

TAGUS-ATLANTICUS ASSOCIAÇÃO CULTURAL

**ACTAS DO I ENCONTRO IBERO-
AMERICANO DE JOVENS
MUSICÓLOGOS:**

POR UMA MUSICOLOGIA CRIATIVA...

LISBOA

22 a 24 de Fevereiro de 2012

Comissão Organizadora

Luís Miguel Santos (Universidade Nova de Lisboa), Luzia Rocha (Universidade Nova de Lisboa/Leopold Fränzes Universität de Innsbruck), Manuela Morilleau de Oliveira (Universidade Nova de Lisboa), Marco Brescia (Université Sorbonne-Paris IV/Universidade Nova de Lisboa), Rodrigo Teodoro de Paula (Universidade Nova de Lisboa), Rosana Marreco Brescia (Université Sorbonne-Paris IV/Universidade Nova de Lisboa), Rui Araújo (Universidade Nova de Lisboa), Rui Magno Pinto (Universidade Nova de Lisboa).

Comissão Científica

Ana Maria Allarcón (Universidade Nova de Lisboa), António Jorge Marques (Universidade Nova de Lisboa), Bart Paul Vanspauwen (Universidade Nova de Lisboa), Cristina Fernandes (Universidade de Évora), Gorka Rubiales (Universidad Complutense de Madrid), Johanna Calderón (Universidad Autónoma de Bucaramanga), José Dias (Universidade Nova de Lisboa), José Grossinho (University of Edinburgh), Llorián Garcia (Universidad de Oviedo), Luís Miguel Santos (Universidade Nova de Lisboa), Luzia Rocha (Universidade Nova de Lisboa/Leopold Fränzes Universität de Innsbruck), Manuela Morilleau de Oliveira (Universidade Nova de Lisboa), Marco Brescia (Université Sorbonne-Paris IV/Universidade Nova de Lisboa), Pedro Luengo (Universidad de Sevilla), Ricardo Bernardes (University of Austin – Texas/Universidade Nova de Lisboa), Rodrigo Teodoro de Paula (Universidade Nova de Lisboa), Rosana Marreco Brescia (Université Sorbonne-Paris IV/Universidade Nova de Lisboa), Rui Araújo (Universidade Nova de Lisboa), Rui Magno Pinto (Universidade Nova de Lisboa), Ruth Piquer (Universidad Complutense de Madrid).

Organização:



Apoio:



Official Carrier:



**ACTAS DO I ENCONTRO IBERO-AMERICANO DE JOVENS
MUSICÓLOGOS: *POR UMA MUSICOLOGIA CRIATIVA...***



Publicação: Tagus Atlanticus Associação Cultural

Editor: Marco Brescia

ISBN: 978-989-20-2892-7

Depósito Legal: 340475/12

PORTUGAL – Fevereiro de 2012

ÍNDICE

<i>A modo de apresentação...</i>	p. 1
<i>A modo de presentación...</i>	p. 4
Achille Picchi: A composição musical e a técnica: uma reflexão entre Adorno e Mário de Andrade	pp. 8-22
Alba San Genaro Arribas: Relación entre la música y la política: cambios y tendencias desde la Transición democrática española a la actualidad	pp. 23-33
Alejandro González Villalibre: Coherencia y estructura en la música cinematográfica: el caso de <i>Sé quién eres</i> , de José Nieto	pp. 33-44
Alexandra van Leeuwen/Edmundo Pacheco Hora/Adriana Giarola Kayama: Lapinha canta <i>America</i> : originalidades e tradição – um estudo para a <i>performance</i>	pp. 45-59
Aline Santos da Paz de Souza/Vanda Bellard Freire: Mulheres e música: atuação feminina no cenário musical do Rio de Janeiro (1890-1910)	pp. 60-67
Ana Carina Dias: Iconografia Musical no Vaso de Tavira	pp. 68-79
Ana Llorens: Lakatos, un músico de actualidad: su origen, su presente, su música	pp. 80-96
Ananda Alves Brandão/Carolina Borges Ferreira: A pesquisa em Musicologia através da análise de acervos pessoais: um estudo de caso sobre o barítono brasileiro Andino Abreu (1884-1961)	pp. 97-109
André Rui Graça: “Das Märchen”, de Emmanuel Nunes: recepção pública e crítica especializada em torno de uma estreia polémica	pp. 110-125
Beatriz Carneiro Pavan/Edmundo Pacheco Hora: Leitura e Decodificação de <i>Claviharpsicravocebalo</i> de Willy Corrêa de Oliveira: alguns aspectos segundo as visões de Bourdieu e de Bakhtin	pp. 126-141
Beatriz Hernández Polo: Crítica y recepción de los primeros cuartetos de Conrado del Campo en el Madrid de comienzos de siglo (1903-1913)	pp. 142-154
Belén Muñoz Herranz: La ópera en México después de la independencia: tras la búsqueda de una identidad	pp. 155-163
Bruno César Pinto Madureira: A ação e o contributo do maestro Silva Dionísio no âmbito da revitalização das bandas filarmónicas nos anos 70 e 80	pp. 164-178
Bruno Forst: Transcribiendo la transcripción: <i>Arte novamente inventada pera aprender a tanger</i> , de Gonzalo de Baena (Lisboa 1540) – edición crítica	pp. 179-194

Bruno Madeira/ Fabio Scarduelli: Expansion of left-hand guitar technique: A study on the barré	pp. 195-210
Cristina del Arco Gómez/Francisco José Álvarez García: Viajes de ida y vuelta: recepción de la tuna escolar salmantina en la década de los 10 (1912) en el Norte de España: Oviedo y Santander	pp. 211-221
Dácil González Mesa: Manuel de Falla y la composición de <i>Psyché</i> : una imagen histórica construida a través de su biblioteca personal	pp. 222-235
Daniel Moro Vallina: Aleatoriedad y Flexibilidad en la Vanguardia Musical Española	pp. 236-248
Daniel Paes de Barros: O florescimento de uma vertente composicional no século XX: origens do espectralismo francês	pp. 249-263
Danieli Verônica Longo Benedetti: Os Estatutos da <i>Société Nationale de Musique – SNM</i>	pp. 264-280
David de la Fuente García: Música: un nuevo paradigma en la sociedad de consumo	pp. 281-289
Diego García Peinazo: La <i>idea de las raíces</i> como eje articulador de los discursos de “lo tradicional” en el rock andaluz: una aproximación a través de la prensa escrita de la transición española	pp. 290-304
Elena Caro Sánchez: Romances de las Hurdes: Transcripción de Música y Textos	pp. 305-317
Eliana Asano Ramos/Maria José Dias Carrasqueira de Moraes: As relações texto-música e suas implicações na <i>performance</i> da canção <i>Quadras ao gosto popular</i> (1994) de Ernst Mahle	pp. 318-329
Eliana Monteiro da Silva/ Amílcar Zani Netto: Katunda, Barbosa e Resende: compositoras brasileiras acima de qualquer suspeita	pp. 330-344
Elías Israel Morado Hernández: Guido d’Arezzo y los indios: la conversión musical en México durante las primeras décadas de la conquista	pp. 345-362
Elídia Clara Aguiar Veríssimo: Confluências entre as Bandas Cabaçais do Nordeste Brasileiro, Gaita de fole e Zé-Pereira de Portugal e o conjunto turco Davul Zurna	pp. 363-378
Enrique Encabo Fernández: <i>Escuchar, ver y ser visto</i> ...escenas operísticas en la narrativa de los siglos XIX y XX	pp. 379-391
Enrique Valarelli Menezes: Contribuição para o estudo da sincopa no samba	pp. 392-405
Erick Beltracchini: Jazz Influences on Darius Milhaud’s Music: La Création du Monde	pp. 406-416

Fabiana Sans Arcélagos: El Archivo Histórico Teresa Carreño: Una documentación inexplorada	pp. 417-426
Glauber Resende Domingues: Brasil, Espanha, cinema e música: uma análise musical de dois filmes	pp. 427-440
Gustavo Rodrigues Penha: A polifonia de ações e a relação com o clown Grock na <i>Sequenza III</i> de Luciano Berio	pp. 441-456
Héctor Braga Corral: Método de transcripción para cantos libres de tradición oral: el caso de la asturianada	pp. 457-472
Irene González Cueto: Víctor Jara, el poeta revolucionario	pp. 473-481
Isaac Tello Sánchez: Acompañamiento pianístico para la Danza en España: situación actual e implicaciones educativas	pp. 482-495
Javier Bueno Gómez: <i>La leyenda del tiempo</i> : un antes y un después en la historia del flamenco	pp. 496-508
Javier Cruz Rodríguez: Nuevos acercamientos a la historia de los antiguos órganos de la Universidad y de la Catedral de Salamanca	pp. 509-520
Javier Rodríguez Aedo: La canción no llega a las masas. Lenguaje(s) de la canción popular en el marco de la vía chilena al socialismo (1970-1973)	pp. 521-534
Johanna Calderón Ochoa: Iconografía musical en la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos	pp. 535-540
José Miguel Hernández Jaramillo/Lénica Reyes Zúñiga: Software de análisis de músicas de tradición oral basado en el análisis paradigmático musical	pp. 541-554
Juan García Sainz: Tras la pista del Jazz Asturiano	pp. 555-560
Juan Pedro Escudero Díaz: Flamenco: de Patrimonio Cultural a Música Popular	pp. 561-571
Juliane Larsen: Questões para uma musicologia latino-americana	pp. 572-584
Laura María García Gómez: Un lugar para la música: paisaje sonoro de Lavapiés	pp. 585-598
Laura Touriñán Morandeira: La función socio-identitaria en la música: una propuesta de investigación sobre la obra de Marcial del Adalid	pp. 599-610
Llorián García Flórez: Musicología queer: (In)visibilización, Performatividad, Apropriación y Diferencia.	

Nuevas epistemologías para una Musicología Post-Identitaria	pp. 611-624
Luan José Franco: Da transmissão e das formas de sociabilidade da música tradicional do camponês: Caldas, sul de Minas Gerais, Brasil	pp. 625-634
Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos/Adriana Giarola Kayama: Tradução de obras vocais para o português: um estudo de caso a partir da ótica melopoética	pp. 635-648
Luiz Néri Pfüitzenreuter Pacheco dos Reis/Mauricy Matos Martin: A construção da performance na canção brasileira: um estudo de caso	pp. 649-659
Marco Brescia: El <i>Libro de órgano de Melchor López</i> (1781) – edición crítica	pp. 660-674
Marcos Aragão Fontoura: A Banda da Polícia Militar do Rio Grande do Norte: música e sociedade	pp. 675-688
María Dolores Cisneros Sola: Las canciones de juventud de Manuel de Falla: revisión de un repertorio olvidado	pp. 689-700
María Isabel Galey Manjón: El <<Fandango Robao>> de La Iruela: ¿Aproximación etnomusicológica vs. análisis musical?	pp. 701-713
María Ordiñana Gil: Francisco Andreví Castellá (1786-1853) y su magisterio en la Real Capilla de Madrid durante los últimos años del absolutismo español (1830-1836)	pp. 714-727
Mariana Carvalho Calado: <i>O concerto de ontem</i> : as sonatas de Beethoven interpretadas por Viana da Mota nas críticas de Ruy Coelho (<i>Diário de Notícias</i>) e de Luís de Freitas Branco e Francine Benoît (<i>Diário de Lisboa</i>)	pp. 728-739
Marina Barba: La música del drama romántico: <i>La Conjuración de Venecia, año 1310</i> . Drama histórico en cinco actos y en prosa escrito por Francisco Martínez de la Rosa. Música de Ramón Carnicer	pp. 740-753
Marshal Gaioso Pinto: A Música nas Irmandades e Confrarias de Goiás	pp. 754-767
Marta Arias Gómez: El coche como agente modificador de la conducta musical	pp. 768-777
Marta González Matilla: El <i>Canon</i> de Pachelbel en la publicidad	pp. 778-787
Miriam Albusac Jorge: Hacia la transdisciplinarietà en las investigaciones musicológicas: las contribuciones realizadas por la neurociencia de la música	pp. 788-797
Miriam Mancheño Delgado: La renovación del pasado: tradición y música para piano en la España de los años sesenta y setenta	pp. 798-810

Nicola Bizzo: The singles' covers of <i>Bohemian Rhapsody</i> as iconographic journey through the globe	pp. 811-820
Nieves Hernández Romero: Las profesoras en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: una aproximación	pp. 821-835
Nuria Barros Presas: El Cuerpo de Directores de Bandas de Música (1932-1945): dos contextos políticos, dos proyectos culturales	pp. 836-848
Oliver Curbelo González: Teresa Carreño y Enrique Granados: dos maestros en el uso del pedal	pp. 849-860
Patricia Gatti/ Edmundo Pacheco Hora: CRAVO iê-iê-iê: criatividade brasileira!	pp. 861-870
Paula González Suitt: Educación musical en la escuela primaria: Experiencias, vivencias y representaciones sociales de profesores primarios	pp. 871-883
Pedro Luengo: Adam Müller: un organero alemán en México	pp. 884-897
Raquel Rojo Carrillo: El Canto Hispánico: nuevos temas, métodos y herramientas de estudio	pp. 898-913
Raquel Sarabia Sánchez: Música y espiritualidad en la romería de Los Viriatos en Fariza, Zamora	pp. 914-925
Rogelio Álvarez Meneses: El epistolario de Gustavo E. Campa (1863-1934) en el Legado Pedrell de la Biblioteca de Cataluña	pp. 926-936
Roger Lisardo: O Paradigma da música absoluta e formação da identidade nacional alemã: algumas considerações	pp. 937-950
Rosalía Recio Pérez: La actividad musical en Salamanca en la primera mitad de 1912 a través de la prensa escrita <i>El Adelanto</i>	pp. 951-968
Rosana Marreco Brescia: Jean-Baptiste Debret: cenógrafo do Real Teatro de São João do Rio de Janeiro	pp. 969-982
Rubén Álvarez Díaz: El acordeón en el Occidente de Asturias como símbolo de una generación	pp. 983-996
Ruthe Zoboli Pocebon/ Luiz Guilherme Goldberg: Tipologias musicais em jornais: definições e critérios de uso	997- pp. 1007
Sara Navarro Lalanda: El Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina: Conciertos externos realizados por su alumnado	1008- pp. 1023
Sara A. Pedraz Poza: Interactividad y generativismo en el vídeo musical: el caso de "We use to wait" de Arcade Fire	1024- pp. 1033

Sergio Lasuén Hernández: Análisis musical en procesos creativos globales: aplicación práctica a la obra de Alberto Iglesias en los largometrajes de Julio Medem	1034- pp. 1045
Sheila Martínez Díaz: La búsqueda de un estilo operístico español: el caso de <i>La Espigadora</i> de Facundo de la Viña	1046- pp. 1058
Tadeu Moraes Taffarello: Análise, teoria e criatividade musicais: possíveis interações	1059- pp. 1074
Tania Perón Pérez: Una relación a distancia: reseñas, críticas y correspondencia de Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter y Jesús Bal y Gay con la compositora María Teresa Prieto	1075- pp. 1086
Thais Fernandes Costa: Os órgãos de tubos da região central do estado de São Paulo: aspectos técnicos e históricos	1087- pp. 1098
Vera Fouter Fouter: La etapa rusa del compositor Vicente Martín y Soler: revisión historiográfica y nuevas aportaciones	1099- pp. 1109
Víctor Landeira Sánchez: Las Evocaciones Criollas de Alfonso Broqua	1110- pp. 1122
Vinícius Inácio Carneiro/Ângelo Dias: A prática do canto coral juvenil como recurso integrador para o ensino técnico em Música: um estudo de caso	1123- pp. 1133
Virginia del Pilar Montaña Moreno: Publicidad vs Videoclip: El caso de <i>Her Morning Elegance</i>	1134- pp. 1142
Wânia Mara Agostini Storolli: <i>perVERSIONES</i> : A voz performática de Fátima Miranda	1143- pp. 1151
Zaida Hernández Rodríguez: Nuevas aportaciones interdisciplinares al estudio musicológico en el Santander de la edad contemporánea: la aplicación de herramientas geográficas para la reconstrucción del paisaje musical urbano	1152- pp. 1165
Zoltan Paulinyi: Uso criativo de séries oni-intervalares para estruturação de ópera	1166- pp. 1179

A modo de apresentação...

Ao editar as actas do I Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos, que congrega um grande número de investigadores de diversos países e, portanto, enriquece-se de distintos cantares, quizeamos recordar as sábias palavras de José Manuel Blecua, director da Real Academia Espanhola, a respeito da diversidade de falares em espanhol: “não existe uma língua melhor que a outra. Em nenhum lugar se fala o melhor espanhol do mundo”. Em tempos tão ásperos, em que, face à recente implementação do *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa*, na área de influência directa da mesma, debatem-se acaloradamente, em ambos lados do Atlântico, temas tão estéreis como o direito à propriedade de uma língua viva, deixamo-nos guiar pela mão segura de José Saramago, e aconselhar-nos, assim, pelo célebre Nobel Português de Literatura: “existem várias línguas faladas em português”.

Este foi, precisamente, o nosso posicionamento a respeito da diversidade idiomática presente nestas actas: dar voz a todos os sotaques, expressões e grafias que as compõem, nutrindo-nos de toda a riqueza advinda do plural y do alheio, que conformam, por antonomásia, uma dimensão inter-continental/cultural.

Nessas breves palavras que tentam, tímida e humildemente, traçar um esboço da pluralidade de temas e abordagens que se encontram nas presentes actas, longe de tentar, em vão, classificar e organizar em quotas e estantes empoeiradas a multiplicidade de caminhos transdisciplinares que ou partem ou convergem ou se cruzam numa palavra que compartilham as duas principais línguas aqui presentes – *Música* –, permitamo-nos,

mais além, cantá-la em suas mais diversas acepções e manifestações, que compõem um tecido polifônico incessantemente urdido...

Música... a voz silente dos tempos que o oleiro ancestro plasma no barro, que oraliza romancísticos cantares, que compartilha roupagens em tempos intangíveis, e, na cadência sincopada de mundos paralelos, tange sua história em orgânicos reflexos, explorando novas cores e emissões de suas vozes, que improvisamente bailam buscando-se compreender, nos percursos de sua própria historicidade, que faz cantar sua poesia feita canto, buscando matizes e policromias perdidas, sobre cenários distantes...

... que se georreferencia, desenhando o mapa sonoro de uma sociedade, que se faz paisagem na multiculturalidade de sua memória e, em busca de sua própria cinestesia, flexibiliza-se em aleatória plasticidade, spectralizando seu corpo canoro, para automatizar-se y analisar novos paradigmas, estimulando os impulsos de sua neuro-compreensão, e cujos algoritmos geram inadvertidos contornos, para condicionar-se velozmente à máquina que a transporta...

Música que retrocede o tempo e o espaço, cuja sacra monodia canta no gume da espada, e faz crer e temer... que se politiza e faz politizar, que se instrumentaliza, inquire, fomenta debates e clama sua sede insaciável de justiça, cujos signos espelham miríades do caleidoscópio social, que se faz instrumento de desenvolvimento e independência de géneros discriminados, que, à procura de novas epistemologias, dá e se faz voz a/d'esses mesmos géneros.

Música que se institucionaliza para fortalecer-se a si mesma e forjar identidade, que se permite apropriar pelas individualidades humanas, que, como factor de integração transdisciplinar, educa, e que – vital e rebelde – irradia e ultrapassa os mesmos muros erigidos para a sua conservação...

Música como expressão da natureza intrínseca do individual e do colectivo, cujas fanfarras sociabilizam-se para congregar conhecimentos e fazeres comuns, que se faz identidade, territorialidade, que se patrimonializa para identificar uma colectividade e nação, ao mesmo tempo em que se hibridiza ao alheio para cantar sua identidade mais intrínseca, cujo *cante* se renova fundindo-se ao mundo e cuja universalidade se enraíza para dialogar com a modernidade mais ingente, que expressa a crença daqueles que em torno a ela se aglutinam, enaltece a fé mais genuína, a retraditionaliza, resignifica e reconverte em produto que se vende... e que faz vender, que se transmedializa para, dócil, deixar-se manejar pelas mãos de seu espectador/recriador, que busca entender sua interdisciplinaridade na interface dos mais insuspeitos processos globais, que se faz imagem e dramaturgia, e irradia magia por trás de filtros de celulóide...

Música... cujos signos obscurecidos mapeiam em papel uma voz emudecida, que busca plasmar-se a si mesma, em tablaturas de esquecimento, para renascer em notações revigoradas, cujos sons mais telúricos ensaiam grafismos fugidios, que se redescobre e reinventa a si própria e a tempos vindouros...

Mas também *Música* que se faz colecção e desvela uma vida, um fazer, traça uma história – ao fim e ao cabo, de si mesma -, e é capaz de transmutar sólidas bibliotecas em sons inefáveis, e, igualmente, imiscuir-se sutilmente nelas, para ler-se a

si mesma, ultrapassar e transvasar barreiras meticulosamente edificadas, em sua inexorável vigência e modernidade, mas que, igualmente, adormece antigos cânticos sagrados em berços incunáveis... para travestir suas notas em ágeis tipos de imprensa, que se lêem, desprezam, comentam, deitam fora, guardam, investigam, reinterpretam, para voltar a ressoar nos caminhos da memória... *Música*, que se recebe ou rechaça, ao fio das vicissitudes da imponderabilidade humana...

Marco Brescia,

Lisboa, Fevereiro de 2012

A modo de presentación...

Al editar las actas del I Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos de Lisboa, que congrega un gran número de investigadores de diversos países y, por tanto, se enriquece de distintos cantares, quisimos recordar las sabias palabras de Don José Manuel Blecua, director de la Real Academia Española, respecto a la diversidad de hablas en español: “no existe una lengua mejor que otra. En ningún sitio se habla el mejor español del mundo”. En tiempos tan ásperos, en los que, de cara a la reciente implementación del *Acuerdo Ortográfico de la Lengua Portuguesa*, en el área de influencia directa de la misma, se debaten acaloradamente, a ambos lados del Atlántico, temas tan estériles como el derecho a la propiedad de una lengua viva, nos hemos dejado guiar de la mano segura de José Saramago, y aconsejar, así, por el célebre Nobel

Portugués de Literatura: “hay varias lenguas habladas en Portugués [traducción nuestra]”.

Y fue precisamente esto nuestro posicionamiento respecto a la diversidad idiomática presente en estas actas: dar voz a todos los acentos, expresiones y grafías que las componen, nutriéndonos de toda la riqueza advenida de lo plural y de lo ajeno, que conforman, por antonomasia, una dimensión inter-continental/cultural.

En estas breves palabras que intentan, tímida y humildemente, trazar un boceto de la pluralidad de temas y abordajes que se encuentran en las presentes actas, muy lejos de intentar, en vano, clasificar y ordenar en signaturas y estanterías empolvoradas la multiplicidad de senderos transdisciplinarios que o parten o convergen o se cruzan en una palabra que comparten las dos principales lenguas aquí presentes – *Música* –, permitámonos, más allá, cantarla en sus más diversas acepciones y manifestaciones, que componen un tejido polifónico incesantemente urdido...

Música... la voz silente de los tiempos que el alfarero ancestro plasma en barro, que oraliza romancísticos cantares, que comparte ropaje en tiempos intangibles, y, en la cadencia sincopada de mundos paralelos, tañe su historia en orgánicos destellos, explotando nuevos colores y emisiones de sus voces, que improvisamente bailan buscando-se comprender, en los senderos de su propia historicidad, que hace cantar su poesía hecha canto, buscando matices y policromías perdidas, sobre escenarios lejanos...

... que se georreferencia, dibujando el mapa sonoro de una sociedad, que se hace paisaje en la multiculturalidad de su memoria y, en la búsqueda de su propia cinestesia, se flexibiliza en aleatoria plasticidad, espectralizando su cuerpo canoro, para automatizarse y analizar nuevos paradigmas, estimulando los impulsos de su neuro-comprensión, y cuyos algoritmos generan inadvertidos contornos, para condicionarse velozmente a la máquina que la transporta...

Música que retrocede el tiempo y el espacio, cuya sacra monodia canta al filo de la espada, y hace creer y temer... que se politiza y hace politizar, que se instrumentaliza, inquiere, fomenta debates y clama su sed insaciable de justicia, cuyos signos espejan las miríadas del caleidoscopio social, que se hace instrumento de desarrollo e independización de géneros discriminados, que, en búsqueda de nuevas epistemologías, da y se hace voz a/de éstos mismos géneros.

Música que se institucionaliza para fortalecerse a sí misma y forjar identidad, que se permite apropiarse por las individualidades humanas, que, como factor de integración transdisciplinar, educa, y que -vital y rebelde- irradia y desborda los mismos muros erigidos para su conservación...

Música como expresión de la naturaleza intrínseca de lo individual y de lo colectivo, cuyas fanfarrias se sociabilizan para congregar conocimientos y quehaceres, que se hace identidad, territorialidad, que se patrimonializa para identificar a una colectividad y nación, a la vez que se hibridiza a lo ajeno para cantar su identidad más intrínseca, cuyo cante se renueva fundiéndose al mundo y cuya universalidad se enraíza para dialogar con la modernidad más ingente, que expresa la creencia de aquellos que

en torno a ella se aglutinan, enaltece la fe más genuina, la retraditionaliza, resignifica y reconvierte en producto que se vende... y que hace vender, que se transmedializa para, apacible, dejarse manejar por las manos de su espectador/recreador, que busca entender su interdisciplinarietà en la interfaz de los más insospechados procesos globales, que se hace imagen y dramaturgia, e destella magia tras filtros de celuloide...

Música... cuyos signos oscurecidos mapean en papel una voz enmudecida, que busca plasmarse a sí misma, en tablaturas de olvido, para renacer en notaciones revigoradas, cuyos sonidos más telúricos tantean grafismos huidizos, que se redescubre y reinventa a sí propia y a tiempos venideros...

Pero también *Música* que se hace colección y desvela una vida, un quehacer, traza una historia -al fin y al cabo, de sí misma-, y es capaz de transmutar sólidas bibliotecas en inefables sonidos, e, igualmente, inmiscuirse sutilmente en ellas, para leerse a sí misma, franquear y trasvasar barreras meticulosamente edificadas, en su inexorable vigencia y modernidad, pero que, igualmente, adormece antiguos cánticos sagrados en incunables cunas... para travestir sus notas en ágiles tipos de prensa, que se leen, desprecian, comentan, tiran, guardan, investigan, reinterpretan, para volver a resonar en los senderos de la memoria... *Música*, que se recibe o rechaza, al filo de las vicisitudes de la imponderabilidad humana...

Marco Brescia,

Lisboa, febrero de 2012

Análisis musical en procesos creativos globales: aplicación práctica a la obra de Alberto Iglesias en los largometrajes de Julio Medem

Sergio Lasuén Hernández / Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de
Córdoba

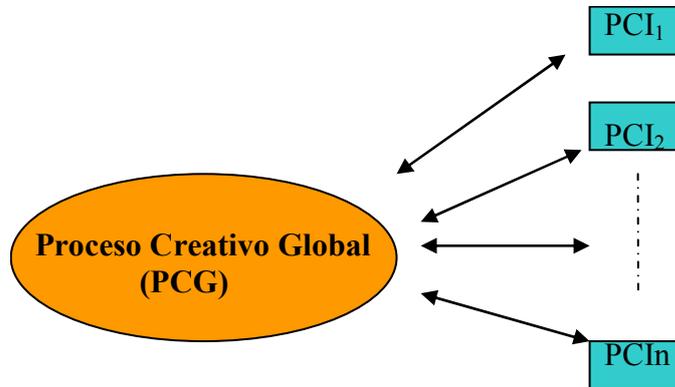
Este artículo se centra en los aspectos fundamentales que el análisis musical ha de tener en cuenta a la hora de estudiar obras artísticas interdisciplinares que sean resultado de un proceso creativo global. Para ello, se proponen varios parámetros musicales, ya sean nuevos conceptos fruto de la interacción de la música con otras artes o, por el contrario, elementos tenidos en cuenta en el análisis musical tradicional pero que han de someterse a una nueva lectura. Entre este segundo grupo de conceptos se sitúa la armonía, una de las herramientas que el compositor utiliza con mayor libertad en este tipo de procesos. Y es precisamente la armonía y, más concretamente, la que utiliza Alberto Iglesias en los largometrajes de Julio Medem de los años noventa, el elemento concreto mediante el cual se refrenda una metodología precisa y extrapolable a múltiples casos.

Introducción: Proceso Creativo Global (PCG)

Las distintas herramientas analíticas que utilizan musicólogos, compositores e intérpretes suelen aplicarse al ámbito de lo que podemos entender como música absoluta, entendiendo este último término en el sentido que lo utiliza Carl Dahlhaus¹. No obstante, si queremos analizar la música que forma parte de cualquier obra artística interdisciplinar se producen una serie de relaciones cuya comprensión escapa a este tipo de análisis convencional.

Y esta situación se hace todavía más patente al estudiar la música de las obras interdisciplinares que son resultado de un Proceso Creativo Global (PCG), entendiendo esto último como aquel que se constituye como el sumatorio de varios procesos creativos individuales de distintas disciplinas artísticas, que interactúan entre sí con la finalidad última de conseguir un único objeto.

¹ Carl Dahlhaus: *La idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Books, 1999.



Los procesos creativos individuales interactúan y pueden modificar el PCG, e incluso en ocasiones un proceso creativo individual –como por ejemplo, el que realiza un compositor– puede interactuar también con otro proceso creativo individual – como por ejemplo, el que desarrolla el director escénico–. El resultado de todas estas interacciones implica una característica inherente a la práctica totalidad de los procesos creativos globales: el hecho de que el valor añadido de un proceso creativo global es superior al que se conseguiría mediante el sumatorio de todos los procesos creativos individuales que intervienen en él, es decir²:

$$\text{Valor añadido PCG} > \text{Valor añadido } \sum_{i=1}^n \text{PCI}_i$$

Llegados a este punto se hace necesario contrastar una propuesta analítica que nos permita profundizar en las nuevas relaciones que aparecen al situar la música en el

² No es objeto del presente artículo demostrar las características propias de los procesos creativos globales. Una profundización más detallada se puede consultar en Sergio Lasuén: *La armonía como elemento de comunicación en procesos creativos globales*, Granada, Universidad de Granada - Facultad de Filosofía y Letras, 2009 (trabajo de investigación de DEA).

marco de un PCG, así como intentar establecer una metodología para acceder a su estudio.

Clasificación de los parámetros susceptibles de un análisis musical en el marco de un PCG

Existirán multitud de variantes en función de la obra que se desea analizar y del enfoque y objetivos que sean definidos previamente por cada analista. No obstante, sería interesante dividir los parámetros objeto de estudio en dos tipos.

El primero de ellos estaría constituido por los parámetros específicos que surgen al analizar cualquier PCG. Son aspectos que no tienen cabida en un análisis musical convencional. Entre los más importantes, podríamos citar la *Sincronía*, donde se estudiará la coincidencia en el tiempo que se establezca entre la música y otros fenómenos que interaccionen en un PCG; la *Integración con el diseño sonoro*, que se encargará de la relación entre la creación individual del compositor y el resto de elementos con los que compartirá el espacio sonoro; y la influencia que el *espacio* y cualquier otro elemento derivado de otro proceso creativo individual o de la interacción de varios tengan en la modificación de la *percepción* de la obra musical en relación con la que produciría la misma obra musical considerada de forma independiente en el marco de lo que Patxi Larrañaga denominaría un modelo PCIR³. Este aspecto podría influir incluso en la percepción del tiempo subjetivo.

Por otro lado, tendríamos una serie de parámetros que ya se utilizan en el análisis convencional pero que abordaremos con algunas matizaciones, dado que muchos de ellos no se pueden aplicar tal y como hacemos habitualmente. Entre ellos, se

³ PCIR = proceso de creación, interpretación y recepción. Hace referencia al proceso tan ritualizado que ha caracterizado la mayor parte de la música culta occidental, cuya estructura finalmente se estabiliza a lo largo del siglo XIX. Ver Patxi Larrañaga: “Un arte, todas las artes. Sobre la Muerte de la música contemporánea”, *Musiker*, 18, 2011, pp. 47-81.

situarían el timbre, cuyas connotaciones en el ámbito de un PCG son más que evidentes; la coherencia formal de la música, que suele estar muy influida por la estructura formal general del PCG, tanto en el ámbito macroestructural como en otros más locales; o la armonía, un elemento con gran capacidad para relacionarse de una forma menos explícita con elementos de otras artes tal y como veremos en los siguientes apartados.

La elección de un caso concreto: La armonía en la obra de Alberto Iglesias en los largometrajes de Julio Medem de los años noventa.

En función de todo lo expuesto hasta aquí, el primer objetivo sería seleccionar un parámetro musical utilizado por un compositor que haya creado una partitura en el contexto de un proceso creativo global. De ese modo, podríamos ver si existe una relación entre ese parámetro musical concreto y la obra final que surja como consecuencia de ese PCG. O dicho de otro modo: observar si esa interacción que se produce entre el proceso creativo de la música con el resto de los procesos creativos tiene una incidencia en la utilización de las distintas herramientas que utiliza el compositor.

La armonía se puede ver como un caso paradigmático. En principio, será una de las herramientas que el compositor podrá utilizar con mayor libertad, dado que la práctica totalidad de los directores o responsables de cualquier PCG no hacen indicaciones armónicas. Pero sólo en cierto modo, ya que el compositor conoce un “código común” según el cual una música determinada añadida, por ejemplo, a unas imágenes concretas supondrá en el receptor un mensaje específico. Y la armonía utilizada influirá, en mayor o menor medida, en la percepción de esa música. No obstante, estamos hablando de un “código” y no de un “cliché”. Y por eso es posible, sin obviar el código, utilizar otros recursos armónicos que no vengan determinados por

un cliché pero que sean percibidos por el receptor, conjuntamente con el resto de parámetros sonoros y la imagen, de manera satisfactoria. En cualquier caso se podría argumentar que el compositor, ya sea consciente o inconscientemente, va a tener un margen de maniobra bastante amplio en cuanto a la utilización de la armonía se refiere.

Una vez determinado el parámetro a analizar, hay que elegir un PCG concreto. El cine aporta una gran consistencia en cuanto a fuentes primarias, así como una difusión social mucho más amplia que otro tipo de medios. No obstante, hay que señalar que no todas las películas son resultado de un PCG y, además, que debe ser un tipo de cine que permita un determinado grado de libertad al compositor. En caso contrario, quizás el análisis de los parámetros musicales seleccionados –en nuestro caso, la armonía– podría no ser significativo.

La música para cine en España durante los años noventa encaja perfectamente en este planteamiento. Es una época de cambios, en la que surge una nueva generación de compositores coincidiendo con la aparición de un conjunto de realizadores que serán referencia en el cine español y que demandan funcionalidades distintas. Además, todo esto se produce en un entorno de avances tecnológicos tan relevantes que cambiarán en gran medida la forma de trabajar en este sector.

En este contexto se sitúa Alberto Iglesias: el referente, junto a José Nieto, de la música para cine en España durante esta década. Su formación, alejada de la música de cine convencional, le permite emplear distintos tipos de lenguaje armónico en función de lo que requiera, a su juicio, cada escena. De este modo, la utilización de una determinada armonía en un momento determinado es una elección entre una multitud de posibilidades que Iglesias domina con maestría.

Y el cine de Julio Medem le va a permitir expresar al máximo esta capacidad de experimentación. Un cine muy expresivo y poético, en el que la narración no suele ser

un fin en sí mismo, sino un vehículo para transmitir emociones. Y en esa transmisión, la música juega un papel fundamental. Como señala en su tesis Eva Sales: “El trabajo profundamente compenetrado e implicado entre Julio Medem y el músico Alberto Iglesias tiene unos resultados espectaculares; ambos realizan la estructuración del plano sonoro de la imagen, de forma que la coherencia argumental y la convergencia emocional entre música e imagen es total”⁴.

Medem es consciente de las posibilidades que ofrece la interacción entre los distintos creadores que participan en sus proyectos, otorgándoles una libertad que en otros directores resultaría inimaginable. Como señalan Angulo y Rebordinos, “La lectura y la discusión del guión con sus más íntimos colaboradores tiene un objeto parecido, el de asegurarse que éstos asuman la historia, que la hagan suya, como, entre otros, han declarado su director de fotografía Javier Aguirresarobe o Gonzalo F. Berridi y el compositor Alberto Iglesias”⁵.

Por todo lo anterior, las bandas sonoras de *Vacas*, *La ardilla roja*, *Tierra* y *Los amantes del Círculo Polar* serían un objeto de estudio ideal. Y entonces, ¿podríamos inferir algo significativo, alguna recurrencia destacable a través de un proceso empírico e inductivo?

Evidencias armónicas empíricas en *Vacas*, *La ardilla Roja*, *Tierra* y *Los amantes del Círculo Polar*

Antes de entrar a analizar cada una de estas herramientas armónicas debemos tener claro el alcance de las relaciones que vamos a establecer. Sería una ingenuidad

⁴ Eva Sales Ortiz: *El cine de Julio Medem. Los ecos conmovidos de la imagen filmica*, Valencia, Universidad Politécnica - Departamento de Comunicación audiovisual, Documentación e Historia del arte, 2003 (Tesis doctoral), p. 362.

⁵ Jesús Angulo/José Luis Rebordinos: *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, San Sebastián, Filmoteca Vasca-Festival de Cine de Huesca, 2005, p.74.

pretender descubrir una receta que nos aporte la solución armónica ante cualquier tipo de escena que nos propongan. El propio Iglesias hace referencia a esta cuestión, cuando nos habla de los procesos que se utilizan a la hora de escribir una banda sonora:

No son procedimientos formulables. No se puede decir 'quiero esta sensación y cómo la hago'. Se puede ilustrar lo que un personaje dice y hacer ver que quiere decir lo contrario. Pero no hay recursos fijos para hacer eso, ni tempos ni tratamientos temáticos. La música de cine trabaja mucho la memoria, vale tanto lo que oyes ahora como lo que tu cabeza es capaz de recordar: repetir algo cobra un significado increíble. Son armas muy complejas, aunque manejes códigos inaprensibles⁶.

Por tanto, una vez establecida la inexistencia de relaciones unívocas entre los conceptos armónicos analizados y unas tipologías de escenas determinadas, lo que sí podemos es ver como Iglesias –o en algunos casos, su subconsciente– ha asociado, de forma recurrente, unos conceptos armónicos a un tipo de escenas concretas. En definitiva, lo que vamos a intentar es observar empíricamente algunos aspectos de esa armonía integrada en esos códigos inaprensibles. Analizando, por tanto, la música de las cuatro películas citadas, y entre las numerosas relaciones que se pueden encontrar, vamos a citar las siguientes evidencias:

1. *Sistema*. Como norma general, en la mayoría de las escenas se van a evitar de forma expresa los gestos armónicos característicos de la tonalidad, como cadencias perfectas, movimientos melódicos direccionales típicos y cualquier otro gesto que reafirme la tonalidad desde un punto de vista muy tradicional. Dentro de este concepto tan amplio

⁶ Roberto Cueto: *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores de cine español*, Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid, 2003, p.271.

vamos a encontrar desde escenas en las que a pesar de esta huída de una funcionalidad armónica definida se emplea un lenguaje tonal hasta aquellas en las que la tonalidad prácticamente ha desaparecido.

Desde un punto de vista técnico, podríamos decir que predomina lo que llamaríamos un sistema central⁷, donde se identifica un centro de referencia⁸ normalmente de una forma clara, y a partir de aquí podemos hablar desde escenas en las que se puede analizar la armonía perfectamente desde un punto de vista modal o incluso desde una tonalidad más o menos ampliada, hasta planteamientos mucho más alejados donde el resultado estético está cercano a la atonalidad (a pesar de la utilización de ese nivel de referencia). También, dentro de este mismo planteamiento aparecen fragmentos que algunos llamarían de estética impresionista, en los que cada estructura armónica se debe analizar de forma independiente, sin ningún componente sintáctico, aunque en estos casos tampoco se perderá ese centro de referencia inicial.

Hasta ahora, con alguna matización, hemos hablado de algo que sucede como norma general. Pero, al ser tan usual, no nos permite relacionarlo con ninguna tipología de escena concreta, al menos que entráramos en una división en subcategorías (un grado de concreción que no es posible abordar en este artículo). Más esclarecedor sería observar cuando utiliza música atonal estricta y música tonal funcional. Así, podemos observar como normalmente Iglesias va a reservar lo que podríamos llamar música explícitamente tonal para momentos en los que la música tiene una funcionalidad diegética, así como para algunas escenas en las que la música, a pesar de ser incidental, presenta una acusada finalidad referencial. Y por último, también, para aquellos

⁷ Entendemos el concepto de centralidad en el mismo sentido que lo utiliza Teresa Catalán. (Teresa Catalán: *Sistemas compositivos temperados del siglo XX*, Valencia, Fundación Alfonso X El Magnánimo, 2003).

⁸ Lo que Ramón Barce llamaría un “nivel” (T. Catalán: *Sistemas...*, pp.395-414).

momentos en los que no se requiere utilizar la capacidad semántica de la armonía por estar supeditada al código de un *leitmotiv*.

Por otro lado, si hacemos un repaso de las distintas escenas que utilizan atonalidad podemos observar que se van a corresponder con dos tipologías muy concretas. La primera de ellas se correspondería con escenas en las que se produce una tensión determinada, ya sea porque alguien puede morir, por momentos de enajenación de algún personaje o acompañando situaciones que inducen al miedo o a la violencia. Y en algunos de estos casos la aparición de la música es previa, por lo que al asociarse este tipo de sistema con las situaciones anteriormente descritas la música tendrá una funcionalidad anticipatoria. El segundo tipo de escenas –ciertamente menos frecuente– en las que a veces se recurre a armonía atonal suele venir relacionada con lo mágico, con lo sobrenatural, con lo esotérico. Esta armonía normalmente forma parte de música menos direccional, con un componente más morfológico y en muchos casos se forma con objetos sonoros electroacústicos, que también se asocian a este tipo de escenas.

2. *Densidad armónica*. A través de la densidad armónica establece incrementos de la tensión y una direccionalidad determinada por la escena de dos formas distintas: utilizando un número diferente de notas distintas en cada acorde o incrementando la densidad armónica añadiendo otros objetos sonoros que aporten nuevas alturas.

3. *Acordes concretos*. Hay determinados acordes que se utilizan de una forma muy especial. Iglesias reserva, por ejemplo, las tríadas en estado fundamental a momentos muy concretos de las escenas normalmente relacionados con puntos de sincronía. Se observa, sin embargo, un uso muy frecuente del acorde semidisminuido, normalmente descontextualizado de su función tonal como dominante sobre el séptimo grado del

modo mayor (o séptima de sensible). Utiliza, aunque no muy frecuentemente, el acorde menor con la séptima mayor con una intención similar a la que aparecía en el cine mudo⁹. Más frecuente es la utilización del acorde disminuido al objeto de generar cierta indeterminación, cuya resolución casi nunca se produce como cabría esperar tonalmente.

4. *Interválicas concretas*. Algo parecido sucede con algunas interválicas, como la quinta justa, que utiliza en una doble vertiente: como referente al pasado y también simplemente para escenas que requieran poca densidad armónica. De forma muy frecuente, tanto aisladamente como integradas en acordes más amplios, Iglesias utiliza interválicas –simples y compuestas– con armónicos lejanos: séptimas mayores, novenas mayores y novenas menores, con la finalidad de destacar puntos de tensión tanto en momentos concretos como en procesos de evolución armónica.

5. *Cadencias*. A excepción de bloques muy concretos se suelen evitar las cadencias más usuales en armonía tradicional, sobre todo la cadencia perfecta pero también la cadencia rota al sexto grado. Se utilizan bastante las cadencias plagales y modales, estas últimas con múltiples variantes utilizando los acordes bVII, bVI, bII, V- e incluso bVII-7. Una cadencia que utiliza con bastante frecuencia es la cadencia suspensiva sobre un acorde semidisminuido, sobre todo para concluir determinados bloques con cierta sensación de ambigüedad.

⁹ A este respecto, se pueden consultar varios ejemplos muy clarificadores en el segundo volumen de Hans Erdmann/Giuseppe Becce: *Allgemeines handbuch der film-musik*, Berlín, Schlesinger, 1927.

6. *Cambios de armonía en función del texto.* Un claro ejemplo de la relación existente entre la armonía y el resultado final de la escena concreta se produce cuando hay un cambio significativo importante, desde un punto de vista armónico, coincidiendo con alguna frase significativa de los actores. Sin ser un recurso muy frecuente en Iglesias – seguramente porque resulta demasiado obvio y se aleja de su lenguaje–, nos aporta una interesante cuestión: los cambios de armonía en función del texto van a actuar no tanto en términos absolutos sino en términos relativos. Es decir, lo fundamental va a ser la gradación armónica de ese cambio y no sólo el punto de llegada o la morfología del acorde que coincida con la frase concreta.

Conclusión

A la vista de los resultados obtenidos se podría afirmar que a pesar de no poder hablar de una correspondencia unívoca y axiomática entre armonía y objeto final, es posible constatar la existencia de una relación entre la utilización de determinadas herramientas armónicas y la función que desempeñan en las distintas escenas en las que aparecen. Por tanto, podemos deducir que al menos en estas cuatro películas está presente, en ciertos casos, una especie de código implícito según el cual determinadas armonías se utilizan de forma reiterada asociadas a temáticas y funcionalidades concretas. Este código se articula en torno a variables armónicas muy diferentes, desde las más generales como el sistema utilizado hasta las más específicas como la utilización de acordes concretos desde un punto de vista morfológico.

Por otra parte, este código no se circunscribe únicamente al plano armónico y en la mayoría de los casos viene asociado a otros aspectos musicales, siendo determinado por la conjunción de la armonía con otros parámetros como el timbre y el ritmo, así como por técnicas de composición específicas.

A partir de este caso concreto, podría inferirse una metodología precisa y extrapolable a múltiples estudios. Es por ello por lo que sus resultados deberían compararse con los de otros compositores españoles de los noventa o de otras épocas y nacionalidades o incluso con los que pudieran obtenerse en procesos creativos globales distintos al cine, al objeto de saber hasta que punto nuestros resultados son comunes a un determinado ámbito o por el contrario obedecen a la propia estética de Iglesias. Probablemente, a tenor de lo estudiado, algunos conceptos armónicos tendrán un ámbito de aplicación muy amplio y otros, por el contrario, formarán parte del propio lenguaje del compositor.

Referencias Bibliográficas

Carl Dahlhaus: *La idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Books, 1999.

Eva Sales Ortiz: *El cine de Julio Medem. Los ecos conmovidos de la imagen fílmica*, Valencia, Universidad Politécnica - Departamento de Comunicación audiovisual, Documentación e Historia del arte, 2003 (Tesis doctoral).

Hans Erdmann/Giuseppe Becce: *Allgemeines handbuch der film-musik*, Berlín, Schlesinger, 1927.

Jesús Angulo/José Luis Rebordinos: *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, San Sebastián, Filmoteca Vasca-Festival de Cine de Huesca, 2005.

Patxi Larrañaga: “Un arte, todas las artes. Sobre la Muerte de la música contemporánea”, *Musiker*, 18, 2011, pp. 47-81.

Roberto Cueto: *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores de cine español*, Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid, 2003.

Sergio Lasuén: *La armonía como elemento de comunicación en procesos creativos globales*, Granada, Universidad de Granada - Facultad de Filosofía y Letras, 2009 (trabajo de investigación de DEA).

Teresa Catalán: *Sistemas compositivos temperados del siglo XX*, Valencia, Fundación Alfonso X El Magnánimo, 2003.