



## II Congreso Internacional / II International Conference

### Tópicos y música hispana (siglos XVIII-XXI): *Topoi*, retórica y narratividad Topics and Hispanic Music (18th-21st centuries): *Topoi*, rhetoric and narrativity

28-30 de mayo de 2025

Facultad de Geografía e Historia  
Universidad Complutense de Madrid

#### RESÚMENES / ABSTRACTS

#### I. PONENCIAS / LECTURES

**GRABÓCZ, Márta (Université de Strasbourg)**

***Musical Narratology: Theories and Analytical strategies. (Examples in contemporary music: works of José Manuel López López and F.-B. Mâche)***

***Narratología musical: teorías y estrategias analíticas. (Ejemplos en la música contemporánea: obras de José Manuel López López y F.-B. Mâche)***

The presentation will begin with the various definitions of narratology, coming from two main fields: A) «classical narratology» (general narratology, Greimasian semiotics) and B) musicology, aesthetics. The prerequisite for a musical narratology according to this approach (i.e., one that emphasizes the structure of signifieds, the expressive strategy), is the repertoire of signifieds, of topics. Since Ratner, Agawu, Szabolcsi, etc., we've been familiar with certain inventories of classical and romantic topics. Here, I shall present some invariants (or topics) that exist in contemporary music. Their sources are to be found in the writings and works of contemporary composers, on the one hand, and in the USTs of electroacoustic music, on the other. Their apparition will be illustrated with a piece by José Manuel López López (*Viento de otoño* for orchestra, 1998) and a work by François-Bernard Mâche (*Canopée* for two samplers and ensemble, 2003).


La presentación comenzará con las diversas definiciones de narratología, provenientes de dos campos principales: A) «narratología clásica» (narratología general, semiótica greimasiana) y B) musicología, estética. El requisito previo para una narratología musical según este enfoque (es decir, una que enfatiza la estructura de los significados, la estrategia expresiva), es el repertorio de significados, de tópicos. Desde Ratner, Agawu, Szabolcsi, etc., estamos familiarizados con ciertos inventarios de tópicos clásicos y románticos. Aquí, presentaré algunos invariantes (o tópicos) que existen en la música contemporánea. Sus fuentes se encuentran, por un lado, en los escritos y obras de compositores contemporáneos, y por otro, en las USTs de la música electroacústica. Su aparición será ilustrada con una obra de José Manuel López López (*Viento de otoño* para orquesta, 1998) y una obra de François-Bernard Mâche (*Canopée* para dos samplers y ensemble, 2003).

**GRIMALT, Joan (Escola Superior de Música de Catalunya)**

***Enlarging Topic Theory: sets of musical topoi***

***Ampliando la teoría de los tópicos: conjuntos de topoi musicales***

This paper expands musical topic theory by proposing methods to categorize related *topoi* into sets, such as topical fields, styles, and isotopies, enhancing analytical clarity and interpretive depth. It



discusses the dynamic, contextual nature of *topoi* and their historical evolution across periods, from Renaissance madrigalisms to Romantic and modern examples. The hermeneutic potential of topic theory for performers and analysts is illustrated in a second part of the paper with examples of Romantic isotopies (inner voice, absent voice, other's voice) that reveal rhetorical and dramaturgical layers beyond traditional topical analysis. This expansion of topic theory integrates semiotic and hermeneutic perspectives to provide structural tools to guide interpretation while acknowledging the subjective, creative nature of categorization.


Este trabajo amplía la teoría de los tópicos musicales proponiendo métodos para categorizar *topoi* relacionados en conjuntos, tales como campos tópicos, estilos e isotopías, con el fin de mejorar la claridad analítica y la profundidad interpretativa. Se analiza la naturaleza dinámica y contextual de los *topoi* y su evolución histórica a lo largo de los períodos, desde los madrigalismos renacentistas hasta ejemplos del Romanticismo y la música moderna. El potencial hermenéutico de la teoría de los tópicos para intérpretes y analistas se ilustra en una segunda parte del trabajo mediante ejemplos de isotopías románticas (voz interior, voz ausente, voz del otro), que revelan capas retóricas y dramáticas más allá del análisis tópico tradicional. Esta ampliación de la teoría de los tópicos integra perspectivas semióticas y hermenéuticas para ofrecer herramientas estructurales que orienten la interpretación, al tiempo que reconoce el carácter subjetivo y creativo de la categorización.

**PEDRERO-ENCABO, Águeda (Universidad de Valladolid)**

***El tópico de lamento como género expresivo en la sonata: topoi, tropos y trayectorias narrativas***  
***The lament topic as an expressive genre in the sonata: topoi, tropes, and narrative trajectories***

Entre las composiciones para teclado de Manuel Blasco de Nebra (Sevilla 1750-1784), destaca una colección de siete sonatas que presentan la misma disposición, en dos movimientos: Adagio-Allegro. A pesar de ser sonatas pertenecientes a la época del clasicismo, no presentan la equilibrada forma ternaria ABA, sino que mantienen la forma binaria barroca en cada uno de sus movimientos. Más allá de este marco formal, se distingue a nivel semiótico una concepción integral de cada obra, en la que los tópicos se articulan formando una misma trayectoria expresiva (Hatten, 2014). Se observa la aplicación de un arquetipo expresivo común a estas siete sonatas, en el que, partiendo del afecto de lamento al inicio del Adagio se culmina en el afecto de júbilo al final del Allegro, a modo de *lieto fine*. El elenco de tópicos que Nebra emplea en estas obras se ajusta a los que definen el lamento como género. Este hunde sus raíces en el melodrama de finales del s. XVI combinando elementos de lamento, exaltación amorosa y referencias bucólicas. A través del análisis de estas sonatas se observan las conexiones de los tópicos utilizados por Nebra con el género operístico del lamento y cómo a través de ellos construye su propio esquema narrativo. En este contexto se propone una lectura semiótica de estas sonatas estableciendo el recorrido arquetípico para a continuación definir las trayectorias narrativas de cada subtipo y sus correspondencias con los respectivos géneros del lamento y de la pastoral.

Among the keyboard compositions of Manuel Blasco de Nebra (Seville, 1750–1784), a collection of seven sonatas stands out for sharing the same structure: two movements in the sequence Adagio-Allegro. Although these works belong to the Classical period, they do not follow the balanced ternary sonata form (ABA); instead, they retain a Baroque model of binary form in each movement. Beyond this formal framework, an integral semiotic conception of each work can be discerned, in which the topics are articulated to form a unified expressive trajectory (Hatten, 2014). A common expressive archetype is observed across these seven sonatas, beginning with an affect of lament in the opening Adagio and culminating in an affect of jubilation at the end of the Allegro, following the



model of a *lieto fine*. The set of topics employed by Blasco de Nebra in these works aligns with those that define the lament as a genre. This genre has its roots in the late sixteenth-century melodrama, combining elements of lament, amorous exaltation, and bucolic references. Through the analysis of these sonatas, the connections between Blasco de Nebra's use of topics and the operatic lament genre become evident, showing how he constructs his own narrative scheme through them. Within this context, a semiotic reading of the sonatas is proposed, establishing the archetypal discourse and subsequently defining the narrative trajectories of each subtype and their correspondences with the respective genres of lament and pastoral.

## II. COMUNICACIONES / SESSIONS


**ALBERO, Teresa (Universidad Politécnica de Valencia)**

***La canción española neoclásica: un punto de encuentro entre la evocación poética y la retórica musical***

***The neoclassical Spanish art song: a meeting point between poetic evocation and musical rhetoric***

En un espacio relativamente breve de tiempo se entrelazan tres generaciones culturales muy prolíficas como fueron los miembros de la generación del 98, la del 14 y la generación del 27, conocida también como la generación de la Edad de Plata. Al analizar la obra de los compositores y demás artistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, aparecen términos en sus creaciones como impresiones, imágenes o el término evocación, independientemente de si se trata de producción pictórica, literaria o musical. Conceptos que a partir de finales del siglo XIX los encontramos en numerosas obras musicales de esta época y que serán analizados por los autores, por los críticos de arte y por los filósofos e intelectuales del momento. La negación de la música con carácter descriptivo en favor de la evocación poética va a ser defendida por compositores como Stravinsky y Falla. La figuración retórica se convierte en un medio para conseguir plasmar dicha evocación en el papel y, además, es el género de la canción española en donde más claramente se vislumbra. Mediante el análisis de conceptos y figuras retóricas, así como de partituras que ejemplifican las cuestiones a tratar, se conseguirá demostrar que se puede analizar el material musical neoclásico español mediante los *topoi*. De este modo ofreceré una nueva perspectiva mediante estos análisis que muestran que la evocación y la forma son consecuencia directa del uso de las figuras retóricas dentro de un discurso que consigue cumplir con el objetivo de crear la máxima comunicación entre el compositor y el público.

In a relatively short span of time, three prolific cultural generations emerged in Spain: the Generation of '98, the Generation of '14, and the Generation of '27—also known as the Silver Age Generation. When examining the work of composers and other artists from the late 19th and early 20th centuries, terms such as impressions, images, and evocation frequently appear across painting, literature, and music. These concepts became increasingly prevalent in musical works from the end of the 19th century onward, and were widely discussed by composers, art critics, philosophers, and intellectuals of the period. The rejection of descriptive music in favour of poetic evocation was championed by composers such as Stravinsky and Falla. Rhetorical figuration became a key resource for capturing this poetic evocation on the page, and it is within the genre of the Spanish art song that this tendency is most clearly observed. Through the analysis of rhetorical concepts and figures—as well as musical scores that exemplify these issues—this study aims to demonstrate that Spanish neoclassical musical material can be effectively analyzed through *topoi*. This approach will offer a new perspective, showing that both evocation and form are direct consequences of the use



of rhetorical figures within a musical discourse designed to maximize communication between composer and audience.

**ÁLVAREZ GÁLVEZ, Adrián (Universidad Complutense de Madrid)**

***Existential emptiness as a topic: a semiotic reading in the work of Morales-Caso***

***El vacío existencial como tópico: una lectura semiótica en la obra de Morales-Caso***

Music in vocal works not only accompanies the text but also contributes to the construction of the overall meaning. Based on this premise and from a neo-structuralist semiotic approach, this research examines a work from the contemporary Hispanic-American vocal-instrumental repertoire: *El vacío* (Cycle of Four Songs for Soprano and Piano) by the Cuban-Spanish composer Eduardo Morales-Caso (1969). The aim of this study is to analyse how musical and textual resources construct the meanings present in this four-songs cycle: I. “Te traigo el ancho mar” (1990), II. “El vacío” (1993), III. “¡Oh, qué es la tristeza!” (1990), IV. “¡El río ya no está!” (1993). The starting hypothesis is that Morales-Caso employs a series of recurrent musical signs (understood as *topoi*, rhetorical figures, and madrigalisms), which shape the key meanings of the work: existential emptiness, reflections on death, and the search for life's meaning. An analytical methodology is proposed within the framework of the logostructure paradigm (Villar-Taboada, 2018) and which develops in three phases. The first, structuralist, involves an analysis of musical parameters (pitch, duration, dynamics and timbre) and literary texts (versification, rhyme, and semantic fields). The second, semiotic —based on the Topic Theory, and within it, the proposal by Grimalt (2020)—, consists of identifying and classifying signs according to their referential categories: sacred, martial, lyric-pastoral, dance-like, and theatrical. The last one, hermeneutics, implies the interpretation of these signs. This will reveal the compositive strategies employed by the author to generate meanings, for example, how the interaction between music and text expresses concepts such as emptiness or death, thereby revealing his particular form of expression within the postmodern musical tradition.

La música en las obras vocales no se limita a acompañar el texto, sino que contribuye activamente a la construcción del sentido global. Partiendo de esta premisa y desde un enfoque semiótico neoestructuralista, la presente investigación examina una obra del repertorio vocal-instrumental hispanoamericano contemporáneo: *El vacío* (Ciclo de cuatro canciones para soprano y piano) del compositor cubano-español Eduardo Morales-Caso (1969). El objetivo de este estudio es analizar cómo los recursos musicales y textuales configuran los significados presentes en este ciclo de cuatro canciones: I. “Te traigo el ancho mar” (1990), II. “El vacío” (1993), III. “¡Oh, qué es la tristeza!” (1990), IV. “¡El río ya no está!” (1993). La hipótesis de partida sostiene que Morales-Caso recurre a una serie de signos musicales recurrentes —entendidos como *topoi*, figuras retóricas y madrigalismos— que articulan los significados fundamentales de la obra: el vacío existencial, la reflexión sobre la muerte y la búsqueda del sentido de la vida. Se propone una metodología analítica inscrita en el paradigma de la logoestructura (Villar-Taboada, 2018), estructurada en tres fases. La primera, de carácter estructuralista, comprende el análisis de los parámetros musicales (altura, duración, dinámica y timbre) y de los textos literarios (versificación, rima y campos semánticos). La segunda, semiótica —basada en la Topic Theory y, dentro de ella, en la propuesta de Grimalt (2020)—, consiste en identificar y clasificar los signos según sus categorías referenciales: sacro, marcial, lírico-pastoral, danzable y teatral. La tercera, hermenéutica, implica la interpretación de dichos signos. Esto permitirá revelar las estrategias compositivas empleadas por el autor para generar significados, como, por ejemplo, de qué modo la interacción entre música y texto expresa conceptos como el vacío o la muerte, poniendo así de manifiesto su particular forma de expresión dentro de la tradición musical posmoderna.



**ARNAIZ MOLINA, Miguel (Universidad Complutense de Madrid)**

***Dance topics as concluding markers in Domenico Scarlatti's sonatas***

***Tópicos de danza como indicadores conclusivos en las sonatas de Domenico Scarlatti***

This proposal aims to explore the role of the dance topic within the internal narrative of D. Scarlatti's sonatas, and more specifically, its use as a recurring gesture associated with the endings. The appearance of passages with rapid dance characteristics (usually ternary) in the second half of Scarlatti's sonata has already been widely commented on and normalized by scholars as part of the neapolitan composer's style, and it's common to focus on the specific identification of each of these dances when these are approached from the perspective of topic theory. However, in this proposal we will focus more on the how than the what, and will analyze, on the one hand, the role of these dance apparitions within the structure of the sonata, which can be identified with specific and recurring patterns (or, in other words, the topic acquires a predictable formal function in certain circumstances), as can be observed in two of Scarlatti's most famous sonatas: K. 44 and K. 105, which we will take as paradigmatic examples; on the other hand, we will explore Scarlatti's association of fast dance with the idea of a finale within a broader symbolic code that can be traced back to genres outside the sonata, such as the *sinfonia avanti l'opera*, which both Scarlatti, his father, and his son cultivated. The sonatas K. 513, 170, 227 and 333 represent, in this respect, a sort of intermediate link, presenting a structure in two contrasting parts, the last of which has dance-like features, which seems to expand what in many other sonatas appears compressed only at the end of each of the halves.

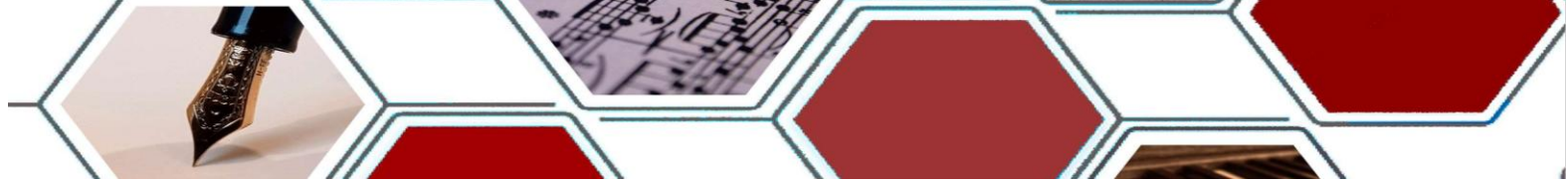
Esta propuesta pretende explorar el papel del tema de danza dentro de la narrativa interna de las sonatas de D. Scarlatti, y más concretamente, su uso como gesto recurrente asociado a los finales. La aparición de pasajes con características de danza rápida (generalmente ternaria) en la segunda mitad de las sonatas de Scarlatti ha sido ya ampliamente comentada y normalizada por los estudiosos como parte del estilo del compositor napolitano, y es habitual centrarse en la identificación específica de cada una de estas danzas cuando éstas son abordadas desde la perspectiva de la teoría tópica. Sin embargo, en esta propuesta nos centraremos más en el cómo que en el qué, y analizaremos, por un lado, el papel de estas apariciones danzadas dentro de la estructura de la sonata, que pueden identificarse con patrones específicos y recurrentes (o, dicho de otro modo, el tema adquiere una función formal predecible en determinadas circunstancias), como puede observarse en dos de las sonatas más famosas de Scarlatti: K. 44 y K. 105, que tomaremos como ejemplos paradigmáticos; por otro lado, exploraremos la asociación de Scarlatti de la danza rápida con la idea de un final dentro de un código simbólico más amplio que puede rastrearse en géneros ajenos a la sonata, como la *sinfonia avanti l'opera*, que tanto Scarlatti, su padre, como su hijo cultivaron. Las sonatas K. 513, 170, 227 y 333 representan, en este sentido, una especie de eslabón intermedio, presentando una estructura en dos partes contrastadas, la última de ellas con rasgos de danza, que parece ampliar lo que en muchas otras sonatas aparece comprimido sólo al final de cada una de las mitades.

**ANDREICA, Oana (The Gheorghe Dima National Academy of Music Cluj-Napoca, Romania)**

***The pastoral topoi in popular music: the Case of Sting***

***El topoi pastoril en la música popular: el caso de Sting***

From its very beginning, the focus of the *topoi* theory has been art music, with an ever-expanding range of repertoire, styles and cultural ramifications. As a classically trained musicologist myself, I have been recently interested in exploring to what extent this approach could be just as successfully



applied to popular music, especially in songs that exhibit many of the same harmonic and structural principles as those of the “common practice” period or that simply draw inspiration from the same sources. Such a pursuit is not meant to theoretically validate popular music through the lens of an analytical method more typical to Western art music. There is no need for such a validation. Rather, walking on the same path as William Echard (2017), it is directed at proposing a way over a gap that may, at times, appear insurmountable. Sting’s music seems to be a very good starting point: his lifelong use of distinct styles, from reggae and samba to country, jazz and rock, from Oriental rhythms and intonations to Western classical echoes, as well as his symbolically complex poetry make his music extremely rich in associations and, hence, quite appropriate for topical analysis. This paper, proposed with the second objective of this conference in mind, aims at showing the way in which the pastoral, one of the great topical worlds, as Raymond Monelle called it, reveals itself in songs such as *Fields of Gold* and *I Was Brought to My Senses*, where a close look shows several signifiers typical to this semantic field: major keys, harmonic predictability, wave-like accompaniment, melodic simplicity, use of specific instruments, etc.

Desde sus inicios, la teoría de los *topoi* ha centrado su atención en la música de arte, con un repertorio, unos estilos y unas ramificaciones culturales en constante expansión. Como musicólogo formado en la tradición clásica, recientemente me he interesado por explorar hasta qué punto este enfoque podría aplicarse con igual eficacia a la música popular, especialmente en canciones que comparten muchos de los mismos principios armónicos y estructurales del periodo de la práctica común o que simplemente se inspiran en las mismas fuentes. Tal propósito no busca validar teóricamente la música popular mediante el uso de un método analítico más habitual en la música de arte occidental. Tal validación no es necesaria. Más bien, siguiendo la línea de William Echard (2017), se pretende tender un puente sobre una brecha que, en ocasiones, puede parecer insalvable. La música de Sting ofrece un punto de partida muy fértil: su empleo constante de estilos diversos —del reggae y la samba al country, el jazz y el rock, de ritmos e inflexiones orientales a ecos de la música clásica occidental—, así como la complejidad simbólica de su poesía, hacen que su obra esté especialmente cargada de asociaciones y, por tanto, sea muy adecuada para un análisis tópico. Este trabajo, propuesto teniendo en cuenta el segundo objetivo de este congreso, se plantea mostrar cómo el topos pastoril —uno de los grandes mundos tópicos, como lo denominó Raymond Monelle— se manifiesta en canciones como *Fields of Gold* e *I Was Brought to My Senses*, en las que un análisis detallado revela múltiples significantes característicos de este campo semántico: tonalidades mayores, previsibilidad armónica, acompañamientos ondulantes, simplicidad melódica, uso de instrumentos específicos, etc.

**BÄCKER, Rolf (Escola Superior de Música de Catalunya)**

***The endless caravan – the topic of nomadism as part of the Rom’s image and its relationship with the Phrygian mode***

***La caravana interminable – El tema del nomadismo como parte de la imagen del pueblo gitano y su relación con el modo frigio***

One of the most important clichés surrounding the image of the “Gypsies” is their nomadism. A short glance upon the history of the relationship between the Roma and the other inhabitants of the countries where they live reveals that nomadism is the most important reason for their being marginalised and, consequently, the main target of many countries’ anti-Romani legislation, amongst them Spain. It should not be forgotten that the nomadism attributed to the Roma does not correspond to any reality based upon statistics, which bear testimony to 95% of sedentism of nowadays Roma. In popular imagination, however, an stigma persists, shared by other marginalised collectives, e. g. the Jews (in the myth of the wandering Jew as its most well-known



form). Within strictly musical imagery, there is another topos: the Phrygian mode and its variants (that is, with minor third, major third, or both, as well as all chromatic possibilities of sixths and sevenths), associated from a Western point of view to a vast number of cultures: Arab/Islamic, Indian, Jewish, and, of course, Gypsy (or Zingaro), amongst others. In flamenco, a condensation takes place of these topics precisely because of the coincidence of this mode and the fundamental presence of the Roma as real performers as well as the imagined bearers of its culture. It will be the aim of this proposal to follow the topical triangle of Gypsies, nomadism, and the Phrygian mode starting from flamenco and eventually arriving at other popular music styles (especially hard rock and heavy metal), where the presence of the Gypsy in the triangle even may end up being only implicit, although essential for the understanding of the association between the remaining two elements.


Uno de los clichés más persistentes en torno a la imagen de los “gitanos” es su supuesto nomadismo. Un breve repaso a la historia de la relación entre el pueblo romaní y los demás habitantes de los países en los que reside revela que el nomadismo ha sido una de las principales razones de su marginación y, en consecuencia, el objetivo principal de numerosas legislaciones antigitanas, entre ellas la española. No debe olvidarse que el nomadismo atribuido a los romaníes no se corresponde con ninguna realidad estadísticamente comprobada: los datos actuales evidencian que el 95 % de la población romaní es sedentaria. Sin embargo, en el imaginario colectivo persiste un estigma, compartido con otros grupos marginados, como los judíos (siendo el mito del judío errante su forma más conocida). En el imaginario estrictamente musical existe otro *topos*: el modo frigio y sus variantes (con tercera menor, tercera mayor o ambas, así como todas las posibilidades cromáticas de sextas y séptimas), asociado desde la perspectiva occidental a un amplio abanico de culturas: la árabe/islámica, la india, la judía y, por supuesto, la gitana (o zingara), entre otras. En el flamenco se produce una condensación de estos *topoi*, precisamente por la coincidencia entre el uso de dicho modo y la presencia fundamental del pueblo gitano, tanto como intérprete real como portador imaginado de esta cultura. El objetivo de esta propuesta es seguir el triángulo tópico formado por el pueblo gitano, el nomadismo y el modo frigio, partiendo del flamenco y llegando finalmente a otros estilos de música popular (en particular el hard rock y el heavy metal), en los cuales la presencia del elemento gitano puede llegar a ser solo implícita, aunque esencial para comprender la asociación entre los otros dos elementos.

**BENAVIDES, Valentín (Universidad de Valladolid)**

***La retórica del lamento en Tratado de lágrimas (2017-2021) de José María Sánchez-Verdú***

***The rhetoric of lament in José María Sánchez-Verdú's Tratado de lágrimas (2017-2021)***

*Tratado de lágrimas* (2017-2021) de José María Sánchez-Verdú es un ciclo para contratenor y acordeón compuesto por tres piezas (Lectio I, Lectio II y Lectio III) basadas en las Lamentaciones de Jeremías. Este texto, asociado en la tradición católica a los oficios del Jueves, Viernes y Sábado Santo, ofrece un material poético de gran lirismo, lleno de imágenes que expresan el desconsuelo del pueblo judío ante la destrucción de Jerusalén. Sánchez-Verdú construye una obra intertextual que plasma el pathos del lamento con una estética plenamente contemporánea, a partir de procedimientos, estructuras y recursos retóricos del pasado. En particular, toma prestados el motete-chanson *Plaine de deuil* de Josquin des Prez y algunas melodías de un breviario del siglo XII conservado en el Monasterio de Santo Domingo de Silos (E-SI Ms. 9). La obra se inscribe así en la larga y fecunda tradición hispana de las lamentaciones musicales. Más allá de sus relaciones intertextuales, *Tratado de lágrimas* se revela como un auténtico compendio de gestos musicales que traducen el dolor expresado en el texto. La voz y el acordeón tejen un discurso en el que se entreveran numerosos madrigalismos y figuras retóricas vinculadas a la expresión del dolor y la



tristeza, como el pianto o el *passus duriusculus*. La presente comunicación desvela algunos de los recursos compositivos, materiales y préstamos utilizados por Sánchez-Verdú en la construcción de sus particulares lamentaciones.

José María Sánchez-Verdú's *Tratado de lágrimas* (2017-2021) is a cycle for countertenor and accordion composed of three pieces (Lectio I, Lectio II and Lectio III) based on Jeremiah's Lamentations. This text, associated in the Catholic tradition with the offices of Holy Thursday, Good Friday and Holy Saturday, offers poetic material of great lyricism, full of images that express the grief of the Jewish people in the face of the destruction of Jerusalem. Sánchez-Verdú constructs an intertextual work that captures the pathos of lament with a fully contemporary aesthetic, drawing on procedures, structures and rhetorical devices from the past. In particular, he borrows the motet-chanson *Plaine de deuil* by Josquin des Prez and some melodies from a 12th-century breviary preserved in the Monastery of Santo Domingo de Silos (E-SI Ms. 9). The work is thus part of the long and fruitful Hispanic tradition of musical lamentations. Beyond its intertextual relationships, *Tratado de lágrimas* reveals itself as a veritable compendium of musical gestures that translate the pain expressed in the text. The voice and the accordion weave a discourse in which numerous madrigalisms and rhetorical figures linked to the expression of pain and sadness, such as the pianto or the *passus duriusculus*, are interwoven. The present paper reveals some of the compositional resources, materials and borrowings used by Sánchez-Verdú in the construction of his particular lamentations.


**DEL BRÍO FERNÁNDEZ, Paula (Universidad de Valladolid)**

***Retórica y narratividad en la música española: El sombrero de tres picos de Manuel de Falla.***

***Rhetoric and narrativity in Spanish music: Manuel de Falla's El sombrero de tres picos***

*El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla se ha convertido, indudablemente, en una de las grandes composiciones musicales del canon hispánico y europeo. Sin embargo, sería imposible negar la influencia que recibe de la novela homónima de Pedro Antonio de Alarcón, enmarcada en el *Costumbrismo* literario del XIX. Más allá de la evidente presencia del argumento relatado en la novela, *El sombrero de tres picos* musical reinterpreta, transforma y enriquece la historia de los molineros a partir de una serie de recursos propios de la *narratividad* literaria (Genette, 1972) que, sin embargo, se pueden aplicar igualmente a la música, gracias a la denominada *narratología musical* (Grabócz, 2021). Así mismo, en *El sombrero de tres picos* de Falla, se pueden detectar un conjunto de elementos propios de la *retórica*, la cual, desde la Antigüedad clásica de Aristóteles y Quintiliano, se ha encargado, entre otras muchas cosas, del estudio de las partes del discurso (*dispositio*) y las figuras retóricas (*elocutio*), elementos que pueden aplicarse también al discurso musical, como han demostrado personalidades como López Cano (2022), Grimalt (2020), Harnoncourt (2006) o Pérsico (2011). El objetivo de este trabajo es el estudio de *El sombrero de tres picos* de Falla como composición musical que, partiendo de las influencias retóricas y narrativas recibidas, se encarga de reinventar una de las grandes obras del repertorio hispánico. Para ello, propondremos, en primer lugar, una reflexión teórica acerca del vínculo literario-musical dado entre la novela de Alarcón y el ballet de Falla: el concepto de *cuadro de costumbres*, la revalorización del folklore español, el *movimiento andalucista*, etc. Y, posteriormente, propondremos el análisis literario-musical de la *Danza del molinero* con el fin de estudiar cómo Falla construye su personaje emblemático del molinero desde el punto de vista de la *retórica* y de la *narratología musical*.

Manuel de Falla's *El sombrero de tres picos* has undoubtedly become one of the great musical compositions of the Hispanic and European canon. However, it would be impossible to deny the influence of Pedro Antonio de Alarcón's novel of the same name, framed within the literary



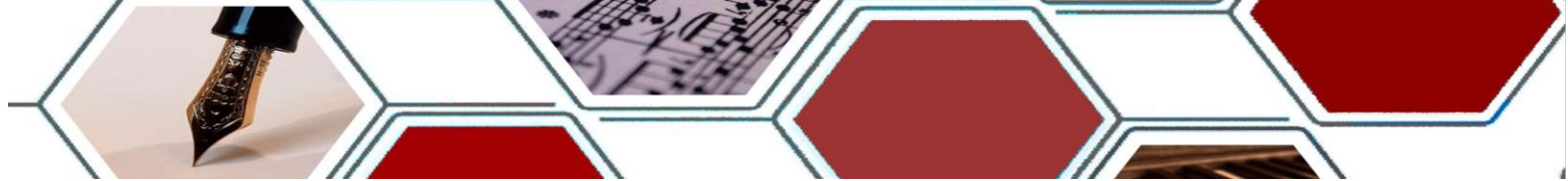
*Costumbrismo* of the 19th century. Beyond the obvious presence of the plot related in the novel, *El sombrero de tres picos* reinterprets, transforms and enriches the story of the millers by means of a series of resources typical of literary narrativity (Genette, 1972) which, however, can also be applied to music, thanks to the so-called musical narratology (Grabócz, 2021). Likewise, in Falla's *El sombrero de tres picos*, we can detect a set of elements typical of rhetoric, which, since the classical antiquity of Aristotle and Quintilian, has been responsible, among many other things, for the study of the parts of speech (*dispositio*) and rhetorical figures (*elocutio*), elements that can also be applied to musical discourse, as has been demonstrated by personalities such as López Cano (2022), Grimalt (2020), Harnoncourt (2006) or Pérsico (2011). The aim of this paper is to study Falla's *El sombrero de tres picos* as a musical composition which, based on the rhetorical and narrative influences received, reinvents one of the great works of the Hispanic repertoire. To this end, we will first propose a theoretical reflection on the literary-musical link between Alarcón's novel and Falla's ballet: the concept of the 'cuadro de costumbres', the revalorisation of Spanish folklore, the Andalusian movement, etc. And, subsequently, we will propose the literary-musical analysis of the *Danza del molinero* in order to study how Falla constructs his emblematic character of the miller from the point of view of rhetoric and musical narratology.

**CABRERA, Isis Victoria (University of North Texas)**

***Ignacio Cervantes' Salon Style***

***El estilo de música de salón de Ignacio Cervantes***

Ignacio Cervantes (1847–1905) was one of the most influential composers of his time when it came to the creolization of Cuban music; however, when listening to his pieces, the European influences can be heard through the use of his cantabile lines and romantic use of ornamentation. While Cervantes's compositions are often classified within the Cuban danza tradition, his works also reflect a deep engagement with European stylistic conventions, particularly in their use of cantabile melodic lines, ornamentation, and formal structures. This paper examines how Cervantes successfully integrated European salon music traditions with Cuban musical idioms, through the use of Topic Theory contributing to a sense of "fashionable modernity." Through the use of Formal-Function Analysis and Topic Theory, this study explores three of Cervantes's *Danzas*: *Invitación*, *Pst!*, and *Adiós a Cuba*. The analysis reveals how Cervantes employs binary forms and European phrase structures while infusing them with rhythmic and harmonic gestures, that I will offer as a new topic called the "contradanza" topic that reflect Cuban national identity. By comparing Cervantes's works to compositions by Chopin, this paper highlights the composer's ability to navigate between European and Cuban traditions, blending structural clarity with expressive nuance. The methodology used in this paper comes from William Caplin's Formal-Function Theory and Lenard Ratner's Topic Theory. Through Formal-Function Theory and Topic Theory, this paper explores how Cervantes adapted European stylistic techniques to create a unique synthesis that elevated Cuban salon music and reflected a burgeoning sense of national identity. Lennard Ratner's Topic Theory functions as a tool to identify musical topics and interpret them through a stylistic and cultural lens. My study engages with scholarship by Shari Williams, Yanet Bermudez Ortiz, and Alejo Carpentier to contextualize Cervantes's music within 19th-century Cuban nationalism and evolving notions of modernity. The findings suggest that Cervantes's *Danzas* not only functioned as entertainment within salon culture but also played a crucial role in shaping the Cuban musical identity through their negotiation of European and local influences. By situating Cervantes within the broader discourse on musical nationalism and stylistic hybridity, this paper contributes to ongoing discussions about how composers reconcile multiple cultural traditions within a single musical language.



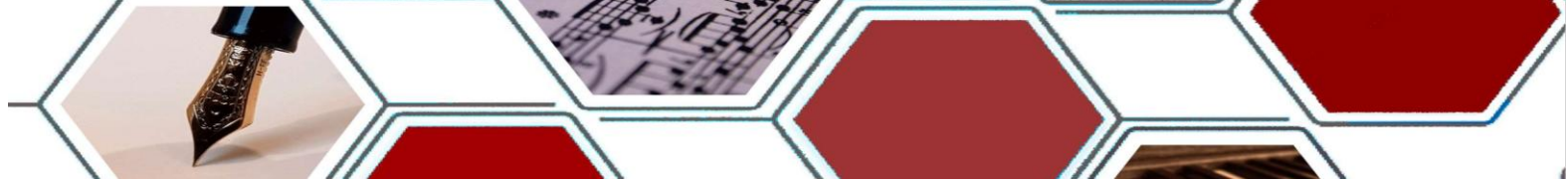
Ignacio Cervantes (1847–1905) fue uno de los compositores más influyentes de su tiempo en lo que respecta a la criollización de la música cubana; sin embargo, al escuchar sus piezas, pueden percibirse las influencias europeas a través del uso de líneas cantábile y de una ornamentación de carácter romántico. Aunque las composiciones de Cervantes suelen clasificarse dentro de la tradición de la danza cubana, sus obras también reflejan un profundo compromiso con las convenciones estilísticas europeas, particularmente en su uso de melodías cantábile, recursos ornamentales y estructuras formales. Este trabajo examina cómo Cervantes logró integrar con éxito las tradiciones de la música de salón europea con los elementos idiomáticos de la música cubana, utilizando la Topic Theory para contribuir a una sensación de “modernidad a la moda”. Mediante el uso del Formal-Function Analysis y la Topic Theory, este estudio explora tres de las danzas de Cervantes: *Invitación*, *Pst!* y *Adiós a Cuba*. El análisis revela cómo Cervantes emplea formas binarias y estructuras fraseológicas europeas mientras las impregna de gestos rítmicos y armónicos que propongo como un nuevo tópico denominado “tópico contradanza”, el cual refleja la identidad nacional cubana. Al comparar las obras de Cervantes con composiciones de Chopin, este trabajo destaca la capacidad del compositor para moverse entre las tradiciones europeas y cubanas, combinando claridad estructural con matices expresivos. La metodología empleada en este trabajo se basa en la Formal-Function Theory de William Caplin y la Topic Theory de Leonard Ratner. A través de estas herramientas, se explora cómo Cervantes adaptó técnicas estilísticas europeas para crear una síntesis única que elevó la música de salón cubana y reflejó un incipiente sentido de identidad nacional. La Topic Theory de Ratner funciona como instrumento para identificar tópicos musicales e interpretarlos desde una perspectiva estilística y cultural. Mi estudio dialoga con los trabajos de Shari Williams, Yanet Bermúdez Ortiz y Alejo Carpentier para contextualizar la música de Cervantes dentro del nacionalismo cubano del siglo XIX y de las nociones cambiantes de modernidad. Los hallazgos sugieren que las danzas de Cervantes no solo cumplían una función de entretenimiento en la cultura de salón, sino que también desempeñaron un papel crucial en la configuración de la identidad musical cubana a través de la negociación entre influencias europeas y locales. Al situar a Cervantes dentro del discurso más amplio sobre el nacionalismo musical y la hibridez estilística, este trabajo contribuye a las discusiones actuales sobre cómo los compositores reconcilian múltiples tradiciones culturales dentro de un solo lenguaje musical.

**CALONGE CONDE, Ana (Universidad de Valladolid)**

***“Ea, ea”: el tópico de canción de cuna en la música española del siglo XX***

***“Ea, ea”: The Lullaby Topos in 20th Century Spanish Music***

Dormir a un niño es uno de los momentos más delicados del día, se trata de una escena repleta de intimismo en la que la música juega un papel destacado. De hecho, numerosos autores han llevado a cabo su versión de estos cantos o canciones de cuna, lo cual ha contribuido a tipificar una serie de características musicales en lo relativo al uso de motivos repetitivos, tempo pausado, así como el empleo de formas estróficas que se combinan con una cierta estabilidad armónica y tonal. Rasgos que, sin pretender una ilusoria e inservible “universalidad”, parecen advertirse en buena parte de las nanas, *berceuses*, *lullabies*, *wiegenlieds*, etc., que forman parte de nuestro imaginario colectivo. En ese sentido, en esta comunicación se parte de la noción de tópico de nana (Panos 2015) para indagar sobre la heterogénea casuística que plantean algunas composiciones de autores españoles del siglo pasado, tales como Manuel de Falla (“Nana”, perteneciente a su colección de Siete canciones populares españolas, de 1914), Joaquín Turina (“Canción de cuna”, de la zarzuela La mujer del héroe, con libreto de María Lejárraga, de 1916), Federico García Lorca (“Nana de Sevilla”, Colección de Canciones Populares Antiguas, de 1931), Federico Moreno Torroba (“Ea, la nana”, Canciones españolas para canto y piano de 1956) o Antón García Abril (Tres Nanás, de 1985). Todo



ello con el doble objetivo de explorar cómo se ha producido el proceso de aclimatación del tópico de nana al contexto de composición español, así como de indagar sobre los procesos de significación que el análisis músico-textual revela al reforzar, negar, matizar o redefinir determinados *topoi* literarios relacionados con el universo de las canciones de cuna.

Lulling a child to sleep is one of the most delicate moments of the day. It is a scene full of intimacy in which music plays a prominent role. In fact, numerous composers have created their versions of these lullabies, contributing to the establishment of a series of musical characteristics related to the use of repetitive motifs, a slow tempo, and the employment of strophic forms that are combined with a certain harmonic and tonal stability. These traits, while not aiming for an illusory and unhelpful "universality," seem to appear in many lullabies, berceuses, lullabies, wiegenlieds, etc., that form part of our collective imagination. In this sense, this paper starts with the notion of the lullaby topos (Panos 2015) to explore the heterogeneous case studies presented by some compositions by Spanish composers of the past century, such as Manuel de Falla ("Nana" from his collection *Siete canciones populares españolas*, 1914), Joaquín Turina ("Canción de cuna" from the zarzuela *La mujer del héroe*, with a libretto by María Lejárraga, 1916), Federico García Lorca ("Nana de Sevilla" from *Colección de Canciones Populares Antiguas*, 1931), Federico Moreno Torroba ("Ea, la nana" from *Canciones españolas para canto y piano*, 1956), and Antón García Abril (*Tres Nanas*, 1985). The aim of this study is twofold: to explore how the process of adapting the lullaby topos to the Spanish compositional context has unfolded, and to investigate the processes of meaning that the music-textual analysis reveals by reinforcing, negating, shading, or redefining specific literary *topoi* related to the universe of lullabies.


ČURDA, Martin (Ostravská univerzita, Czech Republic)

*Musical Topics, Rhetorical Gestures, and Dramatic Trajectories in Mozart's Piano Concertos*

**Tópicos musicales, gestos retóricos y trayectorias dramáticas en los Conciertos de Piano de Mozart**

Within the field of music semiotics and hermeneutics, the subject of musical narrativity (the ability of music to 'tell stories') has recently seen many advances. Robert Hatten, in his book on *Musical meaning in Beethoven*, described various 'expressive genres' (such as 'tragic to transcendent') and 'topical modes' (military, pastoral, comic etc.) capable of suggesting different 'archetypal plots', somewhat like the four 'narrative archetypes' described by Byron Almén in his *Theory of Musical Narrative*. More recently, Hatten discussed musical narrativity within the broader framework of his *Theory of Virtual Agency*. This paper seeks to contribute to this discourse with examples from selected piano concertos by Mozart, drawing on an eclectic mixture of methodologies, including eighteenth-century musical-rhetorical figures, topic theory, and the theory of formal functions. The questions addressed in this analysis include the following: What kind of dramaturgical/narrative sequence emerges from the succession of musical topics? How is it related to the formal functions of individual parts of the sonata/ritornello form? How do rhetorical features (questions, interruptions, hesitations) contribute to the emerging sense of subjective agency? These questions are related to my broader effort (as teacher and researcher) to put established methodologies in the service of an integrative model of music analysis, which is rigorous enough to be academically credible (hopefully helping to test and advance the methodologies at hand), and intuitive enough to be taught to musicians in music academies.

Dentro del campo de la semiótica y la hermenéutica musicales, el tema de la narratividad musical (la capacidad de la música para «contar historias») ha experimentado recientemente numerosos avances. Robert Hatten, en su libro sobre *El significado musical en Beethoven*, describió varios



«géneros expresivos» (como «de lo trágico a lo trascendente») y «modos tópicos» (militar, pastoral, cómico, etc.) capaces de sugerir diferentes «tramas arquetípicas», algo así como los cuatro «arquetipos narrativos» descritos por Byron Almén en su Teoría de la narrativa musical. Más recientemente, Hatten analizó la narratividad musical en el marco más amplio de su Teoría de la Agencia Virtual. Esta comunicación pretende contribuir a este discurso con ejemplos de una selección de conciertos para piano de Mozart, recurriendo a una mezcla ecléctica de metodologías, incluidas las figuras retórico-musicales del siglo XVIII, la teoría de tópicos y la teoría de las funciones formales. Las cuestiones que se abordan en este análisis son las siguientes: ¿Qué tipo de secuencia dramática/narrativa emerge de la sucesión de temas musicales? ¿Cómo se relaciona con las funciones formales de las partes individuales de la forma sonata/ritornello? ¿Cómo contribuyen los rasgos retóricos (preguntas, interrupciones, vacilaciones) al sentido emergente de agencia subjetiva? Estas preguntas están relacionadas con mi esfuerzo más amplio (como profesor e investigador) de poner las metodologías establecidas al servicio de un modelo integrador de análisis musical, que sea lo suficientemente riguroso como para ser académicamente creíble (con la esperanza de ayudar a probar y avanzar en las metodologías en cuestión), y lo suficientemente intuitivo como para ser enseñado a los músicos en las academias de música.


**DONOSO COLLADO, Ernesto (Universidade Nova de Lisboa)**

***“Bobalicón”, de Luis de Pablo: notas sobre la construcción de una estampa musical***

***“Bobalicón”, by Luis de Pablo: notes on the construction of a musical tableau***

Bobalicón es el primer número o movimiento de *Razón dormida* (2003), obra compuesta por Luis de Pablo como consecuencia de un encargo del Nouvel Ensemble Moderne. El título de “Bobalicón” hace referencia al grabado homónimo perteneciente a Los Disparates, serie de estampas en las que Francisco de Goya trabajó entre 1815 y 1824. Además de su vinculación con el grabado de Goya, Bobalicón comparte material musical con Pizcas, segundo movimiento de la obra Rumia (2003), para cuarteto estándar de saxofones, también de la autoría del compositor vasco. A partir de la doble relación con el grabado de Goya y con Pizcas, esta propuesta de comunicación explora una lectura de Bobalicón como estampa musical, y discute su viabilidad y pertinencia como tópico musical, dentro del marco conceptual propuesto por Raymond Monelle. La técnica de grabado utilizada por Goya en este caso concreto resuena en algunos aspectos significativos de la composición del *Bobalicón* de Luis de Pablo, permitiendo una presentación basada en las equivalencias entre ambos procesos técnico-creativos. La estampa musical que surge de este ejercicio expositivo revela su potencial semiótico, y es analizada desde la perspectiva del tópico icónico tanto de forma parcial (hipótesis de tópico del bobalicón) como general (hipótesis de tópico del mundo al revés).

Bobalicón is the first movement of *Razón dormida* (2003), a work composed by Luis de Pablo as a result of a commission from the Nouvel Ensemble Moderne. The title “Bobalicón” refers to the eponymous print from Los Disparates, a series of etchings on which Francisco de Goya worked between 1815 and 1824. In addition to its connection with Goya’s print, Bobalicón shares musical material with Pizcas, the second movement of Rumia (2003), a piece for standard saxophone quartet also composed by the Basque composer. Building on this dual relationship—with Goya’s etching and with Pizcas—this paper proposes a reading of Bobalicón as a musical print and discusses its viability and relevance as a musical topic within the conceptual framework proposed by Raymond Monelle. The printmaking technique employed by Goya in this particular case resonates with certain significant aspects of the composition of Bobalicón, allowing for an interpretation grounded in the parallels between both technical-creative processes. The musical print that emerges from this exposition reveals its semiotic potential and is analysed from the perspective of iconic topicality—



both in a partial sense (the bobalicón topic hypothesis) and a broader one (the world upside down topic hypothesis).

**ESCORCIO PEREIRA, Ricardo (UCM)**

***Representación de lo mitológico en Akelarre, del Concierto para piano y orquesta (1993) de Francisco Rodrigo Arto***

***Mythological Representation in Akelarre, from the Piano Concerto (1993) by Francisco Rodrigo Arto***

Dentro del repertorio sinfónico del compositor español Francisco Rodrigo Arto (Valtierra, Provincia de Navarra – 17/05/1938), una de las obras que ha gozado de mayor interpretación (1996, 2004 y 2014) fue su Concierto para piano y orquesta (1993), galardonado con el Premio José Ángel Lamas de 1995, correspondiente a los Premios Nacionales de Composición que otorgara el extinto Consejo Nacional de Cultura (CONAC) de Venezuela. La nota de prensa publicada por el diario venezolano El Mundo (07/12/1995) bajo el título “Compositor Rodrigo Arto obtuvo su premio 40 en 25 años de profesión”, describe que el segundo movimiento de esta obra se caracteriza por “un tempo lento que, en forma descriptiva, trata el tema histórico de las brujas de Zugarramurdi, una localidad montañosa de Navarra, ubicado en los tiempos de la Inquisición del siglo XVII”. La presente comunicación se propone, en primer lugar, realizar una aproximación formal, a través del análisis paradigmático empleado por Kofi Agawu en su texto *La música como discurso: Aventuras semióticas en la música romántica* (2012), con el fin de dividir el movimiento en secciones y deducir los elementos motivicos, armónicos y tímbricos utilizados por el compositor que conlleven visibilizar los tópicos que he identificado (*ombra* y *tempesta*). Posteriormente, como aproximación al significado, se evalúa la manera en que los elementos musicales interactúan entre sí por medio de lo que Marta Grábocz denomina “programa narrativo exterior”, en su artículo “La narratología general y los tres modos de existencia de la narrativa en música” (2012), que consiste en un proceso musical que sigue una lógica narrativa y un relato externo a la música. Como resultado, este estudio muestra la representación de “Las brujas de Zugarramurdi” a través de un discurso musical marcado por la influencia de lo mitológico en Rodrigo Arto.

Among the symphonic repertoire of Spanish composer Francisco Rodrigo Arto (Valtierra, Province of Navarra – 17/05/1938), one of the most frequently performed works (1996, 2004, and 2014) is his Piano Concerto (1993), awarded the José Ángel Lamas Prize in 1995, part of the National Composition Prizes once granted by Venezuela’s now-defunct National Council for Culture (CONAC). A press release published by the Venezuelan newspaper El Mundo (07/12/1995), entitled “Composer Rodrigo Arto Wins His 40th Award in 25 Years of Career”, describes the second movement as “a slow-tempo piece that, in a descriptive manner, addresses the historical theme of the witches of Zugarramurdi, a mountainous village in Navarra, set in the time of the seventeenth-century Inquisition.” This paper aims first to conduct a formal analysis of the movement using Kofi Agawu’s paradigmatic method as presented in *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music* (2012), in order to divide the movement into sections and deduce the motivic, harmonic, and timbral elements employed by the composer to render visible the topoi I have identified (*ombra* and *tempesta*). Subsequently, as an approach to musical meaning, the study examines how these musical elements interact through what Marta Grabócz calls the “external narrative programme,” as described in her article *General Narratology and the Three Modes of Musical Narrative Existence* (2012). This refers to a musical process that follows a narrative logic based on an external story. As a result, this study reveals the representation of “The Witches of Zugarramurdi” through a musical discourse shaped by mythological influence in Rodrigo Arto’s work.



**FERNÁNDEZ MARÍN, Lola (RCSMM)**

***Tópicos del zapateado en El Puerto de Isaac Albéniz: del canario barroco al jarabe mexicano***  
***Zapateado topics in Isaac Albéniz's El Puerto: from Baroque canary to Mexican jarabe***

El zapateado es una de las formas de la tradición urbana española. Como forma popular danzable, contiene unos paradigmas musicales que la definen, sobre los que el baile del mismo nombre se ha estructurado (o al contrario). Está documentado que estos rasgos o tópicos musicales están presentes en formas anteriores —como el canario barroco—, aunque no tanto en otras que igualmente pudieran ser antecesoras —como la giga irlandesa—. También en formas del folclore hispanoamericano hereditarias de la música española: es el caso del jarabe mexicano, la guaracha y otras danzas afines. Pero hasta el momento, el recorrido histórico de las formas, así como las conexiones entre ellas, no está del todo esclarecido. Entendemos que es el análisis musical la herramienta imprescindible para lograrlo. Es posible identificar los paradigmas musicales del zapateado en *El Puerto* de Isaac Albéniz, una de las piezas pianísticas de su colección *Iberia*. En esta obra, más que en ninguna otra de sus obras, el autor se muestra tanto compositor genial como auténtico recopilador, reflejando las estructuras populares españolas a través de sus piezas. En esta propuesta se expondrán los rasgos musicales que definen al zapateado, identificándolos en *El Puerto* de Albéniz y serán analíticamente comparados con las formas afines que le han precedido y sus posibles descendientes.


The zapateado is one of the forms of the Spanish urban tradition. As a popular danceable form, it contains certain musical paradigms that define it, on which the dance of the same name has been structured (or vice versa). It is documented that these features or musical clichés are present in earlier forms - such as the baroque canary-, although not so much in others that could also be predecessors - such as the Irish jig<sup>i</sup> -, and also in forms of Spanish-American folklore inherited from Spanish music: this is the case of the Mexican jarabe, the guaracha and other related dances. But up to now, the historical trajectory of the forms, as well as the connections between them, has not been fully clarified. We believe that musical analysis is the essential tool to achieve this. It is possible to identify the musical paradigms of the zapateado in Isaac Albéniz's *El Puerto*, one of the piano pieces in his *Iberia* collection. In this work, more than in any other of his works, the composer shows himself to be both a brilliant composer and a true compiler, reflecting Spanish popular structures through his pieces. In this proposal, the musical features that define the zapateado will be presented, identifying them in *El Puerto* de Albéniz and they will be analytically compared with the related forms that have preceded him and their possible descendants.

**FERNÁNDEZ VEGA, Miguel Ángel (UVa)**

***Entre trazas y tópicos en el estilo nacionalista español: Balada de los Arrayanes (1996) de Antón García Abril***

***Between traits and topoi in the Spanish nationalist style: Balada de los Arrayanes (1996) by Antón García Abril***

La *Balada de los Arrayanes* fue compuesta en el año 1996 y dedicada «a Manuel de Falla en el quincuagésimo aniversario de su fallecimiento». La dedicatoria de una obra constituye un tipo de homenaje que puede, o no, construir puentes con el compositor homenajeado y poner frente a frente dos realidades compositivas separadas en el tiempo. Las posibles conexiones entre estas dos realidades serán puestas al descubierto a través de una definición de seis trazas compositivas –siguiendo a Nattiez (1990)– y la explicación de sus características identitarias (copla, modalidad frigia andalucista, modulación sorpresiva, cromatismos, imitación melódica y elementos rítmicos



propios). Se defenderá la articulación de las mismas para la obtención de un campo tópico de la música para piano –siguiendo a Ratner (1980), Agawu (1991) y Grimalt (2020)– enmarcado en el estilo nacionalista español. Finalmente, se demostrará la presencia de los mismos en la obra del compositor turolense, conectando estos hallazgos con la obra y los principios compositivos y estéticos de Pedrell, Falla y el propio García Abril, para argumentar una continuidad de la tradición musical española a lo largo de los siglos y aportar una comprensión significativa de la nueva música a la luz de dicha tradición.

*Balada de los Arrayanes* was composed in 1996 and dedicated “to Manuel de Falla on the fiftieth anniversary of his death.” The dedication of a piece can serve as a form of homage which may—or may not—establish bridges between the composer being honoured and the work’s creator, confronting two compositional realities separated in time. The potential connections between these two realities will be explored through the identification of six compositional traits—following Nattiez (1990)—and an explanation of their defining features (copla, Andalusian Phrygian modality, unexpected modulations, chromaticism, melodic imitation, and characteristic rhythmic elements). The articulation of these features will be used to propose a topical field within piano music—drawing on Ratner (1980), Agawu (1991), and Grimalt (2020)—framed by the Spanish nationalist style. Finally, the presence of these traits in the work of the composer from Teruel will be demonstrated, connecting the findings to the works and compositional and aesthetic principles of Pedrell, Falla, and García Abril himself, in order to argue for a continuity within the Spanish musical tradition across the centuries and to offer a meaningful understanding of new music in light of that tradition.

**FERREIRA DE CASTRO, Paulo (NOVA FCSH / CESEM, Lisbon, Portugal)**

***A topic by any other name: Towards a dialogical approach to the concepts of musical topic, topos, and intonation***

***Un tópico con otro nombre: Hacia un acercamiento dialógico de los conceptos de tópico musical, topos y entonación***

The study of musical signification has been characterised by a proliferation of theoretical models, terminologies and methods, which has hindered the establishment of a reasonably consensual body of knowledge. Since different national schools of thought have tended to ignore each other, a dialogical approach seems necessary. It often reveals that identical, or at least convergent phenomena have been conceptualised under different names, with confusing results. These include the notions of topic, topos and intonation, all of which are informed by the rhetorical tradition, but also have different connotations. Although the term “topic”, as popularised by Leonard Ratner, is an Anglicised form of the Greek τόπος, and thus a borrowing from classical terminology, Ratner seems to have initiated a more specialised use of the term, although his own definition was far from clear. Ratner, however, was not the inventor of the concept, and the fact that other strands of music-rhetorical theory have tended to be overlooked in recent discussions remains puzzling, and may be rooted in the political circumstances of the post-war period. In particular, the role of Ernst Robert Curtius in disseminating the concept of topos in a somewhat idiosyncratic sense cannot be overestimated. Interestingly, Curtius himself had emphasised the links between rhetoric and music, showing an awareness of the work of Arnold Schering, among others. Another related development comes from Boris Asafyev’s concept of intonation, which has inspired a large body of musicological literature, particularly in Eastern Europe, and in some cases has merged with Algirdas Greimas’s branch of semiotics. Other scholars, working outside the Anglo-American world, have revived the concept of the musical topos, placing themselves in the intellectual line of Curtius and Schering,



though not always explicitly. In this paper, I will discuss some of the issues raised by these concepts, and draw attention to their relevance in musicology, past and present.


El estudio de la significación musical se ha caracterizado por la proliferación de modelos teóricos, terminologías y métodos, lo que ha dificultado el establecimiento de un cuerpo de conocimientos razonablemente consensuado. Dado que las diferentes escuelas de pensamiento nacionales han tendido a ignorarse mutuamente, parece necesario un enfoque dialógico. A menudo revela que fenómenos idénticos, o al menos convergentes, se han conceptualizado con nombres diferentes, con resultados confusos. Se trata de las nociones de tópico, topos y entonación, todas ellas inspiradas en la tradición retórica, pero con connotaciones diferentes. Aunque el término «tópico», popularizado por Leonard Ratner, es una forma anglicista del griego τόπος, y por tanto un préstamo de la terminología clásica, Ratner parece haber iniciado un uso más especializado del término, aunque su propia definición distaba mucho de ser clara. Ratner, sin embargo, no fue el inventor del concepto, y el hecho de que otras vertientes de la teoría músico-retórica hayan tendido a ser pasadas por alto en debates recientes sigue siendo desconcertante, y puede tener su origen en las circunstancias políticas de la posguerra. En particular, no se puede sobrestimar el papel de Ernst Robert Curtius en la difusión del concepto de topos en un sentido un tanto idiosincrático. Curiosamente, el propio Curtius había hecho hincapié en los vínculos entre retórica y música, mostrando un conocimiento de la obra de Arnold Schering, entre otros. Otro desarrollo relacionado procede del concepto de entonación de Boris Asafyev, que ha inspirado una gran cantidad de literatura musicológica, sobre todo en Europa del Este, y en algunos casos se ha fusionado con la rama de la semiótica de Algirdas Greimas. Otros estudiosos, que trabajan fuera del mundo angloamericano, han revivido el concepto de topos musical, situándose en la línea intelectual de Curtius y Schering, aunque no siempre de forma explícita. En esta comunicación analizaré algunas de las cuestiones que plantean estos conceptos y llamaré la atención sobre su relevancia en la musicología, pasada y presente.

**FUENTES ORDAZ, Iliana (Universidad de las Américas Puebla)**

***How “Classic” is Guadalupe Olmedo’s Quartetto Studio Classico? An exploration on Olmedo’s student exercise in string quartet writing***

***¿Hasta qué punto es «clásico» el Quartetto Studio Classico de Guadalupe Olmedo? Una exploración sobre el ejercicio estudiantil de Olmedo en la escritura de cuartetos de cuerda***

Women composers of the 19th century have long been relegated to the salon scene, and Mexican composers in general are pushed to the periphery of the canon due to a racialized understanding of Western Art Music; however, in 1875, the first woman “to compose in the classical genre” graduated from the Mexican Music Conservatory (now known as the National Music Conservatory). Guadalupe Olmedo Lama (1854-1889), already a renowned virtuosic pianist, submitted as part of her graduation requirements (Sosa, 1884) a collection of fifteen works, including her String Quartet Op.14 “Studio Classico,” a large scale form piece. This paper investigates the historical context of 19th century Mexican musical culture, highlighting her involvement in salon culture in addition to a Pan-European approach to music education in the Mexican Music Conservatory due to the influence of her composition teachers and the treatises she was reported to have studied. I employ a statistical corpus analysis methodology, comparing Olmedo's harmonic habits in the quartet to a subset of composers considered “Classical” in her musical circles (Bablot, 1867): Clementi, Dussek, Haydn, Mozart, Beethoven, alongside Chopin and Liszt. I take a two-pronged approach to address the form, motivic, melodic and harmonic aspects separately. In this paper, I will demonstrate how Olmedo combines the harmonic habits of Beethoven, Chopin, Liszt, Haydn and Mozart with more distinct Classicisms to create a work that is both similar and dissimilar to the corpora. At a broader



level, I suggest that Olmedo creates a “personal seal” of sorts where she manipulates Classical harmonic idioms in a non-prototypical manner and experiments with large-scale formal expectations. Ultimately, she closes the piece by being self-referential, and I read this as her paying homage and building on top of the canon, rather than suffering underneath its weight.

Las mujeres compositoras del siglo XIX han sido relegadas durante mucho tiempo a la escena de salón, y las compositoras mexicanas en general son empujadas a la periferia del canon debido a una comprensión racializada de la Música de Arte Occidental; sin embargo, en 1875, la primera mujer «en componer en el género clásico» se graduó en el Conservatorio de Música de México (ahora conocido como Conservatorio Nacional de Música). Guadalupe Olmedo Lama (1854-1889), que ya era una pianista virtuosa de renombre, presentó como parte de sus requisitos de graduación (Sosa, 1884) una colección de quince obras, incluido su *Cuarteto de cuerda Op.14 «Studio Classico»*, una pieza de gran formato. Este trabajo investiga el contexto histórico de la cultura musical mexicana del siglo XIX, destacando su participación en la cultura de salón, además de un enfoque paneuropeo de la educación musical en el Conservatorio de Música de México, debido a la influencia de sus maestros de composición y los tratados que se dice que estudió. Empleo una metodología estadística de análisis de corpus, comparando los hábitos armónicos de Olmedo en el cuarteto con un subconjunto de compositores considerados «clásicos» en sus círculos musicales (Bablot, 1867): Clementi, Dussek, Haydn, Mozart, Beethoven, junto a Chopin y Liszt. Adopto un doble enfoque para abordar por separado los aspectos formales, motivicos, melódicos y armónicos. En este trabajo, demostraré cómo Olmedo combina los hábitos armónicos de Beethoven, Chopin, Liszt, Haydn y Mozart con clasicismos más definidos para crear una obra que es a la vez similar y disímil a los corpus. A un nivel más amplio, sugiero que Olmedo crea una especie de «sello personal» en el que manipula los modismos armónicos clásicos de forma no prototípica y experimenta con expectativas formales a gran escala. En última instancia, cierra la pieza siendo autorreferencial, y lo interpreto como un homenaje y una construcción sobre el canon, en lugar de sufrir bajo su peso.


**GÁNDARA FEIJÓO, Javier (Universidade de Santiago de Compostela)**

***A ambos lados del océano: la caracterización musical de la galleguidad en el siglo XVIII***

***On both sides of the ocean: the musical characterisation of Galicianness in the 18th century***

Una sencilla melodía pastoril, muy similar a la que conforma la canción popular catalana *El noi de la mare*, sirvió para identificar a los gallegos durante gran parte de la Edad Moderna. Dicho *topos* musical se empleó tanto en obras religiosas como profanas, bien vocales o puramente instrumentales, en territorios a un lado y otro del Atlántico que pertenecían no solo a la monarquía hispánica, sino también portuguesa. La presente comunicación tiene por objetivo mostrar el carácter transfronterizo y la adaptabilidad de dicho elemento sonoro relativo a lo gallego. Teniendo presentes varias herramientas metodológicas de la *Topic Theory*, los estudios de retórica y la narratología, aquí se analizan de forma conjunta ejemplos extraídos de obras dieciochescas con carácter variado. En efecto, las mismas pertenecen a diferentes géneros (tonadillas, fines de fiesta, villancicos o piezas instrumentales para órgano), así como se encuadran en diversas geografías iberoamericanas (Madrid, Santiago de Compostela, Lisboa, Oporto y Nueva Guatemala). Entre los resultados más significativos, sobresale la importancia que dicho tópico tuvo en la conformación de la idea todavía vigente de muiñeira. Asimismo, cabe resaltar la simultaneidad que se produjo entre la difusión de esta melodía asociada a lo gallego y las migraciones de personas originarias del noroeste peninsular a finales del Antiguo Régimen.

A simple pastoral melody, very similar to that which makes up the Catalan folk song *El noi de la mare*, served to identify the Galicians for much of the Modern Age. This musical *topos* was used in




both religious and secular works, whether vocal or purely instrumental, in territories on both sides of the Atlantic that belonged not only to the Hispanic monarchy, but also to the Portuguese. The aim of this paper is to show the cross-border nature and adaptability of this Galician-related sound element. Bearing in mind several methodological tools from Topic Theory, rhetorical studies and narratology, examples taken from eighteenth-century works with a varied character are analysed together. Indeed, they belong to different genres (tonadillas, fin de fiesta, villancicos or instrumental pieces for organ), as well as being set in different Ibero-American geographies (Madrid, Santiago de Compostela, Lisbon, Oporto and Nueva Guatemala). Among the most significant results, the importance of this topic in shaping the still current idea of muiñeira stands out. It is also worth highlighting the simultaneity that occurred between the dissemination of this melody associated with the Galician and the migrations of people from the northwest of the Iberian Peninsula at the end of the Ancien Régime.

**GASMMAN, Ignacio Juan (Conservatorio Superior de Música “Carlos Giraudo” Marcos Juárez, de Córdoba, Argentina)**

***Nacionalismo, tradicionalismo y lirismo en las Tonadas para piano de Juan Bautista Massa***  
***Nationalism, traditionalism and lyricism in Juan Bautista Massa's Tonadas for piano***

Este trabajo se enfoca en el análisis de tres composiciones de Juan Bautista Massa: “2 Tonadas Criollas” y “Nostalgia – Tonada N<sup>o</sup> 3”, abordando su contexto, estilo y el uso de recursos musicales en el marco del nacionalismo argentino. El estudio formó parte de un proyecto de investigación sobre la obra pianística de Massa, realizado en la Universidad Nacional de Rosario bajo la dirección del Mgter. Hernán Gabriel Vázquez. La obra de Massa se sitúa en el crisol del nacionalismo musical argentino, caracterizado por la incorporación de elementos rurales y criollos en la música académica. Siguiendo la teoría de *topoi* de Ratner, los recursos musicales de Massa no solo evocan paisajes sonoros específicos, sino que forman parte de una convención culturalmente cargada, un “lugar común” de la tradición musical argentina. A través de sus obras, Massa recurre a intervalos como las terceras y sextas paralelas, que, aunque no exclusivos del repertorio argentino, en este contexto adquieren una fuerte identidad nacionalista. En sus *Tonadas Criollas*, fusiona ritmos y giros melódicos de la música rural con elementos de danzas populares como el vals, la milonga y el tango, logrando una rica mixtura de lo urbano y lo rural. Además, el trabajo explora cómo Massa, al igual que otros compositores de su tiempo, revalorizó lo criollo frente a las influencias extranjeras. La *Tonada N<sup>o</sup> 3*, en particular, se aleja de las formas tradicionales y adquiere un carácter más lírico, evocando una atmósfera nostálgica y urbana, marcada por dedicatorias personales que enriquecen su contexto interpretativo. Este análisis resalta cómo Massa, a través de sus innovaciones estilísticas y su visión académica, contribuyó a la reconfiguración del género musical, creando un puente entre lo rural y lo urbano y dejando una huella en el panorama musical argentino del siglo XX.

This study focuses on the analysis of three compositions by Juan Bautista Massa: *2 Tonadas Criollas* and *Nostalgia – Tonada No. 3*, examining their context, style, and use of musical resources within the framework of Argentine nationalism. The research formed part of a broader project on Massa’s piano works, conducted at the National University of Rosario under the direction of M.A. Hernán Gabriel Vázquez. Massa’s oeuvre is situated at the heart of Argentine musical nationalism, a movement marked by the incorporation of rural and criollo elements into academic music. Drawing on Ratner’s theory of *topoi*, Massa’s musical devices not only evoke specific sonic landscapes but also participate in culturally charged conventions—musical “commonplaces” within the Argentine tradition. Through his works, Massa employs intervals such as parallel thirds and sixths which, although not unique to Argentine repertoire, acquire strong nationalist significance in this context. In his *Tonadas Criollas*, he blends rhythms and melodic turns from rural music with elements of



popular dances such as the waltz, milonga, and tango, achieving a rich mixture of urban and rural idioms. The paper also explores how Massa, like many of his contemporaries, revalorised criollo identity in response to foreign influences. Tonada No. 3, in particular, moves away from traditional forms, adopting a more lyrical character that evokes a nostalgic and urban atmosphere, enriched by personal dedications that inform its interpretative context. This analysis highlights how Massa, through his stylistic innovations and academic vision, contributed to the redefinition of the musical genre, building a bridge between rural and urban traditions and leaving a lasting mark on the landscape of twentieth-century Argentine music.


**GONZÁLEZ SÁNCHEZ-MOLONÍ, Carlota (Universidad de Valladolid)**

***Lectura hermenéutica de la música orientalista de espacio islámico: implicaciones de alteridad y diferenciación de género***

***A hermeneutic reading of orientalist music of islamic spaces: implications of otherness and gender differentiation***

La falta de continuidad en la op. 25 de Brahms, junto con sus desproporciones formales, redundancias armónicas y repetición inusual de temas, ha sido motivo de preocupación para numerosos analistas. Si bien la mayoría de los estudiosos ha elogiado la riqueza creativa de la obra, los diversos enfoques analíticos adoptados los han llevado inevitablemente a calificarla como problemática. La op. 25 sigue necesitando un enfoque analítico capaz de dar cuenta de sus particularidades. Un enfoque basado en la teoría de los tópicos puede contribuir a comprender como estrategias expresivas lo que hasta ahora solo había sido descrito como problemas o deficiencias estructurales. La dimensión expresiva del análisis tópico —lejos de imponer un programa excesivamente específico a la obra— introduce «marcos de estados y procesos codificados convencionalmente» (Hatten 1994), los cuales permiten situar histórica y estilísticamente las significaciones del análisis. Comentaristas tan diversos como Clara Schumann, Joseph Joachim, Klaus Velten, Carl Dahlhaus o James Webster expresaron explícitamente sus reservas con respecto al cuarteto: la falta de simetría entre los grupos temáticos, los ásperos recorridos armónicos y un diseño temático excesivamente articulado fueron algunas de sus principales críticas. Las idiosincrasias formales llevaron a Eduard Hanslick a no encontrar en la op. 25 ninguna «eficacia como totalidad» (Hanslick 1897). Para Walter Frisch (1984), el cuarteto parece luchar por alcanzar una coherencia de gran escala, y sus procesos musicales lo convierten en una obra menos que ideal como ejemplo paradigmático de la técnica de variación progresiva de Brahms. A partir de un enfoque comparativo en diálogo con análisis anteriores, este trabajo ofrece un análisis tópico del primer movimiento del Cuarteto para piano op. 25 de Brahms. Basándome en los aportes de Raymond Monelle (1992), Roger Moseley (2007), Kofi Agawu (2009) y Constantin Floros (2010), destaco el papel esencial de la comprensión tópica para una interpretación históricamente informada de la obra brahmsiana.

Musical Orientalism refers to the creation of Western works that aim to evoke and represent the East within the context of European colonialism from the nineteenth century onward. From the outset of European Romanticism, composers employed fixed elements—often based on indirect or second-hand accounts of a supposedly foreign culture—to construct works with orientalist themes, laden with meanings that shaped conceptions of the Other and the Self. In this regard, Spain presents a particularly unique case, acting as both a gateway and a shaping force in the configuration of the Oriental. The musical aesthetic that emerged demands a hermeneutic approach, as the development of Orientalism is a paradigmatic component of the relations between East and West, and of their mutual perceptions of alterity. Moreover, the study of the meanings embedded in orientalist music inevitably leads to a gendered perspective. Following Edward Said, during the Romantic era two primary depictions of the Islamic East flourished in the Western




imagination: the exotic, sensual paradise, and the figure of the conqueror who seeks to extend his domain. This dichotomy suggests that the former is associated with femininity—typically imagined as a reclining woman on a divan surrounded by carpets, cushions, and perfume—while the latter is tied to traditional notions of masculinity, characterised by barbarism and militancy. An analysis of musical examples reveals that these two stereotypes can be aurally perceived through specific musical devices used to portray femininity and masculinity. The gendered musical typification of the Orient is central to narratives of the Other and the Self, and, due to its persistent use throughout history, this study explores the viability of understanding the Orientalist music of Islamic spaces as a musical topic.

**GONZÁLEZ ROJO, Cristina (Columbia University)**

***A sonata form that calls for Topic Theory: Analysis of Brahms's Piano Quartet No. 1 in G Minor, Op. 25/i. Allegro***

***Una forma sonata que exige teoría de los tópicos: análisis del primer movimiento (Allegro) del Cuarteto para piano n.º 1 en sol menor, op. 25, de Brahms***

The lack of continuity in Brahms's Op. 25, together with its formal disproportions, harmonic redundancies, and unusual repetitions of themes, has concerned many analysts. While most scholars have praised the creative richness of the work, their various analytical lenses have left them with no choice but to qualify it as problematic. Op. 25 is still in need of an analytical approach capable of accounting for its particularities. An approach informed by topic theory can help understand as expressive strategies what had only been described, up to now, as structural problems or deficiencies. The expressive dimension of a topical analysis –far from imposing an overly specific program upon the work– brings in “frameworks of conventionally encoded states and processes” (Hatten 1994) which can help situate the analysis' significations historically and stylistically. Commentators as diverse as Clara Schumann, Joseph Joachim, Klaus Velten, Carl Dahlhaus, or James Webster made explicit their concerns with the Quartet –lack of symmetry between theme groups, harsh harmonic paths, and an excessively articulated thematic design were among their main criticisms. The formal idiosyncrasies led Eduard Hanslick to find in Op. 25 no “effectiveness as a whole” (Hanslick 1897). For Walter Frisch (1984), the quartet seems to struggle for large-scale coherence, its musical processes making the work less than ideal as a paradigmatic example of Brahms's developing variation technique. From a comparative approach in dialogue with previous analyses, this paper presents a topical analysis of the first movement of Brahms's Piano Quartet Op. 25. Drawing on the work of Raymond Monelle (1992), Roger Moseley (2007), Kofi Agawu (2009), and Constantin Floros (2010), I highlight the essential role of a topical understanding for a historically informed interpretation of Brahms's work. In conversation with previous analyses, I will explore the topical richness of the work to understand what were previously seen as structural problems as opportunities for new interpretations. Relevant topoi like ‘Ombra’, ‘Tempesta’, ‘Folk-like Song’, and ‘Horn Calls’ will be presented through paradigmatic charts, to later identify an overarching dramaturgy for the movement. Topical transformations and their significations are also discussed. First, identifying the ‘externalization’ process undergone by various ‘singing styles’ helps explain the lengthy second theme group, whose four secondary themes not only share melodic similarities, but also a topical field. The motivic transformation from ‘piano’ to a ‘plucked-string’ reference (Fig. 8) helps identify a trope at the end of the exposition, ‘Pastoral Ombra’, conflating the topical worlds of both theme groups –the ‘ombra’ of the first group and the ‘pastoral’ topoi of the second group– in a reduced time-lapse. Lastly, the metamorphosis of the exuberant ‘folk-like’ song in the second group of the exposition to its intimate, inner version when it appears in the recapitulation helps redefine a seemingly structural irregularity as an expressive trajectory with narrative implications. Through comparative analysis, this paper draws on topic theory as a means



to understand an entire movement whose structure has puzzled and even disappointed previous commentators.

La falta de continuidad en la op. 25 de Brahms, junto con sus desproporciones formales, redundancias armónicas y repetición inusual de temas, ha sido motivo de preocupación para numerosos analistas. Si bien la mayoría de los estudiosos ha elogiado la riqueza creativa de la obra, los diversos enfoques analíticos adoptados los han llevado inevitablemente a calificarla como problemática. La op. 25 sigue necesitando un enfoque analítico capaz de dar cuenta de sus particularidades. Un enfoque basado en la teoría de los tópicos puede contribuir a comprender como estrategias expresivas lo que hasta ahora solo había sido descrito como problemas o deficiencias estructurales. La dimensión expresiva del análisis tópico —lejos de imponer un programa excesivamente específico a la obra— introduce «marcos de estados y procesos codificados convencionalmente» (Hatten 1994), los cuales permiten situar histórica y estilísticamente las significaciones del análisis. Comentaristas tan diversos como Clara Schumann, Joseph Joachim, Klaus Velten, Carl Dahlhaus o James Webster expresaron explícitamente sus reservas con respecto al cuarteto: la falta de simetría entre los grupos temáticos, los ásperos recorridos armónicos y un diseño temático excesivamente articulado fueron algunas de sus principales críticas. Las idiosincrasias formales llevaron a Eduard Hanslick a no encontrar en la op. 25 ninguna «eficacia como totalidad» (Hanslick 1897). Para Walter Frisch (1984), el cuarteto parece luchar por alcanzar una coherencia de gran escala, y sus procesos musicales lo convierten en una obra menos que ideal como ejemplo paradigmático de la técnica de variación progresiva de Brahms. A partir de un enfoque comparativo en diálogo con análisis anteriores, este trabajo ofrece un análisis tópico del primer movimiento del Cuarteto para piano op. 25 de Brahms. Basándome en los aportes de Raymond Monelle (1992), Roger Moseley (2007), Kofi Agawu (2009) y Constantin Floros (2010), destaco el papel esencial de la comprensión tópica para una interpretación históricamente informada de la obra brahmsiana. En diálogo con los análisis previos, exploro la riqueza tópica de la obra para reinterpretar lo que antes se percibía como problemas estructurales como oportunidades para nuevas lecturas. *Topoi* relevantes como *ombra*, *tempesta*, *folk-like song* y *horn calls* se presentarán mediante cuadros paradigmáticos, para identificar posteriormente una dramaturgia general del movimiento. También se discuten las transformaciones tópicas y sus significaciones. En primer lugar, la identificación del proceso de «externalización» sufrido por diversos «estilos cantábiles» ayuda a explicar la extensión del segundo grupo temático, cuyos cuatro temas secundarios no solo comparten similitudes melódicas, sino también un mismo campo tópico. La transformación motivica del piano hacia una referencia de cuerda pulsada permite identificar un tropo al final de la exposición: pastoral *ombra*, que condensa los mundos tópicos de ambos grupos temáticos —el *ombra* del primero y los *topoi* pastorales del segundo— en un intervalo temporal reducido. Por último, la metamorfosis de la exuberante canción de carácter *folk-like* del segundo grupo de la exposición hacia una versión íntima e interiorizada en la recapitulación contribuye a redefinir una aparente irregularidad estructural como una trayectoria expresiva con implicaciones narrativas. A través del análisis comparativo, este trabajo recurre a la teoría de los tópicos como medio para comprender un movimiento completo cuya estructura ha desconcertado e incluso decepcionado a comentaristas anteriores.

**GRAJTER, Małgorzata (Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Poland)**  
***“Chattering after the [Funeral] March”: Beethoven – Chopin – Bomtempo***  
***«Parloteo después de la Marcha [Fúnebre]”: Beethoven - Chopin - Bomtempo***

The placement of the funeral march in the middle of a sonata cycle seems quite natural, since it takes on the function of a slow movement. On the other hand, this fact has serious consequences for the dramaturgy of the work, in the sense that it makes an impression of an untimely “end of a



story” and provokes a question about what should come afterwards. Two famous examples of piano sonatas with a funeral march – Beethoven’s op. 26 and Chopin’s op. 35 – both have the march as the third movement, followed by a “ghostly” (an expression used by Alfred Einstein) Finale in the character of *moto perpetuo* without any clear melodic themes. The listener is left with a riddle to solve: what this mysterious “chattering after the march” (as Chopin would call it) can signify. For instance, the absence of melodic voice can be associated with the disappearance of the musical subject. The Portuguese composer João Domingos Bomtempo went in a similar direction while composing his peculiar, two-movement Sonata in G minor op. 15 No. 2. The first movement is a *Largo assai con molta espressione* followed by *Presto assai*. While the first movement is closer to a more intimate lamentation or elegy than a funeral march, it shares its martial rhythms and slow tempo with the latter. Similarly, the *Presto assai* has the character of *moto perpetuo*, like in Beethoven and Chopin’s sonatas. The main focus of this paper is a topical and narrative analysis of Bomtempo’s sonata, alongside the examples of Beethoven and Chopin. The characteristic sequence of the two movements shared by these three composers appears as an expressive commonplace across their different musical styles and backgrounds.


La colocación de la marcha fúnebre en medio de un ciclo de sonatas parece bastante natural, ya que asume la función de un movimiento lento. Por otra parte, este hecho tiene graves consecuencias para la dramaturgia de la obra, en el sentido de que da la impresión de un «final de historia» intempestivo y provoca una pregunta sobre lo que debería venir después. Dos ejemplos famosos de sonatas para piano con marcha fúnebre —la op. 26 de Beethoven y la op. 35 de Chopin— tienen la marcha como tercer movimiento, seguido de un Finale «fantasmal» (expresión utilizada por Alfred Einstein) con carácter de movimiento perpetuo sin ningún tema melódico claro. Al oyente le queda un enigma por resolver: qué puede significar este misterioso «parloteo después de la marcha» (como lo llamaría Chopin). Por ejemplo, la ausencia de voz melódica puede asociarse a la desaparición del tema musical. El compositor portugués João Domingos Bomtempo siguió una dirección similar al componer su peculiar Sonata en sol menor op. 15 nº 2, de dos movimientos. El primer movimiento es un *Largo assai con molta espressione* seguido de un *Presto assai*. Aunque el primer movimiento se acerca más a un lamento o elegía más íntimos que a una marcha fúnebre, comparte con ésta sus ritmos marciales y su tempo lento. Del mismo modo, el *Presto assai* tiene el carácter de *moto perpetuo*, como en las sonatas de Beethoven y Chopin. Este trabajo se centra en el análisis tópico y narrativo de la sonata de Bomtempo, junto con los ejemplos de Beethoven y Chopin. La secuencia característica de los dos movimientos que comparten estos tres compositores aparece como un lugar común expresivo a través de sus diferentes estilos y antecedentes musicales.

**HERVÁS FIERRO, Marina (Universidad de Valladolid)**

***Tópicos y citas en Variaciones sobre dos temas de Scarlatti (1985), de José Luis Turina: una reinterpretación postmoderna del legado histórico***

***Topics and quotations in Variaciones sobre dos temas de Scarlatti (1985) by José Luis Turina: A postmodern reinterpretation of the historical legacy***

José Luis Turina (1952) es una figura relevante en la música española contemporánea, tanto por su extensa producción —con más de 150 obras— como por su reconocimiento nacional e internacional, que incluye el Premio Nacional de Música. Esta comunicación aborda el estudio de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti (1985)*, para conjunto instrumental, una composición todavía insuficientemente estudiada, con el objetivo de examinar las estrategias compositivas que evidencian cómo plantea ahí Turina el diálogo entre las prácticas contemporáneas y la el pasado de la tradición. Se plantea la hipótesis de que esta pieza es representativa de una parte del panorama musical español de finales del siglo XX, ya que presenta características estrechamente relacionadas



tanto con el postmodernismo musical (a través de conexiones intertextuales) como con la reinterpretación del legado histórico. El estudio se basa en la *Topic Theory* y en la noción de intertextualidad para identificar elementos técnicos que puedan ser leídos como signos (en calidad de tópicos o de citas). Los resultados del análisis demostrarán qué estrategias compositivas ha utilizado Turina en *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* para conciliar referencias al pasado dieciochesco y a la contemporaneidad del postmodernismo musical.

José Luis Turina (b. 1952) is a prominent figure in contemporary Spanish music. His extensive oeuvre—comprising more than 150 works—has earned both national and international recognition, including the National Music Prize. This paper focuses on the study of *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985), composed for instrumental ensemble, a work that remains insufficiently examined. The aim is to explore the compositional strategies through which Turina proposes a dialogue between contemporary musical practices and the traditional past. The working hypothesis is that this piece is representative of certain currents within the Spanish musical landscape at the end of the twentieth century, as it exhibits features closely aligned with both musical postmodernism—particularly through intertextual connections—and the reinterpretation of historical legacy. The study draws upon Topic Theory and the concept of intertextuality to identify technical elements that may be interpreted as musical signs (topics or quotations). The analysis will reveal the compositional strategies employed by Turina in *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* to reconcile eighteenth-century references with the aesthetic concerns of musical postmodernism.

#### **IGOA MATEOS, Enrique (RCSMM)**

***Retórica actualizada. Aplicación y vigencia de la dispositio retórica en la música actual. El caso de Ofrenda op. 58***

***Updated rhetoric: application and relevance of rhetorical dispositio in contemporary music. The case of Ofrenda, Op. 58***

La revitalización de la Retórica en el siglo XX ha sido un revulsivo para profundizar en y que exige también una nueva comprensión y audición de la música del Renacimiento y del Barroco, especialmente. La *dispositio* retórica, con sus seis secciones normativas para organizar el discurso, ha sido rastreada por numerosos especialistas (Herreweghe, Kirkendale, Jacobson, Street) en obras de Buxtehude y J.S. Bach, entre otros, con una cierta flexibilidad, naturalmente. Y el uso de las figuras retórico-musicales aun admitiendo un amplio grado de ambigüedad en su definición ha permitido potenciar el efecto de la música en centenares de obras renacentistas y barrocas, y muchos de los mecanismos melódico-armónicos han mantenido su vigencia más allá del siglo XVIII. Al igual que ha ocurrido con otras muchas formas y géneros del pasado (sonata, suite, fuga, sinfonía, etc.), que han sido empleadas por autores de los siglos XX y XXI para estructurar obras escritas en un lenguaje más o menos actualizado desde el neoclásico hasta el dodecafónico o incluso el serial, es perfectamente posible recurrir al esquema de la *dispositio* retórica para articular obras cuyo contenido responda a cualquiera de los lenguajes actuales. Es el caso de *Ofrenda op. 58*, obra encargada y estrenada en 2020 por el Sonor Ensemble y su director, Luis Aguirre, en el XXII Festival de Música Contemporánea de Madrid. El análisis de esta obra revela la presencia de las habituales secciones de la *dispositio* retórica, enmarcando un discurso cuyos materiales cambiantes derivados de la teoría de conjuntos y cuyas polaridades son responsables directos de dicha articulación formal, como la presente comunicación pretende demostrar.

The revitalisation of Rhetoric in the twentieth century has served as a catalyst for deeper exploration, and also demands a new understanding and listening approach to Renaissance and Baroque music in particular. The rhetorical *dispositio*, with its six normative sections for organising



discourse, has been traced by numerous scholars (Herreweghe, Kirkendale, Jacobson, Street) in works by Buxtehude and J.S. Bach, among others—albeit with a certain degree of flexibility, naturally. The use of rhetorical-musical figures, while allowing for a broad degree of ambiguity in their definition, has significantly enhanced the expressive impact of music in hundreds of Renaissance and Baroque works, and many of the melodic-harmonic mechanisms have retained their relevance well beyond the eighteenth century. As has occurred with many other forms and genres of the past (sonata, suite, fugue, symphony, etc.), which have been employed by twentieth- and twenty-first-century composers to structure works written in a more or less updated musical language—ranging from neoclassical to dodecaphonic or even serial—it is entirely possible to draw upon the rhetorical *dispositio* as a framework for articulating compositions in any of today's musical idioms. Such is the case with *Ofrenda*, op. 58, a work commissioned and premiered in 2020 by the Sonor Ensemble and its conductor, Luis Aguirre, at the 22nd Festival of Contemporary Music in Madrid. An analysis of this piece reveals the presence of the customary sections of the rhetorical *dispositio*, shaping a discourse whose shifting materials, derived from set theory, and whose polarities, are directly responsible for its formal articulation—as this paper seeks to demonstrate.

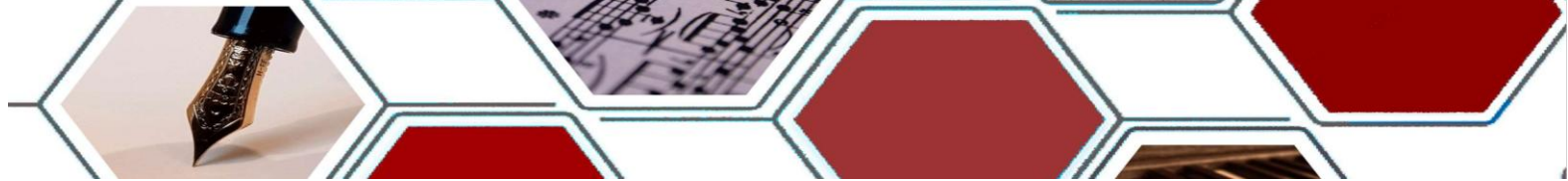
**LÓPEZ RUIZ, Luis (UCM)**

***Sed nos qui vivimus: trajectories within the semiotic square in Lorenzo Nielfa's Misa de difuntos (1819)***

***Sed nos qui vivimus: recorridos por el cuadrado semiótico en la Misa de difuntos (1819) de Lorenzo Nielfa***

Lorenzo Román Nielfa y Soto (Madrid, 1783-1861) was one of the most important composers of sacred music in Spain in the first half of the 19th century. Trained at the Real Colegio de Niños Cantores, he was appointed *maestro de rudimentos musicales* at the same school in 1815, a post he held until 1835. From possibly 1818 until his death, he held the post of *maestro* at the Royal Chapel of the Real Convento de la Encarnación, and in 1828 he received permission to compose liturgical works for the Royal Chapel of the Royal Palace. His compositions were praised by a number of prominent composers, including Francisco Federici, Baltasar Saldoni, Mariano Soriano Fuertes and Hilarión Eslava. Nielfa composed a *Misa de difuntos* (Requiem Mass) for four and eight voices and full orchestra, now preserved in the National Library of Spain, which was probably performed at a memorial service for the King Carlos IV and the Queen María Luisa de Parma in Madrid in 1819, and which is surprising for its orchestral effects, intense harmonies and wealth of expressive techniques. In order to study the musical hermeneutics of this work, this article proposes the use of a variant of Greimas's semiotic square (1966), adapted to a music in which the isotopy of the sacred reigns. The use of the semiotic square, a tool applied to musical analysis in the works of M. Grabócz (2009) and J. Grimalt (2011, 2020), will allow us to understand the composer's strategy to musically represent the journey towards divine forgiveness and the attainment of eternal light, once the different musical *topoi* (*ombra*, *tempesta*, lament, military, strict) have been recognised and located in it.

Lorenzo Román Nielfa y Soto (Madrid, 1783-1861) fue uno de los más destacados compositores de música religiosa en España durante la primera mitad del siglo XIX. Formado en el Real Colegio de Niños Cantores, obtuvo la plaza de maestro de rudimentos musicales del mismo en 1815, ejerciendo dicho cargo hasta 1835. Ocupó el magisterio musical de la Real Capilla del Convento de la Encarnación desde posiblemente 1818 hasta su fallecimiento y le fue concedido el permiso para componer obras litúrgicas para la Real Capilla del Palacio Real en 1828. Sus composiciones fueron elogiadas por diversos autores de relieve, como Francisco Federici, Baltasar Saldoni, Mariano Soriano Fuertes e Hilarión Eslava. Nielfa compuso una *Misa de difuntos a 4 y 8 a toda orquesta*, hoy conservada en la Biblioteca Nacional de España, que fue muy probablemente interpretada en la



celebración de unas honras por los Reyes Padres en 1819 en Madrid y que sorprende por sus efectos orquestales, intensas armonías y profusión de procedimientos expresivos. Para el estudio de la hermenéutica musical de dicha obra, proponemos en esta comunicación el uso de una variante del cuadrado semiótico de Greimas (1966) adaptada a una música en la que gobierna la isotopía de la sacralidad. El uso del cuadrado semiótico, herramienta aplicada al análisis musical en los trabajos de M. Grabócz (2009) y J. Grimalt (2011, 2020), nos permitirá comprender la estrategia del compositor para representar musicalmente el recorrido hacia el perdón divino y la obtención de la luz eterna, una vez reconocidos y ubicados en él los distintos *topoi* musicales presentes (*ombra*, *tempesta*, lamento, militar, erudito).


**LOPES DOS SANTOS, Rafael (Universidade de Évora)**

***Musical topics and soundscapes: an analysis of Egberto Gismonti's Salvador***

***Tópicos musicales y paisajes sonoros: un análisis de Salvador de Egberto Gismonti***

In this study, we investigate the relationship between musical topics and soundscapes through an analysis of Egberto Gismonti's piece *Salvador*. Based on an analysis of five recordings of the piece released between 1969 and 1989, we examine how Afro-Brazilian topics are present in the musical structure and how they contribute to the representation of soundscapes. For this purpose, we reflect on how musical topics can relate to Schafer's (1977) concept of *soundscapes*. Seeking to understand the connections between music and the various spaces and environments that surround us—or that we experience—we adopt a perspective aligned with Ingold (2011), who considers sound as a medium for perception, recognizing its communicative potential, particularly in relation to a subject, a physical space, and a community. In this sense, following Agawu (1991), we argue that a study based on musical topics can reveal interpretations and meanings that integrate or reference specific contexts. Drawing from the works of Salles (2016) and Costa (2017), we specifically address the topics Canto de Xangô and Berimbau, which in *Salvador* are characterized by the guitar performance. We consider their general characteristics, their role within the piece, and their ties to sociocultural contexts. Additionally, we discuss the piece's association with the samba genre and how it serves as a structural foundation or backdrop that enables an interweaving of musical topics. Thus, we argue that, considering the contexts, experiences, or prior knowledge of this culture and the local reality of Brazil, these sonorities —defined by specific traits— can constitute representations of environments and spaces related to Afro-Brazilian culture. Furthermore, musical topics can serve as a solid analytical approach for studies on soundscapes in music, allowing for discussions on a range of musical and contextual elements related to the analyzed works.

En este estudio se investiga la relación entre tópicos musicales y paisajes sonoros a partir de un análisis de la pieza *Salvador* de Egberto Gismonti. Basándonos en el análisis de cinco grabaciones de la obra, publicadas entre 1969 y 1989, examinamos cómo los tópicos afrobrasileños están presentes en la estructura musical y cómo contribuyen a la representación de paisajes sonoros. Para ello, reflexionamos sobre las posibles articulaciones entre los tópicos musicales y el concepto de *soundscape* desarrollado por Schafer (1977). Buscando comprender las conexiones entre la música y los distintos espacios y entornos que nos rodean —o que experimentamos— adoptamos una perspectiva en consonancia con Ingold (2011), quien considera el sonido como un medio de percepción, reconociendo su potencial comunicativo, en particular en relación con un sujeto, un espacio físico y una comunidad. En este sentido, y siguiendo a Agawu (1991), sostenemos que un estudio basado en tópicos musicales puede revelar interpretaciones y significados que integran o remiten a contextos específicos. A partir de los trabajos de Salles (2016) y Costa (2017), abordamos específicamente los tópicos Canto de Xangô y Berimbau, que en *Salvador* se caracterizan por la



ejecución guitarrística. Consideramos sus rasgos generales, su función dentro de la obra y sus vínculos con contextos socioculturales. Asimismo, se discute la asociación de la pieza con el género samba y cómo este funciona como base estructural o telón de fondo que permite el entrelazamiento de los tópicos musicales. Sostenemos, por tanto, que, considerando los contextos, experiencias o saberes previos sobre esta cultura y la realidad local brasileña, estas sonoridades —definidas por rasgos específicos— pueden constituir representaciones de entornos y espacios vinculados a la cultura afrobrasileña. Además, los tópicos musicales se revelan como una vía analítica sólida para estudios sobre paisajes sonoros en la música, permitiendo abordar una amplia gama de elementos musicales y contextuales en las obras analizadas.

**LLORENS MARTÍN, Ana (Universidad Complutense de Madrid)**

***Boccherini's vocal works: topics, emotions, and narrative***

***Las obras vocales de Boccherini: tópicos, emociones y narrativa***

Boccherini is associated first and foremost with instrumental music, in particular chamber music and cello concertos. Yet throughout his career he also composed a substantial amount of vocal works, both sacred and secular. Those of these works that survive include two operas, two oratorios, three cantatas and more than a dozen concert arias. His only vocal work that has enjoyed sustained popularity is the *Stabat Mater* (1781 rev. 1800). Yet Boccherini's style, particularly in the concert arias, is unique. These works, all for soprano and orchestra to texts by Pietro Metastasio, include challenging vocal parts, with an imaginatively scored accompaniment, at times including Boccherini's signature high-register cello solos. This paper explores Boccherini's vocal style, and, through the association with the texts, topical associations of some of his stylistic choices. In particular, it investigates how, through topical allusions of elements of nature (e.g., the tempesta; McClelland, 2014) or war (Haringer, 2014; Ratner, 1980), specific instances of word painting, and subtler strategies involving formal structure and large-scale textual associations, Boccherini shapes the narrative and emotional content of his settings of Metastasio's poems in unique ways. In this way, he communicates with his listeners, who in this manner can better understand the cultural and emotional context of these arias, even when performed as concert pieces, detached from their dramatic origins.

Boccherini está asociado, ante todo, con la música instrumental, en particular con la música de cámara y los conciertos para violonchelo. Sin embargo, a lo largo de su carrera también compuso una cantidad considerable de obras vocales, tanto sacras como profanas. De estas obras que han sobrevivido, se incluyen dos óperas, dos oratorios, tres cantatas y más de una docena de arias de concierto. Su única obra vocal que ha disfrutado de una popularidad sostenida es el *Stabat Mater* (1781, rev. 1800). Sin embargo, el estilo de Boccherini, particularmente en las arias de concierto, es único. Estas obras, todas para soprano y orquesta con textos de Pietro Metastasio, incluyen partes vocales desafiantes, acompañadas por una instrumentación imaginativa que, en ocasiones, incorpora los característicos solos de violonchelo en registro agudo de Boccherini. Esta comunicación explora el estilo vocal de Boccherini y, a través de la asociación con los textos, las alusiones temáticas de algunas de sus elecciones estilísticas. En particular, investiga cómo, a través de alusiones temáticas a elementos de la naturaleza (por ejemplo, la *tempesta*; McClelland, 2014) o la guerra (Haringer, 2014; Ratner, 1980), instancias específicas de pintura musical y estrategias más sutiles que involucran la estructura formal y las asociaciones textuales a gran escala, Boccherini moldea el contenido narrativo y emocional de sus configuraciones de los poemas de Metastasio de maneras únicas. De este modo, se comunica con sus oyentes, quienes, de esta forma, pueden comprender mejor el contexto cultural y emocional de estas arias, incluso cuando se interpretan como piezas de concierto, desvinculadas de sus orígenes dramáticos.



**MARCINIAK, Malwina (Feliks Nowowiejski Academy of Music, Bydgoszcz, Poland)**

***Postmodern narratives in 21st century piano concertos***

***Narrativas postmodernas en los conciertos para piano del siglo XXI***

Narratology is an increasingly popular method of analysing a musical work. Its basic assumptions have been formulated by Eero Tarasti, Marta Grabócz and Robert Hatten, among others. In recent decades, narratology has been particularly challenged by works from the 20th and 21st centuries, which have presented new ways of creating narratives, along with new approaches to temporality or the shape of musical plot, and also – sometimes – filled with non-narrative or anti-narrative ideas. Among the methodologies that have emerged in recent years are the theories of Byron Almén, Michael Klein, Vincent Meelberg and Nicholas Reyland. The latter author presented a set of four contemporary narrative strategies adopted from literary theories, named as Narrative Negations: disnarration, denarration, subjunctive narration and bifurcated narration (Reyland 2013). They present postmodern ways of shaping the musical plot, negating its traditional narrative course, while reflecting important aspects of contemporary culture. In my paper, I will present the main assumptions of the aforementioned strategies and illustrate their presence with a selection of 21st century piano concertos by Polish composers. I will show how they affect the musical structure, the narrative qualities of a discourse, and what kind of meanings they convey. The materials presented here constitute an excerpt from the author's doctoral dissertation *Genre Memory, New Ideas, New Narratives in Polish 21st-century Piano Concertos* (2024).


La narratología es un método de análisis musical cada vez más popular. Sus supuestos básicos han sido formulados por Eero Tarasti, Marta Grabócz y Robert Hatten, entre otros. En las últimas décadas, la narratología ha sido especialmente puesta a prueba por obras de los siglos XX y XXI, las cuales han presentado nuevas formas de crear narrativas, junto con nuevos enfoques de la temporalidad o la forma del argumento musical, y también –en ocasiones– han estado llenas de ideas no narrativas o anti-narrativas. Entre las metodologías que han surgido en los últimos años se encuentran las teorías de Byron Almén, Michael Klein, Vincent Meelberg y Nicholas Reyland. Este último autor presentó un conjunto de cuatro estrategias narrativas contemporáneas adoptadas de teorías literarias, denominadas *negaciones narrativas*: disnarración, denarración, narración subjuntiva y narración bifurcada (Reyland 2013). Estas estrategias presentan formas postmodernas de moldear el argumento musical, negando su curso narrativo tradicional, al mismo tiempo que reflejan aspectos importantes de la cultura contemporánea. En mi ponencia presentaré los supuestos principales de las estrategias mencionadas y ilustraré su presencia con una selección de conciertos para piano del siglo XXI de compositores polacos. Mostraré cómo afectan la estructura musical, las cualidades narrativas del discurso y qué tipo de significados transmiten. Los materiales presentados aquí constituyen un extracto de la tesis doctoral de la autora *Genre Memory, New Ideas, New Narratives in Polish 21st-century Piano Concertos* (2024).

**MATEO GARCÍA, Alejandro y GARCÍA JIMENO, Iván (Universidad Autónoma de Barcelona y Universidad de Valladolid)**

***"Rise, chosen undead": narrative architecture, rhetoric and musical topics in Dark Souls (FromSoftware, 2011)***

***"Rise, chosen undead": arquitectura narrativa, retórica y tópicos musicales en Dark Souls (FromSoftware, 2011)***

*Dark Souls* (FromSoftware, 2011) is one of the most influential video games of this century. Its producer, Hidetaka Miyazaki, places players in a collapsing world where the traditional doctrine of



"death as punishment" is transformed into the idea of "death as a means of learning." The game's narrative is embedded within the design of its characters, objects, and spaces. Rather than being explicit, the story in *Dark Souls* is cryptic and open to interpretation. Furthermore, the aura of mystery projected by the game is heightened by the pervasive musical silence in most gameplay situations. Its composer, Motoi Sakuraba, reserves music for specific moments, particularly during encounters with so-called "final bosses." Notably, some of his compositions employ stylistic resources that diverge from conventional battle music, evoking ancestry, lament, or the pathetic, instead. This study conducts a hermeneutic analysis of a selection of these compositions through the lens of musical rhetoric and topic theory, aiming to provide interpretations of their musical meanings in relation to the game's narrative architecture—specifically, stories that are embedded in and evoked by spaces (Jenkins, 2004). Ultimately, this approach proposes an updated understanding of topoi within the contemporary audiovisual repertoire, conceptualizing them as dynamic and fluid signs that must be understood through their structural interrelations, the sequential dynamics that confer dramaturgical meaning, and their historical transformation. This perspective assumes that the passage of time and their use in specific contexts modify their patterns of association, morphological characteristics, and meanings (Grimalt, 2025).


*Dark Souls* (FromSoftware, 2011) es uno de los videojuegos más influyentes de este siglo. Su productor, Hidetaka Miyazaki, sitúa a los jugadores en un mundo que se derrumba y en el que la doctrina tradicional de «la muerte como castigo» se transforma en la idea de «la muerte como medio de aprendizaje». La narrativa del juego está incrustada en el diseño de sus personajes, objetos y espacios. En lugar de ser explícita, la historia de *Dark Souls* es críptica y abierta a la interpretación. Además, el aura de misterio que proyecta el juego se ve acentuada por el omnipresente silencio musical en la mayoría de las situaciones de juego. Su compositor, Motoi Sakuraba, reserva la música para momentos específicos, sobre todo durante los encuentros con los llamados «jefes finales». En particular, algunas de sus composiciones emplean recursos estilísticos que se alejan de la música de batalla convencional, evocando la ascendencia, el lamento o lo patético. Este estudio lleva a cabo un análisis hermenéutico de una selección de estas composiciones a través de la lente de la retórica musical y la teoría tópica, con el objetivo de ofrecer interpretaciones de sus significados musicales en relación con la arquitectura narrativa del juego -específicamente, las historias que están incrustadas en los espacios y son evocadas por ellos (Jenkins, 2004)-. En última instancia, este enfoque propone una comprensión actualizada de los topoi dentro del repertorio audiovisual contemporáneo, conceptualizándolos como signos dinámicos y fluidos que deben entenderse a través de sus interrelaciones estructurales, las dinámicas secuenciales que les confieren significado dramático y su transformación histórica. Esta perspectiva asume que el paso del tiempo y su uso en contextos específicos modifican sus patrones de asociación, características morfológicas y significados (Grimalt, 2025).

**MÉNDEZ, Virginia**

***Zamba para escuchar tu silencio de Guillo Espel: una propuesta de análisis***

***Zamba para escuchar tu silencio by Guillo Espel: an analytical proposal***

A partir de finales del siglo XX, se puede observar en Argentina una mayor producción de obras musicales para percusión en sus diferentes formatos instrumentales. Cabe destacar el surgimiento de un movimiento marimbístico que provocó el interés por parte de los compositores argentinos en el instrumento. Se presenta, en este caso, la pieza *Zamba para escuchar tu silencio* para marimba sola del compositor argentino Guillo Espel. Dentro de la misma, se puede observar este imaginario rural argentino que permite relacionar a la obra musical dentro de una estética nacionalista. Por otra parte, a través del análisis de tópicos, se identifican ciertos aspectos rítmico-melódicos



pertenecientes a un área de intersección entre los lenguajes populares y académicos y sus posibles conexiones con lo nacional. Dentro de la metodología, se realiza un análisis musical integral y de tópicos para poder esclarecer los elementos musicales pertenecientes a las músicas tradicionales argentinas, específicamente, de la región noroeste del país. En cuanto a los resultados, se revela que la pieza *Zamba para escuchar tu silencio* presenta una nueva propuesta estética y personal del compositor. Asimismo, a pesar del uso de elementos musicales -que podrían ubicar a la pieza dentro de las composiciones nacionalistas-, denota una incorporación de otros elementos extramusicales, como el bagaje musical de Guillo Espel y su visión propia de una zamba contemporánea.

Since the late twentieth century, Argentina has witnessed a growing production of musical works for percussion in its various instrumental formats. Notably, the emergence of a marimba movement has sparked interest among Argentine composers in this instrument. In this context, the piece *Zamba para escuchar tu silencio* for solo marimba by Argentine composer Guillo Espel is presented. The work evokes an Argentine rural imaginary that situates it within a nationalist aesthetic. Furthermore, through topical analysis, certain rhythmic and melodic features are identified that belong to an area of intersection between popular and academic languages, revealing possible connections to national identity. The methodology consists of a comprehensive musical and topical analysis, aiming to elucidate the musical elements derived from traditional Argentine music, specifically from the north-western region of the country. As for the results, the piece *Zamba para escuchar tu silencio* is shown to represent a new, personal aesthetic proposal by the composer. While the use of musical elements could categorise the work within nationalist compositions, the inclusion of extramusical components—such as Guillo Espel’s musical background and his unique vision of a contemporary zamba—points to a more individualised artistic expression.

**NAGORE FERRER, María (Universidad Complutense de Madrid)**

***Las Siete canciones populares españolas de Manuel de Falla (1914) y las Seis melodías populares españolas de Emiliana de Zubeldía (1926): topoi, intertextualidad y plan narrativo***

***Manuel de Falla’s Siete canciones populares españolas (1914) and Emiliana de Zubeldía’s Seis melodías populares españolas (1926): topoi, intertextuality and narrative plot***

En 1914 Manuel de Falla compuso en París sus *Siete canciones populares españolas*. Esta obra, estrenada en el Ateneo de Madrid en enero de 1915, sería publicada en 1922 por el editor Max Eschig en la capital francesa con texto bilingüe (español y francés). Cuatro años más tarde, en 1926, Max Eschig publicaría las *Seis melodías populares españolas* de la pianista y compositora Emiliana de Zubeldía, también en versión bilingüe. En esta comunicación se abordará la relación entre ambos ciclos, no tanto en cuanto al tipo de composición, cuyo parentesco es evidente, sino desde el punto de vista de las estrategias compositivas de ambos compositores en el contexto musical parisino de las primeras décadas del siglo XX. Desde esta perspectiva hermenéutica, parece adecuado analizar los elementos españoles utilizados en estas obras y su relación con los estereotipos de lo español en el París del cambio de siglo. Para ello se abordará el análisis de estos elementos en relación con el tópico “estilo español” que cristalizó en Francia en la segunda mitad del siglo XIX, pero transformado en las primeras décadas del XX: ambos compositores integran los elementos de ese estilo en los lenguajes de vanguardia cultivados en los años 1910 y 1920 respectivamente. Se tratarán también los elementos de intertextualidad presentes en la obra de Zubeldía, partiendo de la influencia de la obra de Falla (aspecto relevante, por ejemplo, en la “Berceuse”). Y, finalmente, se expondrá el plan narrativo de ambas obras.

In 1914, Manuel de Falla composed his *Siete canciones populares españolas* in Paris. First performed in January 1915 at the Ateneo de Madrid, it was published in 1922 in the French capital by the



publisher Max Eschig, with a bilingual text (Spanish and French). Four years later, in 1926, Max Eschig published *Seis melodías populares españolas* by the pianist and composer Emiliana de Zubeldía, also in a bilingual version. This article examines the relationship between the two cycles, not so much in terms of the type of composition, whose relationship is obvious, but from the point of view of the compositional strategies of both composers in the Parisian musical context of the first decades of the 20th century. From this hermeneutic perspective, it seems appropriate to analyse the Spanish elements used in these works and their relationship with the Hispanic stereotypes in Paris at the turn of the century. To this end, the analysis of these elements will be approached in relation to the topoi 'Spanish style' that crystallised in France in the second half of the 19th century, but was transformed in the first decades of the 20th century: both composers integrate the elements of this style into the avant-garde languages cultivated in the 1910s and 1920s respectively. The intertextual elements present in Zubeldía's work will also be discussed, starting with the influence of Falla's work (a relevant aspect, for example, in the 'Berceuse'). Finally, the narrative plot of both works will be considered.


**PLESCH, Melanie (The University of Melbourne)**

***Latin American challenges to Topic Theory: the topical universe of Alberto Ginastera***

***Desafíos latinoamericanos a la teoría de los tópicos: el universo tópico de Alberto Ginastera***

What can Latin America contribute to topic theory? Latin American musicology has been applying topic theory to the region's music for over thirty years (Plesch 1996, 2008, 2019, 2023; Illari 2015; Piedade 2009, 2012, 2013, 2017; Salles 2013, 2017, among others), demonstrating its validity and efficacy for the study of both 20th-century canonical composers such as Ginastera, Villa-Lobos, Revueltas, and Piazzolla (Plesch, Salles, Kolb, García Brunelli) and music from the colonial and early independent periods (Illari, Machado-Neto, Vega Salvatierra). These decades of research have placed Latin American musicology in an advantageous position: the application of topical analysis to these repertoires has brought to light theoretical challenges that mainstream topic theory has yet to tackle head on. In this paper, I explore these challenges through the study of a paradigmatic case: Alberto Ginastera. The music of the renowned Argentine composer, a fertile ground for topical analysis, features a series of striking topoi alluding to Latin American vernacular and European traditions, as well as a set of recurrent idiosyncratic figures presented at varying levels of abstraction. A tentative topical universe for Ginastera is outlined through an analysis of his entire instrumental and art song oeuvre, including works later withdrawn by the composer. My methodology combines music analysis, ethnohistory, cultural history, and discourse analysis, tracing both an archaeology and a genealogy of each topos. This analysis of the entire output of a composer from a topical perspective raises fundamental theoretical questions about topoi, such as their definition and conceptual boundaries, levels of abstraction and perceptibility thresholds, the relationship between compositional idiolect and topicalisation, and the intersection between intertextuality, quotation, and topos. These issues extend beyond Ginastera's music and their frank debate, I propose, would contribute to a more nuanced and inclusive topic theory.

¿Qué puede aportar América Latina a la teoría de los tópicos? Desde hace más de treinta años, la musicología latinoamericana viene aplicando esta teoría al estudio de la música de la región (Plesch 1996, 2008, 2019, 2023; Illari 2015; Piedade 2009, 2012, 2013, 2017; Salles 2013, 2017, entre otros), demostrando su validez y eficacia tanto para el análisis de compositores canónicos del siglo XX — como Ginastera, Villa-Lobos, Revueltas y Piazzolla (Plesch, Salles, Kolb, García Brunelli) — como para el estudio de la música de los períodos colonial y de los primeros años tras la independencia (Illari, Machado-Neto, Vega Salvatierra). Estas décadas de investigación han situado a la musicología latinoamericana en una posición ventajosa: el análisis de tópicos de estos repertorios ha revelado



una serie de desafíos teóricos que la teoría de los tópicos en su corriente principal aún no ha abordado de manera frontal. En esta ponencia, examino dichos desafíos a partir del estudio de un caso paradigmático: Alberto Ginastera. La música de este célebre compositor argentino, terreno fértil para el análisis tópico, presenta una serie de tópicos notables que aluden tanto a tradiciones vernáculas latinoamericanas como europeas, junto con un conjunto de figuras idiosincráticas recurrentes, articuladas en distintos niveles de abstracción. A través del análisis de toda su obra instrumental y vocal de concierto —incluyendo aquellas piezas posteriormente retiradas por el propio compositor— se esboza un universo tópico tentativo para Ginastera. La metodología empleada combina el análisis musical con la etnohistoria, la historia cultural y el análisis del discurso, trazando tanto una arqueología como una genealogía de cada tópico. Este análisis integral de la producción de un compositor desde una perspectiva tópica plantea cuestiones teóricas fundamentales en torno a los tópicos musicales, tales como su definición y límites conceptuales, los niveles de abstracción y los umbrales de perceptibilidad, la relación entre idiolecto compositivo y topicalización, así como la intersección entre intertextualidad, cita y tópico. Estas cuestiones trascienden la música de Ginastera y su discusión abierta, propongo, podría contribuir al desarrollo de una teoría de los tópicos más matizada e inclusiva.

**POSAC HERNÁNDEZ, Joaquín (Universidad de Valladolid)**

***Funciones y significación del ritmo de la samba en la música disco electrónica de la década de los ochenta: celebración, resiliencia e identidad***

***Functions and significance of samba rhythm in 1980s electronic disco music: celebration, resilience, and identity***

A finales de la década de los setenta, los sintetizadores y las cajas de ritmos comenzaron a incorporarse paulatinamente a la instrumentación de la música disco. Este proceso originó un subgénero que se reveló como una de las primeras manifestaciones populares plenamente electrónicas: el hi-NRG. Con un sonido particularmente mecánico y repetitivo, esta segmentación heredó los elementos estilísticos del género principal con la mirada puesta en la tecnología. En consecuencia, se volvieron a asimilar las percusiones latinas que ya fueron empleadas en la música disco, pero extrapoladas esta vez a la secuenciación electrónica. En este sentido, los productores estadounidenses Bobby Orlando y Patrick Cowley incorporaron en sus composiciones un breve patrón proveniente de los ritmos de la samba, el cual se convertiría en una de las principales señas de identidad del sonido hi-NRG. Cabe destacar que algunas de estas producciones estaban destinadas a artistas que venían ofreciendo una mayor visibilidad de los colectivos involucrados en el desarrollo de la música disco. Con objeto de considerar el motivo rítmico introducido por Orlando y Cowley como un posible elemento de significación dentro de su contexto, esta comunicación propone expandir la topic theory al ámbito de la música disco electrónica. A tal efecto, se examinarán diferentes producciones para observar su funcionalidad en las mismas, sus formas de representación, su integración en el discurso musical y sus variantes. De igual modo, se mostrará como el tópico se extendió hacia otros géneros electrónicos coetáneos y posteriores a su tiempo. Con los resultados obtenidos, será posible determinar si el uso reiterado de esta fórmula está vinculado a aspectos reivindicativos y de identidad derivados de esta corriente musical.

In the late 1970s, synthesizers and drum machines gradually began to be incorporated into the instrumentation of disco music. This process gave rise to a sub-genre that emerged as one of the first fully electronic popular manifestations: hi-NRG. With a particularly mechanical and repetitive sound, this segmentation inherited the stylistic elements of the main genre with a technological approach. Consequently, the Latin percussions already used in disco music were re-assimilated, but extrapolated this time to electronic sequencing. In this sense, American producers Bobby Orlando



and Patrick Cowley incorporated in their compositions a brief pattern from samba rhythms, which would become one of the main hallmarks of the hi-NRG sound. It is worth noting that some of these productions were aimed at artists who were offering greater visibility to the collectives involved in the development of disco music. In order to consider the rhythmic motif introduced by Orlando and Cowley as a possible element of significance within its context, this paper proposes to expand the topic theory to the field of electronic disco. To this end, different productions will be examined in order to observe its functionality, its forms of representation, its integration in the musical discourse and its variants. Likewise, it will be shown how the topic extended to other electronic genres contemporary and subsequent to its time. With the results obtained, it will be possible to determine whether the repeated use of this formula is linked to aspects of vindication and identity derived from this musical current.


**RAMÍREZ URIBE, Claudio (Universidad de Guadalajara, México)**

***¿Virgenes y santos negros en los villancicos religiosos hispanoamericanos? Una nueva taxonomía dentro de las negrillas: “El villancico de negro mariano”***

***Black Virgins and Saints in Hispano-American religious villancicos? A new taxonomy within the negrillas: “The villancico de negro mariano”***

En años recientes, los villancicos de negro, también conocidos como negrillas o guineos, se han convertido en uno de los temas más controversiales y apasionantes; particularmente entre los estudios literarios y musicológicos especializados en la Hispanoamérica de la Edad Moderna. En las negrillas, las y los especialistas, han tratado de encontrar o refutar elementos de resistencia, agencia o represión de las poblaciones africanas y afrodescendientes en los mundos hispánicos. Empero, en los contextos sacros, tanto las experiencias cotidianas como los cuerpos de las personas africanas y sus descendientes fueron simbolizados de manera polisémica en el contexto del género poético-musical del villancico. En el caso de esa ponencia, mi interés se centra en la asociación del color negro, junto con la experiencia esclava de los africanos en Hispanoamérica, con figuras religiosas católicas, principalmente la Virgen María o uno de los Reyes Magos. Utilizo la herramienta teórica de la “Apropiación-Retransmisión Polivalente del Símbolo” para identificar esta relación, entre las figuras de culto católico y el universo semántico/simbólico alrededor de los afrodescendientes. El repertorio ibérico y novohispano seleccionado incluye villancicos y obras sacras de, González de Eslava, Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla, Lope de Vega, Mateo Rosas de Oquendo y Sor Juana Inés de la Cruz. El objetivo principal es encontrar y sustentar las particularidades del repertorio poético-musical, que expresen la relación entre las mencionadas figuras de culto católico con los cuerpos negros y la experiencia esclava africana/afrodescendiente. Con ello se sustenta una nueva taxonomía dentro del repertorio de villancico de negro: “El villancico de negro mariano.”

In recent years, *villancicos de negro*—also known as *negrillas* or *guineos*—have become one of the most controversial and compelling topics within literary and musicological studies focused on Early Modern Spanish America. Scholars in these fields have sought to identify—or contest—elements of resistance, agency, or repression related to African and Afro-descendant populations within the Hispanic world. In sacred contexts, however, both the everyday experiences and the bodies of African peoples and their descendants were symbolised in multifaceted ways within the poetic-musical genre of the villancico. This paper focuses on the association of the colour black, alongside the enslaved African experience in Spanish America, with Catholic religious figures—primarily the Virgin Mary or one of the Magi. I apply the theoretical framework of the “Polyvalent Appropriation-Retransmission of the Symbol” to examine this relationship between figures of Catholic devotion and the semantic/symbolic universe surrounding Afro-descendant peoples. The Iberian and New Spanish repertoire selected includes villancicos and sacred works by González de Eslava, Gaspar



Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla, Lope de Vega, Mateo Rosas de Oquendo, and Sor Juana Inés de la Cruz. The main aim is to identify and substantiate the poetic-musical features that express the link between these figures of Catholic devotion and Black bodies, as well as the African/Afro-descendant experience of slavery. This analysis supports the proposal of a new taxonomy within the villancico de negro repertoire: “The Marian Black Villancico.”

**RATINEY, François Vijay (Université Bordeaux Montaigne)**

***Sebastián de Albero's Obras para clavicordio, o piano-forte: rhetoric of the Spanish keyboard, from chapel to chamber concert***

***Obras de Sebastián de Albero para clavicordio o pianoforte: retórica del teclado español, de la capilla al concierto de cámara***

At the beginning of the 18th century, the Kingdom of Spain saw the rise of a new generation of musicians who significantly contributed to enriching the instrumental repertoire. Primarily developed by organists, this repertoire came to represent a distinct Iberian aesthetic and national keyboard tradition, where melodies and harmonies became integral to Spanish musical rhetoric. Sebastián de Albero is an important figure within this context: after studying at Pamplona Cathedral, he became the principal organist of the Royal Chapel in Madrid in 1746, serving King Ferdinand VI. Though overshadowed by Farinelli and Scarlatti, who also worked at the court, Albero left behind two notable collections for clavichord: *Treinta sonatas para clavicordio* and *Obras para clavicordio, o piano-forte*. The latter, consisting of six triptychs, showcases a distinctive architectural style rooted in rhetorical principles already employed by Sebastián Durón in his *tientos*. This results in a eloquent and innovative discourse, marked by a bouncy style and robust counterpoint, establishing Albero as one of Spain's greatest keyboard composers. Albero's influences were diverse, referring alternatively to the French style of unmeasured preludes, the dense and balanced fugues of the German tradition, or the Italian sonatas. His colored aesthetic—sometimes improvisatory, sometimes playful, at other times serious—reflects the two musical worlds he inhabited. On one hand, there was the royal chapel, where *recercata* and *fuga* were common pieces performed during services. On the other hand, there was the courtly sonata, which represented the music he encountered outside of his official duties. Taking advantage of the various instruments provided by Queen Bárbara de Bragança, Albero shaped his discourse according to an internal logic that allowed him to develop his ideas throughout the six triptychs. In doing so, he became the first composer to write specifically for the *fortepiano*.

A principios del siglo XVIII, el Reino de España vio surgir una nueva generación de músicos que contribuyó significativamente a enriquecer el repertorio instrumental. Desarrollado principalmente por organistas, este repertorio llegó a representar una estética ibérica distintiva y una tradición nacional del teclado, donde las melodías y las armonías se convirtieron en parte integrante de la retórica musical española. Sebastián de Albero es una figura importante en este contexto: tras estudiar en la catedral de Pamplona, fue nombrado organista principal de la Capilla Real de Madrid en 1746, al servicio del rey Fernando VI. Aunque eclipsado por Farinelli y Scarlatti, que también trabajaron en la corte, Albero dejó dos notables colecciones para clavicordio: *Treinta sonatas para clavicordio* y *Obras para clavicordio, o pianoforte*. Esta última, compuesta por seis trípticos, muestra un estilo arquitectónico distintivo enraizado en principios retóricos ya empleados por Sebastián Durón en sus *tientos*. El resultado es un discurso elocuente e innovador, marcado por un estilo saltarín y un contrapunto robusto, que establece a Albero como uno de los más grandes compositores españoles para teclado. Las influencias de Albero fueron diversas, remitiendo alternativamente al estilo francés de preludios sin medida, a las densas y equilibradas fugas de la tradición alemana o a las sonatas italianas. Su colorida estética —a veces improvisatoria, a veces



lúdica, otras, sería— refleja los dos mundos musicales que habitó. Por un lado, estaba la capilla real, donde la recercata y la fuga eran piezas comunes interpretadas durante los oficios. Por otro lado, estaba la sonata cortesana, que representaba la música que encontraba fuera de sus obligaciones oficiales. Aprovechando los diversos instrumentos proporcionados por la reina Bárbara de Braganza, Albero configuró su discurso según una lógica interna que le permitió desarrollar sus ideas a lo largo de los seis trípticos. Con ello, se convirtió en el primer compositor en escribir específicamente para el fortepiano.


**SORIANO MÉRIDA, Jesús Javier (Conservatoire à Rayonnement Régional de Poitiers. Sorbonne Paris-III)**

***Aproximaciones analíticas y narratológicas para la restauración de un texto cultural: El caso de la edición crítica de la Sonata en Sol para órgano de José Mauri Esteve***

***Analytical and narratological approaches for the restoration of a cultural text: The case of the critical edition of the Sonata in G for organ by José Mauri Esteve***

La restauración de un texto musical incompleto plantea desafíos metodológicos que involucran la textología crítica, la reconstrucción estilística y la interacción entre el análisis musical y la historiografía. Este trabajo aborda la edición crítica de la *Sonata en Sol* para órgano de José Mauri Esteve (1855-1937), explorando su restauración a partir de la reconfiguración de sus estructuras musicales fragmentadas y su contextualización como texto cultural. Desde una perspectiva analítica, la investigación se enmarca en un enfoque que combina la teoría del tópico con la narratología musical. En un repertorio híbrido como el de Mauri, donde convergen influencias del clasicismo europeo, la música litúrgica y el sinfonismo tardorromántico, los topoi permiten descifrar la coherencia estilística subyacente y orientar la reconstrucción del discurso musical en ausencia de materiales completos. Al mismo tiempo, la narratología y el estudio de la estructura discursiva de la sonata permiten identificar patrones narrativos que guían la restitución de secciones ausentes sin caer en la recomposición arbitraria. La restauración de la obra también requiere abordar la movilidad de los espacios participativos en los que Mauri desarrolló su producción, desde el ámbito teatral y religioso hasta el académico. Este enfoque microhistórico, inspirado en Ginzburg, permite esclarecer la funcionalidad de la obra y su relación con el entorno musical cubano de finales del siglo XIX. Esta propuesta busca aportar a la reflexión sobre la restauración de textos musicales incompletos desde una perspectiva analítica, empleando herramientas como los topoi, la retórica y la narratología para reconstruir el discurso musical y su significación en contextos donde la fuente original presenta lagunas o fragmentaciones.

The restoration of an incomplete musical text presents methodological challenges that involve critical textology, stylistic reconstruction, and the interaction between musical analysis and historiography. This paper addresses the critical edition of the *Sonata in G for Organ* by José Mauri Esteve (1855-1937), exploring its restoration through the reconfiguration of its fragmented musical structures and its contextualization as a cultural text. From an analytical perspective, the research is framed within an approach that combines topic theory with musical narratology. In a hybrid repertoire such as Mauri's, where influences from European Classicism, liturgical music, and late Romantic symphonism converge, topoi allow us to decipher the underlying stylistic coherence and guide the reconstruction of the musical discourse in the absence of complete materials. At the same time, narratology and the study of the sonata's discursive structure help identify narrative patterns that guide the restitution of missing sections without resorting to arbitrary recomposition. The restoration of the work also requires addressing the mobility of the participatory spaces in which Mauri developed his output, from theatrical and religious spheres to the academic realm. This microhistorical approach, inspired by Ginzburg, helps clarify the functionality of the work and its



relationship with the Cuban musical environment of the late 19th century. This proposal seeks to contribute to the reflection on the restoration of incomplete musical texts from an analytical perspective, using tools such as topoi, rhetoric, and narratology to reconstruct the musical discourse and its meaning in contexts where the original source presents gaps or fragmentations.


**SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón y SOBRINO CORTIZO, Ramón (Universidad de Oviedo)**

***Tópicos reinterpretados: Doña Francisquita, entre seguidillas y fandango***

***Reinterpreted Topics: Doña Francisquita, Between Seguidillas and Fandango***

La zarzuela grande encuentra en *Doña Francisquita* (1923), de Amadeo Vives, un modelo para su revitalización en el siglo XX. Esta zarzuela vuelve la mirada en su texto literario al teatro áureo –*La discreta enamorada* (1604), de Lope de Vega–, aunque Romero y Fernández-Shaw trasladen la acción a 1840, posibilitando recurrir a música asociada a la España romántica. Así, nos encontramos con una obra elaborada sobre una fuente literaria del siglo XVII, cuya acción se desarrolla en el XIX, que se estrena a principios del XX. El texto musical, siguiendo el modelo de zarzuela grande decimonónica, desarrolla números poliseccionales que combinan 1) músicas populares urbanas europeas del XIX –vals, polka, mazurka, gavota–; 2) esquemas musicales españoles de finales del XVIII y principios del XIX –seguidilla, bolero, fandango– representativos de la escuela bolera; 3) elementos propios del folklore urbano español –pasodobles, pasacalles–; y 4) rasgos operísticos y veristas contemporáneos. La obra obtuvo un éxito absoluto, llegando a ser representada 5.210 veces en veinte años, gozando de amplia difusión, con traducciones al francés e inglés, y dos versiones cinematográficas (1934 y 1953). El público aplaudió por igual los números de lenguaje internacional, defendidos por la pareja protagonista, como los de lenguaje y ritmo españoles, habituales en los personajes secundarios. Examinaremos la topología de gestos y ritmos españoles –seguidilla, bolero, fandango, pasodoble, pasacalle– tanto como ilustración puntual en números musicales amplios, cuanto núcleo de bloques identificables –bolero del Marabú, fandango–. Evaluaremos su relevancia como elemento de caracterización de la antagonista femenina, Aurora la Beltrana, bailarina del teatro de la Cruz, el tenor cómico y el coro –en el acto II–. Consideraremos la relevancia narratológica de los mismos, no sólo por su valor simbólico sino también por su función dentro del relato y la dramaturgia de la obra.

The zarzuela grande finds in *Doña Francisquita* (1923), by Amadeo Vives, a model for its revitalization in the twentieth century. This zarzuela draws on the literary tradition of Spain's Golden Age, specifically *La discreta enamorada* (1604) by Lope de Vega, although librettists Romero and Fernández-Shaw relocate the action to 1840, allowing for the integration of music associated with Romantic-era Spain. Thus, the work is constructed upon a seventeenth-century literary source, set in the nineteenth century, and premiered in the early twentieth century. The musical text, following the model of nineteenth-century zarzuela grande, develops multi-sectional numbers that combine: (1) nineteenth-century urban European popular dances—waltz, polka, mazurka, gavotte; (2) Spanish musical patterns from the late eighteenth and early nineteenth centuries—seguidilla, bolero, fandango—representative of the escuela bolera; (3) elements of Spanish urban folklore—pasodobles, pasacalles; and (4) contemporary operatic and verismo traits. The work was an extraordinary success, performed 5,210 times within twenty years, widely disseminated with translations into French and English, and adapted into two film versions (1934 and 1953). Audiences enthusiastically received both the internationally inflected numbers performed by the leading couple and the Spanish-language and rhythm-driven pieces typically assigned to secondary characters. This paper examines the topology of Spanish rhythmic and gestural topics—seguidilla, bolero, fandango, pasodoble, pasacalle—as both isolated illustrative devices within large musical numbers and as the structural core of identifiable blocks (e.g., the Bolero del Marabú, the



Fandango). Special attention is given to their role in characterizing the female antagonist, Aurora la Beltrana, a dancer at the Teatro de la Cruz, as well as the comic tenor and the chorus in Act II. Furthermore, their narratological relevance will be evaluated, considering not only their symbolic value but also their function within the dramatic structure and storytelling of the work.


**TOURIÑÁN MOURANDEIRA, Laura (Insituto de Historia – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC)**

***Tauromaquia y exotismo hispano en La corrida de Quinito Valverde por Antonia Mercé “La Argentina”***

***Bullfighting and hispanic exoticism in La corrida by Quinito Valverde, as interpreted by Antonia Mercé “La Argentina”***

Inicialmente conocida como *Alegrías*, la pieza a solo *La corrida*, con música de Quinito Valverde (1875-1918), fue obra muy exitosa gracias a la singular interpretación de la coreógrafa Antonia Mercé “La Argentina” (1890-1936), hasta el punto de convertirse en casi obligada en sus recitales individuales y en representaciones de los “Ballets Espagnols”, intercalada en la sección de divertimentos. Mediante la evocación de una corrida taurina -elemento característico del exotismo hispano por tradición decimonónica-, la obra gira en torno a tres elementos principales, construidos musical, coreográfica y dramáticamente: el banderillero, el torero y el toro. Constituye así un ejemplo de patrimonio dancístico y musical español de la Edad de Plata en el que convergen varios factores: una estética asociada a lo popular español y a lo taurino, representados mediante una técnica y lenguaje dancístico y musical específicos; un imaginario colectivo de “lo español” acorde al Modernismo, pero heredado del Romanticismo; la convivencia de conceptos contrapuestos como lo canónico frente a lo exótico, lo local frente a lo universal, o lo individual frente a lo estereotipado; y un producto cultural concreto para divulgar ese imaginario español, dentro y fuera de las fronteras del España, para un determinado público en el contexto de la cultura popular y de masas. Se propone un análisis de la obra que toma como base metodológica la Topic Theory aplicada a la práctica performativa, con la finalidad de identificar qué elementos del lenguaje construyen la sonoridad española identitaria de la pieza, la relación de estos con los elementos correspondientes del lenguaje coreográfico y su interconexión para desarrollar el hilo dramático. Así mismo, será finalidad estudiar el significado de dichos elementos en los distintos contextos geográficos y espaciales en los que la obra fue interpretada por “La Argentina” para ver cómo se ve condicionado.

Initially known as *Alegrías*, the solo piece *La corrida*, with music by Quinito Valverde (1875-1918), became a very successful work thanks to the unique interpretation by the choreographer Antonia Mercé “La Argentina” (1890-1936). It became almost mandatory in her solo recitals and in performances by the “Ballets Espagnols”, often intercalated in the divertimento section. Through the evocation of a bullfight—an element characteristic of Hispanic exoticism by 19th-century tradition—the work revolves around three main elements, constructed musically, choreographically, and dramaturgically: the banderillero, the torero (bullfighter), and the bull. Thus, it constitutes an example of Spanish dance and musical heritage from the Silver Age, in which several factors converge: an aesthetic associated with Spanish popular culture and bullfighting, represented through a specific dance and musical language; a collective imaginary of “Spanishness” in line with Modernism, but inherited from Romanticism; the coexistence of opposing concepts such as the canonical versus the exotic, the local versus the universal, or the individual versus the stereotyped; and a concrete cultural product aimed at disseminating this Spanish imaginary both within and outside the borders of Spain, for a particular audience in the context of popular and mass culture. The paper proposes an analysis of the work based on Topic Theory applied to performative practice, with the aim of identifying which elements of the language construct the piece’s Spanish identity in



sound, their relationship with the corresponding elements of choreographic language, and their interconnection to develop the dramaturgical thread. It will also aim to study the meaning of these elements in the different geographical and spatial contexts in which the work was performed by “La Argentina” to understand how these contexts condition its interpretation.

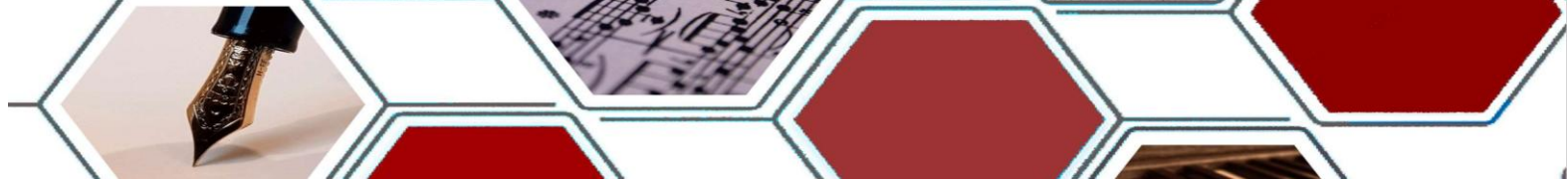
**VILLAR-TABOADA, Carlos (Universidad de Valladolid)**

***A Contemporary Pilgrimage to Transcendence: Dramaturgical Devices in Ramón Humet’s Light (2016)***

***Un peregrinaje contemporáneo hacia la trascendencia: Dispositivos dramaturgicos en Light (2016) de Ramón Humet***

Endowed with a refined ability to merge diverse musical techniques and cultural influences, Catalan composer Ramón Humet (b. 1968) has established himself as a prominent figure in contemporary Spanish music. Celebrated for his nuanced integration of these features into deeply personal and expressive works, Humet draws inspiration from Eastern esthetics (as the Japanese tradition) and their rich imaginative world of nature. His distinctive artistic voice has gained growing recognition both in Spain and internationally. With a keen sensitivity to the balance between detailed writing and overarching structure, Humet skillfully adapts to the idiomatic qualities of his chosen instruments. His sophisticated musical delicacy seamlessly blends Western and Eastern references, intertwining historical and contemporary traces to craft compelling musical narratives, and bridging distant cultural legacies. Japanese cultural influences are prominent in *Garden of haikus* (2007), *Gagaku* (2008), and *In the distance* (2022), while echoes of nature are vividly present in *Scenes from the forest* (2004–2013) and *In the deep forest* (2014). *Llum (Light, 2013–2016)* is an immersive inward journey, making audible the sound of an introspective pilgrimage toward peace, life, and love. This cycle of seven a cappella choral pieces about a path to transcendence is set to Catalan poems by a monk from Montserrat Monastery: I. Close Your Eyes, II. Walk Inside, III. Descent to the Summit of the Soul, IV. Naked Stone, V. The Peaceful Heart, VI. Luminous Crumbs, and VII. Alleluia. These compositions effortlessly integrate vocal techniques grounded in European tradition with contemporary harmonies. They also evoke recognizable types and topoi (such as lullabies, passacaglias, canons, stile *osservato* counterpoint, and plainchant), organized with rhetorical resources to generate a narrative. My aim in this paper is to identify those musical devices, to explain how they intertwine with the sense of the text, and to propose an overarching hermeneutic interpretation.

Dotado de una habilidad refinada para fusionar diversas técnicas musicales e influencias culturales, el compositor catalán Ramón Humet (nacido en 1968) se ha consolidado como una figura destacada de la música española contemporánea. Reconocido por su integración matizada de estas características en obras profundamente personales y expresivas, Humet se inspira en las estéticas orientales (como la tradición japonesa) y en su rico mundo imaginativo de la naturaleza. Su voz artística distintiva ha ganado un creciente reconocimiento tanto en España como a nivel internacional. Con una aguda sensibilidad para equilibrar la escritura detallada y la estructura global, Humet se adapta hábilmente a las cualidades idiomáticas de los instrumentos que elige. Su sofisticada delicadeza musical fusiona sin esfuerzo las referencias occidentales y orientales, entrelazando trazos históricos y contemporáneos para crear narrativas musicales fascinantes, y tendiendo puentes entre legados culturales distantes. Las influencias culturales japonesas son prominentes en *Garden of haikus* (2007), *Gagaku* (2008) e *In the distance* (2022), mientras que los ecos de la naturaleza están vívidamente presentes en *Scenes from the forest* (2004-2013) e *In the deep forest* (2014). *Llum (Light, 2013–2016)* es un viaje inmersivo hacia el interior, haciendo audible el sonido de una peregrinación introspectiva hacia la paz, la vida y el amor. Este ciclo de siete piezas



corales a cappella sobre un camino hacia la trascendencia está basado en poemas catalanes de un monje del Monasterio de Montserrat: "I. Close Your Eyes", "II. Walk Inside", "III. Descent to the Summit of the Soul", "IV. Naked Stone", "V. The Peaceful Heart", "VI. Luminous Crumbs", y "VII. Alleluia". Estas composiciones integran con soltura técnicas vocales basadas en la tradición europea con armonías contemporáneas. También evocan tipos y tópicos reconocibles (como nanas, passacaglias, cánones, contrapunto estilo *osservato* y canto llano), organizados con recursos retóricos para generar una narrativa. El objetivo de este trabajo es identificar esos dispositivos musicales, explicar cómo se entrelazan con el sentido del texto y proponer una interpretación hermenéutica global.

**VIDAL ARASA, Joan Francesc (CPM de Tortosa)**

***Muestra de actividades didácticas para una aproximación hermenéutica a la música en un conservatorio de grado profesional***

***A sample of didactic activities for a hermeneutic approach to music in a professional conservatory curriculum***

El curso 2018-19 se revisó y modificó el currículum de diversas asignaturas del Conservatorio Profesional de Música de Tortosa (CMT) para integrar la significación musical. El objetivo final era que los alumnos desarrollasen habilidades que les permitieran realizar una aproximación hermenéutica a la música directamente aplicables tanto en el ámbito de la interpretación del repertorio instrumental como en el de la creación. El proyecto resultante cuenta desde el principio con el asesoramiento experto del Dr. Joan Grimalt. Por una parte, se presentan actividades didácticas para el análisis de trayectorias y arquetipos dramáticos en obras del siglo XIX a partir de su interrelación sobre cuadro semiótico. Las trayectorias dramáticas están definidas por los procesos dramáticos "mirada atrás" y "transformación". Los arquetipos dramáticos por el fracaso o victoria de un orden (o escenario) inicial y de una posterior transgresión (impuesta o deseada) a este orden de forma similar a cómo Almén (2008) diferencia arquetipos narrativos. Por otra parte, se muestran ejemplos de materiales y actividades didácticas para la educación auditiva que activan y conectan significantes y significados de diferentes tipologías de signos musicales (figuras retóricas, estilos y *topoi*) en obras musicales de los siglos XVIII y XIX.

During the 2018–19 academic year, the curriculum of various subjects at the Conservatori Professional de Música de Tortosa (CMT) was revised and modified to incorporate musical signification. The ultimate goal was for students to develop skills enabling them to engage in a hermeneutic approach to music that would be directly applicable both in the realm of instrumental performance and in musical creation. From the outset, the project has benefitted from the expert guidance of Dr. Joan Grimalt. On one hand, the proposal presents didactic activities designed for the analysis of dramaturgical trajectories and archetypes in 19th-century works, based on their interrelations within a semiotic framework. The dramaturgical trajectories are defined by dramatic processes such as "retrospective reflection" and "transformation." The dramaturgical archetypes involve the failure or triumph of an initial order (or scene) and a subsequent transgression (imposed or desired) of that order, in a manner comparable to Almén's (2008) categorization of narrative archetypes. On the other hand, the proposal includes examples of teaching materials and listening-based activities aimed at auditory education, which activate and interconnect signifiers and meanings of various types of musical signs (rhetorical figures, styles, and *topoi*) in 18th- and 19th-century works.

**WISCH, Christine Elizabeth Wisch (Jacobs School of Music, Indiana University)**



## **Mozart in Madrid: Ángel Inzenga's Vals and the recontextualization of topoi**

### **Mozart en Madrid: El Vals de Ángel Inzenga y la recontextualización de los topoi**

Ángel Inzenga's *Vals*, an unpublished piece presented to Queen María Cristina in 1838 as part of an offering by the Liceo Artístico y Literario de Madrid, exemplifies 19th-century musical intertextuality, incorporating classical topoi to evoke a Mozartian piano sonata within the framework of a waltz. Drawing on Leonard Ratner's seminal work on musical *topoi* (*Classic Music*, 1980), in this talk, I examine how Inzenga employs sequences of topoi such as the singing style, brilliant style, *Empfindsamkeit*, and *Sturm und Drang* to reference Mozart's compositional voice. By integrating these topics into a waltz, Inzenga recontextualizes them within a new genre and bridges Classical and Romantic aesthetics. Inzenga likely chose the waltz for its association with female performers, fitting for the album's dedicatee, María Cristina, yet his composition diverges from the fashionable waltzes of Pedro Albéniz and Frédéric Chopin, instead resembling a movement from a Mozartian piano sonata. This genre-blurring approach not only reflects Inzenga's engagement with Classical models but also signals his alignment with the Liceo's reverence for Mozart as an artistic ideal. By using topoi to approximate the contrasting episodes characteristic of the modern waltz, Inzenga adapts the rhetorical and expressive qualities of the Classical tradition within a form expected to embody Romantic aesthetics. In doing so, he asserts both his stylistic mastery and the Liceo's role as a curator of Spanish musical culture that bridged tradition with contemporary trends. By drawing direct comparisons between Inzenga's *Vals* and Mozart's piano sonatas—historically foundational works for topical analysis—this study illuminates how 19th-century Spanish composers negotiated genre, history, and intertextual reference in a politically turbulent era. In doing so, it expands the application of topic theory to Spanish repertoire, challenging prior assumptions about its marginalization within European musical narratives.

El *Vals* de Ángel Inzenga, una pieza inédita presentada a la Reina María Cristina en 1838 como parte de una ofrenda del Liceo Artístico y Literario de Madrid, ejemplifica la intertextualidad musical del siglo XIX, incorporando *topoi* clásicos para evocar una sonata para piano mozartiana en el marco de un vals. A partir del trabajo seminal de Leonard Ratner sobre los *topoi* musicales (*Classic Music*, 1980), en esta charla examinaré cómo Inzenga emplea secuencias de *topoi* tales como el estilo cantabile, el estilo brillante, el *Empfindsamkeit* y el *Sturm und Drang* para hacer referencia a la voz compositiva de Mozart. Al integrar estos temas en un vals, Inzenga los recontextualiza dentro de un nuevo género, conectando la estética clásica y romántica. Es probable que Inzenga haya elegido el vals por su asociación con intérpretes femeninas, lo que resultaba adecuado para la destinataria del álbum, María Cristina. Sin embargo, su composición se aparta de los populares vales de Pedro Albéniz y Frédéric Chopin, asemejándose en cambio a un movimiento de una sonata para piano mozartiana. Este enfoque de desdibujamiento de géneros no solo refleja el compromiso de Inzenga con los modelos Clásicos, sino que también señala su alineación con la reverencia del Liceo hacia Mozart como ideal artístico. Al utilizar los *topoi* para aproximarse a los episodios contrastantes característicos del vals moderno, Inzenga adapta las cualidades retóricas y expresivas de la tradición Clásica dentro de una forma que se esperaba que encarnara la estética Romántica. De esta manera, afirma tanto su maestría estilística como el papel del Liceo como curador de la cultura musical española, que enlazaba la tradición con las tendencias contemporáneas. Mediante comparaciones directas entre el *Vals* de Inzenga y las sonatas para piano de Mozart—obras históricamente fundamentales para el análisis tópico—este estudio ilumina cómo los compositores españoles del siglo XIX negociaron el género, la historia y la referencia intertextual en una era políticamente turbulenta. Al hacerlo, amplía la aplicación de la teoría de los *topoi* al repertorio español, desafiando las suposiciones previas sobre su marginación dentro de las narrativas musicales europeas.