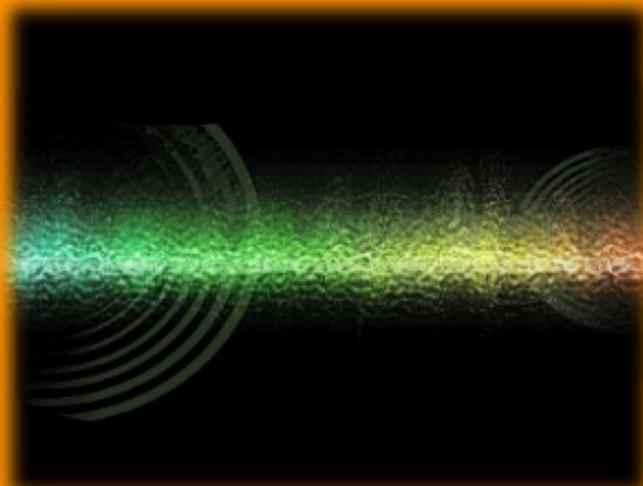
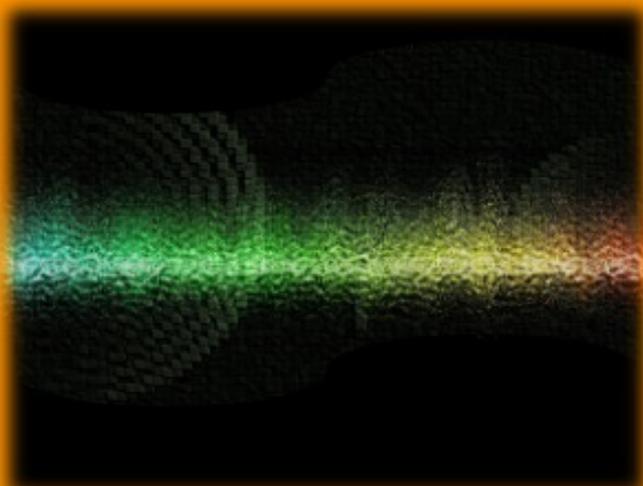
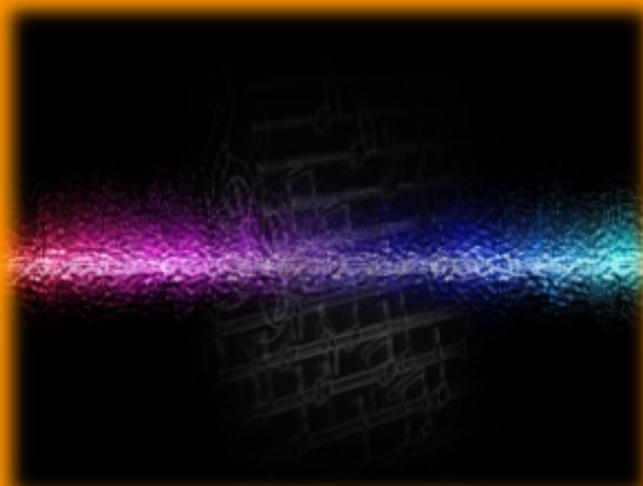


I Simposio de la Comisión de Análisis Musical de la SEdeM

# LA MUSICOLOGÍA FRENTE AL ESPEJO DEL ANÁLISIS MUSICAL: SONIDOS EN BUSCA DE CULTURAS



Oviedo, 1 y 2 de julio de 2022

Universidad de Oviedo - Edificio Histórico (C/ San Francisco, 3).



**Colaboran:**

Universidad de Oviedo; Facultad de Filosofía y Letras;  
Sociedad Española de Musicología y

**Organiza:**  
Comisión de Análisis Musical de la SEdeM

Proyecto *Música en España y el Cono Sur Americano: transculturación y migraciones (1939-2001)* PID2019-108642GB-I00

***LIBRO DE ABSTRACTS***

I Simposio de la Comisión de Trabajo de Análisis Musical de la SEdeM  
LA MUSICOLOGÍA FRENTE AL ESPEJO DEL ANÁLISIS MUSICAL: SONIDOS EN  
BUSCA DE CULTURAS  
(Oviedo, 1 y 2 de julio de 2022)

## VIERNES 1 de julio de 2022

### 10h-11.30h. Mesa de comunicaciones, 1

- **Paula Molina González (Universidad de Salamanca): “El Concierto para violonchelo y orquesta en Re M (G. 483) de Luigi Boccherini: ¿un caso de hibridación?”**

Entre los compositores de conciertos para violonchelo del siglo XVIII, Luigi Boccherini (1743-1805), con un total de doce, ocupa un lugar singular. Estas obras se consideran un hito en la historia del violonchelo por su atractivo estético y dificultad técnica. Aunque se desconoce su fecha de composición exacta, es probable que daten de los primeros años de su trayectoria profesional. Este período, anterior al traslado a España en 1768, estuvo marcado por una intensa actividad como intérprete (bien como solista o en grupo) entre Italia, Viena y París. Estos conciertos pudieron haber sido, precisamente, una parte clave de sus actuaciones como virtuoso. Varios autores han analizado diversas características estilísticas, formales y de orquestación de estos conciertos, pero hasta la fecha apenas se ha profundizado en un elemento esencial de la música orquestal de Boccherini: la noción de “camerismo sinfónico”. Esta idea, esbozada por Guido Salvetti (1993), sugiere la mixtura de elementos del lenguaje camerístico, concertante y sinfónico en su poética musical. Esta perspectiva enriquece considerablemente el estudio de este repertorio. El protagonismo inicial de la orquesta en el *Concierto en Re M* (G. 483) hace necesario examinar esta obra bajo esta premisa.

Esta comunicación se centrará en el primer movimiento del concierto mencionado, como caso de estudio. Entre otras cuestiones, serán abordadas las relaciones temáticas entre el solista y el *tutti* en la construcción del argumento musical, la utilización de *tutti* orquestales en las secciones del solista, la escritura instrumental y las texturas orquestales. Los resultados preliminares permiten hacer una lectura de este movimiento como un híbrido entre el concierto a solo, el *concerto a più stromenti* y la sinfonía. Para el análisis, ha resultado útil una metodología multivalente que combina las funciones formales (Caplin, 1998), las formas de sonata (Hepokoski y Darcy, 2006) y los esquemas galantes (Gjerdingen, 2007).

- **Marcela González Barroso (Universidad de Oviedo): “Biculturalismo o sonoridad imaginada. Eduardo Grau (Barcelona 1919 – Buenos Aires 2006) y sus canciones entre dos mundos”**

La obra de Eduardo Grau (transterrado en Argentina desde finales de la década de 1920) es considerada por una parte de los estudios sobre música argentina como una *rara avis* por su persistencia en un lenguaje compositivo ligado a la música española. Sin embargo, ese tipo de apreciación sobre su obra no tiene en cuenta el extenso catálogo de música con referencias a España que surge en Argentina, catálogo nutrido por compositores emigrados o hijos de inmigrantes como Pahíssa, Castro, Bautista, Acevedo, Terzián, Caamaño, Gaos, entre otros. Y poco se han tenido en cuenta algunas obras en las que el compositor se acerca a indicadores de estilo de la música argentina, como sucede con el *Gran tango Fuga* op 132 o *El Cristo de la pampa – Vía crucis del gaucho* op. 214.

Para nuestro estudio consideramos estas obras como una expresión tardía de la biculturalidad artística del compositor (Huynh; Nguyen y Benet-Martínez, 2011), es decir una manifestación de síntesis de la cultura de origen y la de recepción, y una muestra de que puede ser competente en ambas. En esta comunicación analizaremos la forma en la que dispone los índices de estilo (*indexical topic*, Monelle, 2000) de lo hispánico y lo argentino en *El Cristo de la pampa* y la evocación a rasgos o construcciones culturales que incluye su empleo. Para ello, se presentará previamente un resumen de los índices estilísticos utilizados por Eduardo Grau en etapas anteriores y las evocaciones culturales que en ellos se aprecia ligadas al contexto real y, cómo no, al contexto imaginario (Monelle, 2000; Sanit 2006; Lindón Villoria; Berdoulay; Hiernaux Nicolás, 2012). A partir de los signos identificados en ese repertorio se procederá al análisis de la obra citada con el fin de determinar el grado de biculturalidad discursiva que el compositor registra en ella y sus relaciones con el ambiente cultural argentino o de la ciudad de Mendoza en la que vivió su última etapa creativa.

- **Cecilia Nocilli (Universidad de Granada): “Lugares comunes en la música instrumental del siglo XV: el caso de los tenores de danza”**

Los *tenores* de danza del siglo XV dejan y transmiten huellas significativas sobre la composición musical para danza. Las metodologías de análisis musical aplicadas a este repertorio se han centrado en aspectos formales y no en la composición musical y en el proceso de adaptación de un mensuralismo creado *ad hoc* para el “movimiento corporal”. Hasta ahora, los tratados de danza del siglo XV han sido considerados superficialmente como manuales teóricos con reglas y especulaciones aristotélicas alejadas de la praxis interpretativa. Esta convicción ha creado una suerte de bipolarismo entre teoría y práctica ajena a los conceptos de creación musical del siglo XV, generando, por consiguiente, una disyunción entre *texto* y *praxis*. Para estudiar la práctica de la composición instrumental para danza, y con el objetivo de superar algunas observaciones infundadas, se examinarán algunos *tenores* de danza de los tratados de Domenico da Piacenza y Guglielmo Ebreo da

Pesaro/Giovanni Ambrosio, y de los cancioneros musicales Perugia 431 y Bologna Q16 en busca de afinidades con la cultura del cuerpo del Quattrocento italiano.

Los movimientos *naturali* y *accidentalí*, el *vodo* (anacrusa) y el *pieno* (tesis) en la música y en el paso, la consonancia y la disonancia coreico-musical, el carácter musical *per bemolle* y *per bequadro* en el gesto y en el paso, la modalidad en los tenores, la versatilidad de los tempos o *misure* de danza (*bassadanza*, *quaternaria*, *saltarello*, *piva*) y la función del *tenorista* en la improvisación musical y coreica, son varios de los aspectos de interrelación o intertextualidad musical y corporal sacados a la luz por un nuevo enfoque analítico musical que desmiente algunos lugares comunes acriticamente reiterados por la musicología contemporánea.

### 10h-11.30h. Mesa de comunicaciones, 2

#### ▪ **Andrea Bolado Sánchez (Universidad de Oviedo): “Latinoamérica suena en la música popular española (1967-1980)”**

En la música popular española de la segunda mitad de la década de 1960, se hacen presente las referencias a la cultura y la música indígena latinoamericana. No son pocas las producciones discográficas de artistas emigrados de América o españoles en las que se incluyen referencias a las culturas indígenas, especialmente de la zona andina. Para nuestro estudio, hemos dividido las mismas en: alusiones (Ogas 2012), es decir, recursos intertextuales de co-presencia implícita en la instrumentación, ciertos rasgos estilísticos y las letras; y la sinécdoque de género (Tagg 2012), es decir, la presencia de géneros de la música andina en fragmentos de canciones o en cortes de una producción discográfica (‘polifonografía’, Lacasse 2000). En esta comunicación se analizarán algunas de estas inclusiones sonoras producidas por la acción de los arreglistas argentinos incorporados al sello Hispavox, como Waldo de los Ríos o Cesar Gentili, y algunos otros que siguieron esta idea en los años finales de la dictadura, a partir de la gran repercusión de Atahualpa Yupanqui, y la Transición. Desde este análisis, se establecerán, también, algunas relaciones con el llamado *boom* de la literatura latinoamericana, la idea del indígena como representante de una cultura más libre y justa, propagada por algunos artistas e intelectuales de izquierda, y, muy especialmente, con la representación del ‘otro’ y el recurso del exotismo musical. Estos últimos aspectos nos permitirán exponer cómo la acción de intérpretes, arreglistas, productores y poetas se conjuga para reforzar el rasgo de la cultura de procedencia de los artistas emigrados (Cortez, Sosa, etc.) o para mostrar el (re)conocimiento de la figura del ‘otro’ latinoamericano por parte de los cantantes españoles (Raphael, Aute, etc.). En definitiva, recurrir a la imagen del ‘otro’, el indígena latinoamericano, para diseñar una identidad artística transitoria, casi siempre, con un interés subyacente.

#### ▪ **Noelia Loreta Monzón (Universidad Complutense de Madrid): “Diálogos entre la creación y la interpretación: la producción cancionística de María Rodrigo (1888-1967)”**

La creación cancionística de María Rodrigo de los años 20 y 30 no se puede entender sin el círculo de amistades que la compositora fue construyendo a partir de su integración en el ambiente musical madrileño. Su trabajo como pianista concertadora en el Teatro Real de Madrid le permitió entrar en contacto con los cantantes a los que, posteriormente, dedicaría sus canciones para voz y piano. La compositora creó sus propios circuitos para la difusión de su música gracias a las giras provinciales, organizadas desde la Asociación de Cultura Musical, en las que participó como pianista acompañante de diferentes liederistas españolas –Pilar Duamirg, Crisena Galatti, Ofelia Nieto, Ángeles Ottein o Dagmara Renina–. Fueron estas circunstancias profesionales, pero también su compromiso con la difusión de la música de autores españoles, las que determinaron un cambio de rumbo en su producción con respecto a sus composiciones anteriores.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, en esta comunicación se pretende analizar la producción cancionística de María Rodrigo, tanto la editada como la inédita, desde un punto de vista interdisciplinar y tomando en consideración los trasvases estéticos entre la creación y la interpretación. Para llevar a cabo este estudio proponemos cuatro líneas de profundización: 1) contexto y procesos de creación; 2) significación y análisis del lenguaje musical y textual; 3) interpretación; 4) difusión y recepción. Entendemos, de esta forma, la producción cancionística de María Rodrigo dentro de sus circunstancias vitales y el entorno cultural, artístico e ideológico en el que nacieron.

#### ▪ **Rosalía Castro Pérez (Universidad de Oviedo): “Corporidad vocal y discursiva en cuatro cantantes españolas”**

La voz constituye un elemento fundamental en el análisis de la canción grabada, en ella se sintetizan los factores centrales de la generación del discurso y se manifiestan los rasgos acústicos que actúan como reveladores de la corporidad de quien vocaliza. Esto resulta de especial interés cuando se busca analizar la forma en que las mujeres cantantes y su entorno hacen uso de su voz para generar un discurso poético-musical ligado a su condición de género. Aquí entran algunas mujeres que comienzan su carrera musical en los albores de la década de 1970, como Jeanette, Mari Trini, Rosa León o Cecilia.

En esta comunicación se presentará un análisis comparativo de canciones grabadas por las artistas mencionadas que abordan la temática de la mujer, tanto en el ámbito de la reivindicación como en el de la crítica al rol tradicional (por ejemplo, *Yo no soy esa, Dama, dama*, etc.). Así, será posible apreciar cómo, a pesar de las similitudes temáticas y del rasgo expresivo, las voces aportan una intencionalidad diferente aprovechando los rasgos que las artistas y su entorno buscan resaltar, como puede ser la proximidad al habla en Cecilia, la claridad y buena dicción en Rosa León, la aspereza en Mari Trini o la candidez en Jeannette.

Con este fin, se analizará, además del ámbito y el timbre, aspectos como la dicción, el uso de la agógica, el brillo o la resonancia. Para ello, nos apoyaremos en el programa Sonic Visualiser a fin de indagar sobre cuestiones sonoras del timbre a través de la observación del espectro sonoro y en los estudios de Lacasse (2000) sobre las connotaciones y efectos coherentes que la manipulación de la voz genera en la mente del oyente. Además, recurriremos a autores como Moore (2012) o Tagg (2012) en el análisis de la canción grabada.

## 11.30h-12h DESCANSO

### 12h-13.30h. Mesa temática, 1. Nuevas perspectivas de análisis musical a través de la teoría de la 'schemata' y tópicos (topic theory)

**Justificación de la mesa temática:** En las comunicaciones adjuntas se propone un avance en el desarrollo de metodologías de análisis apenas exploradas en la música española, como es la teoría de tópicos y de schemata. Esta última parte del análisis de los patrones armónico- melódicos de la música que desde el siglo XVIII sirven de guía cognitiva, a modo de patrones mentales, para el desarrollo de la composición, tanto escrita como improvisada. Su identificación en el repertorio español permite, además de establecer los canales de recepción y circulación de repertorios y estilos, conocer las prácticas históricas de enseñanza, composición e improvisación.

La teoría de los tópicos ha sido aplicada al análisis musical desde los años 80 (Ratner, 1980) y su verdadera expansión se ha dado en décadas recientes, si bien ha estado orientada mayoritariamente al estudio del repertorio canónico centroeuropeo (Mirka, 2014). Se trata de una herramienta metodológica innovadora para el estudio semántico e históricamente contextualizado de las músicas cultas españolas e hispanoamericanas desde el siglo XVIII. Su principal atractivo radica en su novedoso tratamiento semiótico de la música como proceso comunicativo.

En esta mesa se ofrecen tres comunicaciones con estudios de casos de ambas teorías en la música española a través de diferentes orientaciones.

- **Zoe León Martín (Universidad de Valladolid): “Las convenciones del estilo galante y los schemata en la práctica compositiva: cinco sonatas de los hermanos Pla en una fuente inédita (S-Skma C2-R)”**

A partir del estudio de Daniel Hertz (*Music in European Capitals*, 2003) se contempla una nueva concepción de la música en el siglo XVIII que destierra adjetivos como «preclásica» o «rococó». Atendiendo al contexto estético y cultural se reconsidera esta época como la del estilo galante que cubre el periodo entre 1720 y 1780. Bajo la etiqueta de lo galante o *galanterie* se desarrolla un comportamiento social y un gusto estético basado en la elegancia, la sencillez y el refinamiento cortesano de las clases burguesas europeas. La sonata se convertirá en el género por excelencia de este estilo que, siguiendo la teoría de *schemata* desarrollada por Robert O. Gjerdingen (*Music in the Galant Style*, 2007), presenta un vocabulario armónico y melódico articulado en torno a figuras musicales o «esquemas mentales» que orientan la composición y las expectativas del oyente de la época. En esta comunicación se analizan los principales esquemas desarrollados por los hermanos Pla (Juan ca. 1720-1773 y José 1728-1762) en un conjunto manuscrito de cinco sonatas -cuatro de ellas inéditas-. El análisis de *schemata* toma como referencia las publicaciones de Gjerdingen (2007), V. Byros (2012, 2013, 2017) y J. Rice (2014, 2015, 2017) y el estudio de la forma, los trabajos de W. Caplin (1998) y J. Hepokoski y W. Darcy (2006).

- **Jorge García Martín (Universidad de Valladolid): “Prácticas improvisatorias: schemata y partimenti en los géneros de fantasía”**

La composición de obras musicales a través de los schemata (modelos melódico-armónicos) y su empleo improvisado sobre *partimenti* (bajos cifrados) constituyó una práctica histórica fundamental para la formación de los músicos. Esta metodología se desarrolló a principios del siglo XVIII en los conservatorios napolitanos, pero rápidamente se extendió por toda Europa. En España se observa a lo largo del siglo XVIII la paulatina implantación de esta tendencia compositiva y pedagógica, que se mantuvo vigente hasta bien entrado el siglo XIX. Como estudio de caso de la aplicación de esta metodología histórica se propone el análisis de varias piezas

de fantasía española para tecla del S. XVIII como los preludios contenidos en *La llave de la modulación* (1762) de Antonio Soler (1729-1783) y otros ejemplares anónimos contemporáneos. Para ello, se utilizarán las metodologías de partimenti según Sanguinetti (2012) y de los *schemata* formulada por Gjerdingen (2007) ampliada en trabajos posteriores por Rice (2014 y 2015) y Byros (2012, 2014). El estudio mostrará la recepción de los *schemata* de la escuela napolitana y la forma en la que se integran en la sintaxis de la obra, abriendo nuevas hipótesis sobre la aplicación práctica de estas teorías en la pedagogía de la improvisación.

▪ **Águeda Pedrero-Encabo (Universidad de Valladolid): “De la sintaxis a la semántica musical: ‘schemata’ y su interrelación con los tópicos”**

Esta comunicación propone indagar en la relación entre los *schemata* como construcción sintáctica y la semántica que transmite el tópico. El estudio de esta conexión representa una nueva vía de investigación apenas explorada, destacando los trabajos de Mckeen (2007), Byros (2014), D’Acol (2017) y Sánchez-Kisielewska (2016; 2020). Se trata de aunar en el análisis metodologías que hasta ahora se han aplicado de modo separado. Este análisis se realizará sobre una selección de sonatas españolas para teclado de finales del siglo XVIII, sumando al análisis funcional de tópicos (Caplin, 2005) el examen interconectado de los *schemata*. Tras una previa identificación de los *schemata* ‘canónicos’ (es decir, tal como fueron desarrollados por los compositores de la escuela napolitana y que figuran recogidos en los trabajos de Gjerdingen, Byros, Rice, Salamon), se definirán sus variantes y se destacará especialmente el empleo de nuevos patrones que, aparentemente, aún no han sido identificados. Posteriormente se analizará su función en la formulación de determinados tópicos (Mirka 2014) y sus asociaciones semánticas -según los trabajos de Allanbrook (1983), Agawu (1991, 2009), Hatten (1994; 2004), Monelle (2000; 2006)-, en particular el uso de nuevas mixturas o tropizaciones (Hatten 2004).

12h-13.30h. Mesa de comunicaciones, 3

▪ **Ruth Piquer Sanclemente (Universidad Complutense de Madrid): “Intertextualidad y reflexividad en la estética postminimalista: Max Richter”**

Max Richter (Hamelin, Alemania, 1966) es un compositor, pianista y productor polifacético que se sitúa en la órbita del postminimalismo. En sus piezas *Vivaldi Recomposed* (Deutsche Grammophon, 2012) y *Beethoven Opus 2020* (Deutsche Grammophon, 2021), entre otras, Richter reconstruye y reinterpreta obras canónicas preexistentes mediante recursos del sampleo y las lleva al terreno del minimalismo y la electrónica a través de *loops* (bucles) y reiteraciones discursivas que generan una nueva narrativa, basada en capas sonoras superpuestas. En ese proceso destaca dinámicas compositivas, rasgos e iconos sonoros de cada obra reinterpretada para señalar, en una clara intención intertextual, los recursos estructurales originales y, al mismo tiempo, ponerlos en fricción con la nueva diégesis, que no parte de las mismas nociones de reiteración que en las obras preexistentes. Sin embargo, enfatiza también las concomitancias entre las obras utilizadas y las poéticas de la música contemporánea. Ello lleva a pensar su obra desde las estéticas del *remix* y las teorías de reflexividad, regresividad y discursividad (López Cano, 2010; Gunkel, 2016).

En esta comunicación propondré perspectivas de análisis de estas piezas y otras de Richter, contextualizándolas en su producción, así como en las corrientes postminimalistas. Además de las consideraciones sobre las teorías de la remezcla y su impacto en los procesos de escucha -estructural, nostálgica y empática (Michielse, 2016)-, me centraré especialmente en los aspectos relativos a la composición: temporalidad, verticalidad y linealidad (Potter, K., & Gann, K., 2016), estructuración por capas y herramientas transformacionales del minimalismo (Cohn 1992, 2019); e intertextualidad (Genette, 1989).

▪ **Juan Pablo González (Universidad Alberto Hurtado): “Hacia el análisis intermedial de la canción popular autoral de fines del siglo XX”**

Las canciones tienen letra y música, han sido arregladas para un determinado medio instrumental y vocal, y son performadas, grabadas, mezcladas y masterizadas para ser ubicadas en determinados lugares de un disco, que a su vez tiene un arte de carátula que las enmarca visualmente. Además, muchas canciones han estado asociadas a videoclips, que contribuyen a sumar capas de significado sobre ellas. Una canción y un disco generan finalmente discursos desde los músicos, la crítica y los fanáticos, que son comunicados por la prensa, las redes sociales, las publicaciones y las propias carátulas. Es en este sentido que la canción popular grabada puede ser entendida como una producción intermedial, según el concepto introducido por el artista múltiple Dick Higgins a mediados de los años sesenta, para referirse a cruces de prácticas o medios artísticos, como la poesía y el dibujo, la pintura y el teatro, o el collage y la fotografía, continuando una intermedialidad ya instalada por la ópera en el siglo XVII habría que agregar.

La escucha y mirada analítica desde las que podemos abordar la música popular autoral, busca interrogar las relaciones de sentido entre el racimo de medialidades que conforman una canción, junto a sus posibles relaciones con la cultura y sociedad en que dicha canción está inmersa. Esta ponencia navega por los seis bloques temáticos propuestos en el simposio: las características de los repertorios populares grabados y sus fronteras con los *Sound Studies* –qué analizamos–; las bases musicales, sonoras y performativas de la canción como registro histórico y cultural –por qué analizamos–; el enfoque analítico intermedial –cómo analizamos–; el análisis cooperativo de un producto cooperativo –(a) quién analiza(mos)–; el espacio académico interprofesional de este análisis –dónde analizamos–; y la historia de la música popular chilena en el final de la era discográfica –cuándo analizamos–.

- **Sofía Lacasta Millera (Universidad de Salamanca): “La lectura de la partitura a través de la escucha del texto: invitación a un análisis interdisciplinar de un espacio sonoro e (inter)lingüístico”**

La interdisciplinariedad artística del siglo XX como medio de representación de la realidad ha permitido, permite y permitirá un profundo análisis acerca de la interpretación de diversos lenguajes, como el de la música y la literatura. El procedimiento compositivo seguido por John Cage en sendos campos, a través del juego y la experimentación, abre numerosas vías de investigación sobre los (con)textos y espacios sonoros en los que se conciben dichas creaciones. Partiendo de bases epistemológicas sobre la semiótica en el proceso de codificación de un mensaje y la intertextualidad de dichas composiciones performativas, y llegando a la muerte del autor en pro de la interpretación múltiple por parte del público, se tomará como caso de estudio la obra *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake* (1979), así como *Writing Through Finnegans Wake* (1981), ambas basadas en el *Finnegans Wake* de James Joyce (1939). En este sentido, las nuevas teorías traductológicas basadas en la interdisciplinariedad y la multimodalidad se abren paso para abordar estos textos sin precedentes en los que el proceso de trasvase intralingüístico, interlingüístico e intersemiótico descansa sobre la premisa de escuchar el silencio y traducir las ‘palabras vacías’.

16h-17.45h Mesa temática, 2. 40 años después de ‘Analysing popular music’ (Tagg, 1982). Teorías, métodos y prácticas para un análisis musicológico de canciones y tracks instrumentales

**Justificación de la mesa temática:** La publicación, a principios de los ochenta del siglo XX, del influyente artículo *Analysing popular music: theory, method and practice* (Tagg, 1982) implicó un punto de inflexión en los estudios sobre música popular. Desde entonces, a los debates sobre la necesaria presencia de la musicología en el examen de estos repertorios se ha sumado una (re)generación de los enfoques vinculados al análisis musical de las músicas populares urbanas (Lacasse, 2015). Dentro de ellos, destacan propuestas como la del análisis e interpretación de la canción grabada que plantea Allan F. Moore (2012), publicada treinta años después del texto de Tagg, y que delimita una metodología específica para el estudio de los fonogramas. A pesar de la distancia temporal, ambas publicaciones comparten la inquietud de conectar el análisis de la música popular con sus potenciales significados culturales, históricos y sociopolíticos. La presente mesa otorga centralidad al estudio analítico de la canción y los *tracks* instrumentales de música popular urbana, reflexionando, a través de diferentes teorías, métodos y prácticas presentes en estudios de caso, sobre las rupturas, continuidades y retos para una musicología de la canción que logre tender puentes entre lo sonoro y diferentes enfoques desde las ciencias sociales y las humanidades.

- **Diego García Peinazo (Universidad de Córdoba): “Entre la fantasía épica y lo caricaturesco: intertextualidad y sinécdoques de género musical en los tracks introductorios de las bandas de metal en España (1997-2017)”**

Los *tracks* introductorios de power metal y metal épico están marcados por una hibridación entre diferentes géneros musicales, jugando un importante papel los intercambios con el ámbito literario y cinematográfico. Tomando como punto de partida la noción de *genre synecdoche* de Tagg (2014), en esta comunicación abordamos estrategias musicales empleadas en dichos *tracks* por parte de bandas españolas -desde el uso de elementos tímbricos orquestales y corales hasta a la presencia de narrador o el sampleo de fragmentos fílmicos- para reforzar la exaltación de la fantasía épica -habitual en la retórica del metal (Spracklen et al., 2012)- y, en ocasiones, para caricaturizar estos imaginarios. Así, a pesar de implicar un contraste estilístico con respecto al resto de las piezas de un disco conceptual, estas “intros” delimitan un espacio de significación que condiciona la escucha del resto del álbum y contribuyen a la construcción de la heroicidad del vocalista y de su ambiente persónico (Moore, 2012).

- **Iván Iglesias (Universidad de Valladolid): “Sonido, hibridación, intertextualidad e improvisación en la música laietana (1973-1978)”**

Durante el tardofranquismo y la transición a la democracia, se desarrolló en Barcelona una particular hibridación entre el jazz, el rock y el funk con elementos de la música popular catalana y mediterránea que dio lugar a lo que se denominó *ona laietana*. Autores como Álex Gómez-Font han estudiado este movimiento que germinó a través del local Zeleste, el sello discográfico Zeleste/Edigsa y el festival Canet Rock, pero su análisis musical permanece inexplorado. Esta comunicación examinará diversas grabaciones de la música laietana como articulación de mediaciones tecnológicas, elecciones sonoras, relaciones intertextuales, prácticas improvisatorias y articulaciones identitarias fundamentales para entender la música popular urbana de la España democrática.

- **Marco Antonio Juan de Dios Cuartas (Universidad Complutense de Madrid): “La compresión sidechain como recurso creativo en la música electrónica de baile: una propuesta de análisis”**

La correspondencia entre el ritmo, el sonido y el movimiento en la música electrónica de baile ha sido estudiada por diferentes autores (Hawkins 2003), aunque ha sido recientemente cuando se ha comenzado a incorporar la influencia de los procesos de compresión dinámica dentro de un discurso musicológico (Brøvig-Hanssen, Zeiner-Henriksen, 2017), vinculando su análisis a las teorías cognitivas de Lakoff y Johnson (1999). La aplicación de técnicas de compresión sidechain provoca que los cambios dinámicos ya no dependan del propio instrumento, pasando a ser gobernados por otro elemento sonoro de la producción. La “sonoridad sidechain” se ha convertido en un elemento estético habitual de la música electrónica de baile en el siglo XXI, principalmente mediante el uso de un característico ‘pumping effect’ que los productores de EDM emplean de un modo recurrente. La comunicación tiene como objetivo analizar este recurso como elemento generador de patrones rítmicos y contrastes dinámicos.

- **Eduardo Viñuela Suárez (Universidad de Oviedo): “La configuración de espacios sonoros y su representación audiovisual en los videoclips del pop mainstream”**

YouTube lleva más de una década siendo el principal canal de consumo musical, y los videoclips el contenido que cuenta con más visualizaciones en la plataforma. Esta situación nos permite considerar al vídeo musical como un soporte con entidad propia en la circulación de las músicas populares urbanas y nos obliga a abordar el análisis de las canciones prestando atención a las diferentes formas en las que la música interactúa con las imágenes. En esta comunicación abordaremos diferentes estrategias acústicas para configurar espacios en los videoclips del pop mainstream: desde el añadido de paisajes sonoros hasta la "representación" audiovisual de parámetros musicales muy relevantes en la producción actual, como la profundidad, la presencia y la proxemia. Estos aspectos están en relación con el imaginario del videoclip y participan activamente en la creación de significados.

#### 16h-17.45h Mesa de comunicaciones, 4

- **Irene Gómez (Universidad de Granada): “Música para guitarra de compositores colombianos de las últimas décadas: la música para guitarra del compositor colombiano Francisco González”**

En Colombia durante casi todo el siglo XX, la presencia del instrumento en su práctica clásica fue posible a través de los conciertos esporádicos de guitarristas incluyendo Narciso Yepes y el mismo Andrés Segovia. Sin embargo como se indicó al inicio de esta propuesta, en Colombia, en los últimos treinta años este instrumento ha tenido un desarrollo importante. Tal vez uno de los factores que ha permitido este florecimiento ha sido la paulatina apertura de programas universitarios de música lo cual ha incrementado la práctica y presencia de este instrumento en el ámbito cultural del país proyectándose incluso en otras latitudes. En los últimos años se ha manifestado más abiertamente un profundo interés de los jóvenes artistas colombianos hacia las músicas regionales y nacionales para re-interpretarlas y re-elaborarlas surgiendo incluso nuevos lenguajes y combinaciones a veces inusitadas. Como artista de la generación de los noventa he sido testigo y a veces artífice de este recorrido hasta el gran auge que se experimenta hoy en día en el campo de la composición-investigación y creación de las nuevas generaciones. Aun así uno de mis ejes de estudio recientes ha sido también revisar la obra de algunos de los compositores que de formas particulares y desde diversas perspectivas han enriquecido el repertorio de la guitarra clásica colombiana. Precisamente como parte de mi trabajo de investigación sobre “La música para guitarra solista en Colombia 1990-2019: Una aproximación analítica”, y gracias a la coyuntura del I Simposio de Análisis musical se considerará la biografía y apartes de la obra del compositor y guitarrista Francisco González. (Manizales, Caldas, 1954) Para la presentación de veinte minutos planteada por la Comisión Científica se intentará poner en consideración la historia, influencias estéticas y posibilidades interpretativas de este autor que ha contribuido de una forma única al repertorio de la guitarra clásica solista

en los últimos treinta años en Colombia, y quien ha basado una gran parte de su creación en la tradición musical de la región andina.

- **David Ferreiro Carballo (Universidad Complutense de Madrid/ICCMU): “Conrado del campo y la nacionalización del drama lírico wagneriano: un marco de sabor local para el dramático asunto del poema”**

La producción operística temprana del compositor madrileño Conrado del Campo (1878- 1953) se caracteriza por una fuerte influencia wagneriana, un estilo que, más allá de las reconocidas inclinaciones de este autor, entronca con la realidad del momento. En efecto, durante la primera quincena del siglo XX Madrid experimentó el último gran pico en la recepción de los dramas líricos de Wagner, cuyo punto álgido tuvo lugar en 1911 con el estreno en el Teatro Real de *Tristán e Isolda*. Una de las consecuencias más interesantes de esta influencia fue que algunos compositores asimilaron los tópicos wagnerianos en diálogo con el debate en torno a la ópera nacional, que también estaba dando sus últimos coletazos: el drama lírico, combinado con el canto popular del país, fue asumido como una solución atractiva para la ópera española, pues era susceptible de ser sancionada tanto en el propio territorio como en los escenarios internacionales. Conrado del Campo no fue ajeno a este proceso, y en sus dos primeras óperas se observa la presencia del canto popular con una función dramática muy clara: nacionalizar el drama lírico wagneriano a través de un «marco de sabor local» (Del Campo, 1911). Al respecto, en esta comunicación mostramos el procedimiento que sigue el compositor para alcanzar su propósito, y para ello nos servimos del análisis de dos secciones concretas de sus dos primeros dramas líricos: el «Canto de trilla» de *El final de don Álvaro* (1910-1911), y la «Canción del pastor» de *La tragedia del beso* (1911-1915). Con todo, no solo exploramos los rasgos técnicos de estos ejemplos de canto popular, sino que también examinamos sus connotaciones simbólicas y culturales. Las conclusiones obtenidas nos permiten entender la ideología nacionalista de Conrado del Campo, quien, en contraposición al andalucismo imperante, propone una visión global e integradora del folclore español.

- **Javier Jurado Luque (Conservatorio Superior de Música de Vigo): “Música e identidad a través de la suite gallega *Un día n’aldea* (1918), de José Fernández Vide (1893-1981)”**

José Fernández Vide desempeñó una extensa labor como compositor, director de agrupaciones y pianista, trabajo que alternó con la dirección del afamado Sexteto Vide en su Ourense natal. Su aproximación a un nacionalismo tardío, relacionado con las reivindicaciones galleguistas próximas a los círculos moderados de las *Irmandades da fala*, le llevó a componer obras inspiradas en el folclore (canciones, piezas corales, pianísticas, rapsodias, etc.).

De entre ellas, destaca la suite pianística *Un día n’aldea*, compuesta sobre temas de sonoridad popular o, incluso, extraídos directamente del folclore. Desde un punto de vista formal, se relaciona con la estructura en tres movimientos de las rapsodias *galegas* para banda: Andante (alborada), Lento (alalá) y Allegro (alborada-muiñeira). El premio obtenido en el concurso convocado por la revista *La Raza* el mismo año de su composición, y las excelentes críticas recibidas, llevaron a Vide a realizar dos versiones para sexteto con piano, que amplió a una orquestal durante su estancia en La Habana, en la que ejerció como director de las agrupaciones musicales del Centro Gallego.

El análisis de la pieza evidencia una inmediata asociación a «lo gallego», que parte de la evocación producida por el uso de escalas propias, giros melódicos, ritmos basados en bailes populares, temas extraídos del folclore (adaptados en mayor o menor medida) y otros recursos compositivos. En el caso de las diferentes instrumentaciones, la tímbrica contribuye a dicha evocación (oboe por gaita, por ejemplo); por ello, además de su análisis, interesa comparar las cuatro versiones y conocer las circunstancias en las que cada una se produjo. Esta comunicación pretende estudiar los parámetros musicales responsables de la mencionada evocación, que hicieron de *Un día n’aldea* una de las piezas más celebradas de su tiempo, tanto en los círculos galleguistas de Ourense como de la emigración gallega en Cuba.

- **David García-Carmona (Conservatorio Superior de Música de Málaga) “Comentario analítico de la Sinfonía para la festividad de Santa Cecilia (1959) de Emilio Lehmborg Ruiz (1905-1959): luces y sombras de una obra epigonal en el contexto musical español a comienzos de la segunda mitad del siglo XX”**

Formado con Conrado del Campo en el conservatorio madrileño, el compositor malagueño Emilio Lehmborg Ruiz (Málaga, 1905- Las Rozas, Madrid, 1959) inicia durante la década de 1930 una prometedora carrera compositiva —con un total de diez partituras orquestales estrenadas— \_que quedaría truncada con la llegada de la Guerra Civil. En 1959, tras cerca de quince años dedicado casi en exclusiva a la música cinematográfica (documental y ficción) y a otros géneros escénicos igualmente lucrativos en los que alcanza un cierto reconocimiento, Lehmborg Ruiz finaliza la que sería su última obra orquestal, la *Sinfonía para la festividad de Santa*

*Cecilia*. Aquejado de importantes problemas de salud, durante sus últimos años se refugia en la composición de esta obra testamentaria, ciertamente extemporánea y de claros tintes epigonales. Estructurada en los cuatro movimientos clásicos, un claro romanticismo de aires brahmsianos sobrevuela gran parte de la obra, a la vez que se descubren importantes influencias nacionalistas junto a dejes armónicos menos convencionales y originales hallazgos formales.

El estudio analítico de esta obra arroja interesantes datos en un momento histórico en el que el empuje de la renovadora Generación del 51 comienza a ser más que evidente. Nos encontramos ante una forma musical, la sinfonía, que, a pesar de considerarse, ya mediado el siglo XX, ciertamente periclitada y anclada en formulaciones pretéritas, va a encontrar diversos ejemplos dignos de comentario en la producción de compositores españoles que compartirán generación y posiciones estéticas con Lehmborg Ruiz. Baste citar como muestra la *Sinfonía en la bemol mayor* (1949) de Jesús García Leoz (1904-1953), la *Sinfonía en la menor* (1959) de José Muñoz Molleda (1905-1988), o la *Sinfonía para un aniversario* (1960) de Arturo Dúo Vital (1901-1964), estas dos últimas, ganadoras del Premio Ciudad de Barcelona en 1959 y 1962, respectivamente.

### 18.15h-20h Mesa temática, 3. El análisis frente a la transculturación estilística

- **Julio Ogas (Universidad de Oviedo): “Refracciones neoespressionistas al sur: Héctor Tosar”**
- **Iyán F. Ploquín (Universidad de Oviedo): “It/viaje (1976): apropiaciones en el minimalismo mediterráneo de Música Electrónica Libre”**
- **Israel López Estelche: “Fabian Panisello: técnicas compositivas de ida y vuelta”**
- **Edgardo Rodríguez (Universidad de Buenos Aires): “Discontinuidad y extrañamiento en la música de Luis Arias”**

**Justificación de la mesa temática:** A pesar de las notables aportaciones generadas por la musicología en España y en Latinoamérica, una parte significativa de los estudios insiste en observar a la producción musical de estas regiones como subordinadas a las tendencias francoalemanas y estadounidenses. Es decir, en cierta forma tiende a perpetuarse la existencia de unos centros que proponen y dirigen los cambios culturales y otros que imitan o glocalizan originando mayor o menor números de particularidades. Esto minimiza u oculta las formas de recepción e interpretación, de lecturas y combinaciones que realizan los músicos de la región para generar obras que interactúan con un espacio cultural y temporal determinado. En la segunda mitad del siglo XX se pueden apreciar dos momentos diferentes de esa interacción: por una parte, dentro de algunas corrientes modernista se observa lo que Ángel Rama (1982) denomina transculturación, es decir la producción de neoculturas o composiciones que se presentan como un espacio de cohesión o articulación de los discursos culturales circundantes; por otra parte, dentro de las vanguardias y postvanguardias aparecen rasgos de lo que Alfonso de Toro (2005) distingue como transculturalidad, en el que las composiciones no son el fruto de un proceso que busque un resultado sintético u homogeneizante de la cultura, sino que manifiestan un proceso continuo e híbrido. Por ello, aquí proponemos estudiar algunas de las propuestas de compositores que trabajan desde España y desde el Cono Sur Americano atendiendo a las herramientas que ofrece el análisis musical intertextual y transtextual. Es decir: la intertextualidad como la presencia efectiva de un texto en otro (Genette) o comparación interobjetiva en el análisis musical (Tagg 2013); y la transtextualidad como el diálogo o la recodificación de subsistemas estilísticos y formales provenientes de sistemas precedentes (Toro 2005). Este enfoque permite realizar un análisis que permite: atender a la forma en que las músicas estudiadas se insertan en una red de textos, de su época y precedentes, más amplia; y poner en valor las singularidades idiomáticas y formales que se dan en este contexto sonoro como parte de un proceso de selección e incorporación de las nuevas propuestas internacionales y de aquellas que constituyen el acervo cultural propio de la región.

Desde estas líneas de análisis se presentará la actividad de cinco compositores, dos que realizan su labor desde el Sudamérica, Héctor Tosar (1923-2002) y Luis Arias (1940-2018), y tres desde España, Horacio Vaggione (1941), Eduardo Polonio (1941) y Fabián Panisello (1963). En el caso de los dos primeros se abordará el análisis de las diferentes fuentes estilísticas de la música académica y popular que confluyen en algunas de sus obras para dar lugar a propuestas que entran de esas neoculturas mencionadas. Mientras en Tosar algunas técnicas compositivas e índices estilísticos de la primera mitad del siglo XX comparten espacio textual con el tango u otros géneros populares en obras como la *Sonatina nº2* (1956) o las *Cuatro piezas para piano* (1963/5). En el caso de Arias son las técnicas de las vanguardias y el jazz los que convergen en obras como *Polarizaciones* (1972) y *Ricercare's blues* (1976). Mientras el procedimiento de extrañamiento, como modo de construcción fragmentaria y propuesta alternativa de comprensión de las realidades musicales culturales del contexto, se muestra en estas obras de una forma evidente (debido al contraste entre fuentes estilísticas), en el disco *It/Viaje* (1976) de Vaggione y Polonio esa divergencia de fuentes se atenúa. Es así, ya que la superposición de rasgos del minimalismo y de la música magrebí del norte de África se canaliza dentro de la estética de la música electrónica. Esta recodificación de sistemas precedentes tiende a una reterritorialización que participa desde

una propuesta mediterránea con corrientes compositivas que se abren pazo más allá de la homogeneización o estructuración estilística. Algo semejante sucede con la ópera de cámara *Les rois mages* de Panisello, donde la confluencia de diferentes fuentes estilísticas permite apreciar los trazos que dan lugar a una transtextualidad fruto de la migración, tanto de las técnicas compositivas que llegan a América, como las del propio músico que debe confrontar su recepción de esas técnicas al insertarse en el viejo mundo y sus nuevas propuestas.

Para afrontar estos análisis se recurrirán a diferentes metodologías y técnicas de análisis relacionadas con la intertextualidad y la transtextualidad, tales como las propuestas por Michael Leslie Klein (2005), Paulo F. De Castro (2015), Esti Sheinberg (2000), Yayoi Uno Everett (2015), Philip Tagg (2013), Allan F. Moore (2012) y Serge Lacasse (2018). También, en algún caso se recurrirá al estudio de la grabación sonora a través del software Sonic Visualser.

## 18.15h-20h Mesa de comunicaciones 5

### ▪ **Ana Lombardía (Universidad de Salamanca): “Sinfonías con significado: tópicos autobiográficos en la obra de la Reina de Etruria”**

María Luisa de Borbón (1782-1824) es bien conocida en la historia política como Infanta de España, Reina de Etruria y Duquesa de Lucca. Su agitada biografía estuvo marcada por periodos de exilio y prisión, como reivindica en sus memorias. Pero, además, fue un personaje muy relevante en la vida cultural italiana de principios del siglo XIX, patrocinando a artistas de renombre y estimulando la participación de las mujeres en distintos ámbitos como la pintura, la literatura y, sobre todo, la música. Durante toda su vida, cultivó una verdadera pasión por el arte sonoro como mecenas, coleccionista, intérprete y compositora. Reunió una biblioteca musical de más de 2000 volúmenes con un repertorio internacional muy moderno y variado para la época, además de escribir cuatro sinfonías para orquesta que son, por ahora, las más antiguas conocidas de una compositora española.

La reciente edición crítica de estas “oberturas” o “sinfonías” permite ahora analizarlas en profundidad. Formalmente, muestran una clara similitud con las oberturas de Rossini, de quien la infanta fue una ferviente admiradora: asistió a sus estrenos en Roma, le encargó la composición de una ópera y coleccionó más de veinte copias de sus oberturas. Junto al análisis formal tradicional, el análisis de tópicos musicales se revela útil para entender esta música, en especial los significados que debió de tener para la compositora. En este sentido, la *Sinfonía nº 1* resulta particularmente reveladora: combina el esquema formal rossiniano con los tópicos de la marcha y el fandango, típicamente asociados, respectivamente, a lo bélico y a lo español. Tratándose de una compositora española residente en Italia y afectada personalmente por el panorama bélico del momento, este estudio plantea una lectura autobiográfica de la obra, que constituye uno de los ejemplos más tempranos conocidos de imitación de Rossini entre los compositores españoles.

### ▪ **Luis López (Universidad Complutense de Madrid): “Presencia de schemata en el contexto pedagógico español del siglo XVIII tardío: el caso de la Escuela práctica de solfear de José de Zayas (1747-1804)”**

En la propuesta metodológica de los esquemas galantes realizada por Robert O. Gjerdingen (Gjerdingen, 2007), los trabajos teórico-prácticos para la enseñanza musical, como los debidos a Johann Jacob Prinner, Johann Adolf Hasse, Joseph Riepel o Niccolò Zingarelli, suponen la principal fuente para la identificación y definición de determinados *schemata*, los cuales son utilizados en trabajos analíticos actuales para comprobar la implantación del estilo italiano en composiciones concretas en función de su mayor o menor presencia (Sánchez-Kisielewska, 2015). Dada la ausencia de autores españoles entre los mencionados por Gjerdingen, consideramos de gran interés explorar la aparición de esquemas en una relevante obra pedagógica de finales del siglo XVIII: la *Escuela práctica de solfear* de José de Zayas (1747-1804), violón de la Real Capilla desde 1770 y discípulo de los italianos Francesco Corselli –maestro de la institución entre 1738 y 1778 y figura fundamental en la introducción del estilo italiano– y del principal violonchelista de la corte, Domenico Porretti. Conservado en tres fuentes manuscritas de la Biblioteca Nacional de España, este método fue referencia para las primeras instituciones privadas de enseñanza musical a comienzos del siglo XIX, como la escuela del bajonista de la Real Capilla Manuel Sardina, viendo además incrementado su valor por contar con la participación del maestro José Lidón (1748-1827), discípulo igualmente de Corselli y quien completó las lecciones compuestas por Zayas escribiendo sus líneas de bajos. Así, Zayas y Lidón produjeron una interesante fuente cuyo estudio, desde el punto de vista de la teoría de los *schemata*, deseamos que contribuya a la comprensión del alcance de la asimilación de la práctica compositiva italiana en España en el siglo XVIII, en este caso en el menos estudiado, aunque relevante, entorno pedagógico.

- **María Fouz Moreno (Investigadora colaboradora de la Universidad de Oviedo): “Migración, identidad y tópicos musicales en el cine clásico argentino”**

Desde el siglo XIX y, sobre todo, en la primera mitad del siglo XX Argentina recibió diferentes oleadas migratorias procedentes, principalmente, de Europa, en especial de Italia y España, además de otros países del sur y del este europeo. El cambio social provocado por las grandes migraciones masivas que tienen lugar en el siglo XX se vio reflejado en los diferentes medios de comunicación y también influyó en determinadas formas de expresión artística. Así, la literatura, el teatro, el radioteatro y el cine se hicieron eco de las transformaciones sociales derivadas del asentamiento de los diferentes grupos de migrantes.

En la presente comunicación estudiaremos cómo las bandas sonoras musicales de películas clásicas argentinas como *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933), *El Conventillo de la Paloma* (Leopoldo Torres Ríos, 1936), *Así es la vida* (Francisco Múgica, 1939), *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939) o *Corazón de Turco* (Lucas Demare, 1940) contribuyen a representar la diversidad social y cultural del país a través del empleo de tópicos musicales. De este modo, hablaremos de tópicos musicales, entendiendo el término en el sentido planteado por Hatten (2004), Monelle (2006) o Agawu (2009), para quienes el tópico musical es producto de una serie de relaciones entre el material musical y las correlaciones expresivas construidas alrededor del mismo, resultado de un proceso histórico y cultural. Así, analizaremos cómo los compositores de estas producciones recurren al empleo de los tópicos musicales del inmigrante, de la alta sociedad o de la argentinidad para fortalecer o contrastar la procedencia de los protagonistas, ampliar rasgos expresivos o reforzar los estereotipos que se construyen para dar autenticidad a los personajes, aportando lo que Chion (2005) denomina “valor añadido”.

- **Yurima Blanco e Illiana Ross (Universidad de Valladolid): “Tópicos e identidad en la creación pianística cubana (1927-1946): análisis, interpretación y aplicación didáctica”**

En la conformación de la identidad musical cubana el piano desempeñó un rol protagonista como parte de los procesos de mestizaje y criollización. En el tránsito hacia el siglo XX el repertorio pianístico se nutría de danzas y contradanzas cubanas que integraban elementos estilísticos del romanticismo, variedad de piezas de salón importadas de Europa y, paulatinamente, géneros populares cubanos y foráneos de moda. Sobre esta diversidad se asentó la tradición pianística cubana. Sirvan de ejemplo las Danzas afrocubanas de Lecuona, los Sonos de Borbolla, las piezas de Roldán y Caturla y las suites para piano del Grupo de Renovación Musical. Delimitamos el marco temporal del estudio por el auge del afrocubanismo, la etapa de Renovación Musical y la publicación de *La Música en Cuba* (1946). Los vacíos, comparaciones y jerarquías que derivan del texto de Alejo Carpentier servirán como referencia para discutir sobre los procesos de continuidad, ruptura e incorporación de elementos propios de la modernidad en la creación pianística cubana. Se adopta la teoría de los tópicos como metodología de análisis musical y se explora la identificación e interpretación de tópicos musicales vinculados a la identidad cultural de Cuba. A través del repertorio analizado se identifican tópicos de estilos europeos como pastoral, canto y canción de cuna junto a otros de la música popular cubana (son, guajira, conga, danza y contradanza). Esta diversidad de estilos sugiere significados identitarios y forma parte de los procesos de transculturación en la música cubana. Los resultados ofrecen también un abanico de posibilidades técnico-musicales a los pianistas (desde el uso del pedal rítmico, hasta complejidades técnicas de alto nivel de especialización). Por último, se propone una aplicación didáctica de esta propuesta analítica orientada a la formación musical en las enseñanzas artísticas superiores tomando como referencia el repertorio pianístico de Cuba.

## SÁBADO 2 de julio de 2022

### 9.30h-11.45h. Mesa temática, 4. *Análisis musical y Musicología: entre la tautología y la desnaturalización*

**Justificación de la mesa temática:** El análisis musical cuenta con un estatuto científico propio, altamente especializado, que permite abordar el estudio de los repertorios musicales de forma técnica y objetiva, con estándares científicos y perspectiva histórica. En los últimos cien años ha gozado de un amplio desarrollo, a través de múltiples perspectivas analíticas —Schoenberg, Schenker, Rétí, Ratz, Walker, Keller, Epstein, Deliège, Sadaï, Ruwet, Forte, Meyer, Molino, Nattiez, Lerdahl & Jackendoff, la teoría de conjuntos de Allen Forte, el análisis schenkeriano, el post-schenkeriano, el análisis motivico de Rétí, el análisis paradigmático de Ruwet, el neoschenkeriano, el neo-Riemanniano, la antropología, la sociología, la neuro-psicología o las ciencias cognitivas de la música, entre otras—. Además, el sujeto del análisis se ha ampliado, pues ya no es sólo la partitura o su conformación sonora el objeto de análisis, sino todo lo que tiene que ver con ella, desde el compositor y su contexto, a la interpretación y la recepción de la obra misma, la experiencia del oyente a través de la psicología de la percepción o el «significado» de la obra, en términos de hermenéutica musical. Un análisis integrador, que sepa escoger la metodología más adecuada para cada obra concreta, y que logre un equilibrio entre el análisis

técnico-formal-histórico y el hermenéutico es, sin duda, el camino más adecuado (Cook, MTS, 1996). El peligro es considerar que un mero discurso sobre los significados extramusicales de una obra es su análisis musical, prescindiendo de una metodología rigurosa predeterminada y reproducible, con reglas que definan el funcionamiento sintagmático y paradigmático del modelo a analizar de forma objetiva, y separando siempre de forma clara lo que es inmanente y denotativo, de lo meramente subjetivo y connotativo.

En esta mesa aunamos distintas reflexiones sobre la situación epistemológica actual del análisis musical dentro de la disciplina musicológica, su entidad y su relevancia *per se* en el estudio del hecho sonoro. Nuestro objetivo es llamar la atención sobre la riqueza de la mirada analítica que permite diversas aproximaciones al objeto musical, pero que sufre el riesgo de su desnaturalización si pierde la conexión con el estudio objetivo de la música. La defensa del análisis alejada de su naturaleza técnica y perspectiva histórica, que aspira a obtener un relato social de la música, definiendo su contenido ideológico a través de cuestiones extramusicales, que justifica la traducción de estructuras musicales en estructuras sociales, entraña el peligro, como ya alertó Deliège en 1970, de caer en la «sociologización simplista» del hecho musical, pues mientras que un análisis técnico-objetivo es posible sin la perspectiva sociológica, no es posible un análisis sociológico sin un análisis estructural –técnico y objetivo– previo (Deliège, 1970: 107).

Reflexionaremos, pues, sobre la naturaleza ontológica del análisis musical, intentando responder a las preguntas básicas que conforman las distintas perspectivas y situaciones analíticas –qué analizamos, por qué, cómo, dónde, cuándo y para qué analizamos, y quién analiza–, a través de intervenciones que replantean el valor inmanente del análisis, sus posibilidades propedéuticas y su valor como proceso hermenéutico capaz de contener valores culturales en distintos contextos históricos.

- **Marcos Andrés Vierge (Universidad Pública de Navarra): “¿Qué?, ¿cómo? y ¿por qué? como formulación de preguntas básicas para el análisis musical”**

En un contexto en el que constantemente recibimos respuestas a cualquier tipo de fenómeno, muchas veces sin ningún dato o argumentación, se plantea la necesidad de la formulación de preguntas como principio básico del conocimiento, en general, de manera específica como fundamento del Análisis Musical. La respuesta a esos interrogantes revela que es indispensable separar el Análisis musical como ciencia de su aplicación a contextos y funciones concretas.

- **José Ignacio Suárez García (Universidad de Oviedo): “El análisis musical desde una perspectiva histórica”**

En distintas disciplinas del conocimiento ha sido costumbre analizar los mecanismos propios de funcionamiento «interno» de la materia en cuestión. A la hora de intentar explicar la expresión verbal, por ejemplo, la lingüística ha atendido –y atiende– no sólo al significado, sino también al sintagma, es decir, su estudio tiene en cuenta tanto lo semántico como lo sintáctico, lo semiótico y lo sintagmático. En el intento de una comprensión holística de un fenómeno, esta forma de obrar ha sido aplicada asimismo a otros campos de conocimiento y, concretamente, a las disciplinas encargadas de intentar explicar las expresiones artísticas, entre ellas la música.

Un objetivo principal del análisis musical del repertorio académico debería ser, consecuentemente, procurar alcanzar una comprensión lo más precisa e integral posible de la obra en el momento en que ésta fue creada, comprensión que debe atender a los planos semántico y sintagmático, así como a sus relaciones e interacciones. El primer plano viene determinado, tanto por factores endógenos al compositor<sup>1</sup> –mayoritariamente premeditados y programáticos– como exógenos a él, pues, además de los propios de una época (tópicos), en ocasiones los significados identificados por el analista son «adquiridos» y, además, fruto de un proceso concreto de recepción. En el segundo plano, sin embargo, el musicólogo debe hacer hincapié especialmente al *modus operandi* del propio creador, que maneja una serie de recursos puramente técnicos y sonoros que están insertos en las claves estéticas del momento histórico en el que la obra musical fue creada. En ambos casos el factor «tiempo» es clave para lo que se propone debe ser objetivo primordial del musicólogo analista.

Mi comunicación reivindica, por tanto, un análisis musical holístico que, desde una perspectiva histórica, trate de identificar relaciones e interacciones de la música objeto de análisis con su contexto, proponiendo algunos casos de distintas épocas para ejemplificar el planteamiento teórico enunciado.

- **Frances Cortès Mir (Universitat Autònoma de Barcelona): “Buscando metodologías para un análisis: estudio de caso a partir de Amadeu Vives”**

En la actualidad las posibilidades metodológicas para analizar la creación melódica se han ampliado gracias a las contribuciones procedentes de diversos campos tecnológicos: desde el tratamiento de datos que permite la

---

<sup>1</sup> Todas las referencias a personas, oficios, etc. para las que en la presente propuesta se utiliza la forma gramatical del masculino genérico deben entenderse aplicables indistintamente a mujeres y hombres.

informática, pasando por el análisis gráfico de los registros sonoros. Las conclusiones que se pueden extraer de estas metodologías se añaden a otros procedimientos que han venido utilizándose hasta ahora, tales como las de Réti o los análisis paradigmáticos. ¿Cómo podrían formularse unas aproximaciones válidas en el caso de tener ante nosotros una partitura de la que no existe ningún registro sonoro, ni tampoco ningún tipo de soporte informático? Proponemos un caso de estudio que permita profundizar en la selección y utilidad de las metodologías de análisis musical en relación con la labor de recuperación patrimonial musicológica.

- **María Encina Cortizo (Universidad de Oviedo): “Sujeto versus objeto, perspectiva y contextos del análisis musical en el siglo XXI”**

En los años ochenta del pasado siglo, mientras la disciplina del análisis musical desarrollaba nuevas perspectivas, ampliando su objeto de estudio histórica y geográficamente, aproximándose también al estudio de músicas no fijadas textualmente –repertorios orales, música grabada...–, implementando la teoría de la recepción y su relación con las ciencias cognitivas, profundizando en las relaciones entre análisis e interpretación, o desarrollando herramientas para el análisis del sonido grabado, algunas voces de la denominada «Nueva Musicología» demandaban reducir su uso a la identificación del significado social de la música, considerada como «producto» o «constructo» cultural, prescindiendo de la naturaleza meramente técnico-objetiva o artística del análisis musical. Esta desnaturalización suponía, incluso, la pérdida de su propio campo semántico en favor de una pretendida general inteligibilidad.

¿Tienen interés científico las conclusiones de significado social de una obra musical sin sustento técnico o histórico? ¿Qué lugar tiene la obra en un análisis predeterminado por los intereses del analista? ¿Qué espacio tiene lo subjetivo, emocional y social en el análisis? En esta comunicación, planteamos reflexionar sobre cuestiones epistemológicas relativas a quién analiza y para qué/quién analiza, tratando de profundizar tanto en la perspectiva analítica objetivo-subjetiva, como en el análisis como proceso de apropiación de la historia, en términos de Boulez. Así, trataremos de redefinir el espacio del sujeto analista y su circunstancia, en sentido orteguiano, en el proceso analítico, frente al peso del objeto a analizar y el análisis de su lenguaje desde consideraciones técnicas con perspectiva histórica.

- **Ramón Sobrino Sánchez (Universidad de Oviedo): “Datos, relatos y análisis musical”**

El análisis ofrece al analista opciones que reclaman de su parte una comprensión profunda de lo que es el fenómeno musical en la infinita multiplicidad de sus aspectos, de lo que es un modelo, y de lo que son las relaciones que ligan un modelo a la realidad completa que representa la obra musical. (Sadai, 2003).

En las últimas décadas, el análisis musical ha tomado direcciones diversas, desde la fenomenología experimental a la teoría de conjuntos, pasando por la semiología, la psicología cognitiva, la estadística, la informática, etc., destacando el auge de las corrientes neo-schenkerianas y neo-riemannianas. Asistimos a un diálogo entre un discurso epistemológico–fenomenológico, y otro metodológico–prescriptivo (Sadai, 2003); también a una oposición entre estructuralismo y gestaltismo, entre forma y expresión (Deliège, 2005), entre objeto a analizar y objeto a escuchar. Cada analista expresa sus preferencias y reticencias hacia determinados métodos analíticos, pero la elección de un único método hace perder de vista aspectos que quedan fuera de ese dispositivo analítico. Además, la «suma de realidades» paramétricas (Deliège, 2005), no nos acerca al conocimiento de la totalidad de la obra. La musicología y las disciplinas humanísticas buscan una «investigación sin riesgos», basada en metodologías establecidas, desarrolladas, con prestigio, racionales y tranquilizadoras por su rigor aparente. Ello deja al margen lo específico de la obra, lo cualitativo, la intuición analítica, o la experiencia musical (Sadai, 2003). Reflexionaremos sobre estas cuestiones desde la perspectiva actual del análisis musical.

### 9.30h-11.45h. Mesa de comunicaciones 6

- **Julia Martínez-Lombó Testa (Universidad de Oviedo): “De la tradición a la academia a través del análisis musical. Recreación, adaptación e intertextualidad: los repertorios tradicionales y populares en la obra académica de Evaristo Fernández Blanco”**

Evaristo Fernández Blanco (1902-1993) establece una estrecha relación con las raíces musicales de su tierra natal. Del mismo modo, emplea referencias y citas a melodías populares con la intención de identificar sus composiciones con una idea, sentimiento y contexto muy definido. En este artículo abordaremos las obras del compositor astorgano en las que se incluyen referencias a sonos propios de tierras leonesas, ya sean como citas a canciones tradicionales propiamente dichas o como alusiones a giros y elementos musicales propios del folklore de esta tierra, así como aquellas en las que el maestro recurre a recreaciones y/o adaptaciones de himnos y otras melodías propias de su contexto y época.

Analizaremos esta vinculación en tres de sus grandes partituras sinfónicas, las *Impresiones montañosas* (1926), las *Dos Danzas Leonesas* (1934), y la *Obertura Dramática* (1939), pero también dedicaremos un espacio a otras pequeñas composiciones, que habitualmente pasan inadvertidas, y donde podemos relacionar dicha recreación con el sentimiento de pertenencia a la tierra natal y al momento en el que vive.

Veremos cómo se hace evidente la intensa relación del compositor astorgano con su tierra natal y su época, pero no tanto con el movimiento del nacionalismo español del siglo XX o del serialismo como procedimiento compositivo único. De este modo mostraremos cómo el análisis musical nos permite conocer la adscripción de un compositor a una corriente compositiva concreta, frente a las convicciones que tradicionalmente se han mantenido en los diversos tratados de historiografía musical, siendo una fuente imprescindible en el estudio musicológico actual. Además, este análisis musical nos permitirá reconstruir la historia de la música española, creando nuevas perspectivas y conocimiento.

- **Juan Carlos Galiano-Díaz (Universidad de Córdoba): “Revisitando al poeta: recepción, (re)significación e intertextualidad del poema ‘La saeta’ de Antonio Machado en la música procesional andaluza”**

En 1969 el cantautor catalán Joan Manuel Serrat publicó *Dedicado a Antonio Machado, poeta*, trabajo discográfico en el que musicalizó diversos poemas de Antonio Machado, entre los que se encuentran los populares “Cantares” o “La saeta”. Este último vio la luz en la revista *Nuevo Mundo* en el número correspondiente al 2 de abril de 1914, siendo posteriormente incluido en la antología *Campos de Castilla*. En sus versos se aprecia a un Machado alejado de la forma en la que se vive la religiosidad y el sentir popular en la Semana Santa andaluza. A pesar de ello, el poema ha adquirido gran popularidad gracias a las diferentes adaptaciones a marcha procesional realizadas sobre la musicalización de Serrat. Dado lo expuesto, la presente comunicación tiene como objetivos: a) estudiar el proceso de recepción del poema “La saeta” en la Semana Santa andaluza; y b) analizar los procesos de intertextualidad y resignificación que este adquiere gracias a su integración en el repertorio procesional de las bandas y agrupaciones musicales andaluzas. Para ello, se propone una metodología interdisciplinar que combina el enfoque etnomusicológico con los estudios culturales y el análisis semiológico (Nattiez, 1987) e intertextual (López Cano, 2018). Los resultados obtenidos sugieren que el poema “La saeta”, a través de su musicalización en forma de marcha procesional, se ha convertido en elemento identitario del paisaje sonoro de la Semana Santa andaluza, adquiriendo una nueva dimensión totalmente contraria a la inicialmente planteada por Antonio Machado en sus versos.

- **Ana Toya Solís Marquínez (Universidad de Oviedo): “Radio-stress (1980) de Miguel Alonso: análisis intertextual y semiótico de una obra de interferencia”**

*Radio-stress* (1980) de Miguel Alonso (1925-2002) es una obra para soprano (Esperanza Abad), recitador, locutor, cuarteto vocal, seis percusionistas y electroacústica. Esta pieza de arte radiofónico surgió como encargo de Radio Nacional de España para ser presentada al Prix Italia y se estrenó en agosto de 1980. Alonso describe *Radio-Stress* como «un comentario musical a un “diario hablado”». Así, las noticias del locutor José Verdú (RNE) contrastan fuertemente con los expresivos comentarios de los y las cantantes, fruto de los variados recursos fonéticos, la libertad vocal y el gran protagonismo de la improvisación (Pérez Castillo). La percusión y la electrónica funcionan como elementos estructuradores de la obra y como ambientadores del medio radiofónico. Desde una perspectiva intertextual concebimos *Radio-stress* como un *collage* (López Cano), ya que cuenta con diversos elementos heterogéneos que rehúyen la integración en un todo orgánico. Esto le permite a Alonso remarcar el fondo submediático de la radio (obra de interferencia) desde una perspectiva crítica (Iges) y analizar lo que entiende como «bombardeo informativo» —de temática variada, como el ecologismo, consumismo, terrorismo o incluso la religión—. Recordamos que en la Transición se producen una efervescencia comunicativa y grandes cambios en la radio, como el retroceso de la censura, la especialización y diversificación de los enfoques periodísticos o la introducción de más publicidad.

También se adopta una perspectiva semiótica (Tagg) para identificar los diferentes iconos e índices sonoros que tienen como fin la introducción del paisaje sonoro propio de las oficinas de redacción de los años setenta (télex). Todo ello, junto a un análisis de la producción sonora (Moore), nos invita a ahondar en las reflexiones del compositor referentes al medio, pero también al propio formato de las obras radiofónicas. Aparte de la oportuna bibliografía, esto fue posible gracias a la consulta del Fondo de Miguel Alonso (CEDOA, SGAE).

- **Francisco Iván García Jimeno (Universidad de Valladolid y Universidad Complutense de Madrid): “Hipertextualidad y la música de videojuegos como objeto de diferentes dimensiones analíticas. El caso de Okami y Super Mario Galaxy”**

La idea de la obra musical como algo singular e inalterable ha ido descartándose en el terreno de los estudios musicales con el paso del tiempo, especialmente en lo que se refiere al ámbito de la música popular urbana. En

este sentido, el análisis de la música asociada a un medio interactivo, como es el videojuego, supone un desafío único para cualquier analista, en tanto que debe lidiar con la incidencia directa que tienen las acciones del jugador sobre el resultado musical. Esto, a su vez, da lugar a la posibilidad de acercarse al análisis desde una perspectiva multidimensional que involucra al propio material musical, su contexto, la manera en que se implementa en el juego y se relaciona con el jugador y la forma en que este lo experimenta dentro de su campo. Esta comunicación tratará de aplicar de manera breve todos estos parámetros al análisis de la música y los sonidos que fueron creados para dos títulos coetáneos: *Okami* (Capcom, 2006) y *Súper Mario Galaxy* (Nintendo, 2007). En este caso, los métodos aplicados tras el *gameplay* analítico han sido: el análisis armónico y formal del material musical, su producción, el estudio de la semiótica y la intertextualidad dentro del título, la observación de la implementación del sonido en base al *gameplay*, la investigación etnomusicológica relacionada con el contexto cultural de la desarrolladora y, finalmente, la revisión de las declaraciones o entrevistas a los principales responsables. De este modo, se llega a la conclusión de que pueden existir paralelismos entre dos juegos de géneros distintos y con aproximaciones musicales diferentes que, sin embargo, se relacionan y complementan en base a diversas características que deben interpretarse aludiendo al contexto sociocultural en que se producen e, inexorablemente, a la experiencia previa del analista como jugador.

#### 12.15h-14h. Mesa temática, 5. Músicas contemporáneas en diálogo con el pasado

**Justificación de la mesa temática:** El panorama de la música contemporánea en España muestra una rica variedad de planteamientos creativos, diversos en cuanto a técnicas y estéticas. Entre ellos, se aprecian comportamientos elocuentes de una voluntad de diálogo con el pasado, mediante múltiples procedimientos basados en la relectura y la recontextualización de elementos tomados de repertorios pretéritos. Las nuevas composiciones se presentan como puntos de mediación para una red de coordenadas musicales con sesgos de tiempos, lugares e identidades heterogéneos, de cuyo entrecruzamiento afloran nuevos significados.

El estudio de esos diálogos de la música contemporánea española con el pasado es el tema central propuesto, desde tres ópticas distintas que ponen en valor metodologías y marcos teóricos contiguos: el concepto de homenaje, en torno al que se funden los enfoques de la semiótica y de la práctica performativa; la noción de huella como integradora de horizontes estéticos distantes en el tiempo; y la idea de tópico musical, un elemento incluso idiomático, como agente capaz de sancionar la integración de nuevo repertorio en el canon.

- **Miguel Ángel Fernández Vega (Universidad de Valladolid): “In memoriam Turina (1982), de Joaquim Homs: análisis, interpretación e inferencias estéticas”**

El creciente interés de la *New Musicology* por el sentido contextual y la transversalidad entroncan perfectamente en las aspiraciones semióticas, favoreciendo las reflexiones y los debates en torno a la significación del discurso musical. El diálogo entre la práctica performativa y la semiótica (apoyada en el análisis descriptivo) busca ahondar en los procesos de significación musical. La selección de la obra *In memoriam Turina* (1982), dedicada por Joaquim Homs (1906-2003) a Joaquín Turina (1882-1949), ejemplifica la propuesta metodológica. Para su argumentación se exponen las herramientas semióticas utilizadas en la interpretación de significados: las capacidades denotativas y connotativas del lenguaje musical; la visión tripartita de Molino y Nattiez; isotopías de Tarasti; la selección de tríadas de Peirce; la marcación según Shapiro y Hatten; o el fenotexto/genotexto de Kristeva. Se explica la metodología empleada, basada en una propuesta propia del diálogo interdisciplinar entre práctica performativa, el análisis descriptivo y la semiótica en torno al concepto de homenaje y se ejemplifican las consecuencias de dicho diálogo a través de la práctica performativa.

- **Valentín Benavides García (Universidad de Valladolid): “La huella de Machaut en Machaut-Architekturen (2003-2005), de José María Sánchez Verdú”**

Una de las características más destacables del compositor español José María Sánchez-Verdú (1968) es la riqueza de referencias culturales que plasma en sus obras. La música, la literatura, la arquitectura y las artes plásticas, el pasado y el presente confluyen en un único objeto artístico, tejido como un palimpsesto sonoro en el que se superponen diversas capas de significación. Dentro de esta concepción intertextual, el diálogo que se establece con la música del pasado es una de sus facetas más interesantes, donde el concepto de huella se revela como una herramienta que permite acceder al enraizamiento en sus referentes. Una muestra de esta praxis creativa es su ciclo de cámara *Machaut-Architekturen* (2003-2005), que presenta un fascinante diálogo con una de las grandes obras maestras del siglo XIV: la *Messe de Notre Dame* (ca. 1364), de Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377). A través del análisis, se desvelan las conexiones entre la composición de Sánchez-Verdú y la música del principal autor del *Ars nova*.

- **Carlos Villar-Taboada (Universidad de Valladolid): “Seis sonatinas en busca de canon: tópicos idiomáticos y tipos históricos”**

El guitarrista Gabriel Estarellas (1952) es responsable de un importante enriquecimiento del repertorio guitarrístico contemporáneo. Durante años, se comprometió con el estreno, la digitación de las partituras y la grabación de colecciones de encargos simultáneos, como fantasías (1989), sonatas (1990), preludios (1995), partitas (2001) y rapsodias (2002). En 1993 estrenó media docena de sonatinas, otras tantas lecturas de esa tipología tradicional, a cargo de Miguel Alonso (1925-2002), Gabriel Fernández Álvez (1943-2008), Valentín Ruiz (1939), Sebastián Sánchez (1944), Luis Vázquez del Fresno (1948) y Jesús Villa Rojo (1940). El análisis de esta colección, cuyas partituras y grabaciones se editaron conjuntamente, manifiesta, pese a las diferencias estilísticas entre los autores implicados, la existencia de ciertos elementos recurrentes de sesgo diverso que señalan la importancia del papel del intérprete y de la tradición del repertorio en su configuración. Desde la *Topic Theory*, se propone su identificación en tanto tópicos idiomáticos y tipos históricos, utilizados como recursos favorecedores de la integración de estas nuevas composiciones en el canon guitarrístico español.

#### 12.15h-14h. Mesa de comunicaciones, 7

- **Livia Camprubí (Universidad Complutense de Madrid): “Resignificación de la práctica performativa en el entorno urbano actual: el análisis como herramienta para el estudio de la relación entre música, espacio y movimiento”**

La presente comunicación forma parte de una tesis doctoral que persigue trasladar la danza histórica al contexto contemporáneo de los clubes y las salas urbanas dedicadas a la música en directo y el ocio nocturno, siguiendo un proceso de investigación-creación. El análisis musical, tanto de los géneros históricos como de los contemporáneos, se convierte en una herramienta básica que nos permite abordar desde la selección de repertorio hasta la forma de tratarlo, tanto a nivel tecnológico y musical como performático (Madrid 2009).

A lo largo de la historia, la danza ha estado universalmente presente en la socialización humana. La funcionalidad de la música destinada al baile determina ciertas de sus características. En *Unlocking the groove*, Mark J. Butler analiza la organización métrica y rítmica de la música electrónica de baile (EDM), combinando etnografía y análisis musical. A través del análisis de canciones representativas de este género muestra cómo se prioriza el ritmo, la métrica y la textura sobre la armonía (Butler 2003). Por otro lado, para bailar, la música debe ser rítmica y su estructura, predecible (Turino 2008).

Aunque Butler habla de música EDM asociada a las grandes urbes y Turino de música tradicional de Zimbabue, Perú o Norteamérica, estas cualidades no son únicas de uno u otro género musical, sino que forman parte de las necesidades del baile y de los contextos a los que van destinadas. El análisis de estos elementos permite localizar los factores comunes entre la danza histórica y la contemporánea, y encierra la posibilidad de reinsertar danzas perdidas en el imaginario de las audiencias actuales.

- **Ugo Fellone (Universidad Complutense de Madrid): “Problemas analíticos de una historia del krautrock en España”**

El *krautrock* es una categoría musical acuñada en la década de los 70 en referencia a una serie de bandas alemanas de rock experimental. Entendido comúnmente como una de las vertientes del metagénero progresivo (Anderton, 2010), en ella se incluyeron propuestas tan disímiles como Kraftwerk, Can, Neu!, Faust o Tangerine Dream. Las claras divergencias entre todas ellas han llevado a una visión multiforme del mismo, que varía en función de los ejemplares que se tomen para concebir esta categoría (Brown, 2017). En esta comunicación se analizará el modo en el que este género influyó estilísticamente a los músicos españoles desde la década de los 70 hasta la actualidad. Para ello será necesario un enfoque flexible sobre lo que constituye nuestro objeto de estudio, capaz de reflejar el modo en el que los marcadores del mismo se han ido reconsiderando a lo largo del tiempo. Así, entendiendo, en línea con David Brackett (2016), los géneros como ensamblajes de elementos caracterizados por relaciones de exterioridad, planteamos un análisis interobjetivo (Tagg, 1982) derivado de las convenciones intersubjetivas producidas alrededor de esta y otras categorías afines.

Con ello, esta comunicación se propone reflexionar sobre cómo la definición de un objeto de estudio puede condicionar tanto las preguntas analíticas como las metodologías empleadas. Esto provoca que, en muchos casos, el análisis musical opere en un círculo hermenéutico en el que el objeto de estudio se define previamente de un análisis que ayudará a concretar dicho objeto de estudio, el cual a su vez condicionará el análisis (y así, *ad infinitum*). En los problemas derivados de esta realidad se enclava esta investigación, la cual tomará como principal elemento vector algunos de los principales prototipos de la absorción del *krautrock* en España, como Neuronium, Beef, Schawrz, Lüger o Pony Bravo.

- **Noel Torres: ““Why stop the swing?”: Tiempo y narrativa en Junkyard Construction (2021) de Luis G. Quintana (b.1988)”**

A pesar de la preponderancia de métodos estructuralistas aplicados al estudio de la música instrumental, los principios de la semiótica y hermenéutica como herramientas para el análisis han sido ampliamente trabajados durante las últimas décadas. Desde asuntos de narrativa (Klein 2004), teoría de tópicos (Agawu 1991), hasta el psicoanálisis Lacaniano (Klein 2015), no hay duda de que contamos con nuevos discursos que permiten considerar, y en cierto modo legitimar, aspectos de significado en la música instrumental. No obstante, y quizá por aún considerarse como un género experimental en muchos círculos, el uso de estas metodologías en el estudio y análisis de la música electroacústica continúa siendo atípico. Esta ponencia, como caso de estudio, propone explorar desde la hermenéutica varios aspectos de la obra *Junkyward Construction: Why Stop the Swing* (2021) del compositor puertorriqueño Luis Quintana (b.1988). En primer lugar, y tomando como partida los conceptos de “tiempo lírico” (lyric time) y “tiempo narrativo” (narrative time) adaptados por el musicólogo Raymond Monelle (2000) así como algunos apuntes sobre teoría de tópicos, se propone examinar la relación entre forma y significado (narrativa) en la obra. En segundo lugar, aunque relacionado al análisis, se discutirán algunos aspectos de la composición e interpretación desde el punto de vista del compositor, esto con el propósito de explorar, desde un punto de vista mas amplio, el potencial referencial y por ende hermenéutico del sonido como signo y su relación con el resto de la obra del compositor.

### 16h-17.45h. Mesa de comunicaciones 8

- **Alicia Pajón Fernández (Universidad de Oviedo): “La búsqueda de libertad de un país en transición: entre la prensa y la canción de autor”**

Cantaba Labordeta en 1975 que habría un día veríamos una tierra “que ponga libertad”, pero en 1977 Manuel Gerena era más pesimista: “no aguanto más, porque me falta, mare, la libertad”. Los cantos de libertad de un pueblo que había vivido más de cuarenta años de dictadura se materializaban también a través de las líneas editoriales de las principales cabeceras del país, compartiendo en ocasiones periódicos y canciones los discursos que se utilizaban. En algunos casos la relación fue establecida por los propios diarios, como el caso de *Diario 16*, que utilizó *Libertad sin Ira* de Jarcha para lanzarse a los quioscos. En otros casos esa asociación se da de forma tácita en la forma en que los periodistas tratan a ciertos artistas y canciones, como es el caso de *El País* y *Yo te nombro* cantada por Nacha Guevara Nacha Guevara. También, el análisis nos permite apreciar similitudes un tanto más extrañas, como sucede con la línea del diario ABC y el tono casi religioso de Labordeta en *Canto a la libertad*.

Por ello, para este trabajo proponemos analizar esas canciones que hablan de libertad durante la transición a partir de tres nociones ligadas al análisis periodístico: el estilo, la voz y el tono; y buscamos establecer una comparación entre estas y la línea editorial de algunas cabeceras nacionales. Los conceptos mencionados se enfocan musicalmente a partir del estudio de la entonación (Tatiz, 2003), la proxemia (Moore, 2012), la iteración en la estructuración (Nattiez, 1986), los índices de géneros y estilos Tagg (2013) y Agawu (2013) y las connotaciones de la voz en el público (Lacasse, 2000); y periodísticamente desde los estudios críticos del discurso (van Dijk 2009, 2018). De esta forma, se presentará como oyentes y lectores son interpelados por un discurso sobre la libertad basado en rasgos estructurales semejantes.

- **Ismael Peñaranda Gómez (Universidad de La Rioja): “Clasificación, factores y análisis de los modos de escucha. Una teoría para el estudio de la percepción de la música”**

Hasta finales del siglo XX la musicología histórica se ha preguntado por el análisis estructural y formal de las obras, por su autonomía, las biografías, la recepción, las estéticas interpretativas y otros temas. En cuanto a los públicos, las preguntas se han dirigido al dónde, cuándo, qué y quién escucha, pero se ha prestado muy poca atención al cómo de esa escucha. Dentro del neófito «giro auditivo» o «giro acústico» (Meyer 2008), amparado a su vez por los *sound studies*, mi interés se dirige al cómo epistemológico y ontológico de la escucha.

Partiendo del análisis de algunas clasificaciones sobre la escucha (Schaeffer, Chion, Delalande, Crawford, etc.), extraigo los factores comunes que inciden en ella. Factores como las convenciones, la subjetividad del oyente, el acervo de conocimiento, el sedimento cultural, la estética, y hasta el empleo de tecnologías, son elementos que ayudan a constituir modelos de percepción. Estos factores atienden, por un lado, a la perspectiva «macro» de carácter estructural-funcionalista, y, por otro, a la postura «micro», más cercana a la escucha fenoménica. Una vez analizados los factores incidentales, aplico métodos procedentes de disciplinas como la historia social y cultural, los *sound studies*, la musicología, la tecnología, los estudios culturales, la filosofía, la sociología y la fenomenología.

En la última fase elaboro una teoría que ayuda a sistematizar el estudio de la escucha. Ofrezco un modelo de análisis que evalúa la percepción auditiva en su propio contexto historiográfico y que acaba constatando la existencia de una historia de la escucha con diferentes estéticas aurales. Nuestra escucha posmoderna es heredera de un constructo cultural e ideológico que germina al mismo tiempo que el Romanticismo y llega al

presente a pesar de dos crisis. Mi propuesta consiste en la exposición abreviada de todo este fundamento teórico.

- **Julia Esther García Manzano (Conservatorio Superior de Música de Sevilla “Manuel Castillo”): “Hacia una nueva visión analítica: del análisis estilístico al análisis ideológico”**

El presente artículo estudia las relaciones entre el discurso y la praxis de la vanguardia musical de las primeras décadas del siglo pasado desde el marco teórico de la pragmática de Wittgenstein, el concepto de deconstrucción de Derrida, y la teoría sociológica de Bourdieu. Se pasa así del análisis autónomo del estilo musical al análisis cultural e ideológico, que estudia las correlaciones que se establecen entre las obras, los autores, el contexto y la ideología, de acuerdo con los sistemas hegemónicos de poder. Se propone un tipo de análisis deconstructivo del texto musical cuyo centro es el estudio de la ideología y el contexto social como causas determinantes de las características musicales. Por otra parte, se estudian las luchas de poder que se producen dentro del campo artístico, que en España estuvieron claramente representadas por dos facciones: por una parte estaban Manuel de Falla y Adolfo Salazar, el primero desde la práctica compositiva y el segundo desde la vertiente intelectual e ideológica; y, por otra, el resto de compositores y críticos musicales que no seguían sus directrices. Tanto Falla, como especialmente Salazar, mantuvieron una postura dogmática y beligerante, muy impregnada por la filosofía de Ortega y Gasset, que acabó imponiéndose como la postura hegemónica durante el resto del siglo. El análisis musical no puede obviar estas tensiones ideológicas, ni aprobar de forma acrítica un determinado discurso, sino introducirse en él para ayudar a entender desde ahí las razones de la praxis. Desde esta perspectiva, se realiza un breve análisis deconstructivo del primer movimiento del *Concerto per Clavimbalo* de Manuel de Falla, obra emblemática de la creación del discurso de la vanguardia musical en España.

- **Marina Hervás Muñoz (Universidad de Granada): “Materialidad en resistencia: dispositivo y análisis en el arte sonoro”**

La definición de arte sonoro es aún un terreno en disputa. Tal debate no es solamente un juego retórico académico, sino que pone en juego directamente a los objetos, contextos y significados de las propuestas que se enmarcan o son enmarcadas como “arte sonoro”. De hecho, su terreno en lo que parecería la disciplina más afín a su estudio, la musicología, no es evidente. Uno de los problemas fundamentales de esta compleja aproximación teórica al arte sonoro y su encaje en metodologías existentes tiene que ver, según defenderemos en esta comunicación, con la articulación de la noción de dispositivo. En concreto, el foco de interés se plantea en cómo analizar una propuesta de arte sonoro *site-specific* y temporal (como pueden ser las del Festival bonn hoeren, que apenas duran unas semanas instaladas en la ciudad alemana); cuando se anula la posibilidad de la intersubjetividad o la experiencia comunitaria (como con los clásicos *Electrical Walks* de Christina Kubisch –y, en general, cualquier pieza que genera “espacios híbridos” entre lo público y lo privado–) o, como se está trabajando con ahínco en los últimos años, el núcleo de trabajo es con escuchas no humanas (o, en términos de Georgina Born, con “sonidos no humanos” que implican la comprensión del “sonido como relación”). En pocas palabras, esta comunicación busca explorar algunos de los problemas de piezas sin objeto evidente o permanente; algo que quizá podría entenderse desde el concepto marxista de “objetividad espectral” y que resultaría en dispositivos efímeros. La pregunta nuclear, así, es cómo y qué se analiza cuando el objeto es puntual, situado y el sujeto de generación y/o recepción no es antropocéntrico o es difuso; y, por tanto, se resiste al archivo y al discurso construido desde la idea de “obra”.

#### 16h-17.45h. Mesa de comunicaciones, 9

- **Pablo Espiga Méndez (Universidad Complutense de Madrid): “Recreando el proyecto multipista: el uso de Demucs en el análisis de la producción musical”**

El análisis de la producción musical por medio de los archivos multipista se ha convertido en algo bastante popular recientemente en la divulgación musical. En el ámbito académico todavía existen una serie de debates en torno al uso de estos materiales cómo herramienta de análisis, especialmente en el caso de las músicas populares. Esto se debe a que, por un lado, estos archivos escasean y no suelen ser accesibles debido a problemáticas de derechos de autor. Por otro, la procedencia de la mayoría de los multipistas que están disponibles nunca ha sido clara, tratándose de filtraciones a productos orientados a videojuegos musicales, lo que distorsionan su valor histórico. Asociaciones como la AES (Audio Engineering Society) han señalado la necesidad de preservar dichos archivos, estableciendo parámetros y las dificultades para su conservación documentación, por problemas de obsolescencia y de tratarse de materiales de trabajo.

Debido a estas problemáticas se ha optado generalmente por el análisis desde el máster final, sin embargo, en los últimos años la irrupción de aplicaciones como Demucs pueden suponer un gran cambio tanto para productores musicales como para los musicólogos. Se trata de algoritmos capaces de separar los elementos de un máster y generar artificialmente las pistas de cada instrumento, reconstruyendo un proyecto multipista. En

esta comunicación abordare cuales son las posibilidades y las problemáticas que conlleva del uso de este tipo de herramientas a la hora de utilizarlas en el análisis de la producción musical.

- **Joaquín Posac Hernández (Universidad de Valladolid): “Análisis paramétrico de música popular urbana mediante software de mezcla para DJ”**

Tal y como reflejan las actuales guías docentes, la música popular urbana ha adquirido una mayor presencia en la formación musical universitaria. Desde sus orígenes, los estudios de música popular han requerido diferentes líneas de análisis que complementen a las tradicionales. A día de hoy, esta categoría precisa métodos de observación en sintonía con la transformación tecnológica que ha experimentado en los últimos años. Este hecho resulta indispensable cuando el registro sonoro es la única fuente de análisis, como sucede frecuentemente en este marco de estudio. Bajo esta premisa, se ha observado que los programas diseñados para la mezcla digital en vivo presentan diversos recursos destinados al tratamiento del audio. En consecuencia, esta investigación pretende poner en valor este tipo de software como herramienta práctica en el análisis paramétrico de las grabaciones de música popular urbana. A tal efecto, se examinó la interfaz del programa Traktor y se constató que, algunas de sus funciones internas aportan información audiovisual que resulta útil en la identificación de los siguientes parámetros: forma / macroforma, tonalidad, textura, timbre, dinámica, ritmo, instrumentación y expresión vocal. Estos resultados indican que las nuevas tecnologías desarrolladas para la creación, producción y mezcla musical sirven a su vez como herramientas de análisis y son un atractivo medio con el que favorecer la comprensión didáctica de las generaciones digitales en ciernes. Por ello, es importante tener en consideración estos recursos tanto para las futuras investigaciones de este ámbito musical, como para la reformulación y adaptación de las prácticas educativas en la música.

- **Francisco Javier Trabalón Ruiz (Universidad de Valladolid): “Herramientas digitales aplicadas al análisis musical: una propuesta metodológica para el repertorio sinfónico contemporáneo”**

En la actualidad existen un gran número de herramientas digitales disponibles y de acceso gratuito que permiten analizar todo tipo de repertorios musicales desde distintos enfoques: representaciones gráficas, datos numéricos, transcripciones musicales, etc. Para el estudio de una parte del catálogo sinfónico español del siglo XXI, el «concierto para orquesta», he diseñado e implementado un procedimiento analítico sistematizado que combina el trabajo con la partitura y el examen de las señales sonoras por medio de herramientas digitales recogidas en *MIRToolbox*. El objetivo es obtener datos cuantitativos de las grabaciones del repertorio que no se fundamenten en la pericia auditiva del analista y que permitan realizar estudios comparativos en un repertorio tan heterogéneo, aportando información objetiva sobre la que basar las conclusiones extraídas de las metodologías analíticas tradicionales. En esta comunicación se explica y presenta el procedimiento a seguir, los recursos técnicos y metodológicos necesarios, así como una muestra de los resultados obtenidos en su doble vertiente: los datos en bruto y su interpretación analítica.

- **Celia Martínez García (Universidad Internacional de La Rioja): “Reflexiones en torno al potencial del análisis musical y su aplicación en el estudio de la música cinematográfica: de la posibilidad a la utilidad”**

La Musicología española ya ha demostrado la pertinencia del análisis de parámetros musicales en el estudio de la música cinematográfica. Sin embargo, parece haber una escasez de estudios que concreten cómo ese análisis del signo musical puede ser una herramienta útil al relacionarlo con el resto de componentes del relato cinematográfico, cómo establecer conexiones útiles y funcionales a partir de los resultados obtenidos por el analista. Con frecuencia hemos encontrado que los resultados que el análisis musical proporciona no son empleados en todo su alcance al aplicarlos al conjunto cinematográfico. Tras un repaso bibliográfico a los principales textos que han abordado esta cuestión, trataremos de plantear en qué medida este análisis puede ser útil y redundar en resultados de mayor contenido.

A través de ejemplos de diferentes composiciones y películas, se pretende proporcionar herramientas para que el analista establezca relaciones ricas entre el texto musical y el contexto cinematográfico. Dada la especificidad de la música cinematográfica, aspectos como el desarrollo motivico y temático, la evolución armónica, la dinámica, la orquestación o la estructura, entre muchos otros, se materializan en componentes narrativos dentro del relato, adquiriendo una dimensión propia y exclusiva en cada película. Si bien cada ejemplo crea sus propios ejes de significado, se pueden encontrar dinámicas comunes empleadas de manera frecuente en el lenguaje musical cinematográfico que orienten al investigador para que pueda extraer el máximo potencial al análisis musical como herramienta. Desde la consideración narrativa del filme como relato, y asimismo la música cinematográfica como componente del discurso, con este texto se pretende orientar al analista acerca de qué parámetros musicales han de ser observados y analizados y cómo sus resultados se reflejan en la definición de escenarios, personajes y acontecimientos.