



Jornades ab sentits V: 2, 3 i 4 de març 2023.

Música, sentits, corporalitat.

Resums i CVs

Dijous 2 de març de 2023

Ponència plenària:

Dr. George-Julius Papadòpulos, Director del Conservatori estatal de Tessalònica, Grècia:

The Comic in Music: Humor, Wit, Parody, Irony, Satire.

Can music express humor or wit? This question has vexed generations of musicians, philosophers, and critics. In literature and the visual arts (painting, sculpture) or even the performing arts (theater, cinema), it is relatively easy to perceive comic elements. The same applies to vocal music, where a simple touch of text painting can bring to life the humorous potential of the words. But scorning the aid of word or image, most people doubt music's capacity to express the comic.

This multimedia presentation featuring many audiovisual examples will take us through a journey of the comic theories and modes to their manifestations in music, spanning from the Renaissance to the 20th century. We shall investigate the views of philosophers and musicians, while turning theory into practice by engaging in discussion of comic musical instances and of what listeners or even professional musicians still consider to be "serious" music.

The aim is to enhance awareness of the composer's intent and appreciation of the music's affect. As novel hermeneutic paths unfold progressively before us, it is we – as informed audiences and performers – who shall add new layers of interpretation to familiar and unfamiliar works of classical music.

Musicologist-pianist **George-Julius Papadopoulos** graduated from the **New Conservatory of Thessaloniki** with a Piano Diploma (1st Prize) and a Harmony Degree. Concurrently, he studied at the Department of Music Studies, **Aristotle University of Thessaloniki**.

In 1992 he was given a prestigious "Entrance Exhibition" to pursue postgraduate piano studies at London's **Royal Academy of Music** (RAM), as the youngest student accepted on the Advanced

Course. While there, he also studied harpsichord and orchestral conducting. He graduated in piano and pedagogy, supported by further scholarships from the RAM, the Schillizzi Foundation and the Lilian Voudouris Foundation. A British Council Fellowship enabled him to complete an MMus in Piano Performance at **King's College** (London), jointly with the RAM.

In 1996 he commenced doctoral studies in historical musicology on a "Graduate Recruitment Award" by the **University of Washington** School of Music (SOM) in Seattle, where he taught and conducted research for six years. He was nominated by SOM's faculty for the "Excellence in Teaching" Award and in 2003 won SOM's "Adelyn Peck-Leverett" Prize for the best student paper of the year. His Ph.D. dissertation was unanimously awarded the 2003 "Karl Geiringer" Prize of the American Brahms Society. During his stay in the US he also taught at the Seattle Conservatory.

A specialist in the life and work of **Johannes Brahms**, Dr. Papadopoulos has presented various papers at major international conferences in Europe and the US. His research is featured in books and articles published in academic journals. In addition to his specialty in Brahms, other interests include **German Romanticism**, the **Aesthetics of Music** and the **Philosophy of Art**, and the **Evolution of the Piano Concerto**.

He has appeared in solo and chamber music recitals and has performed for Greek TV & Radio, as well as for BBC World Service. In addition, he has presented lectures at several cultural venues (e.g., opera and concert halls, museums) in Athens and Thessaloniki, as well as in various Greek conservatories.

Dr. Papadopoulos has been the Artistic Director of the **Kavala Municipal Conservatory** (2008-2019) and the annual "**Yannis A. Papaioannou**" **International Music Festival** (2009-2014, 2018). He has also served as Head of Piano at the **New Conservatory of Thessaloniki** (2005-2016), worked at other music institutions in the city (including the State Conservatory) and taught at the **Summer Music Academies of the Municipal Conservatories** (Volos 2012 & 2013, Kavala 2014). In September 2019 he became Artistic Director of the New Conservatory of Thessaloniki – a position he held until June 2020, when the Minister of Culture appointed him Director of the **Thessaloniki State Conservatory** (Greece's single state conservatory).

Daniel Mestre, **Joan Just: un músic just de nom i de fets.**

Aquest 2022 hem celebrat el 125è aniversari de Joan Just i Bertran (1897-1960), compositor, director, pedagog i organista nascut a St. Cugat Sesgarrigues, format a l'Escolania de Montserrat sota la direcció d'Anselm Ferrer i Manuel M. Guzman i a Barcelona amb els mestres Morera, Millet i Balcells, que desenvolupà la major part de la seva activitat a Igualada, on fundà la Banda Municipal, diverses entitats corals i fou director del Conservatori en una època molt difícil.

Ens endinsarem en la fascinant figura d'aquest músic colossal a través de la seva vida farcida d'interessants històries com la del salvament de l'orgue de Sta. Maria durant la Guerra Civil o la seva ingent tasca pedagògica de la qual sorgiren figures com Jordi Savall, la pianista Teresa Llacuna, els compositors David i Jaume Padrós o el seu fill, l'abat Cassià M. Just. Però sobretot parlarem de la seva obra compositiva de gran qualitat, en tots els diversos gèneres que cultivà: música per a piano, veu, cobla, banda, orquestra, cambra i especialment per a cor. El seu llenguatge beu de diverses fonts, des de la cançó popular catalana que ell tan bé conegué a

través de l'obra del Cançoner Popular en què hi prengué part juntament amb el seu amic Josep M. Roma, la polifonia clàssica, el wagnerisme o el nacionalisme musical, amb un corpus d'unes dues-centes obres que no tenen res a envejar a les de compositors més reconeguts d'aquesta època. És just i necessari -mai millor dit- reivindicar el seu llegat i fer-lo conèixer a les actuals i futures generacions. Amb la propera publicació d'un disc monogràfic i la futura publicació de les seves obres esperem contribuir a posar la figura de Joan Just al lloc que li correspon.

Mestre Joan Just – Montserrat - Igualada – Banda – Coral

DANIEL MESTRE i DALMAU

Nascut a Igualada, es forma a l'Escolania de Montserrat, als Conservatoris de Badalona i Barcelona, UAB i al Konservatorium der Stadt Wien, on es gradua en direcció amb les màximes qualificacions. L'any 2002 es trasllada a Sud-àfrica on és nomenat director del Cape Town Opera Chorus i dirigeix diverses gales i concerts al capdavant de la Cape Philharmonic Orchestra. Actualment és professor del Conservatori Superior del Liceu i a l'ESMUC. També ha estat director assistent al Gran Teatre del Liceu i al Cor de Cambra del Palau de la Música, director titular de l'Orquestra Simfònica Gèrminans, Coro de la Orquesta Ciudad de Granada, Cor Fòrum Vocal i des del 2013 de la Coral Càrmina. Ha dirigit diverses orquestres del nostre país i ha participat en cursos i festivals internacionals a Itàlia, Hongria, Sud-àfrica, Argentina, Xina o Colòmbia. Ha enregistrat per a Columna Música i Ficta i per a les ràdios austríaca, sud-africana, RNE-Radio Clásica i Catalunya Música. És el comissari de l'Any Joan Just.

Viviana de la Vega, **Investigación Artística del ciclo de piezas de cámara "Sei canti popolari pugliesi" para voz y piano del compositor ítalo-argentino Armando Schiuma.**

Lieder Cámara argentina *Canzonetta* napolitana Semiotic and performing arts Armando Schiuma

RESUMEN

Investigación artística sobre los "Sei canti popolari pugliesi", composición del autor ítalo-argentino, Armando Schiuma, para voz y piano. Las piezas que son objeto de estudio fueron compuestas durante la primera década del siglo XX como resultado de una reconexión del compositor con su tierra de origen: la Italia del sur, y en particular con el pueblo que lo había visto nacer en 1851, Spinazzola. Schiuma migra en su niñez a la Argentina junto a su familia y allí se forma musicalmente, profesión que no le era ajena, puesto que perteneció a una familia de músicos que ha contribuido con su obra numeraria al repertorio académico argentino. Los textos de los "Sei canti popolari pugliesi" pertenecen a la Puglia del norte, casi en el confín con la región Basilicata. El área lingüística entonces, es de dialectos que tienen una raíz en común con la región napolitana. Las canciones conllevan reminiscencias a expresiones y temas de cantos populares de la región; de hecho con solo comparar una pieza popular muy conocida, la Tarantella del Gargano, se pueden encontrar puntos tangenciales con la obra de Schiuma que es objeto de estudio en el presente trabajo. El "*corteggiamento*" de una mujer o de un hombre es el hilo conductor del ciclo de cámara, tema típico de las canciones populares napolitanas.

El ciclo, de principio a fin, refleja un juego erótico un poco irónico y divertido al mismo tiempo. Si bien no hay indicación de que deban cantarse por distintas voces, el conjunto

puede interpretarse como un ida y vuelta entre los ‘amantes’, a modo de diálogo. En este sentido, la interpretación propuesta tiene como objetivo enfatizar los detalles más finos, y producir todos los efectos que discurren, incluido el virtual ‘cambio de interlocutor’ aún llevado adelante por una única voz.

Las piezas son estróficas. En este sentido, el compositor utiliza frases simples –a veces incluso una sola oración o pregunta-, y a partir de la repetición y la variación en la densidad del acompañamiento, le confiere complejidad, recurso hartamente utilizado en la época de oro de los lieder y por sus sobresalientes compositores. En particular, en las piezas aparecen otras múltiples referencias que van, desde el mecanismo de la máquina schubertiana al estilo de “*Gretchen at the Spinnrade*” hasta la canzonetta napolitana, pasando por alusiones musicales características del folclore argentino; desde el amanecer de un nuevo día hasta la presencia de la luna y las estrellas centellantes; las secuencias entre recitativos y arias dentro de cada canción que le confieren dinamismo discursivo.

En definitiva, a la usanza interpretativa de los renombrados ciclos de Schubert y Schumann, dejaremos que el conjunto nos dicte su estilo e interpretación de forma libre (Miller, R., 1999), reconociendo los motivos y temas que parezcan encapsular alguna esencia de los textos y su estado de ánimo (Brown, M. J.E., 1972). Sin embargo, más allá de la intención clara de encontrar y proponer la mayor cantidad de significancias como sustento de una interpretación validada, también está presente el desafío de equilibrar lo cuantitativo con lo cualitativo, evitando sacrificar la esencia y belleza artística del conjunto.

Actualmente no existen grabaciones de referencia de estas piezas puesto que no forman parte habitual del repertorio formativo o profesional del cantante. Será desafío del presente trabajo, proponer una interpretación posible del ciclo de cámara en cuestión a partir de un proceso de investigación artística como trabajo final del Máster en Investigación Musical de la ESMUC. En el marco de las *Jornades ab sentits*, se mostrará un enfoque inicial del mencionado proyecto de investigación.

Lic. Viviana de la Vega

Licenciada en Artes Musicales con Especialización en Canto, diploma otorgado por la UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES (UNA) el 4 de Diciembre de 2020, Buenos Aires, Argentina. Se perfeccionó en la interpretación de Música de Cámara y participó activamente de Clases Magistrales dentro del ámbito del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y del Departamento de Artes Musicales de la UNA.

Actualmente cursa el Máster en Investigación Musical de la ESMUC en la ciudad de Barcelona, España.

Fue miembro de la compañía ÓPERA JÓVEN de Argentina durante 10 años, participando de las producciones: *Le Nozze di Figaro*, *Die Fledermaus*, *L’Enfant et Les Sortilèges*, *Luisa Fernanda*, *L’occasione fa il ladro*, *Die Zauberflöte*, *Il sombrero di paglia di Firenze*. Como solista de concierto dio presentaciones en numerosas salas con un repertorio que va desde el clasicismo hasta la música contemporánea.

Desde el año 2001 hasta la actualidad es miembro de diferentes agrupaciones corales.

Actualmente forma parte de la *Schola Gregoriana Cantorum* de la ciudad de Barcelona.

Sílvia Carles Vilaplana, **Sobre una interpretació “ab sentits” del *Clair de Lune* de C. Debussy.**

Paraules clau: interpretació musical, intertextualitat, significació musical, quadre semiòtic, discurs musical.

Resum de la comunicació: Aquesta proposta de comunicació se centra en dos punts del meu TDR de Batxillerat i neix de la curiositat. D’on prové *Clair de Lune* de Claude Debussy? Quines idees van inspirar el compositor francès? Per què la seva sonoritat em va captivar des del primer instant? També neix del meu interès en ampliar coneixements sobre la significació musical.

En el procés inicial de recerca d'informació vaig saber que Debussy s'havia inspirat en un poema de Paul Verlaine que també porta com a títol *Clair de lune*. I, que aquest poema a la vegada està inspirat per un quadre del pintor Jean-Antoine Watteau de l'any 1716. Aquesta cadena d'inspiració em va fer plantejar l'hipòtesi de si entre les tres obres hi ha elements d'intertextualitat.

Per resoldre-la, vaig realitzar una anàlisi hermenèutica de les tres obres per fer aflorar els signes que contenen, com apareixen (significant) i què volen expressar (significat). Amb els signes resultants vaig fer un cribatge centrant-me en aquells signes que coincidien entre dos o tres obres. Els resultats els vaig traslladar a una taula que posa en evidència que hi ha intertextualitat entre les tres obres.

També presentaré una proposta de quadre semiòtic d'aquesta obra de Debussy que té com a finalitat endinsar-se en la poètica de Debussy, en el cas concret d'aquesta obra. Aquest quadre m'ha servit de guia en la reconstrucció del meu discurs interpretatiu. Per això, durant la presentació alternaré exemples pràctics al piano amb explicacions i imatges.

Currículum: vaig néixer al 2005 a la província d'Anhui, (Xina) i des del mateix any resideixo a Bítim (Tortosa). He fet els estudis musicals al Conservatori de Música de Tortosa i en l'actualitat estic cursant el 6è curs de Grau Professional, preparant-me per realitzar les proves d'accés a Pedagogia a l'ESMuC. En l'apartat interpretatiu, he guanyat el primer concurs Felip Pedrell de piano (2022) organitzat per Joventuts Musicals i participo en el programa ESMUC Júnior sota la tutoria d'Adolf Pla. He presentat el meu TDR de batxillerat amb títol "Aproximació hermenèutica al *Clair de lune* de Claude Debussy".

Andrea Vilar, **Música y memes**.

Keywords: memes de internet, significación musical, música de cámara, divulgación, interacción.

Resumen:

Música y memes es una propuesta divulgativa que utiliza la significación musical como elemento catalizador de acercamiento al público más joven.

Se trata de un concierto comentado en el que se interpretan dos obras: el Trío *Kegelstatt* K.498 de Mozart y una obra preparada específicamente para el espectáculo, *Un memento, morí* de Sofía Oriana Infante.

Para la interpretación del trío de Mozart se parte de un riguroso análisis en el que se relacionan los elementos musicales con escenas típicas de la ópera clásica. Así, cada movimiento se convierte en una especie de mosaico de *sketches* operísticos que responden a los intereses y dinámicas del espectáculo de la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo, la intención de nuestra propuesta es que la música responda a los intereses del siglo XXI. Por ello, una vez analizados los elementos operísticos, se traducen en términos interesantes y apetecibles para la juventud actual a través del lenguaje por antonomasia de las redes sociales: los memes de internet.

El resultado es una aproximación a las semánticas del repertorio clásico desde una perspectiva creativa y original, donde los espectadores pueden inmiscuirse en reflexiones aparentemente complejas a través de caminos, para ellos, cotidianos.

Además, para esta propuesta se ha desarrollado una plataforma web en tiempo real que permite a la audiencia participar y tomar decisiones activas sobre lo que sucede en el escenario a través de sus smartphones. Los intérpretes son pues a la vez emisores y receptores de información, posibilitando un diálogo más allá de, como se diría en el teatro, la cuarta pared.

Por otro lado, la obra de Sofía Oriana es la guinda del pastel de este espectáculo: una pequeña pieza que permite reflexionar al público poco experimentado sobre el valor de la música contemporánea y su capacidad para reflejar el mundo actual. Por supuesto, se trata de una pieza muy guiada y sencilla a la escucha, que sin embargo empodera al público joven para verse representado en lo que suena. Así, la obra intercala música perteneciente a memes de internet

tan populares como *Thug Life*, organizando la escucha a través de melodías fácilmente reconocibles entre los consumidores de redes sociales y creando una relación intertextual entre la música de la academia y la que convive con el día a día de los espectadores.

En definitiva, se trata de un proyecto que pretende abrir espacios en el mundo de la música académica clásica aptos todo el mundo, sin más pretensiones que la de hacer disfrutar durante el *show*, pero con mucha perspectiva hacia los métodos que usamos los profesionales de hoy en día y el impacto que queremos crear con nuestras propuestas.

Este proyecto ha tenido recalcable éxito en los lugares presentados, destacando el Festival Jalgi Voz de Vitoria, y ha sido uno de los dos proyectos emergentes seleccionados para las IV Jornadas Emprender e Innovar en la Música Clásica que organiza la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

Currículum:

Andrea Vilar López (1997) es una pianista de Rábade (Lugo). Graduada con honores en la Escola Superior de Música de Catalunya con el profesor Jordi Camell, durante su formación recibe el Premio Extraordinario a las Enseñanzas Artísticas otorgado por la Xunta de Galicia.

Seguidamente, perfecciona sus capacidades en Madrid con el profesor Kennedy Moretti y realiza el Máster en Investigación Musical en la Universidad Internacional de Valencia. Desde septiembre de 2021, estudia en la Academia Franz Liszt de Budapest con el maestro András Kemenes.

En julio de 2022 recibe una beca para formarse en la Academia de verano del prestigioso *Center for Historical Keyboards* de la Universidad de Cornell, en Nueva York. Allí estudia, entre otros, con el maestro Malcolm Bilson.

Actualmente compagina sus estudios en Budapest con el desarrollo de su Doctorado en Música en la Universidad de Aveiro dirigida por el pianista y musicólogo Luca Chiantore.

Durante los últimos años ha recibido *masterclasses* de maestros como Pierre Laurent Aimard, Claudio Martínez-Mehner, Rita Wagner o Eldar Nebolsin y ha interpretado en numerosos auditorios como Budapest Music Center (Budapest), MÜPA (Budapest), Lincoln Hall (Nueva York), Kinghts Hall (Ljubljana), etc.

M^a Jesús Fernández Sinde, **Recreación de la práctica musical en la producción artística de la familia Madrazo-Fortuny.**

Palabras clave: Iconografía musical, intérpretes, compositores, siglo XIX, Madrazo.

Resumen

La saga de artistas Madrazo mantuvo una relación cotidiana con la práctica musical, tanto en su entorno familiar como en el ámbito profesional. Diversas referencias a la presencia de la música fueron recreadas en las obras de los pintores Madrazo, así como de Mariano Fortuny, yerno del pintor Federico de Madrazo. Con una mayoritaria presencia de intérpretes femeninas pertenecientes a la familia, las mujeres Madrazo fueron retratadas a lo largo de diversas generaciones por José, Federico, Luis, Raimundo y Ricardo de Madrazo, de modo preferente en el ámbito doméstico y en obras destinadas en su mayor parte al disfrute privado. A través de la compra de instrumentos y partituras, el aprendizaje musical y el hábito de asistencia a conciertos, hemos documentado la presencia de la música en su ámbito personal y de socialización.

El análisis de las producciones pictóricas y gráficas nos permite valorar la importancia asignada a la música en las clases acomodadas, aquí referidas al ámbito artístico relacionado con la aristocracia y la alta burguesía. A la imagen de familiares en su labor como músicos diletantes se une una relevante producción en la que se exhibe la importancia asignada a compositores e intérpretes tan destacados como Jesús de Monasterio o Santiago de Masarnau.

Hemos analizado la recreación de la figura de once compositores e intérpretes, producción favorecida por el contacto entre creadores en espacios sociales en los que se llevaba a cabo la práctica musical, en ocasiones compartida entre aficionados y profesionales.

De este modo, podemos conocer la labor musical llevada a cabo en el hogar de artistas que mantuvieron estrechas conexiones de carácter cosmopolita con creadores como Dominique Ingres, y que alcanzaron una muy relevante posición en el ámbito de la gestión cultural. Por todo ello, al análisis de la práctica musical se une el conocimiento de una producción artística en la que la música, en ocasiones interpretada por familiares o amigos, fue objeto de recreación pictórica. Quiénes fueron retratados en su papel de aficionados a la música o en su proyección profesional, así como el modo en el que su respectiva práctica fue recreada nos aporta información de interés sobre la significación de la presencia de la música en espacios artísticos en España a lo largo del siglo XIX.

CV. María Jesús Fernández Sinde

Doctora en Musicología con Mención Internacional por la Universidad Complutense de Madrid. Máster en Música Española e Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid. Licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de la Rioja, y en Geografía e Historia por la Universidad de Cantabria.

Investigadora externa de la Universidad Complutense, miembro del Grupo de Investigación en el Proyecto I+D+i *Iconografía musical y organología: Patrimonio e investigación musicológica*.

Ha participado como ponente en Congresos, Cursos, Jornadas y Encuentros en el Museo Nacional del Prado, la Escuela Superior de Lyon o en la Universidad de las Artes de Tokio, junto a diversos Seminarios de Investigación.

Pedro d'Avila, *The First Page of Frédéric Chopin's First Ballade Op. 23: Turning Music into Verses*.

Keywords: Frédéric Chopin, ballades, poetry, musical narrative, performance practice, piano music.

Much has been written and said about the narrative nature of nineteenth-century instrumental ballades, with scholars and musicians trying to find the perfect way of matching musical elements with the structure of a specific plot. It is striking, however, that almost all literature on these "*Balladen ohne Worte*" ignore the fact that ballads are not only the unfolding of a story, but the unfolding of a story *told in verses*, in a very particular way. But how are we supposed to tell a story in verse if we do not have words to work with? How can we express, in instrumental performance, a versified narrative?

Just as in verbal language, music can be full of punctuations, and the meaning of a musical structure changes completely depending on how it is punctuated, as it profoundly impacts the way a phrase is inflected. Twentieth-century performance traditions often overlook this aspect of interpretation, as it means employing pauses and breaths that are not always indicated by the score – just think of how common it is to find cello students who struggle to understand the phrasing and inflection in a suite by J. S. Bach, or flute students who almost suffocate themselves for not knowing when to breathe in a fantasia by G. P. Telemann! In my presentation for the *Jornades ab sentits V*, I would like to propose three different ways of understanding the versification of the first page of Frédéric Chopin's Ballade Op. 23, and to show how each of these ways can be expressed with specific punctuations of the text. Historical data, motivic, harmonic and melodic analysis, stylistic comparisons and creative freedom are combined in order to hear and play this music with new meaning, showing how essential is the role of interpretation in our perception of what a piece is about.

Pianist and researcher **Pedro d'Avila** (Petrópolis, Brazil, 1999) began his musical studies at age 5 with his uncle, the conductor Rodrigo d'Avila. An active and passionate performer, d'Avila performed in important concert halls, such as Sala Cecilia Meireles, Sala Francisco Mignone, and Salão Leopoldo Miguez, in Brazil, and the Fine Tuned Society, The Academy, and Grusin Music Hall, in the United States. Following a recital given in 2018, American critic and musician Harold Emert proclaimed Pedro as "the successor to Nelson Freire." Pedro d'Avila holds a degree in Piano Performance from the University of Colorado Boulder, where he received the largest scholarship ever offered to a piano student by this institution in the last 20 years. He has studied historical performance with Robert Hill and Malcolm Bilson, and modern piano with Ronal Silveira, Jerome Lowenthal and David Korevaar. He is currently pursuing a master's degree in Artistic Research at the Escola Superior de Música de Catalunya, under the direction of the Italian musicologist and musician Luca Chiantore.

Heidi Tsai, **Listening, Perceiving, Being, Dreaming, and Awakening.**
Neurophysiological feedback on listening to JS Bach's Goldberg Variations.
Recital comentat

Abstract:

"Music moves the fantasy, affects the heart, and penetrates the deep recesses of the mind" writes Marsilio Ficino, the Italian Renaissance humanist philosopher and priest. Music triggers related memories, experiences, moods and emotions; in a deeper state of consciousness, music listening can serve a cognitive function, revealing internal knowledge and encouraging self-regulation. The mayor of 14th-century Bologna assigned not a doctor to cure the sick but rather a musician ("Sergio"). Health was defined not an absence of illness but instead a balance between mind and body, a valuable byproduct being an equilibrium between deeper recognition of the self and its relation to others. This state of pure being and psychological flexibility can be achieved only by decelerating cerebral activity to absorb new cognitive materials to relieve physical and/or emotional restraint. In addition to music, other relevant techniques to reach this state in therapy today include meditation, psychedelics, and hypnosis, even unintended conditions such as sleep deprivation; the relaxed ego coupled with an open mindedness result in a loss of duality: a collapse between subject and object, reaching what 18th century philosopher Georg Wilhelm Friedrich Hegel refers to as a state of love: becoming one with otherness without losing oneself". Between 1913 and 1916. Carl Jung developed the Active Imagination Mechanism (AIM), a meditation technique translating the contents of one's subconscious into images and narratives that can serve as a means of self-exploration and awareness, thus sharpening one's emotional regulation. I propose the following experiment to explore various states of consciousness in order to attain this psychological flexibility: listening to a live performance of considerable duration (Johann Sebastian Bach's Goldberg Variations, played on the harpsichord in its entirety) while simultaneously practicing Jung's AIM. The Goldberg is a worthy choice owing to a unique combination of the following factors: 1) Limited dynamic range: the harpsichord provides a more relaxing physical space than a full orchestra or louder instruments, such as a trumpet; 2) Repetition: the recurring harmonic progression throughout the 30 variations imparts a palpable aural structure, thus reducing mental activity and inviting the mind to play; 3) Tessitura: the pitch range of both hands does not exceed 1.5 octaves above and below middle octave, easily

remaining within human speaking and singing range, pacifying the subject's central nervous system on a primal level; 4) Duration: the Goldberg lasts between 60-90 minutes, an anchored measure for the brain to navigate in and out of Alpha and Theta waves. In particular, the Theta state—the Holy Grail of slower brain waves allowing a filter-less stream of ideas, images, and dreams—will be guided by each variation's distinct rhythm, texture, and tempo. Essentially, the psychological stage surrenders itself from thinking to Being.

Listeners are encouraged to embrace and remain aware of all visualization and emotional feedback, including a lack thereof. In this active listening state, the participant is engaged in an energetic flow between perceiver, music, and musician. Thanks to a lower cerebral activity, the state of being becomes knowledge itself. The results include pure observation and total acceptance of one's reactions during the listening process, revealing rare insights unattainable under an otherwise cerebrally-dominant state.

Passionate in harpsichord, fortepiano and piano, Dr. Heidi Tsai brings life to a wide variety of repertoire from 17th to 21st centuries. She has been featured as a soloist on both the fortepiano and the harpsichord. Frequently sought also as a sensitive and initiating chamber player, Heidi collaborated with Christian Zacharias, Giovanni Antonini, and Leonard Slatkin under orchestral settings. Heidi has been invited to play in major concert series and festivals throughout the United States, Central America, Asia and Europe. Her live performance of the Goldberg Variations received enthusiastic feedback from audiences and music critics; it was recorded and broadcasted by *Catalunya Música*.

As the co-founder and artistic director of the early music group Barcelona Barroc, Heidi and her cellist husband, Nabí Cabestany, recorded *Chiaoscuro* with 8 other musicians. The recording includes Muffat's Harmonico Tributo, and 2 triple concerti by J.S. Bach. In 2018, she debuted her solo fortepiano recording under the German label b-sharp Productions in Berlin, receiving numerous positive reviews in both Germany and Japan.

Dr. Tsai has taught both piano and harpsichord at Boston University, Boston Conservatory, Arizona State University and Indiana University. From 2002-2019, Heidi Tsai served on the faculty in the early music department at the *Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)* in Barcelona, and the Conservatoire in Pau, France.

As a dedicated pedagogue fascinated by cognitive processes and the human brain, Dr. Tsai is also a Sophrology therapist certified from the Superior School of Sophrology in Paris. She leads a private practice in Toulouse, France, where she works as a therapist, a coach, a teacher, and a musician. She has worked with professional musicians to ease tensions related to performance anxiety, and also on aligning their unique lifestyle with an authentic connection between the mind and the body.

Currently, she is invited to lecture and perform multi-discipline projects such as music inspired by the 17th century French transvestite abbot François-Timoléon de Choisy by the following institutions: Princeton University, the French Embassy (Washington D.C.), University of Illinois, (UrbanaChampaign), Indiana University (Bloomington), Grinnell University (Iowa), Arizona State University (Tempe, AZ), and the Music Sources (Oakland, CA). In January 2023, she will launch her second multi-discipline project on the Goldberg Variations and Neurophysiology.

Divendres 3 de març de 2023

Alejandro Mateo, **Cosmic Campfire Songs: How the *Travelers'* theme from *Outer Wilds* makes us feel emotionally connected to its characters and its world.**

Keywords: Outer Wilds, Travelers, interaction, connection, gameplay.

Abstract: *Outer Wilds* (2019) is a video game that makes a poignant portrait of *connection* as the main remedy for the overwhelming free fall of cosmic existentialism that the player feels when presented with the isolation and sense of fragility that impregnates its physically accurate simulated solar system. Sound and music are certainly a key part for that. Andrew Prahlow, the sound designer and composer, uses them to reinforce the main gameplay mechanic: rewarding and encouraging curiosity-driven exploration and, in the way, bringing the player emotionally closer to the the world and the (lightly outlined) characters that inhabit it.

The song *Travelers* is an active element of gameplay, a diegetic tune performed by a group of five space travelers' that serves as beacon, mood settler and emotional-catharsis-trigger that gives information about each character, the world, and even sets a mood for the exploration of each location. These travelers are scattered across four different planets and a moon, playing their own part of the song, which the player is able to detect and follow directing a tool called 'signalscope' towards its source. When this tool is directed towards two or more sources the player will be able to hear them playing together and in sync. *Travelers* is used to help the players get oriented with the environment, but it also gives moments of rest and comfort in a world where they are constantly reminded of their fragility and isolation.

Video games hold the potential to tell stories and convey messages in a way that is inherent and exclusive of their own media, especially through interaction, immersion and simulation. This paper focuses on how the player interacts with the song *Travelers* in a way that's only possible in video game storytelling, analyzing it and exploring how it articulates meaning while serving as an important game mechanic and also acting as a conventional soundtrack that sets a mood for a location, a character or a scene.

Short CV: I'm a violinist, sound engineer, aspiring composer and *amateur* music researcher thriving on experimental music, the underground scene and historically informed performance. I've played with the post-rock band Purkinje, self-release music explorations under the aliases Kret and Normal Human From Somidor, perform in historically informed projects like Feminarum Aures, and compose music for audiovisual media like the short film *La Veda* by Paco Chanivet.

In 2016 I completed my studies in sound engineering for live events and audiovisual media in EMAV. In 2021 I finished my Bachelor's Degree in Historically Informed Performance (violin) at ESMUC, growing interest in the domestic music scene from 18th century 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). In 2022 I began to study musical composition for video games with Gabriel Garrido at the school of music technology and sound Microfusa.

Recently I had the chance to present my first paper at an international congress: *Synthesizing Dreams: Vaporwave, sonic experience and musical signification through mixing techniques and contemporary production tools* (XVth ICMS, 2022).

Cesc Bayle, ***Headbanging: tòpoi i tòpics al darrere de deixar-se el coll tocant heavy metal.***

Seguint la temàtica d'aquest any a les Jornades, m'agradaria presentar el fenomen del "headbanging": el moviment agressiu del cap al ritme de la música rock i *metal*. Aquesta acció és característica de l'escenificació als concerts en viu dels músics dels gèneres esmentats, consistint en un tòpic en relació als aspectes corporals. Es dona amb diferents variants: "baix i dalt", circular ("*molinillo*"), "drunk", "martell", etc.

És curiós com aquest moviment es relaciona amb la música, especialment a quin moment es dona a la cançó i a quin tipus de fragments acompanya, normalment *riffs* repetitius saturats de distorsió. La comunicació tindrà com objectiu explorar aquesta relació cos-música dins del *heavy metal* (anàlisi de passatges on té lloc el *headbanging*, amb quina música té lloc un tipus o un altre, relació amb el ritme i el so, etc.). Tanmateix, la intenció és presentar la relació amb la cultura del *heavy metal*, centrant-me en el component de demostració de poder: ser capaç de fer *headbanging* és un símbol de força, donat l'esforç que suposa i les conseqüències que té per a l'interpret.

Es proposa una presentació demostrativa amb música en directe, dins de l'espai de temps del congrés, realitzant el discurs de la comunicació juntament amb interpretació de banda de rock (veu, guitarra, baix i bateria), on tots els participants ensenyaran la seva capacitat per fer *headbanging*.

Cesc Bayle és estudiant de pedagogia de l'Esmuc. Professor de guitarra elèctrica i harmonia al centre d'estudis de música moderna *Rockschool* Barcelona. Professor del mètode IEM (improvisació com a sistema pedagògic).

Enrique Padilla, ***El cuerpo en el concierto convencional de música clásica.***

Performance, nuevos formatos de concierto, estudios sobre el cuerpo, música clásica.

Partiendo de una investigación sobre los posibles vínculos entre el concierto convencional de música clásica y el género de la *performance* contemporánea, surge la necesidad de replantearse qué ocurre con los cuerpos de los intérpretes en dichos conciertos. Mientras que muchos *performers* han reivindicado su cuerpo como un cuerpo-materia-objeto cuya presencia constituye el centro de sus espectáculos, los músicos mantienen una posición ambigua: trabajan disciplinadamente su cuerpo y hablan de la presencia escénica, pero al mismo tiempo el cuerpo está desaparecido en la mayoría de los discursos sobre el tema. De este modo, aunque se haya criticado a menudo la desaparición del cuerpo en la música clásica occidental, no podemos mantener que el cuerpo está (ni ha estado nunca) ausente en ninguna interpretación: no está silenciado ni oculto, está pasado por alto.

En esta situación, queda claro que, dentro de un concierto, podemos distinguir claramente dos planteamientos al respecto del cuerpo que conviven en el tiempo que dura dicho acontecimiento: los instrumentistas y cantantes deben realizar un ejercicio físico de altísima intensidad y precisión, mientras que los oyentes tienen que conseguir escuchar un sonido de origen corpóreo como si fuera un sonido de origen no corpóreo. Esto se consigue a través de la

puesta en marcha de una serie de prácticas establecidas por la tradición que no ocultan los cuerpos, pero sí delimitan el papel que pueden jugar en el acontecimiento escénico, de manera que su protagonismo se reduzca para mantener intacta la ideología que debe reproducir el concierto convencional de música clásica: la preeminencia del compositor sobre el intérprete, con todo lo que ello implica. Frente a estos planteamientos, la *performance*, como buena parte del arte contemporáneo, se ofrece como un lugar donde explorar de manera abierta sobre el cuerpo: éste es un signo más que dialoga con el resto de signos en escena.

En el seno de esta polémica, se encuentra la tensión existente en el propio concepto de *cuerpo* que han señalado diversos pensadores existencialistas: su cualidad de sujeto (palabra), en tanto que sede de la conciencia y lugar de mediación entre la conciencia y el mundo; y su cualidad de objeto (carne), cuando se produce la alienación del cuerpo propio al quedar sometido a la vista de un Otro. De igual modo, el acercamiento de la música clásica al cuerpo de los intérpretes se desarrolla en paralelo con la transformación del cuerpo de los obreros en un cuerpo-máquina que forma parte de la máquina productiva del capitalismo, a la manera en la que explican este proceso algunos autores marxistas italianos que han entendido el capitalismo como el sistema que más ha necesitado maximizar la explotación de los cuerpos.

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. En 2022 finalizó sus estudios superiores de canto en la ESMUC con la soprano Enedina Lloris, realizando su Trabajo Fin de Grado sobre las vinculaciones entre la *performance* contemporánea y el concierto convencional de música clásica.

Carlos Villar-Taboada, **Versos, sonidos y logos: Cantos de A. Machado (1961), según Claudio Prieto.**

Palabras clave: música contemporánea española; análisis musical; Claudio Prieto (1934-2015); Antonio Machado (1934-2015); simbolismo.

El cuestionamiento sobre el sentido musical halla en los repertorios vocales una de sus más fértiles encrucijadas, debido a la conjunción entre la lectura, la audición y el análisis en un jardín sustancialmente atractivo por la multiplicidad y la heterogeneidad de referentes que en ellos se concitan. Además, las tendencias propias de la música contemporánea desde mediados del siglo XX han mantenido una relación dialógica con el pasado –y con el público– tan tensa cuanto conciliadora y sugerente. Estas músicas se ofrecen como lugares de mediación entre sujetos con diversos bagajes y expectativas. Siendo la tarea del analista explicar la convivencia entre esos planos comunicativos.

Desde lo precedente, se propone un acercamiento analítico a tales músicas, a través de un estudio de caso particular. Se centra en una pieza vocal datada en la etapa de juventud –casi

formativa– de un compositor contemporáneo español: *Cantos de A. Machado* (1961), de Claudio Prieto, para flauta, clarinete, arpa, violonchelo y mezzosoprano. Se basa en el poema «Llamó a mi corazón un claro día», de Antonio Machado, que alude al tema de la muerte gracias al empleo de un vocabulario rico en términos sensuales (olfativos, táctiles, visuales), que habilita una vía de evasión desde lo corpóreo (el corazón) hacia lo espiritual (el alma). Su traducción musical, condicionada por la experiencia previa del músico en incursiones técnicas dodecafónicas, despliega una colección de recursos que corroboran, enfatizan o matizan el sentido del texto poético, mediante procedimientos variados.

El estudio propuesto sintetiza las implicaciones de la elección de Machado por Prieto y contrasta el análisis de rima, métrica y significados de la poesía con la definición paramétrica y el análisis atonal estándar (según el marco teórico de Forte) en busca de su objetivo: sugerir una explicación satisfactoria de cómo se leen los versos, cómo se escuchan los sonidos y cómo se comprende su mensaje.

Carlos Villar-Taboada es Profesor Titular en la Universidad de Valladolid, donde coordina el programa de doctorado en Musicología, pertenece al grupo de investigación “Música, Artes Escénicas y Patrimonio”. Especializado en análisis musical, tras estancias en el IRCAM (París) y Columbia University (Nueva York), ha virado desde posicionamientos estructuralistas hacia la investigación semiótica, centrando su labor en repertorio de los siglos XX y XXI.

Dedicó su tesis doctoral a la música contemporánea en Galicia y publicó estudios sobre metodología analítica (*Pitch-Class Set Theory, Topic Theory*) y sobre música española del siglo XX y contemporánea, analizando obras de compositores de los entornos generacionales del 27 –Julián Bautista, Rodolfo Halffter, Joaquín Rodrigo–, del 51 –Claudio Prieto, Rogelio Groba–, o del posfranquismo –Enrique X. Macías, José Luis Turina–, entre otros.

Actualmente desarrolla sus trabajos desde un enfoque propio, derivado de integrar metodologías estructuralistas interesadas en la exploración semiótica: el paradigma de la logoestructura.

Pablo Gómez Ábalos, **Sentimientos y padecimientos, la corporalidad de lo sublime.**

Recital comentat de *Clavecin roïal*

Gestos, corporalidad, padecimiento, Clavecin roïal, sublime, C. P. E. Bach.

C. P. E. Bach y el *Clavecin roïal*, instrumento que poseyó en sus últimos años de vida, son una referencia incontestable para entender la música corporalizada en el s. XVIII.

Según indicó Carl Friedrich Cramer en su *Magazin der Musik* de 1783 (pp. 11-12), C. P. E. Bach compuso la fantasía en la mayor Wq 58/7 de sus *Kenner und Liebhaber IV* bajo los efectos de un ataque de gota, denominando dicha composición “in tormentis”. En palabras de Edmund Burke: “la idea del dolor corporal, en todos los modos y grados de padecimiento, dolor, angustia, tormento, produce lo sublime” (Burke 1757, 71).

Así mismo, Sophie Becker nos informa en 1786, en su diario de viaje, en su encuentro con C. P. E. Bach que “el Rondeau en La menor [Wq 56/5] de su segunda colección [de *Kenner und Liebhaber*] se ha creado del primer sentimiento con la muerte de su hijo y por ello también es tan expresivo”.

C. P. E. Bach creó gestos bizarros que vinculaban muchas de sus ideas musicales entre la improvisación y el cuerpo que padece, que goza, que filosofa, o llora y ríe, y que se manifiesta

a través de un instrumento dejando sus huellas. El *Clavecin roïal* fue uno de sus instrumentos favoritos desde 1782, al menos para improvisar e interpretar sus fantasías, como dejó constancia la propia Sophie Becker en algunas cartas y en su diario de viaje. También encontramos evidencias manuscritas del propio C. P. E. Bach de la vinculación de las fantasías con *Clavecin roïal* (Wollny 2014).

Este recital comentado desde el *Clavecin roïal*, siguiendo mis propias investigaciones en torno a C. P. E. Bach y el *Clavecin roïal* (Gómez Ábalos 2015 y 2020) así como la de otros investigadores como Head (2016), pretende mostrar, en los términos de lo sublime musical, aquello sublime en el padecimiento y los sentimientos profundos corporalizados. Mostrar, a través de la ductilidad del *Clavecin roïal* cómo es la conexión entre gestos físicos y gestos metafóricos tan característica de la música de C. P. E. Bach, especialmente de sus rondós y fantasías.

Pablo Gómez Ábalos CV

Titulado superior de piano y música de cámara. Máster oficial en interpretación histórica (fortepiano), otorgado por la Universitat Autònoma de Barcelona/Esmuc y Doctor en música por la Universidad de la Rioja.

Colaborador del Museu de la Música de Barcelona, coordinando y editando el libro *El piano de mesa Zumpé & Buntebart* del Museu de la Música de Barcelona (Girona: Documenta Universitaria, 2019). En 2017 fue galardonado con una de las prestigiosas becas Leonardo 2017 de la Fundación BBVA por el proyecto: “Clavecin roïal: timbres y fantasía de lo Sublime” publicando un CD con grabaciones en este instrumento y un libro que se publicará próximamente.

Entre varias reseñas de su CD, se ha dicho:

“... Fascinante experimento el ofrecido en esta singular e insólita grabación, que viene a aportar un poco de variedad, de investigación y de innovación a un mundo del disco mayoritariamente repetitivo y falto de imaginación y curiosidad.” (Salustio Alvarado, Ritmo nº 957).

Es profesor de piano, fortepiano y másteres en ESMAR y tiene publicados varios artículos.

Emili Brugalla, Mompou, el sons que neixen dels dits.

PARAULES CLAU: -CAMPANES - LEGATO METAL·LICO - GEST SONOR - COMPOSITOR
COM A MÈDIUM - RESSONÀNCIA

És coneguda l’anècdota que explica el mateix Mompou relacionada amb la gènesi del seu *Preludi per la mà esquerra*: ‘Estava jo assegut davant del piano xerrant amb el guitarrista Miquel Llobet i, distret per la conversa i deixant que la mà s’arrossegés mandrosament sobre el teclat, vaig endevinar el principi del *Preludi per a la mà esquerra*.’

Moltes de les obres de Mompou neixen així en aquesta **recerca tàctil** de la mà sobre el teclat sovint també acompanyada d’un estat de fluïdesa o concentració ‘flotant’ que obren el canal de inspiració i inicien el camí de la creació.

Mompou expressava sovint que no posseïa oïda interna per imaginar la música fora del teclat i necessitava el contacte físic amb el piano per engendrar les idees musicals: “Sembla com si la música fossin les meves mans. Mans que temptegen el teclat fins a encertar el conjunt de tecles per a encabir ; acostuma aquest tacte a guiar-me cap al rumb musical”.

D'aquesta manera, seguint el llinatge d'altres grans pianistes compositors romàntics que també composen des de l'instrument– Chopin, Scriabin, Rakhmàninov, Granados-, Mompou crea la seva música des del cos: l'oïda directa combinada amb l'acció física dels dits en el teclat.

Una altra font de inspiració per Mompou és el contacte íntim que va establir amb les **campanes en la foneria familiar Dencausse situada al Poble Sec** i que el permeté experimentar amb aquests instruments. Mompou passava hores observant i escoltant les campanes. Més tard, quan ja estudia música al conservatori, l'avi Jean Dencausse va proposar al jove Frederic la feina d'ajustar l'afinació de les campanes per aconseguir-ne el to concret. De tot aquests moments passats en la fàbrica, Mompou conserva un embuix del so de campanes que intentarà reproduir en el piano i definirà tant una forma de so 'acampanat' i perllongat com un toc digital específic per a la seva música. D'aquí sorgirà el seu '**legato metal·lic**' que es basa en l'escolta de les ressonàncies més que en el *legato* de la tradició pianística acadèmica.

En aquesta comunicació, comentarem algunes obres de Mompou que exemplifiquen aquesta 'corporalitat' de la seva creació musical: els diferents tocs relacionats amb les imatges sonores suscidades, l'estat de fluïdesa corporal i d'especial concentració de l'oïda que requereix la interpretació de l'obra mompouana.

També podrem analitzar com Mompou en la seva recerca sonora acaba produint també un **gest sonor** que exemplifica el contingut o l'evocació del contingut musical que vol transmetre i com construeix el perímetre sonor de l'obra en funció del silenci o del grau d'abstracció que la conformen, des de la seva primera obra, les Impressions íntimes fins a la Música Callada.

Finalment insistirem en el fet que el seu joc pianístic converteix les mans del pianista en un pur **mediador** de les capacitats ressonants i secretes, o bé un 'despertador' dels sons del piano- com succeeix amb el fregat dels dits que fan aflorar les freqüències amagades dels bols tibetans.

Emili Brugalla i Fons, pianista i pedagog

Inicia els estudis musicals al Conservatori Superior de Música del Liceu, on es diploma en els graus superiors de Piano i de Música de Cambra. El treball posterior amb Eulàlia Solé i l'encontre amb personalitats com Bruno Canino i Maria Curcio l'orienten definitivament cap a la professió musical. L'any 1995 fa coneixença amb Maria João Pires, que des d'aleshores l'ajuda a definir millor els seus propis mitjans per fer arribar la música al públic.

Com a solista o formant part de grups de cambra, Emili Brugalla ha actuat a les sales més importants d'Espanya, en el marc de festivals tan prestigiosos com el Festival Internacional de Música de Granada, Festival de Perelada, Festival Internacional de Torroella de Montgrí, Festival Internacional de Santander, Festival Internacional Pau Casals del Vendrell, Quincena Musical de San Sebastián, Temporada 1996 del Auditorio Nacional de Madrid, etc.

Ha estat membre fundador del Trio Kandinsky amb el qual ha desenvolupat una carrera internacional intensa. Actualment forma duo pianístic amb el pianista búlgar Vesko Stambolov. Entre molts altres enregistraments, Emili Brugalla ha enregistrat la *Música Callada* de F. Mompou que va rebre el Melòman d'Or l'any 2018 i el recent CD DIALOGUES amb obres de M. Blancafort i F. Mompou.

Actualment es professor de música de cambra al Conservatori professional "Victòria dels Angels" de St Cugat del Vallès i al Conservatori Superior de Música del Liceu.

Albert Ferrer Flamarich, **La música escènica com a presència física i presència absent.**

Paraules clau: música escènica, paisatge sonor, esquizofonia, música diegètica, acusmàtica.

Aquesta comunicació proposa un recorregut teòric general sobre els recursos dels elements musicals de música escènica amb caràcter diegètic que requereixen l'adició d'efectius instrumentals a la plantilla base, tan si sonen fora d'escena com si ho fan damunt l'escenari. Des d'una perspectiva que inclou alguns referents històrics com el personatge del missatger en les tragèdies de l'antiguitat greco-romana fins al modern concepte de paisatge, es comenta i reflexiona a l'entorn de la seva dialèctica respecte el focus musical principal (cor, i/o orquestra, i/o veus solistes) en un joc de figura i fons, entenent-los com a *tropos* i *topos* musicals amb caràcter simbòlic i semiòtic assolint una major competència en la dimensió històrica, estètica, semiòtica i semiològica sobre la matèria exposant una xarxa de relacions que il·lustren un abast estètic, teològic, polític, formal i històric d'aquests elements musicals fora d'escena i dels elements musicals de música escènica que s'identifiquen com a EMFE i EMME, respectivament.

També es proposa un mapa conceptual que pretén exposar determinades influències, relacions i elements a l'entorn de la música escènica. Algunes d'aquestes apareixen en el glossari que ocupa el capítol tercer i que inclou termes diversos vinculats a l'espai, l'acústica, la percepció o l'estètica trobats en aquests anys i que es relacionen amb el tema principal de manera directa i indirecta. Una de les línies d'investigació ateny a una faceta enumerativa d'alguns aspectes i factors característics dels recursos musicals de música escènica damunt l'escenari i dels emprats fora d'escena. Per exemple, els possibles vincles amb el concepte de paisatge sonor i d'esquizofonia. També s'han inclòs altres termes que no hi tenen a veure, tot i designar quelcom que també comparteix algun tret essencial de la desubicació habitual de les fonts musicals emissores. En aquest cas hi ha una voluntat d'esclarir possibles dubtes per exemple entre espai acústic i espai auditiu, així com marca sonora.

Entenem com a elements musicals fora d'escena aquells que sonen fora del fossat, escena o nucli principal d'emissió i al marge de l'espai que aquest ocupa. Aquesta disposició generarà una confrontació sonora espacial, temporal i d'acció en relació a la principal. Al llarg de la història de la música s'han caracteritzat com un recurs secundari de gran efecte tant si eren visibles per a l'espectador com si no. Aquest segon emissor musical –o els que demani el compositor– se situa a notable distància del primer. En canvi en l'altre tipus de música escènica aquest segon nucli d'emissió musical és visible i s'ubica damunt l'escenari essent perceptible per l'espectador formant, també, part de la consciència dels personatges en el cas d'obres teatrals i, en particular, de les òperes. En aquest gènere el nucli principal es reparteix en dos àmbits: el fossat i l'escenari teatral. Aquests de música escènica dota l'obra música amb un caràcter parateatral. O el que es coneix com a música diegètica, si prenem el terme de l'àmbit cinematogràfic. Serviran d'exemple algunes números musicals d'òperes de Mozart, Rossini, Mercadante, Verdi Wagner; així com pàgines simfòniques de Berlioz, Mahler, Strauss i el *Rèquiem* de Berlioz.

Albert Ferrer Flamarich (Barcelona, 1983)

Musicògraf i historiador de l'art que des dels 16 anys ha participat en nombrosos mitjans de comunicació de premsa local, especialitzats en música i genèricament culturals. Actualment se'l

pot llegir al *Diari de Sabadell* (des del 2010), *Foc Nou* (2016), *El viejo topo* (2018), *Revista Musical Catalana* (2019), *Revista SOM* (2019) i, ocasionalment, a *Serra d'or* (2009) i al *Diari de Terrassa* (2021).

Entre els anys 2002 i 2006 va coordinar un modest butlletí sobre (Sarsuela2000Zarzuela) i entre 2008 i 2013 va treballar pel segell discogràfic Columna Música. Des de 2009 ofereix regularment conferències essent convidat per la Universitat Catalana d'Estiu a Prada de Conflent l'any 2015 amb el curs "Salvador Espriu i els compositors catalans", a més de professor suplent al Conservatori de Sant Cugat (curs 2018-19) i d'impartir Introducció i Història de la música al Campus de l'Experiència de la Universitat Internacional de Catalunya (UIC, 2019-2021). També ha format part de concursos de cant com a jurat. En l'àmbit editorial ha revisat i coordinat projectes per a Editorial Arpegio, Libargo Editorial i Dínsic Publicacions Musicals, on actualment s'ocupa d'una col·lecció a l'entorn d'Eduard Toldrà.

Joan Vidal, **El nou currículum d'educació infantil. Una oportunitat per aprendre amb sentit?**

Paraules clau: educació infantil, aprenentatge amb sentits, significació musical, corporalitat, educació musical.

Resum: Es presenten diverses activitats pràctiques adreçades a l'ensenyament general i en concret a alumnes de segon cicle d'educació infantil (3-5 anys), en què s'introdueix la significació musical des de la corporalitat. També es valora el seu encaix en relació al nou decret d'educació infantil, que actualment està en fase de tràmit.

Joan Francesc Vidal Arasa. Professor associat. Departament d'Història i Història de l'Art (URV, Campus Terres de l'Ebre). Grau d'Educació Infantil.

Daryna Kovalenko, **Un viaje por La Presó de Lleida.**

Joaquim Serra, La Presó de Lleida, cançión popular catalana, cobla, nacionalismo catalán.

La Presó de Lleida es una cançión popular catalana que se convirtió en el tema principal de la obra de J. Serra que lleva el mismo nombre. El compositor catalán escribió la obra para dos coblas, que se presentan como las voces y el acompañamiento de la cançión. Gracias al talento musical de Serra, la cançión encontró nuevos colores armónicos y melódicos. La obra está llena de significados que siguen la letra de la cançión popular y que el compositor ha elegido para transmitir los diferentes personajes y voces a los instrumentos de la cobla, de manera que logra mostrar de forma peculiar las palabras de la cançión en cada nota. Además, la obra se encuentra enmarcada por el contexto histórico del franquismo y la elección de un tema catalán se muestra como una reivindicación nacional. Por lo tanto, la *Presó de Lleida* de J. Serra abre a los oyentes el mundo del drama y de la tristeza, del amor y de la felicidad.

Juan Carlos Asensio, **Sentido y sensibilidad en los repertorios litúrgico-musicales del medievo.**

El cuerpo y el alma siempre han sido un binomio casi indisociable en la monodia medieval. La parte física humana siempre ha estado presente como objeto vehicular de la contemplación divina y desde la divinidad se ha alimentado -preferentemente de manera espiritual- el cuerpo de los mortales. Muchos textos procedentes del libro de los salmos nos muestran este doble camino que, incluso al recibir sus primeras notaciones musicales, lo hacen con una escritura que habla a la imaginación de los cantores -a su espíritu- y que se expresa mientras sale por su boca en el acto del canto -el cuerpo- para transformarse de manera tangible en un gesto vocal sobre el pergamino. Nuestra aportación se centrará en algunos de los ejemplos sonoros que se refieren al cuerpo y al espíritu y a su transmisión a través de algunas fuentes medievales.

Juan Carlos Asensio Palacios. Comienza sus estudios musicales la Escolanía de Santa Cruz del Valle de los Caídos que luego continuará en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Es colaborador del *Répertoire International des Sources Musicales*. Ha publicado distintos trabajos en revistas especializadas junto a transcripciones del *Códice de Madrid* y del *Códice de Las Huelgas* y una monografía sobre *El Canto Gregoriano* para Alianza Editorial. Ha sido el redactor del capítulo dedicado al canto visigótico en la *Historia de la Música Española e Hispanoamericana* recientemente publicada por el Fondo de Cultura Económica y ha participado en la redacción del libro electrónico *Música i litúrgia medieval a la Biblioteca de Catalunya (s. IX - XIII)* en el capítulo dedicado a los manuscritos del área catalana-narbonense y sus particularidades. Colaborador del *Atelier de Paléographie Musicale* de la Abadía de Solesmes y ha sido Profesor de Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Desde 1988 al 1994 trabajó como documentalista en la Biblioteca de Música Española de la Fundación Juan March. Ha sido profesor invitado en la Hong Kong University y en la Chinese University of Hong Kong, la Universidad de Bolonia, el Conservatorio Superior de Tilburg (Holanda), el Gregorian Institute of Canada y la McMaster University of Hamilton (Western Ontario, Canadá) y a Kierownik Studiów Podyplomowych z Monodii Liturgicznej

Międzyuczelniany Instytut Muzyki Kościelnej Uniwersytet Papieski Jana Pawła II Krakowie (Polonia) a impartir cursos sobre teoría e interpretación del canto litúrgico y la música medieval. Con regularidad imparte cursos de canto gregoriano y de música medieval por diversas instituciones académicas de España, Italia, Francia, Polonia, Lituania, México, Brasil... Desde el año 2009 es colaborador del Seminario di Canto Liturgico "Zelus domus tuae" del Departamento di Lettere e Filosofia de la Universidad de Trento (Italia), y desde 2019 profesor de los cursos de doctorado del *Pontificio Istituto di Musica Sacra* de Roma.

En la actualidad es profesor ordinario del Departamento de Musicología de la ESMuC (Escuela Superior de Música de Cataluña), del *Master of Advanced Studies in Canto Gregoriano* en la Universidad de Lugano (Suiza) y del Máster en Patrimonio Musical Litúrgico de la Universitat de Barcelona y del Ateneu Universitari Sant Pacià. Desde 1996 es director de *Schola Antiqua*, y desde 2001 miembro del Consiglio Direttivo de la *Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano (AISCGre)*, y presidente de su sección hispana (AHisECGre). Investigador asociado del CILengua, miembro del grupo de estudio *Bibliopegia*, editor de la revista *Estudios Gregorianos* y miembro de número de la Academia "san Dámaso" de Ciencias Eclesiásticas.

Albert Torrens, **Enric Ribó i la Capella Clàssica Polifònica: la baula oblidada del cant coral a Catalunya.**

Enric Ribó, Història, Cant, Coral, Música.

Sota el títol *L'ideari estètic d'Enric Ribó (1916-1996) en la direcció, la pedagogia i la composició coral*, la tesi doctoral vol aprofundir en la figura d'Enric Ribó, element clau de la història de la música coral a Catalunya al llarg del segle XX -especialment, de la segona meitat-, eclipsat per altres grans noms que també van actuar, en la mateixa època i els mateixos camps de treball, i que han estat molt més estudiats i divulgats.

Així, el personatge ofereix diverses perspectives per a l'anàlisi des d'un punt de vista estètic:

-en la vessant de director coral, l'interès per un repertori inicialment reduït i inexplorat de polifonia ibèrica antiga i del Renaixement i el seu cultiu, principalment a través de la Capella Clàssica Polifònica, la coral que va liderar les tres dècades centrals de la seva carrera professional. La formació va ser pionera en molts aspectes -qualitat, adequació estilística, dedicació i perfil dels cantaires...- en el context de la forta regressió del cant coral a Catalunya després de la Guerra Civil, i predecessora de cors encara avui actius com la Coral Sant Jordi i el Cor Madrigal.

-en la vessant de pedagog, el disseny i la transmissió d'una tècnica pròpia als deixebles i la seva relació amb la creació de la càtedra i els estudis reglats de Direcció Coral CSMMB, on ell mateix s'havia format com a violinista. Director autodidacta, va impartir també nombrosos cursos de direcció no oficials programats per entitats com el Secretariat d'Orfeons de Catalunya (SOC) i la Federació Catalana d'Entitats Corals (FCEC). Els últims anys, va rebre l'encàrrec de posar en marxa una fallida Escola de Direcció de Catalunya.

-en la vessant de compositor, les característiques del seu llenguatge musical, els recursos melòdics i harmònics emprats i l'existència d'un corpus compositiu reduït -però més ampli del que és conegut en termes generals-, d'un nivell de dificultat elevat i pensat en bona mesura per elevar les exigències dels cors davant la inexistència de literatura específica per a aquest fi.

Més enllà de l'interès atemporal de totes aquestes qüestions, aquest és un moment idoni per a emprendre aquesta investigació per la gran quantitat de deixebles que van beure directament de la font d'Enric Ribó i que avui són actius en la direcció de cors al nostre país. Aquesta circumstància permetrà completar amb testimonis de primera mà obtinguts mitjançant entrevistes els continguts derivats de la revisió bibliogràfica i l'anàlisi de fonts documentals.

Albert Torrens és doctorand en el programa *Societat i Cultura: Història, Antropologia, Art i Patrimoni* de la Universitat de Barcelona. Llicenciat en Periodisme i diplomad en Ciències Empresarials. Formació musical de grau mig en les especialitats de piano i cant. És director de la Revista Musical Catalana i realitzador de programes a l'emissora Catalunya Música -tasca que li va ser distingida amb el Premi Josep Anselm Clavé de Comunicació 2018-.

Ha impartit conferències i cursos sobre música coral i ha format part de jurats de concursos com El Primer Palau o el CIM Les Corts. Ha estat durant vint anys cantaire de l'Orfeó Català.

Ha publicat *Cicle coral. Els guions del programa de Catalunya Música* (Editorial Boileau, 2015) i *Montserrat Torrent. La dama de l'orgue* (Ficta, 2020), a més de participar en publicacions conjuntes de temàtica musical amb altres autors.

Xavier Cervantes, **La comunicació gestual a l'escenari: del maluc de Beyoncé a la suor de Bruce Springsteen.**

La idea és desenvolupar la intervenció sobre com la crònica musical aborda els gestos dels músics, gestos que a vegades reforcen el que vol projectar l'artista (el maluc de Beyoncé i el poder escènic; la suor de Springsteen per comunicar l'entrega física com a valor...) i que a vegades contradiuen el que vol transmetre (p.e., el cantant del grup Suede mirant l'hora en un moment especialment intens de l'actuació).

Carlos Gutiérrez Cajaraville, **El Cuerpo y la Idea en un "Suspiro": Sentido y Sensibilidad en Mallarmé y Ravel.**

Apariencias, Idea, Materialidad, Sensibilidad, Sentido.

"La contemplación de los objetos, la imagen que huye de los ensueños que ellos suscitan, son el canto". De este modo, en su ensayo titulado "La Musique et las Lettres" (1894) escribía Stéphane Mallarmé (1842-1898) sobre el fundamento de los objetos, aquello que hacía aparecer la esencia misma de las cosas, y no únicamente su aspecto externo. No es una cuestión baladí que el poeta francés reflexione sobre la esencia, sobre la idea, a partir de lo que él mismo denominó su "canto": en su obra, música y poesía se encuentran tan inextricablemente entreveradas que resultan indistinguibles entre sí, inseparables. ¿Pero es esa esencia una herencia del idealismo platónico, algo inmaterial e incorpóreo, frente a las meras apariencias? En esta comunicación argumentaremos que es precisamente la materialidad y la corporalidad de la propuesta poética de Mallarmé lo que hace aparecer la esencia, en perpetuo movimiento, de su sentido. Para ello, examinaremos en profundidad el poema "Soupir" y la versión musical que realizó de este Maurice Ravel (1875-1937) para descifrar, a partir de la estrecha alianza entre los sonidos y las palabras, el significado concreto de la "Idea" según Mallarmé: en lo versos del artista francés no se concibe como una entidad abstracta y simbólica, sino como un gesto corporal sublimado, llevado a las últimas consecuencias, que únicamente se puede alcanzar a través de la acción de nuestros sentidos. Se trata, por tanto, de un conocimiento corporal, encarnado, sin el cual no existiría abstracción posible. Con nuestro análisis mostraremos cómo Ravel supo comprender perfectamente las exigencias afectivas de los versos de Mallarmé y, por tanto, fue capaz de hacer sensible, de manera compleja y sutil y, sin embargo, ágil y directa, la Idea, el "canto" mismo, que subyace y fundamenta el poema.

Biografía

Carlos Gutiérrez Cajaraville es Profesor Ayudante Doctor en la Sección Departamental de Historia y Ciencias de la Música (Universidad de Valladolid). Su investigación se centra en las emociones suscitadas por la música, prestando especial atención a la melancolía, la nostalgia y la tristeza a través de la historia. Su trabajo abarca un amplio espectro de repertorios, periodos

històrics, cultures y metodologies, situándose en la intersección entre la musicología, la antropología, la filosofía, la estética y la historia.

Taula rodona: **El cos en la creació i la interpretació musicals.** Amb Raimon Àvila, Margarida Barbal, Vika Kleiman, Xavier Sabata.

Coordinació i presentació: Susana Egea.

Joan Grimalt, **Beethoven's Sonata *Appassionata* and our bodies.**

Beethoven, *Appassionata*, bodily reactions, expressive absence.

Musical signification –what music connotes– has been occasionally equated with a bodily reaction to listening, singing, dancing, and playing (Lidov 1987). On the other hand, Hepokoski and Darcy (2006) have underlined the importance in analysis of the “presence of absences”, that is, of looking into what is missing in the score. Both assertions have inspired a hermeneutic analysis of Beethoven's op. 57, the piano Sonata “*Appassionata*”, of which I would like to share the main themes of the three movements.

What is missing, and how can it be interpreted? How much bodily reaction is implied in this fascinating music? And, last not least, what are the consequences for a performance of the work?

Joan Grimalt is teaching Analysis and Score Reduction at the Esmuc. As a linguist, conductor and pianist, his main field of research is the border region between language and music, especially musical rhetoric and narrative. He is preparing a new book on these subjects, after the international resonance of his *Mapping Musical Signification* (Springer, 2020).

Rolf Bäcker, **El cos a la simbologia dels instruments de corda – fonts rellevants per la comprensió de les tradicions guitarrístiques ibèriques.**

Paraules clau: escales – modes – teoria musical – ideologia – espiritualitat

Les tradicions musicals de la península ibèrica no només compten amb una abundància d'instruments de corda pinçada, sinó també amb un llistat ben nodrit d'obres literàries que els citen. Donat que en la immensa majoria d'aquestes fonts la voluntat d'aportar informacions a la musicologia no figurava entre les intencions dels seus autors, resulta imprescindible analitzar el significat dels passatges en concret per tal de descobrir la funció semàntica de l'instrument en qüestió. Una de les associacions més presents al llarg de la història de les literatures ibèriques compara la guitarra (o altres cordòfons semblants) amb el cos humà – una visió que encara es reflecteix en la nomenclatura antropomorfa de les parts de l'instrument, el “cos”, el “coll” o “braç”, la “boca”, etc.). En un context cristià com aquest que marca bona part de la història d'Espanya i Portugal, l'esmentada identificació porta a interpretacions tropològiques en relació amb la penitència (com ara en Vicent Ferrer o Juan López de Salamanca). Es tracta d'actualitzacions d'idees més antigues que, de fet, surten ja als primers textos dels pares de

l'església; aquests, a la seva vegada, al beure de fonts de l'Antiguitat clàssica, traspassen els límits del pensament cristià. La co-presència de les tres religions del llibre durant l'Edat Mitjana ibèrica permet, des d'una perspectiva semblant, tenir en compte també fonts islàmiques, especialment en relació amb el "soldà dels instruments", el llaüt, i jueves (on el kinnôr juga un paper important). La present contribució pretén resumir aquestes diferents tradicions, identificar-ne els elements que posteriorment reapareixen en tradicions cristianes, i a la vegada intentar una abstracció per tal de descobrir estructures antropològiques compartides per les diferents cultures esmentades.

Rolf Bäcker

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.

Sandra Myers, *Connecting the aesthetic and the poietic. Unravelling the composer's creative process in its relationships to receptive meaning.*

Keywords: poiètic, aesthesique, listening strategies, musical semiotics, analysis of contemporary music.

One of the most concerning issues for musicology, especially acute in the study and critical review of contemporary music (however, not limited to this period), has been to understand the often obscure correspondences between the composers' creative processes and intentions, and the perceptive and artistic responses to the works by audiences. Semiotic-based studies parting from the tripartite (*poiétique-esthétique-neutro*) approach developed by J.-J. Nattiez and the experimentation in acusmatic music beginning in the 1980's by leading researchers such as François Delalande (*Groupe de recherche musicale-INA*) still seem to be of relevance for the creation of a convincing theoretical corpus available to musicologists. The objective of this brief communication will be to share the activities of a seminal project being carried out in the *Conservatorio Superior de Música de Navarra*, between students of Musicology and Composition, in collaboration with the *Festival de música contemporánea de Navarra* (NAK). The students of Musicology have been carrying out an ongoing series of research activities in the context of collaborative self-ethnographical research as suggested in the writings of Rubén López Cano (2014), consisting of an immersive and active following of a series of compositions in progress by the students of Composition. The compositional strategies shared by the students are then examined using the theoretical approach outlined by Delalande (2007), and afterwards

contrasted with the collected receptive observations of students of different musical specialties (musicology, composition, and performance). These observations are then classified according to the 3 types of listening conducts (taxonomic-empathic-figurative) as prescribed also by Delalande (2002). The data collected will then be compared, in order to examine the correspondences and differences in the *poiétic* and the *esthésic* processes.

Bio SANDRA MYERS

American by birth, Ms. Myers received her B.A. in Music from the University of California, Los Angeles (UCLA) in 1985, and a second undergraduate degree in Musicology in 1997 from the Royal Conservatory of Music in Madrid, Spain. She culminated her studies with the reading of her doctoral thesis at the Universidad Autónoma in Madrid in 2017, on the subject of *The presence of the Spanish Romancero in the European music of early Romanticism. Spanische Lieder, chanson espagnoles and Spanish Ballads*.

From 2002 through 2019, she served as Professor of Musicology at the Upper Conservatory of Music of Castilla-León in Salamanca, Spain, and since 2019, she has occupied the Department Chair of Musicology in the Upper Conservatory of Music in Pamplona, Navarra. Her main areas of research and publications in past years have dealt with Spanish topics in the European art song, and more recently, with the artistic and performance of the French *romance*. She has carried out specific research projects on the subject of Spanish topics in Liszt, Berlioz and Debussy, among others.

In her almost 20 years of teaching, Ms. Myers has directed many bachelor's and Master's dissertations, and has also been actively involved in various interdisciplinary projects, the most recent in coordination with the Composition Department in Pamplona, directing collaborative research activities involving the creative process of composers. She also has coordinated several artistic research teams along with her fellow professors, both in Salamanca as well as in Pamplona.

Alan Branch, Lluís Arratia, Arantza Prats: ***Prima la musica e poi le parole? The relationship between words and music with illustrations from Johannes Brahms and William Walton.***

The relationship between text and music as represented in Antonio Salieri's opera to a libretto by Giovanni Battista Casti and Richard Strauss' *Capriccio* from an original idea by Stefan Zweig. The implications for song composers and their poets with illustrations from the following songs:

Johannes Brahms, *Wie bist du, meine Königin* (Daumer)

Johannes Brahms, *Wie Melodien zieht es mir* (Klaus Groth)

William Walton, *Daphne* (Edith Sitwell)

ALAN BRANCH

El pianista britànic, resident a Catalunya desde fa més de 30 anys, es forma a la Royal College of Music i a la Guildhall School of Music and Drama amb els mestres Yu Chun Yee, Joan Havill, Geoffrey Parsons, Graham Johnson, Iain Burnside, Edith Vogel, Paul Hamburger, Rudolf Piernay i Gordon Back. A la Guildhall School li concedeixen el Premi Franz Schubert al millor pianista de Lied. Becat pel govern austríac, també cursa estudis al Mozarteum de Salzburg amb el mestre Paul Schilhawsky. El seu interès per a la música de cambra i vocal el porta a col·laborar amb instrumentistes com Ricardo Casero, Magdalena Martínez, Roël Dieltens i Oystein Baadsvik i cantants com Victòria dels Àngels, Teresa Berganza, Lynne Dawson, Barbara Hannigan, Benjamin Luxon, Enriqueta Tarrés, Elena Copons, Josep-Ramon Olivé, Roger Padullés entre altres. Ha treballat al Gran Teatre del Liceu com a assistent musical dels mestres Josep Pons, Sebastian Weigler, Harry Bickett i Bertrand de Billy. Ha actuat per tot l'Estat espanyol i per molts països europeus. És llicenciat en Filologia Romànica per la Universitat de Durham i ha col·laborat amb la Fundació de la Caixa en cursos de dicció per a cantants. Exerceix la docència a l'Escola Superior de Música de Catalunya, al Conservatori Superior del Liceu i al Conservatori Professional de Vila-seca. Ha sigut professor també a Musikene (Centre Superior del País Basc) i al Conservatori de , on va dirigir òperes com *Dido i Aeneas* i *The Fairy Queen* (Purcell), *Babel 46* (Montsalvatge) i *Kiss me Kate* (Cole Porter). Amb estudiants de l'Esmuc dirigeix *Cendrillon* de Pauline Viardot, *Un avvertimento ai gelosi* de Manuel García i actualment està preparant *Trouble in Tahiti* de Leonard Bernstein. Va dirigir el Cor femení *Scherzo* de 2003 a 2011.

Arantza Prats comença els seus estudis musicals al cor infantil de l'Orfeó Donostiarra, on es forma amb Esteban Urzelai i Miren Urbieta-Vega, entre altres. Paral·lelament, estudia piano al Conservatori Francisco Escudero de San Sebastián acabant el grau professional el 2019. A la vegada, comença a estudiar cant al mateix conservatori, i més tard es trasllada al CMMB (Conservatori Municipal de Música de Barcelona) amb Salvador Parron. El 2020, inicia els seus estudis superiors de música amb l'especialitat d'Interpretació de Cant de Música Clàssica i Contemporània a l'ESMUC, on actualment cursa tercer curs amb Margarida Natividade.

Lluís Arratia comença la seva formació vocal a Alemanya, on aviat s'uneix a la plantilla del Cor Jove de l'Estat de Baviera. Actualment està cursant el Títol Superior d'Interpretació en especialitat de Cant Clàssic i Contemporani a l'ESMUC, amb Margarida Natividade. En el context d'aquests estudis, ha participat com a alumne actiu en *masterclasses* a càrrec de Josep Bros, així com en un curs de Lied impartit per Wolfram Rieger. Des de 2021 forma part de la Capella Reial de Catalunya, sota la direcció de Jordi Savall.

Dissabte 4 de març

Rubén López-Cano, **De cuerpo presente: el estudio del cuerpo y la corporalidad en la música a través de una travesía personal.**

La dimensión corporal en la música recorre territorios que van desde aspectos físicos como la acción motora requerida para tocar un instrumento o las conductas encarnadas de recepción musical o la transformación que la práctica instrumental hace a nuestros cuerpos desde callosidades y jorobas hasta la plasticidad neuronal. Pero también incluye el cuerpo simbólico:

proyección de metáforas corporales que dan sentido a la música, la movilización musical de emociones a través de reproducción de síntomas corporales de reacciones afectivas, etc.

En esta comunicación haré un recorrido de mis propios trabajos sobre algunos de estos aspectos incluidos en numerosos artículos y libros que he publicado a lo largo de mi carrera como investigador. El tour comprenderá temas como:

Introducción al cuerpo en la música 2005. [Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición](#). *TRANS. Revista Transcultural de música* 9 (artículo 8) 2005.

Cuerpo y expresividad musical 1996. [La ineludible preeminencia del gozo: el Tratado de las Pasiones del Alma \(1649\) de Renè Descartes en la Música de los siglos XVII y XVIII](#). *Armonía* N° 10-11; México: ENM-UNAM; pp. 5-17.2020.

[La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos](#). Barcelona: Esmuc.

Sobre los diferentes tipos de gestos y movimientos implicados en la performance musical 2009. [Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística: la gesticulación de Keith Jarrett en su Tokyo '84 Encore](#). Conferencia presentada en la VIII Reunión anual de la SACCoM (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música); *La experiencia artística y la cognición musical*, 25 y 26 de Junio de 2009.

Cognición corporeizada en música 2004. [Elementos para el estudio semiótico de la cognición musical. Teorías cognitivas, esquemas, tipos cognitivos y procesos de categorización](#). Texto para el curso on-line *Géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual*. Escuela Universitaria de la Música de Uruguay. Setiembre de 2004
2013. [El error de Descartes y las tres venganzas de René](#). Introducción al Dossier Cognición Musical Corporeizada. *Epistemus* 2, pp. 9-21. 2014.

[Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad](#). En Marita Fornaro (ed.).

[De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina](#). Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente /Escuela Universitaria de Música. pp. 41-78.

Proyecciones metafóricas de esquemas imagen corporales 2003. [Setting the Body in Music. Gesture, Schemata and Stylistic-Cognitive Types](#). Paper presented at International Conference on *Music and Gesture*; University of East Anglia (Norwich, UK). 28-31 August 2003

Sobre las affordances 2006. [What kind of affordances are musical affordances? A semiotic approach](#). Paper presented at *L'ascolto musicale: condotte, pratiche, grammatiche. Terzo Simposio Internazionale sulle Scienze del Linguaggio Musicale*. Bologna 23-25 February 2006.
2008. ["Che tipo di affordances sono le affordances musicali? Una prospettiva semiótica"](#). En Daniele Barbieri, Luca Marconi e Francesco Spampinato (eds.). *L'ascolto: condotte, pratiche, grammatiche*. Lucca: LIM. pp. 43-54

Construcción corporal de los géneros musicales 2004. [Favor de no tocar el género. Géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual](#). En Martí, Josep y

Martínez Silvia (eds.) *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*. Actas del VII Congreso de la SibE. Madrid: Ministerio de Cultura. pp. 325-337.

Música y cuerpo en la construcción de identidades de género: 2008. [Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango queer, Timba, Regetón y Sonideros](#). En Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano (eds.) *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. Salamanca: SibE-Fundación Caja Duero.

Cuerpo extendido en música 2018. "[Hackeontológico y entornos Metatopia: performance motora, sistemas interactivos y experiencia subjetiva](#)". *Resonancias* 22/ 43. pp. 133-157. Junto con Alicia Peñalba. DOI: <https://doi.org/10.7764/res.2018.43.7> 2021.

["Neurodiversidad y cognición 4E. Música y multisensorialidad en los entornos Metatopia"](#). Coautoría con Alicia Peñalba y Jaime Del Val. *Artnodes* 28. Doi: <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i28.384571>

Rubén López Cano ha editado 7 trabajos, publicado 6 libros y más de un centenar de artículos sobre retórica y semiótica musicales, filosofía de la cognición corporizada de la música, música popular urbana, reciclaje musical desde la edad media hasta la era mashup, memes y cultura musical digital, musicología audiovisual, diáspora, cuerpo y subjetividad musicales, investigación artística y epistemología de la investigación musical. Más info en www.lopezcano.net

Marià Gràcia, **L'emoció en la interpretació musical.**

Interpretació musical, emoció, prosòdia, sintaxi musical, semàntica musical.

Aquesta comunicació es basa en un dels articles (de mateix títol) penjat a la meua web www.psicologiadelamusica.com on reflexiono sobre els orígens i naturalesa de l'emocionalitat en la interpretació musical amb aportacions de la psicologia de la música així com altres consideracions musicològiques. La finalitat d'aquest article i de la comunicació és poder comprendre millor quins mecanismes psicològics actuen en l'interpretador alhora de poder transmetre allò que anomenem "emoció" en una interpretació musical i quina aplicació se'n pot derivar en els ensenyaments musicals.

A partir de la constatació de la diversa capacitat de copsar i projectar la dimensió "emocional" en una interpretació per part de diferents tipus d'interprets, parteixo d'una breu revisió del concepte i terme d'emoció i la seva aplicació literal o metafòrica en la música, des d'una triple perspectiva biològica, subjectiva/fenomenològica i sociocultural/històrica. Seguidament, m'endinso en el que considero l'origen primer de la capacitat d'emocionar per part de la música, la dimensió prosòdica de la parla, i n'efectuo un desenvolupament sociohistòric per poder comprendre el sorgiment de la capacitat simbòlica de la música i el seu poder comunicatiu i expressiu.

A partir d'aquest marc conceptual bàsic, estableixo el que considero l'axioma principal per a comprendre el substrat del poder comunicatiu i expressiu en la música: **en música, la sintaxi conforma la seva pròpia semàntica**. Aquest axioma pretén explicar el sorgiment d'allò anomenat llenguatge musical com a necessitat de dominar o "domesticar" la prosòdia, per tal de posar-la

al servei d'una capacitat expressiva cada cop més complexa. Igualment, permet explicar el sorgiment de la capacitat simbòlica de la música així com la seva creixent abstracció fins a emancipar-se totalment de la parla i constituir-se com una dimensió pròpia i exclusiva en l'ésser humà.

Un cop plantejat aquest marc teòric l'aplico a la comprensió del sorgiment de diferents prototips d'intèrprets amb una major o menor capacitat o dificultat per a sintonitzar amb la dimensió expressiva d'una obra i de comunicar-la o transmetre-la al públic. Enlloc d'entrar en judicis de valor sobre la manera de ser de l'intèrpret, pel que fa a la seva "fredor" o "calidesa" expressiva, proposo una aproximació constructiva en què aquesta capacitat pugui ser desenvolupada i cultivada a través dels aprenentatges rebuts al llarg de la llarga formació de tot músic.

En aquest sentit, i relacionat amb la temàtica d'aquestes jornades, plantejo el paper de l'emoció en l'ésser humà des de les darreres perspectives en neurociència en què el sorgiment de l'emoció s'ubica en el propi cos, com una intensa experiència essencialment somàtica, que només després pot passar a formar part de la consciència o la ment per poder ser pensada. Anàlogament, podem considerar el propi cos com una extensió d'aquesta capacitat prosòdica en la que gest i sensacions formen part de l'univers simbòlic de la música. En la interpretació musical i en la pedagogia musical, la qüestió de la relació entre ment i cos no sempre ha estat resolta de manera satisfactòria i, al meu entendre, encara avui en dia es mou més per certes dogmàtiques que per plantejaments serenament reflexius: una mirada des de la psicologia de la música pot ajudar a reconduir el debat per vies més fèrtils.

Marià Gràcia Ramon (Barcelona, 1968). Músic i psicòleg. www.psicologiadelamusica.com

Formació inicial com a pianista, amb l'enorme fortuna de poder conèixer György Sebök i els seus postulats pedagògics i humanístics. Ha exercit com a docent i pianista repertorista en diversos centres de Catalunya i Balears, amb especial dedicació a la innovació metodològica de l'aprenentatge del piano, el llenguatge musical i l'harmonia, així com l'atenció a les dificultats d'aprenentatge musical.

Paral·lelament, està graduat en psicologia i exerceix com a psicòleg col·legiat, tant en l'àmbit educatiu com clínic, amb especial dedicació a la psicologia de la música, les altes capacitats i l'atenció a diversos trastorns relacionats amb el malestar psicològic. Com a psicòleg de la música intenta potenciar la presència de la figura del psicòleg en els centres educatius per tal d'ampliar perspectives en l'aprenentatge musical, així com promoure un major benestar psicològic dels estudiants i professionals (pànic escènic, estrès, motivació, alt rendiment, etc.).

Ha publicat a Dinsic la cantata infantil *El llop i les set cabretes* i *Cançons d'Espriu*.

Vicent Minguet, '*Die Pforte des innersten Heiligtums*': del model retòric a l'expressió subjectiva del jo en la música instrumental del segle XIX.

PARAULES CLAU: Música i significat, retòrica, subjectivitat.

Fins a les darreres dècades del segle XVIII, la crítica musical occidental no es va centrar en la relació que es podia establir entre la producció d'un compositor i el seu jo més personal.

Durant molt de temps els crítics havien defensat que aquests dos mons estaven allunyats entre si. No concebien l'expressió com una manifestació subjectiva del jo, sinó com una construcció objectiva. Entenien que la projecció d'un text —en el cas de la música vocal— o la representació d'una emoció —en la instrumental—, buscaven essencialment evocar una resposta calculada en els oients. Tanmateix, el prestigi cada cop més gran que va anar adquirint la música instrumental va posar sobre la taula qüestions fins llavors poc discutides sobre l'origen i la naturalesa de l'expressió. El públic va començar a escoltar aquesta música com més va més com una manifestació de la personalitat única del seu creador, i aquesta tendència es va imposar amb notable celeritat en els anys immediatament posteriors a la mort de Beethoven. En aquesta comunicació presentarem algunes de les claus que expliquen el canvi que va produir-se en la comprensió del fet musical als inicis del segle XIX en terres germàniques, i que va conduir a l'abandonament progressiu d'un paradigma de l'expressió musical essencialment retòric en favor d'una concepció subjectiva d'aquesta com a manifestació personal del creador.

Vicent Minguet is Lecturer of Music History at the Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), and also teaches Analysis and Music Theory at the Institut Artístic Oriol Martorell in Barcelona. He studied Musicology (Ph.D.), Musical Performance (MMus) and Composition (MA) in Spain, France, Switzerland and Germany. As a committed performer he has premiered more than 50 works, and has worked personally with Pierre Boulez, Peter Eötvös, Karlheinz Stockhausen or Helmut Lachenmann, among other renowned composers and conductors. He has appeared regularly with Ensemble Modern (Frankfurt), musikFabrik (Cologne) and Klangforum Wien (Vienna), having recorded and played at international venues and festivals as a soloist, orchestral and chamber musician. A devoted musicologist as well, he has published extensively on Olivier Messiaen, his main research interests being currently Musical Signification and Music Aesthetics.

Luca Chiantore, **Melodrama, Melologia: un gènere per recuperar.**