales

1. ¿Dónde y cuándo naciste?
2. ¿Lengua materna?

3. ¿Qué estudios has realizado?
4. ¿Podrías resumir brevemente tu trayectoria profesional?

Sección 2: El C.A.T. desde el modelo de formación musical del ámbito asociativo, objetivos, misión y visión

5. ¿Podrías contextualizar la evolución de enseñanza en música tradicional en Cataluña tomando como parteaguas finales de los años 70's (fin de la dictadura, inicio de la democracia), ¿crees que ha habido avances hasta nuestra década?
6. ¿Consideras que el ámbito asociativo ha tenido un papel relevante en la gestión y formación de música tradicional? ¿Cuándo surge este 'boom del asociacionismo'?
7. ¿De qué manera ha intervenido la administración pública en el ámbito de la música tradicional?
8. ¿Qué misión y objetivos tiene el programa de formación (principalmente talleres) del C.A.T.?
9. ¿Podrías hablarnos del perfil de los estudiantes?
10. ¿Qué aspiraciones o motivaciones tienen los estudiantes del C.A.T, en qué ámbitos consideras que pueden desarrollarse?
11. ¿qué diferencias encontrarías entre el modelo de enseñanza del C.A.T y el del ESMUC, respecto a los músicos tradicionales que ahí se forman?
12. ¿Existe alguna relación entre estas dos instituciones, si es así, cómo la describirías (competitiva, colaborativa)?
13. ¿Consideras el tema de la profesionalización musical (entiéndase formación académica superior) como algo importante para los nuevos músicos tradicionales?

Sección 3: El mercado artístico de la música tradicional y la inserción de los nuevos músicos

14. A nivel de consumo, ¿consideras la cultura popular como un elemento importante dentro de la oferta cultural de la ciudad de Barcelona?
15. ¿Cómo caracterizarías el mercado artístico en Cataluña para los músicos tradicionales existe suficiente oferta y demanda?

Duración de la entrevista: 44 min 22 s

Anexo 1.12. Guía de Entrevista semidirigida no.12

Guía de Entrevista semidirigida no.12	
Objetivo de la entrevista:	Conocer el modelo de formación que se realiza desde la Escuela Superior de Música de Cataluña (Institucional) y su visión y objetivos respecto a la profesionalización y el mercado artístico de los nuevos músicos.
Persona a entrevistar:	Joan Asensio, Jefe del Departamento de Música Tradicional, ESMUC

A) Ficha técnica

- Edad: ----

- Profesión: Músico de guitarra flamenca, Jefe del Departamento de Música Tradicional, ESMUC

- Fecha de entrevista: 2 de Mayo de 2016

B) Espacio y datos a observar

Ubicación: Oficina ubicada en Escuela Superior de Música de Catalunya, edifici de l'Auditori, Carrer de Padilla, 155, Barcelona.

Infraestructura (ruido, comodidad para realizar la entrevista, aseo, etc.):

Espacio institucional, mesa de juntas, lugar tranquilo y aislado del ruido.

Acento del entrevistado al hablar, seguridad al responder:

Conducta formal hacia el entrevistador, la entrevista se ha realizado en castellano.

Conducta hacia el entrevistador:

Amable e interesado en las preguntas del entrevistador.

c) Recursos técnicos para la aplicación de las entrevistas

- Grabadora de Voz (X)
- Guía escrita (X)

Guía de entrevista

Sección 1: La ESMUC desde el modelo de formación musical del institucional objetivos, misión y visión

1. ¿Podrías contextualizar la evolución de la música tradicional en Cataluña tomando como parteaguas finales de los años 70's (fin de la dictadura, inicio de la democracia), crees que ha habido avances hasta nuestra década?
2. ¿En qué época surgen las escuelas de música tradicional en Cataluña? ¿A qué se debe el interés de integrarlas a una educación reglada?
3. ¿Consideras que la administración pública ha aumentado su intervención en el ámbito de la música tradicional?
4. ¿Qué misión y objetivos tiene el programa de formación en música tradicional de la ESMUC?
5. ¿Podrías describirnos el perfil de sus estudiantes?
6. ¿Tienes conocimiento sobre el porcentaje de alumnos que ingresan a esta área y de ellos, cuántos se titulan? ¿Suelen acabar sus estudios en tiempo?
7. ¿qué diferencias encontrarías entre el modelo de enseñanza de centros de formación de música tradicional como el C.A.T. o otras escuelas de formato pequeño, en comparación con la ESMUC?
8. ¿Considera que hay alguna relación entre estas dos instituciones, si es así, cómo la describirías (competitiva, colaborativa)?
9. ¿Consideras el tema de la profesionalización y la educación superior reglada como algo fundamental para los nuevos músicos tradicionales?

Sección 2: El mercado artístico de la música tradicional y la inserción de los nuevos músicos

10. A nivel de consumo, ¿consideras que la música tradicional es un elemento importante dentro de la oferta cultural de la ciudad de Barcelona?
11. ¿Qué ámbitos de la cultura popular o manifestaciones son los que más se ofertan y se consumen? ¿Tiene el turismo una influencia importante?
12. ¿Cómo caracterizarías el mercado artístico (oferta y demanda) en Cataluña para los músicos tradicionales? ¿Tiene impacto a nivel internacional?

Duración aproximada de entrevista: 30 min. 23 s

Anexo 2. “Formato de encuesta realizada a alumnos C.A.T. y ESMUC”

Perfil del estudiante	Objetivo: Generar una segmentación de perfiles de los estudiantes encuestados		
1. Escuela o institución: 2. Instrumento: 3. Grado / Año académico / nivel: 4. Edad: 5. Edad en la que comenzaste a estudiar música tradicional:			
Sección 1. Modelo formativo	Objetivo: Conocer las características de los modelos formativos de cada institución		
Instrucciones: Marca con una “X” la casilla de la afirmación que consideres más acertada. (Sólo marca una casilla por cada afirmación)	Alta	Neutral	Baja
1. La exigencia en horas y el número de clases a la semana es:	()	()	()
2. El nivel de mis profesores y el dominio que tienen del instrumento es:	()	()	()
3. Considero en general que el coste económico de los cursos es:	()	()	()
4. La escuela donde estudio permite a cualquier persona interesada en la música tradicional ingresar aún, sin conocimientos previos	()	()	()
5. La diversidad de edad del alumnado (niños, adultos, adultos) es:	()	()	()
6. Además de la enseñanza, considero que la escuela realiza una actividad de difusión, conciertos e intercambio de artistas	()	()	()
7. La institución donde estudio tiene el objetivo de formar músicos profesionales	()	()	()
8. La institución se relaciona con otras escuelas de música tradicional del territorio	()	()	()
Sección 2. Motivaciones, aspiraciones del alumnado	Objetivo: Conocer los intereses y las principales motivaciones de los alumnos		
Valora las siguientes afirmaciones:	Sí	No	
1. Estudio música tradicional por el entorno en el que crecí/vengo de una familia de músicos tradicionales	()	()	
2. Me gusta la música tradicional como una afición, pero no me dedicaría a ella de tiempo completo	()	()	
3. Me gustaría mejorar mi técnica y tener una titulación superior	()	()	
4. Veo la música tradicional y mi instrumento como una vía de experimentación para otros proyectos; fusión, experimental, etc.	()	()	
5. Me intereso por participar en el entorno de la música tradicional, la fiesta, las costumbres, las tradiciones	()	()	
6. Mi objetivo es aprender a tocar un instrumento, no me interesa el ámbito profesional	()	()	
7. Me interesa tener ingresos económicos a partir de esta profesión	()	()	

Sección 3. Mercado artístico, inserción laboral**Objetivo: Conocer la opinión de los alumnos sobre el mercado de la música tradicional y las oportunidades laborales actuales**

Valora las siguientes afirmaciones:	Cierto	Falso
1. Considero que el mercado de la música tradicional es estable porque hay suficiente demanda para la oferta que existe	()	()
2. El mercado artístico es muy competitivo porque existe más oferta que demanda	()	()
3. Algunos músicos no obtienen suficientes beneficios económicos de esta profesión y necesitan de un segundo empleo	()	()
4. Los músicos tradicionales titulados y los no titulados comparten el mismo espacio de trabajo	()	()
5. La música tradicional es poco rentable a comparación de otros géneros	()	()

Sección 4. Profesionalización**Objetivo: Evaluar la importancia de la profesionalización y la formación reglada y no reglada dentro de la música tradicional**

	Cierto	Falso
1. Considero que el nivel académico y la titulación profesional es necesaria para encontrar empleo en el ámbito	()	()
2. Ser profesional en la música tradicional no implica tener un título o estudios académicos reglados	()	()

¿Podrías decirnos en dos líneas, por qué decidiste estudiar música tradicional en esta institución?

Marca con una "X" los ámbitos en donde te gustaría estar cuando termines tus estudios musicales (Escoge la más prioritaria)

() Continuar mis estudios () Me gusta la música () Creo que puedo innovar musicales a nivel superior de tradicional, pero lo veo más o aportar ideas nuevas al tradicional como una afición, no me veo a ámbito nivel profesional

() Me gustaría formar () Me gustaría dedicarme a () Aún no puedo afirmar si parte de una colla o una banda la docencia en música en el futuro me dedicaré a local para eventos populares tradicional esto

Otro (Por favor especifique): _____