



**CONGRESO INTERNACIONAL
“MUSICOLOGÍA APLICADA AL CONCIERTO:
LOS ESTUDIOS SOBRE PERFORMANCE EN ACCIÓN”**

**INTERNATIONAL CONFERENCE
“MUSICOLOGY APPLIED TO THE CONCERT:
PERFORMANCE STUDIES AT WORK”**



J. Massani (1920): *Die Orchesterprobe* [Óleo sobre lienzo].

**1-3 diciembre 2016
Universidad Internacional de Andalucía
Campus “Antonio Machado” de Baeza, Jaén**

DIRECCIÓN CIENTÍFICA / SCIENTIFIC DIRECTION

Miguel Ángel Marín (Universidad de La Rioja / Fundación Juan March).
Javier Marín López (Universidad de Jaén / Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza).

COMITÉ ORGANIZADOR / ORGANISATION COMMITTEE

Ana Lombardía (Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid).
Josep Martínez Reinoso (Universidad de La Rioja).

INVITADOS / GUESTS

Ponentes / Keynote Speakers

John Sloboda (Guildhall School of Music and Drama, Londres).
Pablo L. Rodríguez (Universidad de La Rioja / Diario *El País*).
Aaron Williamon (Royal College of Music, Londres).
Miguel Ángel Marín (Universidad de La Rioja / Fundación Juan March).

Talleres / Workshops

Albert Nieto (Conservatorio Superior de Castilla-La Mancha, Albacete).

Lab-conciertos / Lab-concerts

Ensemble La Danserye (Murcia).
Conjunto Ars Longa de La Habana (Cuba).
Ensemble Armonía Concertada (Suiza-España).

PRESENTACIÓN Y OBJETIVOS DEL CONGRESO

Los estudios sobre performance están impulsando un profundo cambio de dirección en la musicología. Hasta tal punto que muchos investigadores han sugerido reformular una de las premisas fundamentales de la disciplina: el cambio de una orientación tradicional que entiende la música como texto a una más reciente que considera la música como performance. Esta perspectiva toma, pues, la performance como objeto de estudio y el concierto como el espacio privilegiado en el que tiene lugar. Este giro conceptual desafía las metodologías establecidas y las prácticas académicas, al tiempo que vincula de manera más directa a musicólogos e intérpretes.

Este Congreso Internacional se propone impulsar el reciente debate promovido por los estudios de performance dentro de la musicología ibérica. El congreso se articula a través en una serie de ponencias invitadas, lab-conciertos experimentales, comunicaciones libres y talleres prácticos. Entre otros, se prestará especial atención a los siguientes temas:

- Experimentación creativa
- Análisis y performance
- Interpretación Históricamente Informada
- Corporización
- Historia de la interpretación y de la performance
- Discología y prácticas de grabación
- Significados del gesto en la interpretación
- Colaboraciones compositor-intérprete
- De la partitura a la performance
- Filosofías de la interpretación
- Improvisación y arreglos
- Programación de conciertos
- El papel creativo del oyente

LUGAR Y FECHA DE CELEBRACIÓN

El congreso se celebrará en el **Campus Antonio Machado** de la Universidad Internacional de Andalucía durante los días 1 al 3 de diciembre de 2016, en horario de mañana y tarde. Se incluye como actividad docente la asistencia obligatoria a los lab-conciertos del Ensemble La Danserye, Conjunto Ars Longa de La Habana y Ensemble Armonía Concertada (todos en Baeza, los días 1, 2 y 3 de diciembre), y, de manera opcional, al concierto de Harmonía del Parnàs (Úbeda, 3 de diciembre, 20.30h).

CERTIFICADOS

Los alumnos matriculados que acrediten al menos la asistencia al 80% de las horas recibirán un certificado de asistencia en el que constarán las materias cursadas y el número de horas del congreso (25 horas). Este congreso podría ser convalidado por créditos de libre configuración por las universidades andaluzas según sus propias normativas.

CONFERENCE BACKGROUND AND AIMS

Performance studies are encouraging a massive turning point in musicology. To such an extent that many scholars are claiming to rethink a fundamental premise of the discipline, namely the change of a traditional orientation of music as text to a recent one of music as performance. This perspective takes then performance as the object of study and the concert as the privileged space where it takes place. This conceptual change challenges established methodologies and scholarly practices, while bringing together more easily musicologists and musicians.

This international conference aims to impulse the recent debate promoted by performance studies within Iberian musicology. It will consist of a series of keynote presentations, experimental lab-concerts, selected papers and practical workshops. Attention will be paid to the following topics, among others:

- Creative experimentation
- Analysis and performance
- Historically Informed Performance (HIP)
- Embodiment
- History of performance
- Discology and recording practices
- Gestural meaning in performance
- Composer-performer collaborations
- From score to performance
- Performance philosophy
- Improvisation and arrangements
- Concert programming
- Creative role of listener

PLACE AND DATES

The conference will take place at **Campus Antonio Machado**, Universidad Internacional de Andalucía on the 1st, 2nd and 3rd December 2016, from the morning to the evening. Academic activities include the compulsory attendance to the lab-concerts by Ensemble La Danserye, Conjunto Ars Longa de La Habana and Ensemble Armonía Concertada (all three in Baeza, on the 1st, the 2nd, and the 3rd December, respectively) and, optionally, the concert by Harmonía del Parnàs (Úbeda, 3rd December, 8.30 p.m.).

PARTICIPATION AND ATTENDANCE CERTIFICATES

The students and participants that provide proof of attendance to at least 80% of the conference hours will receive a certificate specifying the contents and duration of the conference (25 hours). This conference could lead to obtain credits from the universities of Andalusia, following their own rules.

INSCRIPCIÓN

El número de plazas es limitado, por lo que las solicitudes se atenderán por riguroso orden de matriculación. La Universidad comunicará expresamente la matriculación del solicitante. El congreso va dirigido a:

- Musicólogos, investigadores e intérpretes que desarrollen su trabajo en el ámbito de la interpretación musical o performance practice.
- Licenciados/graduados y estudiantes de Máster y Doctorado en Historia y Ciencias de la Música o Música Hispana.
- Profesores Superiores de Musicología.
- Estudiantes del Grado en Historia y Ciencias y de la Música.
- Profesores y estudiantes de los Grados Medios y Superior de las Enseñanzas de Música en Conservatorio.
- Estudiantes del Grado en Educación Primaria (mención Música o Educación Musical).
- Profesores de Música en Enseñanza Secundaria y Bachillerato.
- Interesados en las artes performativas (danza, teatro, artes plásticas, multimedia) y la performance en general.

ALOJAMIENTO Y COMIDAS

El Campus Antonio Machado cuenta con servicios de Residencia Universitaria. Aquellas personas que deseen hacer uso de la misma deberán dirigirse a la residencia (residencia.baeza@unia.es). El importe del alojamiento en habitación compartida, durante el congreso, es de **45 euros** por persona (incluye las noches del miércoles, jueves y viernes). Igualmente, Baeza cuenta con otras opciones de alojamiento.

Con el propósito de promover el intercambio de ideas entre los congresistas en un ambiente informal, desde la organización se coordinará la asistencia de quienes lo deseen a las comidas de los días 1 y 2 de diciembre.

ALMUERZO (1 de DICIEMBRE)

Restaurante **La Almazara**

(Plaza del Arcediano, a 300 metros de la universidad).

Menú con primer y segundo plato a elegir, bebida y postre. **15€.**

A elegir entre (1) CARNE, (2) PESCADO o (3) VERDURA.

ALMUERZO (2 de DICIEMBRE)

Universidad. Cóctel con diversas tapas tradicionales y bebida (de pie). **20€.**

Los interesados deberán reservar plaza lo antes posible a través del siguiente enlace, indicando *Almuerzo 1* (especificando la elección del plato principal del menú: carne, pescado o verdura) [15€], *Almuerzo 2* (cóctel) [20€], o ambos [35€]. El importe del almuerzo elegido será abonado **en metálico** al recoger la documentación el primer día del congreso.

<https://goo.gl/forms/iD1MlKloe0cZ6hk43>

REGISTRATION

The number of participants is limited, so applications will be answered to in chronological order of arrival. The university will confirm registration to each applicant. The conference is addressed to:

- Musicologists, researchers and performers that develop work in the field of performance practice.
- Graduates and graduate students of MA, MRes and PhD programs in Musicology and Hispanic Music.
- Higher-education teachers of Musicology.
- Undergraduate students of Musicology.
- Teachers and students of Conservatoires (Intermediate and Higher Level).
- Undergraduate students of Education (Music path).
- Secondary School teachers.
- People interested in performing arts (dance, theatre, visual arts, multimedia, etc.) and performance in general.

ACCOMODATION AND MEALS

Campus Antonio Machado has a University Residence. Those participants and students who wish to stay in the residence must contact it (residencia.baeza@unia.es). The price for a shared room during the conference is **45 euro** per person (including the nights of Wednesday, Thursday and Friday). There are other accommodation options in Baeza.

With the aim of encouraging the exchange of ideas between participants in an informal atmosphere, the organisation will book meals for those who wish to take part, on the 1st and the 2nd December.

LUNCH (1ST DECEMBER)

Restaurante **La Almazara**

(Plaza del Arcediano, 300 metres distance from the campus).

Menu including starter, main course (3 options to choose), one drink and dessert. **15€**.

Main course options (1) MEAT, (2) FISH, or (3) VEGETABLES.

LUNCH (2nd DECEMBER)

University. Cocktail with national traditional tapas and drinks (standing). **20€**.

Those who wish to take part in meals must book as soon as possible through the following link, indicating *Lunch 1* (plus the choice of main course: meat, fish or vegetables) [15€], *Lunch 2* [20€], or both [35€]. The total amount will be paid **in cash** upon arrival to the conference building on the 1st December, at the time of collecting conference materials.

<https://goo.gl/forms/iD1MKloe0cZ6hk43>

PLAZO DE MATRÍCULA Y PRECIO

El plazo de matrícula finaliza el **28 de noviembre** de 2016. El precio de la matrícula es de **98 euros** (90 de matrícula y 8 de apertura de expediente). El pago de la matrícula, así como de los gastos de residencia, en su caso, deberá efectuarse por transferencia bancaria libre de gastos o por ingreso a la cuenta:

Entidad: LA CAIXA

Oficina: Isla de La Cartuja (Sevilla)

Titular de la cuenta: UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

NIF – Q7350007F

Nº de cuenta: ES78 2100 9166 75 2200074348

IBAN: ES78 2100 9166 75 2200074348

SWIFT (BIC) Code: CAIXESBBXXX

FORMALIZACIÓN DE LA MATRÍCULA

Deberá aportarse la siguiente documentación:

1. Solicitud en impreso de la Universidad Internacional de Andalucía (Código 3685).
2. Fotocopia del DNI.
3. Justificante de haber abonado los derechos correspondientes.

ANULACIÓN DE MATRÍCULA

Tendrán derecho a la devolución del importe de la matrícula (90 euros) aquellos alumnos que expresamente lo soliciten, siempre que la petición sea por causa justificada y se realice con una antelación de al menos cinco días a la fecha de comienzo del congreso. La devolución se solicitará a la Secretaría del Campus (baeza@unia.es).

REGISTRATION DEADLINE AND PRICE

The registration deadline is the **28th November 2016**. Registration cost is **98 euro** (90 for registration and 8 for administrative costs). Payment of registration and accommodation costs must be made through commission-free bank transfer to the following account:

Bank: LA CAIXA
Office: Isla de La Cartuja (Sevilla)
Name: UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA
NIF (Spanish fiscal number): Q7350007F
Account number: ES78 2100 9166 75 2200074348
IBAN: ES78 2100 9166 75 2200074348
SWIFT (BIC) Code: CAIXESBBXXX

REGISTRATION PROCEDURE

The following documents must be provided:

1. Form provided by Universidad Internacional de Andalucía (Code 3685), filled-in with your details.
2. Photocopy of ID/Passport.
3. Payment proof.

CANCELLATIONS

Those students and participants that request the refund of the registration costs (90 euro) will have the right for it provided that they ask for it at least 5 days before the beginning of the conference (i.e. before the 26th November 2016), providing convincing justification. Refunds will be requested to the Campus administration office (baeza@unia.es).

PROGRAMA / PROGRAM

ESPACIOS / ROOMS

Sala A: Aula 1 (Palacio de Jabalquinto)

Sala B: Capilla (Antiguo Seminario Conciliar)

DURACIONES / DURATIONS

Intervenciones de 20 minutos, seguidas de 10 minutos de debate.

20-minute presentations, followed by 10-minute discussions.

JUEVES 1 DE DICIEMBRE

9.00-10.00: Recogida de acreditaciones / Registration

- Pago de comidas: Almuerzo 1 [15€], Almuerzo 2 (cóctel) [20€], ambos [35€]. / Payment of meals: Lunch 1 [15€], Lunch 2 (cocktail) [20€], both [35€].
- Pago de visita guiada (opcional) [8€]. / Payment of guided tour (optional) [8€].

10.00-10.20: Inauguración del congreso / Conference opening

Yolanda María de la Fuente Robles (Vicerrectora del Campus "Antonio Machado", UNIA).

Miguel Ángel Marín (Universidad de La Rioja / Fundación Juan March).

Javier Marín López (Universidad de Jaén / Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza).

10.30-11.30: Sesión 1

Sala A. Didáctica de la interpretación / Performance didactics (I)

- Sara Bacchini e Irene Mercone (Centro in Canto, Bologna): "Which educational strategies may be necessary to teach expressive performances to young piano students? An exploratory study".
- Johanela Tafuri y Letizia Fabbri (Centro in Canto, Bologna): "The influence of teaching models in singing on the performance of 4 and 5 year-old children".

Sala B. Más allá de la interpretación históricamente informada / Beyond HIP (I)

- Maria Bania (Academy of Music and Drama, University of Gothenburg): "Performing Passions. Enacting a rhetorical technique".
- Lars Johansen (Norwegian University of Science and Technology): "The game of twelve notes. Notation and performance of Charpentier's *Leçons de ténèbres*".

11.30-11.55: Pausa / Break

12.00-13.30: Sesión 2

Sala A. Didáctica de la interpretación / Performance didactics (II)

- Martin Lee (The Caritas Institute of Higher Education, Hong Kong): "Can You Play That Passage With More Musical Direction? Performance Pedagogy from Music Analysis Perspective".
- Gilvano Dalagna, Sara Carvalho y Graham F. Welch (Universidade de Aveiro; UCL Institute of Education, London): "Desired artistic outcomes in music performance: A theoretical model".
- José Antonio Torrado, J. Ignacio Pozo y Mónica Braga (Conservatorio Superior de Música de Madrid): "La expresión de emociones como motor del aprendizaje en la interpretación musical".

Sala B. Más allá de la interpretación históricamente informada / Beyond HIP (II)

- María Victoria Arjona González (Universidad de Granada): "La interpretación historicista de Rafael Puyana: BBC's Production".
- Laura Puerto (Universidade de Aveiro): "La cifra desde el arpa ibérica de dos órdenes: una revisión del repertorio ibérico para... ¿"tecla"? del siglo XVI".
- Ana Lombardía (Grupo de investigación MECRI / Instituto Complutense de Ciencias Musicales): "¿«Recuperación» del patrimonio musical hispano? El caso de Herrando".

13.45-15.00: Almuerzo (con ticket pre-comprado) / Lunch (pre-bought tickets required)

Restaurante La Almazara (Plaza del Arcediano).

15.15-16.15: Ponencia 1 / Keynote 1

Sala B. Miguel Ángel Marín (Universidad de La Rioja / Fundación Juan March): "El poder de la música: retar al oyente a través de la programación".

16.30-17.30: Sesión 3

Sala A. Compositor e/como intérprete – Composer and/as performer (I)

- Juan Manuel Abras Contel (Universidad de Valladolid): “Aspectos de la colaboración compositor-intérprete en la obra musical *The Hermit* de Juan Manuel Abras”.
- Iracema de Andrade (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”/ Escuela Superior de Música, México): “Música electroacústica mixta: los desafíos en la consolidación de una praxis musical y la relación intérprete-compositor”.

Sala B. Análisis de la interpretación / Performance analysis (I)

- Maria Paula Marques (Universidade de Aveiro). “Interpretative Approaches on the Guitar: Bach’s Violin Sonatas BWV 1001, 1003, 1005”.
- Ana Cristina Bernardo (CESEM, Universidade Nova de Lisboa): “Metaphor in Hands: a performance analysis”.

17.30-17.55: Pausa / Break

18.00-19.00: Taller / Workshop

Sala B. Albert Nieto (Conservatorio Superior de Castilla-La Mancha, Albacete): “El gesto expresivo del músico”.

19.00-20.30: Pausa / Break

20.30-21.30: Lab-concierto

Sala B. Ensemble La Danserye (Murcia): “Ministriles y performance practice en la España de la segunda mitad del siglo XVI”.

VIERNES 2 DE DICIEMBRE

9.15-10.15: Ponencia 2 / Keynote 2

Sala B. John Sloboda (Guildhall School of Music and Drama, Londres): “Enhancing the concert experience for audiences: collaborative research involving composers, performers, and arts organizations”.

10.30-11.30: Sesión 4

Sala A. Historia de la interpretación / History of performance (I)

- Ana Paula Gabriel (Universidade de São Paulo): “European performance traditions and Brazilian local context: J.S. Bach’s St John Passion by Italian conductor Furio Franceschini”.
- Josep Martínez Reinoso (Universidad de La Rioja): “La orquesta entra en escena. *Performance practice* en los primeros conciertos públicos de Madrid (1767-1808)”.

Sala B. Análisis de la interpretación / Performance analysis (II)

- José Baldomero Llorens Esteve (Universidad Complutense de Madrid): “Del manuscrito a la edición: análisis interpretativo de *Floreal* (música celestial nº 2) para multipercusión de Tomás Marco”.
- Abigail Sin (Royal Academy of Music, London): “A Performer’s Toolkit: Exploring the Piano Music of Charles Griffes”.

11.30-11.55: Pausa / Break

12.00-13.30: Sesión 5

Sala A. Historia de la interpretación / History of performance (II)

- Julia Miller (Universiteit Antwerpen / Koninklijk Conservatorium Antwerpen): “Recorder Use in Spanish Churches and Cathedrals in the Sixteenth and early Seventeenth Centuries: Archival Sources and Modern Performance Choices”.
- Antonio del Pino Romero (Fundación Victoria de Málaga / Universidad de Jaén): “Prescripción ceremonial versus práctica musical: a propósito de las lamentaciones de Juan Francés de Iribarren”.
- Hugo Sanches (ESMAE, Instituto Politécnico do Porto / Universidade de Coimbra): “Del archivo al mundo: estudio e interpretación de la música vernácula de Santa Cruz de Coimbra”.

Sala B. Compositor e/como intérprete – Composer and/as performer (II)

- Gabrielle Kaufman (Independent scholar, Barcelona): “Gaspar Cassadó as the performer of his own works: Tracing changes to the musical score after performances”.
- Silvia Lucas Rodríguez (Royal Northern College of Music, Manchester): “Performing with electronics. Decoding the repertoire”.

14.00-16.00: Almuerzo-cóctel (con ticket pre-comprado) / Cocktail lunch (pre-bought tickets required)

Cafetería de la Universidad. Cóctel con diversas tapas tradicionales y bebida.

University Cafeteria. Cocktail with national traditional tapas and drinks.

16.15-17.15: Ponencia 3 / Keynote 3

Sala B. Pablo L. Rodríguez (Universidad de La Rioja / Diario *El País*): “La interpretación como obra de arte y la escucha como *performance*. Retos actuales de la discología”.

17.30-18.30: Sesión 6

Sala A. Historia de la interpretación / History of performance (III)

- Joanna Staruch-Smolec (Université Libre / Conservatoire Royal de Bruxelles): “Experimental approach to the performance of Brahms’s violin sonatas. Influence of musical analysis and historical evidence on violinistic practice”.
- Helder Sousa (Universidade de Coimbra): “El Meio Registo terçado de três tiples: un estudio de sus problemáticas”.

Sala B. Improvisación / Improvisation

- Marcos Ortiz Casas (Investigador independiente, Madrid): “La improvisación pianística en el acompañamiento del cine mudo: la pantalla como partitura”.
- Mar Rodrigo (Collegium Musicum Madrid): “De la partitura al sonido: implicaciones de la atención durante la interpretación musical. La improvisación libre como herramienta activadora de la atención”.

18.30-20.30: Pausa / Break**20.30-21.30: Lab-concierto**

Capilla de San Juan Evangelista (Antigua Universidad). Conjunto Ars Longa de La Habana (Cuba): “La expresión corporal en la performance de los villancicos de negro”.

SÁBADO 3 DE DICIEMBRE**9.15-10.15: Ponencia 4 / Keynote 4**

Sala B. Aaron Williamon (Royal College of Music, Londres): “Music, science and society: New directions from performance science”.

10.30-11.30: Sesión 7

Sala A. Recuperación de música antigua / Early music recuperation

- Drew Edward Davies (Northwestern University): “*Convidando está la noche* y el desarrollo del «Latin Baroque»”.
- Màrius Bernadó (Universitat de Lleida): “Festivales de música y su repercusión en el territorio: un caso singular”.

Sala B. Retando al público / Challenging the audience (I)

- Slavisa Lamounier y Paulo Ferreira-Lopes (Universidade Católica Portuguesa) “El análisis del gesto en el contexto del estudio y el desarrollo de un instrumento musical digital - Digital Sock”.
- Fátima Corvisier y Fernando Corvisier (Universidade de São Paulo): “Body movements in performing four-hand piano music: communication between performers and the audience”.

11.30-11.55: Pausa / Break**12.00-13.30: Sesión 8**

Sala A. Performance e imagen / Performance and image

- Alberto Martín Márquez (Ayuntamiento de Zamora / Festival Pórtico): “Una fuente para el estudio del performance: los noticiarios cinematográficos de las primeras décadas del siglo XX”.
- Ramón Sanjuán (Conservatorio Profesional de Música de Elche): “La representación musical desde la perspectiva de la performance fílmica”.
- Daniel Moro Vallina (Universidad Internacional de La Rioja): “Análisis performativo, textura y forma musical en el repertorio español contemporáneo”.

Sala B. Retando al público / Challenging the audience (II)

- Victoria Tzotzkova (Harvard University): “Expressive sound in piano performance, or an invitation to collaborative listening”.
- Cynthia Dellit (University of Newcastle, Australia): “Performed Accent: auditory-biography and the ‘beating heart’ of artistry”.

13.45-15.00: Almuerzo (libre) / Lunch (free)

15.45-17:45: Visita guiada de Baeza / Guided tour in Baeza (Español-English)

Actividad opcional (precio: 8 euros). Necesario reservar.

Optional activity (price: 8 euros). Reservation needed.

18:00-19:00: Lab-concierto

Sala B. Ensemble Armonía Concertada (Suiza-España): "Intabulaciones del siglo XXI: invitación a la cocina de Armonía Concertada".

20.30-22.00: Concierto

Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago.

Harmonía del Parnàs (España): "*¡Ay, que me abraso de amor!* Sebastián Durón: un antes y un después en la música escénica española". Coproducción con el Centro Nacional de Difusión Musical.

RESÚMENES / ABSTRACTS

Sara Bacchini e Irene Mercone (Centro in Canto, Bologna): “Which educational strategies may be necessary to teach expressive performances to young pianostudents? An exploratory study”.

Many researchers (Gabrielsson, Juslin, Timmers, Friberg, Bresin) suggest that performance expression is better thought of as a multi-dimensional phenomenon, with a number of components. The first aim of this study is to compare two different strategies for teaching an expressive musical performance of a piano piece: a creative approach to the score discussed with the pupil and a listening approach using a recorded performance, based on gestures and movements. The second aim is to point out what expressive elements each of the two strategies produces in students' performance.

Two teachers and two pupils (aged 11 with background studies on Little Book for Anna Magdalena Bach, Kabalevsky Pieces for Children, Dussek and Clementi Sonatinas) participated in this, only “exploratory”, study on “Waves” from Bartók's Mikrokosmos. The procedure consisted of three lessons : 1. pupils play the score without any expressive instruction from the teacher; 2. one pupil is taught to play with the first approach and the other with the second one; 3. pupils play after the teacher's expressive instruction. At the beginning and end of this period each pupil's performance is recorded using a Disklavier Piano and the two performances are carefully analyzed and compared.

The results show that each approach enhances somewhat different expressive components of musical performance related to the specific musical structures. The results of this initial study will form the basis for a further inquiry involving a greater number of subjects. We expect that this research with different approaches will improve teaching methods of piano musical expression.

Johanella Tafuri y Letizia Fabbri (Centro in Canto, Bologna): “The influence of teaching models in singing on the performance of 4 and 5 year-old children”.

Introduction. Several studies have explored the many ways children sing their songs (Young 2004; Tafuri 2008; Tidoni 2011; Tafuri, Baroni 2014). The studies that explore the relationships between music and emotions, underlying processes of an expressive performance, all pointed out that, in order to produce this, performers need to manage physical sound properties (Juslin and Timmers 2010).

Aims. The present research aims to answer the following questions: (i) How much does the teacher singing model influence the performance of children aged 4-5 years? (ii) Which structures are best assimilated?

Method. Three songs were chosen and two teachers prepared two different performances: particular parameters were accurately chosen in order to differentiate them. Each teacher taught them with the expressivity chosen to the 4-5 year-old children of her own group who attend music courses at the Centro inCanto (Bologna, Italy), without explaining or demanding any expressive character. After 4 weeks, teachers recorded the children's individual performance of the 3 songs.

Results and Conclusions. The songs performed by the children were analysed with the software Sonic Visualizer, with particular attention to the children's use of agogics, dynamics, phrasing and other sound qualities. The results revealed that it is possible to observe, in the children's performance, a certain presence of the teacher's expressive model (particularly the use of agogics and dynamics) that manifests a first intuitive assimilation of a particular performance style. Nevertheless children had fun with the songs by introducing, sometimes, some variations in relation to the model proposed.

Maria Bania (Academy of Music and Drama, University of Gothenburg): “Performing Passions. Enacting a rhetorical technique”.

This paper discusses affective enactment as a technique used by instrumental performers to move listeners. In mid-eighteenth-century Berlin, influential practitioners and theoreticians requested instrumentalists to transport themselves into the passions of the music to move their audiences. This technique had been known since antiquity, and was also recommended to composers, other artists and orators.

The paper contextualizes the technique in relation to the German eighteenth-century aesthetic discussions. It also gives an example of how it can be applied in performing: Two musicians/researchers made a 'passion analysis' of mid-eighteenth-century sonatas, and trained themselves to manipulate their own passions into the perceived passions. The pieces were rehearsed and recorded on period instruments, using this altered state in performing. The results included an experience of a stronger presence of the specific passions of the music both in the sounding music and in our own bodies. The passion analyses increased our awareness of the affective content and potential of the music.

Performing eighteenth-century music today we act in our present Art World with its expectations and conditions. The performing network includes our own bodies, musical instruments and musical scores. Our ability to read the score includes an ability to decode or read into the score a variety of passions, just as mid-

eighteenth-century performers were supposed to do. This paper also suggests that the recommendations to performers to arouse the passions in themselves underline the performative, subjective and corporeal element of musical rhetoric in this period in addition to the semantic or formal.

Lars Johansen (Norwegian University of Science and Technology): “The game of twelve notes. Notation and performance of Charpentiers *Leçons de ténèbres*”.

Est genus in totidem tenui ratione redactum / Spicula, quot menses lubricus annus habet, / Parua tabella capit ternos utrinque lapillos, / In qua vicisse est continuasse suos. If Charpentier read these lines where Ovidius describes the physical characteristics of game Ludus Duodecim Scriptorum, he would not know how to play it, because the rules of a game cannot be deduced solely from physical attributes. Reading Charpentiers beautifully written manuscripts with *leçons de ténèbres*, we have the same problem: deducing living social interaction from a physical object.

The starting point here is that the relation between musical notation and musical performance is more complex than the huge amount of scientific texts and artistic performances that deal with notated music without problematizing this relation seems to suggest. We look at the *leçons de ténèbres* by Charpentier, and try to lay down some principles for what we can and cannot know about it.

The themes considered are functionality (readability, efficiency and precision), materiality (foreground/background, patterns, "etymology", style and traces of a presumed reciever), and writability (analysis of musical sound, formal languages and translation). The subject of translation is where we encounter the biggest problems, and we will use the concept of subtlety as an example.

Dealing with notated music, reflections on the nature musical notation will lead us to new insights in research and renewed ideas on possible artistic renderings. For Charpentiers musical settings, which are readings of Jeremiah in many senses, we have many possible rule books and many ways to play.

Martin Lee (The Caritas Institute of Higher Education, Hong Kong): “Can You Play That Passage With More Musical Direction? Performance Pedagogy from Music Analysis Perspective”.

Can you play that passage with more musical direction? This is usually what music students would receive from their teachers during applied-music lessons. If students know how to play, they definitely will not pretend not knowing but play the passage expressively with appropriate musical directions. How do the students know what to play in addition to the correct duration and pitch of the musical notes from the passage? In other words, what parameters should be considered when they play the passage to achieve better musical directions?

Teaching “musical direction” is an abstract notion in performance pedagogy. Some teachers ask students to think singing and anticipate such singing with their instruments. Some simply tell students to feel the phrase and play such feeling out from intuition. However, there seems no concrete way to tackle this issue, which makes performance pedagogy become more challenging, especially for both average teachers and students. Nevertheless, music analysis is regarded as having a close relationship with performance because both pursue the art of interpretation. This paper serves as a demonstration of how music analysis helps deeper reading and understanding the music. Taking into account from the small unit of explicit melodic contour, cadence, to the large section of inherent counterpoint, functional harmonic progression and formal structure, when teachers and students know more what the musical nature is, they understand the multi-faceted dimensions the music can be, they can choose their best way to deliver it through their hands and instruments. Hence, a fruitful creativity is achieved.

Gilvano Dalagna, Sara Carvalho y Graham F. Welch (Universidade de Aveiro; UCL Institute of Education, London): “Desired artistic outcomes in music performance: A theoretical model”.

Music performance has been defined as a communicative event, where performers seek to express desired artistic outcomes (DAO) through mental representations developed during their performance planning. Such internal phenomena emerge from personal points of view concerning music making and musical meaning. Despite these perspectives and previous studies suggesting that a music teaching paradigm is changing towards a more holistic artistic approach, in some cases, students report that they are not encouraged enough to explore their own desired outcomes. Such lack of encouragement is reported as one of the factors responsible for difficulties encountered in the transition from student to professional life, where a unique artistic identity is a key element for success. This paper presents a theoretical model for desired artistic outcomes in music performance. The development of such a theoretical model was based on a multidisciplinary literature review, which was also informed by two exploratory studies. The theoretical model was proposed based on the datasets. The model allows a perspective on conceptualization, challenges, achievement and the role of higher education music institutions in assisting students to nurture their DAO as performers in the music industries of the future. Based on these conclusions, pedagogical implications are discussed, which take into account current paradigms

of teaching music performance in higher education.

José Antonio Torrado, J. Ignacio Pozo y Mónica Braga (Conservatorio Superior de Música de Madrid): “La expresión de emociones como motor del aprendizaje en la interpretación musical”.

Dos de las ideas centrales de los nuevos enfoques en la enseñanza de la música es que esta debe estar centrada en el propio alumno, con el fin de promover una actividad metacognitiva en el propio intérprete, que favorezca tanto la autorregulación como la reflexión sobre sus propios aprendizajes; y el objeto de esta enseñanza musical debe ser la expresión de su contenido emocional y los recursos necesarios para conseguirla. A pesar de la aparente aceptación creciente de estas ideas, las prácticas de enseñanza musical siguen centradas en el instrumento, la partitura y la técnica de producción de sonido.

En esta investigación nos proponemos mostrar que una vía para hacer posible que esa autorregulación y aprendizaje de la expresividad sean efectivos, es la manipulación de las metas musicales de la interpretación. Para ello, se diseñó una tarea de interpretación musical, con diferentes niveles de codificación e instrucciones, que orientaban a los intérpretes bien a producir los sonidos reflejados en una partitura sencilla, bien a generar metas expresivas con un contenido emocional específico. Diez estudiantes de enseñanzas superiores de música participaron en este estudio, en el que junto con una serie de preguntas que debían responder antes y después de la interpretación, se analizaron diversos parámetros de la propia interpretación en las dos condiciones mencionadas (producción de sonidos y expresión de emociones)

Los resultados mostraron que, salvo instrucción concreta de usar los sonidos para expresar algún contenido emocional específico, los instrumentistas se limitaban a convertir en material sonoro los signos y símbolos de la partitura. Discurso y actitud son también más complejos y proactivos cuando la meta está dirigida a la intención comunicativa/expresiva, lo que les permite tener más conciencia y control sobre aquello que hacen potenciando así su nivel de autorregulación y mejorando su aprendizaje.

Estos resultados sugieren que enfoques más holísticos del aprendizaje instrumental, donde se tome como punto de partida la naturaleza expresiva de la música, deberían promover en los alumnos mayor proactividad, implicación y reflexión -en suma mayor capacidad metacognitiva y de autorregulación- en los alumnos que los modelos tradicionales incrementales, centrados en la técnica. En definitiva, observamos que la meta expresiva, por si misma, activa un uso metacognitivo de los recursos técnicos y posibilita una toma de conciencia progresiva y autorregulación de estos recursos, que deben ser el objetivo prioritario de la enseñanza instrumental.

María Victoria Arjona González (Universidad de Granada): “La interpretación historicista de Rafael Puyana: BBC’s Production”.

En el año 1985, con el pretexto de conmemorar el tricentenario del nacimiento de los compositores Domenico Scarlatti (Nápoles, 26-X-1685, Madrid, 23-VII-1757), Georg Friedrich Händel (Halle, 23-II-1685, Londres, 14-IV-1759) y Johann Sebastian Bach (Eisenach, 21-III-1685, Leipzig, 28-VII-1750), la BBC emitía el veinte de abril del mismo año, un documental titulada Domenico Scarlatti, escrita y narrada por David Thompson, dirigida por Ann Turner y que contaba, en la interpretación de varias sonatas, con la participación especial del intérprete colombiano Rafael Puyana (Bogotá, 14-X-1931, París, 1-III-2013), considerado como el mayor exponente de clave del siglo XXI. Tomando como referencia el documental, en la siguiente propuesta, se pretende [1] revelar la implicación musical que tuvo Rafael Puyana en el mismo, a partir de los materiales hallados en su fondo personal, centrándonos en la correspondencia, partituras y fotografías principalmente. [2] Asimismo, realizar un análisis audio-visual de la interpretación histórica que Rafael Puyana lleva a cabo en este proyecto. [3] Por último, valorar la difusión y repercusión que obtuvo en los medios de comunicación y prensa del momento.

Laura Puerto (Universidade de Aveiro): “La cifra desde el arpa ibérica de dos órdenes: una revisión del repertorio ibérico para... ¿“tecla”? del siglo XVI”.

La publicación *Libro de cifra Nueva* de Luis Venegas de Henestrosa en 1557 supone un hito en la música ibérica, por su revolucionario sistema de representación musical apto tanto para tañer como cantar (Cea 2014). En ella aparece por primera vez la triple designación “tecla, arpa y vihuela” como instrumentos destinatarios de esta cifra. No es un caso aislado, el arpa se hace presente en otras publicaciones del siglo XVI, relacionada directa o indirectamente con la tecla. A pesar de ello, el lugar que ocupa el arpa como destinatario de este repertorio ha generado debates en el entorno académico, aduciendo incluso razones comerciales para su inclusión (Griffiths 2007).

Mi investigación, pionera por lo netamente artística y desde el instrumento, y reflejada también en una reciente grabación en la que uso en este repertorio tanto el clave y el órgano como el arpa, trabaja con cuestiones como: ¿contiene la cifra elementos idiomáticos que hagan pensar que la tecla es el mejor medio de interpretación?, ¿es la cifra un sistema abierto que permite adaptar al intérprete su contenido en función del

instrumento escogido? o ¿existen rasgos idiomáticos que definan un repertorio más adaptado al arpa? Así, mediante ejemplos prácticos, mostraré que el arpa resulta un medio de pleno derecho en la interpretación de este repertorio, haciendo honor a la afirmación de Hernando de Cabezón: *el instrumento del harpa es tan semejante a la tecla que todo lo que en ella se tañe se tañerá en el arpa sin mucha dificultad*.

Ana Lombardía (Grupo de investigación MECRI / Instituto Complutense de Ciencias Musicales): “¿«Recuperación» del patrimonio musical hispano? El caso de Herrando”.

En los últimos 25 años se ha producido un cambio de paradigma en la interpretación de la música antigua, siguiendo la nueva noción de “obra musical”. La partitura ya no se considera la versión definitiva de la obra, sino el reflejo de un momento concreto dentro de un proceso de continua “re-creación”. Por ello, la edición crítica ha desplazado al Urtext y la innovación es aceptada en la interpretación históricamente informada, sobre todo para repertorios con escasa tradición interpretativa.

Las *Doze tocatas* de José Herrando para violín y bajo no cifrado (Madrid, ca. 1750) ilustran esta situación. Se conservaban en un manuscrito destruido en 1936. En 1928 José Subirá transcribió 8 de ellas reinterpretando determinados elementos armónicos, dinámicos y de articulación. Joaquín Nin fue más allá, publicando en 1937-38 una re-composición de 10 movimientos con un acompañamiento para piano, nuevos títulos e indicaciones añadidas. Usando la transcripción de Subirá y el conciso tratado de violín de Herrando (1757), Emilio Moreno grabó la *Tocata 7* en 2000. La reciente edición crítica de estas obras virtuosísticas ha sido interpretada en el Concurso Internacional Ruspoli 2014.

La intervención analiza diferentes versiones de las Tocatas aplicando metodologías de los performance studies (interpretación vs. grabación, relación sonido-estética, ediciones interpretativas, instrumentos históricos vs. modernos) y cuestiona qué se ha entendido por “recuperación” del patrimonio musical hispano.

Miguel Ángel Marín (Universidad de La Rioja / Fundación Juan March): “El poder de la música: retar al oyente a través de la programación”.

Existe en la actualidad una idea muy difundida que asume el estado de crisis en el que se encuentra hoy sumergido el concierto de música clásica. Uno de los problemas obvios es el continuo descenso del público, que según las visiones más pesimistas pone en riesgo la propia supervivencia de las instituciones musicales. Con frecuencia se argumentan dos razones para explicar esta desafortunada situación: el predominio absoluto de un repertorio canónico de estética conservadora (en su mayoría obras desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del XX) y el formato altamente estandarizado con el que se presenta la música clásica sobre el escenario.

Esta ponencia parte de un análisis de las tendencias de programación en los últimos años a partir de la ingente cantidad de datos proporcionada por 4.700 programas de conciertos celebrados entre 2010 y 2015. A partir de esta constatación, propondré algunas fórmulas para enfrentarse a la desproporcionada concentración de estilos y compositores a partir de la programación como una potente herramienta creativa que permita situar al oyente y los “itinerarios de escucha” en el centro de la estrategia. Ilustraré la dimensión creativa del programador a partir de mi propia experiencia con algunos proyectos recientes celebrados en la Fundación Juan March (Madrid).

Juan Manuel Abras Contel (Universidad de Valladolid): “Aspectos de la colaboración compositor-intérprete en la obra musical *The Hermit* de Juan Manuel Abras”.

La vigencia actual de las históricas posibilidades ofrecidas por las colaboraciones compositor-intérprete se pone de manifiesto en algunas obras recientes de mi producción compositiva como “The Hermit”, vinculada a dos artistas húngaras radicadas en Viena: la violinista Édua Zádory y la bailarina Beatrix Simkó. El presente texto aborda diversos aspectos de la colaboración que mantuve con las dos intérpretes mencionadas, incluyendo el grado de aleatoriedad fijado en la partitura correspondiente y los parámetros sonoros afectados por éste, las aportaciones de la referida violinista susceptibles de aprovechar dicho grado (vinculadas a matices agógicos, variaciones de intensidad, técnicas extendidas y tradicionales de ejecución, etc.), la coreografía ejecutada por la mencionada bailarina y el enriquecimiento de las instrucciones establecidas en la partitura que aquella implica, etc. Inspirada en un cuadro del pintor suizo Arnold Böcklin, “The Hermit” fue estrenada durante 2016 en la localidad húngara de Sárvár por las intérpretes antedichas, quienes volvieron a ejecutarla en el Ördökgatlan Fesztivál de Nagyharsány y tendrán a su cargo el estreno austriaco de la obra, a realizarse en Viena el 14 de septiembre de 2016, evento que precederá la inclusión de dicha pieza en un CD de próximo lanzamiento.

Iracema de Andrade (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"/Escuela Superior de Música, México): "Música electroacústica mixta: los desafíos en la consolidación de una praxis musical y la relación intérprete-compositor".

La implementación de nuevos campos sonoros en la creación musical a través del uso de nuevas tecnologías, así como su organización en estructuras diferentes de aquellas correspondientes a los esquemas convencionales de la música occidental de concierto, han impuesto nuevos desafíos en cuanto a los procesos interpretativos de la obra que combina materiales electroacústicos con interpretación en vivo. La integración de nuevos materiales sonoros, la interacción con computadoras, el manejo de diferentes tipos de software, la decodificación de la partitura, el control de la sincronía, el uso de la producción del sonido instrumental combinada con dispositivos electrónicos para su transformación, la utilización de diferentes tipos de micrófonos, el uso de sensores y pedales, así como la adaptación a las relaciones de estímulo-respuesta establecidas entre el intérprete y los altavoces en el contexto de sistemas multi-canal, son sólo algunos de los aspectos distintivos de la interpretación del repertorio mixto que merecen especial atención. Más allá de las particularidades técnico-musicales involucradas en la ejecución de este género, la interacción entre intérpretes y compositores ha marcado de manera fundamental el desarrollo estético y tecnológico de la música electroacústica. Asimismo, la presencia de la tecnología en los procesos interpretativos del repertorio mixto ha influido contundentemente en la evolución de las nuevas técnicas instrumentales, moldeando directa o indirectamente la praxis musical contemporánea. La presente comunicación examinará algunos aspectos de la relación intérprete-compositor en los procesos de creación musical y consolidación de una tradición interpretativa en el campo de la música electroacústica.

Maria Paula Marques (Universidade de Aveiro). "Interpretative Approaches on the Guitar: Bach's Violin Sonatas BWV 1001, 1003, 1005".

My paper considers the interpretative approaches on the guitar of Bach's violin sonatas (BWV 1001, 1003, 1005) presented so far, and brings forth an interpretative proposal, bringing together research and artistic practice.

The sonatas' recurrent approach on the guitar emphasizes the instrument's harmonic nature. Content analysis of the scores and the analysis of recordings show a strong tendency towards a fundamentally idiomatic perspective, through the modification of several aspects of Bach's autograph, such as the addition of notes and augmentation of original rhythmic values. These and other alterations carry musical significance; addition of notes, namely (in a higher number than those in Bach's own transcriptions), at times modifies the sense of the violin's text. Articulation inferences of slurs are generally overlooked. Uniform processes (continuity, clarity, perfection of sound; regularity of pulse and rhythm; evenness of notes) perceived in guitar recordings, show an aesthetic, sonorous, interpretative common pattern, highly connected with the strong role of phonography.

These results inspired the search for an alternative interpretative option, one that follows the violin's autograph without modifying it. Challenges brought forth by an interpretation on a harmonic instrument which maintains the text written for a predominantly melodic one, were questioned. Articulation became a central element to research and interpretative practice, and questions regarding baroque practice were considered.

This work reunites musicological and artistic research, since the analysis of the interpretations and the referred practices was both fundament and inspiration for an interpretation. Aesthetic options were made, and technical solutions were found for their performance.

Ana Cristina Bernardo (CESEM, Universidade Nova de Lisboa): "Metaphor in Hands: a performance analysis".

This performance analysis intends to demonstrate how the metaphor outlined at the piece's conception, together with the ensuing performer's metaphorical construction, are central to its performance – that is to say, a performance of this piece requires a translation of imagery to sound.

Part of the Portuguese contemporary music repertoire, *Hands*, composed by Madureira, presents itself as a good example of performance techniques for contemporary music, especially for piano and voice. The principle of developing a metaphorical thinking together with mainstream analytical tools, is supported by the manifold specificities of contemporary music performance, which in turn result from today's overwhelming spectrum of compositional approaches.

This analysis intends to focus on the issue of linguistic construction, and the impact on compositional and performance resolution. Performance will be regarded as researching, providing multiple mappings to a better understanding of the pianist role: the support of the singer's choice, the musical comment or the speech main role. Performer's thought will be based on the network of poetical and musical text's syntax and semantic, as well as sustained by the rehearsal and concert practice.

Albert Nieto (Conservatorio Superior de Castilla-La Mancha, Albacete): “El gesto expresivo del músico”.

Hay que partir de la premisa de que existe una diferencia significativa entre ver al intérprete (concierto en directo o en vídeo) o no verlo (música radiofónica o fonográfica). Por eso, hoy en día vemos unas tendencias de la música clásica para llegar a más gente a través de una mayor comunicación, como por ejemplo, emplear nuevos instrumentos, actuar en nuevos escenarios, versionar con instrumentos, realizar escenografías, o emplear abiertamente el humor, ya sea como gags o como espectáculo humorístico. Pero hay otra tendencia de los intérpretes que consiste en comunicar más a través de su cuerpo, que es lo que podemos denominar “gesto expresivo”, y que puede ir desde una simple mueca facial hasta el mayor extrovertido gesto de todo el cuerpo. A pesar de que se evidencia cada vez más en los escenarios, todavía es muy difícil verlo en los alumnos de conservatorio, donde prima más el rigor técnico que la expresión corporal. Dos hándicaps impiden una comunicación fluida: no dominar el instrumento o no contactar visualmente con el público.

La base para liberar nuestro cuerpo en el escenario reside en sumergirnos en el sinfín de caracteres que pueden ir implícitos en la música o, si no son muy evidentes, los que el intérprete haya considerado más adecuados. Podemos tener en cuenta unos caracteres extravertidos (danzable, alegre, juguetón, humorístico, enérgico, impetuoso, apoteósico, apasionado, triste, doliente, trágico...) o caracteres introvertidos (místico, melancólico, ensoñador, contemplativo...). Por otro lado, conviene tener en cuenta los frecuentes contrastes de caracteres, propiciados por el diseño o por la armonía. Pero hay otros elementos del discurso musical que conviene resaltar con el gesto expresivo, para darles todo su realce: el silencio, los inicios y finales de las obras, la conexión gestual entre las obras y entre sus secciones, el punto culminante o clímax, las “notas vivas” y los “crescendos imposibles”, las síncopas y las notas a contratiempo, la escritura que lleva implícita una escenificación, o cuando un pianista se encuentra con una mano libre. Otros momentos donde puede desarrollarse el gesto expresivo es cuando se hace música en grupo, bien dialogando o bien con la “vivencia de espera”. En definitiva, el aspecto actoral del intérprete es de suma importancia para lograr la máxima comunicación con el público.

Ensemble La Danserye (Murcia): “Ministriles y performance practice en la España de la segunda mitad del siglo XVI”.

Durante el siglo XVI los conjuntos de ministriles empiezan a entrar al servicio de las instituciones eclesiásticas hispánicas más importantes, y junto con los cantores y el órgano, formarán parte de las capillas de música para el engrandecimiento del culto divino. En este contexto, en el presente lab-concierto expone cómo se ha afrontado un proyecto concreto de reconstrucción de un grupo de ministriles activo en Granada durante la segunda mitad del siglo XVI, a partir de la documentación existente en las actas capitulares de las instituciones eclesiásticas y tomando como fuente musical el manuscrito 975 del Archivo Manuel de Falla (vinculado a la Capilla Real de Granada y datado c.1560-1570). Se analiza el repertorio contenido en el manuscrito, las combinaciones de instrumentos posibles y los aspectos derivados de la propia interpretación de la música a partir del facsímil de la fuente original (compás, solmisación, música recta/ficta, transposición, etc.). El objetivo final es ofrecer un proyecto verosímil de funcionamiento de un grupo de ministriles a partir de la conjunción de la investigación sobre fuentes, la práctica musical histórica y la performance practice actual.

John Sloboda (Guildhall School of Music and Drama, Londres): “Enhancing the concert experience for audiences: collaborative research involving composers, performers, and arts organizations”.

A major context for audience research and development in classical music is an observed long-term decline in public attendance at classical music concerts. Since live performance is at the heart of classical performance training and practice, this decline presents challenges for the profession.

This presentation will review a range of artist-involved projects undertaken within the "Understanding Audiences" programme of the Guildhall School London, aimed at deepening the connection between classical musicians and their live audiences, which can often be quite distant and uninvolved. The projects have involved augmenting audience-musician communication before, during, and after a concert, and evaluating the impact on both musicians and audience. Enhancements before a concert include observing a rehearsal, and participating in discussions between artists. Enhancements during a concert include improvisatory interactions, and opportunities for audience movement. Enhancements after a concert include feedback mechanisms, and artist-audience dialogue.

Data indicate that interventions identified as aesthetically meaningful are those which allow deeper and more active engagement with the musical content and process, understanding of the authenticity and humanity of the musicians, alongside a highlighting of live musical performance as a process of continual discovery rather than the presentation of an inscrutable and "perfect" end product. Implications for research and musical practice are discussed. It is also discussed whether and how individual artist-led innovations might impact on major population trends in arts participation, rather than remaining at a local level.

Ana Paula Gabriel (Universidade de São Paulo): “European performance traditions and Brazilian local context: J.S. Bach’s St John Passion by Italian conductor Furio Franceschini”.

This paper presents a historical study of a performance of J.S. Bach’s St John Passion (BWV 245) conducted by Italian immigrant Furio Franceschini (1880-1976) in Brazil. This performance occurred in 1944 in São Paulo, at the time a wealthy city that was expanding its artistic and musical life as a whole, as well as establishing its own musical institutions and performance traditions. This interpretation of the Passion was considered by São Paulo’s press and by producers of the concert the first performance of this work in Brazil. While the lack of information prevents any conclusion about that affirmation, Franceschini’s performance is undoubtedly an important event in the History of Performance in Brazil that contributed to diffusion of European performance traditions and Bach’s choral music in São Paulo. This study is based mainly on documental sources from historical archives and collections located in São Paulo, such as scores used in rehearsals and performance, musical programmes, local press, notes from Franceschini’s journals and letters. The study focuses on interpretative practices and questions that emerged in performance, mainly the European model for performance practices in South America, as well as local adaptations concerning language, ancient instruments and techniques. The main bibliographic references are Melamed (2005), Samson (2001; 1991), Weber (2001), Stauffer (1992) and Certeau (1982). This paper intends to contribute to the History of performance traditions and musical reception of the work of J.S. Bach, considering the local context of the most progressive Brazilian city of the moment.

Josep Martínez Reinoso (Universidad de La Rioja): “La orquesta entra en escena. *Performance practice* en los primeros conciertos públicos de Madrid (1767-1808)”.

En 1995, Richard Taruskin definió la investigación sobre la práctica interpretativa histórica como “an attempt, on the basis of documentary or statistical evidence, to bridge the gap between what is written in the old musical texts that survive and what was actually heard in typical contemporary performances”. Hoy en día, este proceso académico, al centrarse únicamente en el texto musical, ha quedado obsoleto, sin embargo, es posible actualizarlo replanteando la naturaleza de los acontecimientos musicales del pasado como espectáculos de alto contenido escénico. En base a ello, el objetivo de la comunicación es reseñar la práctica interpretativa orquestal llevada a cabo en los conciertos públicos de Madrid entre 1767 y 1808, esto es, describir los aspectos musicales y extramusicales que condicionaron y definieron la ejecución orquestal en este periodo. Los conciertos se introdujeron en la oferta teatral de Madrid como una alternativa programática a las representaciones dramáticas y en consecuencia tuvieron un desarrollo marcado por las convenciones escénicas. La documentación teatral recoge información sobre (i) la posición y distribución de las orquestas, (ii) las obligaciones de los directores, (iii) la adecuación de los espacios escénicos y (iv) el comportamiento del público, elementos que permiten describir los conciertos más allá de los tradicionales parámetros de repertorio e intérpretes. Además, este replanteamiento ofrece modelos históricamente documentados que pueden ser de gran interés para todos los agentes vinculados con la interpretación histórica, desde programadores hasta músicos especializados.

José Baldomero Llorens Esteve (Universidad Complutense de Madrid): “Del manuscrito a la edición: análisis interpretativo de *Floreal* (música celestial nº 2) para multipercusión de Tomás Marco”.

La investigación del primer período compositivo de obras para multipercusión de compositores españoles (1965-1975) nos ha llevado a encontrar diferencias en el código entre las dos ediciones existentes de *Floreal* (música celestial nº 2), de Tomás Marco: la edición manuscrita de 1969 y la publicada en 1976 por N. Simrock (Hamburgo). Las aportaciones del percussionista y editor Siegfried Fink a la partitura se resumen en diferencias de gráfico y técnicas con la suficiente relevancia para crear indecisión en cuanto a la ejecución del discurso sonoro. El intérprete, desde su posición de comunicador del pensamiento del autor, deberá ser conocedor del hecho musical y aportar las herramientas técnicas de las que dispone para unir estos dos elementos: pensamiento teórico y técnico.

En esta comunicación se pretende presentar algunas de las diferencias en el código musical entre ambas ediciones realizando la interpretación y comparación de los diferentes gestos, para percibir de manera musical la desigualdad de pensamiento compositor-editor/intérprete y presentar algunos gestos que crean confusión al hacerse evidente una clara contradicción entre los recursos técnicos e idiomáticos del propio instrumento y los acústicos. Se pone así en relevancia la necesidad de unir disciplinas de investigación e interpretación para una asimilación real y eficaz del hecho musical.

Abigail Sin (Royal Academy of Music, London): “A Performer’s Toolkit: Exploring the Piano Music of Charles Griffes”.

Charles Griffes (1884-1920) was one of the most important yet misunderstood figures of American music. His eclectic artistic outlook has been a major point of fascination and he has frequently been compared to more famous contemporaries such as Debussy and Ravel. However, Griffes’s tautly-constructed, vividly-hued music has rarely been discussed on its own terms.

My research explores what makes Griffes’s voice as a composer, and by extension my own voice as a Griffes performer, unique. I am documenting my performance practice of Griffes’s solo piano music, which could possibly serve as a model for performers exploring similarly under-researched repertoire.

In this lecture recital, I will present two ways in which I as a performer have set out to develop my own language and toolkit for approaching Griffes’s music. Firstly, I will perform and present my reading of *The Night Winds* from Op. 5, which is governed, both on a micro and macro level, by the dichotomy between minor 2nd and major 2nd intervals. I will also discuss the symbiotic relationship between performance and analysis in my performative approach to Griffes’s music.

Secondly, I will examine my own craft as a performer in creating Griffes’s sound worlds at the piano by studying Griffes’s orchestrations of his piano works. Using *The White Peacock* as a case study, I will explore the three-way dialogue between my interpretations of the orchestral and piano scores and the idealised, “audiated” synthesis of both scores that I create as I realise my conception of Griffes’s sound world at the piano.

Julia Miller (Universiteit Antwerpen / Koninklijk Conservatorium Antwerpen): “Recorder Use in Spanish Churches and Cathedrals in the Sixteenth and early Seventeenth Centuries: Archival Sources and Modern Performance Choices”.

When today’s musicians seek to perform sixteenth-century sacred works in an historically informed manner, they are confronted with an array of questions arising from original Renaissance music sources in which numerous performance practice parameters, including instrumentation, were generally not notated. Some of the absent information can be at least partially illuminated by details in archival sources. Surviving sixteenth- and early seventeenth-century documentation is highly fragmentary with regard to the participatory role of recorders in performing sacred music. While numerous sets of recorders were purchased by ecclesiastic institutions during that period, most sacred vocal compositions of the sixteenth century did not indicate the use of specific instruments. Given the scarcity of detailed documentation concerning recorders’ participation therein, many questions in this regard persisted into the early twenty-first century among musicians seeking an historical basis for their performing decisions. For example, were recorders used? When, and how? In which sizes and combinations of instruments? This paper presents research findings concerning the sixteenth- and early seventeenth-century role of recorders in performing sacred works in cathedrals and churches across Spain. It synthesizes and analyzes archival evidence demonstrating ownership of recorders, the activity of musicians playing them, and performance practice details specifically calling for recorders. The paper discusses some of the repertoire available in Spanish institutions which had recorder activity, and, more specifically, music included in collections prepared for wind instrumentalists’ use. The research findings offer a foundation for present-day use of recorders in such repertoire. Thus, the paper ties information gleaned from archival sources with issues arising in twenty-first-century performance.

Antonio del Pino Romero (Fundación Victoria de Málaga / Universidad de Jaén): “Prescripción ceremonial versus práctica musical: a propósito de las lamentaciones de Juan Francés de Iribarren”.

Las múltiples iniciativas que se han desarrollado para estudiar de una manera global tanto la biografía como la producción artística de Juan Francés de Iribarren Echevarría (1699-1767) han tenido a nuestro modo de entender dos grandes obstáculos: (i) la ingente cantidad de obras conservadas y (ii) la escasa información biográfica conservada sobre este autor.

A pesar de estos iniciales inconvenientes la recuperación paulatina de su música nos permite asomarnos a uno de los autores decisivos de los dos primeros tercios del siglo XVIII y que jugó un papel decisivo en el denominado proceso de modernización o italianización de la música española de entonces. Sin embargo, estas loables iniciativas de transcripción, edición e interpretación de una selección de su obra tiene a nuestro juicio el riesgo de elegir las obras en virtud de la idoneidad de un determinado intérprete vocal o el elenco más o menos estable de la formación que acometa o lidere un proyecto concreto, lo que podría abocarnos a una visión sesgada del autor y su obra. Es más, y eso es lo que consideramos más grave, una descontextualización de ambos del obligado e ineludible ceremonial catedralicio nos puede hacer desembocar en conclusiones erróneas o en apriorismos que nos alejen de una interpretación históricamente informada, lo que consideramos el punto central de nuestra exposición: la debida contextualización del autor y de su obra en la liturgia y el ceremonial catedralicios nos pueden hacer cambiar nuestra opinión sobre lo que hoy comúnmente se acepta como convencional en el mundo de la interpretación de la música antigua con criterios historicistas.

Hugo Sanches (ESMAE, Instituto Politécnico do Porto / Universidade de Coimbra): “Del archivo al mundo: estudio e interpretación de la música vernácula de Santa Cruz de Coimbra”.

La comunicación que aquí proponemos consiste en la memoria descriptiva del primer año de actividad de O Bando de Surunyo, un ensemble enteramente dedicado a la interpretación de música portuguesa inédita del siglo XVII, en concreto de fuentes de la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Describiremos el recorrido de la música desde el silencio laberíntico de los manuscritos que la contienen hasta el momento de compartirla con el público, y los procesos de estudio, edición, metodología de ensayo, experimentación, toma de decisiones interpretativas y gestión humana que lo conducen.

Serán también explicadas las líneas conceptuales que mueven el proyecto. (1) *Fundamentación científica*. Todo el repertorio interpretado por el ensemble es preparado directamente a partir de las fuentes con el sustento de un meticuloso trabajo musicológico. (2) *Construcción de la identidad del ensemble*. Se ha trabajado de una forma constante con un mismo grupo de músicos, evitando una constitución ad hoc. La motivación y espíritu de equipo han sido las prioridades principales y se buscó nutrir una fuerte relación afectiva entre los músicos y el repertorio. (3) *Multidisciplinariedad y creatividad*. Las fuentes y la interpretación musical han actuado como catalizadores de propuestas creativas en otros dominios artísticos, a saber: danza, multimedia, caligrafía y diseño gráfico.

El gran objetivo de todo el proyecto es conseguir un alcance estético y comunicativo extendido en el cual, operando y reflexionando críticamente sobre los conceptos de “autenticidad” y “fundamentación histórica”, se pretende crear un objeto artístico pertinente y significativo para el público contemporáneo.

Gabrielle Kaufman (independent scholar, Barcelona): “Gaspar Cassadó as the performer of his own works: Tracing changes to the musical score after performances”.

The increasing specialisation within the musical profession from the nineteenth century onwards resulted in fewer composers performing their own works and fewer performers composing and transcribing music. This increasing divide between the activities of performance and composition meant that composers were less likely to make changes in the score resulting from their own performances, previously an important part of music edition.

This paper uses annotated manuscripts by the twentieth-century cellist and composer Gaspar Cassadó (1897-1966) as a case study for analysing score changes after performance. Cassadó was known as one of the greatest cello virtuosos of the century and was the primary performer of his own works. Previously unknown manuscript copies of his works, as well as recordings, provide us with interesting evidence regarding how Cassadó amended his cello works after performing them, sometimes many years after publication.

Cassadó’s annotations provide us with clear examples of the interaction between composition, transcription and performance and show how the performances of the work can be considered part of the compositional process, as the composer adapts the score to improve its playability and reception.

This idea leads us to further questions regarding score changes occurring after publication/premiere. Should the performance approach of the composer be considered or even emulated when we perform his works? Furthermore, when the performing composer fails to follow his own performance indications, does his interpretation hold more or less authority than the musical score?

Silvia Lucas Rodríguez (Royal Northern College of Music, Manchester): “Performing with electronics. Decoding the repertoire”.

In my experience as a concert pianist, combining solo piano performance with electronics has provided new challenges, many of which emanate from the complexity of the notation of the electronic sounds that play alongside the “human” performer.

This paper will demonstrate my ongoing doctoral research which investigates how the notation of the repertoire of a solo instrument with electronics affects the performer. In addition, I will include a compendium of which notated sonic events are most useful for performance. For this, I will analyse and perform examples of indicative repertoire such as Marco Stroppa’s *Traiettorie...Deviata...* (1984), Luigi Nono’s *...Sofferte onde serene...* (1977), Milton Babbitt’s *Reflections* (1975) and David Horne’s *Resound* (1995) amongst other newer works such as Michel van der Aa’s *Transit* (2007) and new collaborative commissions by contemporary composers. These works exemplify the different approaches in notation of the electronic track which often varies significantly from piece to piece. This is not necessarily a consequence of the historical period these pieces were created in, as it has more to do with the instinct and style of each composer.

After having studied the aforementioned works, the new collaborative commissions provide an additional dimension exploiting the most efficient techniques in notation. This area of the research aims for the creation of a more accessible medium for performers seeking to include works of solo instrument with electronics in their concerts.

Pablo L. Rodríguez (Universidad de La Rioja / Diario *El País*): “La interpretación como obra de arte y la escucha como performance. Retos actuales de la discología”.

La grabación sonora ha sido durante mucho tiempo un objeto extraño para el musicólogo. En una disciplina construida sobre la base de un concepto de obra musical que se sustenta a través de fuentes escritas como la partitura, un documento que revela su manifestación sonora resultaba chocante. No por casualidad, la musicología estudiaba la composición y no la interpretación. Pero si tenemos en cuenta que la obra musical tan solo adquiere relevancia social por medio del acto de la interpretación, la atención del musicólogo a las grabaciones sonoras era cuestión de tiempo. Fue en los años sesenta del siglo XX cuando se comenzó a plantear en el ámbito germano la existencia de una ciencia auxiliar de la musicología, la discología, que estudiaba las grabaciones sonoras como fuente para documentar los cambios interpretativos (Valentin). A ello siguieron otros estudiosos que han profundizado en los agentes productivos de la grabación o en su consideración como manifestación artística (Elste y Gottschewski). Sin embargo, la consideración de la música como performance hace necesario replantear hoy el estudio de las grabaciones sonoras. No se trata tan solo de subrayar su importancia para sustentar una historia de la interpretación musical a través de documentos sonoros, sino también de lo que hacen esos documentos sonoros en contextos sociales determinados; en la escucha como performance (Frith). En mi ponencia trataré de explicar las bases fundamentales de la discología, pero también los retos actuales a los que se enfrenta y que ponen en cuestión hasta su propio nombre en un mundo que reniega del disco como soporte sonoro en favor de la llamada “música líquida”.

Joanna Staruch-Smolec (Université Libre / Conservatoire Royal de Bruxelles): “Experimental approach to the performance of Brahms’s violin sonatas. Influence of musical analysis and historical evidence on violinistic practice”.

Recent research about late 19th century violin performance style brought my particular attention. Being a violin player focused on Brahms’s music, I have started to study the available resources which could help in a thorough understanding of his pieces. I attempt to find a way of applying the musicological research to the performance of Brahms’s violin sonatas. I try to create a comprehensive interpretation of these pieces by making concrete choices of interpretative factors such as dynamics, rubatos, agogics as well as technical violinistic details such as vibrato, portato and portamento usage, phrase conducting or bowing expression.

My research is based on several musicological aspects. Firstly, Brahms's complex form and motivic unity is deeply analysed in order to obtain a formal structure of the interpretation which would be in a close relation to the composer's conception. Secondly, the sources of Brahms's inspiration are examined together with the influence of his "secret programs" on the interpretation (mood, phrasing, tempo etc.). Last but not least, the late 19th century violin practice is studied, with a special attention given to the violin school of Joseph Joachim (1831–1907), whose style was truly admired by Brahms. Other important elements such as 19th century musical notation and instruments construction are also included in my studies.

Helder Sousa (Universidade de Coimbra): “El Meio Registo terçado de três tiple: un estudio de sus problemáticas”.

El medio registro es un subgénero del Tiento que debe su origen a las transformaciones de la organería en el siglo XVI. Su principal característica, desde un punto de vista organológico, consiste en la activación de diferentes registros para cada mitad del teclado. Este subgénero es ampliamente explorado por compositores como Aguilera de Heredia, Correa de Arauxo, Pablo Bruna o Cabanilles, pero curiosamente no encuentra un lugar de relevancia en la obra de los compositores portugueses.

En el MM 43 de la Biblioteca Municipal de Oporto (P-Pm) y en el MM 964 del Archivo Distrital de Braga (P-BRad) consta la única obra de medio registro que se conoce del compositor portugués Pedro de Araújo (fl.1665-1704): el Meio Registo terçado de três tiple. Este medio registro nos coloca algunas problemáticas que debemos tener en atención: la relación entre el título y la disposición de las voces, el ámbito de cada voz y el instrumento al cual estaría destinada esta obra. A través de un estudio contrastado de fuentes y de otras obras homólogas, intentaremos abordar estas problemáticas con la intención de poder contribuir para la práctica performativa de esta obra.

Marcos Ortiz Casas (Madrid): “La improvisación pianística en el acompañamiento del cine mudo: la pantalla como partitura”.

La antigua práctica del acompañamiento instrumental del cine mudo cuenta cada vez con mayor demanda gracias al interés de filmotecas, cineclubs, festivales de cine y productoras de DVD. Aparte de las ocasionales ejecuciones grupales (en su mayoría sobre partitura completamente escrita o, por el contrario, en improvisación total de free-jazz, atonalismo libre o músicas electrónicas), el acompañamiento con piano solo era y es lo más habitual, por sus ventajas económicas y por permitir una gran variedad de posibilidades entre la

flexibilidad improvisatoria y el orden compositivo. Nuestra propuesta pasa por analizar las exigencias creativas que requieren del intérprete los diversos tipos de escenas y géneros cinematográficos del cine mudo y los estilos musicales intuitivamente más apropiados. A partir de la experiencia profesional propia, reconocemos una serie de procedimientos elementales que pueden ilustrarse con ejemplos en vivo: (i) Conocimiento de estilos musicales históricos, especialmente del primer tercio del siglo XX, periodo de producción del cine mudo y en el que se ambienta la mayor parte de sus tramas: ragtime, fox-trot, vals Boston, canción popular, repertorio de photo-play y cue-sheets (colecciones de temas específicos o inespecíficos para cine mudo). (ii) Frases básicas y sus alteraciones en función de la prolongación de la escena o sus cambios de plano o de carácter: ampliación/compresión fraseológica asimétrica, interpolaciones, cadencias, degradaciones. (iii) Estructuras dialécticas clásicas: tema, comentario, reexposición, etc.), variaciones y recuerdos de temas, Leitmotiven, calco cinemático y efectos miméticos. (iv) Texturas de transición y descanso: acordes, monodia, nota pedal, silencios.

Mar Rodrigo (Collegium Musicum Madrid): "De la partitura al sonido: implicaciones de la atención durante la interpretación musical. La improvisación libre como herramienta activadora de la atención".

¿Está en la partitura toda la música que escucha el oyente? De ser así, poco importaría qué intérprete tocara una pieza musical; siempre la escucharíamos exactamente igual. Sin embargo, entendemos que los músicos añaden un valor nuevo a la música escrita cuando la interpretan, dotándola de elementos relacionados con la expresión que no aparecen codificados en signos. Pero ¿qué sucede cuándo un músico centra su atención sobre la tarea de la decodificación simbólica?, ¿es posible expresar y dar un significado a los sonidos?, ¿la partitura restringe la expresividad? ¿qué papel juega la improvisación en la activación de la atención?

Estas preguntas dirigen la investigación que tiene como objetivo analizar qué diferencias se dan en sujetos expuestos a tres situaciones distintas donde cambiamos su foco de atención de la partitura al sonido. Para ello se realiza un diseño cualitativo de estudio de caso, donde exponemos a cinco sujetos a tres tareas diferentes: (i) Tocar una partitura que están estudiando; (ii) Tocar una partitura ya aprendida, y (iii) Realizar una improvisación libre.

Tras el análisis de las videgrabaciones donde se recogen las diferentes interpretaciones, así como el análisis de las entrevistas que se les realizan antes y después de cada tarea, encontramos diferencias significativas en las tareas, tanto en la postura corporal como en los elementos expresivos, tímbricos y actitudinales –sobre todo, respecto al tratamiento del error que dan en cada situación–. Confirmamos nuestra hipótesis afirmando que manteniendo el foco de atención sobre el sonido se obtiene un mayor uso y más eficaz de los recursos técnicos, tímbricos, expresivos y actitudinales durante la interpretación musical.

Conjunto Ars Longa de La Habana (Cuba): "La expresión corporal en la performance de los villancicos de negro".

El villancico de negro resulta un género que acentúa claramente las tradiciones y prácticas culturales que lo conciertan. La singularidad de sus textos, enfatizados en lo satírico y articulados de forma dialogada, así como la deformación del lenguaje de negros y la regular síncope en sus ritmos ofrecen la posibilidad –en la representación escénica– de evocar, modernizar y reivindicar este pasado mediante distintas estrategias de performance. La mirada interpretativa del Conjunto Ars Longa defiende la expresividad corporal como la representación más evidente de los paralelismos y los contrastes entre los elementos musicales y el texto literario; destacando tanto el carácter cultural como el social de ambos, y las experiencias estéticas que los suscitan. Esta visión hermenéutica tejida por matices identitarios cubanos –apreciados gestualmente en los bailes, en los modos de ejecución, y en la caracterización de personajes– define la propuesta de la agrupación en el tratamiento de estos repertorios.

Aaron Williamon (Royal College of Music, Londres): "Music, science and society: New directions from performance science".

The scientific study of music offers fascinating insights into human endeavour, and the fact that music is so deeply embedded in daily life means that musical experiences are readily available for scientific study. This lecture explores the fundamental reasons for why we listen to music, from its role in human evolution to the brain mechanisms that govern sound perception and emotional response. It will explore the range and extent of music's effects on our emotions, both in moments of personal significance and its capacity to move entire populations. The lecture will close with an analysis of research into music's impact on health and wellbeing, with the very latest findings suggesting a direct link between music and biological systems that regulate mental health and immune function.

Drew Edward Davies (Northwestern University): “Convidando está la noche y el desarrollo del «Latin Baroque»”.

Esta comunicación pretende analizar el desarrollo del fenómeno “Latin Baroque” por medio de un estudio de casos sobre uno de los villancicos novohispanos más grabados: Convidando está la noche, por Juan García de Céspedes (Puebla, siglo XVII). En el texto de este villancico, un conjunto de músicos femeninos celebra el nacimiento de Cristo por medio de baile y canto. Las letras cantadas por las pastoras constan de clichés petrarquistas que presentan el tipo teatral peninsular de la zagala. Sin embargo, a lo largo de las últimas tres décadas, los grupos de música antigua han transformado la obra en un espacio de performance que celebra comunidad, Latinidad e inclusión que corresponde a gustos e intereses del norte global a un momento en que la música antigua latinoamericana era visto como nuevo descubierto musical. Como obra comercial actual, Convidando está la noche puede desempeñar el papel de un culture show, a veces un evento coral en que el público participa. Las grabaciones existentes lo presenta como un encuentro intercultural o fantasía folklórica con improvisación instrumental, exotismo vocal, y mutilación formal. Este ensayo explora cómo la interpretación del texto de este villancico ha ayudado crear la tradición del “Latin Baroque” y cómo una interpretación más informada históricamente no pudiera existir dentro del paradigma. Así enfocamos nuestra lente de investigación sobre un momento histórico a finales del siglo XX -la época de la recepción de la obra- para revelar las implicaciones del uso del villancico como producto cultural del presente.

Màrius Bernadó (Universitat de Lleida): “Festivales de música y su repercusión en el territorio: un caso singular”.

La filosofía que subyace en el concepto y la forma de implementar un festival de música es un tema que puede abordarse desde múltiples ópticas. En este caso se pretende abordar la filosofía que inspiró el nacimiento de un festival especializado en música antigua que tiene lugar en los Pirineos Orientales. El FeMAP (Festival de Música Antigua de los Pirineos) es, por su carácter transnacional y su vocación de incidencia (cultural, económica...) en las más de 25 poblaciones que lo acogen, un caso singular. En esta aportación se pondrán de relieve y se analizarán los planteamientos conceptuales de la iniciativa y su desarrollo durante las seis ediciones desde su nacimiento en 2011, con especial incidencia en los aspectos relativos a su impacto territorial.

Slavisa Lamounier y Paulo Ferreira-Lopes (Universidade Católica Portuguesa): “El análisis del gesto en el contexto del estudio y el desarrollo de un instrumento musical digital - Digital Sock”.

La investigación presentada en este documento se incluye en el estudio y el desarrollo de un instrumento musical digital llamado Digital Sock, donde el sonido es controlado por el movimiento de los pies.

La primera etapa de la investigación tiene como objetivo investigar el cuerpo como un espacio transitorio de las relaciones y analizar la formación del gesto sin intención de sonido. El estudio se basó en una investigación experimental y se divide en dos fases principales: a) la captura de movimiento - llevado a cabo en el laboratorio MOCAP de la Escuela de Artes (Universidade Católica Portuguesa), con la participación de un grupo de trece voluntarios; y b) Interpretación de datos - la biomecánica y el análisis psicológico (relato de experiencia).

Los resultados de este estudio revelaron que: [1] El gesto expresivo viene en dos niveles básicos: a) intencional (cuando se realiza una acción predeterminada); b) significativa (cuando se presiona la memoria y la identidad de la persona). [2] Durante el diseño de la muestra del cuerpo se organiza a través de actitudes: a) Interno (percepción); b) Psicológica (acción); c) Dialógica (interacción).

Con el fin de minimizar la posible incomodidad durante el manejo de la interfaz gestual y mejorar el rendimiento del instrumento durante la realización de estos resultados se compararon con los criterios de evaluación ergonómicos (Bastien y Scapin, 1993) lo que permitió nuestra elección por e-textiles para la fabricación del instrumento.

En los próximos pasos de esta investigación están previstos para el análisis del gesto musical y los ciclos de interacción artística: la rehabilitación, la educación y el motor. Nuestra intención es explorar el uso del prototipo en estos ambientes, la evaluación del impacto y el rendimiento del producto.

Fátima Corvisier y Fernando Corvisier (Universidade de São Paulo): “Body movements in performing four-hand piano music: communication between performers and the audience”.

The piano duet medium is unquestionably a singular form of chamber music, since the two performers share the same instrument. Although it allows the pianists to be closer to each other, it engenders specific problems of coordination regarding synchrony: precision of attacks and releases of notes, entrances and endings, length of pauses and fermatas, fluctuations in tempo, anticipations and reactions to each other's actions. In playing piano duets, pianists communicate with each other using several gestures, signals (both aural and visual signals), and body movements, a sort of body “language” that enables them to communicate to each other

without words during performance. This study focuses on how a piano duet ensemble may develop this way of communication between pianists and the audience also taking into account the roles of partnership and leadership, the strategies of practicing, and the adaptation to each others sound and individuality. This paper will present some excerpts of piano music for four hands showing what strategies are the best and how the pianists could practice to achieve this coordination. The results point out that practicing together is most effective; leadership must be shared by primo and secondo, passing to one another, depending on the situation; and body movements, although spontaneous, can be practiced.

Alberto Martín Márquez (Ayuntamiento de Zamora / Festival Pórtico): “Una fuente para el estudio del performance: los noticiarios cinematográficos de las primeras décadas del siglo XX”.

Los noticiarios cinematográficos cumplieron una extraordinaria labor de comunicación. Durante las primeras décadas del siglo XX, los famosos newreels, tanto europeos como americanos, bombardeaban a la sociedad de la época con noticias y reportajes con el objetivo propagar unas determinadas ideas, informar y entretener. La música tuvo en ellos un importante papel, acercando a los espectadores la grabación tanto de conciertos en espacios públicos (salas, teatros, aire libre, etc.) como las realizadas en los estudios de las grandes compañías. Si el aficionado hasta entonces podía escuchar música en el gramófono ahora también se le permitía presenciar su interpretación en la pantalla de un cine. Más aún: la técnica llegó a sincronizar imagen y sonido, aportando a la grabación una perspectiva mucho más completa.

Las noticias no sólo se centraban en el concierto, sino también abría las puertas a los ensayos, al proceso de composición o las opiniones del intérprete. En mi comunicación explicaré la importancia de analizar estos noticiarios y su interés para el estudio del performance. Comentaré, además, cómo algunos recursos técnicos utilizados en el montaje de las noticias musicales variaron la visión y escucha de la interpretación, caso del uso de la cámara lenta o la inserción de planos con carácter evocador o programático.

Ramón Sanjuán (Conservatorio Profesional de Música de Elche): “La representación musical desde la perspectiva de la performance fílmica”.

Los estudios sobre la performance están ofreciendo a la musicología una serie de herramientas que permiten trasladar el objeto de estudio desde obra artística hasta la representación musical. Así, frente a los análisis morfosintácticos o semióticos de las partituras, el análisis performativo permite focalizar el campo de estudio de la significación musical en un ámbito mucho más cercano a la experiencia perceptiva de los espectadores.

Sin embargo, la presencia cada vez mayor de las nuevas tecnologías en la difusión musical está transformando de forma significativa el modo en el que la música llega a los espectadores. Si hasta la primera mitad del siglo XX la llamada música culta se escuchaba principalmente en las salas de conciertos, la consolidación de la televisión, como medio de comunicación de masas, y la irrupción de internet han potenciado el consumo musical desde las pantallas existentes en cada hogar.

Desde esta perspectiva, el estudio de la performance no debería limitarse a la representación que realizan los músicos desde el escenario, en su doble vertiente performática y performativa, sino que debería abarcar también un análisis de la representación televisiva, o cinematográfica, puesta en escena para filmar y editar, o retransmitir, ese concierto.

En este sentido, nuestra propuesta de comunicación pretende evidenciar, esta doble representación, incidiendo en el papel decisivo que asume el lenguaje cinematográfico, a modo de catalizador performático y performativo, en la construcción de significados expresivos a partir de la filmación y la edición visual de la interpretación musical.

Daniel Moro Vallina (Universidad Internacional de La Rioja): “Análisis performativo, textura y forma musical en el repertorio español contemporáneo”.

Diversos investigadores (Cook, 2007; Rink, 2003) han replanteado el concepto de forma musical bajo el punto de vista performativo, superando la habitual discrepancia entre el análisis estructuralista y la experiencia del oyente. Para Cook, la capacidad de evaluar la coherencia de una obra depende del material contenido en el devenir temporal de la misma y la similitud o el contraste de los eventos sonoros más próximos entre sí. Desde esta perspectiva, el análisis performativo aborda aquellos parámetros más fáciles de percibir en la audición pero, al mismo tiempo, más complicados de medir y de representar con medios tradicionales: el tempo y la dinámica que, junto con el timbre y la densidad, son determinantes de la textura musical (Berry, 1976). En esta comunicación pretendemos ahondar en el estudio de estos parámetros y presentar un modelo de representación analítico que tenga en cuenta las características inherentes a la interpretación/audición de una obra e involucre al oyente en la percepción de la misma. Tomando como ejemplo dos obras del compositor Carmelo Bernaola, *Superficie* núm. 3 (1963) y *Sinfonía* núm. 2 (1980), analizaremos cómo el autor articula las distintas secciones de la obra en función del grado de densidad de los timbres instrumentales empleados y el número de eventos

sonoros por unidad de tiempo. De aquí se deriva una representación gráfica que puede responder mejor a este enfoque dinámico de la forma en música, especialmente útil en aquellas obras que presentan una notación flexible o parcialmente indeterminada.

Victoria Tzotzkova (Harvard University): “Expressive sound in piano performance, or an invitation to collaborative listening”.

“Imagine looking onto a stage with chaotic lighting: blinking, changing shapes, continual movement, no particular patterns to follow. Now imagine a dark stage with a single light beam, projecting a yellow-white circle around a grand piano. The piano was always there, but the lighting changed. And that made a difference in your experience of the instrument on the stage. With the single, yellow-white beam, your gaze is steady, and so is your focus. You are primed to hear the instrument play; or, you may even be hearing piano music already.”

In a metaphorical sense, we are always the light designers for the concerts we hear. Our own focus, imagination, and attentiveness shape our experience of a performing arts event, to the point that each audience member becomes a crucial collaborator or co-creator of the event.

Opening with a simple exercise in imagination, like the one above, this workshop-presentation aims to create a palpable, embodied experience of a shift in listening, from passive reception to active collaboration. In focusing on this shift, this presentation addresses listeners of all sorts: performers, music scholars, and concert-goers alike.

Grounded in an experiential approach, the presentation rests on and develops a theoretical framework for understanding expression in musical sound as an interactive phenomenon, navigated by the performer – as she continually harmonizes her artistic imagination with the capabilities and characteristics of the instrument and acoustic space, – in collaboration with her audience, who concurrently navigate their experience of the musical event.

Cynthia Dellit (University of Newcastle, Australia): “Performed Accent: auditory-biography and the ‘beating heart’ of artistry”.

The relationship between the performer’s artistic contribution and the composed text has long been a vexing one. Beginning with the nominal score, a skilled musician creates intricate patterns of unique sonic variability while performing a composed text. Disentangling and demystifying the complexity of artists’ performative ‘magic’ may be facilitated by more explicit practitioner approaches. This paper presents an explicit investigation of accent – the ‘beating heart’ of artistry. It will be argued that the performer’s manipulation of non-notated (performed) accent makes a disproportionately large contribution to the emotional dialogue existing between music performer and music listener. In addition, auditory-biography (socio/personal listening history) will be shown impacting inter-musician accenting perception. Accenting complexity involves simultaneous micro-manipulations of multiple overlapping sound parameters, as well as mastery of ancillary/instrumental body gesture. This requires, at times, a counter-intuitive transforming and transcending of embodied beat. The results of ongoing perceptual trials investigating accenting accuracy (led by the performer-as-researcher) will also be presented. Inter-musician accenting accuracy perception was investigated during live performances of Bach Sonata excerpts. Analyses included Signal Detection Theory, inference via Bayes factors, factorial ANOVA-equivalents and univariate simple effects analyses. Trial findings highlighted a major obstacle to ensemble accenting mastery. Analyses indicated that the same sound cue (an individual accent) was at times experienced as different sound cues - with the difference indicating connections to the listening musician’s auditory-biography, i.e., their unique socio/instrumental/listening history. Accent perception, auditory-biography, and successful ensemble accenting realizations were shown to exist in a state of rich entanglement. Far-reaching trial implications are contextualised within both ensemble and one-to-one teaching programs.

Ensemble Armonía Concertada (Suiza-España): “Intabulaciones del siglo XXI: invitación a la cocina de Armonía Concertada”.

Si pudiéramos hacernos con algo parecido a la máquina del tiempo de H. G. Wells, retroceder algunos siglos y espiar, por ejemplo, al gran Fuenllana tocando fantasías o intabulaciones en un cuarto pequeño... ¿qué nos pasaría? ¿desvanecimiento ante unas habilidades que creíamos imposibles? ¿decepción ante un sonido y forma de tocar que nada se parecen a lo que imaginamos “auténtico”? ¿una mezcla de ambas? ¿qué ocurriría al regresar, cuando —y si— recuperásemos el valor de abrir la cajita de nuestra vihuela del siglo XXI?

Puedo imaginar varias opciones pero, cualquiera que fuese nuestra reacción ante dicho fantástico encuentro, apostaríamos que a nadie se le ocurriría entregarse a la tarea de reproducir cada gesto y cada coma del viejo maestro. No tendría sentido, o no lo tendría más que el que puede tenerlo un museo de cera. Reconstruir cualquier porción de pasado es imposible y ahí comienza lo interesante de nuestra tarea: pararse frente a lo inviable nos obliga a resignificar aquellos textos convirtiéndolos en algo nuevo y con un nuevo significado en el presente.

Armonía Concertada no reniega de su condición de grupo que emplea criterios históricos, ni se sitúa en el relativismo postmoderno para el que toda mirada o lectura son legítimas e igual de válidas. Nuestro grupo propone nuevos acercamientos a ciertos repertorios partiendo de la evidencia, evitando lugares comunes, el reduccionismo y la simplificación por la que optan muchos conjuntos e intérpretes. La nuestra es música del presente, aunque no la fusionemos con rap, aunque no utilicemos gafas de sol o nos resistamos a hacer un paripé de improvisación jazzística (por respeto al jazz, entre otras cosas). No se trata de distraer al público, sino justamente de atraer su atención a la música, a sus distintas capas de texto, a aquello menos evidente. Optamos por los colores de las cuerdas pulsadas, dando el protagonismo necesario al texto, defendido por una sola voz. Todo o casi todo nuestro repertorio consiste en nuestras propias intabulaciones de música vocal o instrumental, por lo que —también en esto— lo que hacemos es pura y exclusivamente nuestro.

Harmonía del Parnàs (España): “¡Ay, que me abraso de amor! Sebastián Durón: un antes y un después en la música escénica española”.

La propuesta de Harmonía del Parnàs, “¡Ay, que me abraso de amor!”, toma como eje central del programa el repertorio de estilo moderno del prestigioso maestro del barroco español Sebastián Durón Picazo, con motivo del 300 aniversario de su deceso (1716-2016). Durón, cuya trayectoria y producción musical ya ha sido afortunadamente estudiada (a diferencia de lo que sucede todavía con muchos otros músicos españoles), fue bautizado en Brihuega (Guadalajara) el 19 de abril de 1660 y mantuvo una vida musical muy activa hasta su muerte acaecida en la hermosa población francesa de Cambo-les-Bains, el 3 de agosto de 1716.

No obstante, si bien es cierto que hoy en día se conoce y valora principalmente la faceta del músico como compositor, evidentemente gracias a la considerable muestra de su producción conservada, es importante señalar que Durón empezó su carrera profesional ejerciendo como organista. Es más, éste desempeñaría el cargo de organista en catedrales tan importantes como Sevilla, Cuenca, El Burgo de Osma y Palencia, hasta que, en 1691, sería nombrado para el mismo puesto en la Real Capilla del por entonces rey de España Carlos II; y fue en 1701 cuando, por vez primera, sería nombrado para un puesto de maestro de capilla, lo que sucedió en la misma Capilla Real a la muerte de Carlos II y ascenso al trono del borbón Felipe V. Este cambio de cargo no es, sin embargo y a mi parecer, lo más importante en esta trayectoria de Durón, sino más bien el paso de nuestro músico de los ambientes eclesiásticos al cortesano, así como la llegada del maestro a Madrid, una ciudad en la que tendrían cabida, sobre todo a partir de la llegada de Felipe V, músicas, músicos y estilos llegados de muchos otros lugares y que convivieron, durante varios años, con lo que había sido un estilo muy arraigado en la tradición musical española hasta ese mismo momento. Ese es precisamente el punto de partida de este concierto, el de un Durón que quiso conocer esas novedades, hasta el punto de introducirlas, a su manera, en muchas de sus composiciones, principalmente las destinadas a la música escénica, pero a veces incluso en algunas de temática religiosa.

Las piezas de Durón seleccionadas en esta ocasión muestran a ese compositor “moderno” que fue criticado por Feijoo, quien decía del mismo que “siempre se le podrá echar a él la culpa de todas estas novedades, por haber sido el primero que les abrió la puerta” (Teatro crítico universal, Discurso XIV “Música de los Templos”). Y precisamente, la cantada al Santísimo Sacramento ¡Ay, que me abraso de amor!, única pieza religiosa incluida en este concierto, resulta una buena muestra de ese estilo moderno o lo que es lo mismo, italiano, que tendrá cabida incluso en la composición religiosa, y que marcará definitivamente un antes y un después en la historia de la música española. Pero si bien es cierto que el nuevo estilo tendrá su cabida en el ámbito religioso, ahí lo hará con algo más de discreción, casi siempre mezclado con la tradición y siendo utilizado con cierta prudencia por los maestros en la mayoría de los casos, mientras que en el ámbito de la corte y el teatro la moda avanzará a toda máquina, y los autores españoles que cultivarán la zarzuela no tendrán reparo alguno en aprovechar todos los recursos llegados de esa nueva moda italiana. En este sentido, puede apreciarse una gran diferencia entre la pieza seleccionada de Durón “Sosieguen, descansen” (Salir el amor del mundo, 1696) aún compuesta en el más puro estilo español del siglo XVII; la tonada algo más evolucionada y con un mayor protagonismo instrumental “Aunque más vuele, Fama” (La guerra de los gigantes, 1702); y las dos arias “Quien quisiere este tesoro” y “Pues ¡arma!, pues ¡guerra!” de su zarzuela de madurez, estrenada en 1710, El imposible mayor en amor, le vence Amor.

Y junto a Durón, en el panorama de la música escénica española no puede faltar la representación del compositor y violinista mallorquín Antonio Literes Carrión (Artà, 18/6/1673-Madrid, 18/1/1747), por cuanto resultó ser uno de los principales compositores del género en las dos primeras décadas del siglo XVIII, al tiempo que coincidiría en la Capilla Real de Madrid con Durón, pues Literes entraría a formar parte de la misma apenas dos años después que nuestro homenajeado, siendo nombrado “músico de violón” el 23 de septiembre de 1693. La zarzuela Acis y Galatea fue estrenada en el Coliseo del Buen Retiro de Madrid el 19 de diciembre de 1708 con motivo del 25 cumpleaños de Felipe V, y luego se interpretó de nuevo en el Teatro del Príncipe de Madrid en enero de 1710, con tal éxito que estuvo varios días en cartel, y llegó a ser interpretada en la época, al menos y por lo que se ha podido constatar, en Valencia y Lisboa.

Con la divertida aria a dúo “Quiéreme picarita” de la zarzuela Viento es la dicha de amor de José de Nebra cerramos la propuesta, no sin antes presentar una selección de arias de un compositor apenas estudiado

hasta la fecha y que, sin embargo, fue el máximo rival de Nebra en los teatros públicos de Madrid. Se trata del autor del melodrama pastoral La Dorinda Francisco Corradini (c.1700-1769), un músico de origen italiano que tras varios éxitos en los teatros napolitanos se traslada a Valencia, en 1728, a petición del príncipe de Campoflorido de origen asimismo italiano, Luis Regio Branciforte, para ocuparse de la capilla de música de su corte levantina, representándose en el Palacio Real de Valencia, el 19 de noviembre de 1730, la citada obra. En 1731 ya encontramos a Corradini, como sucede con todos los músicos escogidos en este programa, prestando sus servicios en Madrid, donde compuso óperas, autos, música de comedias e, incluso, zarzuelas para los principales teatros de la ciudad, contando con la colaboración literaria de José de Cañizares y llegando a convertirse en el compositor de moda de los teatros. En esa misma época el aragonés José Melchor Baltasar Gaspar Nebra Blasco (Calatayud, 1702-Madrid, 1768) era organista en la Capilla Real de Madrid y ya hacía casi una década que estaba componiendo música escénica para los teatros de la ciudad. Ambos fueron, como también lo había sido Literes, muy bien acogidos por el público, con la gran diferencia de que a día de hoy apenas se conservan unas poquísimas obras de Corradini frente a una cantidad importante de la producción de Nebra. Sea como fuere con estos y otros autores, ya bien entrado el siglo XVIII, la música española dejará prácticamente de lado aquellos rasgos estilísticos que la diferenciaban de lo que sucedía en el resto de Europa durante el siglo XVII.

INFORMACIÓN E INSCRIPCIÓN / INFORMATION AND REGISTRATION

Universidad Internacional de Andalucía.
Campus Antonio Machado.
Palacio de Jabalquinto.
Plaza de Santa Cruz, s/n., 23440 BAEZA (Jaén).
E-mail: baeza@unia.es
<http://www.unia.es>
Teléfono: 953 742775
Fax: 953 742975

COMITÉ ORGANIZADOR / ORGANISATION COMMITTEE

E-mail: musicologiabaeza2016@gmail.com

ORGANIZA

Universidad Internacional
de Andalucía



COLABORAN

Grupo de Investigación
MECRI
Universidad de La Rioja



Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza

