



**VIII CONGRESO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA
MUSICOLOGÍA GLOBAL, MUSICOLOGÍA LOCAL**

LOGROÑO, 6 al 8 de septiembre de 2012

Edificio Politécnico (Escuela Técnica Superior de Ingeniería Industrial)

Calle Luis de Ulloa, 20

JUEVES 6 DE SEPTIEMBRE

8,30-9,30 h.: Acogida de congresistas y entrega de credenciales

9,30-11,30h.: Mesa 61.A: Componer, hoy (1) Moderador: Lothar Siemens Hernández

9,30. Hilvanando una vida: Nuevas aportaciones documentales para el estudio global de la figura de María Teresa Prieto.
Tania Perón Pérez

Para el estudio integral de un compositor es necesario recopilar toda la información necesaria sobre el personaje. Sin embargo, encontramos que la información que se obtiene desde un solo punto geográfico puede llevar a una imagen confusa sobre el tema a tratar. Este es el caso de María Teresa Prieto. Nacida en Oviedo, estudia con Saturnino del Fresno en su ciudad natal y con Benito García de la Parra en Madrid. Al estallar la Guerra Civil Española se exilia en México donde permanecerá hasta su muerte. Allí su actividad compositiva no cesa, sino, al contrario, aumenta y toma una importancia relevante dentro del mundo musical mexicano, relacionándose con personajes de importancia, como Manuel M. Ponce o Carlos Chávez, y adhiriéndose a estéticas musicales, como el Nacionalismo Mexicano, desde una posición española. El conflicto se crea cuando se estudia la música y vida de la compositora desde un punto de vista local, es decir, desde España. Enfoque, desde el cual, no se tiene una perspectiva del impacto real de su música, teniendo como solución un criterio global que integre todos los aspectos, culturales, políticos y artísticos consecuencia de su música. En esta intervención damos luz a los datos encontrados de la compositora en los archivos mexicanos, donde se desvelan algunas de las características importantes de su vida, como la relación con otros compositores y artistas, muchos de ellos exiliados; así como la catalogación de su obra, descubriendo nuevas composiciones y aportando datos sobre la existencia de algunas otras; y el impacto de su obra en la crítica del momento;

creando, así, una red de referencias geográficamente dispares que nos ayudan a tejer todo el entramado globalizado que supone el estudio de la compositora.

9,50. *Pervivencia de la sonata en España entre 1958 y 1982*. Miriam Mancheño Delgado.

En la segunda mitad del siglo XX la sonata para piano constituye, sin lugar a dudas, un claro referente de la tradición musical, tanto como forma de estructuración del discurso sonoro como de marca estilístico-instrumental. Sin embargo, diversos compositores españoles, como Rodolfo Halffter, Luis de Pablo, Manuel Castillo o Tomás Marco, entre otros, se aproximan a este género en su corpus creativo, pudiendo hallar más de una veintena de sonatas que responden a diferentes corrientes estilísticas. De este modo nos encontramos ante una estructura referencial de ciertas tradiciones al mismo tiempo que en la música española se están abriendo nuevos horizontes relacionados con las tendencias más actuales del momento.

El estudio y análisis comparativo de este repertorio permite apreciar desde un andamiaje semejante los diferentes enfoques en relación con la renovación en la creación musical española de este momento. Esta renovación, que oscila entre la continuidad de una tradición musical reciente y posturas más vanguardistas, constituye un reflejo del particular momento cultural que vive España en torno al segundo franquismo y el comienzo de la democracia. De forma que el estudio de estas obras hace posible un mejor entendimiento de las propuestas de renovación musical y la relación de ésta con el contexto cultural que las rodea.

Es así como la propia pervivencia de la sonata como referente de la tradición musical occidental junto con la extensión del neoclasicismo scarlattiano, el folclorismo neotonal y las vanguardias del momento, nos permite apreciar la tensión entre tradición y modernidad presente en esta época en la vida musical y cultural española

10,10. *Las sinfonías de Groba de los años ochenta: hacia la consolidación de un imaginario musical*. Carlos Villar Taboada.

La extensión y versatilidad de la producción compositiva de Rogelio Groba Groba (1930), con un catálogo cercano al medio millar de obras que abarcan todos los géneros menos los electroacústicos, lo señalan como un compositor singularmente prolífico en el panorama español actual. Una cualidad particular de su producción consiste en exhibir un compromiso con la identidad cultural gallega que condiciona la interpretación de su música y de sus referencias extramusicales. Este posicionamiento de partida se traduce en un pulso poético constante entre elementos derivados de la tradición musical gallega (tanto histórica como popular), y orientaciones técnicas propias de tendencias generales del siglo XX, como el expresionismo y el neoclasicismo; se trata, en esencia, de una muestra del dualismo entre lo local y lo global, entre lo regional y lo absoluto, donde gestos que apelan a la definición identitaria más inmediata se revisten de técnicas estándar para reivindicar aquélla más allá de su ámbito original.

Las catorce sinfonías compuestas hasta la actualidad (1983-2010) por Groba se destacan entre sus obras como un *corpus* elocuente del compromiso estético antedicho y poseen el interés musicológico de carecer de estudios analíticos previos de conjunto. Las cinco primeras, por sus

alusiones extramusicales, su cronología y sus características estilísticas, constituyen una primera selección, merecedora de estudio: *Lúdica* (1983), *Bucólica* (1983-85), *Galicia Épica* (1987-88), *Christmas Symphony* (1988-89) y *Máxica* (1989-90).

En este trabajo presento una primera aproximación selectiva a estas sinfonías, persiguiendo el objetivo de verificar cómo el compositor resuelve en su personal imaginario musical la dialéctica entre la afirmación de la identidad regional y la asunción de lugares comunes propios del género sinfónico. Para ello, metodológicamente confronto conceptos derivados de la semiótica existencial de Tarasti y la narratividad musical de Grabócz con enfoques analíticos formalistas.

- 10,30. *Rogelio Groba (1930-) como testimonio de un tiempo. La actividad musical en Galicia vista a través de su trayectoria.* M^a Carmen Vidal López.

Aunque a día de hoy las transformaciones en las estrategias económicas, políticas y sociales que el régimen franquista tuvo que plantearse a lo largo de su gobierno han sido estudiadas desde múltiples enfoques, todavía conviene seguir reflexionando sobre las consecuencias a las que dieron lugar en el marco del desenvolvimiento de la actividad cultural y, particularmente, musical. Desde el control, la represión y el aislacionismo, en una infraestructura en la que se hacían patentes múltiples carencias, convivieron, aunque, claro está, no bajo las mismas condiciones, manifestaciones musicales que se amoldaron a las orientaciones marcadas desde los discursos oficiales, herméticos y restrictivos, con otras que se nutrían de influencia ampliamente censuradas por los mimos. A medida que se fue dando paso al necesario aperturismo y los márgenes de actuación se hicieron más flexible, se configuró una pluralidad que se encaminaba hacia la homologación con las realidades musicales internacionales.

Determinadas por diferentes circunstancias socioeconómicas, pueden describirse particularidades en todos estos procesos según las diferentes áreas geográficas del Estado, materializándose tanto a nivel de medios, espacios y repertorios, como de contenidos ideológicos. Centrándonos en el caso de Galicia, un seguimiento del que puede ser considerado como el compositor con más proyección en este período, Rogelio Groba (1930-), permite conocer en qué términos se llevó a cabo el desarrollo de la composición académica en la región a través de una propuesta renovadora con vocación universalista, sin renunciar, al mismo tiempo, al reconocimiento del elemento diferencial (gallego). Pero además, a través de la investigación sobre su trayectoria profesional y el análisis exhaustivo de su producción, se puede profundizar en las relaciones existentes entre los ámbitos académico y popular (urbano y tradición oral), poniendo de relieve la proximidad existente entre ambos fundamentada en una dinámica red de intercambios.

- 10,50. *Eduardo Rincón: música y compromiso en la segunda mitad del siglo XX en España.* Belén Pérez Castillo

Esta comunicación pretende estudiar un caso atípico en las interacciones entre música y política: el del compositor Eduardo Rincón, nacido en 1924, el mismo año que Luigi Nono, y vinculado, como éste, al Partido Comunista. Sin embargo, la trayectoria de Nono en la vanguardia compositiva y el perfil estético de su música comprometida difieren absolutamente de la evolución de Rincón. En el caso de éste, las circunstancias de la Guerra Civil y su compromiso político y vital en el marco del posterior gobierno franquista conformaron una atípica evolución creativa. Más allá de la vibrante biografía de

Rincón, se pretende poner de relieve la formación musical del autor en el periodo de la posguerra y del exilio y los rasgos de su producción en el contexto de su estancia en prisión y de la reincorporación a un mundo al que llegaba con una evidente demora. A través de este paradigma, se examinarán, además, las líneas estéticas del PCE con respecto a las expresiones artísticas, cotejando éstas con las del Partido Comunista italiano. Rincón sufre su primer exilio en 1936, y es detenido por primera vez en 1939, cuando tiene 14 años. Sólo más tarde, precisamente en el transcurso de su estancia en prisión, y tomando como modelo la actitud de algunos compañeros como José Hierro, comienza a afianzarse una postura política de izquierdas y su vínculo con el Partido Comunista. Dados los límites de esta propuesta, escogeremos algunas obras significativas en su trayectoria, representativas de cambios estéticos relevantes y relacionadas con una expresión evidente de su postura ética y política.

11,10. *Debate*

9,30-11,30h.: Mesa 62.A: Tradiciones locales Moderador: José Antonio Gómez Rodríguez

9,30. *Estudio etnomusicológico del trovo del campo de Cartagena.* Vicente Antonio Peña Manotas.

El presente trabajo aborda el análisis etnomusicológico del trovo en la comarca del Campo de Cartagena. Por trovo entendemos el arte de repentizar siguiendo una preceptiva poética concreta, pudiendo ser cantado o declamado, y siempre acompañado por una guitarra. El trovo está relacionado con el estilo minero del flamenco, y con otros tipos de repentización geográficamente cercanas como los trovos en Andalucía, norte de Murcia y la vega baja alicantina.

Del apropiado enfoque multidisciplinar (desde perspectivas antropológicas históricas sociales y poéticas) del trovo cartagenero la parte menos estudiada ha sido la música, con excepción de las aportaciones valiosas pero insuficientes de Miguel Ángel Berlanga, Hipólito Rossy, Norberto Torres o Alexis Díaz-Pimienta. Berlanga cita: "*El trovo puede definirse como improvisación oral directa en versos dentro de esquemas formales estróficos y musicales determinados*", hemos creído entonces conveniente preguntarnos dónde se podría encontrar un análisis musical de estos "esquemas musicales", no encontrando nada al respecto.

Tales aportaciones contrastan con la minusvaloración de este repertorio, reflejadas en trabajos relevantes como: "Historia de la música española. Vol.7 El folklore musical" de Crivillé, la Historia de la Región de Murcia o la Historia de Cartagena. De esta última extraemos la idea de que no contamos con estudios suficientes de "la música del pueblo".

Mediante nuestro estudio de campo en el cual se han recogido diferentes muestras audiovisuales, nos percatamos de las dificultades metodológicas de este tipo de folklore, por lo que hemos tenido que desarrollar un método analítico musical específico adaptando los criterios de Hornbostel. Este método está basado en el contraste morfológico del verso y da como resultado unas pautas claras que sigue esta música oral improvisada.

Esta investigación parte de mi interés en estos temas nacidos en mis estudios musicológicos en los conservatorios superiores de Alicante y Murcia y se enmarca en un esfuerzo colectivo de

recuperación del patrimonio musical popular (entorno a los auroros, cuadrillas y cante minero, etc.) actualmente creciente en la Región de Murcia.

- 9,50. *Convergencias metodológicas para el análisis musicológico del audiovisual. Casos de registros etnográficos desde diversas fuentes.* Matilde Olarte Martínez y Juan Carlos Montoya Rubio.

Poco a poco se van haciendo accesibles archivos audiovisuales que dejan constancia de diferentes actividades musicales desarrolladas en el marco de la Sección Femenina. Entre otras manifestaciones, nuestro interés radica en aproximarnos desde diferentes fuentes a alguna de las danzas alojadas en el Archivo General de la Administración, especialmente a la actuación de los Danzantes de Isso (pedanía hellinera de la provincia de Albacete) para, a través del uso de herramientas musicológicas y antropológicas, alcanzar una comprensión amplia del fenómeno.

Se propone un modelo de análisis que contextualiza tanto la génesis del audiovisual como sus derivaciones posteriores. Para ello se combinan técnicas etnográficas determinadas, como el trabajo con informantes clave o privilegiados, la labor investigadora archivística (rescatando documentos que informen acerca del modo en que se dieron las realizaciones musicales) y el desarrollo de estrategias de análisis de documentos audiovisuales, prestando especial atención a los marcos generados desde las aproximaciones musicológicas que han abordado el estudio de la banda de sonido en dichos documentos. Asimismo, se cotejarán todas las fuentes anteriores con el trabajo etnográfico de investigadores que estuvieron en contacto con algunas de estas manifestaciones, como es el caso de Kurt Schindler y Ruth Anderson.

Todo ello con el fin de arrojar luz acerca del modo en que las intenciones de aquellos que generaron los productos audiovisuales se ven reflejadas o no en los testimonios directos y, al tiempo, atender a la percepción de estos últimos como parte integral de los mismos. En suma, se tiende a generar una estructura comprensiva que pudiera servir como parte de una aproximación con carácter pedagógico a un audiovisual concreto, cuyo origen fue el de perpetuar en el tiempo aspectos folklórico – musicales.

- 10,10. *Del antiguo laúd al banjo industrial. Procesos de cambio instrumental en la danza de Indios Broncos de Guanajuato, México.* Alejandro Martínez de la Rosa.

En el estado de Guanajuato se interpreta la danza de Indios Broncos, manifestación que usaba todavía hasta mediados del siglo XX una *guitarra conchera*, descendiente del antiguo laúd traído por los españoles, el cual tiene como característica que le da nombre, su caja de resonancia la cual está ensamblada a partir de una concha de armadillo. A la par, durante el siglo XX, se usó otro cordófono llamado *guitarra séptima*, también llamado *guitarra mexicana*, el cual fue usado durante el siglo XIX para interpretar “piezas”, como valeses, chotises o mazurkas, por las señoritas de la élite. Es hacia la década del ochenta del siglo pasado en que se comienza a usar el banjo para acompañar la danza, el cual ha tenido un uso considerable y que desplazará definitivamente a los otros dos instrumentos.

La presente ponencia describirá el proceso de cambio organológico a partir del material fotográfico disponible y la propia historia oral de los ejecutantes de la danza, haciendo énfasis en las justificaciones para realizar tal cambio, puesto que los músicos mayores de cincuenta años fueron

partícipes en ello. Una vez descrito el proceso, se articularán estas justificaciones con procesos sociales más amplios relacionados con la migración interna y a los Estados Unidos, con los medios masivos de comunicación y con el cambio de una tradición eminentemente rural a un ámbito más urbano.

A partir de los datos expuestos y el análisis de los contextos de ejecución de tales cordófonos, se finalizará con una reflexión acerca de la importancia de los medios de comunicación masiva norteamericana para la exportación de los instrumentos musicales industrializados, junto con otros elementos culturales relacionados con la indumentaria y demás parafernalia, para determinar su impacto en la danza, la cual, paradójicamente, vive un proceso de clara expansión en el ámbito urbano.

10,30. *Música e identidad cultural transfronteriza en un contexto de globalización: el caso de las relaciones entre Zamora y Tras-os-Montes*. Enrique Cámara de Landa

El análisis de las prácticas musicales que guardan relación con expresiones consideradas tradicionales y populares en áreas de Zamora y Tras-os-Montes próximas a la frontera entre Portugal y España permite reconocer una serie de modalidades expresivas históricamente compartidas pese a las divisiones políticas establecidas en la zona. Algo similar sucede en relación con otro tipo de fronteras (las regionales dentro de un mismo país), tal como ha podido observarse a través del estudio de las manifestaciones musicales del área correspondiente a la provincia de Soria “rayana” –es decir, limítrofe- con zonas de Aragón.

En ambos casos, tanto el fenómeno de la globalización como el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y de las comunicaciones han estimulado procesos de transformación en las actividades musicales vinculadas de manera general con la transmisión oral (incluidos los aspectos de creación, interpretación y difusión de géneros y repertorios). La casuística observada en estos territorios de la Península Ibérica permite considerarla como muestra y ejemplo de lo que está sucediendo en muchos otros, gracias al trabajo realizado con protagonistas que operan en distintos niveles de la tradición musical, desde la interpretación y comunicación de patrimonio incorporado en edades tempranas hasta la composición de obras de proyección folklórica que evidencian distintos grados de influencia de las corrientes de difusión internacional de materiales musicales de distintas procedencias. Paralelamente, interesa considerar algunos aspectos de la relación que se establece entre investigadores e informantes (incluido el eventual intercambio de estos roles entre quienes participan en la comunicación intercultural de patrimonio musical) y de la aproximación a nuevas herramientas informáticas que se verifica gracias al diálogo entre personas de distintas fases etarias, todo lo cual permite sugerir nuevas aproximaciones metodológicas al estudio y el conocimiento del mundo de la aún hoy denominada música tradicional.

10.50. *Punto guajiro en Viñales. Primeras consideraciones para su estudio*. Amaya Carricaburu Collantes

El punto guajiro es uno de los géneros musicales cubanos más antiguos de las expresiones de antecedente hispánico y constituye símbolo identitario de la cultura rural cubana desde hace más de dos siglos. En el occidente de la isla, en la provincia Pinar del Río se conserva activa esta tradición musical que ha sido caracterizada por primera vez en investigaciones recientes. El presente trabajo se basa en los resultados obtenidos en el municipio Viñales, a partir del estudio de las historias de vida de tres

cultores de punto guajiro representativos de tendencias y caracteres estilísticos propios de esta manifestación. Apoyado en entrevistas, grabaciones de campo y transcripciones de punto se realiza un análisis para establecer la relación entre los procesos transculturales (conservación/transformación de la memoria histórica) y las tendencias de desarrollo que los originan.

11,10. *Debate*

9,30-11,30h.: Mesa 63.A: Estudios sobre interpretación musical (1) Moderador: Pablo-L. Rodríguez

9,30. *Cartas de Teresa Carreño en el archivo prusiano de Berlín. Nuevas aportaciones biográficas.* Francisco Javier Romero Naranjo

En el archivo prusiano de Berlín se hallan una serie de cartas de la compositora, intérprete y empresaria venezolana Teresa Carreño. En ellas aporta mucha información sobre su vida en Alemania como concertista y empresaria en la que se carteaba con importantes figuras del momento como Ferruccio Busoni o agentes editoriales para la publicación de obras suyas. A través de sus cartas, todas ellas escritas en alemán, francés e italiano, podemos ofrecer datos concretos sobre como organizaba conciertos, como se carteaba con las editoriales y como se pagaban los eventos. En la comunicación se presentarán una copia de las cartas originales (todas escritas a mano) y su correspondiente traducción con la intención de aportar datos concretos sobre la vida de la destacada pianista.

9,50. *Rasgos de una escuela en ciernes: ¿cuándo, cómo, dónde?*. Laura de Miguel

La dificultad que hoy en día plantea la catalogación de los diferentes intérpretes dentro de una u otra escuela pianística responde a la paulatina homogeneización de las mismas, como resultado del proceso de globalización en el que estamos inmersos, debilitador de las barreras diferenciadoras entre escuelas y que dificulta la creación de otras nuevas de matices claramente propios.

En la España del siglo XIX, sin embargo, tenía lugar el proceso inverso: la búsqueda de rasgos y una identidad pianística propia que culminaría en el siglo XX a través de nuestros músicos más internacionales Albéniz, Falla, Granados y Turina. A través de este artículo revisaremos el concepto de escuela pianística española en el siglo XIX, como fruto de la revolución de sus pilares: la técnica, la pedagogía, la organología, la interpretación, la edición o la composición, entre otros. ¿Cuáles fueron sus rasgos definitorios?, ¿tuvo influencias importantes? A poco que profundicemos en el tema necesitaremos analizar el peso musical de Europa en España, considerada como periferia de un centro estratégico ubicado en París, en cuyo ambiente musical encontraremos personajes tangentes a ambos espacios, que representaron un papel fundamental en el desarrollo del pianismo español decimonónico. Nos centraremos en el estudio de uno de los ejemplos más trascendentales: Pedro Pérez de Albéniz y su método de piano, obra fruto del conocimiento de los mejores métodos europeos del momento, que permitió la entrada en España de la pedagogía europea para piano, fundamental en la creación de una escuela pianística española en ciernes. Desde su posición como profesor de piano del Conservatorio de Madrid, tuvo en su mano la posibilidad de crear escuela a través de las diferentes generaciones de pianistas que pasaron por su cátedra durante las más de dos décadas durante las que ejerció su magisterio en solitario.

- 10,10. *Lecciones con un pianista, la correspondencia entre Joaquín Rodrigo y Frank Marshall (1928-1956)*. Montserrat Font Batallé.

Durante casi treinta años, Joaquín Rodrigo (1901-1999) mantuvo correspondencia con el pianista, «heredero» y director de la Academia Granados-Marshall de Barcelona Frank Marshall (1883-1959). Localizado en la escuela barcelonesa, este fondo epistolar muestra desde una gran proximidad y riqueza de intercambios los vínculos del compositor con el pianista y pedagogo.

En sus frecuentes visitas a Barcelona, Rodrigo coincidió con Marshall especialmente durante la década de los cuarenta, uno de los momentos de mayor esplendor de la escuela. En ella, Marshall organizaba sesiones musicales en las que concurrían tanto personalidades extranjeras, como compositores españoles (Mompou, Nin-Culmell, Turina, Falla o el mismo Rodrigo entre otros). Concretamente Marshall programó tres conciertos dedicados a Rodrigo, siendo el de 1944 el primer concierto-homenaje a Rodrigo en Barcelona. Además de la organización de conciertos, ambos compartieron proyectos pedagógicos, revisaron y difundieron repertorios para piano, promocionando a destacados intérpretes como Alicia de Larrocha.

Abundan en este conjunto epistolar felicitaciones recíprocas, tanto por los éxitos de Marshall en su academia, como por los éxitos de Rodrigo dentro y fuera de España. Relación que culmina con cuatro obras pianísticas de Rodrigo dedicadas al pianista y pedagogo: *Danzas de España* (1941), *Pastoral* (1946), *Crepúsculo sobre el Guadalquivir para mano izquierda solo* (1947) y *El álbum de Cecilia. Seis piezas para manos pequeñas* (1948).

Si bien comparado con otros epistolarios ya publicados del maestro la presente correspondencia constituye un corpus menor, entendemos que este centenar de páginas exhiben claramente el magisterio pianístico de Rodrigo y su incidencia directa en la escuela pianística catalana, así como la significación de Barcelona en la trayectoria vital del compositor. Así, Marshall y Rodrigo compartieron un diálogo fructífero y necesario para la creación y transmisión de los repertorios pianísticos contemporáneos, contribuyendo a reforzar los lazos entre composición, enseñanza e interpretación, en la música española republicana y del primer franquismo.

- 10,30. *¿Dónde está la nueva generación de pianistas? El presente y futuro de la mano izquierda en las adaptaciones pianísticas de Leopoldo Godowsky*. José Luis Castillo Betancor.

La figura del compositor y pianista Leopold Godowsky (1870-1938) continúa siendo, incluso hoy día, una *rara avis* en el panorama pianístico actual, a pesar de estar reconocido como uno de los intérpretes más admirados y apreciados de su época. Calificativos como *El pianista de los pianistas*, *El Brahma del teclado* o *El apóstol de la mano izquierda* nos dan una idea del aura de respeto y reconocimiento que, al menos durante una parte importante de su vida, disfrutó el autor de una de las cimas más importantes en la historia del pianismo. Nos referimos aquí a los 53 Estudios que el compositor realizó a partir de los Estudios para piano de Frédéric Chopin, y en concreto a los 22 que están destinados específicamente para la mano izquierda. La inmensa dificultad y complejidad de los mismos llevó a que, tras examinar algunas de ellos en 1894, el crítico americano James Huneker proclamase que estaban destinados para ser tocados por la futura generación de pianistas. Y es que

desde el mismo momento de su publicación los Estudios han sido objeto de encendidos debates y polémicas, hasta el punto de que pianistas y pedagogos de la talla de Isidor Philipp se referían a sus dificultades calificándolas de *brujería* y *fantasmagoría*.

El objeto de esta comunicación es conocer el estado actual, tanto en el panorama de la investigación como en el de la interpretación, en el que se encuentran los mencionados arreglos o adaptaciones para la mano izquierda de L. Godowsky. Mediante la exploración de los estudios e investigaciones realizados así como de los documentos audiovisuales existentes podremos profundizar, por una parte, en la recepción crítica que han tenido los Estudios *godowskianos* para la mano izquierda durante el último siglo. Por otra parte podremos constatar, a través de un sondeo de los documentos sonoros y audiovisuales disponibles, si finalmente es posible encontrar hoy a esa generación de pianistas que profetizaba J. Huneker.

10.50. *Leopoldo Querol, el pianista del Madrid de los treinta*. Mario Masó Agut.

Solo recientemente se ha procedido a realizar un estudio de la música del siglo XX, ausencia aún más evidente en el caso de los intérpretes, parte imprescindible del proceso musical, ignorados por el papel del compositor, aún cuando en muchas ocasiones fue a partir de un intérprete del que partió la necesidad de escribir la partitura por parte de ese compositor.

Esto es evidente en el caso de Leopoldo Querol Roso (1899-1985), quien a lo largo de su carrera se encargó de las primeras audiciones, españolas o absolutas, de una treintena de conciertos para piano y orquesta, más aún, siendo en una parte de ellos su inspirador y dedicatario, como en el caso del *Concierto Heroico*. Su compositor, Joaquín Rodrigo, indicó en sus escritos como el exitoso estreno en 1932 del *Concierto para piano* de Ravel por Querol y la Filarmónica de Madrid de Pérez Casas –solo cuatro meses después de su estreno mundial– le impulsó a él y a los compositores de su generación a componer conciertos para piano y orquesta y “tirar su cuarto a espadas contra Querol”.

Durante los años treinta la trayectoria de Querol es impresionante, logrando una curiosa unanimidad favorable en críticos tan antagónicos como Ángel María Castell o Adolfo Salazar, y de su reputación da sobrada muestra un hecho que en *El Sol* Salazar califica como histórico: la participación con las –rivales– orquestas Sinfónica, Filarmónica y Clásica de Madrid en sendos recitales con solo seis días de diferencia.

Querol se convirtió en parte obligada en los principales eventos culturales oficiales republicanos: Exposición Universal de Bruselas en 1935, conciertos en la Universidad de París de 1936 o en el Congreso de la Sociedad Internacional de la Música Contemporánea de Barcelona con la Sinfónica de Fernández Arbós, sin olvidar otros eventos históricos, como el estreno español en el Auditorio de la Residencia de Estudiantes del *Concierto para dos pianos* de Poulenc, con el propio compositor al segundo piano.

11,10. *Debate*

9,30-11,30h.: Mesa 64.A Imágenes reales Moderador: Màrius Bernadó Tarragona

9,30. *La música en la imagen de Carlos III como rey de las Dos Sicilias a través de la biblioteca del infante don Luis*. José María Domínguez Rodríguez.

La imagen de Carlos III ha estado asociada tradicionalmente al declive de la música en la corte española tras el esplendor de la época de Fernando VI. Quizá esta percepción ha influido en el escaso acercamiento de la musicología española al periodo en que Carlos III fue rey de Nápoles y Sicilia, entre 1734 y 1759, que estuvo caracterizado por una intensa actividad operística.

Varios indicios sugieren que la música fue un elemento más de un complejo programa de producción cultural en la corte napolitana. Tanto el rey como su esposa pertenecieron a la Academia Arcadia; además, las óperas y fiestas musicales napolitanas fueron una forma más, entre otras, de ostentación de la Magnificencia regia, virtud que, entendida desde una óptica ilustrada, cumplía una doble función: vincular la figura de Carlos con la antigüedad clásica y, al mismo tiempo, justificar las Artes como elemento mediador entre el soberano y su pueblo. Los elementos que singularizaron cada una de las óperas serias dedicadas a los monarcas fueron los prólogos alegóricos y los ballets pantomímicos: si los dramas de Metastasio sirven para afirmar un principio de consolidación monárquica en abstracto, prólogos y ballets contribuyen a concretar ese principio en la figura de Carlos y de Amalia. Teniendo todos estos aspectos en cuenta, el objetivo de esta comunicación es interpretar la función de la música en la construcción de la imagen del monarca, tomando como base la biblioteca del infante don Luis, parcialmente conservada en el fondo Borbón-Lorenzana de Toledo, en la que se conservan varios libretos inéditos de óperas representadas en el San Carlo y otras joyas bibliográficas publicadas por la imprenta real de Nápoles que fueron clave en la difusión europea del “magnífico genio” de Carlos de Borbón.

9,50. *La política musical en la Corte de Carlos III y Carlos IV: cambios organizativos en la capilla y en la cámara*. Judith Ortega Rodríguez.

Durante los reinados de Carlos III y Carlos IV tienen lugar algunas transformaciones fundamentales en el ámbito de la música de Corte. La inclinación a la música de cada uno de estos reyes fue completamente distinta, por lo que las políticas que emprendieron en la organización musical de la Casa Real también lo fue. Los cambios que introduce Carlos IV, resultado del enorme impulso que da a la música de cámara, se concretan finalmente en la creación de una sección propia. Esta nueva estructura debe integrarse en una organización existente. Los puestos tradicionales de la Real Capilla colisionan en gran medida con los de nueva creación en la Real Cámara, dando lugar a continuas disputas. Los conflictos no se deben sólo a la pérdida de la preeminencia de los roles principales, sino que se manifiesta incluso en la propia concepción de la música.

En esta comunicación analizaré distintos aspectos de la política musical llevada a cabo por Carlos III y Carlos IV, como son los mecanismos de selección y contratación de músicos, la creación y la tipología de los nuevos puestos musicales, así como los enfrentamientos entre músicos alineados en dos bandos: por un lado el maestro de la Real Capilla, los cantores y los instrumentistas vinculados a la práctica religiosa, y por otro los intérpretes y compositores de la cámara. El rey encarna en esta época la

cúspide del poder, por lo que el entorno cortesano es un ámbito de referencia, un modelo a seguir, donde se establece la línea oficial de la política cultural.

10,10. *Música y muerte regia: reales honras fúnebres de Fernando VII (1834)*. María Ordiñana Gil.

Las exequias fúnebres de personajes reales son, de todos los festejos dedicados a la monarquía, los que más prestigio y difusión alcanzaron en España y sus territorios conquistados desde cerca del siglo XIV. Suponían una total implicación de las ciudades, que se convertían en escenario de un espectáculo con gran sentido teatral. Las actividades públicas que se organizaban ante la muerte del monarca no se limitaban al entierro sino que la mayor pompa ceremonial se reservaba para la celebración de las honras fúnebres, que tenían lugar dentro de los seis meses de luto riguroso. En estas ceremonias, la música, junto con la arquitectura, la pintura y la literatura, no sólo solemnizaban el acto sino que eran un símbolo de poder regio que colmaba las necesidades de autosatisfacción y propaganda del estado dirigente.

Si bien, desde finales del siglo XVIII, las exequias se vuelven rutinarias y descargadas de significado, cabe resaltar la ceremonia de las Reales honras dedicadas al rey Fernando VII, no sólo por ser el último monarca absolutista español sino, por los problemas políticos y sociales que conllevaban su sucesión. Reflejo de esta situación, es la composición del *Oficio y Misa de Difuntos para las Reales honras del Rey Nuestro Señor Don Fernando VII*, del maestro de la Real capilla del momento Francisco Andreví Castellá (1786-1853). Esta obra contribuyó a la fastuosidad de la etiqueta funeraria con una numerosa plantilla (más de 100 intérpretes) y con la inclusión del bucen, relacionado con la búsqueda de sonoridades extremas.

Así pues, con esta comunicación se pretende aproximarse a la relación entre poder y sociedad a través de la organización de las Reales exequias de Fernando VII y todo el ceremonial que lleva consigo, dando un especial interés a aquellos elementos musicales (instrumentación, estilo, influencias, organización de la plantilla...) que contribuyen a la función de la música como propaganda del estado.

10,30. *Discurso político musical en los albores del Nuevo Régimen: la lucha por la continuidad dinástica de Isabel II (1830- 1843)*. Sara Navarro Lalanda.

La defensa por la continuidad dinástica de Isabel II conllevaría una rígida política en relación a las desviaciones de actitudes no acordes a la corona tanto dentro como fuera de Palacio. Muestra de esta política serían las reales órdenes creadas para activar la sustanciación de las causas sobre delitos políticos, los cuales llevarían consigo el desafuero de todas las clases por privilegiadas que fueran.

En Palacio, la real servidumbre y, en particular, los músicos que formaban parte de las instituciones musicales, debían mostrar una actitud ejemplar de lealtad a los ideales políticos a los que servían; en este sentido, actos como son el pago de una cuota en calidad de donativo para los gastos de la guerra civil o la jura de la Constitución serían actuaciones de obligado cumplimiento que llevarían a cabo los músicos de la Real Capilla, bajo temor de ser expulsados por desafectos a la corona, tal y como ocurriría con músicos como Alfonso Lidon, Luis Veldrof o Pedro Broca entre otros.

La música sería, igualmente, un elemento esencial de propaganda política fuera de las fronteras de Palacio, especialmente en el periodo de las guerras carlistas; canciones e himnos patrióticos serían

interpretados en los teatros y salones de la corte así como por el pueblo llano con el objetivo de crear un clima favorable que acallara los gritos de su adversario, Carlos María Isidro Benito de Borbón.

En síntesis, el estudio que presentamos pretende mostrar la realidad político musical vivida en el periodo de las regencias de María Cristina de Borbón y Espartero, tanto de los músicos dependientes a nivel institucional de la corona como de aquellos que, no vinculados directamente a la misma, tratarían de proteger y defender los ideales políticos de adhesión a Isabel II, ya fuera por propia convicción como por su interés particular.

10.50. *La construcción de la imagen de Isabel II a través de la música. El aburguesamiento de una reina.* Cristina Aguilar Hernández

Es conocido el hecho de que Isabel II no supo asimilar bien el papel que la historia le había asignado: el paso del absolutismo a la monarquía constitucional. Aunque en sus obligaciones como monarca no supiera adaptarse a los “nuevos tiempos”, sí incorporó una afición y actividad musical que se relaciona con las nuevas estructuras sociales, en concreto con la burguesía. Vinculado a esto, no hay más que recordar cómo la reina tocaba el piano y cantaba públicamente, organizando conciertos en Palacio. El predominio de repertorio extranjero –sobre todo italiano, pero también francés– frente al local fue otro de los elementos que lo ligaba a los hábitos burgueses.

En la comunicación propuesta se analizará por tanto el modo particular que tiene la reina Isabel II de adoptar actitudes más alejadas de los cánones tradicionales del Antiguo Régimen –en los albores de la separación entre vida pública y privada– y la importancia de la música en este proceso.

11,10. *Debate*

11,30-12,00h.: Pausa café

12,00-12,30h.: Apertura del Congreso. Homenaje a Samuel Rubio, en su centenario.

Auditorio Municipal. Ayuntamiento de Logroño. Avda. de la Paz, 11. Logroño

Rector de la Universidad de La Rioja, José Arnáez Vadillo

Presidente de la SEdeM, Lothar Siemens Hernández

12,30-13,30h.: Concierto. El largo olvido. Canciones para voz y guitarra del siglo XVIII

Arantza Irañeta, canto, *Thomas Schmitt*, guitarra de 5 órdenes.

Auditorio Municipal. Ayuntamiento de Logroño. Avda. de la Paz, 11. Logroño

13,30-15,30h.: Comida

15,30,-17,30h.: Mesa 61.C Componer, hoy (2) Moderadora: Montserrat Font Batallé

15,30. *Jesús Villa Rojo. Un diálogo consigo mismo.* Noelia Ordiz Castaño

La figura de Jesús Villa Rojo y su papel en la música contemporánea española ha sido profundamente estudiada en una tesis doctoral (Universidad de Oviedo, 2004) y varias publicaciones en forma de libros y artículos. Todos los escritos ahondan en la trascendencia de su trabajo como creador y también como difusor. Su obra, sobre todo la generada en las décadas de los setenta y ochenta ha sido un referente de la revolución de la técnica instrumental, la elaboración electroacústica y la grafía no convencional. A través del siguiente texto no pretendemos redundar en lo mismo, ni realizar otra visión diferente a la que dimos años atrás y que ha quedado registrada para futuras y necesarias revisiones. Al contrario, pretendemos continuar el estudio hecho previamente enriqueciéndolo con las últimas aportaciones del compositor hasta la fecha. Por lo tanto, partiendo de obras como Suite rítmica y Variaciones Messiaen, ambas del 2008, nos adentraremos en el análisis de sus partituras más recientes. A partir del análisis y de las conversaciones con su autor, reflexionaremos sobre la evolución de su lenguaje en un momento en el que el compositor establece un diálogo consigo mismo superando ya el objetivo de la trascendencia, puesto que esta está asegurada, y permitiéndose la licencia de volver sobre lo anteriormente caminado y rescatar los momentos que han marcado su trayectoria fusionándolo con los nuevos intereses hacia los que gira su lenguaje. La continua evolución de su práctica compositiva nos redescubrirá nuevamente una obra viva con constantes aportaciones a la literatura musical contemporánea española.

15,50. *Jesús Villa-Rojo: hombre globalizado-dor.* Daniel Martínez Babiloni

En 1969 Jesús Villa-Rojo es pensionado para estudiar en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. En ese mismo momento comienza su carrera internacional. En la bulliciosa ciudad – post-mayo francés– entra en contacto con los creadores más inquietos de todas las disciplinas artísticas. Dado su carácter abierto y su entusiasmo por aprender y experimentar, entabla amistad con las figuras más sobresalientes, siendo uno de los principales compositores españoles que se abre, sin prejuicio alguno, a cuanto en Europa y América se desarrolla. Tras el magisterio de Petrassi, Porena y Evangelisti, un sinfín de nombres e inquietudes quedará asociado a un momento u otro de su carrera. Además, sin desdeñar lo que le ofrece una sólida formación académica, la música étnica y la tradición oral, aplica las posibilidades de la música concreta y la electroacústica a su instrumento: el clarinete. Y por extensión, a la composición e interpretación. En definitiva, una asimilación de lo global que le llevará a dar una respuesta total: el sistema musical más completo de cuantos se desarrollan en la música española de la segunda mitad del siglo XX. Un sistema alejado de los dogmas estéticos que el franquismo acaba imponiendo y que la musicología oficial española no termina de explicar con total claridad. En esta comunicación analizaremos y contextualizaremos algunas de las obras más destacadas de cada uno de los periodos creativos de nuestro autor desde una perspectiva biunívoca: el poso que en Villa-Rojo deja el amplio corpus estético de la música occidental, frente al conocimiento comprensivo y coherente, a la vez que hedonista, de todo cuanto rodea al hecho musical que él devuelve

generosamente, más allá de hermenéuticas localistas o de miradas ideológica y estéticamente cercenadas.

- 16,10. *De identidades complejas en la música de hoy: presencia del flamenco en la creación de Mauricio Sotelo*. Pedro Ordóñez Eslava.

El 29 de junio de 2011 se estrenó en España *Muerte sin fin*, de Mauricio Sotelo (1968). Esta pieza, para cantaor, bailaora, declamador, guitarra flamenca, ensemble y percusión, fue interpretada en el Teatro Real de Madrid en el marco del Festival *Suma Flamenca*. Ángel Á. Caballero, crítico especialista en flamenco, subrayaba su ‘fusión (...) no del todo lograda’, su poca aceptación por parte del público, que era ‘más flamenco que otra cosa’ y que ‘reaccionó con el silencio y la sorpresa ante lo que oía’; salvo, claro está, en la ‘parte flamenca’ del concierto, en la que el cante, el baile o la guitarra asumieron mayor protagonismo, sin duda ‘lo más aplaudido de la noche’. Poco antes del reestreno, Sotelo afirmaba: ‘Yo soy compositor, pero ante todo soy flamenco. Aquí tendremos una gran arquitectura sonora cuyos pilares son las raíces del flamenco’

¿Qué era aquello que sorprendía tanto a un público definido como ‘flamenco’? ¿Mediante qué proceso de adscripción e hibridación identitaria puede afirmar un compositor formado en el dominio académico más estricto: ‘ante todo, soy flamenco’? ¿Podría ser la situación aquí descrita un síntoma del marco cultural actual y, de ahí, una posible aplicación de conceptos ya plenamente aceptados como ‘traducción cultural’ (P. Burke), transculturalidad e hibridación?

Es nuestro objetivo observar las cualidades que ofrece la presencia del flamenco en la creación musical del compositor Mauricio Sotelo desde sus *Tenebrae Responsoria* (1993) hasta la antes citada *Muerte sin fin* (2011) con una metodología multidisciplinar procedente del estudio estético y cultural; con ello se pretende plantear una discusión en torno a los procesos de hibridación que esta relación puede reflejar y su correspondencia con las identidades complejas de nuestra actualidad cultural.

- 16,30. *Nostalgia de la luz. Estética y poética en el Simurg (1980) de Mario Lavista*. Eugenio Delgado Parra

Según algunos comentaristas, el destino del arte durante los últimos 50 años se ha caracterizado por una indigencia radical en lo referente a los posibles criterios que permitan normar nuestros juicios y valores estéticos, siendo el arte mismo, en sus mejores expresiones, uno de sus principales liquidadores. La música no es la excepción y, a pesar de la incertidumbre de la crítica, figuras tales como las de Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen o John Cage —por citar algunos nombres— han emergido.

Tal situación ha prevalecido en los principales centros de la cultura occidental, pero también en su periferia. Es el caso de México, donde se han suscitado contribuciones significativas a la música contemporánea erudita, tanto desde el punto de vista del pensamiento musical como de sus expresiones artísticas. La obra de Mario Lavista (1943-) se destaca como uno de sus hitos más representativos. A través de su amplio catálogo de obras, su papel como guía de sucesivas generaciones de compositores y su labor como fundador y director de las revistas *Talea* (1975) y *Pauta* (1982-), Lavista ha adquirido un amplio reconocimiento en el terreno de la nueva música.

Simurg es una obra para piano solo que manifiesta el tipo de experimentación formal, armónica y tímbrica características de Mario Lavista. Además, esta pieza hace evidente el vínculo esencial de su obra con la literatura, la historia y el pensamiento de nuestros días. Basándose en herramientas teóricas y conceptuales tomadas de la fenomenología y la hermenéutica filosófica, la tesis central de esta comunicación es que en la música de Lavista el acto creativo se acompaña de una profunda meditación acerca de su alcance y sus límites, revelando, más allá de una preocupación meramente formal, una incesante voluntad de sentido y un hondo anhelo de infinitud.

16,50. *El catálogo de José Luis Turina de Santos: de la convención gramatical a la marca estética*. Rebeca Ríos Fresno.

La comunicación propuesta, fruto de mi tesis doctoral, analiza aquella parte del catálogo del compositor José Luis Turina de Santos (Madrid, 1952) en la que modelos gramaticales se erigen como fundamentos teóricos de la creación musical. Bien mediante el empleo de estructuras verbales despojadas de sus marcas diacríticas, bien como artificios estéticos originados en la articulación lingüística (a modo de palíndromos o juegos sintácticos), los recursos filológicos conforman un universo particular dentro de la poética turiniana y sitúan al autor en la senda de exploración gramatical transitada con anterioridad a él, en el caso español, por figuras referenciales como Ramón Barce o Agustín González Acilu.

Desde que a finales de los años setenta Turina de Santos comenzase su actividad artística, el interés por los mecanismos estructuradores de la producción lingüística ha vertebrado su catálogo. Frecuentemente se encuentran en sus obras procedimientos que exploran tanto la articulación del lenguaje hablado como, en el caso específico de piezas vocales, aquellas cualidades fonético-musicales del material textual que, una vez despojadas de su contenido semántico, son transformadas en un parámetro sonoro más. Con el objetivo de clasificar e interpretar de forma razonada este repertorio, en la intervención se analizan los puntos de encuentro entre los discursos musicales y teóricos a través de un estudio comparativo en el que los presupuestos lingüísticos constituyen el modelo de referencia para la creación artística, así como los recursos de adaptación en partitura de aquellos parámetros gramaticales con una incidencia estética acusada (marcas músico-lingüísticas, inflexiones de la voz y sintaxis idiomática de los textos utilizados por el compositor) y su desarrollo sobre pentagrama, para concluir en una síntesis interpretativa. Tras este análisis contextualizado, la intervención finaliza con una serie de valoraciones en torno a las implicaciones estéticas e históricas de los referentes filológicos adoptados por el compositor.

17,10. *Debate*

15,30,-17,30h.: Mesa 62.C Tradiciones y globalización Moderadora: Matilde Olarte Martínez

15,30. *Sistemas modales en la música tradicional española: el resultado de un proceso de globalización*. Amaya García Pérez

La música tradicional española presenta una riqueza modal poco frecuente en las músicas tradicionales europeas. En ella podemos encontrar sistemas modales que en ocasiones presentan diferentes posibilidades cromáticas para un mismo grado de la escala. Ejemplos de esto son –utilizando

la terminología de Miguel Manzano- el “modo de Mi cromatizado” y el “modo de La cromatizado”. Para referirse al primero de estos modos también se han utilizado, entre otros términos, las denominaciones “escala andaluza”, “escala flamenca” o “escala frigia flamenca”; aunque, de hecho, es el tipo de organización modal más frecuente, por ejemplo, en la música castellano-leonesa. Por otra parte, ambos sistemas parecen estar relacionados con la utilización de “sonidos ambiguos” (de nuevo recurrimos a la terminología de Miguel Manzano) en la música tradicional española.

Existen diferentes teorías sobre el origen del modo de Mi cromatizado. La más extendida es la que lo liga a la influencia cultural árabe. El segundo tipo de organización modal al que nos hemos referido (el “modo de La cromatizado”) ha sido, sin embargo, mucho menos estudiado.

En esta comunicación se plantea una hipótesis que explicaría el origen de estos sistemas modales, tan peculiares de la música española, como productos de un proceso de globalización musical ocurrido a lo largo del siglo XX. Estos sistemas modales procederían, en última instancia, de un sistema de afinación no temperado propio de la música tradicional española (todavía observable en ciertas flautas tradicionales de tres agujeros, como demostramos en una comunicación presentada en el último congreso de la Sedem). Este primitivo sistema habría sufrido una drástica transformación al imponerse en el mundo rural, a través de los medios de comunicación, el sistema de afinación temperado dominante en el contexto urbano, dando así lugar a los sistemas modales anteriormente mencionados.

15,50. *Pervivencias actuales de la práctica guitarrística de los siglos XVII y XVIII en la música tradicional del Sureste español*. Julio Guillén Navarro.

Con esta comunicación se pretende llamar la atención sobre la presencia de un interesantísimo legado organológico en la música tradicional del Sureste español. Se trata de un conjunto de variantes populares de las guitarras de órdenes de los siglos XVII y XVIII. La tradición musical del Sureste español, especialmente en las comarcas de Lorca, Los Vélez y Sierra de Segura conserva todavía de forma latente el uso de estos instrumentos, promovido por las hermandades de ánimas y grupos de animeros que han proliferado por la zona desde los siglos XVI, XVII y XVIII hasta nuestros días. La presencia de este arraigado conjunto de instrumentos se ha asegurado durante décadas con la incesante actividad de los maestros guitarreros asentados en Caravaca de la Cruz, Lorca, Baza y otras localidades del Sureste. Estos talleres han abastecido a los músicos populares de instrumentos de este tipo, muy demandados por la población a pesar de sus rasgos arcaizantes.

Los instrumentos reciben una serie de denominaciones tales como “guitarra mayor”, “guitarra de ánimas”, “tenor”, “requinto”, “guitarro atiplado”, etc., respondiendo cada uno de ellos a una afinación y cordaje claramente diferenciados entre sí, pero coincidentes en diversas localidades del Sureste peninsular. Aparejado a los nombres de los instrumentos encontramos un conjunto de técnicas y prácticas interpretativas característico de estos instrumentos, evidencia de una actividad ininterrumpida en la zona desde hace siglos. Estos conocimientos, todavía atesorados por personas de avanzada edad y escasa formación intelectual, aparecen en tratados sobre la guitarra española de los siglos XVII y XVIII. La actualidad de este conjunto organológico también será tratada a la luz del proceso de *revival* que desde hace varias décadas está sufriendo la música de animeros y cuadrillas.

- 16,10. *Usos y funciones de la música en la Rumanía Post-socialista. Procesos de globalización en una sociedad multiétnica.* Sara Revilla Gútiéz.

Tras la Revolución de 1989, Rumanía experimentó cambios socio-políticos y culturales importantes, los cuales permearon en diferentes niveles de sus estamentos sociales. La fuerte crisis de identidad que siguió al desmoronamiento de los valores nacionalistas de la dictadura de Ceaușescu, supuso el inicio de un posterior proceso de reconocimiento y revalorización de las diversas identidades étnicas. La música, entendida aquí como “signo distintivo” (Bourdieu, 2006) dotado de “valor étnico” (Martí, 2000), juega un papel determinante en la configuración y re-significación de esas identidades.

Durante el Régimen Comunista, la *muzică populară* o música folklórica rumana fue erigida por el Estado a nivel de *muzică națională*. Se trataba de un género folklorizado y estilizado del que se pretendía que representara un imaginario de nación uniforme y homogénea. Se subvencionaban festivales y concursos en aras de elevar el sentimiento nacionalista y de mitificar unos supuestos orígenes comunes que todas las gentes del país debían compartir (Giurchescu, 2001). Esta política cultural relegaba y marginaba todas aquellas expresiones musicales que no se correspondieran con los cánones de lo que debía ser entendido como música “pura” rumana. Es decir, las músicas propias de grupos étnicos minoritarios como los húngaros, los serbios, los búlgaros, los gitanos o *roma* y los ucranianos, eran consideradas impropias e indignas (Beissinger, 2005).

Después de 1989, a raíz del desbloqueo cultural respecto al resto de Europa y a nivel mundial, en Rumanía empiezan a establecerse cambios de valores. El interés académico por la reivindicación y el reconocimiento de los rasgos culturales de los diferentes grupos étnicos se va incrementando, al tiempo que los diversos estilos de interpretación musical, junto con las características propias de cada cultura, van encontrando su espacio en el nuevo tejido social.

En esta ponencia se pretende ofrecer un marco de estudio mediante el que afrontar las particularidades propias de una sociedad civil “joven”, en la que la música es reflejo de los diálogos establecidos entre los diversos grupos étnicos de la región y los géneros transnacionales por excelencia como, por ejemplo, el hip-hop, el rock, o el dance.

- 16,30. *La nueva romería: Fenomenología causal en los festivales de música celta.* Javier Campos

Desde su venturosa entrada en escena a mediados de los años 70 del siglo XX, la llamada *música celta* ha recibido un tratamiento académico variado pero con claro predominio de las teorías comercial y nacionalista como fundamentos explicativos virtualmente inapelables. En este tipo de aproximaciones emerge de forma omnipresente la desestimación adorniana de las culturas *populares* como meros reflejos condicionados de lo que no serían sino *imposiciones* de mercado teledirigidas desde el aparato del poder hacia la pasiva y obediente masa de consumidores (cuyo único papel estribaría –dentro de este esquema analítico- en acatar sin oposición el mandato), ocasionalmente con tintes nacionalistas que las hacen más atractivas o rentables en el plano político.

Sin embargo el estudio concreto de los festivales de música celta, tan extendidos en el mundo entero en la actualidad, revela que es necesaria una perspectiva más amplia y flexible para su cabal comprensión, tanto en el terreno estrictamente musical como en el de la causalidad –que aquí

abordamos. El primer factor que llama la atención en la imparable fiebre celta que aflora desde hace décadas en occidente es la variedad y profusión de elementos añadidos; en conjunto constituyen un notable y dispar universo semiótico paralelo en el cual coexisten incontables producciones culturales de escaso o nulo rigor historiográfico o simplemente racional, pero que poseen interés por el sustrato motivacional que plausiblemente comprenden.

Los festivales de música celta devienen –en ese sentido- intensas celebraciones comunales de la diferencialidad identitaria, y entre sus muchos asistentes abundan testimonios que permiten la comparación fenomenológica con las antiguas romerías. En efecto, se produce en estos eventos la sacralización del *lugar-altar* (Ortigueira, Lorient, Stonehenge), del *paraíso* soñado-compartido (la utopía panceltista) y del músico como sumo *sacerdote* del ritual. La música dota al encuentro, por ende, de un carácter festivo, vistoso e hipnótico por momentos, potenciando activamente los rasgos señalados.

16,50. *El Festival Intercéltico de Sendim (2000-): Músicas locales y globales para la promoción del desarrollo en Terras de Miranda do Douro (Portugal)*. Susana Moreno Fernández.

El movimiento musical celta tuvo un impulso decisivo en Portugal a raíz de la organización del Festival Intercéltico de Oporto (de ámbito internacional) que tuvo inicio 1986 y se celebró hasta 2008. Inspirado en el mismo, el Festival Intercéltico de Sendim comenzó a celebrarse en el año 2000 en un lugar bien diferente: las Terras de Miranda do Douro. Se trata de un área de la tradicionalmente rural y subdesarrollada región trasmontana, en la frontera entre España y Portugal, en donde en los años noventa se desencadenó un significativo proceso de promoción de la música y la cultura locales. A este festival de Sendim le sucedieron otros de “música celta”, de menores dimensiones, por el norte de Portugal, algunos de los cuales comparten con él el propósito de fomentar el desarrollo económico y social de la zona.

En esta comunicación analizaré el modo como organizadores del Festival Intercéltico de Sendim y otros agentes implicados promocionan músicas de la tradición local (principalmente la actividad de los “gaiteros”) junto a otras globales interpretadas por grupos musicales internacionales invitados a cada edición. En mi análisis, basado en la información obtenida desde la consulta documental, así como en el trabajo de campo que llevé a cabo en la zona entre 2007 y 2010, destacaré que este evento, que podría ser localmente interpretado como una intrusión amenazadora de la globalización musical y cultural, constituye una valiosa vía para divulgar otras músicas y también para defender y otorgar visibilidad -local e internacionalmente- al patrimonio de las Terras de Miranda do Douro. Propongo entender, de este modo, el concepto de globalización musical según sugiere Martin Stokes (2007: 7): como un proceso que puede permitir que estilos e ideas musicales, músicos e instrumentos circulen a gran escala, antes que como una reacción pasiva a los sistemas globales.

17,10. *Debate*

15,30-17,30h.: Mesa 63.C Estudios sobre interpretación musical (2) Moderadora: Leticia Sánchez de Andrés

15,30. "...los cornetas que van al lado de los Gefes...": un cornetín de órdenes de Enrique Marzo (1819-1893). Xosé Crisanto Gándara Eiroa.

La reciente aparición de un cornetín de órdenes en una colección particular fabricado por Enrique Marzo y Feo (1819-1893), uno de los principales comerciantes musicales de Madrid en el último tercio del s. XIX y del que hasta la fecha tan sólo se conocía un instrumento salido de su taller, plantea una línea de investigación en la que se mezclan conceptos que atañen a la Organología, Early Music, la Historia de la Música Militar en España, el Archivo Histórico de Patentes y Marcas, el desarrollo tecnológico en relación con la fabricación de instrumentos musicales durante el período en cuestión, o la adopción en nuestro país del llamado diapasón normal en 1879.

Los escasísimos ejemplares conservados de instrumentos de este tipo datados en el s. XIX, junto a la poca atención que la Musicología ha dedicado a esta cuestión, hacen de este ejemplar un testigo directo que permite perfilar los avatares por los que pasó la complicada pero fructífera situación del comercio musical madrileño en este período en relación con la fabricación y distribución de instrumentos para uso militar, cuyos protagonistas principales fueron personajes como Hipólito Lahera o Antonio Romero además del propio Marzo, y tal y como se deduce de la documentación de archivo manejada.

Con el convulso trasfondo político del s. XIX en España, y manteniendo como línea conductora el arco cronológico que transcurre entre la Guerra de la Independencia y la Tercera Guerra Carlista, en esta comunicación se establecerán las características organológicas del instrumento, se describirán las fuentes que permiten contextualizar el uso de este ejemplar y que, partiendo de la ordenanza francesa que cumple ahora justamente 200 años, nos permite trazar el uso de los toques de mando que remiten a la voz de Napoleón.

15,50. *Relaciones personales y artísticas entre Artur Rubinstein y Frederic Mompou*. José Román Muñoz Molina

A lo largo de su dilatada carrera artística, Artur Rubinstein (1887-1982) tuvo una relación altamente significativa con España. El gran pianista polaco visitó en numerosas ocasiones nuestro país, desarrollando una intensa actividad concertística por toda la geografía española. Intérprete admirado y querido, no sólo ofreció al público español algunas de las páginas más célebres del piano romántico, sino que también fue un destacado divulgador en España de la entonces llamada "música moderna", al tiempo que se convirtió en un importante difusor del repertorio pianístico español. Durante su larga vida, Rubinstein disfrutó además de numerosas amistades españolas entre las que podemos encontrar intérpretes, compositores, críticos, musicógrafos y musicólogos, artistas, intelectuales, personalidades de la realeza y de la alta sociedad. En definitiva, un sinfín de relaciones que ofrecen testimonios de una enorme variedad y riqueza.

El objetivo de esta comunicación es estudiar las relaciones entre Artur Rubinstein y Frederic Mompou (1893-1987) aprovechando que este año celebramos unas efemérides muy señaladas para

ambos. En efecto, en 2012 tiene lugar el 125º aniversario del nacimiento del pianista y se cumplen veinticinco del fallecimiento del compositor.

Además de una especial sensibilidad sonora y del amor por la música de Chopin, Rubinstein y Mompou compartieron una cordial amistad y desarrollaron unas interesantes relaciones artísticas. Mientras Mompou declaró siempre su admiración por el arte interpretativo del pianista y le obsequió con la dedicatoria de su *Cançó i dansa n° 6*, Rubinstein incluyó algunas de sus obras en su repertorio y contribuyó notablemente a su difusión a través de sus grabaciones y su intensa actividad concertística por todo el mundo.

- 16,10. *La primera década del Cuarteto Francés: Actividad y recepción en el Madrid de comienzos de siglo (1903-1912)*. Beatriz Hernández Polo

Desde que se disolviera la Sociedad de Cuartetos de Madrid en 1894, y a pesar de proyectos de corta vida como el Trío Arbós o la Nueva Sociedad de Cuartetos, la programación local de música de cámara en la capital se vería notablemente reducida hasta los primeros años del siglo XX. Con objeto de enriquecer esta actividad, se crea en 1901 la Sociedad Filarmónica madrileña, entre cuyas pretensiones estaría, por un lado, convertir a Madrid en ciudad de paso de las giras de los más prestigiosos cuartetos europeos, y por otro, contribuir al desarrollo global de la música de cámara con la organización, en 1902, de un concurso de composición de cuartetos españoles, al que se presentarían 22 obras. De esta forma lograrían recuperar en parte, un género prácticamente ignorado por los compositores españoles a lo largo del siglo XIX. Siguiendo los pasos de la Filarmónica, y con la intención de estrenar y promover esta música de cámara nacional, nace en Madrid en 1903 el Cuarteto Francés, que llevaría a cabo una importante actividad concertística en la capital. A lo largo de su primera década, esta agrupación de ámbito local fue ganando en prestigio y consideración, trabajando con esmero un repertorio diverso que incluía obras tanto del panorama nacional como europeo y expandiendo, consecuentemente, su éxito y sus conciertos a otras regiones de España. A pesar de que el conjunto, transformado en 1919 en el Quinteto de Madrid, se mantendría activo hasta 1925, sus años de actividad más intensos estarían localizados entre 1903 y 1912, a lo largo de los cuales contamos con el testimonio de Cecilio de Roda, entre otros, en *La Época* y *La España Moderna*. Tomando pues, como fuente principal la prensa periódica del periodo, trataremos de reconstruir la actividad llevada a cabo por el Cuarteto Francés durante su primera década de vida, centrándonos en sus estrenos, el repertorio, y la recepción por parte del público y los críticos del momento.

- 16,30. *O Grottesco em Domus Aurea de Edmund Campion: Uma Visão de um Intérprete*. Bruno Santos Soares.

Este trabalho procura investigar alguns aspectos relativos ao conceito moderno do termo grottesco presentes na obra *Domus Aurea* para vibrafone e piano do compositor Edmund Campion através do estudo interpretativa de trechos selecionados.

A obra *Domus Aurea* para vibrafone e piano foi composta no ano de 2000 pelo compositor norte-americano Edmund Campion. Edmund Campion se inspirou no livro do escritor Geoffrey Harpham “*On The Grottesque*” para escrevê-la. O título da peça, que significa “Casa de Ouro” em latim, refere-se ao palácio construído na Roma Antiga pelo Imperador Nero logo após o grande incêndio (64

D.C.). Depois da morte de Nero este palácio ficou soterrado por mil e quinhentos anos até ser redescoberto durante a Renascença.

Na época deste redescobrimento, os afrescos das paredes destas ruínas causaram grande impacto pela sua simetria e pela temática bizarra, muitas vezes contendo cabeças humanas, pequenas criaturas fantásticas e vegetais irreconhecíveis. Segundo Harpham os afrescos também incorporavam no seu *design* elementos interpretáveis, frequentemente humanos, então eles eram ambivalentemente portadores de sentido bem como decorativos.

Edmund Campion afirma que como o grotesco a música pode ser decorativa, sem sentido, profunda e reveladora, tudo ao mesmo tempo. Este trabalho tem como objetivo explicitar os elementos da estética grotesca em *Domus Aurea* para vibrafone e piano através de sua performance e análise. Ele oferece uma seleção de excertos desta obra nos quais, da perspectiva do intérprete, encontramos paralelos com esta estética.

16,50. *La escuela de música de la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid: orígenes y consolidación*. Ignacio Nieto Miguel

La fundación del Real Conservatorio de Música María Cristina de Madrid en 1830 supuso el punto de partida inicial para la paulatina creación de la red de conservatorios que hoy se extiende por toda la geografía nacional. Sin embargo, éste no fue un proceso fácil o exento de tropiezos y fracasos -dilatado en más de una centuria desde la apertura del organismo matritense- ni tampoco uniforme, pues las circunstancias y condiciones de cada uno de los centros locales mediatizaron la naturaleza, personalidad y alcance de sus respectivos resultados.

Esta comunicación se centra el particular caso vallisoletano y, concretamente, su imbricación con la Academia Provincial de Bellas Artes de la Purísima Concepción, cuya *Sección de Música*, inaugurada en 1911, impulsó, creó y consolidó en 1918 la primera Escuela de Provincial de Música con el explícito propósito de convertirse en un futuro “Conservatorio Regional Castellano” que, a pesar de las sucesivas tentativas, y a causa precisamente de la disparidad de ambiciones de los agentes implicados, nunca llegó a concretarse.

La documentación generada por las instituciones oficiales (Ayuntamiento, Diputación y Ministerio de Instrucción Pública), junto con el alcance del proyecto en la opinión pública (rastreada a través de su incidencia en la hemerografía contemporánea) permiten un análisis del fenómeno en varias dimensiones, en donde la satisfacción de necesidades reales y simbólicas se enfrentaba a la realidad objetiva de una limitada disponibilidad de recursos materiales y razones sociales, económicas y políticas y se entremezclan con las expectativas de autoafirmación local, aspiraciones de progreso, la defensa de los intereses materiales de la ciudad o la voluntad demostrativa de las clases hegemónicas.

17,10. *Debate*

15,30,-17,30h.: Mesa 64.C Siglo XVI Moderador: Javier Marín López

15,30. *La música manuscrita de Sebastián de Vivanco (c. 1551-1622): 38 “nuevos” motetes en el libro de polifonía 1 de la Catedral de Salamanca.* Jorge Martín Valle.

Sebastián de Vivanco, uno de los más importantes polifonistas del Siglo de Oro, sigue aun sufriendo las consecuencias de haber crecido al lado de otro gigante mucho más reconocido, el también abulense Tomás Luis de Victoria. Los últimos veinte años de Vivanco (vinculados en Salamanca a la Catedral como maestro de capilla y a la Universidad como catedrático de Música) se caracterizaron por una actividad casi febril, como atestigua la publicación de tres libros de coro impresos en el breve periodo de tres años (uno de Magnificats en 1607, otro de misas en 1608 y otro más de motetes en 1610), además de una ingente cantidad de música manuscrita conservada en su inmensa mayoría en la Catedral de Salamanca. Desgraciadamente, la producción de Vivanco (quien a diferencia de Victoria jamás viajó fuera de la Península) permanece en un amplio porcentaje desconocida salvo por algunas obras puntuales, tres de las misas y los motetes del libro impreso.

Varios de los motetes del impreso de 1610, junto a otros únicos, se encuentran también copiados en el Libro de Polifonía 1 en la Catedral de Salamanca, fuente que hasta ahora no ha recibido la atención de ningún estudio monográfico. Esta comunicación descubre que la mayor parte de los 38 motetes del Libro de Polifonía 1 (alguno de los cuales ha requerido ser parcialmente reconstruido para su transcripción) difiere radicalmente de los de la fuente impresa y asimismo aborda, entre otros aspectos, una cronología plausible, el proceso de reelaboración que Vivanco llevó a cabo entre ambas fuentes y el planteamiento de una edición crítica del manuscrito.

15,50. *Polifonía para el oficio en el Renacimiento: reflexiones historiográficas.* Eva Esteve Roldán.

Desde los primeros documentos conservados en occidente con polifonía escrita encontramos textos y melodías pertenecientes a las horas canónicas ornamentados verticalmente. Durante el siglo XV el incremento de la producción a varias voces para este repertorio es notable, componiéndose los primeros ciclos de himnos, *magnificat* o libros para vísperas que culminarán, en la siguiente centuria, con el inicio de la música policoral o las grandes colecciones impresas para el oficio: Palestrina, Lasso, Victoria...

La música destinada a las horas generalmente ha recibido menor atención que la de la misa, sin duda más significativa, pero la marcada diferencia establecida por la historiografía actual con respecto a ambas ceremonias incita a plantearse si muestra un panorama musical cercano a la realidad histórica. La comparación de las casi treinta paginas dedicadas a la misa en esta voz del *New Grove*, con las poco más de dos que se destinan a la voz del oficio divino, establece la incógnita de si semejante contraste cuantitativo es un fiel reflejo de las prácticas musicales de la época o de las fuentes conservadas. Pero no solo en el panorama general presenta esta perspectiva: en estudios basados en una cronología concreta como, por ejemplo, *The Renaissance* editado por Iain Fenlon, el índice de materias contiene treinta referencias a la misa y ninguna la liturgia de las horas. ¿Realmente existía tal disparidad?. Igualmente, si se analiza la bibliografía musical centrada en la Península Ibérica, se observa que la música para el oficio durante el Renacimiento ha tenido una exigua

presencia historiográfica a pesar de que el propio Willi Apel subrayara, ya en 1972, su excepcional importancia en el repertorio ibérico para tecla.

Ante este panorama, parece necesaria una reflexión sobre la discrepancia entre las fuentes conservadas y la historiografía existente, con un análisis de las posibles razones de la escasa presencia de la música polifónica destinada a las horas canónicas en la historia de la música.

16,10. *Lepanto: Music, memorialization, and the case of Fernando de las Infantas*. Iain A. Fenlon

For the inhabitants of Christian Europe, the victory of the Holy League over the Ottoman fleet at Lepanto in October 1571 seemed to mark a critical moment of enormous psychological importance in the historic struggle against the Turks. No matter what took place in the years that followed, as the Venetians reached a separate peace treaty with the enemy (to the disgust of Spain and the Papacy, the other two members of the League), the victory seemed at the time to signal the end of the Turkish threat in the Mediterranean. It was this perception, wrong as it eventually turned to be, that explains not only the extraordinary round of celebrations that followed in its wake in Venice, Rome, and Madrid, but also the more permanent memorials that were commissioned throughout the continent.

This paper explores the Spanish cultural reaction to the victory, with an emphasis upon music and liturgy, and in particular the contribution of Fernando de las Infantas. Born into an aristocratic family in Córdoba, de las Infantas moved to Rome in 1571. There he took orders, worked with the poor, and became embroiled in theological dispute to the extent that a number of his published tracts were placed on the Index. Of his motets, all of which were published in Venice, a number refer explicitly to the War of Cyprus through textual choices that also reflect his controversial doctrinal beliefs. Using new documents from the Venetian archives, it is possible to see these works as encompassing a number of concerns simultaneously, while ostensibly making a substantial contribution to the specifically Spanish rhetorical idiom of Catholic triumphalism that was evolved to celebrate and commemorate Lepanto.

16,30. *El método musicológico ante las incógnitas del siglo XVI. Apuntes para una crítica*. Israel Elías Morado Hernández

La historiografía mexicana ha hecho del siglo XVI un siglo abrupto y corto, que inicia con el arribo de Cristóbal Colón a América en 1492, llega su punto más álgido en 1521 con la caída de *Mexico-Tenochtitlan*, y concluye con la llegada de los jesuitas a la Nueva España en 1572. A partir de entonces, se abre un periodo distinto marcado ya no por las armas y la sangre, como el precedente, sino por los mestizajes, las reconciliaciones y los abrazos culturales. Son hechos que dotarán de “sustancia” a lo que será el proyecto político más determinante para la historia de México: el criollismo, cuya ideología habría de consolidarse a lo largo de los siglos XVII y XVIII, para, posteriormente, dar impulso definitivo tanto al movimiento independentista iniciado en 1810, como al movimiento social-revolucionario de 1910 -en ambos casos bajo formas distintas de nacionalismo. Pero el siglo XVI yace aún ahí, ofreciendo sus espinas a la mano del historiador. Se trata, más que nada, de un tiempo incómodo porque, así como no se ha dejado asimilar por las visiones integracionistas criollas, tampoco

puede ser ajustado a los criterios historiográficos empleados para la reconstrucción de las civilizaciones prehispanicas.

En este texto vamos a examinar, en torno a trabajos muy específicos (Gabriel Saldívar y Robert Stevenson) las soluciones que la musicología ha podido ofrecer para poder ingresar al curso de la “Historia“ este *cuasi* siglo, el cual representa un auténtico intersticio histórico paradigmático. En todo caso, nos interesa cuestionar no lo hechos, sino los modos de aproximación a esos hechos: el método, y así comenzar a saber hasta qué punto la musicología ha estado dispuesta a cuestionar sus credos ideológicos.

16,50. *Debate*

17,30- 18,00h.: Pausa café

18,00-20h.: Mesa 61.D Música entre dos siglos. Moderadora: Consuelo Prats Redondo

18,00. *La música en los Juegos Florales de la Restauración*. Enrique Encabo.

Los Juegos Florales en España fueron una «fiesta culta» que, con fines filantrópicos, promovió la burguesía (a los que imprimió un fuerte carácter nacionalista y conservador) a finales del siglo XIX. Nacidos en Cataluña, pronto se instauraron en la mayoría de capitales de provincia, convirtiéndose en dinamizadores de la literatura, la música y las artes plásticas (modalidades en las que recaían premios). Aunque la literatura adquirirá el mayor protagonismo en los certámenes, desde el punto de vista musical es posible analizar los gustos de los asistentes a dichos eventos (músicas de autores locales, alejadas de cualquier innovación estética, destinadas al embellecimiento del acto,...) a partir de las obras premiadas e interpretadas; por otra parte, la música también tendrá una fuerte presencia en la literatura surgida de los Juegos Florales, bien a través de obras en prosa, bien a través del discurso del Mantenedor (tarea encargada a personajes de la talla de Emilia Pardo Bazán o Miguel de Unamuno). Más allá de los debates artísticos y estéticos ya conocidos (los relativos a Madrid o Barcelona), los Juegos Florales nos permiten reconstruir una parte de la vida musical en provincias, caracterizada por el sello particular de la burguesía, que busca en este arte, por una parte, un pasatiempo «agradable» sin grandes ambiciones artísticas (como refleja la práctica relativa a los certámenes) y, por otra, un reflejo de sus ideales y aspiraciones como clase social (como puede verse a través de los textos literarios, ya sean de carácter regionalista o alusivos a las innovaciones en el arte musical, especialmente referidos a la figura de Richard Wagner).

18,20. *Los Juegos Florales de Murcia: una institución para el fomento de la creación y la investigación musical*. M^a Esperanza Clares Clares.

Los Juegos Florales fueron originariamente certámenes literarios para promover y difundir una lengua, en los que se premiaban obras literarias en prosa y en verso y, en muchas ocasiones, también se otorgaban distinciones a creaciones de otras artes, entre ellas la música. Este tipo de certámenes artístico-literarios tuvo mucha difusión en España, especialmente durante la segunda mitad del siglo

XIX. Desde su instauración en Murcia (1873), los Juegos Florales estimularon la creación y la investigación musical y reforzaron las conexiones de la música murciana con el exterior. Sus convocatorias eran anunciadas en la prensa nacional, y entre los miembros de los jurados hubo destacados compositores del panorama musical español. Algunos premios de estos certámenes fueron concedidos a autores no murcianos de renombre y se premiaron también a compositores y compositoras locales, cuyas obras galardonadas tuvieron una amplia difusión en los salones de la ciudad. Los inicios de la investigación musical en Murcia estuvieron muy ligados a los Juegos Florales de 1878, en los que por primera vez se estableció una modalidad teórica que concedía un premio a la investigación de la música murciana. En este trabajo analizaré el funcionamiento de los Juegos Florales murcianos de la segunda mitad del siglo XIX, los tipos de composiciones y obras teóricas musicales exigidas, así como la composición de los tribunales y sus dictámenes, entre otros aspectos.

18,40. *Nuevas fuentes para el estudio de la música sevillana: el archivo musical de Luis Leandro Mariani González (¿1858?-1925)*. Ángela Ruiz Carbayo.

La figura de Luis Leandro Mariani representa a la perfección al prototipo de músico profesional de su época: además de destacar como compositor, desarrolló una importante labor como docente y Director de la Academia Filarmónica, antecedente del Conservatorio Superior de Sevilla; y como intérprete, ocupando durante más de treinta años el cargo de segundo organista en la catedral. También fue director de orquesta, escribió ensayos y tratados, y ejerció la crítica musical de manera esporádica. Sin embargo, y éste también es un rasgo que comparte con la mayoría de los músicos de su generación, a pesar de que en vida gozó de cierta fama y reconocimiento, en la actualidad su figura se halla bastante olvidada.

Como compositor su producción es muy extensa y variada, y gran parte de ella permanece inédita. Se compone de casi trescientas obras que abarcan todos los géneros: música sinfónica, escénica, religiosa, de cámara, para instrumento solista... Algunas obtuvieron galardones importantes, como es el caso de *Recuerdos de Andalucía*, premiada en el concurso que organizó la Sociedad de Conciertos de Madrid en 1899. En 1925 Falla le encargaría la composición de una obra para la Orquesta Bética, *Pequeña suite*, que quedaría inconclusa.

Hasta la fecha, el archivo musical de Luis Leandro Mariani permanece en poder de su familia, que nos ha facilitado el acceso a sus fondos con el fin de realizar una catalogación completa. Este catálogo aporta una visión bastante amplia de la producción total del compositor, y constituye un paso previo y necesario para cualquier análisis o estudio de la misma. Además, supone una llamada de atención sobre la necesidad de sacar a la luz el contenido de los numerosos archivos particulares existentes en Sevilla, para poder así profundizar en el estudio de la vida musical de la ciudad.

19,00. *El marqués de Villalcázar: aristócrata, musicólogo y compositor*. Josefa Montero García.

Francisco de Asís González de la Riva y Mallo (1816-1876) fue un noble madrileño, filántropo y artista, que supo compaginar sus negocios y su posición pública con el amor a la música, arte que cultivó desde su doble faceta de compositor y musicólogo. Su archivo personal se conserva en la Biblioteca Nacional, aunque también hay parte de su producción en el archivo de la Catedral de

Salamanca. Sus composiciones atestiguan su importante labor creativa, mientras su interés por el pasado musical se muestra en la correspondencia que mantuvo con autores como Barbieri y Saldoni, a quienes proporcionó datos sobre música y músicos del pasado.

La vida del marqués de Villalcázar se desarrolló fundamentalmente entre Madrid y Salamanca, provincia por la cual fue nombrado senador en 1871. En esta última ciudad estuvo vinculado a las principales instituciones del ámbito de la música, así como a destacados compositores, estando documentada su relación musical con la catedral y su amistad con el célebre Manuel José Doyagüe (1755-1842), pese a la diferencia de edad que les separaba.

Este trabajo proporciona datos para completar la trayectoria artística y humana del marqués, muestra algunos de sus escritos y trata de determinar su posición en el ambiente musical de la Salamanca decimonónica, donde su música fue habitual en numerosos conciertos y veladas de tinte romántico. Con este fin, se analiza parte del legado que, en 1921, fue depositado en la Catedral de Salamanca por la marquesa viuda de Castellanos, hija de Villalcázar, con el objeto de que esta música se conservase junto a las piezas del entonces celeberrimo Doyagüe, como indica la propia marquesa en una inscripción autógrafa.

19,20. *La construcción de lo global y lo local en la prensa de Valladolid (1891-1901). Un patrón significativo en el ámbito espectacular.* Ruth Rivera Martínez.

La hemerografía, como fuente prioritaria para el estudio de la praxis dramático-musical del pasado, constituye hoy un material consolidado en la investigación musicológica, pues la prensa ofrece información privilegiada acerca del discurso público relativo a los usos culturales. Resulta, pues, determinante la óptica adoptada al afrontar su tratamiento, entendiendo las noticias (informaciones) no como reflejo directo de los acontecimientos, sino como portadoras de claves (enunciados culturales) para dilucidar el patrón de significados operante en la práctica espectacular, lo que se revela crucial en un ámbito donde lo musical es indisoluble tanto de su dimensión performativa como de sus posibilidades significantes. Así, parece posible intentar una delimitación de aquellos términos configuradores referentes a la constitución discursiva de la identidad local frente a otra que pudiera etiquetarse de global, con todos sus matices. Las perspectivas de la historia cultural y del análisis de los modos de enunciación del discurso se muestran adecuadas para dicho enfoque, aunque su concepción acerca del imaginario sea divergente. Por otro lado, el recurso a los estudios post-coloniales puede resultar oportuno en cuanto a los procesos de elaboración identitarios.

Esta comunicación pretende comprobar, en el caso concreto de la hemerografía vallisoletana de finales del siglo XIX, la presencia, función y uso de los conceptos acerca de lo local y lo global referidos a la práctica escénica dramático-musical, focalizando su interés ya en los aspectos formales de las informaciones (ubicación, tipología, frecuencia, etc.) ya en la explicitación de algunos de los núcleos semánticos que conforman el discurso periodístico aplicado al contexto dramático-musical, como las contraposiciones provincia/capital, la construcción significativa de una América ajena a los Estados Unidos o la elaboración de modelos centrales y periféricos que, fundados en pretextos geográficos

(confrontaciones del ámbito espectacular europeo frente al nacional), perfilan los límites de cuestiones socio-estéticas de más amplio alcance.

19,40. *Debate*

18,00-20h.: Mesa 62.D Música y cine Moderador: Carlos Villar Taboada

18,00. *Música explícita como procedimiento (¿válido?) de construcción del lenguaje audiovisual.* Alejandro González Villalibre.

En el mundo audiovisual, el cine comercial demanda una simplificación de lenguajes que en muchos casos hagan accesible la película a un espectador medio. La necesidad de comunicar gran cantidad de información en el menor tiempo posible hace que la música aplicada, como recurso narrativo fundamental en este tipo de producciones, deba convertirse en el estandarte de este lenguaje.

A través del trabajo de uno de los compositores más reconocidos en el panorama cinematográfico actual, José Nieto (Madrid, 1942), trataremos de desentrañar este tipo de recursos, que apelan directamente a una memoria cultural colectiva, activando determinados códigos comunes a una sociedad, convenciones musicales aceptadas que, sin embargo, cumplen su cometido. De una manera brutalmente directa, tan explícita que muchas veces puede resultar obvia, el espectador se ve sacudido por estímulos sonoros que van creando una biblioteca de recuerdos. Clichés musicales que, pese a ello, siguen demostrando ser enormemente útiles para según qué propósitos.

En nuestra comunicación disertaremos sobre este tipo de composiciones, planteándonos como pregunta de partida si constituyen un modelo válido de construcción del lenguaje audiovisual. Nos preguntaremos por su utilidad, innovación e intención a la hora de ser escogidos para determinadas escenas. Y, sobre todo, trataremos de comprender cómo el fenómeno que Max Steiner definía como *inaudibility*, unido al bagaje sonoro y cultural de una sociedad determinada, puede hacer que casi un siglo después, esta forma de trabajar siga vigente en el mundo cinematográfico.

18,20. *El oficio de compositor cinematográfico: un campo de experimentación estética en la España de los 60.* José Miguel Sanz García

La composición cinematográfica en España ha supuesto históricamente un nicho de autodidactismo, no siempre bien considerado social ni artísticamente. Esta circunstancia, no obstante, ha permitido que determinados músicos se acercaran a este campo de la creación, con una libertad estética que posibilitó la formación de un corpus heterogéneo, libre de las ataduras formales o estilísticas de la creación *culta* o *clásica*, así como de planteamientos puramente comerciales. Sorprende repasar la nómina de compositores que, en algún momento de su carrera, han asociado sus nombres a la composición de bandas sonoras –autores como Moreno Torroba, Jacinto Guerrero, José Padilla, Jesús Guridi, Joaquín Turina, o Ernesto Halffter, entre una larga lista de los que podríamos denominar *clásicos en el cine*, y que en muchos casos se mueven en paralelo a los que podemos considerar *clásicos del cine* español: Juan Quintero, Jesús García Leoz o Manuel Parada, auténticos antecesores de una generación que, si bien no habiendo siempre abandonado el carácter autodidacta, ha asociado sus nombres al mundo de la composición cinematográfica.

La presente comunicación pretende:

- Establecer las bases estéticas sobre las que se orienta la composición cinematográfica española en función de los condicionantes (sociales, culturales y económicos), y de la propia condición del músico que crea para la imagen.
- Mostrar, como ejemplificación, las aportaciones estéticas y musicales de un compositor *clásico*, Miguel Asíns Arbó, como integrante de un equipo de artistas, el director Luis García Berlanga y el guionista Rafael Azcona, cuya colaboración fructificará en la que podemos denominar *comedia social*, integrada por *Plácido*(1961), *Las cuatro verdades* (1963), *El verdugo* (1963) y *La vaquilla* (1985);
- Reflexionar sobre la naturaleza del compositor y la obra en las particulares circunstancias de la industria cinematográfica en la España de los 60, comparándola con determinados ejemplos del contexto europeo y norteamericano, como punto de partida del panorama actual.

18,40. *Músicas, políticas y canciones en el cine español tardofranquista: estudio de casos*. Jaume Radigales i Babí y Josep Lluís Falcó.

Durante la década de los años sesenta, la dictadura franquista en España optó por cierto aperturismo, en parte gracias a la revitalización del sector turístico y a una mejora en la industrialización del país. Bajo el eslogan “Spain is different!” acuñado por el Ministerio de Información y Turismo, España vivió una transición hacia un tipo de modernidad inspirada en modelos anglosajones, aunque siempre bajo el férreo control de la censura.

El cine musical de la nueva década rompió con la visión “cañí” y de raigambre folclórica y adoptó un prisma nuevo, utilizando como reclamo la figura del “niño prodigio”. Las canciones de Joselito, Marisol o Rocío Dúrcal, protagonistas de ese cine, sirvieron como estándares de la nueva propaganda del régimen franquista, creando un nuevo “star system” en el proceso de gestación de una industria cinematográfica autóctona. El trabajo que proponemos analiza sociológica y artísticamente el fenómeno de la canción en el cine musical español del tardofranquismo, con una atención especial al análisis musical y textual de algunas de esas canciones que marcaron una generación. La revisión posterior de este tipo de cine, ha leído bajo el prisma de la nostalgia lo que en su momento fue una clara operación de propaganda política.

19,00. *Creación musical actual y cine: de la antítesis a la afinidad multicultural. La música de Mauricio Sotelo en el largometraje documental Camino al andar, de Sholeh Hejazi*. Alejandro López Márquez

El estudio pormenorizado del enfoque creativo aplicado por Mauricio Sotelo Cancino (1961) en la composición de la música para el largometraje documental *Camino al andar* (2004), dirigido por la realizadora iraní formada y afincada en España desde su juventud Sholeh Hejazi (1959), ha posibilitado la identificación de procedimientos compositivos y su relación con el discurso visual. Sin constituir en absoluto una expresión musical convencional, su orientación sí atiende a distintos principios y nociones tradicionales propios de la relación música-imagen en la producción audiovisual, aspecto que demuestra el conocimiento por parte del compositor –que no ha trabajado con anterioridad en este campo– de ciertos mecanismos fundamentales.

La propuesta musical de Mauricio Sotelo para *Camino al andar*, largometraje que aborda precisamente la influencia de la globalización y de algunos de los fenómenos que conlleva en la sociedad actual desde una perspectiva multicultural fundamentada en el respeto, el conocimiento y la integración de la diversidad, parte de un concepto de banda sonora en el que palabras, música, efectos de sonido y silencio operan dentro de una idea sonora conjunta, y conjuga su personal poética intercultural con la utilización de herramientas informáticas para el tratamiento del sonido.

Comprender e identificar ciertos procedimientos creativos empleados por Sotelo en la elaboración de la música de este largometraje puede contribuir a alcanzar una noción más completa de la producción del compositor y de su concepción acerca de la función y el empleo de la música en los medios audiovisuales. *Camino al andar*, registro audiovisual que promueve la reflexión en torno a las condiciones actuales de la existencia humana, puede contemplarse como objeto de estudio antropológico en el que se preservan para la posteridad importantes opiniones, comentarios y pensamientos.

19,20. *Aperturismo y modernidad en el musical cinematográfico español*. Teresa Fraile Prieto

Desde los años 60, España experimentó una ola de aperturismo y modernización en el contexto de la dictadura franquista de la que las músicas populares urbanas suponen un magnífico testimonio. A lo largo de las décadas de los '60 y '70, la canción popular y la imagen de las bandas de pop fueron un síntoma de innovación ligado a los discursos sociales emergentes. Al mismo tiempo, durante estas décadas el cine español utilizó de manera inusitadamente profusa este tipo de músicas y el género musical experimentó un auge inesperado. La voluntad de renovación tanto de la música y como del cine musical español mediante la exportación de modelos extranjeros fue una constante que se ha mantenido hasta nuestros días, de manera que aquellos productos pueden ponerse en relación con dialécticas de actualidad; en ellos se reconocen las dicotomías entre las características propias del pop español, los conceptos heredados de la tradición, la peculiar adaptación de los modelos foráneos y las realidades de un mundo que comenzaba a ser eminentemente global.

En este trabajo, analizaremos los discursos vinculados a la música pop reflejados en el cine musical español de la década de 1960 y de los primeros años de la década de 1970 mediante el análisis de una serie de películas protagonizadas por bandas pop y por artistas del momento, que muestran las dificultades para la construcción de una identidad nacional durante el régimen franquista y la complejidad de ese momento histórico para España. Examinaremos el caso de varias películas, donde la modernidad musical importada del extranjero se coloca en continua pugna con los valores tradicionales.

19,40. *Debate*

18,00-20h.: Mesa 63.D Estudios sobre interpretación musical (3) Moderadora: M^a Amparo Rosa Montagut

18,00. *Domenico Scarlatti revisitado a comienzos del s. XX*. Emma Virginia García Gutiérrez

El objeto fundamental de este trabajo consiste en el estudio de la recuperación de la figura de Domenico Scarlatti durante las primeras décadas del s. XX, recuperación que se produjo fundamentalmente a través de los conciertos.

En esta comunicación trataré quiénes fueron los intérpretes de esos conciertos y qué obras ejecutaban. Las referencias encontradas en la prensa madrileña entre los años 1915 y 1925 de las obras interpretadas de Domenico Scarlatti han sido halladas principalmente en los anuncios de conciertos en los que en ocasiones se incluye el programa del mismo. La búsqueda de estas referencias ha sido realizada a través de las hemerotecas digitales que tanto la Biblioteca Nacional como el periódico *ABC* ofrecen en su página web, y toda la información recogida ha sido organizada en tres bloques.

En primer lugar trataré el repertorio de Domenico Scarlatti que se interpretó a entre 1915 y 1925 poniendo especial atención en las ediciones utilizadas y el tipo de versiones que se hacían de ellas. En segundo lugar expondré los arreglos y adaptaciones de obras de Scarlatti que se realizaron para otro tipo de manifestaciones musicales como el ballet o los espectáculos de variedades. El último bloque está centrado en los intérpretes que contribuyeron a la difusión de las obras antes expuestas. Es preciso diferenciar tres grupos de intérpretes en función del instrumento empleado en sus interpretaciones, por un lado se encuentran los intérpretes de piano, tanto nacionales como extranjeros; por otro, Wanda Landowska que realizaba sus interpretaciones al clave dentro de una línea de interpretación más próxima al estilo de Scarlatti y, por último, en un lugar intermedio, se encuentra José Iturbi que en ocasiones realizaba sus interpretaciones en un nuevo instrumento llamado piano-clavecín.

18,20. *La interpretación transmediática de la música. Clouzot, Niebeling y Karajan*. Ramón Sanjuán Mínguez.

En el año 2008 el museo del Louvre programó un ciclo de conciertos y conferencias bajo el epígrafe “*Ludwig van Beethoven et ses métamorphoses*” que pretendía mostrar diferentes aproximaciones interpretativas a las obras del compositor alemán mediante proyecciones de antiguas grabaciones audiovisuales de destacados intérpretes.

Entre todas estas proyecciones destacaba la dirigida en 1966 por el realizador cinematográfico Henry-Georges Clouzot de la 5ª Sinfonía de Beethoven bajo la batuta de Herbert von Karajan. Mientras que para el director austríaco las grabaciones audiovisuales representaban ante todo una forma de preservar su trabajo para la posteridad, las intenciones de Clouzot eran mucho más ambiciosas. El realizador francés pretendía *enseñar* la música mediante una dramatización visual que revelase sus principios estructurales y narrativos gracias al uso de técnicas cinematográficas de las cuales era un buen conocedor.

Las propuestas audiovisuales de Clouzot o Niebeling, otro de los realizadores con los que trabajó Karajan, aportan una nueva dimensión al campo del estudio musicológico que nos enfrenta a nuevos retos analíticos: la interpretación musical está condicionada por una *interpretación* visual transmediática proveniente del medio cinematográfico que, a su vez, genera una red propia de

significados expresivos. De esta manera, la filmación de la música transforma un fenómeno local, el concierto en vivo, en un documento audiovisual con un carácter más global, gracias a la utilización de un lenguaje expresivo procedente de un medio más globalizado como es el cine. Además, un concierto filmado puede llegar a millones de espectadores y generar potencialmente múltiples significados culturales.

La presente comunicación pretende realizar una aproximación transmediática a la *dramatización* musical que Clouzot y Niebeling realizaron de las sinfonías beethovenianas. A través de las opiniones de estos realizadores, así como del análisis de algunas secuencias audiovisuales, pretendemos mostrar la interrelación de sus planteamientos visuales con el análisis musical, el lenguaje audiovisual y con algunos de los principios filosóficos provenientes de la tradición romántica.

18,40. *Identidad local frente a la globalización. El sonido orquestal como patrimonio.* Pablo L. Rodríguez.

Con semejante contundencia se expresó el organista Xavier Darasse tras ser nombrado en 1991 director del Conservatoire de París: “La muerte de la orquesta francesa es su deseo de imitar el sonido de orquestas extranjeras. Tenemos nuestro propio carácter, nuestro propio sonido o nuestra propia personalidad. Debemos guardarlos y defenderlos”. Y es que en las últimas décadas se discute habitualmente acerca de la pérdida de identidad sonora en muchas de las principales formaciones sinfónicas de nuestro tiempo. Un repaso sucinto a las grabaciones históricas de varias orquestas francesas, italianas, alemanas, austriacas, holandesas, rusas, inglesas o americanas muestra con claridad cómo en los últimos treinta, cuarenta o cincuenta años puede hablarse de la pérdida de algunas de sus características tímbricas distintivas en favor de un sonido cada vez más uniforme y globalizado. Hoy esas características distintivas suelen presentarse como algo digno de defensa y conservación (la Filarmónica de Viena y su Wiener Klangstil) o de recuperación (el director Christian Thielemann y su cruzada en favor de un "deutschen" Klang), y coexisten con la influencia cada vez más importante de un sonido historicista internacional en muchas formaciones sinfónicas. Por desgracia, la musicología histórica no ha aportado mucho a esta discusión, especialmente por sus problemas innatos para diferenciar entre interpretación musical y práctica interpretativa, y las consecuencias que ello ha tenido en la ausencia de una tradición historiográfica relacionada con la realización sonora o una crítica filológica y sociológica de sus principales documentos, es decir, de las grabaciones. En mi intervención trataré de ahondar a través de varios ejemplos recientes en la consideración del sonido orquestal como patrimonio y en la importancia que puede tener esta vía de estudio para los musicólogos.

19,00. *La flauta Prónimo. Un nuevo instrumento, un nuevo lenguaje, un nuevo pensamiento.* Julián López Elvira

La Flauta Prónimo desarrollada por Julián Elvira supone el último paso en la evolución de la flauta travesera desde que Boehm instaurara a finales del siglo XIX su sistema de llaves y espátulas en este instrumento al igual que en otros instrumentos de viento madera. Este nuevo tipo de flauta constituye el hecho funcional que resulta de la aplicación del Sistema Cóplex. Éste se refiere a la ordenación de los resultados acústicos en la flauta travesera como tubo y fue desarrollado en los años 80 del pasado siglo en el IRCAM de París por el flautista húngaro y profesor de Julián Elvira, Istvan Matuz. La Flauta Prónimo es el resultado de un trabajo y conocimiento exhaustivo sobre la flauta

travesera tipo Boehm ampliando sus posibilidades en función de nuevos recursos derivados del estudio científico de este instrumento como base para el desarrollo sonoro y expresivo. Junto al mencionado carácter científico de este trabajo se origina una función idiomática característica que plantea un nuevo pensamiento creativo para la interpretación.

19,20. *Modelos empíricos del tracto vocal y su influencia en el timbre de la flauta*. Fabiana Moura Coelho.

La flauta es un instrumento de viento de los más populares y jugados en todo el mundo y su funcionamiento ha sido estudiado por varios científicos, incluidos los físicos, ingenieros y musicólogos. Sin embargo, cambiar el timbre del instrumento por el uso de cambios de configuración del tracto vocal, aunque técnica muy extendida entre los músicos, aún no ha sido totalmente estudiada por la ciencia.

Teniendo en cuenta que los cambios de timbre son un elemento clave en la música, y el control de estos cambios hace de lo instrumentista una parte del proceso de creación musical, se proponen en esta investigación experimentos para determinar cómo y de qué manera el tracto vocal puede influir en el timbre de la flauta. Para eso se busca aislar variables, tales como los movimientos de los labios y la mandíbula.

Los experimentos consisten en un modelo empírico del tracto vocal y de la boca, teniendo en consideración elementos como la impedancia, una propiedad física del instrumento en sí, que es independiente del instrumentista. La flauta es un instrumento que suena con la embocadura libre y con una impedancia mínima – baja presión y gran caudal de aire – lo que puede ser decisivo para determinar la influencia del tracto vocal en el timbre del instrumento. El modelo empírico puede demostrar más claramente el funcionamiento del cambio de timbre en la flauta.

La investigación también busca ampliar las posibilidades educativas de cambio de timbre en la flauta, para renovar el interés en el estudio y la enseñanza del instrumento. Se cree que tales ampliaciones serán capaces de estimular el aprendizaje a los principiantes, facilitando una buena respuesta del instrumento, y también el desarrollo de un nivel más avanzado de estudio, así como el enriquecimiento técnico en las áreas de mayor dificultad.

19,40. *Debate*

18,00-20h.: Mesa 64.D Siglos XVII y XVIII Moderador: Xosé Crisanto Gándara Eiroa

18,00. *Música polifónica en la parroquia de Santiago apóstol de Valladolid durante los primeros años del siglo XVII*.

Nuria Torres Lobo

La musicología española hasta la actualidad se ha centrado fundamentalmente en el estudio de la música en grandes instituciones como catedrales y corte. Para completar este panorama la presente comunicación se centra en entidades religiosas más pequeñas, como son las parroquias y sus capillas musicales, en concreto la parroquia de Santiago Apóstol de la ciudad de Valladolid.

La villa de Valladolid ha sido una de las capitales de España donde la corte se establecía durante largos periodos de tiempo. Una de estas prolongadas etapas de residencia real fue de 1601 a 1606, cuando Felipe III instauró su corte en la ciudad. El objetivo del presente estudio, enfocado en esta zona geográfica y cronológica, es analizar la función e importancia de la música dentro de una

parroquia inserta en este contexto y vislumbrar la relevancia de la música polifónica. Para lograr este propósito se ha utilizado distinto tipo de documentación coetánea como actas capitulares, libros de fábrica, libros de visitas e inventarios. Obteniendo una valiosa información que ayuda a la contextualización del manuscrito polifónico de la misma época que se encuentra en el archivo parroquial de la parroquia de Santiago, catalogado por el RISM como E-Vp: Ms. s.s.

El estudio del conjunto de esta documentación permite conocer mejor un códice sacado a la luz por Elustiza y Castrillo hace casi setenta años, y que sin embrago se ha estudiado muy poco hasta el momento, además de ampliar el conocimiento del panorama del Siglo de Oro español desde puntos de vista, no solo litúrgico y religioso sino también desde la perspectiva social y civil.

18,20. *Pedro Fernández Buch, de la fama y el olvido*. Javier Suárez-Pajares y Manuel Gómez del Sol.

La semblanza musical del maestro Pedro Fernández Buch aparece entremezclada con la de algunos de los más grandes compositores españoles de finales del siglo XVI y principios del XVII. En el tratado teórico *El porque de la música* (1672) de Andrés de Lorente o *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle* (1867) de Edmond Vander Straeten se compara su producción con la de otros preeminentes polifonistas del Renacimiento: “Pedro Fernández Buch, Morales, Navarro, Phelipe Roguier, Guerrero, Palestina, Alphonso Lobo, Aguilera, Bivanco, Victoria”. Y sin embargo, a pesar de tan extraordinaria reputación, es sorprendente lo poco que se conoce la vida y obra de este compositor en la actualidad.

Oriundo de La Rioja, desempeñó toda su carrera musical en España como maestro de capilla de las catedrales de Santo Domingo de la Calzada y Sigüenza. Su obra, aún inédita, está dedicada íntegramente al repertorio sacro y se conserva de forma manuscrita en los archivos de Segovia, Sigüenza, Pastrana y Zaragoza. En total, cerca de un centenar de composiciones polifónicas, de cuatro a ocho voces, entre las que destacan: siete misas, la mayoría basadas en motetes de Francisco Guerrero (entre ellas una misa de Réquiem y un Oficio de difuntos), motetes, antifonas, un ciclo completo de *Magnificats*, himnos, responsorios, villancicos, más un pequeño grupo de posibles atribuciones. La recuperación de este patrimonio musical está a nuestro alcance, pero aún permanece inaccesible para estudiosos e intérpretes. Por tanto, se espera que el bosquejo biográfico y el catálogo de sus obras completas, que aquí se presenta, por primera vez, puedan ampliar nuestro conocimiento de quien sin duda fue una de las más grandes figuras de la polifonía vocal religiosa de finales del Renacimiento español

18,40. *El cambio de siglo en la obra litúrgica de Tomás Micieces*. Sara Martín de la Escalera Esquivel

Tomás Micieces (1655-1718) fue un importante compositor que desarrolló gran parte de su vida musical como maestro de capilla en la Catedral de Salamanca, donde desempeñó esta función desde 1694 hasta el momento de su muerte. A partir del año 1700 ocupó también la cátedra de música de la Universidad de Salamanca, algo frecuente durante siglos entre los maestros de capilla de la catedral. Antes de su llegada a esta ciudad fue maestro de capilla en la Colegiata de Castellar de Santisteban, en la Catedral de Burgo de Osma y en la Seo de Zaragoza.

Durante sus años en Salamanca, llevó a cabo gran parte de su producción musical, proporcionándonos una interesante muestra de los géneros y estilos más cultivados en su época. La mayor parte de estas composiciones se conservan en el Archivo de la Catedral de Salamanca, ofreciendo un material interesante y una de las fuentes fundamentales para este estudio. La obra en castellano que Micieces compuso en la frontera de los siglos XVII y XVIII muestra un lenguaje novedoso con relación a la forma de componer que se venía desarrollando. Resulta significativo el papel de este compositor en la introducción de los recursos propios del nuevo estilo italiano, que ganaba importancia en las manifestaciones musicales de toda la Península Ibérica. Estos recursos pasaban por añadir instrumentos modernos, reducir el número de voces o insertar secciones solistas de recitativos y arias en las nuevas composiciones.

La investigación que presentamos pretende profundizar en la obra litúrgica de Micieces y aportar datos inéditos de la misma a través de un estudio comparativo de sus composiciones. La finalidad del mismo será la de hallar evidencias del nuevo lenguaje del dieciocho en la obra en latín del compositor, poniendo el foco de atención en las misas conservadas en la Catedral de Salamanca.

19,00. *Forma, contenido y política en una oda de Ignacio Jerusalem*. Lucero Enríquez Rubio

La evidente discordancia que hay en una oda a Carlos III –en términos estilísticos–, entre los recursos empleados en el texto, por un lado, y aquéllos de los que se ha valido el autor de la música, por otro, hacen de esa obra un caso interesante de estudio. El autor del texto aún no se conoce. Por lo que hace a la música, es de la autoría de Ignacio Jerusalem, maestro de capilla de la catedral de México (nombrado en 1750 y muerto en 1769). En este trabajo intentaré sustentar una hipótesis inicial: que esa discordancia estilística evidente obedece a razones de índole política que pueden develarse si se toma en cuenta el contexto histórico en el que la obra se escribió. El estudio lo enfocaré desde la interdisciplina. Haré el análisis musical de la obra empleando los conceptos y categorías propuestos por Robert Gjerdingen para el estudio y comprensión del estilo galante. En cuanto al texto, me aproximaré a él desde la óptica de la “cultura del elogio y su principal recurso, la retórica epidíctica”; haré el ejercicio de identificar las metáforas que el texto contiene y buscaré su posible significado e intencionalidad. Por lo que hace al contexto histórico, me valdré de recursos de la historia cultural para sustentar la intencionalidad política que, en mi opinión, subyace en esa oda y que justifica sus evidentes discordancias estilísticas.

19,20. *Expansión italiana: el caso de Ignacio de Jerusalem*. John Swadley McCall.

Viendo los años a partir del segundo matrimonio del rey Felipe V con la parmesana Isabel de Farnesio en 1714 podemos observar una verdadera explosión de la música italiana en todo el mundo hispano: junto con José de Torres y Antonio Lótes se encuentran los músicos italianos Phelipe Falconi y Giacomo Facco en la planta de la Real Capilla; también son los años de Scarlatti y Farinelli en Madrid. La expansión italiana llega a la Ciudad de México en la persona del violinista y compositor Ignacio de Jerusalem (1707–1769), quien había llegado a la Nueva España en el año de 1745 para tocar en el Teatro Coliseo. Jerusalem alcanza el prestigiado puesto de maestro de capilla de la catedral metropolitana en la Ciudad de México en 1750, luego de varios intentos frustrados. En este breve

estudio se examinan las innovaciones técnicas de la música napolitana que permitieron a Jerusalem la entrada a la conservadora capilla. A través de un análisis meticuloso del examen de oposición de Jerusalem quiero descubrir los elementos que facilitaron a Jerusalem su éxito final en el concurso, a pesar de un aparente fracaso en la parte teórica del examen. De particular interés es el villancico de precisión a San Pedro *La milagrosa escuela* que halló la aprobación de todos los examinadores. El triunfo de Jerusalem como compositor fue tal que se encuentran sus composiciones en todos los archivos de música novohispanos. En un *post scriptum* veremos un segundo gran éxito de Jerusalem: contra la oposición del influyente musicólogo norteamericano Robert Stevenson, Jerusalem goza actualmente reconocimiento como el más grande compositor del territorio novohispano. En una breve *coda* examinamos la popularidad actual del compositor italiano, un verdadero caso del enfrentamiento global-local.

19,40. *Debate*

VIERNES 7 DE SEPTIEMBRE

9,00-11h.: Mesa 71.A En torno a Falla Moderadora: Elena Torres Clemente

9,00. Concerto de Manuel de Falla (1923-1926): *más allá del neoclasicismo, ¿una obra cubista?* Ruth Piquer Sanclemente.

En *Cubist aesthetic theories* Christopher Gray afirma que el cubismo fue mucho más que un “ismo” de vanguardia y constituyó una teoría estética involucrada en las diferentes tendencias del siglo XX, entre ellas el neoclasicismo y el retorno al orden. Algunos estudios (Silver, Taruskin) han abordado la repercusión del cubismo en la música, señalando afinidades con la pintura en los valores de objetividad, confrontación de planos y *collage*, entre otros.

La influencia del cubismo en España fue considerable. Se imbricó en los discursos artísticos y constituyó su sustancia estética. Sin embargo, muy pocos estudios han emplazado la obra neoclásica de Falla en este marco, predominante hasta hoy un enfoque localista, obstinado en describir el neoclasicismo musical español como la recuperación de un pasado histórico unido a visos de modernidad. El mismo Manuel de Falla estuvo al día del cubismo a través del teatro y la vanguardia, europea y española; además, la penetración de las teorías cubistas fue crucial para los discursos sobre neoclasicismo y retorno al orden. En los albores de los años veinte observamos un importante aparato teórico sobre el cubismo y sus valores estéticos, que repercutió en la obra de Falla y su recepción.

Sentadas estas premisas, nuestro objetivo es situar *Concerto* (1923-1926) en su contexto estético y plantear su interpretación como obra cubista. Con ello se amplían las perspectivas sobre el neoclasicismo musical y la música española de los años veinte. Estudiaremos los siguientes aspectos:

- La influencia del cubismo en España y su repercusión en el neoclasicismo.
- La posición de Falla ante el cubismo y la vanguardia.
- Análisis de *Concerto* a partir de una visión crítica sobre los estudios existentes, del proceso compositivo de Manuel de Falla y la teoría cubista.

- Comparación con los discursos plásticos españoles coetáneos. (Exposición de Artistas Ibéricos).

- Recepción de la obra.

9,20. *Manuel de Falla y su visión del Nuevo Mundo proyectada en Atlántida*. Dácil González Mesa

Diversos estudios ponen de manifiesto que Manuel de Falla se valió de un importante corpus documental, que incluye libros de gramática catalana, diferentes ediciones del poema de Verdaguer, historia de América o mitología clásica, para documentar su última creación inacabada *Atlántida*. Hasta el momento, las investigaciones en torno a esta obra han insistido en las circunstancias de su composición o en el análisis de su música, pero no se ha profundizado lo suficiente en la influencia que estas lecturas, incluidas en su biblioteca personal, pudieron tener en el proceso creativo de la pieza.

Este trabajo pretende centrarse en los libros relacionados con la historia y el descubrimiento de América utilizados por Falla como elemento estimulador de su “imaginario musical”, pues, a la postre, las tesis mantenidas en estos estudios y las corrientes historiográficas que representan, acabaron por condicionar la particular visión de los hechos que nos ofrece el músico en su cantata escénica. No en vano, entre estos libros se encuentran obras históricas de autores relacionados con el Americanismo español de principios del siglo XX, como Manuel Ballesteros o Rafael Altamira, biografías de Cristóbal Colón escritas por exploradores e historiadores del siglo XIX y una de las primeras ediciones de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega.

Los principales objetivos de nuestra investigación son, por un lado, analizar la imagen de América y su descubrimiento que construye Manuel de Falla a través de la lectura de estas obras, prestando especial interés a aquéllas que contienen anotaciones manuscritas del compositor y que nos revelan, más si cabe, sus intereses y pensamientos. Por otro, intentaremos desvelar cómo se proyecta esa imagen en la música de *Atlántida*, tratando así de demostrar la influencia de estas obras históricas en todo un proceso creativo.

9,40. *Manuel de Falla y su trayectoria como pianista acompañante: estudio e influencias de su práctica interpretativa*. M^a Dolores Cisneros Solá

Manuel de Falla desarrolló durante buena parte de su vida una significativa carrera como intérprete. Desde sus primeros conciertos públicos en Cádiz hasta sus últimas intervenciones al piano en Argentina, el músico llevó a cabo una intensa labor interpretativa, prodigándose particularmente como pianista acompañante. Ciertamente es que durante sus primeros años esta actividad vino propiciada por la necesidad de buscar un sustento y una estabilidad económica, al margen de la intencionalidad artística; sin embargo, desde 1915 estas interpretaciones tuvieron como principal objetivo la divulgación de determinados repertorios poco frecuentes en el panorama musical español, como las fuentes antiguas o la moderna música francesa. Debido a su actitud renovadora y fuertemente comprometida, Falla contribuyó a la difusión de nuevos repertorios a partir de sus interpretaciones al piano.

Si bien esta actividad concertística, extensa y abundante, ocupó en algunos momentos de su vida un lugar central, ésta ha sido objeto de pocas investigaciones, no existiendo ningún estudio que trate con profundidad su trabajo interpretativo como pianista acompañante. Para desarrollar este estudio,

nos basaremos en la amplia documentación conservada en el Archivo Manuel de Falla y utilizaremos también como herramienta los recientes trabajos de Alexander Silbiger, Iina-Karita Hakalahti o Howard Mayer Brown centrados en la *Performance Practice*.

Dentro de esta práctica interpretativa será esencial en primer lugar el análisis del repertorio interpretado, pero también la búsqueda de criterios interpretativos que podemos extraer de las fuentes musicales conservadas, e incluso un análisis que nos permita valorar si su práctica como pianista acompañante repercutió de algún modo en su propia labor creativa.

- 10,00. *Las distintas versiones de la Suite de Rosa García Ascot: estudio analítico-comparativo de una de las obras más representativas de la eterna discípula de Falla*. Isabel Láinez López.

Rosa García Ascot (1902-2002) es una compositora e intérprete perteneciente al Grupo de los Ocho o Grupo madrileño de la Generación del 27. Discípula de Pedrell, Granados, Falla, Turina y Nadia Boulanger, esta figura de la música contemporánea española se abre ante nuestros ojos como una de las más atractivas y fascinantes dentro de su generación. Relegada durante quizás demasiado tiempo a un segundo plano, en los últimos años se puede observar un creciente interés por rescatar su figura del olvido, pero su obra compositiva en general aún navega en el equívoco y en la confusión, debido mayoritariamente a que gran parte de ésta se perdió durante la Guerra Civil y a la dificultad de acceso a las fuentes en algunos casos. En este sentido, proponemos arrojar algo más de luz sobre su creación, centrándonos en una de las composiciones más significativas: su *Suite*, la cual acompañó a la autora en las presentaciones, tanto en Madrid como en Barcelona, del Grupo de los Ocho. La obra engloba, en principio, cuatro versiones distintas: *Suite* para piano, *Suite* para orquesta, *Española* para guitarra y *Petite Suite*, de nuevo, para piano. Estas cuatro versiones demuestran, por sí solas, la importancia que Rosa García Ascot otorgó a la *Suite* y justifican la necesidad de aclarar ciertos interrogantes que se plantean: ¿Cuál es la verdadera cronología de las mismas? ¿Hubo grandes modificaciones de una versión a otra? El estudio analítico-comparativo de las fuentes que se conservan de esta obra, localizadas principalmente en el Archivo de Jesús Bal y Gay de la Residencia de Estudiantes, en el Archivo Sinfónico de la SGAE y en el Archivo Manuel de Falla, nos ofrece la respuesta a estos y otros interrogantes.

- 10,20. *¿Impresionismo o folclorismo?: El estilo musical de Frederic Mompou a través de sus canciones líricas*. Desirée García Gil

La primera crítica musical a la obra de Frederic Mompou (1893-1987) fue realizada por Émile Vuillermoz para el periódico “Le Temps” el 21 de abril de 1921. Ésta surgió a raíz de la primera audición con obras para piano solo del músico, celebrada tres días antes en la parisina “Sala Erard” e interpretadas por su entonces profesor de piano, Ferdinand Motte Lacroix. En aquella reseña se consideraba a Mompou como un ‘debussysta auténtico’, en el sentido de que no ‘se hacía el Debussy’, sino que buscaba ‘ideas alrededor’ en lugar que en ‘sí mismo’ como bien hacían los ‘seguidores del impresionismo’: para el crítico francés, el compositor catalán había asimilado las directrices artísticas de Debussy hasta el punto que sería capaz de prolongar su estética sin repetirla. Por su parte, la crítica española no quería perder la oportunidad de adjudicarse en sus filas el nuevo éxito musical. Así, ese

mismo año, Adolfo Salazar no dejaba de señalar en “El Sol” de Madrid, que el “nuevo suceso era una vez más, español”, considerándolo como el “nuevo artista mimado de París”. A partir de entonces surgieron dos ideas contrapuestas. Para la crítica francesa, la obra de Mompou conservaba todas las reminiscencias armónicas que caracterizaban el impresionismo musical mientras, la pluma española, insistía en resaltar el “fuerte sabor nacional” de la obra del catalán. Si bien estas apreciaciones corrían paralelas a la presentación de obras para piano solo, en el género para voz y piano estos apelativos no se hacían tan evidentes.

La presente propuesta de comunicación pretende evidenciar la supuesta influencia francesa o española en la escritura de Mompou a través del análisis de sus canciones líricas. De este modo, se podrán extraer conclusiones que permitan esclarecer cuál de las dos vertientes estilísticas está más cercana a la estética del compositor.

10,40. *Debate*

9,00-11h.: Mesa 72.A Tecnología y globalización Moderadora: Gemma Pérez Zalduondo

9,00. *La tecnología al servicio de la globalización: La industria fonográfica valenciana (1898-1901)*. Ramón Canut Rebull.

Aunque el proceso de globalización tuvo un gran impulso en las últimas décadas del siglo XX, se trata de un fenómeno que tiene su origen en las transformaciones económicas y sociales que provocó el capitalismo y las políticas liberales que acabaron con el Antiguo Régimen. Cuando aplicamos el concepto *globalización* a la cultura nos referimos, sobre todo, a la difusión y consumo de productos culturales a nivel mundial. En este sentido, podemos afirmar que el desarrollo de la tecnología ha jugado un papel determinante en la comercialización de la cultura, su proceso de conversión en bienes de cambio y la transformación de las relaciones sociales en las artes. En cuanto a la música, un hecho decisivo fue la creación a finales del siglo XIX de una tecnología capaz de conservarla y permitir su reproducción en cualquier otro momento y lugar. Esto ha influido progresivamente en la difusión y recepción de la música y en las actitudes de los propios músicos. Esta comunicación repasa los inicios de la industria fonográfica en España centrandose su atención en la actividad que llevaron a cabo los gabinetes fonográficos radicados en la ciudad de Valencia entre los años 1898 y 1901. Estas casas no solo comercializaron productos de fonografía –fonógrafos y cilindros–, sino que llevaban a cabo sus propias grabaciones exportando una gran parte de su producción al mercado sudamericano.

9,20. *El olvidado «Viaje musical por Asturias» de Constantin Brăiloiu. Crónica de una extraordinaria contribución a la fonografía etnomusicológica española*. Héctor Braga Corral y José Antonio Gómez Rodríguez.

Que Constantin Brăiloiu (Bucarest, 1893 - Ginebra, 1958) es una de las figuras más sobresalientes de la etnomusicología contemporánea es una evidencia que no admite discusión. Al margen de cualquier tipo de *a priorismo*, abierto a los datos y a los hechos, la figura de Brăiloiu ha pasado a la historia de la disciplina por la brillantez de una labor intelectual basada en la lógica de un razonamiento reflexivo y elegante «que no tiene parangón en la historia de la etnomusicología» (Rouget). Como el norteamericano Alan Lomax, Brăiloiu fue un gran coleccionista de canciones, que

registró en numerosos países de su entorno. En el verano de 1952, unos meses antes que Lomax, viajó a Asturias para grabar *in situ* temas tradicionales para dos conferencias que impartiría en la Radio de la Suisse Romande el 19 y el 26 de febrero de 1953 sobre la música de Asturias. Le acompañaron, en aquella ocasión, el doctor Marius Schneider, por entonces responsable de la sección de folklore del Instituto Español de Musicología, que dirigía el Padre Inglés, y el profesor Manuel García Matos, del Conservatorio de Madrid. La «misión asturiana» de Brăiloiu fue una de las más curiosas de este personaje tras abandonar Rumanía en 1943, uno de cuyos objetivos era el de «contactar con colegas de diversos países con el fin de promover juntos un conocimiento que superara la mera experiencia personal», como él mismo dijo. El texto de ambas conferencias, que formaban parte de un ciclo de veintiséis charlas que la RSR encargó a Brăiloiu entre 1951 y 1954, es tan desconocido en España como los cerca de cien registros sonoros que el célebre etnomusicólogo efectuó en Asturias, y que junto a los que llevaron a cabo Schindler y Lomax constituye una extraordinaria contribución a la fonografía etnomusicológica hispana.

9,40. *Radiodifusión musical y globalización: el caso de Enrique Franco y el segundo programa de RNE*. David Barbero Consuegra

La historia de Radio Clásica es una de las más dilatadas de la radio musical española. Su aportación a la difusión y crítica musicales en nuestro país resulta relevante, y constituye una referencia para la investigación musicológica interesada, por ejemplo, en la creación musical nacional contemporánea de las últimas décadas. Hasta llegar a lo que es hoy, Radio Clásica ha pasado por diferentes denominaciones y etapas, aunque todas ellas definidas por una línea ideológica común marcada por su iniciador, el compositor y crítico musical Enrique Franco. Una labor que ha sido refrendada por un extenso mandato (de aproximadamente treinta años) al frente de la dirección de Radio Clásica. Durante ese tiempo, Franco sienta las bases para crear en el seno de RNE el Segundo Programa (una emisora de radio especializada en la difusión de música clásica), del que va a ser su director y principal instigador.

Con la elaboración de esta comunicación, pretendemos subrayar aquellos aspectos más notables de la gestión de Enrique Franco respecto a la circulación de la información musicológica, su inquietud por acercar la música clásica universal a lo local y, viceversa, por divulgar cuestiones en apariencia locales en ámbitos de mayor envergadura, o su empeño en apostar por lo global sin renunciar a resaltar identidades singulares. Igualmente, intentamos analizar algunas de las consecuencias que todo ello ha tenido sobre las prácticas musicales y, por ende, sobre la musicología; así como la postura que esta disciplina ha adoptado ante dicho fenómeno. Por otro lado, la elaboración de este trabajo coincide con dos efemérides que se vienen celebrando este año: el 75 aniversario de la fundación de RNE, y los 60 años de la irrupción de su Segundo Programa.

10,00. *Programas musicales en televisión y globalización*. Alicia Álvarez Vaquero

Poco después de su aparición, la televisión comenzó a desempeñar un papel crucial en el trasvase de los sonidos (y de la imagen que acompañaba a estos sonidos –la cual cobraba cada vez más relevancia) de un país a otro. En los años 60', 70' y 80' pocos eran los jóvenes españoles que podían

viajar a Inglaterra o EE.UU para ver en directo a sus artistas favoritos; pero como bálsamo estaba la televisión, lo más parecido a ese viaje. En uno de los ciclos de La Música Contada (organizado en Granada en el año 2002), Jesús Arias -guitarra del grupo punk TNT- se refería así a Popgrama: “Allí pude, por primera vez, escuchar a los Rolling Stones y verlos. Y digo verlos porque hasta entonces sólo les había conocido por fotografía y a veces con censura”.

Pero no todo fueron triunfos sobre esta censura. El intento de Paloma Chamorro de enseñar a los telespectadores de La Edad de Oro la música más vanguardista de Reino Unido (a través de la actuación de Psychic TV) provocó el escándalo y la indignación más absoluta entre la Opinión Pública. Pero el *daño* ya estaba hecho, la audiencia había visto en acción a una de las bandas más experimentales y controvertidas de la historia de la música. Un espectáculo para el que España no parecía estar preparada.

Lo que en lugares como Londres o Berlín resultaba cada vez más normal (musicalmente hablando), en España suponía un revuelo desmedido. Y la televisión estaba en ese punto: el de acortar las distancias y acabar con las barreras y los prejuicios musicales que nuestro país poseía como rasgo identitario. Esta comunicación pretende reflejar la labor de TVE en este sentido, en una época previa a la llegada de MTV y YouTube.

10,20. *La ópera mediática global: la imagen social del cantante transformada por el cine y los medios audiovisuales*. Isabel Villanueva Benito.

Los procesos de convergencia están alternado significativamente el panorama artístico, mediático y cultural. En el siglo XXI la industria de la ópera, inmersa en un proceso complejo de fidelización y atracción de nuevos públicos, utiliza los medios de comunicación para expandir sus horizontes más allá de los teatros y las naciones. Y lo hace posible gracias a su naturaleza audiovisual y a su lenguaje universal. Surge la ópera audiovisual en múltiples formatos: ópera en los cines, óperas filmadas, videoclips líricos, televisión-ópera, ciber-ópera...etc. Ante el constante intervencionismo audiovisual y las nuevas demandas de un consumidor cada vez más mediático, es necesario reflexionar sobre las profundas transformaciones musicales, estéticas y artísticas que está sufriendo la figura del cantante de ópera.

Atendiendo a las perspectivas sociológica y artística, el artículo analiza la nueva imagen de los divos que ofrecen los medios en España, con el fin de esclarecer algunas cuestiones: ¿Cómo ha concebido históricamente el cine español a los cantantes de ópera? ¿Qué cambios ha podido sufrir la imagen de los divos tras el boom audiovisual de la era digital? ¿Cómo influye la telegenia y la estética audiovisual en el trabajo musical del artista?, ¿Qué matices adquiere hoy el *star system* operístico a través del arte audiovisual en los nuevos medios? ¿Qué consecuencias sociológicas puede tener el consumo global y audiovisual de la llamada ópera en los cines?

10,40. *Debate*

9,00-11h.: Mesa 73.A Historiografía musical (1) Moderador: Thomas Schmitt

9,00. *Nacionalismo y globalización en la musicología pasada y presente*. Alejandro Vera Aguilera.

Los estudiosos actuales suelen referirse al nacionalismo como una categoría o ideología cuyas consecuencias en el plano musical, tanto históricas como historiográficas, forman parte del pasado. El mundo de hoy estaría regido por otros sistemas de valores en los que primarían, por un lado, una perspectiva global que supera el discurso eurocéntrico y, por otro, una conciencia crítica de lo local que reemplaza al antiguo discurso nacionalista, desplazando el concepto de nación como la unidad cultural primaria (Taruskin).

La presente propuesta plantea un punto de vista radicalmente opuesto, para afirmar que el nacionalismo es una fuerza viva y potente en el discurso musicológico actual, que condiciona tanto nuestra manera de entender la música como la musicología en su dimensión práctica y teórica; sin embargo, se oculta con frecuencia bajo otros conceptos que constriñen la idea de nación a un marco regional o lo amplían a una escala continental. De un modo similar, este trabajo coincide con otros autores al entender a la globalización como un proceso de larga data cuyas implicancias históricas e historiográficas para nuestro campo están lejos de ser recientes.

En suma, su objetivo consiste en cuestionar la idea del nacionalismo como ideología exclusiva del pasado y de la globalización como fenómeno acotado al presente en el ámbito de la musicología. Para ello, se confrontará una selección de casos puntuales relacionados con la música en el periodo 1840-1950, con ejemplos igualmente acotados de estudios musicológicos de los últimos años.

9,20. *The Singer of Tales: La relación interdisciplinar musicología-filología a través de la Teoría oral*. David Fernández Durán.

En esta comunicación se aborda la relación entre musicología y filología en diversas investigaciones cuyo elemento común es la aplicación de la metodología de la *Teoría oral (Oral-Formulaic Theory, Parry-Lord Theory)*, que fue enunciada desde la filología norteamericana y abarca el estudio comparativo del lenguaje formulario de la poesía oral en general, los géneros del *repentismo* en particular y constituye uno de los principales fundamentos teóricos que identifican a la *Escuela oralista*.

La filología, a través de la *Escuela oralista* ha recogido numerosos datos en diferentes terrenos de la investigación musical que debe valorar la musicología: la figura de los músicos, los mecanismos de aprendizaje y transmisión, el contexto social y cultural, el análisis musical, así como la metodología empleada. Los recientes enfoques teóricos de los *oralistas*, que ponen un mayor énfasis en los aspectos interpretativos (*Performance Theory, Inmanent Art*), muestran un interés creciente por el papel de la música en la *repentización* poética y por el estudio de los géneros populares urbanos.

Desde la publicación de *The Singer of Tales* (1960) la *Teoría oral* ha influido en investigaciones musicológicas sobre diversos aspectos de la relación entre música y poesía, en géneros cuyo factor común es la improvisación: los sermones en la *Iglesia baptista* norteamericana (B. Rosenberg, 1970), el canto gregoriano anterior al advenimiento de la notación musical (L. Treitler, 1974-75), el blues primitivo (J. Titon, 1977) y el jazz (F. Wakefield, 2004). Es oportuno considerar

trabajo interdisciplinar en los géneros de la música popular urbana caracterizados por la improvisación poético-musical.

La documentación examinada permite extraer datos valiosos relativos a los mecanismos de aprendizaje, transmisión e interpretación musical, algunos de los cuales presentan rasgos comunes a pesar de la diversidad geográfica y cultural. En la metodología de análisis destaca el uso de los modelos lingüístico-filológicos de la fórmula parry-lordiana aplicados al análisis musical, partiendo de los principios teóricos de la *Gramática generativa* y el concepto de *recursividad*. También se establecen paralelismos entre los términos *dialecto* e *idiolecto* y el análisis del estilo musical.

9,40. *Estilo y performatividad. El análisis musical entre el lenguaje y la cultura.* Julio Raúl Ogas Jofré.

En las últimas cuatro décadas el análisis formalista y el que se acerca al contenido del fenómeno sonoro se han distanciado considerablemente. Para el primero, recursos estilísticos e innovaciones constituyen la “esencia” de su trabajo sobre la sintaxis del lenguaje musical. Para el segundo, diferencias estilísticas constituyen la base para la demostración de la existencia de identidades “construidas”. En la actualidad, la superación de los constructivismos permite estudiar la adopción o acercamiento de un compositor a un determinado estilo musical, como la participación en un acto de reiteración que (tomando como guía la teoría performativas de la identidad propuesta por Judith Butler) da lugar a la significación y a la participación en la (re)configuración de identidades.

Es así, que proponemos un principio de análisis musical que atienda de igual forma: al estudio de los recursos estilísticos, en tanto estructura de las condiciones en que se genera el discurso; como a los elementos diferenciadores (*différance*) que cada compositor incorpora en ese discurso, en cuanto son la expresión de su capacidad de agente innovador que tiende a modificar las normas que regulan la repetición. En la música del siglo XX no es difícil apreciar la presencia de estilos internacionales que actúan como entramado o estructura de un discurso musical de alcance global, que a su vez se modifican y resignifican según los espacios territoriales, grupales o personales donde se dan esas prácticas repetitivas de significación estilística. De este modo es nuestro propósito acercarnos a la música teniendo en cuenta su capacidad de permitirnos conocer, definir y valorar bienes culturales que hacen a la constitución y modelación de la identidad, al formar parte de la semiosis social que es donde, en definitiva, se construye la realidad de lo social.

En esta comunicación mostraremos la aplicación de esta metodología a partir de dos casos significativos, el de los neoclasicismos y el de las músicas populares urbanas de la segunda mitad del siglo XX.

10,00. *Argumentos musicales: ciencia y estética en el pensamiento de Eugenio Trías.* Juan José Pastor Comín

Desde la publicación de *Drama e identidad* (1973) puede observarse en el conjunto de la obra de Trías una constante reflexión sobre la experiencia musical como forma de conocimiento. En los últimos años hemos asistido a la aparición de dos obras fundamentales: *El canto de las sirenas* (2007) y *La imaginación sonora* (noviembre de 2010, *Premio de Ensayo Caballero Bonald*, 2011), ambas con idéntico subtítulo, *Argumentos musicales*. Estos estudios –los cuales deben ser contemplados desde su *Lógica del límite* (1991)–, si bien son complementarios, difieren en la perspectiva de sus

planteamientos. Trías se propone en *El canto de las sirenas* «una novela de la música occidental» (2007:23), relatos *locales* que aspiran a ser enunciados *globales* donde la música surge como *gnosis sensorial*: un conocimiento –sensible, emotivo– capaz de “salvar”, esto es, de transformar nuestra experiencia del mundo. Esta idea será perfilada en *La imaginación sonora* donde, desde *La crítica de la razón pura* de Kant, Trías propondrá el desplazamiento del giro lingüístico del pensamiento estético para instaurar el valor del *símbolo* como mediación entre el sonido, la emoción y el sentido, capaz de adquirir un valor cognitivo en la forma que acontece en el tiempo (2010: 577-578). Nos adentraremos, pues, en el concepto de *símbolo* musical propuesto por Trías –apartado de este paradigma lógico-lingüístico–, imposible exposición sensible de las Ideas de la Razón – no aprehendidas conceptualmente–, y, en consecuencia, materia de pensamiento concretada en las *ideas estéticas* (2010:581). El sistema estético así propuesto superará el conocimiento intuitivo que Kant asigna al arte al permitir que la “imaginación sonora” alcance el plano de la razón a través de la escucha (2010:579) por medio de una forma musical “intervenida” por la propia imaginación y su facultad de producir símbolos: «La imaginación sonora facilita la conversión de registro sensible, sensorial y emotivo de la escucha en una formación que apela a la inteligencia, a la razón, al conocimiento» (2010: 580). En este contexto la composición ha de surgir como “gnosis liberadora” y universal (2010: 617).

Cimentando las bases históricas y antropológicas de la vibración y la audición –desde el impacto que en él produce la obra de Scelsi–, Trías sitúa esta *imaginación sonora* en una forma de la inteligencia ontológicamente necesaria y fundacional junto al hipertrófico eje *razón-lenguaje*, esto es, como memoria intrauterina de lo inmemorial (2010: 596, extensión de los actuales estudios de la audición en el vientre materno), reminiscencia ya apuntada en su ensayo sobre *Platón: la música, la filosofía y los primeros principios* (2007: 820-821). Es así como en el acontecer del *límite* –la escisión entre naturaleza y cultura, vibración (*foné*) y lenguaje–, aparece, del ruido amalgamado con el sonido discreto, la música como umbral de acceso al propio límite, disciplina «civilizadora de un fondo ancestral, telúrico e irracional, y capaz de suscitar una elevación hacia las alturas matemáticas y astronómicas [...] (2007: 888-889). Nuestra comunicación, sirviéndose del concepto de *argumento* –del latín *arguere*, “dejar en claro”, “brillar” en su raíz indoeuropea *-arg-*, examinará con detalle las fuentes que intervienen en la formulación del pensamiento estético musical de Trías y subrayará los aspectos más interesantes del mismo que coinciden con algunos avances propiciados por los estudios de neuropsicología de la audición, señal inequívoca de vocación *universal* donde ciencia y estética caminan de la mano.

10,20. *Memoria y erosión: la herencia de la revolución espectral y su vigencia en la música de hoy*. Vicent Minguet Soria

Gérard Grisey y Tristan Murail fueron dos de los principales representantes de la corriente llamada espectral que se desarrolló en Francia a mediados de los años 70 del siglo XX como reacción a la estética post-serial. La presente comunicación pretende plantear, a partir de una retrospectiva panorámica de sus principios estéticos y de su actitud hacia la composición musical, una revisión crítica del naturalismo de los postulados de la estética espectral, así como de su permanencia en la música de hoy, atendiendo a su vez a las numerosas transformaciones que ha experimentado, cuyo ámbito de

difusión franqueó las fronteras del continente europeo para convertirse en un tópico común fundado en la redefinición del espacio musical y de la forma.

Más allá de constatar una actitud concreta que favorece la percepción y la identificación de arquetipos sonoros en el discurso musical, junto con una renovación del material armónico o una preocupación esencial por el tratamiento temporal, los principios estéticos fundacionales de la música espectral, surgidos como reacción al estructuralismo musical de posguerra, han sido asimilados de múltiples maneras e integrados en estéticas y planteamientos muy divergentes.

¿Cuál es pues la vigencia de la música espectral en un panorama híbrido dominado por la velocidad y la tecnología?. ¿En qué medida se han asimilado sus principios estéticos o se han reconducido e integrado en la poética de otros compositores? Existe quizás un posible desacuerdo entre la teoría y la práctica tal y como ocurría hace ahora casi medio siglo con la música serial y el post-serialismo. ¿Podemos hablar no obstante de post-espectralismo?. Estas y otras cuestiones son objeto de examen y aclaración a lo largo de esta comunicación.

10,40. *Debate*

9,00-11h.: Mesa 74.A Poesía y música Moderador: Juan Miguel González Martínez

9,00. *Tropos y Ars nova: una observación de método.* Arturo Tello Ruiz-Pérez

La cuestión de la periodización ha sido tradicionalmente materia controvertida en los estudios musicológicos. De forma casi paralela, la búsqueda de una terminología adecuada y la fuerte tendencia a dividir en taxonomías géneros, estilos y corrientes estéticas, han desembocado con frecuencia en una –a veces útil pero peligrosa– visión teleológica de la historia de la música.

Desde que Johannes Wolf, basándose en el célebre tratado de Philippe de Vitry, acuñara emblemáticamente “Ars nova” como un título para significar los importantes avances en la notación y, por ende, las nuevas posibilidades expresivas “abiertas” a principios del siglo XIV, la convención del término ha sido ampliada por la crítica, en términos generales, para referirse a toda polifonía de esa centuria. ¿Es válida de forma inequívoca –y más allá de la comodidad– esta aplicación?

De igual manera, recientemente el concepto de tropo ha sido puesto en cuestión en tanto que género aislado de canto litúrgico. Sus características, funciones y finalidades, así como sus relaciones de dependencia con respecto al canto “oficial” en la liturgia, han sido –y siguen siendo– objeto continuo de examen y reflexión, ya sea desde la filología (con mención especial para el grupo de investigación “Corpus Troporum” de la Universidad de Estocolmo) o desde la musicología, la historia de la liturgia, de la teología, etc. Sin embargo, dentro del ámbito de estudio del “Ars nova”, parece una constante considerar como tropo a cualquier tipo de añadido “extraño” al texto oficial en su sentido litúrgico, sin atender excesivamente a puntos cruciales como la pre-existencia –o no– de la melodía base, las relaciones retórico-musicales, etc. ¿Tropo en cualquier caso?

La presente comunicación tiene el propósito de plantear una breve reflexión metodológica sobre la terminología, conceptualización y comprensión de estos aspectos, haciendo, eso sí, especial incidencia sobre sus manifestaciones en los manuscritos conservados en España.

9,20. *El Arcipreste de Hita, músico. Nuevas perspectivas para el estudio del fenómeno musical a partir del Libro de Buen Amor.* Daniel Rodrigo Benito Sanz

Los musicólogos Felipe Pedrell y Pepe Rey, convienen en que el autor del *Libro de Buen Amor* (en adelante *LBA*) tuvo que tener amplias nociones musicales, aunque justifican sus respectivas tesis por vías distintas. David G. Lanoue ha analizado en la obra aspectos musicales fuera de los manidos asuntos instrumentales, en tanto que la obra más útil para un estudio de la música en el *LBA*, sigue siendo la conocida *Poesía juglaresca y juglares*, de don Ramón Menéndez Pidal.

La presente comunicación se propone demostrar desde varias perspectivas que el autor del *LBA* es, claramente, conocedor de un tipo de música de su tiempo, sus circunstancias, convenciones y ejecución (*performance*), y por tanto la obra constituye una fuente literaria de primer orden para el estudio de la música medieval, pero tal como la entendían los juglares, clérigos ajugarados y trovadores, actuando ante auditorios, a veces con ocasión de las festividades, celebraciones y mercados que aparecen en el Libro. Habida cuenta del sentido del ritmo que demuestra el dominio en la composición de varias estrofas (cantares de ciegos, cantigas en loor de Santa María, cantigas de serrana, etc.), no sería descabellado pensar que su autor no se conformase con la composición de distintos metros y ritmos, y fuera músico práctico (ya que da muestras de ser músico teórico) y tocase instrumentos, seguramente algunos de los que menciona en el *LBA*.

En manos de un lector del siglo XIV con conocimientos de música teórica o polifónica, la mayoría de referencias musicales del Libro serían pasatiempos de mucho solaz pero poco provecho; este lector habría denostado la figura de nuestro Arcipreste como músico “practicón” y no teórico, no versado en la música como elemento inmaterial sobre el que fundar teorías, y probablemente habría censurado su talante de clérigo ajugarado. Pero tenía el Arcipreste el conocimiento -profundo- del canto llano que permite la parodia, en la que hace de las horas canónicas; podía teorizar sobre los diferentes instrumentos y sus agrupaciones más convenientes, no solo enumerándolos sino asociándolos entre sí (nos apoyaremos en la iconografía de las *Cantigas de Santa María* para fundar la teoría de las agrupaciones más o menos convenientes de instrumentos), e incluso teoriza sobre a qué cantar conviene cada instrumento.

El predominio de la tradición, circunstancias, forma de ejecución y convenciones juglarescas en el texto, lo atribuimos a una preferencia del autor del *LBA* más que al desconocimiento de la polifonía o la teoría musical. Preferencia, porque tanto escalas como intervalos no le son ajenos. Prueba de ello es el cuarto verso de la estrofa 1218, citando por la edición de Gybbon-Monypenny: “*fázel fazer be quadrado en boz doble e quinta*”, verso nunca debidamente estudiado, a nuestro juicio, y que, además de a la nota *si*, alude a un intervalo de quinta y de octava, cargado de tradición –las notas que configuran un bordón- y connotaciones en la Edad Media.

Cuatro perspectivas diferentes (instrumentos musicales, ritmos y metros, *performance*, teoría musical) convergen para concluir que nos hallamos ante una fuente literaria de primer orden para el estudio de la música en el siglo XIV, pues su autor, con gran conocimiento de ciertas prácticas

musicales concretas de su época, hace una elección –motivada más por el afán de burla y parodia que por desconocimiento-, configurando un “tratado” musical muy particular.

9,40. *Coincidencias entre Silva de sirenas (1547) y Recopilación de sonetos y villancicos (1560)*. Gracia María Gil Martín.

Entre 1536 y 1576 se publicaron en España 7 libros de música en cifra para vihuela cuyo contenido incluye prácticamente todos los géneros que podían escucharse en la época: música religiosa (misas y motetes), música profana (canciones y villancicos) y una gran variedad de piezas instrumentales representadas por variaciones, glosas y fantasías. Algunas de estas obras eran originales, pero otra gran cantidad eran adaptaciones de la música vocal de grandes polifonistas españoles y franco-flamencos, además de versiones instrumentales de otros autores. Uno de los libros, titulado *Silva de Sirenas*, fue publicado por Enríquez de Valderrábano en Valladolid en 1547, en el taller de Francisco Fernández de Córdoba y fue dedicado a Francisco de Zúñiga, Conde de Miranda. Valderrábano es uno de los vihuelistas más desconocidos, de los que apenas sabemos unos cuantos datos de su vida; pero a la luz de su música podemos deducir que fue un gran vihuelista, con unos rasgos compositivos realmente exquisitos que merecen ser estudiados en profundidad.

En la presente comunicación se analizan cuatro piezas para vihuela y voz de Valderrábano, que coinciden en texto con las incluidas por Juan Vásquez, polifonista de la escuela andaluza, en su *Compendio de sonetos y villancicos* de 1560. Sólo en una de las cuatro el vihuelista declara que pertenece a Juan Vásquez. El estudio se centra en analizar qué proceso se siguió para adaptar esta obra vocal a la vihuela y extraer esas características para indagar si las otras tres composiciones pudieron pertenecer a Vásquez. Para ello es necesario transcribir a notación moderna las obras en tablatura. Se descubre otro dato interesante: Cuando *Silva de Sirenas* se editó en 1547, el polifonista aún no había publicado su obra, lo que lleva a pensar que Valderrábano y Vásquez se conocieron en algún momento, influenciándose mutuamente

El estudio de las fuentes textuales y musicales es fundamental en esta investigación, para alcanzar unas conclusiones coherentes y científicamente firmes.

10,00. *“El aura de amor” en la música y la poesía de las églogas del Libro de dúos (siglo XVIII)*. Lola Josa y Mariano Lambea.

El *Libro de dúos* es un libro manuscrito de música y poesía que se conserva en la Biblioteca de Catalunya (signatura M. 1387) y que contiene cinco églogas anónimas para dos tiples y bajo cifrado. El volumen es apaisado y consta de 118 folios. El papel es grueso y las cubiertas de pergamino. La letra y la música vienen escritas de manera muy clara y pulcra, y son de gran tamaño. Esta fuente poético-musical no trae fecha pero por el estilo y notación musicales podemos inferir que pertenece a la segunda mitad del siglo XVIII.

El contenido de este manuscrito nos permitirá estudiar el tratamiento que se le da al subgénero lírico de la égloga -tan vinculado, desde sus orígenes, al teatro y a la música-, una vez consumada ya la fiesta cantada calderoniana, y con las nuevas inquietudes de reformismo y austeridad surgidas en el siglo XVIII.

El objetivo de nuestra comunicación es realizar un estudio poético-musical de la recuperación del tema pastoril teniendo en cuenta su carácter dialogístico y la interrelación de los aspectos bucólicos con los arcádicos. De esta manera intentaremos rastrear los rasgos estilísticos más destacados de una tipología poético-musical que buscaba una nueva propuesta para cantar una tradición que llegaba enriquecida desde diversas vertientes. A saber: desde las influencias de la Grecia antigua; desde los modos expresivos renacentistas; y desde la originalidad y consagración que se le dio con el período barroco. Todo ello para configurar que la égloga, en el siglo XVIII, se convirtió en una reivindicación estética y ética.

Las conclusiones de este trabajo pueden ser tan interesantes como lo es, por sí mismo, este *Libre de dúos*, cuya edición crítica dispondremos en acceso abierto en Digital CSIC y en el portal tamático “Literatura y Música” de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

10,20. “Diálogos” musicales en la Valencia del siglo XVII. Andrea Bombi.

Son bien conocidas las introducciones en diálogo que dan comienzo a diferentes villancicos policorales de Juan Bautista Comes. Al contrario, –sin duda porque carecen de atribución en las fuentes– han pasado desapercibidas a la investigación una decena de composiciones para solistas conservadas en el Archivo de la Catedral de Valencia que contienen –o directamente consisten de– “diálogos”, con propuestas y respuestas entre dos o más interlocutores. A diferencia de las secciones de villancico en Comes, estas composiciones parecen ser independientes y autosuficientes. En la comunicación se propone una descripción de este repertorio, junto con unas hipótesis acerca de las circunstancias de su interpretación. También se considerarán las posibles relaciones con los desarrollos posteriores de la música devocional representativa en Valencia, y con el género europeo del diálogo – algo que implica reflexionar sobre la imbricación de la música española en el barroco europeo–. Se plantean así dos cuestiones metodológicas: la potencialidad heurística que aún encierran la investigación de archivo y el estudio de fuentes para la reconstrucción histórica; y la pertinencia en esta última de categorías estilísticas tradicionales, como la de “barroco”.

10,40. *Debate*

11-11,30h.: Pausa café

11,30-13,30h.: Mesa 71.B Música y propaganda política Moderador: Germán Gan Quesada

11,30. El Consejo Central de Música, paradigma de la política musical en la guerra civil española. *Marco Antonio de la Ossa.*

La guerra civil española (1936-1939), uno de los periodos más trágicos y dramáticos de la historia de España, presenta en el ámbito musical unas características muy abiertas y atrayentes en distintos sentidos. Pese a la dureza de la situación y a las carencias, privaciones y crudeza que se vivieron en el día a día del frente y la retaguardia, llama poderosamente la atención la importancia que la música tuvo para ambos bandos.

En esta ponencia, nos centraremos en el organismo que el gobierno democrático republicano creó para dirigir los designios de la música en el Frente Popular: el Consejo Central de la Música. Las circunstancias de la guerra hicieron que la capital, y con ella los distintos estamentos, se trasladaran de Madrid a Valencia en 1937. En junio de este mismo año y en esta situación surgirá el Consejo, que tomará el relevo de lo realizado anteriormente por la Junta Nacional de Música y continuará con claridad y en parte su labor.

Pero, ciertamente y pese a las dificultades, el Consejo Central de Música trató de crear nuevas normas y de dar respuesta a problemas heredados de periodos anteriores. Así y como trataremos de exponer en esta comunicación, se trató de organizar las Misiones Musicales, cursos dirigidos a formar musicalmente a personas del frente y la retaguardia y crear la Orquesta Nacional de Conciertos. En su ideario también eran objetivos primordiales el fomento de la investigación musicológica y la composición musical, la edición de obras y libros, la realización de conciertos y festivales en muy distintos puntos de la geografía española o la publicación de revistas, entre otros muchos puntos. En este último ámbito, destaca sobremanera la revista *Música*.

11,50. *El uso propagandístico de la Música en la Guerra Civil: las funciones benéficas en la España nacional (Valladolid, 1936–1939)*. Nelly Álvarez González.

Resulta bien sabido que, en cualquier proceso bélico, los bandos enfrentados tienden a instrumentalizar la cultura en su beneficio. Durante la Guerra Civil, la música desempeñó un importante papel en la vida cotidiana de la España nacional como herramienta de propaganda con el objetivo de fortalecer y legitimar el discurso hegemónico. En Valladolid, ciudad enclavada durante toda la contienda en la retaguardia sublevada y considerada modélica por el general Franco, las funciones artísticas de carácter benéfico –especialmente las promovidas por los sectores políticos, militares y empresariales más poderosos– se revelan como un mecanismo explícito de la utilización de la música para adoctrinar a la población.

Estas veladas, revestidas de una fastuosa ornamentación destinada a hacer visibles todos los símbolos identitarios, se convertían en un evento social participativo que buscaba resaltar la adhesión de artistas y ciudadanía a favor de la causa. Diseñadas según un patrón recurrente hilvanado con mensajes cohesionadores y de exaltación nacional, dichas funciones se solían servir de un formato ecléctico que intercalaba obras breves de teatro de urgencia, poesía patriótica, discursos políticos y números musicales diversos: himnos, romanzas de zarzuela extrapoladas de las obras originales, piezas de baile, canciones regionales y arias de ópera.

El presente trabajo, siguiendo una línea musicológica de creciente interés por el franquismo, se centra en el estudio de la función que cumple la música en este tipo de espectáculos, apenas abordados por la investigación académica. Los clichés tomados de la zarzuela casticista y su renegociación de significados, los resortes emotivos y las construcciones metafóricas buscadas con cada una de las piezas escogidas, así como la contribución de los himnos en la recreación del espacio simbólico, son los principales focos para desvelar el porqué de la música entre las estrategias propagandísticas del poder.

12,10. *Identidad nacional, flamenco y propaganda en los años del fascismo triunfante*. Gemma Pérez Zalduondo.

Entre 1938 y 1943 viajaron a España jerarquías de los partidos totalitarios y de los gobiernos que apoyaron la sublevación de Franco, así como grupos de periodistas y otras personalidades para quienes, invariablemente, se organizaron espectáculos flamencos. Por ejemplo, el Intendente General de Música del Tercer Reich viajó expresamente a Sevilla para asistir a un “espectáculo flamenco” una vez finalizados los actos de la Semana de Música Alemana en 1942; durante la guerra civil habían acudido a la zambra en la casa-cueva de los Amaya en Granada las jerarquías del fascio italiano que habían participado en las celebraciones de la Unidad. Dado que en todos los casos los visitantes acudieron acompañados de mandos de Falange y del gobierno, rector de la universidad –en el caso de Granada- e incluso representantes de Sección Femenina, podemos concluir que dichos eventos fueron organizados para agasajar a los visitantes con aquello que podía causarles un impacto mayor, a pesar de que el régimen miró con desconfianza el flamenco “in situ” tanto por motivos étnicos como morales. Un caso particular fue la asistencia a la zambra de los Amaya, en abril de 1938, d el jefe del Partido Reformista Nacional de Marruecos. La extensa crónica del espectáculo insiste en la “pureza” del cante y en la gran emoción del visitante ante el parecido de las danzas y cantos con los marroquíes, que le condujo a exclamar: “¡Somos españoles! Aunque marroquíes, la sangre que corre por nuestras venas es sangre española”.

La presente comunicación se propone indagar en el papel del flamenco como propaganda durante estos años, en el vínculo entre el flamenco y los intelectuales falangistas que definían la identidad musical de la nueva España, así como la posible diferencia que en este tema podía encontrarse en Andalucía. También se interrogará sobre el flamenco en relación con la imagen de la España franquista tanto en el interior como en el exterior durante las dos guerras y su posible papel de aglutinador identitario al servicio de las ansias colonialistas del régimen.

12,30. *El cine musical del primer franquismo: Hacia una lectura ideológica*. Joaquín López González.

Durante el Franquismo, la búsqueda de una identidad cultural, claramente orientada a la legitimación de un modelo ideológico, tuvo en la música cinematográfica a un imprescindible aliado. Especialmente en los géneros con una carga ideológica evidente (cine bélico o “de cruzada”, cine religioso o histórico), el uso de determinadas músicas o estilos claramente identificables por el espectador (marchas militares, himnos patrióticos o religiosos), constituye una práctica bastante frecuente. Sin embargo, resulta aún más interesante el uso de la música desde una perspectiva más sutil en otros géneros cinematográficos, como el folklórico o la comedia, bajo los que a menudo también subyace un mensaje ideológico subliminal de claro corte conservador y nacionalista. En el cine musical, la copla (o canción andaluza), las alusiones al flamenco y al componente racial de las músicas del sur llegaron a acaparar una cuota importante de las bandas sonoras del periodo. También se cultivaron en menor medida otros estilos del folklore patrio, como la música tradicional aragonesa (la jota), gallega (la muñeira, el alalá), vasca (el zortziko), madrileña (el chotis) o catalana (la sardana), pero no tanto como ejes básicos de la configuración musical del film, sino como alusiones (a modo de cliché) de elementos argumentales concretos. Mención aparte merecen las alusiones a una de las más ricas

tradiciones musicales españolas: la zarzuela, cuya presencia en el cine fue demandada y apoyada por la crítica desde los inicios de la dictadura. Por otra parte, será frecuente la aparición de músicas no ligadas directamente a la tradición hispánica. Estilos procedentes de Norteamérica como el *foxtrot* o el *one-step* proliferaron en los años cuarenta, dando paso en las décadas posteriores a alusiones más directas al *jazz*. La presente comunicación pretende analizar las implicaciones ideológicas subyacentes en el cine musical de los primeros veinte años de la dictadura, considerando los aspectos formales y estilísticos de la banda sonora, pero también los contenidos y códigos presentes en textos y músicas, la actividad de los profesionales del género, así como la recepción crítica de esta filmografía.

12,50. *La canción popular como estrategia de promoción turística en la Mallorca de los años sesenta. Un ejemplo de “glocalidad”*. Francesc Vicens Vidal.

Durante la década de los años sesenta, mientras el mundo exigía una transformación social a gran escala, Mallorca vivía bajo la hegemonía de Franco a la sombra de un *paraíso imaginado*. La isla era el reducto escogido por el régimen para mostrar al mundo la cara más amable de un país en recesión económica y cultural. Manuel Fraga, entonces ministro de Información y Turismo, desarrolló el Plan Económico para el Desarrollo Social (1964 – 1967) que permitiría situar España en uno de los países de Europa líder en materia de turismo.

En este contexto la música popular irrumpió en el Estado Español convirtiéndose en un producto de promoción turística, catalizador de los ideales de modernidad que se profesaban. El impacto social que produjo dicha música fue gracias al impulso de los medios de comunicación. La radio, el cine y la televisión se habían convertido en las principales plataformas de difusión de los nuevos referentes culturales procedentes, sobretudo, de Inglaterra y Estados Unidos. En Mallorca, el turismo propició una notable aceleración del proceso de asimilación cultural de referentes foráneos. La llegada masiva de turistas y la presencia de una comunidad extranjera estable predispuso a los habitantes de la isla a asumir los cánones estéticos de las modas más cosmopolitas.

El objetivo de esta comunicación es mostrar de qué manera la música devino un elemento dinámico de nuevas experiencias que contribuyeron a crear un *espacio imaginado* e idílico para atraer un nuevo turismo de masas. El uso de la música popular con fines promocionales a favor del turismo contribuyó a la creación de una industria cultural que se dibujó a sí misma a partir de expresiones propias como el surgimiento de innumerables conjuntos musicales, la creación de un género musical de promoción de la isla, la celebración de siete ediciones del Festival Internacional de la Canción de Mallorca, la creación de un sello discográfico, etc. Dichas expresiones locales invitan a ser observadas como ejemplos de “glocalidad”. Es decir, procesos por los cuales un macrofactor se adapta a un contexto local para dar paso a formas de nueva creación.

13,10. *Debate*

11,30-13,30h.: Mesa 72.B Música e identidad (1) Moderador: Karlos Sánchez Ekiza

11,30. *La música de la revista Feminal: configuración de una identidad social.* Ana Belén Muñoz Fernández

La revista *Feminal*, dirigida por Carme Karr, se publicó como un suplemento del periódico *La Il·lustració Catalana* desde abril de 1907 hasta diciembre de 1917. En los ciento veintiocho números de la revista se publicaron cincuenta y siete piezas musicales compuestas por casi una treintena mujeres. En la globalidad de la revista se aprecia, de forma explícita, el interés de su directora por aumentar la cultura de la mujer y el repertorio musical no es ajeno a este objetivo. En él se pueden apreciar diversas intenciones de Carmen Karr como el fomento de la autoría femenina, la creación de un vínculo entre autoras e intérpretes femeninas y la plasmación en la música de un determinado pensamiento cultural.

Sobre la primera intención de Karr, el número de obras compuestas por mujeres triplica al de hombres; en relación al segundo punto se ha escogido el género de salón, interpretado por la mayoría de lectoras de la revista y en lo tocante al último deseo de la directora se puede apreciar la influencia de Pedrell en las piezas musicales de *Feminal*.

Pedrell en su concepción sobre la *cançó catalana* conjuga folklorismo, nacionalismo, neorromanticismo, europeísmo y modernismo; las obras de la revista comparten las siguientes características del ideario de Pedrell: tienen un sustrato romántico para piano sólo y de cámara (voz y piano la mayoría), gran parte se sustentan en canciones y danzas populares, algunas emplean elementos medievales como la temática o la lengua provenzal y todas se basan en poemas de autores catalanes.

Por todo lo comentado, se puede concluir que el repertorio de la revista consigue crear una relación vinculante compartida por autoras, ejecutantes y oyentes que configura una determinada identidad social femenina, que se plasmó físicamente en los salones barceloneses donde se interpretaban las obras musicales publicadas en *Feminal*.

11,50. “¿Quieren ustedes hacer el cuarteto nacional?”: *Género e identidad en el cuarteto de cuerdas n° 1 de Ruperto Chapí.* Fernando Delgado García.

Los primeros años del siglo XX supusieron un periodo de intensa modernización de la vida española y, en paralelo, de encendidos debates sobre el problema de la identidad nacional. Al mismo tiempo, el mundo musical vivía una profunda transformación que incluía la búsqueda de una nueva definición de “música española”.

En este contexto, el 23 de marzo de 1903, Ruperto Chapí estrenó su Cuarteto de cuerdas en Sol mayor. Desde 1868, era la primera vez que un compositor español contemporáneo presentaba al público madrileño una obra en el “género más exigente y elevado”. Pese a ser mayoritariamente alabada por la crítica, la creación generó una notable polémica periodística en la que participaron, entre otros, el propio Chapí, Cecilio de Roda y Felipe Pedrell. La discusión giró alrededor de dos problemas fundamentales: de un lado, las exigencias propias del cuarteto de cuerda como género; por otro, el carácter nacional de la obra presentada.

Además de analizar los argumentos esgrimidos en la polémica, la comunicación estudia la relación entre el texto musical, su apreciación crítica y los debates estéticos del periodo. Por otro lado, ayuda a dibujar un panorama de las fuerzas que articulaban el mundo musical madrileño del cambio de siglo, su trasfondo ideológico y el mundo oculto de sus intereses profesionales.

12,10. *Re-creación y re-configuración de identidades. De lo social a lo musical: Lavapiés*. Laura María García Gómez.

El barrio madrileño de Lavapiés es hoy en día un laboratorio social donde conviven personas procedentes de diversos lugares del planeta, con identidades socioculturales distintas y con prácticas musicales de características y funciones diferentes de las que tradicionalmente han caracterizado ese mismo espacio.

Los discursos que entran en competencia actualmente hacen referencia a la identidad del barrio, definiéndose bien como “auténtico y castizo”, o por otro lado, multicultural. En estos momentos, está teniendo lugar un proceso en el que aumenta la complejidad y pluralidad de las relaciones, lo que nos conduce de la tradicional homogeneización - en cuanto a características de población y sus respectivas expresiones culturales, en este caso la música - a un barrio heterogéneo, resultando así una identidad de tipo híbrido determinado por la re-composición y re-creación de las dinámicas locales y globales puestas en común en el Lavapiés del siglo XXI.

La presente propuesta de comunicación es una muestra de un proyecto de investigación que trata de constatar los elementos musicales propios de ese espacio *translocal*, estudiando cómo la música compuesta por estos nuevos vecinos tiene características que reflejan el “aquí” y “allí”; cómo la música cumple una función integradora mediante la creación de redes sociales; y las problemáticas sociales que subyacen detrás de esos compositores reflejadas en sus músicas y sus letras.

No conviene que la Musicología tradicional se desvincule de los procesos de cambio acaecidos dentro de nuestras sociedades actuales. Debemos apoyar la interdisciplinariedad y complementariedad entre disciplinas como la sociología, la antropología o la etnomusicología entre otras, para que con el esfuerzo de todos podamos entender mejor el mundo que nos rodea, y poder explicar lo más certeramente posible las nuevas formas y prácticas musicales que se derivan de los nuevos tipos y modelos de sociedad que con la globalización se van conformando.

12,30. *La música como vehículo de integración: La comunidad brasileña en Madrid*. Marta Puig Ávila.

En la Comunidad de Madrid residen más de 20.000 personas originarias de Brasil, país cuya riqueza musical está fuera de duda. Muchos brasileños han hecho de la música su medio de vida, encontrando a la vez una forma de participación social en la que han conseguido implicar a no pocos madrileños: *escolas do samba*, *blocos do carnaval*, grupos de *capoeira*, *Bossa – Nova* en la Casa do Brasil..., sin contar con los profesores que imparten clases en escuelas y academias. En definitiva, existe toda una red socio – cultural brasileña en nuestras ciudades estructurada en torno al fenómeno musical. Lo más interesante es cómo estos artistas venidos de Brasil han logrado que personas ajenas a su cultura se interesen por ésta, difundándose incluso el aprendizaje del portugués; todo ello, gracias a la gran atracción que produce su música. Sus centros de reunión, como la Casa do Brasil, las más de veinte escuelas de *capoeira* que existen en Madrid o bares musicales como *Kabokla* son frecuentados

tanto por brasileños como por españoles que han aprendido y disfrutan de la música y las tradiciones de Brasil. El colectivo brasileño, poco numeroso frente a otras nacionalidades, ha alcanzado algo infrecuente: que el país de acogida asimile y adopte su patrimonio cultural.

Este trabajo se ordena alrededor de cuatro grandes bloques: la *capoeira*, los *blocos do carnaval*, las *escolas do samba* y las agrupaciones musicales populares. Los métodos de trabajo seguidos para elaborarlo han sido - además de la consabida búsqueda de información -, entrevistas y conversaciones, la observación no participante y, en algunos casos, la participación directa. Hemos analizado el desarrollo y la difusión de la cultura musical brasileña lejos de su contexto natural, llegando a conclusiones muy interesantes y, en ocasiones, bastante sorprendentes.

12,50. *Más allá del ritual: música, identidad espiritual e ideología en la Jornada Mundial de la Juventud*. Julio Carlos Arce Bueno

Entre los días 16 y 21 de agosto de 2011 se celebró en Madrid la llamada Jornada Mundial de la Juventud. Este evento de carácter periódico es una iniciativa de la Iglesia Católica que tiene su origen en el año 1975, aunque no fue hasta 1986 cuando el papa Juan Pablo II lo convirtió en una reunión internacional de jóvenes católicos de todo el mundo que se reúnen en una ciudad indicada por el papa y en la que se celebran distintos actos religiosos.

La Jornada Mundial de la Juventud celebrada en Madrid contó un amplio respaldo de los poderes públicos y una gran cobertura mediática, no exenta de polémica por el apoyo institucional. Uno de los elementos más destacados en los medios audiovisuales fue la música. Junto a la música litúrgica y las músicas “institucionales”, como el himno compuesto para la ocasión, todos los actos estuvieron acompañados por los cantos y eslóganes de los “peregrinos”; en los rituales celebrados en Cuatro Vientos, también la música tuvo una presencia importante con la participación de una orquesta sinfónica, un coro y solistas vocales que interpretaron piezas creadas ex profeso.

Esta comunicación tiene como objetivo principal analizar los elementos sonoros y musicales del citado evento tomado como referentes, por un lado, los análisis sobre la imagen sonora de los grupos (Ayats, 1999) y, por otro, los trabajos coordinados por Lynn Schofield Clark (2006) sobre los cambios y la nueva significación de las prácticas religiosas en el contexto de una sociedad determinada por el capitalismo global y mediatizado. Haremos especialmente hincapié en la perspectiva de Gordon Lynch (2006) sobre el papel de la música popular en la construcción de identidades espirituales e ideológicas.

13,10. *Debate*

11,30-13,30h.: Mesa 73.B Crítica musical Moderadora: Teresa Cascudo García-Villaraco

11,30. *El discurso crítico de José María Esperanza y Sola. Una primera aproximación*. Sonia Gonzalo Delgado

La clasificación y el análisis sistemático de la actividad como crítico musical de José María Esperanza y Sola (1834-1905) llevan a plantearse la importancia de la crítica musical en un periodo de incipiente globalización como son las décadas finales del siglo XIX. Hasta fechas recientes, la crítica se ha tenido en cuenta como documento factual del hecho musical, pero la existencia de discursos críticos

como el de Esperanza y Sola –que entre 1879 y 1899 colaboró con *La Ilustración Española y Americana*- sugieren cómo la crítica musical favoreció la discusión estética e ideológica tomando como punto de partida la dimensión pública del hecho musical.

De este modo, me propongo analizar –a partir de su publicación póstuma *Treinta años de crítica musical*, de su *Discurso de Ingreso* a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la correspondencia inédita que mantuvo con Felipe Pedrell- la implicación de Esperanza y Sola en los principales discursos desarrollados al amparo de una época caracterizada por un profundo sentimiento nacionalista. Una época que, por un lado, trató de retomar en lo artístico elementos “nacionales” del pasado –adquiriendo especial relevancia conceptos como “patrimonio” o “monumento”-, pero por otro, no podía obviar la influencia de las creaciones contemporáneas europeas, que no solo llegaban a España gracias la circulación del repertorio, sino también a través de su recepción allende los pirineos, recogida en las principales publicaciones periódicas. Una dualidad, entre pasado y modernidad, que queda especialmente reflejada en los escritos de Esperanza y Sola que conciernen al sempiterno tema de la “ópera nacional” y, que permite ahondar en la consideración del hecho musical como herramienta de propaganda ideológica que trasciende lo meramente artístico.

11,50. *La crítica musical en la prensa española no especializada (1833-1874)*. Belén Vargas Liñán.

La crítica musical aparecida en la prensa generalista y en las revistas culturales y femeninas anteriores al último cuarto del siglo XIX en España ha sido un campo de estudio poco investigado. En la presente comunicación proponemos un análisis de este género periodístico valorando el grado de profesionalidad y especialización de las opiniones emitidas. Para ello, atenderemos a diversos factores, entre otros, la existencia de juicios de valor o de meras descripciones de los eventos y obras evaluadas, el uso de un vocabulario técnico-musical, el grado de importancia de los gustos del público en el juicio del autor, la labor de documentación y contextualización sobre el objeto criticado, el perfil profesional del periodista y, en definitiva, la forma de ejercer la crítica. En este sentido, tendremos en cuenta las peculiaridades del discurso crítico según se trate de producciones de teatro lírico –la gran mayoría del repertorio valorado en la prensa de información general de la época– o de repertorios de música vocal no escénica e instrumental. Así mismo, contrastaremos los rasgos de la crítica musical surgida en este tipo de medios con la publicada en la prensa especializada coetánea.

A pesar del amplio volumen de críticas musicales anónimas, esta labor fue ejercida también por firmas conocidas, algunas de las cuales de autores de reconocido mérito como Larra en *La Revista Española* (1832-1836), Masarnau en *El Español* (1835-1848), Velaz de Medrano en *El Español* y *La España* (1848-1868), Espín y Guillén en *El Clamor Público* (1844-1864) y *La Iberia* (1854-1898), Arrieta en *La Nación* (1849-1873), Alarcón en *La Discusión* (1856-1887) y *La Época* (1849-1936), Barbieri en *La Ilustración* (1849-1857), Cuenca Lucherini en *El Correo de la Moda* (1851-1893), Goizueta en *La España* y *La Época*, Bécquer en *El Contemporáneo* (1860-1865), y Peña y Goñi en *El Imparcial* (1867-1933).

- 12,10. *La crítica musical en la España romántica: De José M^a Carnerero a Joaquín Espín y Guillén*. Manuel Sancho García.

Si bien podemos constatar la existencia de crónicas musicales desde la segunda mitad del siglo XVIII, el ejercicio profesional de la crítica musical, en cuanto actividad regular y periódica de musicografía a cargo de un individuo competente y con acreditado juicio crítico, surge en España durante el período 1830-1845 de la mano de un grupo selecto de personalidades: José M^a Carnerero, Manuel Bretón de los Herreros, Mariano José de Larra, Santiago de Masarnau, Mariano Soriano Fuertes o Joaquín Espín y Guillén, entre las plumas más destacadas, cuya labor se sigue en distintos medios de comunicación de la época. Esa primera generación de intelectuales que aborda el periodismo musical sentaría las bases de la crítica desarrollada a lo largo de la centuria decimonónica y comienzos del siglo XX. Con tales premisas, nuestro estudio plantea una reflexión sobre el uso y funciones de la crítica musical en la España recién salida del Antiguo Régimen, tratando asimismo de determinar los rasgos formales y estilísticos del documento escrito y los temas que gozaron de mayor predilección. A nivel individual, el juicio valorativo, en virtud del interés que encierra como testimonio personal, permite desentrañar el pensamiento e ideales estéticos del musicógrafo y, por tanto, los criterios que le guiaban en la formación del gusto de la opinión pública, objeto primordial de la reseña crítica. Desde otra perspectiva, la información proporcionada constituye una fuente de primera mano para ahondar en el conocimiento de la vida musical española, un escenario donde confluyen el dominio avasallador del italianismo operístico; las primeras e infructuosas iniciativas encaminadas a alumbrar un drama lírico nacional de cuño genuinamente hispano; la restauración de la zarzuela sobre presupuestos novedosos; el lento pero inevitable declive de la música sagrada, agravado por las leyes desamortizadoras de Mendizábal; el desarrollo incipiente del género de salón; y el desconocimiento casi absoluto del repertorio camerístico y sinfónico de tradición centroeuropea.

- 12,30. *La recepción de Richard Strauss en España: aportaciones de Manuel Manrique de Lara y Cecilio de Roda en la crítica musical*. Diana Díaz González.

La llegada de la música de Richard Strauss a Madrid fue recibida con precaución por parte de la prensa, que en 1898 recogía las primeras impresiones de los poemas sinfónicos *Don Juan*, *Muerte y Transfiguración* y *Till Eulenspiegel*, estrenados en la capital española bajo la dirección del propio Strauss en la temporada de la Sociedad de Conciertos. Dos de los principales críticos musicales que sirvieron de bisagra entre los siglos XIX y XX marcaron la diferencia. Ante la novedad que suponía la producción sinfónica de Strauss para el público español, Manuel Manrique de Lara (1863-1929) y Cecilio de Roda (1865-1912) demostraron un conocimiento más profundo de la obra del alemán que otros críticos contemporáneos. En opinión de Lara y Roda, en sintonía con el bando germanófilo de la crítica, la obra de Strauss suponía la continuidad de la tradición alemana post-wagneriana, frente a la vanguardia francesa apoyada por sectores de la crítica musical afines a los aliadófilos. En nuestra comunicación estudiaremos los argumentos de Manrique de Lara y Cecilio de Roda en la medida en que ambos contribuyeron a la introducción de Strauss en España. Manrique de Lara, desde *El Imparcial* y *El Mundo*, y Roda, desde *La Época*, defendieron en las temporadas madrileñas la presencia de la música

de Strauss, que no se consolida hasta la visita de la Filarmónica de Berlín en 1908 dirigida por el propio compositor. Asimismo, analizaremos los debates en torno a la música programática que se reavivan entonces en la prensa, lo que se entrecruza con la aceptación de la propuesta straussiana no sólo en el género sinfónico, sino también en el operístico, especialmente tras su ópera *Salomé*, que se estrena en Madrid en 1910. Además, aportaremos nuevos datos sobre la relación de amistad que se forjó entre Strauss y Manrique de Lara.

12,50. *Cuando lo periférico se sitúa en el centro: homoerotismo en la cultura musical madrileña de los años 20 a partir de la obra de Adolfo Salazar*. María Palacios Nieto.

Hace más de treinta años que Teresa de Lauretis empleó el término *queer* en sus investigaciones, trasladando a una subcultura periférica al centro de su discurso académico. Hace dieciocho años que se editó la primera monografía completa sobre homosexualidad y música, volviendo a poner en el centro científico lo no-normativo, con el clásico *Queering the Pitch* (editado por Philip Brett, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas).

A pesar de la tradición que ya existe en otros países de este tipo de análisis, en la musicología española el estudio de lo no-normativo sigue siendo una asignatura pendiente. Este tipo de análisis, sin embargo, otorga a la diferencia un espacio básico dentro de un mundo globalizado y aparentemente cada vez más homogéneo. En esta comunicación se quiere poner el foco en esos aspectos, desde un punto de vista teórico y también práctico, a través de la actividad musical madrileña de la década de 1920.

La subcultura homosexual y su influencia en la creación artística constituyen un tópico especialmente importante en lugares como París y Madrid en esos años. Se han realizado numerosos trabajos que analizan la influencia del mundo parisino en la creación musical española pero dejan al margen ese elemento fundamental. Gran parte de los espacios culturales, redes sociales, creación e interpretación musicales de aquella época puede ser interpretada desde esos códigos. El análisis de estos elementos daría nuevas claves para dibujar un panorama más completo de la cultura artística en aquellos años.

El cuarteto de cuerda *Rubaiyat*, de Adolfo Salazar, es especialmente significativo al respecto, por lo que será una pieza de análisis fundamental en este discurso. A partir de la iconografía, los textos que inspiraron la obra y el análisis del lenguaje musical de la misma, nos aproximaremos a la subcultura homosexual de la época, llevando al plano local (Madrid) las características de una subcultura global con unos códigos comunes en el mundo occidental del momento.

13,10. *Debate*

11,30-13,30h.: Mesa 74.B Mecenazgos Moderador: José María Domínguez Rodríguez

11,30. *Poder regio y esplendor musical en la Corona de Castilla: la música en las cortes de Enrique III y el infante Fernando de Antequera (1390-1412)*. Francisco de Paula Cañas Gálvez.

La segunda mitad del siglo XIV supuso para Castilla un periodo de evolución y materialización de las nuevas estructuras socio-políticas y burocrático-administrativas inspiradas por la propia Corona

tras la entronización de la dinastía Trastámara. La música, como parte integrante, y a la vez como elemento propagandístico, de todo aquel programa de afianzamiento y consolidación del poder regio, ocupó un lugar muy relevante en la imagen de magnificencia y esplendor que la nueva realeza bajomedieval pretendía mostrar en todas las facetas de la vida política, tanto pública como privada. Considerando los años finales del siglo XIV y los primeros del XV un punto culminante de todo este proceso, apoyándonos en una documentación en parte aún inédita y desde una perspectiva política nacional e internacional, prosopográfica, cultural e institucional pretendemos abordar en este estudio la muy poco conocida actividad musical en las cortes de Enrique III y su hermano, el infante Fernando de Castilla, entre los años 1390 y 1412

- 11,50. *Influencia de la Devotio Moderna en la corte de los Reyes Católicos: el mecenazgo piadoso ejemplificado en Francisco de Peñalosa*. Mario Muñoz Carrasco

La música enmarcada en el ámbito de las capillas reales entre finales del siglo XV y principios del XVI se muestra como un perfecto vehículo de transmisión de las inquietudes espirituales de los monarcas que la patrocinaban. En el caso concreto de la corte de los Reyes Católicos encontramos además un vínculo primordial entre los fundamentos de la *Devotio Moderna* y la influencia que el patronazgo real obró en los cantores de la capilla. Con esta comunicación se pretende establecer la importancia cuantitativa y cualitativa de las prácticas devocionales asociadas a Isabel la Católica en el entorno cortesano mediante el análisis de la vida y obra del principal cantor que satisfizo sus necesidades musicales y mejor asimiló los términos de elevado misticismo relativos a la *Devotio*: Francisco de Peñalosa.

Se enfoca el estudio desde la dualidad del tejido musical imperante, esto es, las influencias franco-flamencas globalizadas en buena parte de Europa, frente al ámbito local de los villancicos vernáculos y el carácter privado de la liturgia piadosa. Dentro del ámbito sacro, este antagonismo quedará retratado en la comparativa entre las misas devocionales de Pierre de la Rue y Francisco de Peñalosa basadas en un mismo texto de Urrede. En el entorno profano se considerará la importancia del villancico devocional como elemento político y cohesionador empleado por las instituciones eclesiásticas. El espíritu proto-nacionalista de tintes religiosos que se respiró tras el final de la reconquista sumado a la propia devoción de Isabel vehiculará un recorrido por los reinos de Castilla y Aragón, Flandes, Roma o Sevilla, imbricado con la propia peripecia vital de Francisco de Peñalosa y su relación con el trascendental *Libro de las Horas* de Isabel la Católica.

- 12,10. *Hacia la deconstrucción de una historia: Aspectos de la actividad musical de la Compañía de Jesús en España (1600-1650). El caso de Madrid*. Juan Lorenzo Jorquera Opazo.

Desde hace algún tiempo, el estudio de la Compañía de Jesús en España ha suscitado un renovado interés en casi todas las disciplinas del conocimiento, lo que se ha traducido en la realización de gran cantidad de trabajos focalizados en distintos períodos de la historia. Manifestación de ello han sido los encuentros científicos que se han organizado especialmente durante la última década y la gran cantidad de publicaciones que han salido a la luz en el último tiempo.

La música no se ha quedado atrás, por lo que a través de este trabajo pretendemos dar a conocer una serie de hechos, que esperamos sirvan como un pequeño paso, para realizar una mirada crítica acerca de la idea que ha perdurado a través del tiempo sobre de la falta de interés que los jesuitas españoles han tenido hacia la música. Lo cierto es que hemos podido observar lo contrario. La actividad musical de la Compañía de Madrid fue rica y diversa, al menos eso hemos podido comprobar durante la primera mitad del siglo XVII.

Con el apoyo de pruebas documentales y la audición de algunas obras, daremos una mirada a la relación que mantuvieron los jesuitas con la música dentro de la misma Compañía, para luego verla con la sociedad. Dentro de ésta, partiremos considerando a los propios feligreses para luego tratar un tema muy importante y hasta ahora prácticamente desconocido: su relación musical con la corte y de la mano con esto, la que mantuvieron con otras ordenes religiosas de la capital, aspectos que sin duda permiten dar una nueva lectura de música barroca española a través de los jesuitas y dar un paso hacia delante en el proceso de deconstrucción de una historia que desde hace algún tiempo se ha comenzado a reescribir.

12,30. *Nobleza criolla en la 'Ciudad de los Palacios': el mecenazgo musical de Miguel de Berrio y Zaldívar, Marqués del Jaral y Conde de San Mateo de Valparaíso (1716-1779)*. Javier Marín López

Es un fenómeno conocido que la alta nobleza española desempeñó un importante papel como mecenas musical durante la segunda mitad del siglo XVIII, sustentando grupos de músicos asalariados y reuniendo bibliotecas de gran riqueza y variedad. Es de suponer que esta moda metropolitana, al igual que tantas otras, se difundiese entre los aristócratas criollos asentados en los principales centros urbanos del Nuevo Mundo, si bien las referencias localizadas hasta la fecha son escasas y fragmentarias. Aunque las motivaciones eran aparentemente las mismas –representación del estatus social y racial del mecenas y promoción de su imagen por medio de prácticas simbólicas, además de entretenimiento– las circunstancias y el contexto eran muy diferentes. Los miembros de la nobleza peninsular no viajaron a las Indias –y consecuentemente, el número de grandes familias era mucho menor en el Nuevo Mundo– y la aristocracia criolla no siguió la costumbre de fundar instituciones religiosas con capilla de música en sus dominios –como hicieron los duques de Lerma o Arcos en España–. Esta supuesta falta de interés por el mecenazgo musical de la nobleza indiana contrasta, sin embargo, con la existencia de lujosas mansiones, propiedad de ricos mineros y hacendados, que llevaron a los cronistas de la época a bautizar a la capital de Nueva España como la “Ciudad de los Palacios”.

En mi comunicación me centraré en estudiar el papel de la música en la nobleza novohispana a través de Miguel de Berrio y Zaldívar (1716-1779), Marqués del Jaral de Berrio y, como consecuencia de un estratégico matrimonio con Ana María Campa Cos, Conde de San Mateo de Valparaíso. Entre otros cargos, Berrio y Zaldívar fue contador de la Real Audiencia de México, Mayor de la ciudad y caballero de la Orden de Santiago. Era propietario de extensas explotaciones en Zacatecas y Guanajuato con las que construyó un gran palacio en ciudad de México, famoso por las tertulias musicales que en él tenían lugar. Él mismo fue un refinado intérprete de violón, favoreció a músicos como Ignacio de Jerusalén y aglutinó una importante colección de partituras e instrumentos musicales. Aunque un caso

aislado no permite extraer conclusiones generales sobre el perfil musical de la aristocracia indiana, es evidente que en determinados casos (como el de Berrio y Zaldívar), la afición de la nobleza criolla por la música era comparable a la de las grandes casas nobiliarias españolas.

12,50. *Música de Francisco Javier García Fajer para el Conde de Luque (1794-1795): italianismo y creación propia en una casa de la nobleza española.* María Gembero Ustárrroz

Esta comunicación se propone dar a conocer la vinculación profesional del compositor Francisco Javier García Fajer, “El Españolito” (Nalda, Logroño, 1730- Zaragoza, 1809) con el Conde de Luque, uno de los nobles españoles de mayor relevancia y riqueza a finales del siglo XVIII. De García Fajer, que triunfó como operista en Italia y ejerció gran influencia en el repertorio religioso hispano, se conservan obras en numerosos archivos españoles e hispanoamericanos. Se ha venido considerando que, tras su vuelta a España y establecido como maestro de capilla de La Seo de Zaragoza desde 1756, se dedicó exclusivamente a componer música religiosa. La documentación estudiada para este trabajo muestra, sin embargo, que García Fajer compuso además repertorio tanto religioso como profano para la poderosa Casa de Luque que, gracias a una tupida red de enlaces familiares, poseía privilegios, tierras y palacios en diversas zonas de Andalucía y Castilla. Durante los años 1794 y 1795 García Fajer mantuvo una fluida correspondencia con el Conde de Luque que revela las numerosas obras que el compositor envió desde Zaragoza para la Capilla de Música y la orquesta de ese noble, siguiendo directamente sus gustos e indicaciones, y recibiendo por ello gratificaciones económicas. García Fajer copió para el Conde de Luque algunas obras de compositores italianos y compuso para él arias bufas, obras instrumentales y piezas religiosas. El estudio realizado, basado en fuentes inéditas, revela la importancia del mecenazgo musical de los Condes de Luque, subraya su papel como impulsores y receptores del estilo italiano en España, y abre perspectivas nuevas para la valoración global de García Fajer.

13,10. *Debate*

13,30-15,30h.: Comida

15,30-17,30h.: Mesa 71.C Música de entreguerras: otras orillas Moderador: Julio Raúl Ogas Jofré

15,30. *Una aproximación crítica a la creación inédita para piano de Joaquín Nin.* Liz Mary Díaz Pérez de Alejo

La comunicación que propongo para su selección tiene como objeto dar a conocer un manuscrito inédito para piano del compositor cubano de origen catalán Joaquín Nin Castellanos (La Habana, 1879-1949). Este autor ha sido protagonista de la historia musical hispana durante la primera mitad del siglo XX, sin embargo aún no se ha estudiado de manera sistemática. Ello, pese a que participó de los movimientos de vanguardia a través de múltiples facetas que, en algunos aspectos, supusieron una aportación pionera en el desarrollo del asociacionismo, la crítica y la docencia musical en el ámbito cubano. Como compositor trabajó fundamentalmente la canción popular y repertorios pianísticos aún pendientes de ser investigados. Su desempeño como intérprete aparece documentado en

reseñas de prensa y programas de mano entre 1900 y 1947. Esta fecunda y, en algunos casos, precursora actividad, hace de Joaquín Nin una figura que precisa ser abordada en profundidad por la comunidad musicológica.

Por todo lo anterior, pretendo realizar un estudio sobre el manuscrito inédito compuesto, posiblemente, durante el periodo que reside de manera continuada en La Habana, Cuba (1939 a 1949). Estas fuentes documentales se conservan en los archivos del Museo Nacional de Música en La Habana y están conformadas por un conjunto de siete piezas para piano que, asimismo, podrían ser representativas de su última fase como compositor debido a que en ellas se advierte la síntesis de elementos europeos, nacionalistas e impresionistas.

Para verificar esta hipótesis se aplica una metodología analítica descriptiva, basada en los parámetros musicales más relevantes de las piezas; comparativa, en la que se relacionan otras obras del autor; y, por último, desde una perspectiva crítica con el objetivo de establecer un juicio de valor razonado en función de lo establecido previamente.

- 15,50. *Las versiones americanas de Luisa Fernanda: hacia una reformulación del canon zarzuelístico*. Ignacio Jassa Haro

En fechas recientes (abril de 2011) el Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores, en Madrid, anunció el hallazgo de materiales orquestales “inéditos” de la comedia lírica en tres actos *Luisa Fernanda*, aparentemente vinculados a puestas en escena en teatros hispanoamericanos. El hecho de que estos papeles muestren divergencias con la música escuchada en el estreno absoluto madrileño de 1932 ha servido de estímulo a quien remite la presente comunicación para revisar el proceso creativo de esta popularísima pieza con el fin de tratar de esclarecer la multiplicidad de etapas de que constó el mismo. El compositor Federico Moreno Torroba cuidó con mimo el producto ofrecido a sus públicos ultramarinos las incontables ocasiones que cruzó el Atlántico con objeto de promover y dirigir ésta y otras obras líricas de su catálogo. El contenido de las *particellas* ahora encontradas (y de otras ya conocidas cuando se publicó la primera edición de la partitura en 2003) trasciende la mera reorquestación de la obra afectando a otros aspectos musicales, literarios y dramáticos de la referencial zarzuela con libro de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw. Resulta plausible que estas novedades tuvieran como destinatario al público americano, algo que obliga a cuestionarnos la aparente inmutabilidad de una de las piezas que conforman el canon de la zarzuela grande, a la par que abre un universo de interpretaciones sobre el diálogo cultural América-España, al menos en lo que a su capítulo lírico se refiere.

- 16,10. *El reconocimiento de lo “afro” en la música académica argentina, el caso de Juan José Castro y José María Castro*. Mirta Marcela González Barroso.

El reconocimiento de la contribución de la cultura africana en el continente americano es bastante tardía; en el caso del cono sur esta se da a partir de la década de 1930, más de medio siglo después de los intentos de construcción de la identidad nacional en torno a lo “criollo” y dos décadas después del reconocimiento de la cultura aborígen. Un precursor de este reconocimiento en el Río de La Plata es el poeta y escritor uruguayo Ildefonso Pereda Valdés, que coincide con la repercusión de otros

autores latinoamericanos como Nicolás Guillén. Este movimiento intelectual que busca completar los fragmentos de la identidad latinoamericana va a tener su repercusión en el espacio musical rioplatense en compositores como Juan José Castro, José María Castro, Luis Clouzeu Mortet o Izabel Aretz, entre otros.

El tema que nos ocupa, *Los Tres cantos negros* (1939) o el *Romance de la niña negra* (1949), canciones de Juan José Castro y de su hermano José María, muestra su activa participación en la construcción de una identidad latinoamericana desde una perspectiva multicultural. Ambos músicos, descendientes de un luthier gallego, forman parte de los intelectuales que se reconocen en la riqueza de las aportaciones de los diferentes grupos étnicos que poblaron América; especialmente Juan José, que impulsa una tendencia hispanista de fuerte calado en la vida musical bonaerense.

El trabajo que se presenta, por un lado estudia el reconocimiento de la cultura “afro” de parte de un sector de la sociedad argentina, al tiempo que sirve para establecer diferentes líneas de relación con otros referentes hispánicos e indígenas que participan en la producción lírica, reflejo de esa construcción identitaria. Pretende, desde el marco de la musicología histórica, continuar con la línea que iniciaran investigadores del campo de la etnomusicología o la música popular como Marita Fornaro – Uruguay- Jorge José de Carvalho –Brasil- o Pablo Cirio –Argentina-, entre otros.

16,30. «Un vuelo sin etapas desde el Greco a Gauguin...»: el Afrocubanismo de Pedro Sanjuán en la crítica de vanguardia cubana (1927-1932). Belén Vega Pichaco.

Como «un vuelo sin etapas desde el Greco a Gauguin» (*Musicalia*, n.º 7) fue juzgado el giro copernicano experimentado por la trayectoria creativa del compositor español Pedro Sanjuán a fines de la década de 1920. En efecto, desde las primeras obras compuestas tras afincarse en La Habana, en las que evocaba el paisaje castellano (*Castilla, Crepúsculo en la meseta*) o el vasco natal (*Rondó fantástico*), hasta *Babaluyé* (1929) —obra que propició el comentario de la revista— o la suite *Liturgia Negra* (en la que finalmente se integró el anterior título) se operó en su obra un cambio sustancial solo comprensible a la luz de la estética de vanguardia imperante en la isla en esos años: el Afrocubanismo musical cultivado decididamente por dos de sus discípulos, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla.

El estudio de la recepción de dicho viraje compositivo en publicaciones de vanguardia habaneras como *Musicalia*, *revista de avance* o *Social*, y en otros medios de tirada nacional e internacional nos permite conocer un episodio muy significativo en la evolución de un compositor hoy prácticamente olvidado, pese a su protagonismo en la escena española de entreguerras —obtuvo, por ejemplo, uno de los Premios Nacionales de Música de España en 1934— así como comprender algunas de las encendidas discusiones y preocupaciones identitarias durante los años finales de la «década crítica» de la cultura cubana.

La importante presencia de Pedro Sanjuán en su faceta de creador y como fundador y director de la Orquesta Filarmónica de La Habana suscitó entre la intelectualidad cubana intensos debates nacionalistas y antiimperialistas que, sumados al mantenido en terreno bien distinto entre los partidarios de Turina —maestro de Sanjuán en Madrid— y los de Falla, liderados por la directora de *Musicalia*,

María Muñoz de Quevedo, conformaron un complejo panorama ideológico y estético que será objeto de análisis en esta comunicación.

16,50. *Debate*

15,30-17,30h.: Mesa 72.C Música e identidad (2) Moderador: Marco Antonio de la Ossa

15,30. *La Canción Protesta en Galicia como modelo de música identitaria frente a los modelos musicales de globalización. Ejemplificación en la figura de Miro Casabella.* Sheila Fernández Conde.

La Canción Protesta surgió en España en los años sesenta como simbiosis de un nuevo estilo musical y un referente cultural de oposición política. Una dosis de realismo social donde los elementos histórico-culturales se convierten en testigos y defensores de las realidades históricas y de los elementos que definen la propia identidad del pueblo.

Esta canción, tendrá que hacer frente a dos modelos estético-musicales con tintes globalizadores. Desde sus inicios convivirá paralelamente con el *boom* internacional del pop, que en España se verá representado por la denominada “era de los conjuntos”, que adoptarán el modelo musical internacional, aunque en muchos casos inyectando en ese estilo un sello español; y con un segundo modelo con pretensiones globalizadoras, que no parte de la música popular urbana, sino del folklore, entendido como música tradicional. El franquismo a través de los Coros y Danzas de Sección Femenina, llevará a cabo una asimilación universal de las distintas tradiciones regionales, reinventando un nuevo folklore representante de la totalidad del conjunto español. Frente a un modelo defendido por el Estado y otro por las casas discográficas, la Canción Protesta defenderá un planteamiento localista de reafirmamiento identitario frente a los procesos culturales de homogeneización.

Ya en la Transición, la Canción Protesta pierde el referente franquista para enfrentarse a los circuitos comerciales, donde las discográficas apuestan por un modelo homogéneo de música comercial, vetando indirectamente a esa música de corte más reivindicativo, orientando con sus lanzamientos los gustos individuales.

Atendemos pues al binomio político-comercial como elemento globalizador en detrimento de manifestaciones de carácter diferenciador e identitario que veremos representadas en la figura del cantautor gallego Miro Casabella y la propia evolución que este personaje experimenta.

15,50. *La música regional de Rio Grande do Sul, Brasil y las nuevas tecnologías: reflexiones sobre la identidad, la tradición y la modernidad.* Clarissa Figueiró Ferreira

La música regional de Rio Grande do Sul-Brasil, al igual que muchas manifestaciones populares en todo el mundo, ha impasses en las cuestiones de la modernidad y la tradición, dónde está presente la reflexión sobre las características particulares que tienen como objetivo estandarizar la identidad, sino también limitar la adición de nuevas propiedades a las composiciones musicales con el fin de buscar la "autenticidad" de las obras tales como genuinamente "gauchas". El uso y la introducción de nuevas tecnologías en la música regional, tanto en cuestiones puramente musicales como la cuestión de la comercialización como una manera de difundir la música de este género, es el tema que este artículo se propone desarrollar.

El método etnográfico fue utilizado para abordar la cuestión, recurriendo al análisis de las actuaciones y entrevistas con los músicos profesionales de la música regional de Río Grande do Sul-Brasil, como un medio para la comprensión de la dinámica presente en las continuidades y transformaciones de las prácticas musicales.

Por estas observaciones preliminares se puede señalar que, aunque la apertura de algunos artistas y la recepción positiva de su público respectivo, también tienen características que demuestran preocupación por ciertas normas para mantener la ubicación de pista regionales, tales como la elección de la instrumentación en las composiciones. Junto con esto, también se confirmó a través de informes y la bibliografía continua de la tentativa artística para incluir nuevos elementos en la música regional, justificándolo como la evolución y transformación de la cultura.

Los temas de la identidad regional gaucha y la inclusión de las nuevas tecnologías en esta música y su distribución, son algunos de los puntos que se busca desarrollar en los debates del VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología.

16,10. *Rock Andaluz, orientalismos e identidad en la Andalucía de la Transición (1975-1982)*. Diego García Peinazo.

La investigación se centra en el estudio de la articulación de discursos orientalistas en el rock andaluz en la transición española. Numerosos grupos musicales de esta época tomaron como referente al mundo árabe, auspiciados por el exotismo o la búsqueda de unas señas identitarias. De esta manera, el rock andaluz recurrió a la caracterización poético-musical de ese constructo imaginado que representaba lo oriental.

Nuestro enfoque metodológico toma como referentes principales dos perspectivas culturalistas: el orientalismo y el análisis semiótico musical. De un lado, nos servimos del orientalismo, como parte de los estudios poscoloniales y culturales y definido inicialmente por Edward Said. Esta teoría crítica del discurso reviste especial interés para el caso del rock andaluz, ya que el modelo de orientalismo proyectado por los grupos de música popular urbana andaluza tenía un fuerte componente dialógico y de aceptación, derivado fundamentalmente de la revisión neomitológica de la época de Al-Ándalus. Por otra parte, el análisis semiótico musical aplicado a las músicas populares urbanas se torna un recurso fundamental en nuestra investigación, ya que pretende estudiar de qué manera es re-significado el Otro árabe a través de las creaciones poético-musicales de rock andaluz.

La comunicación abarca el periodo de mayor producción de rock andaluz, aproximadamente de 1975 a 1982, época coincidente con una fuerte reivindicación autonómica en Andalucía. El estudio de la creación musical ha determinado tres ejes temáticos recurrentes sobre los cuales se proyectan los discursos orientalistas: el pasado de Al-Ándalus, el autonomismo y la imagen de la mujer como elemento exótico. La investigación se acerca asimismo a nuevas perspectivas orientalistas acaecidas en los primeros años del siglo XXI en los procesos de revitalización de un nuevo rock andaluz, marcando líneas de ruptura y continuidad.

- 16,30. *Los pandereteros en Asturias. Masculinidades subversivas, indiferentes e «hipernormativas»*. Llorián García Flórez

Tal y como han puesto de manifiesto numerosos trabajos realizados desde los presupuestos del post-feminismo, la antropología del género o la teoría queer (Wittig 1980; Nieto Piñeroba 2003; Butler 1990), las categorías «hombre» y «mujer» no tienen un carácter esencial o universal, estando por tanto sujetas a continuos procesos de articulación y (re)significación cultural. En este sentido, si bien el estudio de las feminidades ha sido relativamente tratado por la (etno)musicología, no es éste el caso de los estereotipos de género en los homólogos masculinos, que –salvo algunas felices excepciones (VV.AA 1994)– apenas han sido abordados desde las ópticas de nuestra disciplina. El trabajo que presentamos se enmarcaría en el contexto de las incipientes líneas de investigación dedicadas al estudio de las masculinidades en música, concretamente en relación a las identificaciones de género articuladas en torno a la figura del panderetero en Asturias.

En las pocas publicaciones etnomusicológicas en las que se aborda el estudio de la pandereta en Asturias se suele destacar que se trata de un instrumento tocado mayoritariamente por mujeres (Martínez Zamora 1989; Sánchez-Andrade Fernández 2006); sin embargo, existe una minoría de hombres que también lo hace, aunque sus peculiaridades nunca hayan sido objeto de ninguna investigación. El contenido de este trabajo se centrará en el estudio de las diferentes narrativas identitarias articuladas en torno a la figura del panderetero. En este sentido, se hará especial hincapié en los procesos de resignificación producidos fruto del tránsito de la sociedad tradicional al mundo globalizado actual. Las categorías de análisis que utilizaremos para estudiar a los pandereteros –subversión, indiferencia e hipernormatividad– han sido establecidas con el fin de distinguir diversos niveles de perpetuación y/o erosión del sistema patriarcal.

- 16,50. *Jóvenes compositores cubanos en el cambio de siglo: dinámicas de una escena transnacional en sostenido intercambio de culturas e identidades*. Iván César Morales Flores

La compleja realidad económica y socio-cultural que trajo consigo la irrupción de la década de 1990 para Cuba, hizo que muchos intelectuales y jóvenes artistas de la isla se arrojaran a la difícil experiencia de la emigración; y con ello, a la descentralización de su grupo generacional. Los jóvenes compositores académicos cubanos, representantes de la emergente vanguardia musical erudita de la isla, asumen por individual el reto de formar parte de una comunidad diaspórica multiterritorial, en busca de nuevas y abarcadoras vivencias profesionales. Entre sus rasgos distintivos, comparten por igual el imaginario colectivo de una época y cultura, las bases de una formación académica común y la expresión de un discurso artístico heterogéneo, híbrido e identitario que refleja, en modos diversos, sus inserciones dentro de circuitos transnacionales en continuo flujo de culturas e identidades.

Acercarnos a la obra de estos jóvenes compositores supone enfrentarnos a nuevas estructuras de pensamiento teórico, en las que se establecen enfoques con aperturas lo suficientemente flexibles para enfrentar dinámicas de fenómenos músico-culturales de trasfondo globalizado y local. Más que identidad, aquí tomamos como referencia el concepto de “identidad diaspórica” que ofrece A. Brah en sus trabajos teóricos, su visión plural de la diáspora como “matriz de contigüidad y contradicciones” y

desde semejante perspectiva, la concepción narrativa, simbólica y relativa que manifiesta L. Arfuch sobre la identidad cultural como acto de representación en constante devenir. Desde estos marcos teóricos, la presente comunicación propone presentar la obra de jóvenes compositores representativos de la expresión musical erudita cubana de finales y principio de siglo, entre ellos: Eduardo Morales (Madrid, España), Ailem Carvajal (Parma, Italia), Louis Aguirre (Aalborg, Dinamarca), Keila Orozco (Ámsterdam, Holanda), Ileana Pérez (Massachusetts, EEUU), Carlos Puig (Miami, EEUU) y Teresa Núñez (Ciudad de La Habana, Cuba)

17,10. *Debate*

15,30-17,30h.: Mesa 73.C En torno a 1800 Moderadora: María Gembero Ustárroz

15,30. *La incidencia de la guerra de la independencia en la música de la catedral de Segovia.* Carmen Cantalejo Vázquez.

La finalidad de esta Comunicación es hacer una aproximación al conocimiento de la capilla de música de la catedral de Segovia durante el periodo de ocupación francesa de la ciudad, entre 1808 y 1813, año en el que las tropas galas partieron definitivamente de la ciudad. A partir de las fuentes documentales conservadas en la catedral segoviana y en el archivo municipal de dicha ciudad se exponen los resultados de la investigación comenzando con un examen minucioso de los datos referentes al periodo de guerra en la ciudad de Segovia para conocer cuál fue la relación entre el cabildo y las autoridades invasoras. Seguidamente se elaborará la biografía del maestro de capilla en aquel momento, Pedro Antonio Compta, a la que seguirá un acercamiento a su producción musical entre los años 1793 y 1818 en el templo segoviano. Expuestos estos datos, la intervención concluye con un análisis de la situación de la capilla musical, fundamentada en la actividad profesional del maestro Compta, y su producción musical durante la presencia de las autoridades francesas en el Gobierno de España.

Esta comunicación pretende ser una aportación al conocimiento de la música en las catedrales españolas durante el periodo anteriormente citado. Un capítulo de nuestra historia musical que, a excepción de los contextos andaluz, catalán y navarro, ha sido apenas investigado y precisa, en el caso de las catedrales castellanas, la recuperación, el estudio y la interpretación de sus fondos documentales cuyo interés reside, fundamentalmente, en conocer la influencia que pudo tener sobre el funcionamiento de la catedral y, más concretamente en la música compuesta en aquellos años, la presencia de las tropas francesas en el país y, particularmente, en Segovia.

15,50. *La huella de la Guerra de la Independencia en los teatros de Madrid.* M^a Consuelo Iglesia Fernández

Este trabajo pretende acercarse a la vida musical que giraba en torno a los teatros principales de la villa madrileña (Teatro del Príncipe, de la Cruz y de Los Caños del Peral) durante los primeros años del siglo XIX, más concretamente durante la Guerra de la Independencia en los que la ocupación francesa y la añoranza por el monarca Fernando VII despertó en los españoles un sentimiento patriótico, que fue más allá de lo puramente político para convertirse en un tema recurrente en la vida cultural.

Hasta el momento son escasos los trabajos desarrollados sobre la actividad musical a lo largo de la ocupación napoleónica en nuestro país, y sobre todo aquellos que tienen que ver con los teatros de la villa. Los principales escritos de la época están dedicados fundamentalmente a la lucha que mantuvo el pueblo contra el gobierno, que consideraba intruso e ilegítimo, y a los orígenes de la constitución de 1812. Por eso con este estudio trataremos de aclarar brevemente cuestiones referidas a los géneros musicales, a la afluencia de espectadores a los teatros en época de conflicto y a la recepción que tuvo la vida teatral en la prensa de aquellos días.

16,10. *Del esplendor al ocaso: Incidencias de la Guerra de la Independencia en la actividad musical del monasterio del Escorial (1808-1837)*. Gustavo Sánchez López

Los tristes acontecimientos que afectaron al monasterio del Escorial cuando las tropas napoleónicas ocuparon el territorio español entre 1808 y 1814, sin duda mermaron su economía, disminuyendo ostensiblemente la grandeza y el esplendor litúrgico-musicales alcanzados en épocas anteriores. Las altas cotas a las que llevó fray Antonio Soler la actividad musical del monasterio escurialense en la segunda mitad del s. XVIII, y de algún modo mantenidas por sus sucesores (fray Pablo Ramoneda y fray Jaime Ferrer), experimentaron un significativo declive a raíz de los diversos acontecimientos políticos que siguieron a la Guerra de la Independencia, y que culminaron con el “ocaso” musical del monasterio. En 1824 se situaba al frente de la capilla fray Jerónimo Pagés, un músico de mediano talento que no dejó ninguna composición en el archivo escurialense y que tan sólo repuso obras anteriores con una pequeña capilla, cuya calidad no podría resistir comparación alguna con la que sin duda gozó el monasterio antes de 1808. En 1837 dejaban el recinto monástico los últimos jerónimos, entre los que se encontraban una docena de músicos, algunos de ellos discípulos del Padre Soler; a la amargura de abandonar la que había sido su casa se debió unir la añoranza del esplendor musical de otras épocas. Todas estas circunstancias serán tratadas a la luz de nueva e inédita documentación recientemente catalogada en la Biblioteca del Monasterio del Escorial y convenientemente contrastada con la hasta ahora conocida.

16,30. *La música en la catedral de Sevilla durante la invasión napoleónica (1810-1812)*. M^a Luisa Montero Muñoz.

El objetivo de la presente comunicación es la de aportar nuevos datos (políticos, sociales, litúrgicos, económicos y musicales) sobre este periodo de la música en Sevilla. Con motivo de la crisis de la monarquía y de la invasión napoleónica (1808-1814) Sevilla va a tener un protagonismo esencial al convertirse en la Capital del país, pero será, sobre todo, a partir de febrero de 1810 con la entrada en la ciudad de las tropas francesas, que permanecerán hasta el 27 de agosto de 1812, cuando se desarrollarán en la Catedral una serie de funciones religiosas extraordinarias para complacer a las autoridades francesas y al Rey José Bonaparte que visita la ciudad en dos ocasiones.

Los años de ocupación van a ser de grandes penurias económicas, en los cuales el Cabildo tendrá dificultades para cobrar muchas de sus rentas, lo que se notará en la Capilla de Música que no tendrá el número suficientes de músicos, unos porque emigran ante la llegada de los franceses, otros porque tienen obligación de hacer guardia cívica y no pueden acudir al coro. Un ejemplo claro lo vemos en la Semana Santa de 1810 en la que hubo de hacer algunos cambios en la instalación del Monumento,

la mayoría de las joyas y plata del Cabildo habían sido embarcadas hacia Cádiz, en cuanto a la música el Cabildo desea que las funciones se ejecuten con menos solemnidad, por ejemplo: que la Procesión del Domingo de Ramos se haga por las últimas naves, que el Miserere no lleve orquesta, que el canto, aunque sea espacioso no lo sea tanto como en la antigua costumbre, etc. También destacaremos las celebraciones extraordinarias: acción de gracias por triunfo en batallas, onomásticas del Rey José y de su hermano Napoleón, Funerales, Aniversarios, y nacimientos.

16,50. *Un Te Deum para la Constitución de Cádiz de 1812*. Cristina Díez Rodríguez.

En la mañana del día 19 de marzo de 1812 una vistosa comitiva se dirigía desde el Oratorio de San Felipe, sede de las Cortes Generales del Reino, hacia la iglesia del Carmen para asistir al solemne *Te Deum* de acción de gracias por la Constitución que ese día se proclamaba en Cádiz. Llegada la comitiva al templo, se ofició una misa y "se cantó el *Te Deum* en acción de gracias por tan feliz día". Esa misma tarde se verificó la proclamación solemne de la Constitución en cuatro puntos estratégicos de la ciudad. La composición de este himno corrió a cargo de Nicolás Zabala (1772-1829) quien por aquellos años ostentaba el cargo de maestro de capilla de la catedral gaditana. Se conservan siete *Te Deum* del maestro Zabala y aunque ninguna anotación explícita nos indica cuál de ellos fue el interpretado el 19 de marzo de 1812, solamente uno de ellos contiene la fecha de 1812 en todas sus particellas. El *Te Deum* de Nicolás Zabala, escrito en un estilo que podríamos considerar como pre-clásico, fue concebido para coro y gran orquesta y está estructurado en doce números que incluyen partes a doble coro y partes solísticas.

En la tradición cristiana, el *Te Deum laudamus* ha sido el himno de acción de gracias por antonomasia; también lo ha sido para la sociedad civil hasta tiempos no lejanos en la celebración de acontecimientos venturosos de gran repercusión social. En España era costumbre cantar un *Te Deum* el último día del año para dar gracias a Dios por los beneficios recibidos y también en las celebraciones de grandes efemérides de la nación, como coronaciones, bodas reales, nacimientos de infantes, victorias militares, etc. A priori quizá pueda sorprender que un acontecimiento tan netamente civil como la proclama de una Constitución tuviese tales implicaciones religiosas. Nada tiene, sin embargo, de excepcional; más bien era lo habitual en un contexto en el que la separación de jurisdicciones y poderes no estaba perfilada con líneas claras y precisas.

La recuperación de este *Te Deum* tiene una especial repercusión dentro de los actos conmemorativos del bicentenario de la Constitución de 1812.

17,10. *Debate*

15,30-17,30h.: Mesa 74.C Organología Moderadora: Rosario Álvarez Martínez

15,30. *Los años clave de la organería en España a mediados del siglo XIX. En torno a Juan de Castro, natural de Briones (La Rioja)*. Louis Jambou.

El 30/12/1856 el Ministerio de Gracia y Justicia dirigió una Real Orden a todos los obispos pidiendo se le dé una descripción del estado de los órganos de sus catedrales. La idea de ésta emanaba de un director de revista musical madrileña, Juan de Castro. Poco o nada se sabe de la formación

musical u, menos aun, organística de este hijo de Briones que seguirá activo en la vida y docencia musicales hasta finales de siglo. En todo caso en años clave para la organería de la Península, tanto por lo que pasa dentro (¿las intenciones de Juan de Castro?) como lo que viene de fuera (nuevas orientaciones románticas en la organería, en el País Vasco o en Murcia) vale la pena reflexionar sobre esta Real orden que si no se ha podido encontrar aún en el Ministerio de Gracia y Justicia sí va llegando a los obispados luego a los cabildos de distintos puntos de la geografía de la Península que dan respuesta a sus obispos luego al mismo Ministerio. La proximidad del nuevo Concordato y sus consecuencias musicales, las subvenciones de los sucesivos gobiernos a distintas entidades eclesiásticas desde los años 1840 por causas no siempre aclaradas, el estado estático de la organería “clásica“ en la Península desde principios de siglo, la acción de un compositor como Eslava, la penetración puntual pero real de nuevas corrientes que proceden de otros horizontes europeos (Cavaillé Coll en el País Vasco. Merklin en Murcia) son puntos de apoyo para intentar comprender los motivos de tal iniciativa de Juan de Castro.

- 15,50. *Manuel de la Viña, maestro de órganos vecino de Salamanca: eslabón entre la escuela echevarría y la organería desarrollada en el Noroeste de la Península en la primera mitad del siglo XVIII*. Marco Aurelio Brescia

Entre 1692 y 1701 se erigieron tres nuevos órganos en la catedral de Plasencia, los dos primeros, el del transepto y de la Epístola, obras del maestro Franciscano Domingo de Aguirre, colaborador cercano de fray Joseph de Echevarría y gran difusor de la nueva escuela cuyo quehacer llevaría el órgano ibérico a su etapa de máximo esplendor. El tercero, el del Evangelio, salido de las manos de Manuel de la Viña, afinador de los órganos de la catedral de Salamanca (1690-1705) y discípulo directo de fray Aguirre en la empresa placentina, cuya impronta orientaría, en este marco histórico-temporal, la construcción de los instrumentos de Malpartida de Plasencia, Coria, Cáceres, Ledesma y Ciudad Rodrigo (1698-1703). Pero, seguramente, sería el encargo de nueva composición del antiguo órgano grande de la catedral nueva de Salamanca, implantado *in cornu Epistolae* (1701-1702), lo que le impulsaría a afrontar el reto de construcción de los dos monumentales órganos espejados sonora y visualmente en la catedral de Santiago de Compostela (1704-1712), obra cumbre de la organería de comienzos del siglo XVIII, que instituiría las pautas que dirigirán la concepción de los órganos dobles erigidos en las demás catedrales gallegas y, al otro lado del Miño, en el vecino Portugal. La presente comunicación pretende analizar una vasta e importante documentación primaria acerca de la actividad del maestro salmantino, que se perfila como principal eslabón entre la escuela *echevarría* heredada de Aguirre en Plasencia y la organería desarrollada a partir de entonces en el Noroeste de la Península, poniendo el acento en la trayectoria evolutiva del organero, desde sus primeros tanteos en Extremadura -en la época, periferia de Salamanca en cuanto a la organería se refiere-, hasta su afirmación en el centro salmantino y su consecuente proyección hacia un nuevo y pujante epicentro, la ciudad jacobea.

- 16,10. *Ayer y hoy de los órganos históricos de la catedral de Tortosa (1432-1936)*. M^a Amparo Rosa Montagut

La presente comunicación pretende dar a conocer la existencia de distintos órganos en la catedral de Tortosa (Tarragona), desde una primera noticia documentada de 1432 hasta el gran órgano

barroco de finales del siglo XVII que se siguió utilizando hasta la guerra civil española y del que todavía se conserva gran parte de su estructura exterior aunque, eso sí, de modo fragmentado y fuera de su ubicación original. Este importante instrumento fue construido por el organero flamenco Andrés Verguero y, con el paso de los años, sería objeto de diversas “modificaciones” realizadas con vistas a adaptarlo a las nuevas necesidades y tendencias musicales de cada momento hasta que, en 1936, se vería afectado por una bomba que cayó sobre la catedral y, tras ello, sería desmontado y trasladado a otras estancias.

Los resultados de la investigación realizada a partir de fuentes documentales, grabados y fotografías de distintos archivos, así como de los propios restos conservados del último gran órgano barroco, aportan luz sobre el uso y la función del órgano en la Catedral de Tortosa y el territorio, así como de las características de estos instrumentos, los nombres de los organeros y otros artistas implicados en su construcción, los contratos, etc.

Además de todo ello, la escultura del citado órgano barroco que todavía se conserva en gran medida, contiene en talla de madera importantes e interesantes fuentes iconográficas de finales del siglo XVII y principios del XVIII, que merecen un estudio más detallado y que en esta comunicación se pretenden dar a conocer.

16,30. *Modelos organológicos y símbolos de los carillones del palacio nacional de Mafra*. José Nelson Cordéniz.

O Palácio Nacional de Mafra envolve uma concentração organológica única: dois carrilhões e seis órgãos de tubos. As suas torres contêm um dos maiores conjuntos sineiros do mundo. Composto por um grupo de sinos litúrgicos e dois carrilhões, com sistemas autómatos agregados, as particularidades que caracterizam a sua dimensão e complexidade representam um testemunho histórico ímpar do pensamento, arte e tecnologia setecentista.

A história deixou uma imagem ingénuo da aquisição dos dois carrilhões de Mafra (incluindo os dois maiores autómatos do mundo), de grandes dimensões, como um acto inconsciente de pura ostentação por parte de João V, através de uma expressão mítica afirmada por ele, onde após ter conhecimento do custo de um carrilhão afirmou: “Não supunha que fosse tão barato, quero dois”. Pretende-se nesta apresentação, esclarecer as particularidades do aparato sineiro e tecnológico mafrense como uma adaptação de um instrumento característico dos Países Baixos ao contexto português em três sentidos: musical; arquitectónico; e ao nível da teatralização da representatividade de poderes observada no reinado de D. João V.

16,50. *Altissonancia Sacra Restaurada – Un tratado sobre la práctica campanera del Siglo XVIII en Portugal*. Rodrigo Teodoro de Paula.

D. João V, en el desarrollo de su potente estrategia político-religiosa, consiguió en 1716 que la Santa Sede elevase la Capilla Real Portuguesa a la dignidad de *Sé Patriarcal*. De esta manera, se promovió una importante sistematización del ceremonial religioso en Portugal, con el objetivo de reproducir con fidelidad y prodigalidad de medios, aquél practicado en la Capilla Pontificia.

En este marco, el padre Antonio Rodrigues Lages dedicó, en 1769, a Victorino Carlos Martins, Maestro de Ceremonias de la Santa Iglesia Patriarcal de Lisboa, un tratado sobre la práctica campanera

en Portugal, como reacción a los abusos y a la falta de rigidez en el protocolo correspondiente, subrayados por el autor, sobremodo, después del terremoto que asoló Lisboa en 1755. Se trata de un raro manuscrito que contiene instrucciones detalladas acerca del modo de regular las horas y la manera de repicar las campanas en funciones eclesiásticas y civiles. Testigo de importantes acontecimientos históricos, Rodrigues Lages añadió dos notables diarios al final de su tratado, en los que describe de forma pormenorizada los últimos meses de vida del rey D. João V (1689-1750) y los hechos acaecidos el año posterior a su muerte. Ambas poseen como hilo conductor la organización de los tiempos litúrgicos a través del tañido de las campanas.

Pretendemos presentar, a la luz de nuestros estudios sobre la sonoridad ritual dentro de las exequias reales portuguesas, un análisis de los postulados contenidos en el tratado de Antonio Rodrigues Lages; además de proponer, concomitantemente, un debate más amplio en base a las teorías existentes sobre la Musicología Urbana.

17,10. *Debate*

17,30-18 h.: Pausa Café

18,00h.: Asamblea General SEdeM

Aula Magna. Edificio Quintiliano (Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales). Calle La Cigüeña 60, Logroño.

20,30h.: Concierto. Vísperas solemnes en una catedral española

Capilla de Música de la Catedral de Pamplona. Quinteto de metal. *Julián Ayesa*, órgano. *Aurelio Sagaseta*, chantre-maestro de capilla.

Catedral de La Redonda, Calle de los Portales 14, Logroño.

SÁBADO 8 DE SEPTIEMBRE

9,00-11h.: Mesa 81.A Música y culto en el s. XIX Moderador: Arturo Tello Ruiz-Pérez

9,00. *Fundamentos estéticos e ideológicos en la aplicación del Cecilianismo en la música sacra en Chile (1847-1903)*.

Valeska Cabrera Silva.

El *Cecilianismo* fue un movimiento originado en Alemania a mediados del siglo XIX, impulsado por grupos de laicos, cuyo objetivo principal fue restaurar la pureza de la música religiosa frente a los abusos y prácticas poco ortodoxas en uso (López-Calo, 1999: 459), a través de la recuperación del canto gregoriano y la polifonía *a cappella* (Vera, 2007: 20). Para lograr sus objetivos concentró su actividad en la fundación de sociedades, la edición y publicación de partituras de los siglos

XV y XVI, la fundación de *scholae cantorum*, y la organización de congresos temáticos (Gmeinwieser, 2002: 333-334).

Su origen laico permite señalar que este proceso, más drástico en su afán por reformar la música sacra, se desarrolló paralelamente a los preceptos emanados desde el Vaticano, donde fue oficializado recién en 1903 con la publicación del *Motu Proprio tra le Sollecitudine* por el papa Pio X. Por esta razón, todas las iniciativas anteriores a dicho año tuvieron un alcance estrictamente local, al contrario de lo que sucedió a partir de ese momento, cuando la reforma de la música sacra adquirió un carácter universal (Nagore, 2004: 212).

En Chile, esta reforma estuvo vigente ya en la década de 1880. No obstante, existen antecedentes aun anteriores a esta fecha, en acciones promovidas por el arzobispo Rafael Valdivieso (asumido en 1847). Éstas se fundaron tanto en factores estéticos como ideológicos, enmarcadas en el contexto político y social de una república en ciernes.

En esta ponencia proponemos: discutir las razones por las cuales el *Cecilianismo* alcanzó a la Iglesia Católica chilena mucho antes de su imposición global, examinando el importante rol de la música dentro de la construcción de una nueva sociedad; analizar las características particulares de su aplicación; y revisar los efectos que tuvo sobre la actividad musical -sacra y civil- de Chile decimonónico.

9,20. *El Miserere de Eslava: los documentos del privilegio de Sevilla*. Miguel López Fernández

El *Miserere* de Eslava es un interesante caso de obra musical que alcanza una especial transcendencia histórico-cultural. La condición simbólica que en Sevilla adquirió, la abundante literatura que en torno a él se generó, así como los controvertidos y, en ocasiones, apasionados debates que suscitó como asunto de interés general, demuestran la significación que en la historia de la música española tuvo la composición de este salmo por el músico navarro.

La promulgación en 1903 del *Motu Proprio "Tra le sollecitudine"* de Pio X constituyó un momento crítico en la historia de la obra eslaviana, dada su manifiesta incompatibilidad con los principios litúrgico-musicales establecidos en el texto papal. Sin embargo, el *Miserere* superó la coyuntura, y se continuó interpretando en la catedral hispalense hasta 1945 en virtud de un supuesto privilegio concedido por el propio Papa impulsor de la reforma. La existencia del privilegio se consolidó como una creencia generalmente aceptada, y sirvió para legitimar la pervivencia de la costumbre de su interpretación en los oficios de Tinieblas las noches del miércoles y jueves santos. De esta forma, la significación histórica y simbólica del *Miserere* se reforzó.

Durante estos más de cien años, la documentación que probaría la concesión del privilegio ha permanecido desconocida. Con la presente comunicación pretendemos dar a conocer los dos escritos que despejan todos los interrogantes al respecto, y revelan la no concesión de privilegio alguno. Durante nuestra exposición ofrecemos los pormenores del contexto en el que se generaron y de la problemática que los envolvió, realizamos un análisis crítico de los mismos, y nos ocupamos de aquellas fuentes de las que hasta ahora se pudiera haber deducido erróneamente la concesión del privilegio. En uno de los documentos encontramos además valiosa información sobre la forma en la que Pio X afrontó casos

difíciles de encarar. Estos datos nos proporcionan nuevos referentes con los que valorar las posturas y estrategias adoptadas por los reformistas españoles.

9,40. *Sobre la reforma de la música religiosa en España a través de la correspondencia entre Nemesio Otaño y Felipe Pedrell*. Albano García Sánchez

El presente estudio pretende afrontar la relación entre Felipe Pedrell (1841-1922) y Nemesio Otaño (1880-1950) a través de una serie de cartas autógrafas que el músico vasco envió al tortosino –al que llamaba su *alter ego* y al que consideraba abiertamente su padre espiritual–. Esta correspondencia se enmarca cronológicamente entre octubre de 1904 –época en la que Pedrell dirige la revista *Psalterio Sacro-Hispano* y Otaño desarrolla sus prácticas de Magisterio en el colegio San José, de Valladolid– y marzo de 1922 –cinco meses antes de la muerte del músico catalán–. La actividad epistolar entre ambos se intensifica desde 1907 a 1913 –sexenio en el que se suceden los tres primeros congresos nacionales de música religiosa (Valladolid, 1907; Sevilla, 1908; y Barcelona, 1912)– y su contenido pone de manifiesto cómo ciertas disputas locales dificultaron la reforma de la música religiosa en nuestro país según las directrices que se habían establecido en el *Motu Proprio* –código jurídico de la música sagrada para todo el orbe– promulgado por el Papa Pío X en 1903.

Estos documentos reflejan, asimismo, el vínculo provechoso que existía entre ambos: por un lado, el joven jesuita ve en Pedrell al «patriarca» que debe acaudillar la ansiada reforma y es por eso que le propone un papel relevante en los citados congresos, además de considerarlo una «firma» con garantías, imprescindible para dar prestigio a la flamante revista de música religiosa, *Música Sacro-Hispana*, que él dirige. Por otro lado, el musicólogo catalán lo ve como un sustancial apoyo para la difusión de sus trabajos en España, que por ese período se centraban principalmente en la publicación de la *Opera Omnia* del compositor abulense Tomás Luís de Victoria para la casa editorial germana *Breitkopf & Härtel*.

10,00. *Una faceta desatendida en el quehacer del organista: el acompañamiento del canto llano*. Santiago Ruiz Torres.

La práctica de acompañar el canto gregoriano con el órgano resulta relativamente reciente. Tras unos primeros esbozos documentados en el siglo XVIII, no será hasta la centuria siguiente cuando eclosiona con fuerza, prolongando su vigencia en la actualidad en no pocos templos españoles, en particular vinculados a órdenes religiosas. Este tardío despliegue sorprende ciertamente si se advierte el destacado protagonismo que alcanzó el órgano en el contexto litúrgico desde finales de la Edad Media. Pese a la importancia que adquiere el dominio de esta destreza entre los organistas, no ha merecido hasta la presente la debida atención por parte de la musicología.

Dos serán los vectores sobre los que se articule esta propuesta de comunicación. En el primer bloque, de marcado cariz historiográfico, se dará cuenta de los factores que impidieron que el acompañamiento de la monodia fructificara con mayor prontitud; unos factores en buena medida determinados por las limitadas posibilidades sonoras del órgano primitivo, así como la adversa reacción que suscitó tal revestimiento sonoro dentro de algunos círculos eclesiásticos. El segundo eje, de carácter analítico, tratará de desvelar cuáles fueron los criterios estéticos y estilísticos a los que se acogieron los organistas españoles a la hora de acompañar la canturía sagrada durante el siglo XIX; momento, como

se ha apuntado, en que irrumpió con fuerza dicha práctica. Para el desarrollo de este apartado se examinarán las propuestas esbozadas por autores de la época como Hilarión Eslava, Ignacio Ovejero o Ildelfonso Jimeno de Lerma, entre otros. La manera en que dichos autores resuelven los parámetros melódico, rítmico y armónico, contribuirá, a su vez, a esclarecer algunas de las claves performativas por las que discurría el canto llano en aquel entonces. El modo de registrar el instrumento en su ensamble con la voz será objeto también de atención; un arte de especial importancia, pero que quizás por obvio ha pasado muchas veces desapercibido.

10,20. *Columnas de armonía: Música y masonería en la Venezuela del siglo XIX*. Juan de Dios López Maya.

El protagonismo de la masonería en todos los aspectos de la vida política, social y cultural venezolana durante el siglo XIX es un hecho notable pero aún poco estudiado. En lo que respecta a la música este hecho puede verificarse en la pertenencia a la masonería de los principales compositores, instrumentistas, cantantes y directores locales, y también en la presencia de músicos masones en la fundación y dirección de instituciones fundamentales en el quehacer musical de la época, tales como sociedades filarmónicas, academias de música públicas y privadas, bandas y orquestas. Algunos de estos compositores escribieron obras cuyos destinos eran las *tenidas* o ceremonias que se celebraban en las logias que existían en Caracas y las principales ciudades del país. El hallazgo de un número significativo de estas obras en uno de los principales fondos musicales caraqueños y en el archivo de una de las logias más antiguas del país así lo refleja. En este trabajo se determinarán los hechos que demuestran la presencia e importancia de la masonería en la vida musical venezolana del siglo XIX, tanto en lo referente a los aspectos sociales como a la creación de un repertorio destinado al ceremonial masónico. Aprovechando la existencia de este repertorio se propondrá la edición crítica de algunas obras representativas y una aproximación analítica que determine si estos compositores utilizaban recursos retórico-musicales para representar la simbología masónica, tal como hacían algunos de sus pares europeos contemporáneos.

10,40. *Debate*

9,00-11h.: Mesa 82.A Música y cultura urbana (1) Moderador: Francisco Javier Roa

9,00. “*Nuevo apocalipsis*”: *villancicos novohispanos para la Virgen de Guadalupe*. Drew Edward Davies.

A lo largo del siglo XVII, nuevas devociones empezaron a surgir en el Nuevo Mundo que adquirirían nuevas tradiciones literarias, visuales y musicales por medio de glosas, tropos y reinenciones de materiales europeos. En la Nueva España, la más importante de estas devociones fue la Virgen de Guadalupe, un símbolo religioso que eventualmente se convertiría en un símbolo nacionalista. Las apariciones de la Virgen de Guadalupe cerca de la Ciudad de México en 1531 fueron conocidas por un público amplio a partir de 1640, cuando varias versiones de la historia fueron publicadas. En las décadas siguientes, un pequeño repertorio de villancicos para la Virgen de Guadalupe fue escrito por los maestros de capilla de la Catedral de México para celebrar su fiesta. Estas obras, en su mayoría villancicos, demuestran la presencia de los tropos literarios guadalupanos en la música catedralicia en el período 1690-1730. En este trabajo discuto las obras guadalupanas en el contexto del

repertorio de villancicos en México y considera el diálogo entre lo local y lo transatlántico en el proceso de desarrollar un nuevo repertorio musical para una devoción particular. Muestra como el maestro de capilla Antonio de Salazar, de probable origen sevillano, adoptó la tradición europea de “la batalla” para representar la iconografía de la Virgen de Guadalupe, que tiene atributos de la Mujer de la Apocalipsis, en música. También considera como la música conservada hoy en día en archivos refleja la transición ritual de esta fiesta desde lo catedralicio a lo popular a lo largo del siglo XVIII.

9,20. *La música y los músicos en la documentación notarial. El caso de Sevilla en el Siglo de Oro*. Clara Bejarano Pellicer.

Las fuentes notariales históricas, que se utilizaban tradicionalmente para localizar documentos excepcionales para la historia de la literatura y el arte, desde los años 60 comenzaron a tratarse en España de manera serial y cuantitativa para estudios de historia económica y social, fructificando en forma de excelentes artículos y monografías. En la actualidad los musicólogos comienzan a descubrir las posibilidades que ofrece este tipo de fuentes -no obstante la cualificación, intuición y perseverancia que exigen a la hora de investigar- para construir una historia social de la música, de los instrumentos musicales y de los músicos.

La producción musical y su difusión están históricamente condicionadas por los modos de vida de la sociedad, tanto a nivel económico y material como en el plano de las mentalidades y la cultura. Por consiguiente, resulta de vital importancia contextualizarlas, y no como un mero accesorio, sino porque el contexto puede aportar, como de hecho lo hace, datos valiosos para la comprensión y correcta interpretación cultural de los textos musicales. La consulta de primera mano de los documentos archivísticos representa un contrapunto con la narrativa por su frescura, la ausencia de intención comunicadora que implica, y los intereses pragmáticos que la motivan. Nos ayuda a comprender la otra vertiente de la realidad: la económica.

En esta comunicación aspira a poner de relieve las posibilidades que ofrecen las fuentes notariales para la Historia de la música, ejemplificándolo en el archivo de protocolos de Sevilla, uno de los más ricos conservados en una de las ciudades de más actividad económica en los siglos XVI y XVII. A través de las tipologías documentales se descubren variados aspectos de la inserción de la música en la vida urbana y también sobre la difusión de las tendencias novedosas, lo cual afecta a la dialéctica entre lo local y lo global.

9,40. *El presente etnográfico: una nueva mirada a la importancia de fuentes históricas misionales en la Nueva España*. Leticia Isabel Soto Flores

El interés de las músicas del mundo ha existido desde siempre. Sin embargo, no fue hasta finales del siglo XIX que el estudio de la música folklórica se inició como "musicología comparada" y en 1950 que Jaap Kunst acuñó el nombre científico "etnomusicología". Aunque la definición de etnomusicología ha sido muy controvertida a lo largo del tiempo, el estudio etnográfico es indispensable una investigación antropológica sobre la música. En México, el estudio etnográfico de la música comenzó con los cronistas e historiadores del México Novohispano. Navegantes, soldados, misioneros e indígenas fueron los primeros en ofrecer testimonios presenciales con sus participaciones

directas en el encuentro con los indígenas mexicanos. A pesar de que fueron realizados la mayoría de las veces por autores peninsulares, se puede decir que algunos de dichos testimonios contienen descripciones desde "dentro de la cultura", lo que hoy llamamos "etnografía".

Como fuentes de conocimiento del pasado, las fuentes históricas misionales constituyen un importante testimonio sobre la música Catedralicia, misional y secular en el Nuevo Mundo. Sobre todo, pueden contribuir al estudio y conocimiento del presente etnográfico y el devenir histórico. La presente comunicación se propone mostrar, mediante testimonios directos, cómo los misioneros consideraron la música indígena de la Nueva España. La perspectiva y la reflexión etnográfica de ciertos cronistas — como los frailes franciscanos Pedro de Gante, Toribio de Motolinía, Bernardino de Sahagún, Diego de Landa, los dominicanos Bartolomé de las Casas y Diego Durán y el cronista Bernal Díaz del Castillo— son de gran importancia como testimonio del contacto entre dos horizontes culturales y de su trascendencia para el presente etnográfico.

10,00. *Le 'scene' di una città ricostruita. Musica e cultura urbana nel Settecento a Catania.* M^a Rosa De Luca.

Al centro di questo intervento racchiuso nei termini cronologici del secolo XVIII vi è il concetto di *scena urbana*, pertinente a un modello storiografico, quello della cosiddetta *Urban Musicology*, che intende costruire il senso della narrazione storica nell'interazione continua tra quadro spaziale e pratiche sociali e culturali. E nelle scene urbane il significato di una componente culturale come la musica acquista spessore e ricchezza, a partire dal presupposto che essa è una componente essenziale di una complessa rete di relazioni e significati.

Il Settecento è per Catania il secolo della rinascita: il motto *melior de cinere surgo* sintetizza l'immagine di una città che risorge dalle macerie dell'*horribile tremuoto* del 1693. Il volto sacro della cultura musicale catanese tardoseicentesca è cultura urbana settecentesca in quanto le processioni con i loro canti, le feste e i riti con le musiche negli spazi interni ed esterni, delimitano le *scene urbane di una città ricostruita*. Sono i suoni a definire gli spazi: spazi esterni (la *Platea magna* ossia il Piano della Cattedrale, il Piano degli Almi Studi e quello del Monastero benedettino) e spazi interni (la Cattedrale, il Teatro dello Studium, le tante chiese entro le mura). Così a Catania nel '700 la musica diviene elemento forte dell'identità urbana, entra nello scontro politico locale: le *élites* cittadine si contendono il controllo delle *scene urbane*, per legittimare nuove pratiche civili, per definire la gerarchia dei poteri nella città.

L'attenzione sarà rivolta ai contesti produttivi della musica: sul terreno del 'sacro', alla rete di collaborazione fra sodalizi laicali (compagnie e confraternite) e ordini religiosi (conventi e monasteri) che contribuiscono a definire il paesaggio sonoro della città insieme a Cattedrale e Senato; sul terreno del 'profano', alle prime linee di una storia del teatro musicale a Catania, all'epocale passaggio dalla "gestione di corte" al "sistema impresariale" che si compie nel Teatro della Sapienza.

10,20. Junta pública y función con pompa. *La capilla musical de la catedral de Oviedo en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Asturias.* María Sanhuesa Fonseca

Fundada en 1780, la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Asturias (RSEAPA) disfrutó de la presencia de la música en sus actos más señalados, ya en el contexto de aquellos

promovidos y celebrados por la corporación, ya en festividades externas, pero que también eran solemnizadas por los socios. Entre las primeras podemos destacar las solemnes juntas anuales en las que se hacía entrega de diversos premios convocados por la Sociedad, mientras que en las segundas destacan por sí mismos algunos acontecimientos históricos y políticos a los que la RSEAPA se sumó con sus celebraciones, como el nacimiento de los infantes gemelos Carlos y Felipe en 1784, el regreso de Fernando VII en 1814 o la jura de la Constitución en 1820, por mencionar varios ejemplos. La RSEAPA mantenía estrechas relaciones con otras instituciones del Oviedo de la época, como la Universidad, el Ayuntamiento o el Cabildo Catedral. Son los instrumentistas y cantores al servicio de la capilla catedralicia los encargados de la parte musical de las celebraciones de la RSEAPA, con un fructífero intercambio entre ambas instituciones. La capilla catedralicia pone la música a los actos celebrados en la Sociedad, pero la relación no se limita a la circulación de músicos. Algunos integrantes destacados de la capilla catedralicia componen música para las celebraciones de la RSEAPA, como Luis Blasco, o son apreciados miembros de dicha Sociedad, como el maestro Joaquín Lázaro o el propio Blasco. En los límites del presente trabajo se presentarán y analizarán varios ejemplos de la relación y estrecho contacto entre la capilla catedralicia ovetense y la RSEAPA.

10,40. *Debate*

9,00-11h.: Mesa 83.A Vanguardias y tradiciones locales Moderadora: María Nagore Ferrer

9,00. *La obra compositiva de Evaristo Fernández Blanco, un compendio de las tendencias musicales europeas del siglo XX.*

Julia M^a Martínez-Lombó Testa.

Mediante el presente artículo queremos presentar el catálogo de la obra compositiva de Evaristo Olegario Fernández Blanco (Astorga, León, el 6 de marzo de 1902 y fallece en Madrid el 22 de septiembre de 1993) tratando de relacionarlo con el contexto de su época y su generación.

El compositor fue el último discípulo de Bretón y primero de Conrado del Campo. Su música es comprometida con la modernidad, innovadora y de enorme interés compositivo, cargada de intención y de sentido. Íntimamente ligado al Gobierno de la República y al Comité de Música, el drama de la Guerra Civil española marcará de forma indeleble su discursivo vital y supondrá un punto y aparte en su carrera. Su trayectoria profesional y compositiva refleja fielmente la situación de un país convulsionado, donde la necesidad de subsistencia choca con las convicciones y personalidades de quienes fueron pilares fundamentales de la nación. Su música es comprometida con la modernidad, innovadora, de enorme interés y cargada de intención. Su obra evolucionará siguiendo la trayectoria vital del propio compositor. Descubrimos de este modo un estilo compositivo vanguardista y adelantado en la década de los 20. Mientras que en nuestro país continuaban las polémicas en torno al nacionalismo, Fernández Blanco recurre unas veces al impresionismo debussyista, otras a la corriente compositiva de la Escuela de Viena, y muchas otras a la música de salón más comercial.

9,20. *Transformación de Imágenes en Música: Figuras de Belén de Conrado del Campo.* Consuelo Prats Redondo.

De la obra citada en este título hay una copia enviada “urgentemente” por el propio autor - poco después de acabar la última parte de esta suite el 11 de octubre de 1946- para el estudio y ensayo

de la Orquesta Sinfónica de Murcia y de su director D. José Salas Alcaraz, y que se estrenaría el 15 de febrero de 1947 bajo la batuta de Conrado del Campo. Desde entonces esta obra quedó en el archivo de la orquesta del conservatorio de Murcia y probablemente no se volviese a desempolvar hasta que la encontré tras unas pesquisas iniciadas casualmente cuando estaba buscando datos sobre el escultor Francisco Salzillo para un trabajo de doctorado allá por el año 1994.

Junto a ello, hallé una copia del programa de mano de aquel concierto en donde el autor vierte algo del porqué de su inspiración en la impresión-evocación de unas escenas del Belén del maestro Francisco Salzillo ayudado por su discípulo predilecto Roque López.

Después de este preámbulo, en esta comunicación quisiera presentar algunas notas del principio de un trabajo de investigación basado, por un lado en la obra manuscrita con algunos apuntes de ensayo añadidos sobre la copia original. Y por otro, en las líneas escritas por Conrado del Campo de sus estímulos inspiradores y múltiples sugerencias expresivas en las figuras “casi alegóricas” del Belén de Salzillo.

En suma, a partir de estas y otras anotaciones de Conrado del Campo y los documentos que hoy tenemos de él, plantear una hipótesis de la metamorfosis escultura-música, sobre unas escenas del Belén de Salzillo como inspiración de una idea creadora que se transformaría en una composición.

9,40. *Ingenuidad popular durante el franquismo*. César Narbona.

La misteriosa encarnación del verbo en cada uno de nosotros parece que puede sobrevivir, incluso florecer, independientemente de cuán represivas sean las circunstancias. Los regímenes totalitarios saben que la simplificación y el reduccionismo del lenguaje son herramientas clave para el control político. De hecho, este fue uno de los más efectivos métodos de control de las masas en la política del siglo XX. En la España de la postguerra el régimen de Franco impuso unas directrices culturales de un populismo simplista y vulgar.

El régimen fue conspicuamente represivo en las provincias catalanas, probablemente porque se erigieron en el baluarte republicano por excelencia; fueron asimismo las últimas en rendirse al golpe de estado del 36. De hecho, la Barcelona de los años 40 había sido prácticamente vaciada de intelectuales y artistas. Aún así, incluso aceptando las limitaciones importantes en este ambiente parroquiano respecto a temas a tratar y estéticas a seguir, E. Toldrà presenta en público sus ‘Seis canciones para canto y piano’ el 29 de marzo de 1941 en el Palacio de la música (hoy en día llamado Palau de la música).

Con estas canciones Toldrà consigue, especialmente con sus añadidos musicales que cuentan con su uso experimentado de la armonía, una suerte de discurso polisémico para estos textos cuidadosamente seleccionados y consigue sugerir ligereza, sensualidad y humor: conceptos que nunca estarían en la agenda del régimen franquista. Siguiendo la tradición hispánica de la picaresca y la muy hispánica habilidad para confrontar al poder político con escepticismo y distancia, Toldrà es capaz en algunos casos de subrayar con gestos musicales ciertos elementos de los textos que se abren con ello a la ambigüedad, y que pueden disparar la imaginación del oyente hacia territorios inesperados o

inconvenientes. En esta conferencia querré mirar los paralelos entre esta verdadera lengua popular de Toldrà y las directrices populistas del régimen de Franco.

10,00. *La nacionalización de las vanguardias. Incorporación de lenguajes compositivos internacionales en la música de Carmelo Bernaola.* Daniel Moro Vallina.

Dentro de las diversas aportaciones sobre la figura de Carmelo Alonso Bernaola sigue existiendo una importante laguna acerca de la adaptación por parte del compositor de las corrientes vanguardistas europeas de mediados del siglo XX. Desde un primer abandono del lenguaje tonal a través del conocimiento de la música de Bartók y Hindemith, Bernaola experimentaría con la técnica del serialismo concretando su utilización de manera personal. Posteriormente, la eclosión de las corrientes abiertas y aleatorias en España supondría un nuevo replanteamiento estético, sintetizando ambas tendencias en un estilo identitario cada vez más consolidado.

Proponemos abordar el estudio técnico y estético de varias obras clave en la formación y primera madurez compositiva de Carmelo Bernaola, desde el importante *Cuarteto N° 1* (1957), de impronta bartókiana, a *Músicas de Cámara* (1967), donde los procedimientos formales aleatorios y flexibles se integran perfectamente con su particular visión del método serial. Entre ambas partituras existen una serie de pasos intermedios, como son el *Piccolo Concerto* (1960), *Superficie N° 1* (1961), *Espacios Variados* (1962) y *Mixturas* (1964), entre otras. Todas ellas muestran la progresiva adaptación de la contemporaneidad musical europea, que el compositor conoció de primera mano gracias al contacto con personalidades como Goffredo Petrassi, Bruno Maderna y Sergiu Celibidache.

Así, estudiaremos transversalmente la primera y decisiva evolución musical bernaoliana en relación con la escena europea y con líneas similares seguidas por otros autores de la Generación del 51. Partimos del análisis de la técnica compositiva empleada para avanzar en la reflexión sobre la creación de una identidad estética aglutinadora de diversos lenguajes y tendencias. Apoyándonos en el ideario inculcado por sus maestros, la opinión del compositor acerca de sus propias obras y la acogida por parte de la crítica musical, pretendemos arrojar luz sobre la asimilación de lo internacional en la música de Carmelo Bernaola.

10,20. *Los Encuentros de Pamplona de 1972: Un festival globalizador de la música experimental.* Israel López Estelche

En el año 1972 se celebró lo que se considera como el colofón de la música experimental en España, *Los Encuentros de Pamplona*. Organizados por Luis de Pablo y José Luis Alexanco, y patrocinados por la Familia Huarte como regalo a la ciudad de Navarra, estas jornadas, cuya organización tuvo una intención deliberadamente globalizadora, tanto a nivel estético, estilístico y de género artístico, supusieron la llegada a la capital navarra de grandes nombres del arte de vanguardia, en el que la música tuvo un papel predominante. Concurrieron varios de los mayores representantes de la música académica experimental, como John Cage, de quien se celebró su 60 aniversario; minimalista, Steve Reich; y de la música electroacústica y de acción, como Luc Ferrari, entre otras manifestaciones. Los compositores españoles también tuvieron una presencia significativa dentro del festival, el grupo Zaj, El grupo de improvisación electrónica con Eduardo Polonio y Horacio Vaggione, o los estrenos de

Mestres Quadreny y Francisco Guerrero son ejemplo de ello. Igualmente, se realizaron conciertos de música no occidental que hicieron del festival un punto encuentro globalizador. En esta ponencia proponemos un estudio del impacto del grupo Alea y Luis de Pablo como principal organizador del evento y la Familia Huarte como mecenas artístico, haciendo hincapié en la presencia de la música y sus diferentes vertientes de representación y colaboración con otras artes, brindando una visión globalizadora del evento en el que las diferentes manifestaciones artísticas crearon un elemento único.

10,40. *Debate*

9,00-11h.: Mesa 84.A Instrumental s. XVIII (1) Moderadora: Judith Ortega Rodríguez

9,00. *El repertorio para violín solista en Madrid (siglo XVIII): de las funciones formales a los esquemas "galantes"*. Ana Lombardía González.

Las aproximaciones analíticas a la música instrumental del siglo XVIII se han centrado tradicionalmente en aspectos formales, destacando las teorías sobre las formas binarias y en particular sobre la “forma sonata”. El modelo decimonónico que tomaba como paradigma determinadas obras del “clasicismo vienés” con las cuales eran comparados teleológicamente el resto de repertorios ha sido sustituido por teorías más flexibles (Rosen, 1980; Hepokoski & Darcy, 2006) que han sido aplicadas a diversos géneros aparte de la sonata para tecla (sinfonía, concierto, cuarteto de cuerda). Sin embargo, otros géneros instrumentales ampliamente cultivados desde la primera mitad de siglo aún han recibido escasa atención desde esta perspectiva. Es el caso de la sonata para violín y acompañamiento, cuyo papel en la experimentación formal desarrollada a lo largo del XVIII está pendiente de determinar.

Dicho género se consolida en Madrid hacia 1750 (si no antes), como testimonia la conservación de 65 sonatas de once autores diferentes activos en la ciudad entre 1750 y 1775. Tomando como caso de estudio una selección de movimientos rápidos bipartitos de las sonatas violinísticas de José Herrando, Francisco Manalt, Francisco Corselli, Salvador Rexach y Juan de Ledesma, esta intervención pretende explorar la diversidad formal de este repertorio aplicando recientes modelos teóricos, en particular tres: las funciones formales (Caplin, 1998), la última teoría de la sonata (Hepokoski & Darcy, 2006) y la teoría de los esquemas “galantes” (Gjerdingen, 2007). Entre otras cuestiones, serán discutidas la pertinencia de aplicar determinados conceptos a este repertorio así como la presencia de esquemas estructurales análogos a los detectados en otros repertorios europeos. Casos como el de la forma sonata, utilizada tempranamente en estas obras creadas en España, invitan a expandir los límites geográficos de las narrativas estilísticas vigentes.

9,20. *El problema del “clasicismo vienés” en España a través del cuarteto de cuerda*. Miguel Ángel Marín López.

En la periodización convencional de la historia de la música articulada en una sucesión de etapas, el así llamado clasicismo vienés ha sido situado como el periodo estilístico que transcurre entre aproximadamente 1780 y 1800. Esta ha sido la narrativa establecida durante buena parte del siglo XX, tras la definitiva implantación de este concepto fundamentalmente a partir de los textos de Guido Adler y Wilhelm Fischer. Desde entonces, los escasos intentos realizados para ofrecer una síntesis crítica de este periodo en el caso de la historia de la música en España han consistido invariablemente en una

comparativa: a mayor cercanía de la música española a la esencia estilística “vienes” –ejemplarmente encarnada en la obra de Haydn, Mozart y Beethoven– mayor mérito estético cabía atribuirle a aquélla. Y viceversa.

James Webster, entre otros autores, ha mostrado la fuerte carga ideológica de la formulación “estilo clásico vienés” y la operación historiográfica que acabó en la imposición de –por utilizar los términos de la propuesta de este congreso– un fenómeno esencialmente local como modelo global que debía servir para explicar *toda* la música de un periodo. A partir de este marco conceptual y tomando el cuarteto de cuerda como caso de estudio, esta intervención propondrá un enfoque narrativo alternativo para el clasicismo musical en España, en el que los rasgos asociados al modelo vienés son considerados como una opción estilística entre otras, descargada de las connotaciones de perfección que hoy tiene. Desde esta perspectiva resulta factible acometer una evaluación más apropiada en términos históricos del cultivo del cuarteto de cuerda en España en esos años y de la aportación de Boccherini, quizá la figura más perjudicada por esa visión, y de otros contemporáneos.

9,40. *De la etiqueta de la Real Cámara a las nuevas sociabilidades públicas y privadas: la actividad del violinista y compositor José Palomino en Lisboa (1774-1808)*. Cristina Isabel Videira Fernandes

El violinista y compositor José Palomino (1753-1810) dejó la corte de Madrid en 1774, estableciéndose en Lisboa hasta la salida de la familia real portuguesa a Brasil (1807). Poco después se trasladó a Las Palmas, donde acabaría sus días como maestro de capilla. Su principal puesto profesional en Portugal fue el de violinista de la *Orquestra da Real Câmara* (participando en las principales funciones religiosas con patrocinio de la monarquía, la ópera de corte y conciertos en las residencias reales), pero tenía al mismo tiempo una actividad muy intensa fuera del circuito oficial cortesano. Actuó como instrumentista y/o “director” en “funciones” musicales promovidas por la aristocracia, la burguesía y por diversas instituciones civiles y religiosas y fue autor de música escénica para los teatros públicos de Lisboa. La producción de Palomino refleja estos diferentes contextos, incluyendo obras instrumentales como el *Concierto para Violín* y el *Quinteto para clave o fortepiano, dos violines, viola y bajo*, repertorio teatral y religioso y música de entretenimiento para entornos privados relacionados con las nuevas prácticas de sociabilidad urbana (sonatas para teclado, breves piezas de cámara, *canzonetas* y *modinhas* en portugués). Su carrera reúne al mismo tiempo las obligaciones del ceremonial de corte del Antiguo Regime y la iniciativa musical privada en una sociedad que empieza lentamente a despertar para los desafíos de la esfera pública; y combina las tradiciones ibéricas (españolas y portuguesas) con aspectos cosmopolitas (expresos por ejemplo en los cuartetos de Haydn que interpretaba en las veladas musicales en casa de Beckford). A pesar de ser una figura ya conocida de la musicología ibérica, la actividad de José Palomino en Portugal aún no ha sido objeto de un estudio sistemático. La comunicación propone una panorámica más detallada de las múltiples facetas de su carrera profesional en Lisboa, teniendo en cuenta las particularidades de los contextos locales ibéricos sin perder de vista el mosaico global de la cultura europea.

- 10,00. *Hipótesis sobre la transmisión y circulación de sonatas tempranas de Domenico Scarlatti: el ms. de l'Arsenal.*
Águeda Pedrero Encabo

El manuscrito conservado en la Biblioteca de l' Arsenal (*Ms 6784.343*), anexada a la Biblioteca Nacional de Francia, conserva un interesante manuscrito de obras instrumentales entre las que destacan varias sonatas de Domenico Scarlatti (1685-1757). Una primera descripción básica de esta fuente fue dada a conocer por Sheveloff en su trabajo de 1970, sin que desde entonces haya sido objeto de estudio. En esta comunicación se presenta un análisis del manuscrito centrado en las obras de Scarlatti en él contenidas, que nos aporta información sobre el orden y proceso de copia, cuestiones referentes a la transmisión y datación de dichas obras y el papel que desempeñaron en el proceso de difusión en París de la obra del compositor napolitano, al servicio de la corte española desde 1729. (*BnF-Arsenal Ms 6784.343*).

- 10,20. *Darle el ayre que requiere el Allegro: cuestiones acerca del "carácter" en la música española para guitarra en torno a 1800.* Thomas Ludwig Schmitt.

El repertorio para guitarra en España a finales del siglo XVIII (que recientemente goza de cierto interés en la investigación musicológica) nos permite tener una buena visión sobre sus géneros musicales, el sistema de distribución y la repercusión en las clases sociales. Todos estos elementos "externos" pueden extraerse de los manuscritos que posemos, de la prensa diaria y semanal, de las descripciones de los viajeros o de los diarios.

Pero la música en sí misma, los pocos impresos y las abundantes copias a mano que se conocen, no ofrecen (o solo escasamente) indicaciones esenciales, como la dinámica, la articulación y el fraseo o el tiempo/velocidad, aspectos que condicionan la idea central de la teoría musical de aquellos años en torno a 1800: el carácter de la pieza. Sin embargo, estos parámetros pueden detectarse y reconstruirse mediante los tratados de instrumentos que se publicaron en otros países, por ejemplo Inglaterra, Francia o Alemania (aquí hay más de 30 tratados músico-instrumentales en la segunda mitad del siglo XVIII).

Esta categoría del "carácter" y su "expresión" en la pieza musical misma se revela, según los tratadistas, en múltiples facetas compositivas: desde el compás empleado, el ritmo armónico, la acentuación y la notación, hasta la articulación y el fraseo. Todos estos detalles compositivos podemos analizarlos también en la música española para guitarra. La ventaja de este acercamiento es que su textura compositiva es más sencilla que la de, por ejemplo, un cuarteto de cuerda, lo que nos hace ver claramente los diferentes elementos del análisis. Además, esta reconstrucción permite un mejor entendimiento de la música española, y sobre todo, la sitúa en la corriente de una música clásica-europea.

- 10,40. *Debate*

9,00-11h.: Mesa 85.A Música y teatro (1) Moderador: Andrea Bombi

9,00. “*Muera Cupido!*”: *Una lectura sobre la filosofía del amor en Salir el amor del mundo (c. 1696)*. M^a Virginia Acuña

En 1689 se publicaba el *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo* del Padre Ignacio Camargo, en el cual el jesuita expresaba su objeción a los argumentos lascivos de las comedias. Sin entrar en el debate sobre la licitud del teatro o de la ideología política de los participantes de estas polémicas, este trabajo utiliza la visión de Camargo sobre la lascivia a modo de ejemplo para entender los discursos filosóficos y religiosos sobre el amor en la época. A partir de allí, se toma el texto de la zarzuela *Venir el amor del mundo* (1680) de Melchor Fernández de León, sobre el cual José de Cañizares basó el texto literario de *Salir el amor del mundo* (c.1696), y se trazan paralelos entre las dos obras a fin de demostrar que ambos trabajos son alegorías de la noción que vincula al amor con una pasión del alma, una fuerza destructora y una enemiga de la razón. Finalmente, se analiza la función y participación de la música de Sebastián Durón en *Salir el amor del mundo* y cómo ésta complementa el discurso filosófico que impregna la zarzuela.

9,20. ¡Ay infeliz... *Pervivencia y transformaciones de un estribillo de la ópera Celos aun del aire matan*. María Asunción Flórez Asensio.

Las canciones fueron parte esencial del teatro del Siglo de Oro, independientemente del género teatral del que se tratase. A la hora de incluir una canción los dramaturgos podían crearlas nuevas o bien recurrir a canciones preexistentes citadas de forma literal, glosadas y modificadas, siendo muy habitual el uso de la técnica del “contrafacta”. Convertidas también en estribillos de canciones nuevas, mantenían sus perfiles melódicos originales, sin excluir la posibilidad de algunas variaciones (incluso rítmicas y armónicas) que permitiesen fundirlos con la música de nueva creación.

Fácilmente reconocibles, los estribillos constituyen un elemento de unión importante tanto dentro de una misma escena como entre diferentes escenas de la comedia y también entre distintas partes musicales, por lo que no debe extrañarnos que Calderón utilice estribillos de creación propia en sus dos ópera: *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*. Aunque en muchos casos se trata de estribillos músico-literarios (los mismos versos reciben idéntico tratamiento musical), los más interesantes son los musicales pero no literarios en los que versos métricamente idénticos pero con textos distintos son interpretados con la misma melodía. A este último tipo pertenece “¡Ay infeliz de aquella / que hizo verdad haber quien de amor muera!”, uno de los estribillos más complejos de *Celos aun del aire matan* ya que aúna funciones estructurales, expresivas y simbólicas. Buena prueba del impacto que debió causar en el público es que fuese reutilizado por Calderón en dos de sus autos más interesantes: *El divino Orfeo* (1663) y *El pastor Fido* (1678). Pero no fue el único; también lo hará López de Armesto en su entremés *Las tonadas grandes del Retiro*. Más allá llega el anónimo autor del *Baile de Júpiter y Calixto* en el que se parodia toda la primera escena de *Celos*.

Integradas plenamente en la música teatral de la época, tanto *La púrpura de la rosa* como *Celos aun del aire matan* no sólo incluirán canciones preexistentes siguiendo una práctica habitual en el teatro del Siglo de Oro, sino que ellas mismas se convierten en material reutilizable en varias ocasiones

como demuestran la pervivencia y transformaciones de “¡Ay infeliz de aquella / que hizo verdad haber quien de amor muera!”.

9,40. *De óperas y zarzuelas: interacciones generativas en la escena lírica de la segunda mitad del siglo XVIII*. Adela Presas Villalba.

En el interesante panorama teatral de la segunda mitad del siglo XVIII encontramos, entre otros géneros mayores como la ópera italiana y francesa, y otros menores como tonadillas o sainetes, diversas tipologías de zarzuela que establecieron una determinada dinámica generativa entre sí. Son la zarzuela heroica o antigua, proveniente del siglo XVII, la zarzuela de corte popular, aparecida a mediados del siglo XVIII, y las zarzuelas derivadas de la traducción de óperas cómicas especialmente italianas. Aunque este hecho es sobradamente conocido, no existe un estudio comparado entre las zarzuelas burlescas, o comedias con música, provenientes de la traducción y adaptación de óperas bufas, y las producidas por autores españoles sobre libretos originales, que en muchos casos sólo muestran en común la alternancia entre partes cantadas y habladas, y entre las que queda pendiente establecer con precisión sus vinculaciones.

La presente comunicación, partiendo del análisis previo de varias obras de cada tipología y del análisis de la cartelera, enfoca la situación creada por la coexistencia de estas zarzuelas, sus diferencias y concomitancias, sus posibles influencias recíprocas, los periodos de predominio o de convivencia de los distintos géneros, y el momento y las causas de su desaparición de los escenarios, todo ello dentro del contexto político y cultural de la segunda mitad del siglo XVIII. Haciendo hincapié, específicamente, en el caso de las zarzuelas adaptadas, y tras el estudio de los procesos en que se produjo dicha adaptación a partir de las óperas de origen (desde una simple traducción, a una sustancial variación tanto en libreto como en música, con la introducción de piezas nuevas), en determinar la posible influencia de estas óperas traducidas en la estructura formal y el desarrollo musical de las zarzuelas de corte popular originales de autores españoles (especialmente Rodríguez de Hita, Palomino, Esteve...), al margen de la herencia recibida.

10,00. *¡Fuego a escena! La representación de incendios en el Teatro Real de Salvaterra de Magos en la segunda mitad del siglo XVIII*. Rosana Brescia Marueco

El emblemático Teatro Real de *Salvaterra de Magos* ha sido construido bajo órdenes del Rey D. José I de Portugal en el año 1753. Su arquitecto no fue nadie menos que el célebre Giovanni Carlos Sicinio Bibiena, encargado de la construcción de cuatro teatros para el monarca portugués, todos, salvo *Salvaterra*, destruidos en el terrible terremoto de 1755. La gran catástrofe convirtió el teatro erigido en *Ribatejo* en el más grande e importante teatro real portugués, favorito por la familia real sobretodo para las temporadas de carnaval. Sabemos que al menos 58 óperas fueron representadas en el real coliseo desde su inauguración hasta 1792, año en que las funciones teatrales en los teatros reales fueron interrumpidas. A partir de un exhaustivo análisis de los libretos de las óperas representadas en dicho teatro, hemos verificado que muchas de ellas contienen un interesante efecto escénico, incendios en casas y palacios, muchas veces con personajes a escena. La presente comunicación pretende analizar los efectos escenográficos, en especial los incendios, imprescindibles para la realización de algunos dramas

representados en el teatro de *Salvaterra*, sobremodo para las puestas en escena de *Ifigenia in Tauride*, *Adriano in Siria* y *Diddone Abbandonata*. A la luz de los tratados de escenografía vigentes en el siglo XVIII, más precisamente aquellos debidos a los italianos Niccolò Sabbattini y Fabrizio Carini Motta y al francés Pierre Patte, procederemos a una interpretación escenográfico-musicológica acerca de los efectos exigidos por los dramas barrocos y de su importancia a la espectacularidad y dramaticidad de las representaciones teatrales, más allá del un simple artilugio, parte imprescindible e indisoluble a la misma obra.

- 10,20. *Las compañías italianas de ópera en la segunda mitad del siglo XVIII: La presencia de Constantino Bocucci y Francesco Buccolini en Murcia (1772-1774)*. Cristina Pina.

La llegada de músicos italianos a España era un hecho frecuente desde la subida al trono de Felipe V, y se mantuvo constante a lo largo de todo el siglo XVIII. Con la fundación de la Compañía Italiana de Ópera de los Reales Sitios en 1766 bajo el patrocinio del conde de Aranda, esta presencia se consolida, estableciéndose una competencia reñida con las compañías cómicas españolas. Con su disolución, los integrantes de la misma se dispersaron por el territorio español, llevando la ópera italiana a diversas capitales peninsulares. Una de ellas fue Murcia, donde una compañía italiana dirigida por Constantino Bocucci y Francesco Buccolini se estableció para representar entre 1772 y 1774. El objetivo de la presente propuesta de comunicación es documentar dicha presencia en Murcia, las condiciones de su contrato con el ayuntamiento de la ciudad, el repertorio representado y las implicaciones que tuvo en la vida teatral y musical de la ciudad. Esta investigación habría que enmarcarla dentro de los estudios de los centros musicales periféricos que, como en el caso de Murcia, tuvieron un momento puntual de esplendor artístico y cultural (en el presente caso, el apoyo del Reino de Murcia a los Borbones durante la Guerra de Sucesión de la mano del cardenal Belluga, supuso la prosperidad de la ciudad y su crecimiento urbanístico, así como una intensa vida artística).

- 10,40. *Debate*

11-11,30h.: Pausa café

11,30-13,30h.: Mesa 81.B Regionalismos Moderadora: María José de la Torre Molina

- 11,30. *La construcción del sentimiento regionalista musical castellano: Sierra de Gredos de Facundo de la Viña*. Sheila Martínez Díaz.

El compositor Facundo de la Viña, aunque nacido en Gijón en 1876, se consideraba “vallisoletano de adopción”, un sentimiento que impregna un importante número de obras dentro de su producción. De formación sólida, y habiendo viajado a París para perfeccionar sus conocimientos compositivos al lado de Paul Dukás, el estilo de Facundo de la Viña puede definirse a grandes rasgos como “posromántico”, aunque tendencias estilísticas como el Impresionismo influyeron en algunas de sus creaciones. Considerado por muchos como uno de los padres del sinfonismo español de la primera mitad del s.XX, encontró en el folklore castellano una de sus mayores fuentes de inspiración, elemento

que se imbrinca de manera magistral con un estilo teñido de recursos que recuerdan a compositores como Mahler o Strauss. Así, el estilo posromántico se pone al servicio de un sentimiento regionalista que mira a Castilla, una Castilla cuya imagen había sido construída anteriormente por la Generación del 98 y que posteriormente el Franquismo tomará como base para conformar su ideario nacionalista.

En esta comunicación analizaremos el origen y desarrollo de la imagen sobre Castilla que impregna la obra de Facundo de la Viña, centrándonos principalmente en su poema sinfónico *Sierra de Gredos* de 1915, paradigma y punto de partida, ya no sólo de esta tendencia dentro de la producción de De la Viña, sino para muchos de la formación del sentimiento musical castellano mismo.

11,50. *La zarzuela regional y el regionalismo en la zarzuela. Dos casos representativos: la zarzuela en catalán y José Serrano (1873-1941)*. Ramón Ahulló Hermano.

Al abordar el imaginario cultural sobre el que se cimentó la construcción de la identidad nacional española no podemos eludir términos como zarzuela, opera nacional, folclorismo... a los que, a buen seguro, algunos etnomusicólogos añadirían otros como “comunidades imaginadas” o “los otros”, esta última en referencia a las producciones musicales “periféricas” habidas durante la segunda mitad del XIX y primeras décadas del XX. Más aún, el uso de esta terminología remite a dos esferas que devienen ciertamente problemáticas, esto es: el debate surgido en el seno historiográfico sobre la naturaleza o existencia de nación y región (aplicado al caso español); e íntimamente relacionada con la anterior, la conveniencia de referirse a la presencia de una música nacionalista en el teatro lírico español. Ambas, convergen en el camino del género zarzuelístico como “género nacional”.

El propósito inicial es dilucidar el grado de pertinencia en el uso de ciertas expresiones y acuñaciones, como el de “zarzuela regional”, para determinadas producciones emanadas desde una perspectiva castellano-centrista, obviando, de este modo, una parte del repertorio generado en otras zonas geográficas (como el producido en los territorios de lengua catalana) que, en consonancia con los nuevos avances historiográficos, pudiera ser etiquetado como regional, habida cuenta que, para algunos historiadores, no hubo contestación de “nacionalismos alternativos o periféricos” en el ámbito cultural.

En este contexto, resulta arriesgado etiquetar a José Serrano (1873-1941) como máximo representante de la zarzuela regionalista. Un ejemplo (entre otros) lo constituye su música compuesta para el sainete andaluz de *La reina mora* (1903) elogiada, según los biógrafos de Serrano, por el propio Saint-Saens (entusiasta de la producción nacional) que se convirtió en la obra lírica más representada en España e Hispanoamérica hasta 1950 desde su estreno; cosa que no sucedió con ninguna de las producciones en lengua vernácula.

12,10. *La zarzuela en Galicia durante la dictadura de Primo de Rivera*. Javier Jurado Luque.

El nacimiento y evolución de la zarzuela gallega (en gallego) es inseparable del fenómeno del coralismo asociado a los *Coros gallegos*, formaciones que practicaban en escena canto coral, dramatización, interpretación instrumental de folclore, baile tradicional y otras muchas expresiones culturales. Dado que estas formaciones desarrollaron un destacado papel en la época y que poseían los rudimentos básicos de todas estas manifestaciones, es comprensible que le dieran forma a través de un espectáculo integrado.

La evolución del género de la zarzuela gallega se produce paralelamente a la del pensamiento nacionalista. La política represiva de la dictadura de Primo de Rivera favoreció su rápida evolución, por lo que la existencia de un género que podemos denominar “zarzuela gallega” no se justifica sólo por el empleo idiomático, sino por mantener características propias y exclusivas que lo diferencian del género chico español.

La zarzuela gallega se convirtió en todo un espectáculo multidisciplinar en el que participaron artistas e intelectuales de muy diferente índole (pintores, escenógrafos, escritores, coreógrafos, bailarines, cantores, músicos, actores...) y procedentes de diversos sectores ideológicos, contribuyendo en gran medida a la construcción identitaria de lo auténticamente *gallego* frente a la visión del tópico, asumido o no como gallego por la población de Galicia, y sí mayoritariamente por la del resto de España, representada por la *zarzuela de costumbres gallegas*.

Además de plantear las características definitorias del género, confluencia de otras muchas facetas artísticas realizadas por los coros de la época, en la comunicación se muestran algunas de las zarzuelas recuperadas y editadas, así como un catálogo de las encontradas hasta el momento. Se incide, además de en los aspectos musicales, en la puesta en escena, presentando decorados y fotografías de la época, así como alguna muestra de la música de las zarzuelas recuperadas y publicadas por el comunicante.

12,30. *De la identidad cultural musical asturiana a la española: construcciones ideológicas, transculturación y mediamorfosis*. Begoña Velasco Arnaldo.

En concordancia con las directrices de este congreso, la investigación que a continuación se presenta nace de una revisión crítica de algunos conceptos teóricos musicológicos que se hizo necesaria para abordar un caso práctico de transculturación; el del ámbito de la música regional y nacional durante el Franquismo. Suponer la existencia de culturas musicales bien identificadas, definidas y diferenciadas es caer en planteamientos esencialistas apriorísticos, que no constituyen una herramienta de análisis fiel a la realidad. El primer concepto en abordarse críticamente fue así el de *cultura musical local* regional o nacional. El segundo, el de *transculturación* por estar éste asentado sobre el primero.

José González Cristóbal “el presi” (Gijón 1908 - 1983), fue un cantante que desarrolló una heterogénea actividad musical en la que por un lado se “fusionaron” la canción asturiana y el flamenco, y por otro cultivó puntualmente uno de los géneros más populares de la cultura popular *nacional* como fue la copla.

Los conceptos de *cultura asturiana* y *española* (local- nacional) no se utilizaron aquí como términos absolutos o sistemas cerrados. En su lugar, se escogió como marco teórico la teoría de los entramados culturales, que apuesta por un concepto de cultura plural y en transformación, en el que las fronteras políticas no son determinantes exclusivos de la cultura del individuo ni obedecen a realidades sociales. Para analizar y comprender este fenómeno se abordó el análisis de la obra musical de José González “el presi” atendiendo al carácter híbrido de su música, donde cristalizan los estereotipos de lo regional y lo nacional, y el estudio de la industria discográfica y mediática del momento.

Como resultados se constata el papel de los medios de comunicación, la industria musical (globalización por mediamorfosis) y sus relaciones con la ideología, en los procesos de creación de identidad de este momento de industrialización incipiente. Se evidencia el papel que juega la música local en construcciones identitarias más globales, en este caso de la España franquista, y viceversa, y se propone la Musicología como herramienta para esclarecer nuevas sinergias de negociación de identidades culturales globales, que se sirven de la transculturación musical como vía de legitimación.

12,50. *Manuel Parada y el entramado cinematográfico español a finales de los años cuarenta: construcción de la identidad nacional a través de la dualidad regional/ nacional*. Laura Miranda González.

Manuel Parada, uno de los principales compositores cinematográficos del franquismo, realiza en los años cuarenta la música de gran número de películas pertenecientes los géneros bélico, religioso o de adaptaciones literarias. Sin embargo, pese a escasas en número, también puso música a películas de temática regional, caso del drama rural asentado en Asturias *Las aguas bajan negras* (J. L. Sáenz de Heredia, 1948), y musicales folklóricos como la adaptación de la zarzuela de Chapí *La revoltosa* (J. Díaz Morales, 1949), primera aparición protagonista de Carmen Sevilla en la pantalla.

Ejemplificado a través de estas dos películas, en las que el maestro relaciona su trabajo en los ámbito audiovisual y zarzuelístico, se presenta el intento de construcción de la identidad nacional tras la guerra civil por parte del nuevo régimen, que éste empleó de manera complementaria para reafirmar la idea de lo que significaba “ser español”. *Las aguas bajan negras*, auspiciada por el impulso que la nueva política de Estado confirió a los regionalismos, contó con la participación de Coros y Danzas para la creación musical de lugares comunes a nivel diegético, mientras que Parada y García Leoz (coautor de los “fondos musicales”) revisitaron cancioneros como el de Torner en busca de la “autenticidad” de las raíces folklóricas asturianas. *La revoltosa*, por su parte, propone un prototipo de imagen de españolismo ante un género eminentemente nacional, que cuenta con estereotipos tales como andalucismos en los cortes diegéticos creados por Parada, así como extranjerizantes (guajira, polka,...) ya creados por Chapí, que la audiencia ya había identificado como propios.

Estas películas, que no constituyen casos aislados en el panorama cinematográfico del primer franquismo, abogan por la dualidad entre la identidad colectiva que el régimen pretende de España y otros productos culturales que también reivindican su papel a nivel local y que se sintetizan a través de las composiciones originales de Parada.

13,10. *Debate*

11,30-13,30h.: Mesa 82.B En torno al Flamenco Moderador: Francisco Rodilla León

11,30. *Flamenco y antologías discográficas*. Javier González Martín.

Las antologías forman parte de las colecciones discográficas de aquellos que estudiamos, enseñamos e incluso para aquellos que se acercan al flamenco. Podemos pensar en las antologías de diversas formas. Una primera considerándolas como el lugar en el que están representadas las obras maestras que debemos conocer y entender. Pero al mismo tiempo podemos considerarlas como ese otro territorio que podemos utilizar para crear taxonomías o clasificaciones de estilos flamencos. En ambos

casos son una ayuda pedagógica pero también, y no debemos olvidarlo, pueden ser apuestas comerciales, o la visión muy particular de una persona, o un producto elaborado por un grupo de personas. Sin embargo, en todos estos casos representan algo más: repertorio y canon. Al que se acerca por primera vez al flamenco por medio de una antología la puede considerar como una colección neutra de piezas, siendo al fin y al cabo un punto de partida para el que quiere conocer el flamenco, porque una antología flamenca es una colección de estilos que conocer y al mismo tiempo que aprender. Pero no todo el mundo tiene esa percepción ya que pueden considerar que con la posesión de estas grabaciones tiene en sus manos ‘todo el flamenco’ e incluso creer que es ‘toda la historia del flamenco’ ya que no lo olvidemos estas fueron realizadas por, o con la colaboración de eminentes artistas flamencos o expertos flamencólogos. Sin embargo, conforme uno se va adentrando en el flamenco se es consciente de los límites que las antologías proponen.

Las antologías son productos destinados a la polémica ya que en ellas se tratan conceptos tan cambiantes como la calidad estética, el valor ideológico, la utilidad docente... —distintos en cada momento y a partir de cada punto de vista—, así como a cuestiones más materiales: influencia, prestigio, dinero, ventas...

11,50. *Del flamenco a las músicas urbanas y viceversa: Omega (1996) y La leyenda del espacio (2007)*. Fernando Barrera Ramírez.

Esta comunicación pretende analizar una variante de interrelación musical que se está produciendo principalmente en Andalucía, concretamente entre las músicas populares urbanas y el Flamenco. Interrelación local en un momento de globalización y su evolución a lo largo de una década estudiada a través de dos ejemplos concretos: el disco *Omega* (1996), de Enrique Morente y Lagartija Nick, que celebra su decimoquinto aniversario y *La leyenda del espacio* (2007) de Los Planetas.

La elección de estos trabajos no ha sido arbitraria. Ambos han sido galardonados en innumerables ocasiones y considerados por prensa especializada como mejores trabajos discográficos españoles de sus respectivos años de publicación y entre las diez mejores grabaciones nacionales de músicas urbanas y folclóricas del siglo XX y primera década del XXI respectivamente.

Omega, que podría titularse como ‘El cénit de la interrelación musical en España’, puesto que en él se entremezclan, dando vida a los versos de *Poeta en Nueva York* de Lorca, omnipresente a lo largo de la obra, la enigmática figura de Cohen, representado a través de canciones como *First we take Manhattan* o su celebrísima *Hallelujah*, la genialidad de Morente y el abrigo instrumental de Lagartija, amén de otros grandes nombres como Tomatito o Vicente Amigo.

Este registro abre el camino a una década de evoluciones que dieron como resultado la publicación de *La leyenda del espacio* de Los Planetas, una relectura de *La leyenda del tiempo* (1979) de Camarón de la Isla, desde la óptica de las músicas populares urbanas, en la que el flamenco se convierte en el punto de partida de la banda granadina.

El estudio de la interrelación entre elementos locales y globales en estos dos trabajos, son el punto de partida para analizar la interrelación musical en el panorama actual de las músicas urbanas, concretamente en Granada.

- 12,10. *El impacto del jazz en la renovación del flamenco: una perspectiva analítica a través de la obra de Paco de Lucía*. Juan Zagalaz Cachinero.

Los contactos entre el jazz y el flamenco se remontan a las primeras décadas del siglo XX, en una tendencia que se ha mantenido de forma regular a lo largo de los años. Con la aparición en escena de las nuevas tecnologías, las influencias cruzadas entre ambas músicas han modificado el panorama musical. Esta reiterada interacción ha sido observada por distintos especialistas a lo largo de los años, encontrando multitud de referencias a un hipotético movimiento denominado jazz – flamenco o flamenco – jazz.

El principal renovador del flamenco instrumental, el guitarrista Paco de Lucía, comenzó sus contactos con el jazz de mano de Pedro Iturralde que, en 1967, inició un proyecto llamado *Jazz Flamenco* y que cristalizó en tres discos que integraban un combo de jazz con un guitarrista flamenco efectuando toque puro. De Lucía, en la década de los 70, siguió experimentando con sonoridades jazzísticas, colaborando con músicos como Al DiMeola o John McLaughlin, y culminando este progresivo contacto participando en el histórico disco *Touchstone*, de Chick Corea, en 1982. Además, el guitarrista conformó su célebre *Paco de Lucía Sextet* con músicos procedentes de otras tradiciones musicales como Jorge Pardo, Carles Benavent o Rubem Dantas. Este determinante periodo en la renovación e internacionalización del flamenco, en el que De Lucía desarrolló un vocabulario de improvisación influido por los cánones jazzísticos, no ha contado con un reflejo analítico a pesar de la innegable influencia que posteriormente ha ejercido en la estética flamenca. Esta comunicación se centra en ofrecer una perspectiva crítica y analítica a través de la transcripción y análisis de distintas intervenciones de De Lucía en estas grabaciones, observando tanto las implicaciones melódico – armónicas de su vocabulario de improvisación como las posibles influencias y recursos adquiridos del jazz y otras músicas.

- 12,30. *Nuevos sistemas de transmisión musical. Entre la oralidad, la escritura y el estudio de las grabaciones musicales en el aprendizaje del flamenco*. Julia Esther García Manzano

La comunicación se centra en el estudio de las relaciones entre los procesos de transmisión de los repertorios musicales orales y de la música escrita, situando entre ellos las modificaciones que las grabaciones han creado en el conocimiento y difusión de los repertorios musicales. Para estudiar todos estos aspectos se coge como punto de referencia el flamenco, ya que constituye un repertorio excepcional para poder observar todas estas transformaciones, tanto por los cambios que se están produciendo en sus hábitos de aprendizaje como por su difusión internacional.

Después de varios años en los que se ha generalizado la enseñanza académica del flamenco es un buen momento para iniciar un estudio sobre los métodos didácticos utilizados y los cambios musicales y sociales que pueden derivarse de este hecho. El presente trabajo es una reflexión sobre el proceso de hibridación entre una tradición oral y una tradición escrita, sustentadas ambas en la actualidad en gran medida en las grabaciones de grandes artistas. Se trata de estudiar el proceso de alfabetización del flamenco desde una vertiente amplia que abarca tres factores básicos: los cambios en la enseñanza del flamenco, reflejados en el estudio a través de partituras y la sistematización de la teoría

musical flamenca; los cambios que esto puede conllevar en las características intrínsecas del propio flamenco; y las modificaciones en la función y consideración social de los músicos flamencos.

El trabajo se articula fundamentalmente alrededor de dos apartados: el estudio de las características generales de las músicas de tradiciones orales y el estado actual del flamenco entre la oralidad y la escritura. Tres pasos marcan esta evolución que se pueden concretizar en: un tipo de oralidad pura, una oralidad parcial y la escritura. Estos tres estadios se dan en la actualidad en el flamenco, siendo la guitarra flamenca solista la que evoluciona con más claridad hacia la escritura.

La finalidad del trabajo es mostrar la necesidad del mantenimiento de códigos de interpretación oral dentro de la enseñanza del flamenco, ya que el predominio cada vez mayor de la memorización de recursos, bien recogidos a través de la escritura (partituras) o de las grabaciones, puede desequilibrar el juego de fuerzas tradicional entre la interpretación y la creación.

12,50. *COFLA: Un ejemplo de investigación interdisciplinar*. José Miguel Díaz – Báñez

En esta comunicación queremos presentar una línea de investigación en etnomusicología: la multidisciplinar. En los últimos años ha entrado en el campo de la investigación musicológica las técnicas computacionales. Dichas técnicas no pretenden desplazar –ni mucho menos- las metodologías tradicionales de investigación en musicología. Antes al contrario, pretenden complementarlas, aumentar su potencia con nuevas herramientas que permitan un aumento de la capacidad de análisis tanto en términos cuantitativos como cualitativos. El proyecto *COFLA: Análisis Computacional de la Música Flamenca (P09-TIC-4840)* se centra en la descripción de audio, procesado del sonido y modelado computacional para el estudio analítico de las estructuras musicales del flamenco. Para llevar a cabo sus objetivos requiere el estudio de la música flamenca desde distintas áreas del conocimiento tales como Musicología, Etnomusicología, Historia, Literatura, Sociología, pero también Psicología, Informática o Matemáticas. La mayor parte de la investigación con métodos computacionales se ha centrado en analizar la música occidental con notación escrita y solo recientemente se ha empezado a prestar atención a las músicas de tradición oral y no occidentales. El flamenco es un caso arquetípico de esta situación. El flamenco, cuyas características musicales son ciertamente particulares, requiere para su investigación un enfoque multidisciplinar. Un problema tan sencillo como es la transcripción de la música no está ni mucho menos resuelto, por nombrar uno acuciante. Pero hay otros, tales como la clasificación, la caracterización musical de los estilos, el estudio de la similitud melódica y rítmica en el flamenco, entre otros. En COFLA un grupo de investigadores provenientes de diversas áreas están investigando la música flamenca con un enfoque multidisciplinar. Los resultados que están obteniendo se están publicando en revistas de impacto (pertenecientes al JCR o clasificación equivalente) de carácter internacional (en inglés) y con revisión por pares.

13,10. *Debate*

11,30-13,30h.: Mesa 83.B Música y teatro (2) Moderador: Álvaro Torrente Sánchez –Guisande

11,30. *Una comedia palaciega con música de Juan Francisco Gómez de Navas*. Celia Martín Ganado.

Las fuentes manuscritas de música escénica del siglo XVII español son en su mayor parte cancioneros y colecciones de tonos humanos. Esta música, así conservada, aunque es muy valiosa, nos da una información fragmentada de aquellos espectáculos teatrales. La interpretación de esta música en la actualidad tiende a la individualización de cada pieza, impregnándola de un carácter camerístico que no corresponde con la realidad histórica. Se olvida que muchas de estas canciones, sobre todo en las últimas décadas de siglo, formaban parte de algo más grande y espectacular, un todo que les daba unidad.

Al investigar la obra del músico arpista de la Capilla Real, Juan F.G. de Navas (1647-1719), en vez de los cancioneros de tonos humanos, se tiene como punto de partida el manuscrito literario de una comedia, cuya música se le encargó: *Los duelos de Ingenio y Fortuna*, estrenada el 9 de noviembre de 1687. Teniendo como base esta fuente tan concreta, cotejando sus incipit de versos, supuestamente cantados, con diversos cancioneros y siguiendo sus acotaciones musicales, ha sido posible reconstruir buena parte de su música. Para obtener más información sobre el hecho musical en sí, es decir, posibles instrumentos acompañantes o coro, se ha comparado esta comedia, incompleta en su parte musical, con otras dos obras coetáneas que se conservan en su totalidad: la comedia *Los destinos vencen finezas* y la zarzuela *Apolo y Dafne*; las dos con música de Juan de Navas (aunque la zarzuela en colaboración con Sebastián Durón).

Esta comunicación pretende hacer públicas las conclusiones de todo este trabajo comparativo, que arroja numerosa información sobre las comedias palaciegas celebradas a fines del siglo XVII bajo el reinado de Carlos II y sobre la figura de Juan F.G. de Navas.

11,50. *Traducción, criollización y diglosia cultural en el teatro musical en español de la segunda mitad siglo XVIII*. Juan Pablo Fernández – Cortés.

La visión actual sobre el teatro musical en español que se representó en los escenarios públicos y cortesanos de la España peninsular y de ultramar durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, se halla aún lastrada, en buena medida, por la construcción legitimada por la historiografía nacionalista. Tal y como se ha comenzado a poner en evidencia en algunos trabajos recientes, tras la supuesta pureza que el relato tradicional demanda para géneros como la zarzuela o la tonadilla (sobre todo en su gestación y primer desarrollo), se oculta una realidad mucho más compleja: un escenario de encuentros culturales, donde conviven las tradiciones del teatro áureo con numerosos rasgos también presentes en los géneros dramático musicales europeos (*opera seria*, *dramma giocoso*, *intermezzi* o *singspiel*) que dieron lugar a una poética con un valioso potencial hermenéutico. El estudio de este proceso nos permite acercarnos a aspectos poco conocidos, pero esenciales, para el análisis de la dialéctica global-local que caracteriza a la cultura ilustrada.

A través de diversos ejemplos musicales y literarios, y de fragmentos de textos teóricos inéditos o escasamente divulgados, de autores como José Castel, Pablo Esteve, Blas de Laserna, Luigi Boccherini o Antonio Rodríguez de Hita, en este trabajo se revisa críticamente la imagen de aislamiento

y exclusión que ha pervivido hasta nuestros días sobre el teatro musical en español de la segunda mitad del siglo XVIII. Utilizaré para ello algunas herramientas metodológicas de la historia cultural, especialmente las metáforas lingüísticas de “traducción” (proceso de transformación consciente), “criollización” (entendida como una síntesis no deliberada) o “diglosia” (uso intencionado de dos modelos estilísticos), conceptos que facilitan una evaluación más amplia -y consecuentemente más fructífera- sobre el repertorio dramático-musical en la España de la Ilustración.

- 12,10. *El segundo viaje de Saverio Mercadante a Madrid y la génesis de su segunda ópera para el Teatro del Príncipe: Francesca da Rimini*. Paolo Cascio

Esta comunicación es parte de una investigación mas amplia empezada en el 2009 centrada en el periodo madrileño de Saverio Mercadante. Después de haber estudiado su primera estancia en la capital (1826) y presentado la edición crítica de su primera ópera compuesta para el Teatro Príncipe, se exponen ahora, con esta comunicación, los resultados de las investigaciones acerca del segundo viaje del compositor a Madrid. El operista Saverio Mercadante (1795 – 1870) viajó y trabajó por la península Ibérica en varios momentos desde 1826 hasta 1830.

Estudiando la correspondencia entre Mercadante y la Duquesa de Osuna, entre Mercadante y Florimo, y la documentación teatral depositada en el Archivo de la Villa de Madrid se obtienen nuevos y hasta ahora desconocidos datos acerca del segundo viaje del compositor en la capital, donde residió desde noviembre hasta diciembre 1830, trabajando por segunda vez para el Teatro del Príncipe.

En esta ocasión Mercadante compuso la ópera *Francesca da Rimini* sobre un libreto de Felice Romani profundamente modificado; partitura que, por varios problemas con la prima donna de la compañía italiana, Adeleida Tosi, no pudo ser estrenada. El estudio comparado de las fuentes primarias de la partitura (I-Bc, E-Mm, I-Nc) enfocado hacia la redacción de la edición crítica de dicho título, permitirá además descubrir una ópera inédita, fundamental en el iter creativo del compositor, porque de transición entre el periodo post-rosiniano y las “opere della riforma”: *Elena da Feltre*, *Le due Illustre rivali*, *Il Bravo*, *Il Giuramento*.

- 12,30. *El luso-brasileño Marcos Portugal (1762-1830): la diseminación local y global de la obra religiosa y operística*. António Jorge Marques.

Algunas de las óperas de Marcos Portugal (Lisboa, 24.03.1762 – Rio de Janeiro, 17.02.1830), aunque durante un periodo algo corto más o menos de dos décadas, han conocido una diseminación sin precedentes en la historia de Portugal y Brasil. Estrenadas en Italia desde 1793, y en Lisboa (Real Teatro de São Carlos) desde 1801, han sido cantadas por toda Europa en varios idiomas y en miles de representaciones. Su contribución para el desarrollo del género, en especial el género *buffo*, sigue todavía por evaluar. Para este fenómeno, que podrá llamarse ‘mediático’ en una ocasión en que los medios de comunicación tenían un alcance mucho más limitado, contribuyó (en una segunda fase) la voz y el carisma artístico de una artista global – Angelica Catalani –, que después de dejar Lisboa y el escenario del Real Teatro de São Carlos, ha seguido cantando las óperas para ella compuestas por Marco Portugal (así quedo conocido internacionalmente) y a incluir arias en sus recitales, hasta poner fin a su carrera en 1820.

La obra religiosa, en su lugar, obtuvo una diseminación más confinada a los dos países de expresión portuguesa, Portugal y Brasil, mientras haya sido cantada también en Inglaterra, Francia e España. Sin embargo, de contrario a la obra dramática, tuvo una notable longevidad, ya que algunas obras, en particular las tres más paradigmáticas – la *Misa Grande* mi b mayor, el *Te Deum* re mayor, y las *Matinas de la Concepción* do mayor –, se mantuvieron en el repertorio sacro por un siglo o más.

En el año en que se celebran los 250 años del compositor, la obra de Marcos Portugal permanece casi desconocida y todavía muy lejana de los escenarios de concierto y de las más grandes casas de ópera.

12,50. *La formación de un maestro: Gerónimo Giménez y la ciudad de Cádiz. Aclaraciones de dudas e interrogantes biográficos.* Amalia Moreno Ríos

En la trayectoria profesional de Gerónimo Giménez se diferencia una época de formación que concluye con su traslado a Madrid hacia 1885. Durante este período su educación estuvo unida al ambiente musical que se vivió en el Cádiz de la época: sociedades musicales, reuniones filarmónicas, representaciones zarzuela y ópera, etc. Actualmente son escasas y esquematizadas las informaciones que nos han llegado sobre la implicación del músico en estas actividades culturales. Hoy sabemos que a través de ellas llegó a ser muy conocido y querido por el público gaditano.

La enseñanza oficial de Giménez corrió paralela a su actividad laboral, por lo que su formación parece ser una consecuencia lógica, adquirida básicamente mediante la experiencia y el autoaprendizaje en los diversos campos de la interpretación, la dirección de orquesta y la composición. Sus estudios en el extranjero sirvieron para afianzar este bagaje de conocimientos y le animaron a continuar su faceta de compositor.

Una nueva lectura de su biografía, centrada en esta primera etapa y que toma como punto de partida su infancia, permite reconocer muchas confusiones e inexactitudes que habitualmente se repiten como la que atañe al lugar y fecha de su nacimiento. También intenta dar respuesta a nuevos interrogantes que han quedado sin comentar. Nos referimos a nuevos datos sobre su familia, su estancia en Cádiz, sus estudios en la Academia, su función docente, su actividad profesional y su participación en sociedades musicales. El escaso número de estudios que han trascendido sobre su figura hace necesario corregir errores y profundizar en nuevos detalles.

13,10. *Debate*

11,30-13,30h.: Mesa 84.B Instrumental s. XVIII (2) Moderador: Miguel Ángel Marín López

11,30. *Mestizajes músico-coréuticos en la España del siglo XVIII: el Minuetto a modo di sghidiglia spagnola de Luigi Boccherini. I: Aspectos musicales.* Aurelia Pessarrodona.

El siglo XVIII español es una época de dialécticas diversas entre mundos contrastantes que, a pesar de su complejidad, pueden resumirse como *modernidad* y *tradición*: una Ilustración que busca un ideal de cosmopolitismo *versus* la reivindicación de aquello propio identificado con lo *popular* y lo ancestral. Son dos mundos no necesariamente opuestos, sino que interactúan en constante simbiosis dando resultados altamente sorprendentes.

La música fue un ámbito especialmente fecundo en este sentido. Parafraseando el título del congreso, se trataría de la convivencia entre *músicas globales* y *músicas locales*. Tenemos excelentes ejemplos en las diversas obras que el italiano Luigi Boccherini compuso inspirándose directamente en el universo músico-coréutico del casticismo, como su conocidísimo *fandango*, insertado en el quinteto en Re mayor nº 77, op. 40 nº 2 (1788, G. 341); el cuarteto en Sol mayor nº 65 Op. 44 nº 4 (1792, G. 223) conocido como “La Tiranna”; o el “Minuetto a modo di sghidiglia spagnola” que aparece en el quinteto en Do mayor nº 110, Op. 50 nº 5 (1795, G. 374). Se trata de obras muy diferentes que muestran diversos modos de convivencia y mestizajes entre estos dos mundos.

Sin embargo, estas obras todavía no han sido estudiadas desde la profundidad que requieren. Para este congreso proponemos dos comunicaciones en las que se analiza el *Minuetto a modo di sghidiglia spagnola* como punto de partida para profundizar en los mestizajes dieciochescos de *topoi* coréutico-musicales y entender los procedimientos usados por Boccherini para aunar dos mundos en esencia paradójicos logrando una síntesis perfecta entre globalidad y localidad.

11,50. *Mestizajes músico-coréuticos en la España del siglo XVIII: el Minuetto a modo di sghidiglia spagnola de Luigi Boccherini. II: Aspectos coréuticos*. M^a José Ruiz Mayordomo

Esta comunicación consiste en la segunda parte de la titulada “Mestizajes músico-coréuticos en la España del siglo XVIII: el *Minuetto a modo di sghidiglia spagnola* de Luigi Boccherini. I: Aspectos musicales”. En la primera parte se exponen los aspectos musicales más destacados de esta obra, mientras que en esta segunda parte se analiza a partir de la práctica coréutica de la segunda mitad del siglo XVIII.

Sin embargos, ambos aspectos —musical y coréutico— están absolutamente imbrincados. En ambas comunicaciones se exponen los resultados de una investigación realizada necesariamente en equipo y en constante diálogo entre una coreóloga y coreógrafa con formación musical y una musicóloga con conocimientos y entreno coréuticos. La base de esta propuesta transdisciplinar es analizar el repertorio músico-coréutico de la España del siglo XVIII reproduciendo metodológicamente los conocimientos que tenía un compositor de música para baile de la época: música y coréutica.

Buscamos, pues, entender la corporeidad de una música concebida para el gesto en obras en las que lo sonoro tiene implícita necesariamente una gestualidad. Sólo visto de esta manera se entienden plenamente las ricas y variadas simbiosis que consigue Boccherini entre dos universos gestuales absolutamente diferentes: el cosmopolita e ilustrado y el castizo hispánico o, en otras palabras, la *localidad* y la *globalidad* dieciochescas.

12,10. *Boccherini-Haydn-Beethoven en la España de la Restauración: un análisis sobre la recepción de colecciones musicales de cámara en la esfera privada*. Carolina Queipo Gutiérrez.

El primer objetivo de mi comunicación será estudiar la recepción que tuvo la música, principalmente de cámara, de Luigi Boccherini (1743-1805), Joseph Haydn (1732-1809), Ludwig van Beethoven (1770-1827) y de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) en ámbitos urbanos españoles de esta etapa. Abordaré la investigación a través del análisis de algunas de las más de quinientas obras de cámara albergadas en la *Biblioteca Musical Adalid* (A Coruña, España), que he catalogado

recientemente. El fondo contiene únicamente piezas impresas por editoriales extranjeras entre ca.1815 y 1827, principalmente parisinas, y fueron recibidas coetáneamente en España vía Londres. En dicho fondo destacan, tanto cuantitativa como cualitativamente, las colecciones de cámara de Boccherini, Haydn y Beethoven. Mi segundo objetivo será mostrar la conexión entre la recepción de estas obras en A Coruña, en la esfera privada de la élite urbana de la Restauración, y un contexto internacional más amplio. Partiré de las últimas aportaciones del historiador William Weber sobre las prácticas musicales relacionadas con el repertorio de “concierto de cuarteto”, usando principalmente los planteamientos que el autor propone en lo referente a la vida musical de París y Londres. Esta comunicación presenta datos y planteamientos novedosos relacionados con el tema.

12,30. *La guitarra popular en Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII. Elemento de identidad nacional.* Ricardo Jorge De Sousa Aleixo.

La presente investigación sobre la guitarra en Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII está basada en gran parte en los libros escritos por los viajeros y analiza la utilización del instrumento por el pueblo madrileño.

Varios testimonios permitieron estudiar los acontecimientos relacionados con la guitarra y reforzar la imagen de este instrumento como elemento de identidad nacional. Las manifestaciones musicales al aire libre fueron las más comentadas ya que en estos espacios abiertos resaltan las principales virtudes de la guitarra popular, a saber: su facilidad para ser transportada y su idoneidad para acompañar una música que casa inequívocamente con la accesible técnica del rasgueado. También son destacables las descripciones del interior de los alojamientos españoles, unos espacios dónde se reunían una variopinta mezcla de personajes, muchas veces acompañados por unos rasgueos que amenizaban sus estancias.

En términos generales, la investigación estudia cómo los viajeros destacaron la alegría, la pasión y el entusiasmo del pueblo cuando utilizaba su inseparable guitarra para interpretar las canciones y los bailes nacionales como las seguidillas o el fandango. Estos habitantes, que grosso modo pertenecían al movimiento majista y a las clases bajas madrileñas, fueron en buena parte responsables por la popularidad de un instrumento que se adaptó a la perfección a unos gustos musicales de fuerte carga castiza.

En síntesis, se analiza cómo la utilización de la guitarra permitió al pueblo madrileño de la segunda mitad del siglo XVIII fortalecer sus ideales nacionales y, por consiguiente, su identidad.

12,50. *Debate*

11,30-13,30h.: Mesa 85.B Música y cultura urbana (2) Moderadora: Sandra Myers Brown

11,30. *Paisajes sonoros: una aproximación a nuestro entorno más inmediato desde la ecología musical.* Lola San Martín Arbide

Uno de los ámbitos en los que podemos apreciar el impacto de la globalización en el mundo sonoro, es en la homogeneización y masificación de los paisajes sonoros. La dialéctica entre lo global y lo local fue el motor del World Soundcape Project, iniciado en Canadá por R. M. Schaefer a finales de

los 1960. Desde entonces la aproximación a composición musical desde el ámbito de la ecología ha ganado adeptos hasta convertirse en una tendencia más en la música y el arte contemporáneo.

Pero la composición musical no es el único ámbito de la creación sonora impregnado por la filosofía de respeto hacia los sonidos de nuestro entorno. Otros de los resultados de estas investigaciones son la creación de mapas sonoros y de paseos sonoros. Se trata de un ejemplo muy apropiado para reflexionar sobre las posibilidades que nos ofrece la tecnología de grabación de sonido. La escucha de sonidos extraídos de la naturaleza no se plantea como un ámbito de reflexión sobre el centro y la periferia de la creación sino más bien sobre la oposición de interior y exterior, sobre recursos tecnológicos que nos permiten extraer un sonido producido naturalmente, a la intemperie, procesarlo en el estudio de grabación y devolverlo a su hábitat natural, recreado.

Quisiera dedicar esta comunicación al estudio de los mapas sonoros creados en España y analizar sus implicaciones sociales y culturales: ¿se trata de una práctica ligada a la tradición de música nacionalista, pretende una sociedad grabar los sonidos que le resultan propios y distintivos? ¿Cómo se emplea el material acumulado en otro tipo de obras más creativas? ¿Qué implicaciones tiene en cuanto a la percepción sonora y en la vida cotidiana del “geógrafo musical”?

11,50. *Los conciertos al aire libre de la Banda Municipal de Madrid en el primer tercio del s. XX: de la música culta a la música popular.* Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo

La Banda Municipal de Madrid comenzó su andadura en 1909 y, desde sus inicios, una de sus principales funciones fue acercar al pueblo madrileño a la música culta, principalmente a aquellos sectores que tenían un difícil acceso a ella. Los conciertos celebrados al aire libre en los Jardines del Retiro, Paseo de los Rosales y en los diferentes barrios madrileños, constituyen un verdadero ejemplo de esta iniciativa, en una época en la que la cultura del ocio comenzaba a desarrollarse, tomando unas dimensiones cada vez más amplias entre las estratos inferiores de la sociedad.

Teniendo en cuenta el contexto sociocultural de la época, donde los medios de comunicación de masas no existían y estaban en plena construcción los espacios de ocio, se estudiará:

- a) El repertorio ejecutado en estos conciertos populares y su relación con el interpretado en las salas de conciertos madrileñas por las agrupaciones sinfónicas del momento.
- b) El papel de la Banda Municipal de Madrid en la popularización de cierto tipo de repertorio, especialmente, aquél vinculado con la zarzuela.
- c) La importancia de la actividad de esta agrupación en la mercantilización del ocio.
- d) Su relevancia en la construcción de identidades culturales.

12,10. *La música en El Liceo de Córdoba, revista de literatura, música y modas.* M^a Auxiliadora Ortiz Jurado.

Durante la década de 1840 surge en Córdoba un movimiento asociativo de marcada orientación filarmónica. La consideración de la música como motor necesario para el progreso intelectual de una ciudad “culturalmente ensimismada” sustenta este rico asociacionismo burgués y preside los prospectos de efímeras publicaciones creadas a su amparo durante estos años.

En esta comunicación estudiamos la música en *El Liceo de Córdoba, revista de literatura, música y modas*, semanario de carácter romántico e intelectual fundado en octubre de 1844 por Mariano Soriano Fuertes como medio de comunicación con los socios y socias del Liceo de la ciudad durante más de un año. A través de sus diferentes secciones la revista proporciona información musical varia (programas y crónicas de las sesiones de Liceo, escritos sobre música y músicos, noticias sobre conciertos, extractos de la *Iberia Musical* con importantes polémicas del momento, partituras entregadas como suplemento).

Su análisis permite, por una parte, afirmar el perfil instructivo y recreativo del liceo cordobés, en el que socios y socias diletantes protagonizaron una actividad musical que asumió el repertorio vocal italiano generalizado en la época y junto al cual convivieron la canción española y el teatro lírico nacional emergente. De otro lado, permite identificar la incidencia en la dinamización musical de la ciudad de otros dos aspectos de orden global en la sociedad burguesa surgida de la Revolución Industrial que se dejan sentir en España durante las Regencias, el asociacionismo y la expansión de la prensa.

Asimismo, este estudio contribuye al conocimiento de la vida musical en Córdoba durante la primera mitad del siglo XIX y muestra la validez de la prensa como fuente para la realización de estudios locales.

12,30. *Santander siglo XIX: Los nuevos espacios musicales y el acceso a la música de una ciudad abierta al mar*. Zaida Hernández Rodríguez.

La revisión crítica y el enfoque de aspectos musicológicos basados en el acceso a la cultura musical en la segunda mitad del siglo XIX en Santander, permiten analizar los cambios sustanciales relativos a los aspectos culturales de índole musical que tuvieron su reflejo en las políticas dirigidas a suplir la demanda e iniciativas de los distintos grupos sociales de la sociedad civil santanderina.

Las primeras hipótesis de este estudio forman parte de los resultados iniciales obtenidos en torno a una investigación más extensa, una tesis doctoral acerca de la actividad musical en el Santander del siglo XIX y principios del XX. Estos primeros resultados del estudio realizado en torno al acceso a la cultura musical de la capital cántabra, tienen su base en el análisis económico que parte de datos tales como los presupuestos dedicados a la construcción –ligados al patrocinio–, los sueldos, el coste de las entradas, distintas series históricas de precios, etc.

Los primeros resultados del estudio definen el acceso a la cultura musical dando una forma más concreta a las relaciones entre la actividad musical y la vida sociocultural, describiendo los distintos itinerarios culturales musicales en el contexto urbano desarrollados en Santander durante la segunda mitad del siglo XIX, y que acogen, de forma paralela, los cafés-teatro, los teatros y los teatrillos, las asociaciones musicales o el *jandalismo*, entre otros. La recomposición del tejido cultural musical mediante el estudio económico y un mapa sonoro, marca estos itinerarios musicales que se adscriben de manera *quasi* directa al acceso que la población civil –en su participación como oyente y patrocinador activo– tenía en base a su *status*, tanto social como económico, dividiendo a las *audiencias* musicales en diversos entornos socio-musicales.

12,50. *La praxis musical en el proceso de gentrificación de la ciudad de Madrid*. Sara Pedraz Poza.

La gentrificación es un proceso de reciente estudio que está relacionado con la ocupación residencial de los centros urbanos y los usos desplazados de estos por parte, principalmente, de la inmigración. Esta comunicación pretende abordar este proceso en relación con las praxis musicales socio-culturales que dividen y acotan los espacios de convivencia en la ciudad de Madrid y que la han conducido a una irremediable transformación del espacio habitable en función de cómo se utiliza para jerarquizar las relaciones sociales. De esta manera, la música se convierte en un fenómeno que sirve para separar, excluir y ocupar la ciudad.

Para ello se partirá de los estudios de David Ley y Neil Smith, pioneros en la explicación del fenómeno, y de la obra de Chris Hamnett y Jan Van Weesep, junto con los métodos de estudio empleados por Juliet Carpenter y Loretta Lees, quienes aportan interesantes puntos de vista sobre la idiosincrasia y situación del fenómeno en diferentes países.

Se considera que la ciudad de Madrid debe ser un caso de estudio debido a su carácter parcial en el proceso de gentrificación: los cambios en las clases sociales que habitan determinadas zonas no está tan marcado por las capacidades económicas de estas sino por las tendencias y la aparición de agentes sociales que polarizan la ocupación. De esta manera, se estudiará como los usos musicales, en la mayor parte relacionados con la procedencia social y los rangos de edades, influyen en la ocupación de la ciudad.

13,10. *Debate*

13,30-15,30h.: Comida

15,30,-17,30h.: Mesa 81.C Los años 20 y los años 30 en España Moderadora: Ruth Piquer Sanclemente

15,30. *La creación musical femenina desde la sombra*. Carmen Montes, artista de la Edad de Plata. M^a Mar Morales Martínez.

El presente trabajo nace a consecuencia de la investigación ya realizada bajo el título “*Sonidos dedicados a la Rara y Maravillosa Ave de Oriente. La Virgen de las Maravillas, patrona de Cehegín*”, donde se sitúa a Carmen Montes como letrista y Arturo Canalejas, su marido, como compositor. Tales obras se sitúan a mediados de la Edad de Plata y mitad del siglo XX. A partir de las conclusiones adquiridas, se abrió esta nueva línea de investigación, donde siguiendo los modelos metodológicos de la etnomusicología, busca revisar la autoría de las obras de Carmen, considerándola autora de música y letra, y al señor Canalejas como mero aportador de su signatura. Por tanto, podemos afirmar que estamos ante un caso que recuerda al de María Lejárraga y su esposo Gregorio Martínez Sierra.

El estudio se basa en una investigación cualitativa donde la experiencia aporta información valiosa a través de testimonios de personas del círculo de Carmen y Arturo, comentando los escasos dotes musicales de Arturo, en contraste de los realizados en el Real Conservatorio de Madrid por su

mujer. Además, el señor Canalejas representaba el pensamiento típico decimonónico, siendo el hombre una figura importante e imprescindible en la sociedad, la mujer cuidadora y ama de casa, etc.

Esta investigación espera ser relevante para la comunidad científica, ya que no solo da un valor añadido a la musicología, sino que pretende recuperar el patrimonio popular de Cehegín, además de destacar los estudios feministas sacando a la luz a una compositora española. Dicho trabajo se encuadra en estudios como “Compositoras españolas: La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad” coordinado por Álvarez Cañibano, “Feminismo y música” de Pilar Ramos, “María Martínez Sierra: Feminismo y música” de Juan Aguilera.

15,50. *Los Ballets Suecos de Rolf de Maré y su gira española de 1921*. Mikel Bilbao Saldisua

En 1920 el filántropo y coleccionista de arte de origen sueco Rolf de Maré fundó los Ballets Suecos. Durante sus cinco años de vida, esta compañía de danza establecida en el Théâtre des Champs Elysées de París desarrolló una serie de propuestas que destacaron por su marcado afán innovador. Talentos musicales tan variados como los de Francis Poulenc, Darius Milhaud, Claude Debussy, Maurice Ravel, Cole Porter, Alexander Glazunov, Isaac Albéniz, Erik Satie, Alfredo Casella, Germaine Tailleferre o Arthur Honneger, se fusionaron con los de artistas plásticos como Pierre Bonnard, Théophile Alexandre Steinlen, Fernand Léger, Giorgio de Chirico o Francis Picabia. Esta simbiosis, unida a la creatividad del coreógrafo Jean Börlin, propició el nacimiento de algunas de las creaciones más innovadoras de la danza del primer cuarto del siglo XX.

Un año después de su fundación, los Ballets Suecos de Rolf de Maré llevaron a cabo una gira por varios países de Europa. La presente comunicación trata sobre su paso por España en 1921 y analiza las características de los espectáculos programados en las diferentes ciudades por las que pasaron, así como la repercusión mediática y crítica que éstos tuvieron. El programa de su gira incluyó una decena obras entre las que cabe mencionar *Le tombeau de Couperin* de Maurice Ravel, *Iberia* de Isaac Albéniz, *Derviches* de Alexander Glazunov, así como una curiosa propuesta titulada *El Greco*, con música de D.E. Inghelbrecht y una puesta en escena basada en el universo pictórico de Doménikos Theotokópoulos, El Greco. Así, la música, la danza y las artes plásticas se fusionaron en los novedosos espectáculos de esta compañía de danza, que en su gira española de 1921 no dejaron indiferentes ni al público ni a la crítica del momento.

16,10. *La propuesta de modernidad de Roberto Gerhard tras el magisterio schönberguiano (1929 – 1939)*. Diego Alonso Tomás

A finales de 1929, Gerhard regresaba de Centroeuropa y presentaba en el Liceo sus composiciones más recientes, entre ellas su parcialmente serial *Quinteto de viento*. El “sistematismo atonal” de aquellas propuestas –criticaba Lluís Millet públicamente– imposibilitaba su belleza artística y las desviaba sin remedio de la “propia naturaleza” (catalana). Gerhard se defendía poco después desde su columna semanal en *Mirador*. Amparado en una teoría evolutiva del arte similar a la de su maestro, legitimaba la “atonalidad” como el estado más avanzado de la tradición compositiva occidental y reprochaba el “naïf regionalismo” musical, instalado en Cataluña incluso entre los compositores más jóvenes. “Los problemas planteados por Schönberg nos afectan a todos”, advertía a sus colegas. En su

opinión, tan sólo el despliegue de una técnica compositiva madura y la confrontación con problemas estéticos contemporáneos podían conducir a esa ansiada música catalana *de categoría universal*. Esta nueva música – exigía– debía juzgarse con criterios exclusivamente musicales y ser entendida como un producto intelectual, “necesario” para una minoría e irremediabilmente incómodo para los que concebían el concierto público como mero acto social burgués.

En la práctica, sin embargo, Gerhard decidió simplificar su lenguaje compositivo en las obras posteriores al *Quinteto*, prescindiendo de toda ordenación serial y favoreciendo un sistema armónico esencialmente tonal. A ello contribuyeron varios factores, entre ellos, el agotamiento en toda Europa del clima experimental de los años veinte (que en España no había terminado de cuajar) y ciertas reivindicaciones que –especialmente desde Alemania pero también en la Cataluña republicana– exigían una mayor responsabilidad social al compositor en un periodo cada vez más convulso políticamente. La presente comunicación analiza la creación y los discursos teóricos gerhardianos inmediatamente anteriores a la guerra civil y los contextualiza partiendo de ciertos ejes antinómicos definitorios del periodo, entre ellos: modernidad-tradición, nacionalismo-internacionalismo, elitismo-popularidad, formalismo-expresión o música absoluta-música funcional.

16,30. “*Nadando entre dos aguas*”: *Los directores de banda en España durante el periodo de entreguerras*. Nicolás Rincón Rodríguez.

Esa mezcla de ilusión e inquietud, propia de algo que comienza, es lo que se percibe al leer las páginas del *Boletín musical* editado en Córdoba en 1929. Los directores de banda empezaban a organizarse, materializando un anhelo que había durado ya demasiado tiempo. Para lograrlo, recibieron el cobijo necesario de la Unión de Profesores y Pianistas, dando lugar a la Asociación Nacional de Directores de Bandas Civiles y al Cuerpo Oficial del mismo nombre –que posteriormente derivó en Colegio Oficial–. Fue así, como sus aspiraciones se fueron haciendo realidad. Sin embargo, esta realidad duraría muy poco, pues cuando todavía no se había consolidado, la irrupción de la guerra civil truncó sus planes. Sorprendentemente, tras la contienda no tardaron mucho en reorganizarse, lo cual no hace sino plantear más dudas. ¿Fueron estas instituciones politizadas por el Estado?

Esta unión les ofrecía al menos cierta seguridad, pues el Cuerpo Oficial cubría las vacantes convocadas por los Ayuntamientos, lo que significaba a su vez un empleo estable. Lejos de lo que se pueda pensar, trabajar para la Administración Pública no tuvo que ser fácil, ya que en esta época, bien fuera por opción personal, bien por imposición, los ideales tenían mucho significado, y la libertad individual, pocas veces fue tan degradada.

Con el objetivo de explicar por qué los directores de banda se unen y luchan por sus derechos, esta comunicación analiza la prensa de la primera mitad del siglo XX, los reglamentos y la legislación que estuvo vigente, para determinar cómo fue este proceso. Para ello procede a responder a preguntas como qué acciones desarrollaron, qué las motivó, cómo se organizaron y qué papel jugó la ideología y la política en todo ello.

16,50. *El Grupo de los Jóvenes: Su lenguaje y producción sinfónica en el contexto musical valenciano del siglo XX*. José Pascual Hernández Farinós

El Grupo de los Jóvenes, formado por los compositores Vicente Asencio, Vicente Garcés, Ricardo Olmos, Luis Sánchez y Emilio Valdés, surgió en Valencia en enero de 1934, cuando publicaron en el diario *La Correspondencia de Valencia* un “Manifiesto” en el que declararon una orientación nacionalista, así como su intención de dinamizar el ambiente musical valenciano. Discípulos de Manuel Palau, a excepción de Vicente Asencio, todos contaban con estudios universitarios, reflejando el elevado nivel cultural que caracterizó en España a bastantes músicos de los tiempos de la República. Algunos ejercieron la crítica musical y tomaron parte, en 1936, en la creación de la “Secció Simfónica” de la “Societat Valenciana d’Autors”. Todos participaron muy activamente en la vida musical valenciana de la década, organizando conciertos y retransmisiones radiofónicas.

Durante los años treinta, se dedicaron a la creación de música para piano, orquesta de cámara, sinfónica y ballets. Sus obras emplearon un lenguaje nacionalista inspirado en motivos populares valencianos y armonización impresionista, evolucionando progresivamente hacia el neoclasicismo. Sin embargo, su lenguaje no maduró hasta los años cuarenta, como lo refleja la mayor difusión de sus obras de aquellos años y la retirada del catálogo de obras de la década de los treinta por parte de Asencio y Garcés.

Gran parte de sus obras fueron estrenadas por la “Orquesta Valenciana de Cambra”, dirigida por Francisco Gil, en el seno de la sociedad “Música de Cámara”, desde 1932 hasta el estallido de la Guerra Civil.

El conflicto bélico y su posterior Posguerra dispersaron el Grupo, y retrasó a varios de sus miembros la posibilidad de ampliar sus estudios en el extranjero hasta finales de los cuarenta. Aunque mantuvieron los ideales del Grupo y sus lazos de amistad, bajo aquellas nuevas circunstancias.

17,10. *Debate*

15,30,-17,30h.: Mesa 82.C En torno al jazz Moderador: Enrique Cámara de Landa

15,30. *Nacionalismo vs. cosmopolitismo: modas foráneas y jazz en la música popular urbana del País Vasco durante las primeras décadas del siglo XX*. Mario Lerena Gutiérrez.

A lo largo del primer cuarto del siglo XX, aproximadamente, la cultura musical del País Vasco peninsular experimentó un ostensible y reconocido empuje creativo e institucional. Este fenómeno se inserta, de hecho, dentro de un “renacimiento cultural vasco” desarrollado al calor de la bonanza económica y de la expansión de ideas vasquistas y nacionalistas durante esos años. Muestras bien conocidas son, entre otras, los esfuerzos por desarrollar una ópera autóctona, la recopilación de los monumentales “cancioneros populares” del Padre Donostia y de Resurrección M^a de Azkue -publicados a partir de 1921-, o la constitución de la Asociación de Txistularis (1927).

Sin embargo, la propia pujanza, interés y visibilidad del nacionalismo musical vasco han eclipsado buena parte de la realidad musical cotidiana de aquella época: unas prácticas y unos repertorios que entraban en conflicto con los cánones de “vasquidad” y de “popularidad” nacionalistas,

pero cuya presencia y protagonismo en espacios urbanos los convierte en claves imprescindibles para el conocimiento del paisaje musical vasco contemporáneo. En efecto, el análisis de fuentes tanto literarias como musicales nos revela un panorama particularmente rico en lo que se refiere a importación y popularización de modas foráneas de consumo musical. Este proceso alcanzó especial fuerza y vitalidad en las ciudades de Bilbao y San Sebastián, centros de modernidad y progreso industrial y turístico, que establecieron importantes vínculos con otras regiones y países europeos. En este sentido, resulta llamativa la prontitud con que se produjo el tránsito entre las danzas europeas de origen decimonónico y la generalización de ritmos *jazzísticos*, que entrarían a formar parte de la nueva cultura de masas ya desde finales de la segunda década del s. XX, tal y como comprobaremos.

15,50. ... y *Compostela se dejó seducir por el Jazz*. Alberto Cancela Montes.

El Jazz es sinónimo de libertad y así es como nace en New Orleans a finales del siglo XIX, una ciudad que alberga el caldo de cultivo perfecto como resultado de una mezcla de culturas formidable, ligada a un notable crecimiento económico, a su contexto histórico y a su favorable situación geográfica.

La Primera Guerra Mundial traslada el Jazz a las principales ciudades europeas, en el caso de España la pionera será Barcelona. Se empiezan a crear orquestas de Swing al estilo americano y las giras que hacen por toda la geografía española dejan buena acogida no solo en las grandes ciudades, sino que también llegarán a otras de menor tamaño como es el caso de Santiago de Compostela, donde la música estuvo dominada por la catedral hasta mediados del siglo XIX, cuando comienza a abrirse al ámbito profano, lo que propiciará la llegada del Jazz en la década de 1920. Éste iniciará un periplo ascendente inundando la vida compostelana a través tanto del cine sonoro -tan novedoso en la época-, el teatro, así como con la llegada de los espectáculos de variedades. Aunque lo que mayor va a influenciarlo es la apertura de diferentes locales hosteleros en la ciudad que luchaban por aumentar la audiencia, lo que los llevará a programar espectáculos atractivos e innovadores para poder sobrevivir, así la presencia del Jazz se convierte en el aliado perfecto.

Será en la década de los años 30 cuando podamos hablar de un estilo consolidado, aumentando el número de espectáculos considerablemente, observando el cambio sustancial que provoca la llegada del Franquismo, donde el estilo que prevalecerá será el folklorismo. El Jazz sufre el duro golpe de la censura hasta hacerlo desaparecer, no pudiendo así marcar una continuidad con la actualidad.

16,10. Spain is different, ma non troppo: *El jazz en la política cultural del segundo franquismo (1959-1969)*. Iván Iglesias Iglesias.

El llamado “segundo franquismo”, desde 1959, fue el período en el que la dictadura de Franco experimentó sus mayores transformaciones. También es su etapa menos intensamente estudiada. Si se quiere entender el régimen desde la naturaleza institucional y la coherencia ideológica, sus tumultuosos últimos quince años son una fase incómoda. Su análisis cultural se ha visto condicionado, además, por el peso historiográfico de la posterior Transición, que ha llevado a que la España de los años sesenta se explique retrospectiva y casi exclusivamente a partir de la política y la economía. Esta comunicación

examina el papel que cumplió el jazz en el discurso y las actividades oficiales entre 1959 y 1969, esto es, en la España de la tecnocracia y el desarrollismo. Para ello atiende a sus diversos agentes, propósitos, medios y resultados en el marco de unas cambiantes condiciones socioeconómicas que, a la vez, le prestaron apoyo y le impusieron límites muy concretos.

El jazz, que en los primeros años de la dictadura había sido condenado oficialmente como una música degenerada y salvaje, fue valorado positivamente por el régimen desde la Segunda Guerra Mundial como un medio de mostrar su tolerancia, renovación y simpatía hacia Estados Unidos. Si la actitud estatal hacia el jazz durante los años cincuenta había oscilado entre la indulgencia y un tímido apoyo, desde 1959 se introdujeron profundos cambios en ese sentido. Los nuevos responsables ministeriales, particularmente interesados en el turismo y la desmovilización social, recurrieron al llamado “jazz moderno” y a sus hibridaciones con el flamenco para mostrar a España como un país culturalmente singular pero abierto y cosmopolita. Esta propaganda se benefició de los efectos del Plan de Estabilización y de la inversión extranjera, que sentaron las bases para una economía de libre mercado y la difusión de una cultura del ocio en España.

16,30. *Researching Jazz in Europe: an ongoing multi-sited ethnography experience*. José Carlos Dias de Abreu

Is Europe local or global? Throughout the course of my ongoing research on jazz in Europe as social and musical network, this question emerges daily. On one hand in order to understand what European jazz really is, one must take Europe as a whole. On the other hand, once we step on such a vast field, it quickly becomes obvious how diverse Europe is. It seems to consist of a paradox: it shares a common cultural heritage, but, at the same time, it has been made of cultural variety (Bohlman 2002). If Europe has been built as a cultural network, in which cities from various countries stand as its knots (Sassatelli 2009), could those local spaces come to be “non-spaces” (Augé, 1995), in the sense that they lose their local elements and become more and more similar to each other? What really differs between a jazz club in Amsterdam and Barcelona, Dublin or Athens? If people increasingly share information with and about others who live in different localities (Meyrowitz 2005), what is there, in the music they make, of local elements?

This paper debates to what extent “glocality” (Meyrowitz), “multi-sited ethnography” (Marcus 1995), “ethnography from below” (Appadurai 2001) and “thick description” (Geertz 1973) can become useful notions and methods before a globalized fieldwork: Europe as an ever changing political, cultural, social and economic space.

17,10. *Debate*

15,30,-17,30h.: Mesa 83.C Historiografía musical (2) Moderadora: Mayte Ferrer Ballester

15,30. *La recepción del pensamiento de Antonio Eximeno en la historiografía musical española del siglo XIX*. Alberto Hernández Mateos

Antonio Eximeno (1729-1808) es uno de los autores más destacados del pensamiento musical en la Ilustración. Jesuita expulso, matemático, filósofo y profesor de retórica, es autor del tratado *Dell'Origine e delle regole della musica*, publicado en Roma 1774 y traducido al castellano, con

modificaciones, en 1796. Es también autor del *Dubbio di D. Antonio Eximeno* (1775, traducción de 1797) y de la novela didáctico-musical *D. Lazarillo Vizcardi* (publicada en 1872).

La recepción del pensamiento de Eximeno en España se produce, en un primer momento, de manera polémica. A los discursos triunfalistas de sus seguidores, se oponen los análisis eruditos de sus críticos, de entre los cuales destacan Agustín Iranzo y José Teixidor.

Una vez superada esta primera fase, la incipiente historiografía musical española se apropiará de ciertos aspectos del discurso eximeniano. Se producen así casos como el de Soriano Fuertes, quien partiendo del modelo de Teixidor, asimila categorías historiográficas de Eximeno. Desde este momento, se inicia un proceso de reinterpretación del pensamiento del exjesuita que convierte a sus textos en una referencia inevitable a la que acudir en los debates que preocupan a la historiografía musical hispana, y que incluyen cuestiones como la relación entre música y literatura, la influencia negativa de la música italiana sobre la española, la defensa de los géneros dramático-musicales “nacionales”, o el valor del canto popular.

En nuestra presentación analizaremos el proceso que lleva desde las críticas al pensamiento eximeniano lanzadas por Teixidor, hasta la apoteosis del mismo realizada por Pedrell. Para ello, estudiaremos los cauces por los que discurre la recepción de Eximeno en España a lo largo del siglo XIX, enfatizando los procesos de adaptación, y reinterpretación de su pensamiento. Prestaremos especial atención al manejo de categorías estéticas y tópicos historiográficos basados en sus textos, para revelar qué tipo de lectura del pensamiento de Eximeno llevan a cabo autores como Barbieri, Menéndez Pelayo, o Pedrell, y que termina por convertir al exjesuita en un patriarca del nacionalismo musical.

15,50. *Rafael Mitjana (1869-1921): reconstrucción de la biografía de un investigador, crítico, compositor y diplomático regeneracionista.* Antonio Pardo Cayuela.

Rafael Mitjana es una figura relevante en el ámbito de la música española de finales del siglo XIX y principios del XX. Mitjana desarrolló una importante labor en el campo de la investigación musical, cuyos frutos más conocidos fueron *La musique en Espagne* (1914) o el *Catalogue des imprimés de musique de l'Université d'Upsala* (1911), así como numerosos trabajos sobre música y músicos españoles de los siglos XVI y XVII. Acerca de sus otras facetas, las de crítico, compositor y diplomático, poco o nada se sabe.

La bibliografía existente sobre Mitjana no se corresponde con la importancia de su figura. Los trabajos sobre Mitjana son escasos, incompletos e imprecisos; se limitan a una corta lista de reseñas biográficas recogidas en revistas y diccionarios musicales españoles y extranjeros. En ellos encontramos lagunas y discrepancias en cuestiones tan fundamentales como sus destinos en el extranjero o su labor en Suecia.

En mi comunicación presentaré la reconstrucción de la biografía de Rafael Mitjana realizada a partir de una amplia investigación sobre fuentes primarias que he llevado a cabo principalmente en la Uppsala universitetsbibliotek (Uppsala), la Statens musikbibliotek (Estocolmo), el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (Madrid) y la Biblioteca de Catalunya (Barcelona). Estos abundantes

datos acerca de Mitjana proporcionan una nueva y más amplia perspectiva desde la que interpretar la vida y la obra del musicólogo malagueño.

- 16,10. *El nacimiento de la historiografía musical andaluza, la Galería de músicos andaluces contemporáneos de Francisco Cuenca Benet y la reivindicación de la identidad cultural de Andalucía*. Consuelo Pérez Colodrero.

Durante la Restauración Borbónica, es decir, ente 1874 y 1931, hubo una serie de intelectuales (Antonio Machado *Demófilo*, Alejandro Guichot, Blas Infante, José María Pemán, por citar sólo algunos) que se afanaron por formular la verdadera esencia de la cultura andaluza frente a su trivialización y a la injusta metonimia Andalucía- España que se había venido difundiendo desde el siglo XIX en todo el continente europeo.

Influido por estos pensadores y por estas circunstancias, el almeriense Francisco Cuenca Benet inició la historiografía musical andaluza propiamente dicha con la publicación en La Habana de su *Galería de músicos andaluces* (1927), rompiendo así con la tendencia de otros especialistas que, habiendo nacido en Andalucía (Fernando Palatín, Eduardo Ocón, Rafael Mitjana, Cecilio Roda, Luis de Rojas), consagraron su producción historiográfica y crítica al conjunto de la música española y no a su región de origen.

Este trabajo (1) realiza una aproximación a los modelos historiográficos y metodología de investigación de Francisco Cuenca Benet en su *Galería de músicos andaluces contemporáneos* de 1927 a partir de las fuentes documentales a las que el autor alude en el cuerpo de su trabajo o bien cita en el apartado bibliográfico que inserta al final del volumen; (2) señala las tensiones Andalucía-España que quedan de manifiesto en este discurso y (3) relaciona los anteriores aspectos con las circunstancias vitales y profesionales de Francisco Cuenca Benet, que sitúan tanto a este autor como a su producción en un contexto nacionalista, reivindicativo de la identidad cultural andaluza en el contexto de la región del sur de España y del continente americano.

- 16,30. *Una fuente inédita en la música sacra valenciana: la correspondencia de Juan Bautista Guzmán a Felipe Pedrell*. Francisco Carlos Bueno Camejo

Los epistolarios entre compositores y musicólogos es una de las fuentes de mayor valor para cualquier estudio musicológico. Esta comunicación es el fruto de trece meses de ardua labor: la transcripción de todo el epistolario que, con Felipe Pedrell, sostuvo el Padre Juan Bautista Guzmán Martínez, uno de los compositores y musicólogos antecedentes del *Motu Proprio*.

El epistolario del Padre Guzmán, nacido en Aldaia (Valencia), se halla microfilmado en la Biblioteca de Cataluña, cuya signatura es Manuscrito 964. La transcripción nos ha permitido, en primer lugar, desmentir algunas opiniones, tendentes a creer que entre Felipe Pedrell y el P. Guzmán no hubo contacto alguno. En segundo lugar, hemos reconstruido buena parte de su biografía, que era muy escueta hasta ahora. También hemos descubierto los contactos que el P. Guzmán mantuvo con destacados miembros de la Renaixença. En cuarto lugar, sus opiniones musicales, ora como musicólogo de los siglos XVI y XVII, ora de los tiempos en que le tocó vivir, en la segunda mitad del siglo XIX. En quinto lugar, su ideario político-musical y sociológico. Asimismo, su estilo literario. En sexto y último lugar, se ha profundizado en la personalidad del musicólogo y compositor valenciano. En conjunto, son

41 cartas con Felipe Pedrell, más otras a terceros. La correspondencia epistolar del Padre Guzmán con Felipe Pedrell abarcó desde agosto de 1888 hasta julio de 1908, veinte años en total.

16,50. *La correspondencia entre Higinio Anglés y José Subirá. Una herramienta para la reconstrucción de historia de la musicología en España.* María Cáceres Piñuel.

Para analizar los actuales procesos de transformación epistemológica de la musicología, conviene tener en cuenta el proceso histórico de su consolidación como disciplina autónoma. El nacimiento de la musicología en España surgió en el contexto de cambio cultural y social de las primeras décadas del siglo XX. El mayor acceso a la música, gracias a los nuevos medios de comunicación de masas, hizo que surgiera la necesidad de un mediador entre los eventos sonoros y el público. Por otro lado, como consecuencia del fracaso colonial de 1898, la idea de reconstruir la identidad nacional a través de un canon musical histórico se reforzó. Los estudios filológicos sobre cultura popular y el movimiento de renovación litúrgica sirvieron de marcos legitimadores para la investigación del patrimonio musical. Por tanto, los paradigmas sobre los que asentó la nueva disciplina estuvieron muy sujetos a las circunstancias históricas de su gestación.

La embrionaria musicología española de principio de siglo, tomó como modelo las metodologías y los marcos interpretativos de países donde esta disciplina tenía una mayor raigambre como Alemania, Francia e Inglaterra. Por otro lado, la musicología jugó un importante papel de mediación internacional durante el período entreguerras. En los primeros congresos de la Sociedad Internacional de Música (ISM) se discutieron las bases epistemológicas de la disciplina y tuvieron como trasfondo político el auge de los fascismos en Europa.

El análisis de la fluida correspondencia entre José Subirá e Higinio Anglés permite reconstruir algunos de los capítulos más importantes del proceso de profesionalización de la disciplina en España. La influencia metodológica de los movimientos cecilianista y catalanista, el papel institucional de España en el III Congreso de la ISM en 1936 y los avatares del nacimiento del Instituto Español de Musicología son los tres fenómenos, de los que fueron directos protagonistas, que pretendo estudiar a través de su relación epistolar.

17,10. *Debate*

15,30,-17,30h.: Mesa 84.C Música y sociedad Moderadora: María Sanhuesa Fonseca

15,30. Les obres o trobes [...] les quals tracten de lahors de la sacratíssima Verge Maria [...] fetes e ordenades per los trobadors d'ells. *Reconstrucción de su contexto sonoro a partir de la pintura y escultura del tardogótico y primer renacimiento valencianos.* Joan Carles Gomis Corell.

El 11 de febrero de 1474, se convocaba en la ciudad de Valencia un certamen poético en “lahors de la Verge Maria”. Las poesías que se presentaron fueron publicadas aquel mismo año en *Les trobes en lahors de la Verge Maria* (Valencia, Lambert Palmart, 1474), el primer libro de creación literaria impreso en España. Notarios, presbíteros y burgueses fueron quienes, frente a los aristocráticos trovadores medievales, participaron en aquel certamen, si bien se reconocieron continuadores de aquella

lirica, y, en el preámbulo del certamen (*Les trobes en lahors ...*, [p. 1]), se llamaron a sí mismos trobadores.

Siguiendo la tradición trovadoresca –aquellos certámenes fueron extensión de los instaurados en 1323 en Toulouse por la *Sobregaya Companhia dels Set Trobadors*–, la poesía que se compuso debió ser, necesariamente, musicada: no poesía para ser leída, sino para ser escuchada y, por tanto, cantada desde la tarima o el catafalco. Sin embargo, el libro que recoge aquellas “*obres o trobes*” no publica las melodías. No obstante, la pintura y escultura coetáneas han transmitido en sus representaciones, si no las melodías, sí los instrumentos y prácticas interpretativas con que debieron escucharlas los asistentes a dicho certamen.

En consecuencia, esta comunicación, a partir del análisis de diversas obras pictóricas y escultóricas de aquella época –los *Ángeles músicos* del presbiterio de la catedral de Valencia, el conjunto escultórico de la fachada de la capilla del Hospital Real de Xàtiva, etc.–, tomadas como documentos culturales y no como obras de contenido exclusivamente estético, y apoyándose en otras fuentes literarias, reconstruirá el mundo sonoro de aquellas composiciones poéticas marianas. Además, investigando en la tradición oral, planteará la aplicación a alguna de estas “*trobes*” de melodías aún vigentes en canciones seculares de igual estrofismo que permitan recrear la sonoridad real que pudieron haber tenido.

- 15,50. *La música simbólica en De postrema Ezechielis prophetae visione de Juan Bautista Villalpando*. Sabina Sánchez de Enciso Defarge.

De postrema Ezechielis prophetae visione de Juan Bautista Villalpando es una de las obras más representativas de la tratadística arquitectónica española de finales del Renacimiento. No sólo presenta una famosa reconstrucción del Templo de Salomón sino uno de los discursos arquitectónico-musicales más significativos de la tratadística arquitectónica renacentista española. En *De postrema*, la música especulativa se manifiesta en dos niveles: aparential y simbólico. Esta comunicación se centra en la música simbólica manifiesta en el “alma” del Templo reconstruido, por medio de relaciones entre elementos simbólicos de diversos tipos.

- 16,10. *Representaciones musicales en la sillería del coro de la catedral de Plasencia: Series iconográficas y piezas sueltas*. Juan Manuel Ramos Berrocoso.

El coro de la Catedral de Plasencia posee una de las sillerías góticas más importantes de España. Obrada en madera de nogal por Rodrigo Alemán, está fechada en la segunda mitad del siglo XV y es similar a las que el Maestro realizó para las catedrales de Toledo (la sillería baja), Zamora y Ciudad Rodrigo, y el monasterio de Yuste. En los dos niveles de sus sitiales (sillería alta y baja), bien en talla, bien en taracea, han sido representados todo tipo de personajes (santos, frailes, cortesanos), animales (reales o fantásticos) y escenas incluso grotescas y obscenas. Asimismo contiene más de una treintena de representaciones musicales.

El objetivo de esta comunicación es analizar el inventario de esas piezas repartidas entre dos series de ángeles músicos (7 en la sillería alta y 20 en la baja) y una docena de escenas sueltas. Es sorprendente que una colección tan amplia permanezca *inédita*, siendo así que constituye un reto para la

iconografía musical y la organología. Son especialmente llamativas las representaciones seriadas de la sillería baja porque obedecen a su propia arquitectura y abarcan 3 ó 4 siales; es decir, en las mismas piezas de madera (de más de 2 metros de largo, por 20 centímetros de ancho) se han tallado 4 colecciones de ángeles músicos.

16,30. *Privilegios de invención y patentes musicales en España durante el siglo XIX*. Cristina Bordas Ibáñez

La información sobre Privilegios de invención y sobre Patentes en España relacionadas con la música (instrumentos y edición musical sobre todo) permite seguir de cerca la transformación de los talleres artesanales en fábricas y compañías comerciales a lo largo del siglo XIX. Supone también un marco de referencia para evaluar el nivel de industrialización y la capacidad de expansión de los fabricantes españoles en comparación con el entorno europeo.

En la presente comunicación se darán a conocer los fondos documentales -que se hallan repartidos en tres archivos públicos-, y se añadirán ejemplos de los expedientes más importantes, puesto que contienen diseños gráficos, algunos de gran calidad.

Entre la promulgación del Real decreto de 27 de marzo de 1826 por el que se regulan los Privilegios de Invención y la ley de 30 de julio de 1878 sobre Patentes, tan sólo se han localizado 25 expedientes relacionados con música, tanto españoles como extranjeros (los más numerosos sobre pianos, instrumentos de viento metal y mecanismos variados para mejora de los teclados). A partir de la ley de Patentes de 1878 se registran a lo largo del siglo y primera década de 1900, más de 300 solicitudes relativas sobre todo a imprenta musical, pianos, vientos y primeros inventos de aparatos reproductores, además de algunas excentricidades.

Los inventores que firman patentes en España, protegen sus ideas para todos los territorios españoles, incluidas las colonias americanas por las que muestran especial interés. La procedencia de los inventores muestra un interesante mapa de la actividad industrial y de las redes de difusión comercial de la época en relación a la música. La mayoría de las patentes, por lógica, son españolas siendo Cataluña la región más activa; las demás proceden de Hispanoamérica, Europa siendo Francia y Alemania las zonas más activas, Estados Unidos y Australia..

16,50. *La cobertura legal de las asociaciones musicales españolas antes de la primera ley de asociaciones de 1887*. Isabel Saavedra Robaina

No se había aclarado hasta ahora la cobertura legal a que se acogieron las asociaciones musicales en España sin la existencia una ley específica que las amparara. A partir de la revisión de los textos legales de la época, publicados en el *Diario de las Sesiones de Cortes* y en la *Gaceta de Madrid*, del análisis de las prohibiciones y penalizaciones recogidas en las diversas ediciones del *Código Penal*, y de lo regulado en determinadas actas municipales, se analizan las ordenanzas estatales que, a través de los gobernadores provinciales y de las corporaciones municipales, permitieron y controlaron las primeras asociaciones musicales que se desarrollaron hasta la promulgación en 1887 de la primera ley española de asociaciones. Esta comunicación rectifica y esclarece de manera definitiva los verdaderos fundamentos legales del incipiente asociacionismo en España.

17,10. Debate

15,30,-17,30h.: Mesa 85.C Imágenes de España Moderadora: Águeda Pedrero Encabo

15,30. *El Volksgeist herdiano y expresiones románticas de “lo español”. Estudios de los Spanische lieder.* Sandra Myers Brown.

Los albores del Romanticismo dieron impulso a distintos movimientos filológicos y poéticos basados en el estudio del “Volksgeist”, o el espíritu de los pueblos. Johann Gottfried von Herder, en su *Stimmen der Völker in Liedern* (1773), dedicó 31 páginas a los “Spanischen Romanzen”; y las populares colecciones de Achim von Arnim y Clemens Brentano, *Des Knaben Wunderhorn* (1805-1808), también incluían versos españoles. Otros muchos literatos y poetas europeos se adhirieron al movimiento, tratando de revelar el espíritu de las distintas naciones, y últimamente, de forjar unión entre ellas a través de la investigación de sus lenguas. La literatura española del Siglo de Oro y más especialmente, el Romancero, sirvieron de inspiración no sólo a numerosos poetas que trataron de imitar de forma idealizada los antiguos versos castellanos, sino también a los músicos quienes, imbuidos por las tendencias filológicas, utilizaron los romances españoles como base para sus nuevos “Spanische Lieder”. Las colecciones de romances traducidos por Victor Aimé Huber, Joseph von Eichendorff, y sobre todo, las de Emanuel Geibel y sus colaboradores, inspiraron a decenas de compositores de lieder a inventar nuevos idiomas musicales para la recreación de imágenes caballerescas, moriscas, o paisajísticas referenciadas en la España medieval. La musicología ha tendido a menospreciar las distintas codificaciones alemanas de “lo español” como equivocaciones, o falta de culturización, al no utilizar tópicos musicales tomados del folklore musical—algo que sí aparecería unas décadas más tarde con las cachuchas, jotas, fandangos y boleros que surgieron de los exotismos españoles de moda en Francia. La presente comunicación analizará el movimiento del “Volksgeist”, utilizando ejemplos de lieder cuyos textos fueron tomados de traducciones o idealizaciones del Romancero español, centrándose en obras de la primera mitad del siglo de compositores como Schubert, Schumann, Brahms, Carl Loewe, o Adolf Jensen.

15,50. “After the fashion of Spain: *Música, baile y construcciones identitarias en los relatos de viaje (el caso de Francis Carter, 1772-1773)*” María José de la Torre Molina.

El viajero británico Francis Carter visitó el Sur de la Península Ibérica entre los años 1772-1773. Las experiencias y reflexiones que motivó su periplo, unidas a las que sus propiciaron sus (prolongados) períodos previos de residencia en Gibraltar y Andalucía, fueron recogidas en *A journey from Gibraltar to Malaga*, que se publicó por primera vez en Londres en 1777.

El objetivo principal de esta comunicación es analizar los testimonios sobre música y baile que, a lo largo de distintos capítulos y a menudo de manera dispersa, recoge el relato de Carter. Mi intención prioritaria no será tanto presentarlos de manera organizada y sistemática, sino analizar las reflexiones que estas actividades le merecieron, cómo reflejó las reacciones y juicios que, ante estos eventos, manifestaron sus acompañantes e interlocutores y, especialmente, cómo y con qué objetivos los hechos sonoros –los relatados y los silenciados– fueron empleados en la construcción y negociación de identidades –y alteridades–. Es decir, cómo, a través de la música y el baile, Carter construyó, confirmó, modificó y/o ejemplificó sus ideas sobre los rasgos del “Otro” español, un “Otro” que este viajero

británico –por su formación, conocimiento de la realidad Andalucía y actitud abierta y crítica– acertó a considerar como una realidad compleja y poliédrica–.

El estudio también incluirá reflexiones críticas sobre la posible influencia de Carter – especialmente de sus opiniones musicales– en la configuración, ya a finales del siglo XVIII, de una imagen de España y de la música española que en buena medida continúa estando vigente tanto en el imaginario colectivo como en la disciplina musicológica. Estas reflexiones se verán acompañadas del análisis, necesario, tanto de la recepción que el relato de Carter tuvo en su época, como de la recepción que su obra ha tenido en fechas recientes, y de cómo las opiniones vertidas sobre la obra de Carter han evidenciado, afianzado y/o cuestionado esa imagen.

16,10. *Pervivencia de un patrón musical a lo largo del s. XVII: las seguidillas*. Álvaro Torrente Sánchez –Guisande

Las seguidillas fueron una de las danzas cantadas más populares y difundidas durante el siglo XVII. Margit Frenk (1995) explica que, a partir de 1600 se convirtió en una forma de poesía culta basada en moldes tradicionales. Louise Stein expone cómo se utilizó para identificar personajes vulgares en las zarzuelas y óperas de la España barroca. Más allá de la escena, las seguidillas se utilizaron en todos los géneros musicales con texto en lengua castellana, algunas veces en complejas elaboraciones polifónicas. Ramón Pelinski (1971) identificó sus patrones métrico-musicales característicos: dos secciones musicales en compás ternario, cada una correspondiente a un par de versos, que empiezan con dos notas en anacrusa y producen hemiolas en el engarce de los dos versos.

En este trabajo se analizan de seguidillas procedentes de géneros (villancicos, tonos, ópera, zarzuela), lugares (Salamanca, Madrid, Bogotá, Puebla de los Ángeles) y épocas (1600-1730) diferentes para demostrar la persistencia del mismo patrón métrico y melódico, en su forma más primitiva, a lo largo de más de un siglo, lo que sugiere que las seguidillas no sufrieron un proceso de estilización sino que los compositores siguieron utilizando como modelo las seguidillas de tradición oral. Esto confirmaría la afirmación de Maravall (1975), según al cual la cultura española de la época era “una cultura vulgar, caracterizada por el establecimiento de tipos, con repetición estandarizada de géneros, presentando una tendencia al conservadurismo social y respondiendo a un consumo manipulado”.

16,30. *La seguidilla y la guitarra en el estandarte de la españolidad. La conformación de una identidad sonora nacional a comienzos del XIX*. Fernando García Antón.

En la segunda mitad del siglo XVIII español la seguidilla formaba parte del quehacer cotidiano, ascendiendo, de la mano de compositores de prestigio, desde el baile popular a las esferas de la Corte y la nobleza. En este tránsito y durante las primeras décadas del siglo XIX, ciertas características de raigambre popular de la seguidilla, cristalizadas ya en el seno de la sociedad, permiten reconocer en ella una sonoridad propia en relación a 'la españolidad'. Su mensaje y su música, junto a su paternidad anclada en la esencia patria, constituyen el germen de la autenticidad que será un referente en la conformación de la identidad sonora a comienzos del XIX. Además, inseparable de la seguidilla encontramos la guitarra como instrumento propiamente nacional; es esta la que aparece como hilo conductor en el paisaje sonoro de estos años y la que recogerá, tanto desde su vertiente culta como

popular, la voz del pueblo español. De este modo, la seguidilla y la guitarra van a ser elementos clave en la creación de los discursos que animan la sociedad española, generando un espacio de afinidad en torno a las canciones que será reconocido como puramente 'español'.

En la formación de la identidad, como constructo contingente y dinámico, se produce una interpretación de la realidad que está indisolublemente vinculada a los referentes culturales de un lugar y periodo histórico determinados. Es en la interacción social donde los procesos de construcción de las identidades se desarrollan; y en este marco, observamos las características de la seguidilla, que junto a la guitarra, nos permiten reconocer su 'españolidad': un patrón sonoro enclavado en lo popular, un conjunto instrumental característico, y un modo vehemente de tratar el amor.

16,50. *Pablo Sarasate y la imagen musical de España en el último tercio del siglo XIX*. María Nagore Ferrer

Pablo Sarasate fue sin duda el músico español más internacional en el último tercio del siglo XIX. A pesar de que se había formado en París y de que residió en la capital francesa hasta su muerte, habitualmente se presentó y fue percibido como un “músico español”, lo que condicionó hasta cierto punto tanto su producción compositiva como la recepción de su música. Durante el siglo XIX había cristalizado en Europa una imagen romántica de España, tópica y estereotipada, que exaltaba la “diferencia” y desde el punto de vista musical ponía el acento en algunos rasgos melódicos, rítmicos, interpretativos, etc., vistos como prototipos de lo español.

En esta comunicación analizaremos la influencia de Sarasate en la imagen exterior de España y su papel de difusor de un determinado lenguaje “nacional” español, así como su papel de catalizador de la composición de obras de “carácter español” por parte de otros autores. Este análisis se centrará en los siguientes puntos:

- La caracterización “española” de la figura de Sarasate, tanto en sus rasgos personales como en los aspectos interpretativos.
- Los tópicos “españoles” presentes en la música Sarasate y su recepción.
- Los elementos “hispanos” en las obras dedicadas a Sarasate por autores como Saint-Saëns, Lalo, Paderewski...
- La controversia que se suscitó en España respecto a su figura.

17,10. *Debate*

17,30- 18,00h.: Pausa café

18,00-20h.: Mesa 81.D Recepciones wagnerianas Moderadora: Ana Llorens

18,00. *Centros y periferias en la recepción wagneriana en España en el siglo XIX*. José Ignacio Suárez García

La presente comunicación trata de reflexionar sobre la dicotomía “centro – periferia” en la recepción wagneriana en España en el siglo XIX. La polarización entre ambos conceptos está presente tanto en las relaciones de España con su contexto europeo como en el propio proceso interno de recepción.

Por un lado, como país “periférico”, España mostró una fuerte dependencia de Italia, Francia y Alemania, en clara analogía con otros modelos afines. De origen italiano eran gran parte de los cantantes de nuestros teatros de ópera y los editores que suministraban las partituras. Francesas, en buena medida, nuestras costumbres sociales y culturales, dentro de las cuales, el modelo parisino sirvió de base a nuestra actividad musical, tanto en el teatro lírico como en los conciertos sinfónicos. Conforme avanza el XIX, Alemania irá ocupando un papel cada vez más destacado en varios aspectos y, en lo que se refiere específicamente a la cuestión wagneriana, se dio el ejemplo atípico de que una pequeña localidad, Bayreuth, se convirtió en punto de referencia tanto para España como para el resto de Occidente: estamos ante el caso “extraño” de la periferia convertida en centro.

Por otro lado, España presentó una fuerte idiosincrasia interna porque contó con dos centros diferenciados, Madrid y Barcelona, entre los cuales, sin embargo, se produjeron constantes procesos de interrelación y transferencia. No obstante, hubo un aspecto en el que Madrid parece ejercer un claro papel de centro, el referido a la interpretación del repertorio “sinfónico” de Wagner, ya que las giras de Mancinelli al frente de la Sociedad de Conciertos, ejercieron una notable influencia en Barcelona y otras provincias españolas. Por último, el wagnerismo ocupó un destacado lugar en la ambición típicamente krausista de conseguir una ópera nacional que aunara al mismo tiempo lo nacional y lo universal, lo popular y lo cosmopolita.

18,20. *Bayreuth en Madrid (1899): un capítulo del wagnerismo madrileño*. Enrique Mejías García

Poco después del apoteósico estreno de *La Walkyria* en el Teatro Real de Madrid (enero de 1899), la empresa dirigida por Luis Paris emprendió un proyecto que, a pesar de que no tuvo feliz solución, creemos que merece la pena ser estudiado y valorado en toda su significación: traer al Real a la compañía que por entonces representaba los dramas musicales wagnerianos en la “cima sagrada” de Bayreuth. La idea tomó forma y se llegaron a anunciar las inminentes obras en el foso del teatro para adecuarlo a las características requeridas por Wagner para sus óperas. La prensa se fue haciendo eco de los distintos aspectos de un fabuloso proyecto que pronto comenzó a ser denominado “el infundio de *Bayreuth en Madrid*”. Gracias al reciente hallazgo en los fondos del Centro de Documentación y Archivo de la SGAE en Madrid de un volumen muy considerable de documentación histórica administrativa del Teatro Real, hoy sabemos que *Bayreuth en Madrid* no fue en absoluto un infundio. Evaluaremos las cartas conservadas, los contratos, las circulares a los abonados, etc., para comprender en su justa importancia las claves de un capítulo desconocido –y frustrado– del wagnerismo madrileño en las postrimerías del XIX. Además, creemos de primer interés dar a conocer públicamente la citada colección de documentos hallados en el CEDOA que, en gran medida, complementan el actual Archivo histórico del Teatro Real en el Institut del Teatre de Barcelona.

18,40. *Viaje cultural de la ópera wagneriana en Madrid (1876 – 1925)*. M^a Dolores Castellón Pérez

La presencia y recepción de la ópera wagneriana en el Teatro Real, desde 1876 hasta 1925, es el tema elegido para esta ponencia. La selección de este período viene marcada por la representación de la primera obra operística de Wagner en el Teatro Real, “*Rienzi*”, el día 5 de febrero de 1876, hasta su cierre, por deterioro del edificio, en 1925. Un paso previo para llegar a la presencia y recepción de la

ópera de Wagner es conocer la actividad cultural y musical del momento, tanto previo como contemporáneo a través del repertorio sinfónico y operístico en Madrid (Teatro Real). Aquí podemos encontrar la programación de los otros teatros contemporáneos al Real. Así como una breve historia del Teatro Real. Y la programación que hubo durante las setenta y cinco temporadas, que ocupan, desde 1850, con la apertura del Real, hasta 1925, que fue su clausura. Y todo ello, relacionado con las óperas de Wagner y las circunstancias que rodeaban dichas temporadas, teniendo en cuenta a los directores y empresarios que intervinieron en el Real. Otro aspecto a tratar es cómo la Asociación Wagneriana influye positivamente en la presencia de la ópera de Wagner en el Real. La gran labor de difusión y educación, que realizó la Asociación Wagneriana, se une a la de otros simpatizantes que desde sus periódicos y revistas difunden lo que saben de Wagner y su obra. La recepción de la ópera de Wagner en el regio coliseo, es el reflejo de la recepción, del mismo, por el exigente público madrileño. Nos centramos en el Real, porque lo que pasaba allí era reflejo del resto de la ciudad, en materia operística, y más concretamente, con la ópera wagneriana.

La ópera wagneriana, se abrió paso en el elenco de óperas favoritas, llegando a su clímax frente a un público más informado y preparado que el de los comienzos de 1850. La gran labor de difusión y educación que llevaron a cabo los periodistas, músicos y asociaciones dieron su fruto. La presencia y la recepción de la ópera wagneriana en el Teatro Real desde 1876 hasta 1925, fue un hecho que hoy podemos constatar.

19,00. Serrana, La Fada y Mendi-Mendiyan: *estudio comparativo de la recepción crítica de tres óperas "montañesas"*. Teresa Cascudo García-Villaraco.

La montaña es un tópico presente en las artes europeas desde finales del siglo XVIII y a lo largo de todo el siglo XIX. En el dominio de la ópera, sin montañas, no tendríamos *Tannhäuser* ni *Parsifal*, pero tampoco, tal como nos recuerda Emmanuele Senici, *L'Elisir d'Amore* o *La Fancciulla del West*. Como ocurre con todo tópico de carácter paisajístico, no podemos pretender que se asocie a significados estables. Más allá de sus interpretaciones individuales de obras concretas, su uso presupone la acumulación de significaciones previas. Las montañas, opuestas a los valles, fueron interpretadas en el siglo XIX como símbolo de esterilidad, pero, alejadas del racionalismo asociado a ciudades, también fueron utilizadas como símbolo de soledad, pero también de pureza y de efecto medicinal, cuando no de magia y puro terror. Siempre alejadas y aisladas de los valles cultivados y de los núcleos urbanos, como paisaje literario, artístico o musical están siempre asociadas a lecturas ambivalentes, pudiendo ser presentadas como locus amoenus y, como su reverso, locus horridus. Hacia 1900, tres compositores que no se conocían entre sí, compusieron la música para tres libretos ambientados en la montaña, presentándola, en los tres casos, bajo una lectura negativa. Me refiero a Enric Morera, Alfredo Keil y José María Usandizaga y a las óperas *La Fada* (1897), *Serrana* (1899) y *Mendi Mendiyan* (1910), estrenadas respectivamente en Sitges (cerca de Barcelona), Lisboa y Bilbao. En esta comunicación, me propongo comparar la recepción crítica de esas tres obras atendiendo a sus implicaciones en el doble contexto de la ideología del modernismo y del nacionalismo.

19,20. *Artemis: a música no divã*. Luiz Guilherme Duro Goldberg

Uma das obras mais emblemáticas para o Simbolismo musical no Brasil é o episódio lírico Artêmis (1898), cujo libreto de Coelho Neto foi posto em música por Alberto Nepomuceno. Montado em 1 ato e 4 cenas, ambienta-se na miserável choupana do escultor Hélio, nos arredores de Atenas, durante o inverno, traduzindo um drama de grande densidade psicológica. Sua estréia causou grande surpresa ao público, não só pela sua filiação wagneriana, mas também em função de sua densidade dramática e conteúdo simbólico, como publicado no *Jornal do Commercio*, em 16 de outubro de 1898.

Embora o drama contido neste episódio lírico encontre-se respaldado em um simbolismo plausível de aproximação com temas pré-rafaelitas, cujas interpretações poderão elucidar as idéias a ele subjacentes, a referência ao mito grego de Artêmis, uma deusa virgem e indomável, isto é, uma possível alegoria erótica, coloca-nos frente a uma leitura psicanalítica de seu sentido simbólico. Se considerarmos que, de acordo com a psicanálise, Artemis é um arquétipo feminino e trouxermos a análise psicanalítica à música, possivelmente será possível desvendar um conteúdo inconsciente subjacente ao simbolismo dessa composição. Desta forma, o objetivo deste trabalho é uma abordagem interdisciplinar do entendimento musical ao aproximar música e psicanálise. Resumidamente, colocar a música no divã.

19,40. *Debate*

18,00-20h.: Mesa 82.D Música y teatro (3) Juan Pablo Fernández-Cortés

18,00. *Gaztambide, Barbieri y Montero: zarzuela española y zarzuela criolla en la Caracas de la segunda mitad del siglo XIX*. Coralys Arismendi Noguera.

A pesar de que la primera noticia sobre la representación de una zarzuela en Caracas data de la década de 1840, el auge y popularidad del género se verifica, a juzgar por la hemerografía, a partir de 1860. Numerosas compañías lírico-dramáticas venidas de la península, junto a las orquestas locales, se encargaron de mantener una intensa actividad de música escénica en los teatros caraqueños de la época. A la par de los principales compositores españoles, algunos autores venezolanos se animaron a escribir sus propias zarzuelas. Uno de éstos fue José Ángel Montero, fecundo compositor y notable músico del siglo XIX caraqueño, su extenso catálogo contiene alrededor de 600 obras, entre las que se destacan 15 zarzuelas, 1 ópera y varias tonadillas escénicas. La coincidencia ocasional en un mismo programa de obras de Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide y José Ángel Montero es el hecho central que motivó esta investigación. La edición de la zarzuela *Doña Irene o la política en el hogar* compuesta por Montero en 1875, y la determinación, a través de un análisis, de los elementos criollos incorporados en ella por el compositor, son el primer paso para la caracterización de la zarzuela criolla como una variante de su homónima española. Como complemento ofreceremos compilación de las copias realizadas por J. A. Montero de zarzuelas españolas, una relación de las zarzuelas interpretadas en Caracas con su respectivo apoyo hemerográfico y, finalmente, un inventario comentado de todas las zarzuelas existentes en los fondos locales.

- 18,20. *La relación musical Europa - México (1821-1840): asentamiento operístico a través de la estética musical predominante en Europa.* Belén Muñoz Herranz.

Tras la independencia de México en 1821 del régimen colonial español, el nuevo país busca afianzar su identidad a través de los elementos propios de una sociedad entre los que destaca significativamente la cultura. Como segmento cultural, la música protagoniza un papel importante en esta búsqueda identitaria a través de diferentes géneros. Uno de ellos, destacado por ser sumamente importante en los años anteriores y posteriores a la independencia es el teatro lírico.

El acercamiento a la realidad artística de los principales núcleos europeos se da en los primeros años del nuevo país a través de la ópera, especialmente italiana, que se importará a México de manera significativa durante los diecinueve años posteriores a su nueva situación política concretamente de 1821 a 1840, realizándose un tránsito de obras y músicos destacado que propiciará la consolidación operística en los dos teatros existentes en la capital mexicana durante el periodo cronológico citado. Consolidación basada en la corriente artística predominante en Europa en detrimento de la creación nacional.

La incursión y asentamiento de la ópera italiana en México, una vez consumada la independencia, es la propuesta para esta comunicación a través del corpus de obras representadas en los teatros Coliseo y Provisional durante los diecinueve años posteriores a la nueva situación del país. Informaciones que nos acercan a la realidad musical de la época a través de las obras representadas con mayor asiduidad, compositores más valorados y recepción en prensa. Proporcionando una visión del tránsito e incorporación musical del género, así como su recepción en la casuística de un nuevo país que busca su reconocimiento internacional.

- 18,40. *La música escénica en la Venezuela colonial.* Montserrat Capelán Fernández.

A finales del s. XVIII Venezuela vivirá su momento de mayor esplendor dentro de la época colonial. Su sustancial mejora económica y comercial se pone de manifiesto en el desarrollo que alcanzan todas las actividades artísticas y, entre ellas, la música escénica. En el presente trabajo estudiaremos este género musical gestado tanto en el ámbito religioso como en el profano.

En el primero de ellos estudiaremos cómo los villancicos fueron dando lugar a construcciones más elaboradas de carácter escénico. Tal fue el caso de los *Nacimientos*, con un gran auge en el s. XVIII y presentados tanto en centros religiosos como en casas particulares. Estudiaremos la música compuesta para éstos, su puesta en escena, escenografía utilizada y, muy particularmente, la gran disputa sobre su idoneidad creada tanto dentro como fuera de la iglesia.

Por otro lado se propondrá el origen de los *Jerusalenes* (composiciones escénicas en auge en el s. XIX venezolano) en algunas de las actividades realizadas en la colonia. Así se sostendrá la hipótesis de que éstos tienen como antecedente tanto la celebración de las *Cuarenta horas* como un villancico proveniente de otras partes del mundo hispánico y que en Venezuela fue variado y desarrollado hasta llegar a convertirse en los posteriores *Jerusalenes*.

En cuanto la música escénica profana se hará especial hincapié en las tonadillas españolas que llegaron a Venezuela, principalmente del compositor navarro Blas de Laserna. De varias de éstas

todavía se conserva la partitura, traída de la Península y que, incluso en algunos casos, nos permiten hacer atribuciones de obras que en la BHM, están catalogadas como anónimas.

19,00. *La recepción del teatro lírico en Jaén en la segunda mitad del siglo XIX*. M^a Virginia Sánchez López

El siglo XIX asiste a una vertiginosa expansión del teatro lírico (fundamentalmente ópera italiana y zarzuela) en las distintas regiones y ciudades de España. Este fenómeno llevó aparejado un auge en la construcción de nuevos teatros y la creación de una tupida red de empresarios, actores y cantantes, todo ello en respuesta a las pretensiones de un público aficionado que consideraba el teatro no sólo una forma de entretenimiento, sino también un escaparate para su proyección social. Este proceso tendrá como centro las ciudades más influyentes en términos demográficos, políticos y económicos, escenarios de una actividad teatral de gran intensidad. Sin embargo, el papel jugado por las capitales de provincia como núcleos de una actividad lírica canalizada a través de liceos, ateneos y sociedades resultó determinante para la consolidación de la red de compañías y el crecimiento exponencial del repertorio zarzuelístico en la segunda mitad del siglo XIX.

Esta comunicación se centrará en el caso concreto de la provincia de Jaén, cuya ubicación geográfica en la ruta que comunicaba Madrid con Granada favorecía la llegada de compañías. Utilizando la prensa periódica contemporánea como principal fuente, se analizará la recepción de la ópera y la zarzuela en los teatros jiennenses (con especial énfasis en los de Jaén capital y Linares, importante ciudad minera), la dinámica de las funciones, principales compañías y solistas, el papel del público y la labor ejercida por una crítica musical muy distinta a las grandes capitales. En última instancia, esta comunicación pretende reivindicar el protagonismo de las periferias en el desarrollo del teatro y la zarzuela, cuyo estudio –descuidado hasta ahora– ofrece una visión más rica, plural y descentralizada de la actividad lírica en España en la segunda mitad del siglo XIX.

19,20. *La Sílfide y La Sílfida: el ballet romántico en Madrid*. José Ignacio Sanjuán Astigarraga.

En 1842 coinciden en Madrid dos versiones del ballet *La Sylphide*, estrenado originalmente en París en 1832. El teatro del Príncipe ofrece el ballet *La Sílfida*, dirigido por Victor-Claude Bartholomin y que utiliza la música original de Schneizhoefffer. El teatro del Circo presenta *La Sílfide*, con coreografía de Federico Massini y música de varios autores. Ya desde su denominación es evidente que cada obra pertenece a una tradición: *La Sílfide*, “gran baile mitológico”, tiene su origen en la versión italiana de *La sylphide*; *La Sílfida*, “baile fantástico”, parte de la versión francesa.

Los empresarios aprovecharon la coincidencia de ambas obras en la cartelera para crear y fomentar la rivalidad entre los teatros, lo que se tradujo en numerosos anuncios, noticias y críticas en los periódicos madrileños.

Esta comunicación tiene dos objetivos. En primer lugar estableceremos la documentación básica las obras a partir de los datos con los que contamos y que tienen su origen en las representaciones madrileñas: anuncios, críticas, libretos, etc. Esta documentación se pondrá en relación con los estudios acerca de las obras originales, para establecer qué modificaciones –si las hubo– se realizaron en las representaciones en Madrid.

En segundo lugar estudiaremos cómo la crítica recibe estas obras y cómo reconoce, describe y valora en ellas los elementos que caracterizan a lo que –hoy– denominamos como “ballet romántico”.

19,40. *Debate*

18,00-20h.: Mesa 83.D Educación musical Moderador: Francisco Javier Romero Naranjo

18,00. *Música y beneficencia. El caso del hospicio de Santiago de Compostela.* Beatriz Cancela Montes.

Este trabajo incide en la labor de las instituciones benéficas que comenzaron a expandirse y a organizarse por parte de la burguesía decimonónica en su afán de cobijar a los más desfavorecidos, procurándoles una educación y una función con la que ser útiles e integrarlos en la sociedad. Es nuestra pretensión estudiar la relevancia que ha tenido la música en los hospicios, añadiendo a sus ya conocidas funciones educativa e instructora, la formación de músicos, creación de agrupaciones musicales y también en lo referente a la organización de eventos musicales dentro de la sociedad compostelana en la que estaban inmerso. Todo esto ha despertado nuestro interés, que se ha visto incrementado a medida que íbamos adentrándonos en el discurso, verificando que su formación realmente ha sido muy sólida, resultado de la cual podemos observar en la creación de la Banda Municipal de Santiago de Compostela (que goza de una importante trascendencia en la urbe todavía hoy), diversas agrupaciones camerísticas, así como la consolidación de importantes figuras dentro del ámbito musical. Asimismo hemos dado cobijo a la existencia del Colegio Regional de Sordomudos y Ciegos, que compartía edificio con la casa de Beneficencia, reflejando en este segundo ámbito la férrea educación musical que recibían sus internos, lo que propició que también participasen activamente en la vida musical de la ciudad y de la comunidad, llegando algunos de sus educandos a dedicarse profesionalmente a la música. Para todo esto es imprescindible incidir en la labor desplegada por los músicos de la catedral que, tras las inclemencias que acarrea el siglo XIX con respecto a la capilla de música catedralicia, se abren paso y amplían su magisterio a otros campos y estamentos de la sociedad enriqueciéndola musicalmente, como en el caso que aquí nos concierne.

18,20. *La enseñanza de solfeo en el Real Conservatorio de música de Madrid durante la segunda mitad del siglo XIX.* Luis Manuel Ferrer Rodríguez.

Entre 1855, año en que ocupa la cátedra de composición Hilarión Eslava en el Real Conservatorio de Madrid y 1897, momento en que Jesús de Monasterio cesa como director del mismo, tiene lugar una evolución pedagógica trascendental en la enseñanza del solfeo.

En lo institucional, la asignatura de solfeo se consolida como materia obligada para cursar cualquier estudio musical. Se produce un cambio en el perfil del profesorado, pasando de aquellos más cercanos al mundo del canto como Juan Gil o Joaquín Espín y Guillén a los que se irán alejando de él, como José Pinilla, Antonio Llanos o Emilio Serrano, entre otros. Paralelamente, tiene lugar una mayor integración de los contenidos que culmina con la unificación de todo el alumnado en la misma asignatura de solfeo ya que, hasta el año 1868, los futuros cantantes la habían cursado separados de los instrumentistas. Se produce un paulatino aumento del alumnado, sobre todo del femenino que en

ocasiones llega a triplicar al masculino, lo que va a probocar un aumento de la plantilla de profesores encargados de su docencia, así como la incorporación por vez primera de profesoras en su enseñanza.

En lo pedagógico, los métodos oficiales serán los que definen las distintas programaciones de la asignatura elaboradas durante la segunda mitad del siglo XIX. Conviven los tratados de solfeo de autoría extranjera con los nacionales. Se observa un desplazamiento de las corrientes metodológicas italianizantes que, aunque no desaparecen, ceden de manera transitoria el testigo a la influencia francesa. A su vez, los tratados españoles elaborados por los profesores del Centro van desplazando paulatinamente a los extranjeros, despojándose del influjo francés e italiano y ganando autonomía didáctica en su elaboración.

18,40. *La educación musical en Galicia en el siglo XIX: aproximación a un proceso de apertura e institucionalización.* Lorena López Cobas

El devenir histórico decimonónico potenció en Galicia un claro proceso de diversificación musical que influyó en el desarrollo de la educación musical. Ante este panorama, pretendemos ofrecer en esta comunicación una visión general de la repercusión que la enseñanza musical tuvo en el ámbito interpretativo, y viceversa, partiendo de varios estudios de caso de diversas secciones de música como las del Circo de Artesanos de A Coruña, de la Escuela de Bellas Artes y Oficios de A Coruña o de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago. Estos datos serán contrastados con los referentes al consumo de partituras, métodos de estudio e instrumentos, cuya venta se gestionaba desde el almacén coruñés de Canuto Brea Rodríguez y que constituyen un auténtico barómetro del pulso musical gallego. Con ello procuramos aproximarnos a una perspectiva general sobre la educación musical gallega del siglo XIX, bajo un enfoque global -propio de la nueva historia cultural-, por el que los parámetros económicos, políticos, sociales y culturales tejen una red en la que la música – y su enseñanza- se incluye como una parcela más.

Si a comienzos del siglo las capillas eclesiásticas de música eran los mejores foros de aprendizaje, con los avatares a los que se vieron sometidas durante el primer tercio esta situación mudó. La tímida adquisición de poder de la burguesía urbana fomentó el crecimiento de la enseñanza privada e incluso el autodidactismo, que convivió con la labor de bandas populares y orfeones, que contribuían a la democratización del acceso a la educación musical. Con la creación de las secciones filarmónicas de diversas asociaciones, la música pasó a formar parte de un plan de educación para sus socios, lo que favoreció la apertura de nuevos marcos institucionales de enseñanza hacia finales de siglo, legando un interesante horizonte de músicos y compositores en el cambio de centuria que marcaron decisivamente la historia de la música en Galicia.

19,00. *Códigos y sistemas norteamericanos para la Instrucción musical de los ciegos hasta la implantación del sistema Braille (1829-1916).* Esther Burgos Bordonau

La presente comunicación da noticia de cómo fueron los primeros pasos dados por los maestros de las personas ciegas para la instrucción general y musical de sus alumnos en Norteamérica. Los maestros que viajaron a comienzos del siglo XIX a Europa tuvieron ocasión de aprender todo cuanto se estaba haciendo en países como Francia, Inglaterra, Alemania o España, entre otros. Además

de una aproximación a los códigos hechos sobre la base de caracteres en relieve, cuyo primer y mejor ejemplo se encuentra en el sistema ideado por el maestro francés de finales del XVIII Valentín Haüy, se observa cómo, tímidamente, empezaron también a desarrollar sistemas de puntos en relieve, mucho más abstractos pero de una mejor comprensión para la persona ciega.

Se da noticia de algunas de las más conocidas escuelas existentes y se comparan los distintos sistemas empleados en unas y otras, señalando, siempre que ha sido posible, las analogías y/o diferencias entre los distintos códigos contemporáneos todos ellos. Finalmente se expone la evolución de estos sistemas hasta la adopción, según los distintos casos con ciertas variaciones cronológicas, del definitivo sistema Braille.

19,20. *Debate*

18,00-20h.: Mesa 84.D Pervivencias Moderador: Ismael Fernández de la Cuesta

18,00. *Un desconocido Graduale cartujano (ss. XIV-XV): Repertorio local, música global.* Luis Prensa Villegas.

Se conocen más de 200 manuscritos de canto cartujano, pertenecientes a todas las épocas de la Sagrada Orden de la Cartuja, desde el s. XII hasta el s. XVII, todos ellos en notación neumática: aquitana o cuadrada, según las épocas donde estos manuscritos fueron escritos y los países de donde provienen. A veces, pero muy raramente, los neumas fueron escritos *in campo aperto*, sin líneas, pero los copistas utilizaron con más frecuencia la notación sobre líneas.

El *Graduale* objeto de nuestro estudio es desconocido, al no aparecer en ninguno de los catálogos hispanos editados hasta hoy. En efecto, se trata de un manuscrito (ss. XIV-XV) de 290 x 210mm, encuadrado en piel, con dos cierres metálicos; con una caja de escritura de 200 x 140mm, a línea tirada. Está escrito en notación cuadrada. Se encuentra depositado en una de las Cartujas españolas.

El canto cartujano es el canto litúrgico de la Orden de la Cartuja. Se trata, en realidad, del canto llano en uso desde el S. XI en la región aquitana (sur de Francia). Guigues, quinto prior de la Gran Cartuja, redujo la extensión del repertorio hacia 1130.

Nuestro *Graduale* es anterior a las reformas que se sucedieron a partir de 1578 en que apareció el primer *Graduale* cartujano impreso. En 1583-1584 se corrigen con cuidado todos los libros de coro. Este trabajo es continuado y en parte ejecutado por el Reverendo Padre Dom Bernard Carasse. En 1630, aparece un pequeño antifonario abreviado, destinado a permitir la preparación en la celda de ciertas partes del Oficio. En 1700, un Padre cartujo de Gaillon escribió un “Tratado de canto según el uso Cartujo”. Este tratado, primera prueba de este género, fue aprobado por el R.P. Dom Le Masson. A los principios cartujos, el autor añadió ciertas teorías inspiradas en el canto llano en boga en el exterior.

Nuestro *Graduale* recoge la tradición hispana de la Cartuja, Orden universal por su extensión, y local por su inculturación.

- 18,20. *La tradición de contrapunto improvisado y la teoría musical en el siglo XV español, y en el contexto europeo. Una nueva mirada a la luz de nuevos testimonios.* Santiago Galán Gómez.

El cambio de siglo en torno al año 1500 destaca en la actividad musical española por la importante producción de tratados teóricos impresos. Con un carácter eminentemente práctico, estos tratados incluyen entre sus diversos contenidos relaciones de consonancias para varias voces de contrapunto, características en la producción española, a los cuales se ha venido a sumar novedades como el hallazgo de unas tablas manuscritas de combinaciones para tres y cuatro voces, en un ejemplar del tratado *Musica practica* de Franchino Gafurio conservado en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, encabezados a nombre de Juan de Urrede. Estas tablas representan el conjunto de ejemplos de consonancias en polifonía más completo de los conservados hasta el momento en los textos españoles del periodo, y complementan y se suman a los ejemplos ya conocidos de estos tratados. Estudiando estos testimonios en conjunto y relacionándolos con la producción teórica europea contemporánea, se pueden comprender como pruebas de un escenario de práctica polifónica vocal improvisada especialmente sofisticada en España ya en el siglo XV, basada en unas sonoridades complejas diferenciables de otras técnicas más rígidas como el fabordón, en uso no obstante en determinados contextos litúrgicos. Escenario que será confirmado y descrito con detalle en los tratados posteriores del siglo XVI. Presentamos un estudio comparado de este tipo de tablas teórico-prácticas, en las diversas fuentes que las presentan, y a partir de este análisis proponemos un modelo de rica práctica polifónica influida por la recepción de determinados tratados teóricos y prácticas europeas, pero enraizada en la práctica y conocimiento autóctono, demostrada por la producción de los tratadistas españoles.

- 18,40. *Cantar “por uso” y cantar “por razón”: tradiciones orales de polifonía en la España del Renacimiento.* Giuseppe Florentino.

Varios tipos de fuentes de los siglos XV y XVI (fuentes musicales, literarias, actas capitulares, tratados de teoría musical) indican que la polifonía de tradición oral constituía una praxis ampliamente difundida en todo el territorio ibérico durante el Renacimiento. En realidad es posible señalar la existencia de dos clases diferenciadas de polifonía de tradición oral: por un lado el contrapunto improvisado a dos, tres o cuatro voces que formaba parte de la enseñanza de los músicos en las capillas musicales, y que constituía un recurso normalmente empleado en la liturgia; por el otro la polifonía cantada por hombres y mujeres que no tenían nociones de teoría musical.

En esta ponencia se examinarán algunas de las fuentes que hacen referencia a las tradiciones orales de polifonía con los siguientes objetivos: 1) delinear las características principales de las dos tradiciones de polifonía oral; 2) realizar conexiones con los repertorios escritos del Renacimiento; 3) intentar adscribir estas praxis a contextos sociales y culturales concretos de la época. Si por un lado no es difícil indicar las características específicas de los repertorios o los contextos en los que éstos eran empleados, por otro lado resulta problemático adscribir de forma esquemática las dos tradiciones a ámbitos sociales y culturales específicos: de hecho, la forma más sencilla de polifonía de tradición oral constituía probablemente una práctica compartida en diferentes contextos sociales y culturales. El

estudio de las tradiciones orales de polifonía nos indica así que para entender plenamente la cultura musical del Renacimiento español es necesario superar la dicotomía entre tradición culta-escrita y tradición popular-oral.

19,00. *Paradigmas de globalización en el pasado: La influencia romana en la salmodia española del siglo XVI* Sergi Zauner.

Debido a su carácter global, los flujos de influencia cultural han adquirido en la actualidad un protagonismo fuera de toda duda. En mayor o menor medida, sin embargo, la existencia de dichos flujos es una constante a lo largo de la historia de la humanidad, estimulada por factores socio-económicos como el comercio o los movimientos migratorios. Bien conocido, por ejemplo, es el impacto artístico de la Italia del Renacimiento o del París del siglo XIX, por citar simplemente dos ejemplos recientes y de ámbito europeo. El musicólogo que trabaja la música sacra española del siglo XVI, por su parte, se ve obligado a lidiar con uno de tales flujos. Una influencia que, si bien no siempre claramente identificable, es incesante a lo largo del Renacimiento. Se trata de la influencia litúrgica que emana de Roma, centro espiritual y político de la Cristiandad.

A pesar de la ausencia de un entramado institucional que regulara y asegurara el centralismo de la Iglesia católica antes del Concilio de Trento, en efecto, el prestigio Roma favoreció la penetración en la Península Ibérica de elementos litúrgico-musicales ajenos a las tradiciones litúrgicas locales. En sentido contrario, la salmodia hispánica—dotada de ciertas particularidades respecto de la romana—suele ser considerada como un elemento de excepcional resistencia al proceso de romanización. Así lo indican los testimonios de canto monódico peninsulares, ya sean tratados o libros litúrgicos, que continúan transmitiendo características propias incluso siglos después de la unificación litúrgica pretendida por el tridentino. Por el contrario, su reciente estudio comparado con la salmodia polifónica—especialmente con el fabordón—demuestra que, en la práctica, la tradición salmódica romana era mucho más conocida y empleada en la Península Ibérica de lo que los testimonios monódicos han permitido suponer. Fruto parcial de dicho estudio, esta comunicación pretende dar cuenta de la convivencia de ambas tradiciones en la España del siglo XVI. Una convivencia que, totalmente acorde con el entramado de relaciones internacionales que permeabilizó la realidad española desde la llegada de la dinastía Habsburgo, ilustra la importancia de las corrientes culturales para el desarrollo de la música del pasado.

19,20. *Estêvão de Brito: un maestro de capilla portugués en la catedral de Badajoz (1597-1613)*. Héctor Archilla Segade

Que las relaciones culturales, artísticas y musicales entre España y Portugal durante el siglo XVI y XVII fueron más que fluidas, aunque solo fuera por razones geográficas, resulta un hecho más que innegable a la vez que curioso entre dos países que siempre han estado enfrentados políticamente. Como muestras de ello podríamos citar el uso indistinto de las lenguas castellanas y portuguesas en la corona lusa, los profesores portugueses que la universidad de Salamanca acogió durante la primera mitad del siglo XVI, así como los españoles que impartieron clase en la de Coimbra, los músicos de ambos países que trabajaron en ambas cortes o la música que, tanto española como portuguesa, se

guardaba en los archivos de palacios y catedrales, al igual que sus influencias o el mecenazgo que monarcas de ambas coronas ejercieron con compositores del país vecino.

Entre estos intercambios culturales encontramos, en la catedral de Badajoz, el del músico natural de Serpa y discípulo en la escuela evorense de Filipe de Magalhães, Estêvão de Brito, quien desempeñó el cargo de maestro de capilla durante dieciséis años en dicha catedral antes de marcharse a la Sé de Málaga. ¿Después de todo este tiempo, creó el maestro luso escuela en Badajoz? ¿Cuáles fueron los motivos de este traslado?

Como poco se ha publicado sobre el devenir de este maestro luso en Badajoz, es la única intención de esta comunicación el desvelar, a través de las noticias que se desprenden tanto de documentos conservados en la Sé de Málaga como del vaciado que venimos llevando a cabo de las actas del cabildo pacense, parte de su cometido, labor y trabajo que desarrolló como maestro de capilla en dicha catedral.

19,40. *Debate*

18,00-20h.: Mesa 85.D Circulaciones y recepciones musicales Moderador: Alejandro P. Vera Aguilera

18,00. *Trasvase musical en los siglos XVI al XVIII, de la Península a la Catedral de Santiago de Cuba. Apropiaciones, transformación y funciones de un repertorio importado.* Miriam Escudero Suástegui

No es posible agotar el análisis del patrimonio musical de Hispanoamérica sin abordar estudios de interrelación con las fuentes peninsulares, sobre todo entre los siglos XVI al XVIII, cuando era una realidad política y cultural la existencia de «Las Españas» y tenían lugar procesos de ida y vuelta que fueron retroalimentando las culturas del Nuevo y Viejo mundos. La Catedral de Santiago de Cuba, fundada en 1522, es el más antiguo reservorio de documentación sobre música que se conserva en la Isla. Si bien el repertorio más antiguo de ese fondo, compuesto en Cuba, corresponde a la creación musical de Esteban Salas (La Habana, 1725-Santiago de Cuba, 1803), maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba entre 1764 y 1803, también atesora, en copias suyas, el testimonio de obras musicales de autores peninsulares que circularon por el Nuevo Mundo. Luego de un arduo proceso de identificación se ha constatado que algunas proceden de repertorios editados, como las de los polifonistas del siglo XVI. Otras, sin embargo, son fuente única hasta el momento, puesto que no se tiene noticia de su localización en la Península. Es el caso, por ejemplo, de algunas obras de Diego Durón (ca. 1653-1731) y Juan del Vado (ca. 1625-1691), que se hallan en la Catedral de Santiago de Cuba. Se trata de desentrañar la procedencia de esos repertorios, precisar el motivo que originó su copia y definir las transformaciones estéticas a que fueron sometidas en el tiempo, de acuerdo con la función litúrgica a la que estaban destinadas.

18,20. *La polifonía en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe: fuentes, repertorio, compositores.* Francisco Rodilla León

El Real Monasterio de Santa María de Guadalupe guarda entre sus fondos un *corpus* muy importante de música a papeles realizada por los monjes jerónimos en los siglos XVII y XVIII, así

como otros libros corales con repertorio de canto llano copiado en el *scriptorium* del monasterio. Junto a estas obras, se conservan cuatro libros manuscritos de polifonía que muestran con toda seguridad una parte de un importante y amplio repertorio que debió de ser de uso común en el Monasterio y que, sin embargo, no ha llegado hasta nosotros. Aunque estos libros han sido descritos con anterioridad por algunos investigadores del siglo XX con mayor o menor fortuna, la dificultad de acceso a estos estudios ha hecho que estas obras sean ignoradas por la mayor parte de los estudiosos de la polifonía del siglo XVI.

En la presente comunicación intentaré precisar y aclarar algunas cuestiones referentes al uso de la música polifónica en el Real Monasterio. Para ello, proporcionaré información, en primer lugar, acerca de la práctica musical regulada en la documentación de la época que se conserva en el Monasterio: *Libros de Costumbres, Reglas que se deben guardar en el Oficio...*, etc. También realizaré un examen de los cuatro libros manuscritos conservados, con el repertorio contenido en ellos y las características del mismo. Finalmente, se establecerán unas hipótesis acerca de las relaciones e intercambios musicales de este importante centro con otras instituciones religiosas o civiles: Monasterio de El Escorial, Universidad de Salamanca o algunas catedrales españolas del momento: Toledo, Plasencia, Segovia, etc., todas aquéllas que por diversos motivos (regencia de la misma orden, proximidad geográfica, etc.) pudieron mantener vínculos con los jerónimos de Guadalupe.

18,40. *Claves para la recepción y difusión del género musical 'oratorio' en España en el siglo XVIII*. Mayte Ferrer y Rosa del Carmen Sanz Hermida.

El trabajo que aquí se presenta parte de los estudios llevados a cabo a partir del hallazgo, en el año 1991, de la música de siete oratorios fechados entre 1703 y 1728 y compuestos por maestros de capilla ciertamente relevantes en el ámbito de la musicología histórica, como Pedro Rabassa o Antonio Teodoro Ortells. Su aparición marcó el punto de inflexión en la consideración del género musical: descartada la hipótesis de su escasa o nula relevancia del oratorio en el panorama hispánico, abría, por el contrario, muchos y nuevos interrogantes ineludibles para escribir la historia del género en España. ¿Existiría conciencia de la práctica de un nuevo género? ¿Alcanzó verdaderamente categoría de género en la España dieciochesca o se redujo a una copia de marcada impronta extranjera (italianizante)? ¿Tuvo una práctica esporádica, ceñida a un espacio geográfico concreto, o una difusión amplia?

Para dar respuesta a estas cuestiones, teniendo siempre presente la escasez de fuentes musicales (aunque representativas), y por el contrario la abundancia de textos literarios de muy diversa categoría, hemos recurrido a su análisis y a la búsqueda de otros materiales muy variados (diarios, consuetas, directorios, relaciones de sucesos, tratados, etc). De esta manera han vuelto a ver la luz apreciaciones de músicos y tratadistas de la época, estudios musicológicos olvidados, o pareceres de escritores coetáneos. En este sentido, el manejo de fuentes de diferente naturaleza ha mostrado ser un método válido para el estudio y definición del género: sólo desde la consideración de sus orígenes (la institución en la que nació: la congregación de San Felipe Neri) y su carácter funcional, es posible explicar la realidad de su implantación en España y los principios de sus peculiaridades estructurales.

- 19,00. *Redes musicales históricas y actuales entre América y España, a propósito de la circulación de villancicos en los siglos XVII y XVIII*. Bárbara Pérez e Irene Donate Corral

El tema de circulación de música y músicos durante los siglos XVI al XVIII ha ganado un lugar importante en los estudios musicológicos en el ámbito hispánico. En lo que respecta a fuentes musicales, la elaboración de catálogos de los diversos acervos religiosos de España y los que se han ido elaborando en varios países de Latinoamérica, ha facilitado el establecimiento de concordancias. En cuanto al repertorio en español, son numerosas las correspondencias entre textos de villancicos, y tal vez menos frecuente, pero muy significativo, la concordancia entre fuentes musicales.

Compositores como Matías Ruiz, Diego José de Salazar, Sebastián Durón, José de Nebra, entre muchos otros, están presentes en varios archivos americanos a través de copias manuscritas de algunas de sus obras, en ciertos casos, adaptadas a su uso local. Sobre las formas y los medios por los cuales dichas obras llegaron a destinos y usos tan variados, habrá que seguir ahondando en fuentes documentales; pero la música anotada en esos papeles tiene mucha información que aportar con respecto a prácticas musicales, usos litúrgicos, aspectos de notación musical, recepción de repertorio, etc.

El presente trabajo traza algunas coordenadas entre villancicos que se encuentran en diversos repositorios, de uno y otro lado del Atlántico, y ahonda en el estudio de algunos casos. El mismo es resultado de un esfuerzo coordinado en el marco de un proyecto común de investigación y rescate patrimonial iberoamericano

- 19,20. *Relaciones musicales franco-españolas en el contexto cubano de principios del siglo XIX: el caso de la Catedral de Santiago de Cuba* Claudia Fallarero

A principios del siglo XIX, especialmente a partir de 1808, en la Isla de Cuba la política de gobierno fue abiertamente anti-francesa, provocada por la Guerra de España y Francia de 1808 a 1814. En la ciudad de Santiago de Cuba esta actitud se acentuó por razones demográficas, sin embargo, coexistiendo con el repudio a los franceses de la zona prevaleció el uso y gusto por repertorios musicales de procedencia francesa, italiana y centroeuropea en general, tal y como lo atestiguan las obras conservadas en el archivo de música de la Catedral de la propia ciudad, principalmente correspondientes a la época de la maestría de capilla del compositor catalán Juan Paris desde 1805.

La asidua comunicación entre la Península y sus dominios de Indias había transcurrido a lo largo del siglo XVIII como un trasiego regular de intercambio cultural de influencias españolas y de aquellas tendencias asentadas en España, procedentes del entorno europeo en general. Cuba contaba con un alto número de individuos españoles insertados en importantes puestos sociales, como el catalán Juan Paris. Asentados en la localidad de Santiago de Cuba desde finales del siglo XVIII, más de 7.000 emigrados franceses procedentes de *Saint Domingue* convertían a la Isla en la posesión española en América con mayor cantidad de galos en su territorio.

A partir de 1808 en que se inicia la Guerra de Independencia española y el enfrentamiento con el poder francés en la Península, las condiciones de apertura social para los franceses en Cuba se agravaron y pasaron de ser considerados vecinos a ser vistos como enemigos. No obstante, todo parece

indicar que como en el caso de España, la música propició un espacio donde coincidieron los intereses estéticos de los españoles, sus invasores franceses e igualmente los habitantes de Cuba.

19,40. *Debate*

20,30h.: Clausura del Congreso.

Salón de Actos. Edificio Politécnico (Escuela Técnica Superior de Ingeniería Industrial). Calle Luis de Ulloa, 20 Logroño.

Comité científico

Màrius Bernadó Tarragona, Germán Gan Quesada, Juan Miguel González Martínez, Leticia Sánchez de Andrés, Karlos Sánchez Ekiza y Alejandro Vera Aguilera

Comité organizador

Rosario Álvarez Martínez, Ignacio Hurtado, Ana Llorens, Javier Marín López, Pablo L. Rodríguez Fernández, y Thomas Schmitt.

Coordinadora

Pilar Ramos López

Secretaría

Ignacio Hurtado (Secretaría de la SedeM) Horario: de lunes a viernes de 10.00 a 14:00 h.

c/ Carretas 14, 4º i, 28012 Madrid, Tfno.: 91 5231712, dirección electrónica: sedem@sedem.es

Más información en www.sedem.es

ORGANIZA

Sociedad Española de Musicología

COLABORA

Universidad de La Rioja

Comunidad Autónoma de La Rioja

Ministerio de Economía y Competitividad

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Ayuntamiento de Logroño