

Quartes *Jornades ab sentits*:

PER UNA MÚSICA MÉS HUMANA /

POR UNA MÚSICA MÁS HUMANA /

FOR A MORE HUMAN MUSIC

Esmuc, 4-6/11/2021.

La quarta edició de les *Jornades ab sentits* tornarà a abordar les diferents facetes de la significació musical observades, analitzades i discutides per part de professors, estudiants, *alumni et alumna*, així com investigadors de fora de l'escola.

La significació musical vincula la música a la comunicació i a valors humans i humanistes. Per això hem manllevat el lema d'aquest any del títol de l'últim llibre del filòsof **Josep Maria Esquirol** (Universitat de Barcelona), *Humà, més humà: una antropologia de la ferida infinita* (2021). La seva ponència plenària tancarà aquestes *Jornades* que volem dedicar a redescobrir allò que pot contribuir a humanitzar el món de la música. Les abstraccions poden fer passar per alt justament aquells elements que retornen la música al seu lloc dins de les ciències humanes. Sobretot en un art que s'ha valorat sovint per la seva inefabilitat. Per això, i per ajudar a fer visible l'existència humana en les seves expressions més diverses, hem convidat també el professor **Paul Attinello** (University of Newcastle upon Tyne) per obrir les nostres *Jornades* n. IV amb una ponència centrada sobre l'experiència de la SIDA.

El format preferent serà el de la comunicació, però també tenim confirmats concerts comentats a càrrec d'Alan Branch, Luca Chiantore, Lorenzo Coppola, Àlex Garrobé, Roger Illa, i Ignasi Terraza. D'altra banda, s'ha pogut reunir un grup d'expertes per a una taula rodona sobre el paper humanitzador del feminisme en el món de la música, coordinat per Angels Bronsoms.

Moltes gràcies per endavant per la vostra participació, sigui activa o "només" escoltant, des de dins o de fora de l'Escola.

Els organitzadors,

Rolf Bäcker, Luca Chiantore, Lorenzo Coppola, Joan Grimalt, Rubén López Cano.

Institucions amigues de les *Jornades ab sentits*: Conservatori professional de Tortosa, Universitat de Zagreb, Universitat de Leeds, Universitat de Vilnius, Conservatori professional de Salamanca, Conservatori professional d'Oviedo, University of Newcastle upon Tyne.

Jornades ab sentits IV

Dijous 4		Divendres 5		Dissabte 6	
		10-10-30	Comunicació: Jareño Gómez, Abigail	10h-10.30	Comunicació: Bäcker, Rolf
		10.30-11	Comunicació: Mateo García, Alejandro	10.30-11h	Comunicació: Grimalt Santacana, Joan
		11-11-30	Comunicació: Parejo Belando, Ana	11h-11.30	Comunicació: Simarro, Miquel
		11.30-12	Concert: Illa-Prats, Roger	11.30-12h	Concert comentat: Branch, Alan
		12-12-15	Pausa	12h-12.50	Sessió plenària Josep Maria Esquirol
		12.15-13	Concert: Chiantore, Luca	12.55-13.30	Diàleg final
		13-14.30	Dinar Llanterna	13.45-15.30	Dinar Museu del Disseny
		14.30-15	Comunicació: Bayle, Cesc		
		15-15.30	Comunicació: Gómez, Daniel/ Jarreño, Abigail		
16-16.20	Benvinguda	15.30-16	Comunicació: Martínez Cárceles, Ibán		
16.20-16.50	Sessió plenària Paul Attinello	16-16.30	Concert: A. Garrobé		
16.50-17.20		16.30-16.45	Pausa		
17.20-17.40	Recepció	16.45-17.15	Comunicació: Poyatos, María del Mar		
17.40-18.10	Comunicació: Padilla Monteoliva, Enrique	17.15-17.45	Comunicació: Planagumà Clarà, Laura		
18.10-18.40	Comunicació: Quintana Sanfeliu, Oriol	17.45-18.15	Comunicació: López Cano, Rubén		
18.40-19.10	Comunicació: Meseguer Mira, Luis	18.15-19	Taula rodona: Bronsoms, Àngels et al.		
19.15-20h	Concert comentat: I. Terraza	19.15-20h	Concert comentat: Coppola Lorenzo		

Comunicacions

Paul Attinello: The Passionate Body: AIDS, Emotion, Complex

Viral invasion, infection anxiety, the return of horrifying illness and death to the contemporary world – HIV/AIDS has been a charged world crisis for forty years. The unapproachable intensity of early death tied to physical passions: this is the emotional narrative of the experience of HIV/AIDS as it exists in the mind, in the body, and in culture. Though COVID is very different, we have seen a reappearance of the fear of death, of illness, in the past two years. The passionate body is a generating focus –which is also the body that desires, that wants to live.

Paraules clau

HIV/AIDS/SIDA

Illness

Death

Complex

Breu biografia del ponent

Paul Attinello is a senior lecturer at Newcastle University who has taught at the University of Hong Kong and as a guest professor at UCLA. He received his PhD from UCLA and diploma as a psychoanalyst from the C. G. Jung-Institut in Zürich. He has lived and worked on four continents and has been involved in HIV groups and programs as well as many creative and academic events and projects. He is published in Contemporary Music Review, Radical Musicology, the Journal of Musicological Research, Tempo, Musik-Konzepte, Musica/Realta, the revised New Grove, and a number of essay collections and reference works including the groundbreaking Queering the Pitch: The New Lesbian & Gay Musicology. He has written on contemporary musics, the music and culture of AIDS, and philosophical and psychological topics.

Enrique Padilla Monteoliva: Las mujeres en Mozart y Da Ponte: Le nozze di Figaro.

El objetivo de este trabajo es plantear un análisis feminista de Le nozze di Figaro partiendo de dos teorías arqueológicas: la Teoría de la Producción de la Vida Social y la Teoría de las Representaciones Figurativas. Ambas nos permiten entender la ópera como una actividad político-ideológica cuyo objetivo principal es presentar intencionadamente normas legítima o ilegítima institucionalizadas a través de la representación de hechos y/o pensamientos. Desde esta visión, la ópera se convierte en un elemento que contribuye a dar forma a la sociedad en su conjunto, como un factor que delimita las mentalidades del público y, por tanto, el orden simbólico a través del cual perciben el mundo y a partir del cual cada individuo plantea su proyecto de vida.

Con este planteamiento, la música se concibe no sólo como una forma artística sino también como un producto social que se construye de acuerdo o en confrontación con las normas, ideologías y pensamientos dominantes, y no según una supuesta universalidad transhistórica derivada de la mentalidad de un genio. Esto sería aún más necesario en el caso de la ópera, que constituye un fenómeno social, económico y político cuyo significado cambia en el tiempo y en el espacio a raíz no sólo de lo musical sino también de lo escénico, por lo que la ausencia de una investigación y una crítica explícitamente feminista de estos títulos influye en sus puestas en escena actuales. Así, este tipo de análisis no son tan necesarios por su valor histórico sino por su capacidad para pasar a la acción a la hora de influir en el orden simbólico que hoy en día se sigue produciendo y reproduciendo en los escenarios de los teatros de ópera.

En el caso concreto de Le nozze di Figaro (1786), su contexto histórico viene marcado por un momento de cambio social en el que Europa avanzaba cada vez más claramente hacia el capitalismo, los Estados-nación..., todo ello en medio del nacimiento de un nuevo pensamiento (la Ilustración, que tiene como vía de cambio político real la organización de la masonería) y de una nueva concepción del artista de la que Mozart está muy imbuido. Sin embargo, en la elección de esta obra teatral concreta de Beaumarchais influyen más factores económicos que político-ideológicos, a lo que hay que sumar que el resultado final está muy determinado por la autocensura, condición necesaria para garantizar su estreno en el Burg-theater de Viena. El resultado es una ópera que, en el plano feminista, está llena de ambigüedades, de modo que, al mismo tiempo que en ella está presente la perversa invisibilización de la violencia patriarcal contra las mujeres y el dibujo de un nuevo tipo de mujer más acorde con las exigencias del Patriarcado decimonónico, presenta uno de los escasos ejemplos de amistad entre mujeres en el Arte occidental.

Paraules clau

Le nozze di Figaro
Análisis feminista
Sociología de la música
Amistad entre mujeres
Teoría de las Representaciones Figurativas.

Breu biografia del ponent

Nacido en Almería, es graduado en Historia (2017) por la Universidad de Almería, obteniendo el Premio Extraordinario Fin de Estudios y recibiendo una Beca de Colaboración con el departamento de Geografía, Historia y Humanidades para el estudio de la Prehistoria reciente del sureste peninsular (horizontes Millares y Argar). Se graduó con un trabajo sobre Musicología feminista que recibió la calificación más alta por parte del tribunal.

Paralelamente, obtuvo el Grado Profesional de Piano en el Real Conservatorio Profesional de Música de Almería en 2014, así como el de Canto en 2018. Actualmente, estudia el 4o curso del Grado Superior de Canto Clásico y Contemporáneo en la ESMuC con la soprano Enedina Lloris. Es finalista del IV Concurs de Cant Josep Palet (2021) y ha debutado en el Petit Liceu en 2021 con la producción I due gobbi (Marcos Portugal) con el papel de Rusignolo.

Oriol Quintana Sanfeliu: Hi ha significat inherent el la forma? La interpretació harmònica: el significat estructural de la música tonal

Sovint es parla del llenguatge humà com un dels atributs definitoris de la nostra espècie i de la particular sofisticació de la nostra cognició (Chomsky 1995; Hauser et al. 2002). També sovint es diu que allò que singularitza el funcionament del llenguatge humà és la seva capacitat d'establir una connexió (més o menys arbitrària) entre un so (o un signe) i un significat. Aquesta definició és en certa manera aplicable, també, a la facultat humana de la música, per bé que el grau d'arbitrarietat amb què s'estableix la connexió so-significat no és equiparable amb el cas del llenguatge verbal (Schlenker 2017). Però sí que es poden establir una sèrie de paral·lelismes entre el funcionament formal de totes dues facultats –el llenguatge i la música– que conviden a concebre-les com a dues facultats estretament lligades, fruit conjunt de la naturalesa humana.

En teoria lingüística hi ha una distinció entre el significat estructural i el significat idiosincràtic de les expressions lingüístiques (Levin i Rappaport Hovav 1995, 2005...). El significat estructural ve donat per l'estructura sintàctica de les expressions i és, doncs, intern, predictable, computable i objectivable. El significat idiosincràtic és el que dota les expressions de contingut enciclopèdic, provinent del món extern. És, doncs, imprevisible sense el coneixement del món necessari. L'existència d'una part estructural del significat lingüístic és el que fa que dues oracions com les de (1), malgrat contenir exactament les mateixes paraules, tinguin significats diferents i nosaltres, com a parlants, sapiguem distingir-los:

- (1) a. El gos persegueix el gat.
b. El gat persegueix el gos.

En el camp de la significació musical és habitual centrar l'atenció de l'estudi en aquella dimensió de la semàntica associada a les referències externes, als codis culturals, i s'assumeix, de manera més o menys implícita, que la música, justament a diferència del llenguatge, està desproveïda de la part semàntica interna, associada directament i unívoca a l'estructura de les expressions musicals. Prenent el marc teòric de la gramàtica generativa (Lerdahl i Jackendoff, 1983; Rohrmeier 2011), aquest treball proposa que, almenys en la dimensió de l'harmonia musical –i, per tant, en l'àmbit de la música tonal, entesa en un sentit ampli–, sí que es pot concebre una dimensió de semàntica estructural que es descodifica de l'estructura de les expressions musicals. Aquest mòdul semàntic –que podríem identificar amb el Component Tonal-Harmònic de Katz i Pesetsky (2011), i que podem considerar com un mòdul cognitiu de la ment humana– interpreta harmònicament les estructures formals de la música tonal i en descodifica un sentit precís i, si és possible, inequívoc. Algunes de les funcions bàsiques d'aquest component interpretatiu són:

- Determinar el centre tonal d'una expressió musical.

- Assignar funcions o graus tonals als elements d'una expressió musical en relació al seu centre tonal.

Aquestes funcions bàsiques s'equiparen a algunes de les funcions bàsiques del component interpretatiu del llenguatge humà, que són:

- Determinar el nucli (o nuclis) de predicació d'una expressió lingüística.
- Assignar papers semàntics a cadascun dels constituents d'una expressió lingüística. A més, tal com suggereixen Katz i Pesetsky (2011), en aquests processos també hi actua un principi bàsic de la semàntica estructural del llenguatge: el principi d'interpretació plena (Chomsky 1986). Aquest principi postula que cap element d'una expressió pot quedar sense una funció semàntica assignada.

L'adopció d'aquesta visió de la interpretació de les funcions harmòniques com a un component semàntic estructural de la música permet establir altres paral·lelismes profunds entre els principis formals que estructuren el llenguatge humà i les expressions musicals. Concretament, tant el llenguatge com la música presenten una dualitat de dominis estructurals que es diferencien pel que fa a la seva connexió amb el mòdul semàntic, entre altres aspectes. En el cas del llenguatge, diferenciem els dominis de l'estructura prosòdica i de l'estructura sintàctica. Aquest treball proposarà que els principis estructurals que diferencien aquestes dos dominis són similars als que, en el cas de la música, diferencien els dominis de l'estructura ritmicomelòdica i l'estructura tonal-harmònica.

Breu biografia del ponent

Oriol Quintana Sanfeliu (n. 1991) és graduat en Llengua i literatura catalanes per la Universitat Autònoma de Barcelona i té un màster en Ciència cognitiva i llenguatge per la Universitat de Barcelona. Actualment elabora una tesi doctoral al Centre de Lingüística Teòrica de la Universitat Autònoma de Barcelona a cavall de la lingüística i la teoria musical, que explora les connexions entre les facultats humanes del llenguatge i la música manifestades en els principis estructurals comuns que configuren les seves expressions. Compagina la seva carrera acadèmica amb la carrera musical: és estudiant de Cant clàssic i contemporani a l'Escola Superior de Música de Catalunya, participa en diverses produccions professionals de cant coral i és membre del quartet vocal Quartet Mèlt.

Luis Meseguer Mira: Pärt i Tavener. Icones sonores.

Els compositors Arvo Pärt i John Tavener presenten moltes característiques en comú. Gaudeixen de certa popularitat a partir dels anys 80, són conversos d'una mateixa denominació cristiana (l'ortodoxa), i comparteixen certs trets estilístics que els fan portadors de l'etiqueta del "holy minimalism", més o menys encertada. Amb tot, l'interès d'aquest estudi roman en un altre tret comú: tots dos aposten per una vida radical de fe i oració sense la qual és impossible – segons diuen ells – que es faci una vertadera música sacra.

Aquesta particularitat pot complementar l'anàlisi i la crítica d'aquest tipus de música. No només ha de ser una música funcional, que ajudi a l'assemblea a pregar, sinó que ha d'estar motivada per un desig "purificat" i "alliberat de l'ego". D'aquesta manera, es possibilita que la "inspiració divina" pugui actuar en el moment de la composició. Això condiciona totes i cada una de les decisions que pren el compositor en la partitura, i, per tant, hauria de resultar en una obra molt més adequada per al culte. Per tant, neix una pregunta: aquesta actitud es reflecteix en aspectes musicals concrets? En una metodologia o procés compositiu? Quins elements són fruit d'un esperit purificat i quins no? Hi ha eines per establir un criteri uniforme?

Aquest tipus de plantejament que defensen Pärt i Tavener pot provenir, en part, de la tradició de les icones ortodoxes. En aquestes, trobem estatisme i manca de moviment, manca d'elements decoratius, manca d'emocions als gestos i les cares dels personatges. L'artista intenta passar desapercebut i crea l'obra en un context d'oració, i fins i tot, de dejuni. Per poder contemplar la icona, es necessita silenci i calma. Tots aquests aspectes es poden traduir en característiques dels estils d'ambdós compositors.

En un pla paral·lel a aquest, veiem una disposició similar en dos artistes plàstics actuals. La pintora espanyola Maria Tarruella pinta utilitzant materials tan variats com pigments naturals, cera d'abella o pols de ferro i els manipula permetent que aquests impregnin el quadre lliurement. Aquestes obres les crea en un context d'oració, deixant en certa manera que la guiï l'Esperit Sant. L'escultor Javier Viver fa imageria cristiana amb un mètode personal: crea un motlle que cobreix el cos d'un model, deixant que el cos, creació de Déu i "imatge i semblança"

seva, deixi la seva petjada. Aquestes metodologies de treball incideixen en un aspecte molt rellevant: el devenir natural dels objectes en el present, ja sigui del material pictòric de Tarruella, o del cos que Viver vol representar.

En termes clàssics, l'obra plàstica tradicional es materialitza gràcies a l'artista, sense "intermediaris". En canvi, la música necessita de compositor i intèrpret. Per tant, com a culminació de totes les reflexions anteriors: per què ha de ser el compositor el que rebi la "inspiració divina" en la creació prèvia a la interpretació

(Pärt i Tavener)? No podria, també, recaure en l'intèrpret? Es podria aconseguir, per una banda, amb un tipus de composició que doni certa llibertat als intèrprets, amb improvisacions i capacitat de prendre algunes decisions compositives. També es podria aconseguir animant als intèrprets a realitzar l'obra com si fos una pregària real, única i personal. Naturalment, no ha de ser una obligació a resar: cadascú tocaria d'acord amb la seva consciència inviolable i insubstituïble.

D'aquesta manera, canviaria la manera d'entendre l'acte musical sacre: la interpretació no seria una reproducció d'una obra preexistent, sinó un acte nou, tan nou i únic com la pintura de Tarruella i l'escultura de Viver, que depenen d'allò que succeeix en el present.

Paraules clau

Música sacra
Pintura
Interpretació
Minimalisme

Breu biografia del ponent

Va estudiar el Grau Professional de piano al CMMB i va obtenir la Menció d'Honor en Composició i Piano. Des 2018 estudia el Grau Superior en Composició a l'ESMUC. També és llicenciat en Comunicació Audiovisual per UIC Barcelona.

Ha rebut premis i seleccions per la seva música coral: Menció del Jurat de la III Concurs Coral de Canàries, així com la categoria de finalista en el Concurs Internacional de Música Sacra Fernando Rielo. Pel que fa a la música instrumental, va obtenir el 1r premi en el Concurs de Composició de la Fundació Música Creativa i la selecció en el projecte Granoll-Orgue XXI de la Fundació Pro Música Sacra de Granollers.

Els seus projectes de música per a audiovisual inclouen publicitat, ficció, documental, teatre i apps. Ha treballat amb directors nacionals i internacionals, i antics alumnes de centres de prestigi, com l'ESCAC, l'ECIB o la Universitat de Navarra. Tots els projectes en luismeseguer.com.

Abigail Jareño Gómez: Canciones de cuarentena. La expresión de un sentir común

El periodo de cuarentena experimentado debido a la pandemia sobrevenida Covid-19, inspiró, como era de esperar, a muchos artistas para realizar trabajos que sirvieron como modo de expresión y comunicación de un sentir común. Este fue también el caso de los cantautores españoles. En este trabajo de investigación recopilé un total de 12 canciones de diversos músicos españoles y a través de un diseño metodológico combinado, establecí cuatro áreas temáticas que todas estas canciones compartían, junto con algunas particularidades del carácter emocional de estos contenidos. Estas temáticas fueron 1) la unión/unidad, 2) en guerra, 3) afecto expresado físicamente y 4) Soledad/muerte/reflexión. Detallo, a través de las letras de estas canciones estos elementos comunes y reflexiono acerca de su significado socio-emocional.

Paraules clau

Covid-19
Canción
Cuarentena
Psicología
Cantautor

Breu biografia del ponent

Abigail Jareño. Doctora cum laude en Psicología. Profesora e investigadora de la Universidad CEU San Pablo desde hace una década. Imparte asignaturas de psicología a grados y máster. Con formación entre otras áreas, en desarrollo personal, emociones, investigación cualitativa, especialmente en el método psicobiográfico. Ha centrado su investigación de los últimos años en la figura de Beethoven desde el plano psicológico. Autora de artículos de divulgación sobre el genio y otros temas de índole psicológica. Creadora de “La Psique de Beethoven” en Youtube. Actualmente, preparando un libro precisamente sobre este tema. Compagina todo ello con su faceta como músico y cantautora.

Alejandro Mateo García: SYNTHESIZING DREAMS: Vaporwave, sonic experience and musical signification through mixing techniques and contemporary production tools.

Vaporwave is a young but dying cyber-genre originated in 2010 in the punk, anti-capitalist side of reddit and usually self-released in music platforms such as Bandcamp, SoundCloud or even YouTube. It conveys musical meaning mainly (and sometimes solely) through contemporary mixing techniques and music production tools because its composition methods rely heavily on plunderphonics, sampling, appropriation and sound design, resting importance to traditional ways of composition. Here the music creator will find xyrself doing the tasks of an audio engineer or even a DJ, and not so much playing instruments or organizing sounds in a traditional way.

Those renditions of appropriated ‘80s lounge, city pop, smooth jazz or Muzak samples offered by vaporwave artists configure new experiences that differ greatly from the original material sources, sometimes taking them to completely new and unexpected semantic fields.

Nowadays, except for very few exceptions, at some point every kind of music genre passes through a digital audio workstation (DAW) and the hands of an audio engineer (professional or amateur). We tend to think of that process as something purely technical and transparent, that *enhances* the meanings already present in the music (i.e. meaning is present in *music composition* and not in *audio recording* and *post-production*). I will argue that that’s not necessarily true, that the decisions taken by an audio designer and the technical processes applied to a song can add or even modify the meaning present in it.

Using vaporwave (and other similar genres, such as doomerwave) as an excuse to explore this subject, I will try to explain what happens in terms of musical meaning when we apply to our songs techniques such as sampling, looping, panning, equalizing, layering or use sound effects such as delay, reverb, phaser, distortion, etc.

I will also reflect in their powerful possibilities to imitate and induce altered states of consciousness (ASC). It’s clear that many of the songs from these contemporary cyber-genres try precisely to reference or even induce those ASCs. Since many of these effects were invented or exploited in a more meaningful way during the ‘60s psychedelic craze, many of them have a direct correlation to ASCs. Many artists and audio engineers from that era used new experimental tools of audio recording and post-production to represent through sound their psychonautic expeditions, leaving a technical but also cultural heritage to future producers (in terms of “when to use it” and “what does it mean”, sometimes more implicitly than explicitly).

Part of this research could be extrapolated to other scenes and genres that in the end use the same production methods; but since vaporwave has to rely mainly in those tools to generate meaning, it becomes a perfect candidate for analysis and dissection.

While doing my small investigation I created my own versions of vaporwave pills that will serve to complete examples and explain everything from a more practical and creative point of view.

Paraules clau

Vaporwave
Music Production
Musical Signification
Sonic Experience
Altered States of Consciousness.

Breu biografia del ponent

I've always thrived on experimental music and the underground scene. In my early 20s I began to play the violin through a simple FX pedalboard in the post-rock band Purkinje and jamming with other experimental musicians. I studied sound engineering for audiovisual media and music events in EMAV, receiving a certificate of higher education. Growing gear and knowledge I embarked myself in individual projects such as the composition of the soundtrack for the sci-fi experimental short film 'The Closure', by Paco Chanivet, or self-releasing music under the aliases Creç (ambient, soundscape, experimental) and Normal Human from Somidor (lo-fi); collaborating frequently with other experimental musicians such as Ubaldo, Ferida or Meme Vivaldi. I obtained my Bachelor's Degree in HIP at ESMuC, growing interest in the domestic music scene from France and the music composed by women; obtaining a grade with Honors for my Final Project "Tous les soirs chez moi: Una aproximación a la música doméstica parisina de la primera mitad del siglo XVIII" (2021).

Ana Parejo Belando: Comunicació, connexió i emoció

Quantes vegades hem sortit d'un concert totalment indiferents, amb el remordiment de no haver experimentat cap emoció i sense que ens hagi provocat cap calfred? La indiferència davant d'una manifestació artística és un senyal d'alerta per a aquesta, ja que, què és l'art sinó un vehicle d'emoció i un motor per al pensament?

En la ponència que propose, faré una breu introducció en què presentaré a grans trets les possibles causes de la crisi del concert. Entre elles, el ritual o protocol d'assistència al concert que incita a que el públic sigui propens a adoptar una escolta passiva, seguint la cerimònia de no aplaudir entre moviments, no fer soroll, i un llarg etcètera. Així mateix, parlaré de la descontextualització de la música, que fa referència, per exemple, a les situacions en que ens trobem immòbils escoltant des del seient de la sala de concerts un vals que en principi va ser concebut per ballar. Seguidament, tractaré el tema de la recepció de les obres; no veiem ni escoltem com abans i la nostra forma d'aprehendre les manifestacions artístiques i la vida en general és diferent. Com afirmava Hindemith, "La nostra manera de ser no és idèntica a la dels nostres avan-

çats i per tant la seva música, tot i que la recreem amb absoluta perfecció tècnica, mai tindrà per a nosaltres exactament el mateix significat que tenia per a ells". Això enllaça directament amb l'ètica de la recepció del filòleg Hans Robert Jauss que fa referència al fet que un text no sempre és interpretat amb les mateixes motivacions per les quals va ser escrit, sinó que la nostra comprensió del mateix depèn del nostre bagatge cultural, que evidentment, no és igual al de les persones que viuen fa cent anys. Finalment, per concloure aquest punt, comentaré alguns aspectes extramusicals que també afecten a la comunicació i recepció de les obres com poden ser el vestuari, la rapidesa en la societat moderna o l'economia.

Després d'aquesta introducció duré a terme una anàlisi hermenèutica i retòrica d'un fragment d'una obra. Aquest se centrarà en la recerca del significat, més que en una anàlisi estrictament formal, amb l'objectiu d'enriquir la interpretació. Considero que una anàlisi d'aquestes característiques dona peu a crear un argument o història que fa de les propostes musicals fets creatius. Aquestes històries no tenen la intenció de fixar una interpretació, ni establir unes emocions inamovibles en la peça, sinó tot el contrari; pretenen crear propostes musicals amb un caràcter evocador i certament espontani, lluny d'una versió museística; entenent això últim com una proposta que no és flexible i que roman invariable. M'interessa i m'agrada que la música estigui viva a tot moment i que no deixi de sorprendre'm.

Al llarg de la ponència, inclouré exemples en directe tocant la peça que proposo, per tal de fer una presentació més dinàmica i atractiva.

Paraules clau

Emoció
Creativitat
Connexió
Comunicació

Breu biografia del ponent

Ana Parejo (1995), estudia el *Master of Arts in Interpretation Musicale* amb opció de Música contemporània a l'Haute École de Musique de Ginebra amb el saxofonista Joshua Hyde. En 2021 va finalitzar el grau superior en interpretació clàssica i contemporània a l'ESMUC (Barcelona) amb Nacho Gascón i Mariano García; on també va rebre classes del clarinetista Lorenzo Coppola. En aquest mateix centre va obtenir la beca de la Fundació Anna Riera per al curs 2020/2021. Així mateix ha cursat estudis de cant al Conservatori Municipal de Música de Barcelona. A més d'això, va obtenir el grau en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València en l'any 2017.

Com saxofonista ha col·laborat amb la Banda Municipal de Barcelona sota la batuta de Pascual Vilaplana i amb l'Ensemble BCN216. A l'abril de 2021 va actuar com a solista en dos concerts del programa *Kebyart meets ... ESMUC Saxophone Ensemble*. Al juny de 2019 va participar en l'estrena de l'òpera de cambra *Hor de Luis Tabuenca* al Fòrum Wallis, Suïssa.

Cesc Bayle: Ensenyar a sentir per un mateix: ponts entre l'educació musical amb sentits i teories constructivistes

Partint de la temàtica d'aquestes quartes jornades, que gira al voltant de l'aspecte humà a la música i com fer per aconseguir retrobar-nos amb la nostra natura social i intrínseca quan sentim la música, torno a remetre'm a algunes qüestions relacionades amb l'ensenyament i aprenentatge d'aquest camp. Concretament, als interrogants connectats amb l'eix central del desenvolupament com a éssers únics i originals a l'ambient educatiu, en altres paraules, com fer per fomentar el coneixement a partir de la nostra manera personal de comprendre i actuar sobre els diferents estímuls, situacions i maneres d'entendre les coses.

Tiraré del fil d'un altre tòpic (però que certament és mereixedor d'aquest terme per ser compartit), l'enfocament tradicional a l'educació com a limitador, o m'atreviré a dir, anul·lador de les capacitats personals per aconseguir desenvolupar-nos com a éssers singulars. Aquest enfocament es caracteritza, d'entre altre coses, per ser directe, ràpid i autoritari, aconseguint transmetre idees, de la cultura on s'aplica, de manera "efectiva". Pensant al cas de la didàctica amb sentits, utilitzant aquest *approach* en trobaríem amb les situacions clàssiques de dir-li al discent com certs tipus de fragments musicals van ser considerats en determinats moments de l'història, com un conjunt de signes han de significar, o en definitiva, com s'ha de sentir la música. Quan en tot moment es dicta la manera d'entendre, s'arribarà a un punt on l'aprenent "conegui" com ha d'actuar front als estímuls que reb, tal i com l'educador pensi que és la millor forma de fer-ho. No obstant això, aquest mètode no ajudarà a desenvolupar humans, sinó a propiciar màquines. Màquines sense capacitat per pensar per sí mateixes a menys que li siguin introduïts inputs des de fora, el que crea entre altres coses, la nociva dependència del "mestre" per poder ni tan sols "interpretar" una peça.

Si per una altra banda, considerem fomentar unes metodologies d'ensenyament i aprenentatge basades en el descobriment per un mateix, potser no arribarem abans a que entenguin els conceptes "worth-knowing", però tindrem l'oportunitat de que s'explorin altres possibilitats que ajudin a fer créixer l'apreciació de les diferents formes de conèixer (i no d'una única realitat imposada), a més de guanyar alumnes capaços de pensar per si mateixos, o en aquest cas, a sentir per si mateixos.

Ensenyar (si es pot) a sentir els signes musicals des de la pròpia aprehensió és la principal motivació d'aquesta comunicació, on tractaré de plantejar una proposta i reflexió des dels models teòrics constructivistes, tant cognitius com socials, els quals es basen essencials en desenvolupar el saber de l'alumnat a partir del que ja tenen après i construir les estructures de coneixement a partir de les seves pròpies motivacions, característiques i particularitats. Establint algunes possibles estratègies d'aquestes corrents educatives amb la didàctica musical amb sentits, pretenc seguir amb el camí per aconseguir entre els involucrats al camp de l'educació musical que els alumnes siguin capaços de desenvolupar-se per sí mateixos de manera que s'aprecien les seves capacitats úniques, per aconseguir deixar enrere l'obtenció de mers reproductors i així, poder fer créixer humans.

Paraules clau

Aprenentatge
Constructivisme
Educació musical
Ensenyament
Significació musical

Breu biografia del ponent

Cesc Bayle (Santa Pola, 1994) és estudiant del títol superior de música en l'especialitat de pedagogia a l'Esmuc i ex-cap d'estudis, professor de guitarra elèctrica i harmonia al centre d'estudis de música moderna Rockschool Barcelona. Inicia la seva educació musical als sis anys tocant la trompa a la banda de música local, i als quinze comença amb la guitarra elèctrica, encaminant la seva trajectòria professional cap a la música. La seva formació consisteix en els estudis de guitarra clàssica al CPM d'Elx, B.A. *in music teaching* per la institució britànica RSL, àster en management i producció musical (Esmuc) i el títol de professor en metodologia IEM. Ha publicat dos llibres relacionats amb l'aprenentatge de la música i la guitarra, "Guitar Basics" (2018) i "Raw Harmony" (2021). Com a músic i compositor, destaca el seu primer àlbum com a solista, "*Opus One*" i la producció de la música per al videojoc *Holfraine* (Fluxart Studios), guanyador dels premis Playstation Awards 2017.

Abigail Jareño Gómez, Daniel Gómez Sánchez: Beethoven y Rosalía: dos artistas comprometidos con la humanidad

Aunque aparezcan su figura, busto o rostro colocados en lugares que fuerzan a alzar la vista, y el gesto y la postura con el que es representado sean de gran solemnidad, como si de un semidios se tratara (Comini, 1987), Beethoven, el músico, el gran compositor, era, sencillamente, un hombre. La lectura de sus cartas, el contenido íntimo y sufriente en su diario nos permite acercarnos a un ser tan vulnerable como cualquiera de nosotros. Una alta determinación, un deseo de logro, responsabilidad en sus quehaceres, sentido del deber, deseo de compañía y afecto, generosidad y sensibilidad hacia los suyos (Jareño, 2020), son algunas de las características que le describen.

Conocer a este nivel a Beethoven nos lleva a acoger de un modo más completo su trabajo y a entender de manera más personal su obra. El mensaje, procedente del poema de Schiller, en su novena sinfonía es uno de los grandes ejemplos del humanismo de Beethoven. La primera sinfonía que incorpora un coro. Un elemento que potenció un mensaje y una llamada a la acción.

En plena postmodernidad, la cantante y compositora Rosalía ha sabido encontrar una base conceptual en su música. El proyecto "El Mal Querer" (Sony Music 2018) es una obra inspirada en la novela occitana anónima del siglo XIII "El román de Flamenca", cuya autoría se suele atribuir a Daude de Prada. Dicho interés por la cultura y el legado medieval nos remite al Modernismo catalán (Martí 2002), cuyo poso está aún presente en el interés artístico de muchos artistas catalanes como Rosalía. La artista catalana encontró en la protagonista de la novela, Flamenca, inspiración para reivindicar los derechos de la mujer y abogar por el "buen querer" en las relaciones de pareja.

El compromiso social que subyace en la elección de las obras de la artista española y el compositor alemán es un claro factor común. Si bien, la letra tradicionalmente ha estado imbricada al flamenco, la decisión de Rosalía de incluir coros en sus actuaciones intensifica el impacto en la recepción de su música. Lo mismo había ya sucedido con Beethoven, que pudo haberse limitado a crear un lied, pero que consideró que su mensaje llegaría e impresionaría significativamente más si era cantado colectivamente. Un coro que sorprendió y sigue hoy haciéndolo casi 200 años después.

Paraules clau

Humanismo
Coro
Beethoven
Rosalía

Breu biografia dels ponents

Abigail Jareño. Doctora cum laude en Psicología. Profesora e investigadora de la Universidad CEU San Pablo desde hace una década. Imparte asignaturas de psicología a grados y máster. Con formación entre otras áreas, en desarrollo personal, emociones, investigación cualitativa, especialmente en el método psicobiográfico. Ha centrado su investigación de los últimos años a la figura de Beethoven desde el plano psicológico, para lo que ha viajado numerosas veces y ha realizado estancias tanto en Alemania, en la casa de Beethoven de Bonn, como en los dos centros de estudios (de Beethoven) más prestigiosos de Estados Unidos, en las universidades de Boston y San José. Autora de artículos de divulgación sobre el genio y otros temas de índole psicológica. Creadora de "La

Psique de Beethoven” en Youtube. Actualment, preparant un llibre precisament sobre este tema. Compagina tot el·lo amb la seua faceta com a músic i cantant.

Daniel Gómez Sánchez és compositor i doctorant a la Universitat Complutense de Madrid. Escrivint una tesi doctoral musicològica sobre la cantant, compositora i productora Rosalía Vila. Graduat en Música a la Universitat Oxford Brookes, BA (Hons) in Music 2000. També Graduat en Psicologia i Màster en Educació per la Universitat San Pablo CEU. En la seua faceta com a compositor i director musical ha treballat amb figures importants com a Tamara Rojo i Carlos Acosta (2007). Actualment Daniel Gómez es troba en el tercer any del programa de doctorat del departament de Musicologia de la Facultat de Geografia i Història de la UCM. La seua tesi “Intercanvis culturals i de coneixement entre Rosalía i el seu equip creatiu”, està dirigida per el Dr. Paco Bethencourt Llobet. La temàtica de la tesi versa sobre el fenomen Rosalía amb un enfocament i aproximació etnomusicològica.

Ibán Martínez Cárcel: El poder davant el patrimoni "immaterial" eidètic: el cas de Pablo Hasel i la negació de la cultura.

En aquesta comunicació explicarem com a Espanya els nous contextos digitals provoquen noves estratègies per part del poder en la seva tendència a establir un ús de la memòria i l'oblit. Per això, comparem algunes de les pràctiques musicals que repliquen els relats del poder durant el primer franquisme amb altres pràctiques musicals recents, posant l'accent en el cas de Pablo Hasel. De tal manera, ens centrem en el paper que juga el poder judicial en els nous processos de patrimonialització, ja que: nega a certes pràctiques sonores no convenients l'estatus jurídic de cultura de referència; objectiva unes certes pràctiques sonores per a aïllar-les del seu context; perverteix el llenguatge per a associar conceptes com el de violència a determinats gèneres musicals. Tot això es reflecteix en la deshumanització de l'expressió sonora de determinats individus i col·lectius. I finalment, per a acabar la nostra radiografia, observarem com la resposta judicial deixa entreveure una pèrdua de control de l'Estat sobre la manipulació de la memòria enfront d'altres entitats supranacionals, produint-se relats antagònics sobre quins són els valors humans desitjables pel poder.

Paraules clau

Patrimoni immaterial
Memòria
Rap
Cultura de referència
Violència.

Breu biografia del ponent

Doctor en Història de l'Art i Musicologia per l'UAB (2019). Títol superior en música, especialitat d'etnomusicologia per l'ESMUC (2011). Departament d'Educació de la Generalitat de Catalunya.

María del Mar Poyatos Andújar: El recitat de poesia amb música. Referents i interaccions

La presència de la poesia en la música és constant al llarg de la història. La riquíssima producció de cançons, lieder, àries, madrigals, i tot el conjunt de formes de produir música per a un text, mostren un ampli terreny on l'anàlisi de la producció musical creada per tal fi, permet apropar-se, ni que sigui a una part, de la dimensió interdisciplinària de l'art sonor. Dins d'aquest repertori mencionat, la poesia ha estat pensada per ser cantada, dotant-la d'una línia melòdica per ser expressada musicalment.

Però també es troben molts casos on es generen altres mecanismes de vincular poesia a la música. La producció de compositors com Claude Debussy, Franz Liszt, Enric Granados o Frederic Mompou, és plena de vincles extramusicals com ara pintures, imatges, personatges, indrets de la natura, ciutats, peces arqueològiques, i, per suposat, poemes: Els *Tre Sonetti del Petrarca* de Franz Liszt, ideats primer com a cançons per a veu i piano, però més popularitzats com a versions instrumentals; el preludi *La fille aux cheveux de lin* de Claude Debussy basat en el poema del mateix títol als *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, o el seu popular *Clair de Lune*, de la *Suite Bergamasque*

que sembla tornar a inspirar-se en el poema del mateix nom de Paul Verlaine, que ja havia musicat en *Fêtes Galantes* com a composició per a veu i piano. Són casos on la connexió amb el text es queda com a referència extramusical, com a “programa” a seguir lliurement per l'oient.

Encara més, hi ha una altra pràctica amb què el text pot fluir amb la música sense necessitat de ser cantat i que consisteix a la recitació parlada i simultània amb la música. Ens podríem imaginar que és una possibilitat més espontània i reduïda a l'àmbit amateur, però hi ha tota una tendència que dona lloc a l'edició de partitures pensades per a recitat i piano. *Les Rimes de Bécquer* d'Isaac Albéniz estan pensades per a cant i piano, però també per a recitat i piano, apreciació que pot posar en relleu el gust per cert ús del text i de la música que no passi sempre pel cant. De fet, als fons de la Biblioteca Digital Hispànica es conserven obres únicament creades per acompanyar la recitació amb música. Inclús trobem casos com el *Canto de amor* de Antonio López Almagro, pensat per poder ser recitat amb tres poemes diferents de tres autors José Moreno, Ricardo Sánchez Madrigal i Pedro de Madrazo.

A més, la situació dona lloc a múltiples possibilitats, com succeeix en altres gèneres interdisciplinaris com el cinema, on hi hagi una música prèvia i un text previ i es puguin crear interaccions articulades i plenes de significat. Respecte a aquest últim punt aportaré una experiència personal amb poemes de Miguel Hernández acompanyats de música instrumental aliena al text, però que, posats en relació, generen una experiència de comentari d'un a l'altre.

Paraules clau

Interdisciplinarietat
Recitat
Música
Poesia

Breu biografia del ponent

Pianista i musicòloga. És titulada amb premi d'honor pel Conservatori Municipal de Música de Barcelona i titulada superior en musicologia per l'Escola Superior de Música de Catalunya amb matrícula d'honor en un projecte dedicat a la música i la poesia en els *Tre Sonetti del Petrarca* de Franz Liszt.

És titulada amb Màster en Patrimoni Musical per la Universidad Internacional de Andalucía i ha dut a terme projectes de recerca sobre el guitarrer Antonio de Torres, aportant intervencions en dos dels documentals dedicats a la figura del constructor de guitarres. Ha estat coordinadora del Museo de la Guitarra “Antonio de Torres” i actualment és professora de piano i divulgadora musical. És programadora de continguts i imparteix tallers de música i poesia en diferents institucions i centres culturals i d'ensenyament.

Laura Planagumà Clarà: “Ay de mi, mes ay de mi”: contrafacta populars i intertextualitat a Catalunya durant el segle XVIII

Què poden tenir en comú un tono humano d'una sarsuela de Pedro Calderón de la Barca i Juan Hidalgo amb una cançó sobre venedors de carrer de Barcelona? I una letra amorosa amb una relació sobre la Guerra de Successió? L'any 1958 Bruce W. Wardropper en el seu llibre *La poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental* va proposar el llatínisme contrafactum per referir-se a “una obra literaria [...] cuyo sentido profano ha sido sustituido por otro sagrado” i destacava que “la historia de los contrafacta está irremediabilmente ligada a la música. Casi todos los contrafacta se compusieron para ser cantados sobre melodías populares” (1958: 6-7). Actualment, el terme contrafactum s'utilitza en un sentit més ampli de transformació textual que sobrepassa el concret intercanvi profà-religiós. Així doncs, nosaltres seguim la tendència d'entendre per contrafactum una peça vocal dissenyada per cantar-se amb una melodia preexistent (anomenada “to” en l'època que nosaltres estudiem) sense que aquesta pateixi modificacions substancials.

Es tracta, doncs, d'un fenomen de reutilització musical i textual. Però quin significat pot tenir una música que acompanya a diversos textos? Significa sempre el mateix? En aquesta presentació volem aproximar-nos a donar resposta a aquestes preguntes a través d'alguns exemples concrets de contrafacta localitzats en cançoners catalans manuscrits del segle XVIII i inicis del XIX.

Per entendre la recepció d'aquest tipus de peces, aquestes no poden ser analitzades com si es tractessin d'obres aïllades i autònomes. La reutilització musical i textual crea connexions entre les cançons de tal manera que s'enriqueixen mútuament. Compartim la idea d'autors com Antoni Rossell (2010; 1997), Una McIlvena (2015), Rebecca Wagner Oettinger (2001) o José María Pedrosa (2004), entre altres, de la necessitat de l'estudi dels contrafacta des d'una perspectiva intertextual. Per aquest motiu, i amb l'objectiu de comprendre millor aspectes de la composició, difusió i recepció dels contrafacta, a més de les propostes dels autors citats, ens ajudarem de les nocions de hipertextualitat i paratextualitat de Gérard Genette (1989).

Partir d'un model anterior musical o musico-textual no només facilita la composició de noves peces, sinó que també en facilita la seva recepció i difusió. Així ens trobem que una mateixa melodia acompanya textos de temes diversos. Això implica que el significat de la música en aquest tipus de repertori no es troba en la música mateixa, sinó que és la utilització que en fan les persones el que li atorga significat.

És especialment interessant quan les músiques es traslladen de context històric, social i cultural; músiques exclusives de contextos cortesans podien ser reutilitzades i resignificades per les classes més populars. D'aquesta manera, una mateixa dansa cortesana com l'Amable, tant podia ser ballada en la cort com acompanyar un text burlesc sobre el mal de ronya; les mateixes melodies amb les quals les divinitats mitològiques expressaven les seves pors en sarsueles del Siglo de Oro, com el cas del to de Fantasma, eren reutilitzades per expressar les temors més humanes i quotidianes; o bé una cançó que parla sobre l'atreviment en l'amor més bucòlic pot ser transformada per parlar sobre l'atreviment en la guerra.

Paraules clau

Contrafactum
Lletra
Música popular
Segle XVIII
Intertextualitat.

Breu biografia de la ponent

La Laura Planagumà Clarà va obtenir el Títol Superior de Música en especialitat de Musicologia a l'Esmuc (Barcelona) l'any 2019 i es va graduar amb un TFG que ha obtingut el Premi de Recerca Vila d'Olesa 2021 en la modalitat de Ciència Oberta. Ha cursat el màster "Música española e hispanoamericana" de la Universidad de Complutense de Madrid i actualment és doctoranda en el Departament de Musicologia de la mateixa universitat. La seva tesi està dedicada a l'estudi de contrafacta populars del segle XVIII i inicis del XIX a Catalunya, profunditzant així en el seu interès per l'estudi de les músiques populars històriques. A més, és ajudant d'investigació en l'Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) i col·labora en projectes com MadMusic- CM Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid, ss. XVII-XX (Ref. H2019/HUM-5731). Ha publicat articles a la Revista Catalana de Musicologia i a Cuadernos de Etnomusicología, i ben aviat es publicarà un nou article basat en part del seu TFM a Cuadernos de Musica Iberoamericana.

Rubén López Cano: Investigación artística y significación musical: del paradigma de reproducción a la interpretación musical como una actividad artística en sí misma

El *paradigma de reproducción* (Cook 2013) afirma que el significado de cada obra ha sido determinado por su compositor y que los intérpretes deben reproducirlo fielmente en sus ejecuciones. Sin embargo, hay otra corriente de pensamiento que afirma que la interpretación es en sí misma una actividad artística capaz de construir significado dentro de las constricciones establecidas por cada obra pero concede gran capacidad de agencia artística al intérprete (López-Cano 2020). La investigación artística (López-Cano y San Cristóbal 2014; López-Cano y Cristóbal 2020) se propone crear conocimiento explícito ahí donde los intérpretes en tanto artistas realizan un trabajo fundamenta que, sin embargo, es invisibilizado por los discursos dominantes que se centran exclusivamente en el compositor y en la obra como entidad autónoma e independiente.

Paraules clau

Paradigma de reproducció
Interpretació como activitat artística
Interpretació performativa

Breu biografia del ponent

Rubén López Cano es especialista en retórica y semiótica musicales, filosofía de la cognición corporizada de la música, reciclaje musical, memes y cultura musical digital, etc. Sus libros más recientes son *Música dispersa. A apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital* (Musikeion books, 2018) y *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos* (Fonca-Esmuc, 2020). Más información en www.lopezcano.net.

Rolf Bäcker: Modes i escales i els seus significats des d'una perspectiva intercultural – una reflexió zambraniana

La discussió d'escales i modes a la música occidental (és a dir, principalment la música "clàssica" i el jazz) actualment palesa un caràcter marcadament matemàtic i estructuralista, on significats juguen un paper més aviat marginal i sovint limitat a l'ensenyament durant els primers moments de familiarització amb ells. Tot i que aquest fet recordi la visió pitagòrica de la música (i del món en general), es distingeix marcadament de comentaris d'altres autoritats, com poden ser Plató o Aristòtil, que recorren precisament als significats de modes com dòric o frígi per tal de valorar la seva utilitat en l'educació. Si s'inclouen els sistemes teòrics d'altres cultures, com ara l'àrab, persa, turca o índia (i sense perdre de vista que tots aquests sistemes mostren influències mútues) es poden apreciar dos extrems d'un camp de tensió, un dels quals està en els ragas indis i la seva múltiple xarxa de connotacions extra-musicals, i l'altre en la reducció dels modes a la seva estructura intervàl·lica.

Sense la intenció, condemnada a priori al fracàs, d'integrar les teories musicals de cultures diferents en un sol desenvolupament evolucionista, es plantejarà la pregunta si les diferents posicions dins del camp de tensió descrit a dalt no reflecteixen, des d'una perspectiva analítica més profunda, la relació que la cultura portadora de cada teoria en qüestió estableix amb la música, d'una banda, i la natura o l'esfera divina, de l'altra. Com a fil conductor serviran, precisament, les reflexions al voltant de la relació entre l'home i allò diví de la filòsofa espanyola María Zambrano.

Paraules clau

escales
modes
teoria musical
ideologia
espiritualitat

Breu biografia del ponent.

Rolf Bäcker és professor titular de Fonètica Aplicada al Cant (Alemany i Llatí) i Musicologia a l'*Escola Superior de Música de Catalunya* des de l'any 2004.

Magister Artium (M. A.) en Musicologia, Filologia Romànica (Castellà, Català i Portuguès) i Història Ibèrica i Llatinoamericana per la Universitat de Colònia (*Universität zu Köln*).

Dr. phil. en Musicologia per la Universitat de Colònia amb una tesi sobre el tema *Symbol Gitarre: Bedeutung und Wandel im kulturellen Gedächtnis Spaniens vom Mittelalter bis zum Ende des Siglo de Oro* ('Símbol guitarra: significat i dinàmica a la memòria cultural d'Espanya des de l'Edat Mitjana fins el final del *siglo de oro*').

Membre de diferents societats científiques a Alemanya, Espanya i Portugal. Participació activa en congressos a Alemanya, Espanya, Portugal, França, Itàlia, Anglaterra, Polònia i Brasil sobre una gran varietat de temes de caràcter històric, musicològic, etnomusicològic, filosòfic i metodològic.

Joan Grimalt Santacana: Beethoven's Prometheus

This paper presents a performative analysis of Beethoven's ballet *The creatures of Prometheus* op. 43 (1801). The music has reached us in problematic form and had to be partly reconstructed. The libretto, written by the dancer, choreographer, and composer Salvatore Viganò, was lost. Faced to the frustration of not being able to perform Beethoven's utterly plastic music along to its correlated visual part, there have been two noteworthy attempts to reconstruct the missing libretto. Already in 1930, the French musicologist Jean Chantavoine (1877-1952) issued his own version of the missing dramaturgic design, in collaboration with the choreographer Maurice Léna. In 1978, Constantin Floros published his own reconstruction of the dramaturgic counterpart to Beethoven's music. Floros grounds his proposal on historical documents and on what he calls semantic analysis, i.e., on those traditions of performing and hermeneutically interpreting that are usually called, at least in Anglo musicology, musical signification. His ground-breaking contribution to the field, starting with his rigorous analysis of Beethoven's *Prometheus* and *Eroica* music, can never be praised enough.

Beethoven's op. 43 is as far away as possible from that abstract instrumental music of which the second half of the twentieth century was dreaming so intensely. On the contrary, here music supplies description of actions and feelings, of atmosphere and dialogue, of dance and song since there was no other text than what pantomimic gesture on stage and references from the pit could provide.

More recently, in December 2020, the London-based *Philharmonia* orchestra issued a video of Beethoven's *Prometheus* that provided animated cartoons and storytelling in place of the original dancers. It was recorded and issued during the covid-19 pandemic, starring their principal conductor Esa-Pekka Salonen and Stephen Fry. Hillary Leben signs the animation. It is a delightful thing to watch and to listen to. The musical numbers, however, are left without images, maybe as a tribute to positivist, old-school musicology. Thus, listeners are left with their own imagination to create meaningful links between the text they just heard and the music they are hearing.

A musical analysis that includes rhetorical and topical aspects allows to complement and enlarge the historical descriptions and both reconstructions to imagine a dramaturgy of the ballet in performance.

Breu biografia del ponent

Orchestra conductor (Vienna University), philologist (Barcelona University), PhD in musicology (UAB) with a thesis on Gustav Mahler, supervised by the late Raymond Monelle. After a decade devoted exclusively to interpretation, conducting above all opera in Central Europe, he combines since his going back to Catalonia practical musicianship with teaching and research at the *Escola Superior de Música de Catalunya*.

Joan's main field of research is Musical Signification, especially those regions on the edge to literature and language: hermeneutic, rhetoric, poetic metres. As a conductor, his former involvement with the Vienna *Volksoper* (1995-1997) stands out.

Grimalt is a member of the international research group on Musical Signification. He has presented and published most of his research at the periodical international conferences of this group. In his last book, *Mapping Musical Signification*, (Springer, 2020), Joan gathers his colleagues' and his own research on musical meaning in a systematic textbook.

Miquel Simarro Grande: Dos humanistes ben diferents: Dounis i Croce

La breu xerrada part de l'estudi de la tècnica del violí, en particular el seu desenvolupament entre 1890 i 1950. Certament, per comparació amb algunes característiques de l'aprenentatge i l'ensenyament antigues, en les quals, en general, el principi d'autoritat regia i la repetició menys reflexiva i l'aplicació d'esforços físics considerables i potser innecessaris prevalia sobre altres, l'ensenyament de D. C. *Dounis va suposar per a molts un canvi de paradigma. La conversa gairebé socràtica amb l'alumne, l'anàlisi de les dificultats, la cerca de la relació encertada entre l'espontani i la disciplina van suposar un nou humanisme en l'ensenyament del violí i d'altres instruments. Ara bé, aquest avanç en l'economia de l'instrument, aquesta millora tècnica sembla albergar el perill de l'estereotip i així, també, el contrari del que buscava: una pèrdua d'individualitat (humanitat) artística. Retrobar l'equilibri requereix ampliar la mirada d'alguna manera. Al dubte que s'acaba de descriure s'uneix la que part d'observar l'anacronisme que suposa estudiar la tècnica del violí avui amb eines de fa entre 70 i 100 anys. No

obstant això, abans de fugir d'aquell temps i de l'anacronia, es considera possible estudiar-ho amb més deteniment: ja que la pregunta d'origen és tècnica i la mateixa acaba sent estètica, quina millor guia, ja que no es vol abandonar la primera meitat del segle XX en aquest estudi, que Benedetto Croce? Doncs bé, l'estudi de la Filosofia de l'Esperit d'aquest pensador napolità no sols aporta idees sobre com sortir de l'anacronia (o com no s'ha estat mai en ella), sinó que ajuda a comprendre l'activitat del músic instrumentista i el lloc de la tècnica.

Paraules clau

Dounis
Croce
Violí
Tècnica
Segle XX

Breu biografia del ponent

Miguel Simarro Grande (1966) és violinista i docent a l'Escola Superior de Música de Catalunya.

Taula rodona: La perspectiva de gènere en la pedagogia musical

De Lauretis és una teòrica feminista que ha realitzat importants aportacions als estudis de gènere. A l'any 2000 ens instruïa sobre el pensament feminista, un projecte polític comú capaç de contemplar tot tipus de dones travessades per múltiples diferències. De Lauretis ha construït la seva "genealogia feminista" amb la voluntat de perseguir estratègies de discurs que atorguin veus al silenci de les dones dins, a través, contra, per sobre, per sota i més enllà del llenguatge dels homes.

A les **Jornades ab sentit** d'enguany tractarem com la perspectiva de gènere -derivada de la concepció feminista del món i de la vida- contribueix a la construcció subjectiva i social d'una nova configuració a partir de la re significació de la història, la societat, la cultura i la política des de les dones i amb les dones. Debatem la necessitat d'incorporar la perspectiva de gènere a l'ensenyança i oferir alternatives i obrir camins. Hi participaran:

Marta Fuster. Estudiant de 2n de Pedagogia (ESMUC), interessada en temes de dona en la música i en la pedagogia musical. Toca el violí i ha estat cantant d'orquestra i de grup de versions

Maria Salat. Pedagoga i clarinetista feminista, Màster d'investigació musical a ESMUC (2021). Es dedica a la musicologia històrica, recuperant figures de principis del s.XX com Paquita Madriguera. Coordinadora de projecte de la música a les escoles de primària.

Laura Pallàs. Pianista, musicòloga, pedagoga y compositora. Doctora en Musicologia (2017), Màster i llicenciada en la mateixa especialitat per la UAB. Professora de Grau Superior de Solfeig, Piano, Música de Cambra i Composició (Conservatori Superior de Música de Liceu, 2001-04). Professora a l'Esmuc (Repertori Instrumental Específic de Piano) i al Conservatori Música de Girona (Departaments de Piano i Llenguatge musical). Membre del Cor de Cambra de la Diputació de Girona.

Myriam Swanson. Compositora i cantant professional. Llicenciada en Humanitats (UPF) i productora dels seus projectes: Flamingo Tours, Wild Beasts From The South, The Rhythm Treasures i Magnolia així com producció i regidoria tècnica de festivals i d'esdeveniments culturals i corporatius (MWC). Coordinadora tècnica de l'auditori de Barcelona. Ha impartit Direcció Tècnica a l'IED (Màster CEP Esdeveniments & Comunicació). Té un programa de ràdio i es defineix com activista musical.

Moderat per Angels Bronsoms, doctoranda en Comunicació e investigadora de música i gènere.

Concerts

Ignasi Terraza: Sentir la música, l'únic sentit

Breu biografia

Ignasi Terraza va estudiar piano clàssic al Conservatori de Barcelona, al mateix temps que s'iniciava en el jazz de forma autodidàctica. Va estudiar enginyeria Informàtica a la Universitat Politècnica de Catalunya, i va ser la primera persona cega de l'Estat espanyol a obtenir aquesta titulació. A divuit anys va començar a actuar als clubs de Barcelona, en solitari o juntament amb altres músics. Terraza va passar, així, diversos anys dividint el seu temps entre la seva professió d'enginyer i la música, fins que el 1991 va decidir dedicar-se íntegrament al jazz. Des del 2003 és professor de jazz a l'Escola Superior de Música de Catalunya. Els premis guanyats al llarg de la seva carrera musical l'avalen com un dels artistes de jazz espanyols amb més projecció internacional.

Roger Illa: Una relectura de les sonates bíbliques de Kuhnau

Compositor alemany, organista, clavecinista, teòric de la música, escriptor, traductor i erudit, Johann Kuhnau (1660-1772) se'l coneix principalment per ser el predecessor de J.S. Bach en el càrrec de *Thomaskantor* a Leipzig, lloc que va ocupar durant 21 anys i fins a la seva mort.

Les sonates bíbliques, publicades el 1700 amb el títol *Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien* (Interpretació musical d'algunes històries bíbliques), i escrites per a diferents instruments de teclat (clavicordi, clavicèmbal i orgue), són l'exemple per excel·lència dels inicis de la música programàtica; basades en diferents escenes de l'Antic Testament, tenim la sort de disposar dels textos introductoris escrits pel mateix autor, que permeten una exploració exhaustiva de la relació del text amb la música. Kuhnau utilitza una àmplia varietat de recursos musicals per a representar una sèrie d'esdeveniments i emfatitzar en l'estat psicològic dels personatges que tanmateix, no es limiten simplement a canvis de textura o harmonia, sinó que també inclouen cites de corals protestants i imitacions d'àries operístiques.

Amb el *fortepiano* Andreas Stein de 1783 de l'Esmuc, còpia realitzada per William Jurgenson, amb mecanisme de martells de fusta, sense recobriments de pell, i amb un únic pedal de genoll de ressonància, es proposa la relectura de dues de les seves sis sonates bíbliques; la Sonata segona «*Saul malinconico e trastullato per mezzo della Musica*», i la Sonata quarta «*Hiskia agonizante e risanato*». Tot i ser una obra no escrita específicament per a aquest instrument, l'Stein ens proporciona una nova visió d'aquesta música a través dels seus efectes i colors harmònics al servei de l'estètica dels *Affektenlehre*, la introspecció i meditació interiors i l'inici d'un *Sturm und Drang* prematur.

Breu biografia

Roger Illa és pianista especialitzat en interpretació amb instruments de teclat històrics, i combina la tasca de concertista amb l'activitat pedagògica. Actualment, és professor del Seminari Pràctic d'Instruments de Teclat al Conservatori Superior del Liceu de Barcelona i recentment acaba de publicar el seu primer enregistrament discogràfic (Audiovisuals de Sarrià, 2021) amb Les set últimes paraules de Crist a la creu de Haydn interpretades amb un piano de taula original Érard & Frères (París, 1805), amb notes al llibret del CD de l'antropòleg Xavier Melloni i del musicòleg Rubén López Cano.

Luca Chiantore: Granados, obra oberta

Extraordinario pianista y compositor, Enric Granados es el caso mejor documentado de una cultura musical en la que la relación entre partitura e interpretación muy distinta a la que el siglo XX ha ido proponiendo para la música clásica. Lejos de la jerárquica sumisión de la interpretación a la autoridad de la partitura, el músico catalán nos ha dejado manuscritos, grabaciones y otros muchos documentos que ilustran su flexibilidad a la hora de tocar y el diálogo entre la improvisación y el texto escrito.

En esta presentación, que forma parte de mi actual proyecto de investigación artística inVERSIONS, presento mi aproximación a una de sus principales obras pianística, los *Valses Poéticos*, basada en un atento estudio de las divergencias entre estas fuentes y en el desarrollo de una actitud interpretativa personal que inspirada en esta

misma permanente reinvencción del texto de la obra, con las profundas implicaciones cognitivas y comunicativas que esto implica.

Paraules clau

Granados
improvisación
interpretación
investigación artística

Breu biografia

Luca Chiantore, músico y musicólogo italiano, es doctor en Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona y profesor de la ESMUC desde su fundación en 2001. Ha centrado su tarea de investigador en el repertorio pianístico del siglo XIX y en las transformaciones de los paradigmas interpretativos en la música clásica europea. Es autor, entre otros, de *Historia de la técnica pianística* (2001), *Beethoven al piano* (2ª ed. 2020), *Tone Moves* (2019), *Malditas palabras* (2021) y, junto a Áurea Domínguez y Silvia Martínez, *Escribir sobre música* (2016; 2ª ed. 2018).

Ha ofrecido recitales como pianista en el Carnegie Hall de Nueva York, el Teatro Colón de Buenos Aires, el Museo de Arte de São Paulo y el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México y ha realizado cursos, conferencias, conciertos y masterclasses en más de trescientas universidades e instituciones de Europa, América y Asia.

Volcado en la búsqueda de nuevos modelos de interacción entre interpretación y composición, ha fundado junto a David Ortola el Tropos Ensemble, colectivo de creación experimental con el que realiza con regularidad giras internacionales de conciertos. En noviembre de 2018 ha presentado el proyecto de investigación artística inVERSIONS, que lo ha ocupado desde entonces en un amplio programa de conciertos a piano solo y con orquesta, conferencias-conciertos y grabaciones no convencionales del repertorio clásico en España, Portugal, Reino Unido, Italia, Grecia, Estados Unidos, México, Chile, Indonesia y Qatar. Próximamente, este mismo proyecto lo llevará a Costa Rica, Colombia, Bolivia y China, entre otros países.

Al lado de su actividad como profesor del Departamento de Musicología de la Escola Superior de Música de Catalunya, Luca Chiantore colabora regularmente con la Escuela Superior de Música Reina Sofía, el doctorado en música de la Universidade de Aveiro y la UNAM de Ciudad de México. Es investigador integrado en INET-md y desde 2003 sus actividades están coordinadas por Musikeon, empresa de servicios musicológicos y formación musical especializada.

Àlex Garrobé: La Suite *Platero y yo* d'Eduardo Sáinz de la Maza.

Ofereix concerts i recitals amb regularitat a més de quaranta països, actuant en sales com el Concertgebouw d'Amsterdam, l'Auditori de Radio France a París, l'Auditorio Nacional de Madrid, el Palau de la Música Catalana de Barcelona, el Lutowski Auditorium de Varsòvia o el XXI Century Auditorium de Pequín. Primers premis al V Concurso Internacional de Guitarra Infanta Cristina (Fundación Guerrero 1989) i al Concurso Nacional Permanente organitzat per JJ.MM. (1988).

Ha realitzat enregistraments amb els segells Harmonia Mundi, Naxos, Columna Música, Knobloch Music, Ópera Tres, J.S. Records. Li han dedicat les seves obres compositors com Sergio Assad, Salvador Brotons, Agustí Charles, Manuel García Morante, Marco Smaili, Gerard Drozd o Stein Eide.

Doctor en Història de l'Art i Musicologia per la UAB, ha estat professor del Centro Superior de Música del País Vasco (Musikene), del Conservatorio Superior de Música de Aragón (CSMA) i del Conservatori Superior de les Illes Balears. Actualment és professor de guitarra i música de cambra a l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) i del Centro Superior Katarina Gurska. És també convidat regularment a oferir màster classes i conferències a diversos centres musicals d'Alemanya, Bolívia, Brasil, Colòmbia (Eafit), Croàcia, Dinamarca, Eslovènia, Espanya, Estats Units, Finlàndia (Sibelius Academy), França, Holanda, Itàlia, Japó, Mèxic, Noruega (Conservatori Nacional), Oman, Polònia, Portugal, Regne Unit (London Guildhall School), Rússia, Suècia (Stockholm Royal Conservatory), Xile i Xina (Conservatori Nacional, Pequín).

Lorenzo Coppola: Quin tipus d'anàlisi ens ajuda a una millor comprensió del text musical i de les emocions que voldria transmetre'ns, i a comunicar amb el públic?

Una proposta d'anàlisi teatral

Breu biografia de l'intèrpret

Ha estat alumne d'Eric Hoepfich a la classe de clarinet històric del Conservatori Reial de l'Haia, obtenint el diploma final. Ha estat professor en cursos de música antiga: Prato (de 1993 a 1999), Urbino (1998 i 2006), Caixa de Barcelona (Cadis 1999, Castelló de la Plana 2000), Casa de Mateus (2002, 2003). De 1991 a 1995. Ha col·laborat amb ensambles especialitzats en la interpretació de música barroca i clàssica amb instruments històrics: Les Arts Florissants (W. Christie), La Petite Bande (S. Kuijken), Orchestra del XVIII secolo (F. Brüggem), Freiburger Barockorchester (G. von der Goltz), La Grande Ecurie et la Chambre du Roy (JC Malgoire). Actua amb conjunts de música de cambra com: Kuijken Quartet (S. Kuijken), Ensemble Philidor, Ensemble Zefiro (A. Bernardini), Académie St Cécile (P. Couvert), Manon Quartett (A. Daskalakis). Ha gravat unes peces del repertori de Mozart amb clarinet (Serenades KV 375 & 388, Gran Partita KV 370, Quintet KV 581 per a clarinet i cordes, Concert per a clarinet i orquestra KV622), col·laborant amb Ensemble Zefiro, Ensemble Philidor, Quartet Kuijken, Freiburger Barockorchester) per a cases discogràfiques com: Harmonia Mundi, Callyope, Astrée-Auvidis.

Alan Branch: Clara Schumann, Amy Beach, Liza Lehmann

Er ist gekommen, Clara Schumann

Canadian Boat Song, Amy Beach

There are fairies at the bottom of our garden, Liza Lehmann

Interpretat per: Martha Alejandra Ruiz (soprano), Mao Miyoshi (soprano), Miriam Trias (soprano), Enrique Padilla (baritone), Alan Branch (piano).

Breu biografia del director

The British pianist studied at the Royal College of Music and the Guildhall School of Music and Drama with Geoffrey Parsons, Graham Johnson, Iain Burnside and Joan Havill. He also took a degree in modern languages at Durham University. The interest in the combination of words and music lead him to work with singers such as Lynne Dawson, Barbara Hannigan, Victoria de los Angeles, Teresa Berganza, Enriqueta Tarrés and Elena Copons. He teaches at Esmuc and the Conservatori Superior del Liceu in Barcelona and the Conservatori de Vila-seca. He has worked with the Fundació la Caixa, the Gran Teatre del Liceu, Musikene (San Sebastián) and has performed throughout Europe.