

Número 4, gener 2012

# Grans Conjunts

La primera cita del 2012, a dalt de l'escenari



Article

Entra

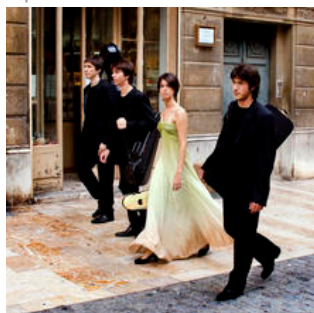


La indústria cultural i la mercantilització de l'art  
Nekane García Amezaga

Escola de Frankfurt i teoria crítica

Fusió de pianos i quartet de corda

Entra



Fusió de pianos i quartet de corda  
Zoraida Marquès

Concert de professors de piano i ex-alumnes de l'ESMUC

Educar amb la música

Entra



Educar amb la música  
Magalí Sala

Projecte Escoles Tàndem: Escola Poble Nou de Barcelona-ESMUC

L'entrevista

Entra

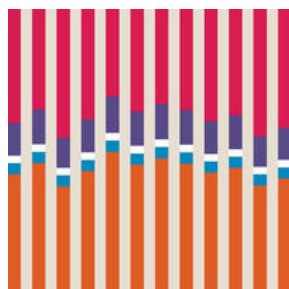


Gary Willis, baixista  
Esther Navarro

Grooving de Texas a Barcelona

## Destacats

- A dues veus
- Article
- La música té la paraula
- L'entrevista



- Curs d'organologia 2012

## Subscriu-te a la nostra revista

Rebràs per correu electrònic les novetats de L'ESMUC digital i podràs afegir comentaris als articles

## Veure tots els números de L'ESMUC digital

Recull de tots els continguts publicats

# Grans Conjunts

La primera cita del 2012, a dalt de l'escenari



Josep Borràs i Roca  
Director de l'Esmuc

[Posa't en contacte](#)

Editorial

Altres publicacions

0



Com cada curs, al final de cada semestre, els estudiants de l'ESMUC puguen als escenaris per posar a prova els seus aprenentatges col·lectius i individuals en una sèrie de concerts. Es tracta del cicle dels Grans Conjunts, les formacions estables en les quals participa un major nombre d'intèrprets i que, en correspondència amb això, també convoquen més públic a les sales de l'Auditori.

El treball que han fet els estudiants al llarg del curs i, de forma més intensa, en l'*stage* previ al concert, es mostra així en les condicions que requereix la realitat professional i que molts d'ells cercaran en graduar-se, en un futur molt immediat. Aquest és l'objectiu: formar-se com a intèrprets en una sala de concerts, aprenent dels músics de renom que els dirigeixen, compartint l'experiència amb els companys i amb el públic. Els Grans Conjunts són el resultat i el moment culminant de tot un procés que els estudiants aprofiten al màxim, amb entusiasme i ben conscients de l'oportunitat que se'ls posa a l'abast. Això es posa de manifest a la sala de concerts: els Grans Conjunts són plens de grans moments.

Aquest any, la Cobla encetarà la primera edició del cicle, el dia 27 de gener i amb la direcció de Jordi Figaró. El dia 31 serà el torn dels estudiants de Música Antiga, amb una obra cabdal de la història de la música, els Concerts de Brandenburg, dels quals interpretaran una primera selecció. L'endemà mateix podrem sentir l'Orquestra Simfònica, sota la batuta de Jordi Mora, interpretant obres de Schumann, Txaikovski i Toldrà. Per tancar el cicle, la Big Band oferirà dos concerts (el dia 8 de febrer, a la Sala Oriol Martorell de l'Auditori, i el dia 10 al Teatre Atlàntida de Vic) amb repertori de qui, en aquesta ocasió, serà el seu director, Perico Sanbeat.

És una ocasió que no heu de deixar passar, doncs, per compartir aquests grans moments que ens regala la música.

Comentaris (0)

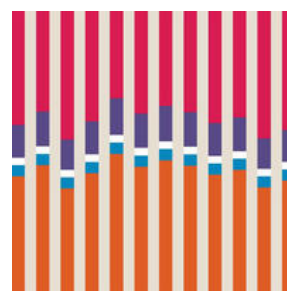
[+ Afegir un comentari](#)

## Contingut Actual

Número 4, gener 2012

## Destacats

- [A dues veus](#)
- [Article](#)
- [La música té la paraula](#)
- [L'entrevista](#)



- [Curs d'organologia 2012](#)

## Contingut Anterior

- [Número 3, desembre 2011](#)
- [Número 2, novembre 2011](#)
- [Número 1, octubre 2011](#)

## Números anteriors

- [Número 81, gener 2020](#)  
Número 81, gener 2020
- [Número 80, octubre 2019](#)  
Número 80, octubre 2019
- [Número 79, juliol-setembre 2019](#)  
Número 79, juliol-setembre 2019
- [Número 78, juny 2019](#)  
Número 78, juny 2019
- [Número 77, maig 2019](#)  
Número 77, maig 2019

**Veure tots els números de L'ESMUC digital**

# I si escoltem només les àries?

## L'òpera esbocinada

En aquests temps de viure i consumir de pressa, sembla que no hi hagi temps per a degustar una òpera sencera, gaudint com transcorre l'argument durant les tres o quatre hores, entre recitatius, àries, cors i passatges instrumentals. Sortosament, ja hi ha qui ens proposa una selecció de les millors àries, els millors fragments, els millors cantants, en lluminoses samfaines d'un sol disc, en seleccions de vídeo al Youtube, o en recopilacions diverses disponibles a Itunes o Spotify. Sortosament? Són lícites, aquestes altres retallades? No impliquen una traïció a l'obra, al compositor i al llibretista?

A dues veus

Altres publicacions

0



**Marc Heilbron Ferrer**

Professor de Musicologia de l'Esmuc



**Rubén López Cano**

Professor de Musicologia de l'Esmuc



Una òpera no és una ària d'òpera. La part no és el tot. Les àries compleixen dins de l'entramat dramàtic de l'òpera una funció que les relaciona amb el conjunt i quan les escoltem independentment d'aquest conjunt perden una part del seu significat i adquireixen significats nous.

És cert que això no és un pecat mortal contra una suposada puresa original. De fet, el fenomen d'escoltar fragments operístics fora del teatre, és un fenomen gairebé tan antic com la mateixa història del gènere. Un manuscrit del segle XVII amb fragments de *L'Orfeo* de Monteverdi juntament amb altres peces podria ser un testimoni en aquest sentit. Els fragments d'òpera també eren una part essencial del repertori del saló romàntic en les formes més variades: des de les transcripcions per a cant i piano o piano sol (algunes de la mà de Liszt o Thalberg) fins a les fantasies per a tota mena d'instruments. Fins i tot s'escoltava òpera a les esglésies. Un fenomen que el sempre atent Luchino Visconti va reflectir molt bé a *Il Gattopardo*, amb l'entrada del Príncep de Salina al temple mentre l'organista toca *Amami Alfredo*.

El problema no és doncs negar la validesa i fins i tot la historicitat d'escoltar un disc que reculli, per exemple, *The best of Puccini*, sinó el fet d'atribuir a aquesta pràctica unes suposades virtuts pedagògiques i de "popularització", un terme que sempre em fa sospitar. A mi també m'encanta escoltar àries d'òpera a casa i no sempre puc gaudir d'una òpera completa, però no vull que em facin creure que això és "The best of Opera". I menys que algú decideixi per mi què és "the best". Simplement són experiències musicals diferents, insubstituïbles, i totes tenen el seu moment. Malauradament, en la majoria dels casos, l'experiència de l'espectacle en viu, en condicions òptimes, segueix sent molt costosa per la majoria del públic, que s'ha de conformar amb altres alternatives. Assalteu els teatres per escoltar i veure òperes completes en viu i després jutgeu lliurement quina experiència us agrada més.

Comentaris (0)

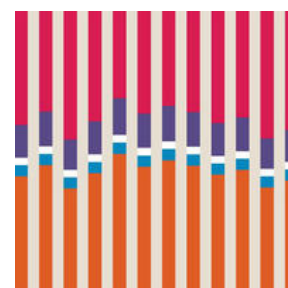
+ Afegir un comentari

## Contingut Actual

Número 4, gener 2012

## Destacats

- A dues veus
- Article
- La música té la paraula
- L'entrevista



- Curs d'organologia 2012

## Contingut Anterior

### Números anteriors

- **Número 81, gener 2020**  
Número 81, gener 2020
- **Número 80, octubre 2019**  
Número 80, octubre 2019
- **Número 79, juliol-setembre 2019**  
Número 79, juliol-setembre 2019
- **Número 78, juny 2019**  
Número 78, juny 2019
- **Número 77, maig 2019**  
Número 77, maig 2019

**Veure tots els números de L'ESMUC digital**

# I si escoltem només les àries?

## L'òpera esbocinada

En aquests temps de viure i consumir de pressa, sembla que no hi hagi temps per a degustar una òpera sencera, gaudint com transcorre l'argument durant les tres o quatre hores, entre recitatius, àries, cors i passatges instrumentals. Sortosament, ja hi ha qui ens proposa una selecció de les millors àries, els millors fragments, els millors cantants, en lluminoses samfaines d'un sol disc, en seleccions de vídeo al Youtube, o en recopilacions diverses disponibles a Itunes o Spotify. Sortosament? Són lícites, aquestes altres retallades? No impliquen una traïció a l'obra, al compositor i al llibretista?

A dues veus

Altres publicacions

0



**Marc Heilbron Ferrer**

Professor de Musicologia de l'Esmuc



**Rubén López Cano**

Professor de Musicologia de l'Esmuc

L'obra d'art és un tot orgànic, coherent, unitari i indivisible. Cadascuna de les seves parts té una funció específica dins del tot.

Si hi falta alguna cosa, el tot falla. O si més no, això és el que proclama el cànon estètic decimonònic. Ara bé, això no ha estat sempre així. Moltes de les primeres òperes venecianes del segle XVII no són altra cosa que un reguitzell d'àries boniques, destinades al lluïment del cantant. La història que es relata és només un pretext. D'aquí la importància de Claudio Monteverdi (1567-1643). De la mateixa manera que D. W. Griffith (1875-1948), que amb films com *El naixement d'una nació* (1915) o *Intolerància* (1916) va dotar al cinema d'un llenguatge propi, Monteverdi és l'inventor de la dramàtúrgia i la narrativa del teatre musical occidental, aplicable tant a l'òpera com al musical de Broadway.

En totes les èpoques s'han realitzat operacions consistents en fragmentar i rearticular. Des de sempre, el *Lamento d'Ariadna* (1608) de Monteverdi va tenir una vida pròpia i independent de l'òpera de la qual formava part. Es va interpretar i es va editar com cançó independent. Gràcies a això, la seva existència no es va veure afectada per la pèrdua de l'òpera sencera, de la qual no coneixem més que el *Lamento*.

Amb l'adveniment del casset, vam descobrir que no estàvem obligats a escoltar tot un disc. Podíem registrar una selecció pròpia de temes. Amb els reproductors portàtils digitals, molts joves no només realitzen una selecció molt personalitzada de les més diverses músiques, sinó que seleccionen exclusivament aquells fragments de cada cançó que els interessa sentir.

El significat de les obres d'art es construeix socialment i canvia amb la història. I els criteris de coherència i unitat també són qüestió de significat. No tots els moments d'una mateixa obra del cànon consagrat, com *El Messies* de Haendel, la *Novena* de Beethoven, *Carmina Burana* d'Orff, etc., tenen la mateixa rellevància i significat social. N'hi ha que simplement no poden faltar i d'altres que, si falten, pocs trobarien a faltar.

Comentaris (0)

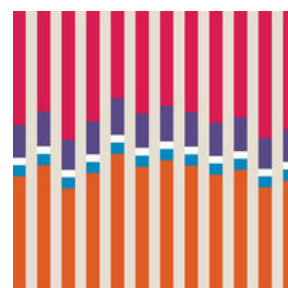
+ Afegir un comentari

## Contingut Actual

Número 4, gener 2012

## Destacats

- A dues veus
- Article
- La música té la paraula
- L'entrevista



- Curs d'organologia 2012

## Contingut Anterior

### Números anteriors

- **Número 81, gener 2020**  
Número 81, gener 2020
- **Número 80, octubre 2019**  
Número 80, octubre 2019
- **Número 79, juliol-setembre 2019**  
Número 79, juliol-setembre 2019
- **Número 78, juny 2019**  
Número 78, juny 2019
- **Número 77, maig 2019**  
Número 77, maig 2019

**Veure tots els números de L'ESMUC digital**

## Destaquem



### Promesa d'excel·lència

Beethoven i Segle XX a la sala Tete Montoliu de l'Auditori



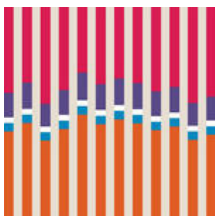
### Tots a cantar i ballar! Música per compartir

Concert de nades i ballables al Centre Artesà Tradicionàrius



### Fusió de pianos i quartet de corda

Concert de professors de piano i ex-alumnes de l'ESMUC



### Curs d'organologia 2012

L'estudi dels instruments musicals



### Educar amb la música

Projecte Escoles Tàndem: Escola Poblenou de Barcelona-ESMUC



### L'ESMUC, present a RECERCAT

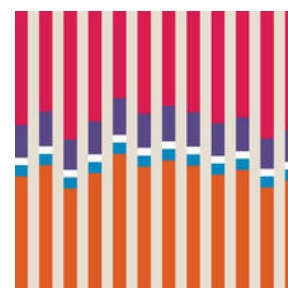
Un projecte final de Pedagogia, el primer document de l'Escola en ser introduït

## Contingut Actual

Número 4, gener 2012

## Destacats

- A dues veus
- Article
- La música té la paraula
- L'entrevista



- Curs d'organologia 2012

## Contingut Anterior

- Número 3, desembre 2011
- Número 2, novembre 2011
- Número 1, octubre 2011

## Números anteriors

- Número 81, gener 2020  
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019  
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019  
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019  
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019  
Número 77, maig 2019

**Veure tots els números de L'ESMUC digital**

## Altres notícies i recomanacions

El premi *La Porta Clàssica - Mata i Ramis*, al Quintet DaCap, format per estudiants de l'ESMUC  
Susana Egea ha rebut el *Premi Internacional Artez Blai d'Investigació en Arts Escèniques*

# Promesa d'excel·lència

## Beethoven i Segle XX a la sala Tete Montoliu de l'Auditori



David Drudis  
Estudiant de Musicologia  
de l'ESMUC

[Posa't en contacte](#)

**Destaquem**

Altres publicacions **0**



Salvador Brotons, un dels autors interpretats al concert

Aquest és el segon concert d'estudiants a què assisteixo aquest any (per a vergonya meua) i per segona vegada he sortit del concert molt gratament sorprès. Com ja em va passar fa unes setmanes al concert del conjunt de música antiga que va dirigir Lorenzo Coppola, el nivell interpretatiu del qual he estat testimoni en aquesta altra ocasió ha superat de bon tros les meves expectatives.

El repertori el composaven unes peces que m'han semblat pensades per a treballar aspectes interpretatius molt concrets. I és en el resultat, en el domini del so, de les dinàmiques, del temps, que van demostrar els intèrprets on es pot comprovar la molt bona feina que han fet amb ells els professors Feliu Gasull, Dolors Chiralt i els intèrprets del Quartet Casals.

Això es va fer patent ja de bon començament amb la interpretació de dos moviments d'obres de cambra de Beethoven: el primer moviment de la 6a.

*Simfonia* i el *Trio Arxiduc*, els intèrprets van executar-los amb cura del detall (excel·lent la part per a piano i cordes en *pizzicato* del trio Arxiduc!) i un molt destacable treball dinàmic i del *tempo*.

També es va posar de relleu en els duets de Takemitsu i Hindemith, en què vàrem veure diferents aproximacions interpretatives. Em va agradar especialment l'obra de Takemitsu per a flauta i guitarra: un tractament del so i una articulació molt encertada destacaven els seus vincles amb la música tradicional japonesa; les interpretacions dels duets de Hindemith, però, van ser igualment interessants per les relacions entre els instruments que es plantejaven. En tots tres casos es va poder endevinar un gran treball per part del professor i dels músics a l'hora de desentrellar-les i fer-se-les seves.

Ara bé, admeto haver quedat bocabadat amb el *Tema, Variacions i Coda per a quintet de vent* de Brotons. Una peça brillant i complexa, i una molt bona execució per part dels músics, que la van fer fluir malgrat les dificultats que plantejava. No em va estranyar que fos la peça que obtingués la resposta més efusiva del públic.

La vetllada la va tancar *L'embruix de la nimfa* de Jordi Cornudella, una obra fantàstica i en la meua opinió tractada molt adequadament per part del conjunt, que en va saber destacar la riquesa tímbrica i textural.

Estic segur que més d'un dels participants podria llegir aquesta crònica i sentir-se massa afalagat o afalagada. No hi va haver mosques a l'execució d'algunes peces? Evidentment que en vaig sentir alguna (i estic segur que degut a la meua escassa familiaritat amb el repertori se me'n van escapar més), però en la meua opinió es va perdre en una interpretació que va saber posar de relleu els aspectes més interessants de cada obra.

Jo hi vindré sempre que pugui, a aquests concerts, i estic recomanant als meus amics que m'hi acompanyin. Són una ocasió excel·lent de sentir propostes interessants i no sempre fàcils de trobar, interpretades per uns músics joves i prometedors que ja deixen veure el fruit del seu esforç.

Comentaris (0)

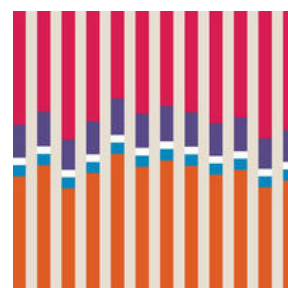
[+ Afegir un comentari](#)

## Contingut Actual

Número 4, gener 2012

## Destacats

- A dues veus
- Article
- La música té la paraula
- L'entrevista



- Curs d'organologia 2012

## Contingut Anterior

### Números anteriors

- **Número 81, gener 2020**  
Número 81, gener 2020
- **Número 80, octubre 2019**  
Número 80, octubre 2019
- **Número 79, juliol-setembre 2019**  
Número 79, juliol-setembre 2019
- **Número 78, juny 2019**  
Número 78, juny 2019
- **Número 77, maig 2019**  
Número 77, maig 2019

**Veure tots els números de L'ESMUC digital**

# Tots a cantar i ballar! Música per compartir

## Concert de nades i ballables al Centre Artesà Tradicionàrius



Gina Quatreases  
Estudiant de Musicologia  
de l'ESMUC

Posa't en contacte

## Contingut Actual

Número 4, gener 2012

## Destacats

- A dues veus
- Article
- La música té la paraula
- L'entrevista

### Destaquem

Altres publicacions

0



Van inaugurar la nit la *Coral Espígol*, *Trescant* i *Tornaveus* interpretant un bon grapat de cançons del repertori tradicional nadalenc i convidant el públic a cantar-ne algunes amb ells. De seguida s'hi va animar! La distància habitual entre oient i intèrpret es va començar a difuminar. "Mira, fixa't-hil", em van dir. Si t'ho miraves des de lluny, es veia: els cantaires estaven passant de cantar *per* a nosaltres a cantar *amb* nosaltres. Aquell concert deixava de ser un "interpretar" o "escoltar" per convertir-se en un "compartir" i en un "fer junts". Una bona manera d'animar l'esperit de les festes nadalenques que s'acostaven.

Si no en teníem prou, per anar fent ambient, amb haver entonat alguns cants tots plegats, la mitja part ens esperava fora de l'auditori amb torrons i copeta inclosos! I quan les panxes començaven a estar plenes van aparèixer quatre músics fent un "cercavila" per entre la gent i el *pica-pica*. A ritme de pasdoble ens van fer entrar de nou cap a la sala. Aquesta, lliure de cadires, s'havia convertit en uns pista de ball. A baix de l'escenari, un racó per als músics: balladors i intèrprets compartirien espai. La segona part del concert estava dedicada als ritmes ballables de la música tradicional. Els membres dels conjunts d'arrel-fusió del Marcel Casellas no van parar de fer-nos moure en gairebé dues hores! Aquella nit, al C.A.T. van sonar masurques, xotis, rumbes, jotes, sardanes, algun contrapàs... Els intèrprets ara tocaven, ara deixaven l'instrument i anaven al mig de la pista a ballar. Ara feien *palmas*, ara cantaven. Se'ls veia molt a gust en el distès ambient de la nit. Els balladors tampoc no van parar de moure's, des del més gran al més petit, des d'aquells que en sabien més als que en sabien menys. Tots junts, amics, familiars, coneguts, adeptes de la música tradicional... vam passar una molt bona estona entre cants i danses, envoltats de música.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari



• Curs d'organologia 2012

## Contingut Anterior

### Números anteriors

- Número 81, gener 2020  
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019  
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019  
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019  
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019  
Número 77, maig 2019

**Veure tots els números de  
L'ESMUC digital**

# Fusió de pianos i quartet de corda

Concert de professors de piano i ex-alumnes de l'ESMUC



Zoraida Marquès  
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

[Posa't en contacte](#)

## Contingut Actual

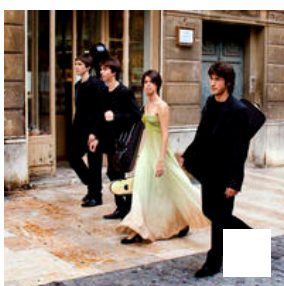
Número 4, gener 2012

## Destacats

- [A dues veus](#)
- [Article](#)
- [La música té la paraula](#)
- [L'entrevista](#)

### Destaquem

Altres publicacions 0



El Quartet Gerhard, format per ex-alumnes de l'ESMUC

El passat dimarts dia 13 de desembre es va dur a terme un concert de piano a la Sala Tete Montoliu de l'Auditori. En apagar-se els llums va sortir el pianista Vladislav Bronevetsky, professor de l'Escola, i després d'una breu salutació va seure a la banqueta. Amb posat seriós va començar a moure els dits sobre el teclat i a mesura que anava avançant l'obra semblava que les seves mans volaven alhora que produïen un so meravellós. En acabar la interpretació de la *Sonata per a piano D959* de Schubert, el concertista es va aixecar i va saludar ple d'alegria al nombros públic assistent. Aquest li respongué amb grans aplaudiments que el van fer sortir a saludar a l'escenari dos cops més.

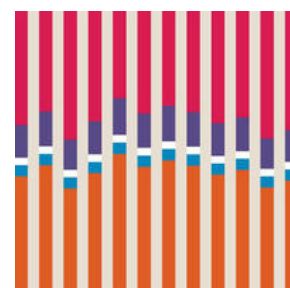
Seguidament, sense cap pausa, va sortir a escena el Quartet Gerhard, integrat per ex-alumnes de l'Escola, acompanyats pel pianista i professor Alan Branch. Amb gran força i perfectament sincronitzats van començar la interpretació del *Quintet en Fa menor, Op. 34*, de Brahms. Després de

demostrar la gran compenetració com a conjunt interpretant aquesta obra de manera quasi perfecta, el públic els va premiar amb nombrosos aplaudiments i *bravos*, que van fer que els intèrprets tornessin a sortir per saludar. La gran satisfacció que sentien després de la seva interpretació es reflectia en les seves cares que no podien amagar un somriure.

Va ser un concert amb dues parts ben diferenciades, però perfectament encaixades que va donar exemple de la bona qualitat dels ex-estudiants i professors de l'ESMUC.

Comentaris (0)

[+ Afegir un comentari](#)



- [Curs d'organologia 2012](#)

## Contingut Anterior

### Números anteriors

- [Número 81, gener 2020](#)  
Número 81, gener 2020
- [Número 80, octubre 2019](#)  
Número 80, octubre 2019
- [Número 79, juliol-setembre 2019](#)  
Número 79, juliol-setembre 2019
- [Número 78, juny 2019](#)  
Número 78, juny 2019
- [Número 77, maig 2019](#)  
Número 77, maig 2019

[Veure tots els números de L'ESMUC digital](#)



# Curs d'organologia 2012

## L'estudi dels instruments musicals



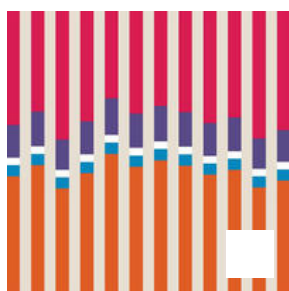
Redacció ED

Posa't en contacte

Destaquem

Altres publicacions

0



El curs d'organologia, organitzat pel Museu de la Música i amb la col·laboració de l'ESMUC, està orientat a la recerca: vol contribuir a la formació dels futurs investigadors d'aquest camp de la musicologia, però també vol adreçar-se als professionals de l'ensenyament i al públic que vulgui ampliar els coneixements sobre els instruments musicals.

El programa acadèmic consta d'11 sessions, amb un total de 30 hores lectives, agrupades en quatre mòduls:

- Mòdul A (dies 3 i 4 de febrer): Les col·leccions musicals des de la perspectiva actual
- Mòdul B (dies 2 i 3 de març): Organologia històrica, tècnica i descriptiva
- Mòdul C (dies 13 i 14 d'abril): Tecnologia i recerca organològica
- Mòdul D (dia 12 de maig): Visita, estudi de camp i cloenda del curs

Entre els professors i conferenciants que imparteixen el curs trobem Albert Gumí, Pedro Estevan, Josep Borràs, o Paul Poletti, tots ells professors de l'ESMUC i grans coneixedors dels instruments en què s'han especialitzat. El curs d'organologia 2012 està reconegut pel Departament d'Educació de la Generalitat de Catalunya com a activitat de formació permanent adreçada al professorat, i com a crèdit de lliure elecció per l'ESMUC, la UB i la UAB (2 crèdits).

[Més informació i inscripcions](#)

Comentaris (0)

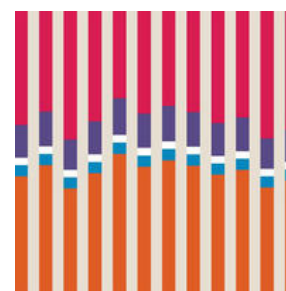
+ Afegir un comentari

## Contingut Actual

Número 4, gener 2012

## Destacats

- A dues veus
- Article
- La música té la paraula
- L'entrevista



- Curs d'organologia 2012

## Contingut Anterior

### Números anteriors

- **Número 81, gener 2020**  
Número 81, gener 2020
- **Número 80, octubre 2019**  
Número 80, octubre 2019
- **Número 79, juliol-setembre 2019**  
Número 79, juliol-setembre 2019
- **Número 78, juny 2019**  
Número 78, juny 2019
- **Número 77, maig 2019**  
Número 77, maig 2019

**Veure tots els números de L'ESMUC digital**

# Educar amb la música

Projecte Escoles Tàndem: Escola Poblenou de Barcelona-ESMUC



Magalí Sala  
Estudiant de Musicologia  
de l'ESMUC

[Posa't en contacte](#)

**Destaquem**

Altres publicacions **0**



Moment de l'actuació dels més petits

El passat dijous 22 de desembre tots els alumnes de l'Escola Poblenou de Barcelona van participar al tradicional concert de Nadal. El gimnàs era ple de famílies i, una rere l'altra, van sortir totes les classes de l'escola per cantar les cançons que havien treballat amb la mestra de música, Júlia Font. El concert es va organitzar en dues sessions, la primera pels alumnes d'Infantil i el primer cicle de Primària, i la segona pels alumnes de cicle mitjà i superior. Les cançons, catalanes (populars o d'autor) i d'altres països, es van alternar amb poesies nadalenques recitades de memòria per tot el grup.

Un grup de professors i estudiants de l'ESMUC van acompanyar instrumentalment les cançons, donant protagonisme a cada instrument del conjunt en un moment o altre del concert. Aquesta ha estat la primera col·laboració de l'Esmuc a l'escola, un primer tastet del que viuran els alumnes del centre.

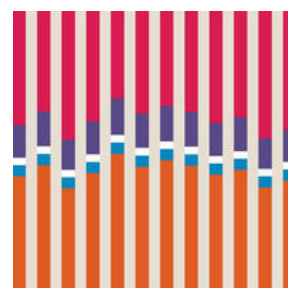
El projecte Escoles Tàndem està patrocinat per l'Obra Social de Caixa Catalunya, compta amb el suport de l'ESMUC – proporciona la formació necessària al centre destinatari del projecte– i del Consorci d'Educació – s'encarrega de la infraestructura, com per exemple oferir un segon mestre de música a l'escola– i té l'objectiu de millorar el rendiment en les escoles mitjançant un tipus de dinàmica on la música té un paper principal. L'escola Poblenou ha rebut aquesta oportunitat amb els braços oberts i amb moltíssima energia. Josep Lluís Zaragoza, professor de l'ESMUC, s'ha reunit amb l'equip directiu del centre, el qual ha posat en marxa ràpidament l'engranatge per desenvolupar el projecte, que dura tres anys. Tot el professorat, amb el suport de les famílies, està fent el possible per treure'n el màxim rendiment. I la música? La idea de l'ESMUC es concreta amb un increment de les hores lectives de música a tots els cursos de primària (fins a cinc hores a la setmana, si és possible), i a més esdevindrà l'eix transversal de manera que totes les assignatures treballaran la seva matèria relacionada amb elements musicals. L'expressió, el treball de la sensibilització musical; però també prendre la música com a eina per a entrar en contacte amb altres coneixements són algunes de les idees que han d'anar prenent forma durant aquest any perquè de seguida i amb molta energia el projecte prengui volada.

## Contingut Actual

Número 4, gener 2012

## Destacats

- A dues veus
- Article
- La música té la paraula
- L'entrevista



- Curs d'organologia 2012

## Contingut Anterior

### Números anteriors

- Número 81, gener 2020  
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019  
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019  
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019  
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019  
Número 77, maig 2019

**Veure tots els números de L'ESMUC digital**



A una banda de l'escenari, presidit per un immens tió de Nadal, un grup d'estudiants de Pedagogia de l'ESMUC acompanya les nades

Comentaris (0)

[+ Afegir un comentari](#)

# L'ESMUC, present a RECERCAT

Un projecte final de Pedagogia, el primer document de l'Escola en ser introduït



Redacció ED

Posa't en contacte

## Contingut Actual

Número 4, gener 2012

## Destacats

- A dues veus
- Article
- La música té la paraula
- L'entrevista

### Destaquem

Altres publicacions

0



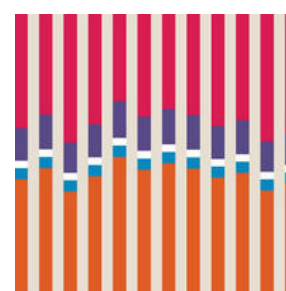
La Biblioteca de l'ESMUC ha començat a incorporar el text complet de projectes finals a [RECERCAT](#) (Dipòsit de la Recerca de Catalunya) amb l'objectiu de fer més visible la recerca que es du a terme a l'Escola Superior de Música de Catalunya.

RECERCAT és un dipòsit cooperatiu de documents digitals que inclou la literatura de recerca de les universitats i dels centres d'investigació de Catalunya. Tots els documents inclosos a RECERCAT són d'accés lliure i estan subjectes a la llicència [Creative Commons](#). Aquest dipòsit està coordinat pel Consorci de Biblioteques Universitàries de Catalunya ([CBUC](#)) i pel Centre de Serveis Científics i Acadèmics de Catalunya ([CESCA](#)), i compta amb el patrocini de la [Generalitat de Catalunya](#).

Entra a RECERCAT i busca el projecte que t'interessa... el podràs llegir sencer! I si vols, et pots subscriure al servei d'alerta i cada vegada que s'introdueix un projecte final nou, rebràs un avís per correu electrònic.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari



- Curs d'organologia 2012

## Contingut Anterior

### Números anteriors

- **Número 81, gener 2020**  
Número 81, gener 2020
- **Número 80, octubre 2019**  
Número 80, octubre 2019
- **Número 79, juliol-setembre 2019**  
Número 79, juliol-setembre 2019
- **Número 78, juny 2019**  
Número 78, juny 2019
- **Número 77, maig 2019**  
Número 77, maig 2019

**Veure tots els números de L'ESMUC digital**

# La indústria cultural i la mercantilització de l'art

## Escola de Frankfurt i teoria crítica



Nekane García  
Graduada en Musicologia  
per l'ESMUC

Posa't en contacte

Article

Altres publicacions

0



L'arribada del segle XX i els *mass media* va afectar totes les arts, però de forma especialment punyent la música, on van aparèixer nous llenguatges, una alteració dels hàbits de comunicació i escolta, una crisi dels canons estètics tradicionals i de la noció d'obra d'art, així com un augment desmesurat del consum musical i de la producció d'avantguarda.

Adorno va reflexionar sobre tots aquests efectes amb una "alarmant unitat en el temps", com afirma David Jiménez (Jiménez, 2007: 215). Partint de la idea que l'obra d'art no pot defugir el seu esdevenir històric, Adorno va exposar el seu pensament des de la consciència d'un món en què la barbàrie, la dominació, el feixisme, els camps de concentració i l'horror s'havien apoderat de la societat. Veia en els mitjans de comunicació, de reproducció massiva, i en la indústria cultural, aquella unitat que la filosofia

tradicional havia cercat en la identitat del no-idèntic; una unitat de la indústria cultural que confirmava la unitat de la política, motiu pel qual va equiparar sovint la primera amb el feixisme (A. Huyssen a Jiménez: 2007 249) i amb els sistemes polítics totalitaris, en els quals s'exercia la dominació mitjançant la violència.[1] Aquesta tesi de "la falsa identitat d'universal i particular" (Adorno-Horkheimer, 1988: 1) va desenvolupar-la en profunditat en un dels capítols que componen la *Dialèctica de la Il·lustració*, "La indústria cultural. Il·luminisme com a mistificació de masses", escrita amb el seu amic Horkheimer durant la seva estada a Califòrnia després de l'exili, seguint la línia filosòfica de l'*Institut für Sozialforschung* -amb autors que començaven a ser coneguts aleshores com a Escola de Frankfurt-, que partia d'una ideologia de tall marxista i veia en la cultura de masses la sortida natural del capitalisme avançat; una cultura caracteritzada per l'explotació i l'alienació de l'individu en pseudonecessitats creades per la indústria cultural.

A *Dialèctica de la Il·lustració*, Adorno i Horkheimer van mostrar el seu desencís amb la raó il·lustrada i van denunciar la manera com la societat havia destruït el seu potencial emancipador, alhora que van apuntar a la manipulació de la consciència de les masses per l'establiment creixent d'una indústria cultural que dificultava cada cop més qualsevol pensament crític. Segons ells, la indústria cultural seguia sent la indústria de la diversió en què "l'espectador no ha de fer funcionar el cap: qualsevol connexió lògica que requereixi esforç intel·lectual s'evita acuradament" (Adorno-Horkheimer, 1962: 10).



Horkheimer i Adorno, al Congrés Alemany de Sociologia. Heidelberg, 1965

Això no concordava amb la concepció de l'art com a denúncia dels antagonismes socials que defensava Adorno. Segons ell, calia rebutjar el simple gaudiment contemplatiu de l'art, ja que l'art, en general, i la música, en particular, havia d'"expressar, en la matèria que li és pròpia i amb les seves lleis formals autònomes, el patiment dels homes" (Jiménez, 2007: 221). En una societat que pretenia harmonitzar en un interès únic qualsevol interès individual divergent de l'interès general, només es podia aconseguir mitjançant l'aïllament, i no -tal com pretenia la indústria cultural- a través d'una estandardització dels productes amb caràcter de mercaderia "sacrificant allò per la qual cosa la lògica de l'obra es distingia de la del sistema social." (Adorno-Horkheimer, 1962: 1). Adorno, que tenia per pensadors de referència a Marx i Kant, va adoptar l'ús que va fer el primer de la raó pràctica kantiana com a exigència

per transformar el món, en lloc de simplement interpretar-lo (Adorno, 2008: 227) i va dedicar molts dels seus escrits a denunciar la falsa consciència creada per una indústria cultural que pasturava les masses amb el fals compliment dels seus desitjos primitius i evadint-los de la necessitat de pensar.[2]

En la nova societat industrial, els productes s'havien tornat fungibles, la qualitat era equivalent a la quantitat, tot s'havia reduït a conceptes de mercat i màrqueting i això va fer considerar als pensadors frankfurtians que l'única llibertat de l'art en el mercat era "morir de fam". El monopoli de la cultura, que ja Tocqueville cent anys enrere havia definit com la *illibertat* de l'igualitarisme, implicava la llibertat de no pensar com un mateix, però sent considerat un intrús. (Adorno-Horkheimer, 1988: 8). Per altra banda, quan es parlava de música seriosa / música lleugera, es tenien en compte criteris de mercat: mentre que la primera semblava que no era susceptible d'entrar a formar part de les demandes del mercat, la segona es concebia com a mercaderia, com un producte de consum més. No obstant això, tal com esmenta David Jiménez, hi ha música suposadament seriosa que es regeix pels principis del mercat i per les tendències de moda, adquirint caràcter de mercaderia, mentre que certa música anomenada lleugera "transcendeix la llei que suposadament segueix i s'hi posa en conflicte, [en] veure els desitjos socialment produïts com a desitjos insatisfets, negats per la mateixa societat que els produeix." (Jiménez, 2007: 222-3). Per això Adorno, en el primer assaig que va publicar com a membre de l'*Institut für*

## Contingut Actual

Número 4, gener 2012

## Destacats

- A dues veus
- Article
- La música té la paraula
- L'entrevista



- Curs d'organologia 2012

## Contingut Anterior

- Número 3, desembre 2011
- Número 2, novembre 2011
- Número 1, octubre 2011

## Números anteriors

- Número 81, gener 2020  
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019  
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019  
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019  
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019  
Número 77, maig 2019

Veure tots els números de L'ESMUC digital

*Sozialforschung*, "On the Social Situation of Music", va advertir sobre la possible necessitat de substituir la distinció entre música seriosa i música lleugera per una altra "en què les dues meitats de l'esfera musical siguin vistes igualment des de la perspectiva de l'alienació; és a dir, com a meitats d'un tot que ja no es pot reconstruir gràcies a una simple suma de les parts" (Jiménez, 2007: 223), i que és precisament el que buscava la cultura de masses: conciliar dos elements antitètics i inconciliables de la societat, l'art i la diversió, en un fals denominador comú, com era la totalitat de la indústria cultural. L'art lleuger representava la falsa consciència de l'art seriós, la seva ombra; l'escissió entre tots dos era allò que posseïa el caràcter de veritat, en expressar la negativitat de la cultura de les dues esferes. Aquesta és la identitat del no-idèntic que observava Adorno en el pensament hegel·lià, extrapolada a la falsa identitat que promovia la indústria cultural en homogeneïtzar i estandarditzar tot l'art.



Theodor Adorno (Frankfurt, 1903 - Viège, Suïssa, 1969)

Això es va traduir en un conformisme generalitzat dels consumidors que, en l'era de la reproductibilitat tècnica, es van accontentar amb l'eterna reproducció del mateix. Hi va haver un pensador i crític literari alemany, Walter Benjamin, que va col·laborar estretament amb l'Escola de Frankfurt i va mantenir una extensa correspondència amb Adorno, que també va dedicar part de la seva obra a tractar sobre com la barbàrie i els nous mitjans de reproducció massiva implicaven un canvi en la concepció estètica de l'art. De fet, una de les dues fites que van produir crisis i dubtes en la vida intel·lectual d'Adorno, tot i la unitat del seu pensament, va ser la trobada amb Benjamin. Aquest, a qui Adorno al·ludeix com el "filòsof la vida del qual es va apagar mentre fugia davant dels claudàtors hitlerians" (Adorno, 1962: 244), va morir a Portbou quan es dirigia a Nova York, on l'esperava Adorno. Molts han especulat que la seva línia de pensament hauria estat una altra si hagués arribat al Nou Món -l'altra fita que va marcar el pensament d'Adorno, per a qui l'experiència als Estats Units va suposar un alliberament "de la ingenuïtat de la credulitat cultural" i l'adquisició de la "capacitat de veure la cultura des de fora". "Malgrat tota la meua crítica social, -afegia- i malgrat ser conscient del predomini de l'economia, des de sempre vaig tenir per evident l'absoluta preeminència de l'esperit. Del fet que aquesta evidència no és vàlida a priori me'n vaig assabentar a Amèrica, on no hi ha cap respecte tàcit per l'espiritual. Aquesta absència de respecte porta a l'esperit a la

consciència crítica de si mateix." (Jiménez, 2007: 216). Sense entrar en especulacions, la veritat és que la lectura que van fer l'un i l'altre de la nova indústria cultural distava molt de ser la mateixa. Tots dos estaven d'acord que els nous mitjans de reproducció van introduir un canvi tant quantitatiu com qualitatiu en el consum de l'art; aquest no només havia augmentat, sinó que l'actitud i els hàbits de consum també havien canviat. D'acord amb Walter Benjamin, les noves tècniques suposaven "un procés destinat a abolir l'individualisme burgès i a introduir noves formes de vida i art, de les quals el proletari podia i s'havia d'apoderar". (Lanza, 1998: 249).

#### La pèrdua de l'«aura» en l'art

La conseqüència més rellevant que van tenir els mitjans de reproducció, segons Benjamin, va ser la pèrdua de l'«aura», és a dir, la pèrdua de l'aspecte sacre de l'obra d'art tradicional, de la unicitat, de la irrepeticibilitat, ja que "la reproducció, en multiplicar-se, situa una sèrie quantitativa d'esdeveniments en el lloc d'un esdeveniment únic." (Lanza, 1998: 250). La reproducció tècnica menyspreava l'aquí i l'ara de l'original, l'autenticitat, la immediatesa; l'aura s'atrofiava, però és que Benjamin entenia que, de la mateixa manera que les masses pretenien superar la singularitat, també tendien a apropar les coses de forma espacial i humana. Adorno, en canvi, considerava que no es tractava d'un art antiindividualista i democràtic en el sentit benjaminí, sinó d'un art de masses en què es produïa la dissolució del subjecte en l'objecte; per això va adoptar el concepte «fetitxe» per fer-se ressò de la nova producció consumista governada per la indústria de la cultura.



Walter Benjamin (Berlín, 1892 - Portbou, 1940)

Walter Benjamin va escriure "L'obra d'art en l'època de la seva reproductibilitat tècnica" el 1936, al·ludint a les arts figuratives, la qual cosa no impedia que tot el seu discurs fos aplicable a l'art de combinar sons. Considerava que conceptes com creació, genialitat, perennitat... ja no tenien cabuda en el discurs estètic dels mitjans de reproducció massiva, que havia desterrat el valor cultural de les obres. Dos anys després, estant ja a Nova York, i com a rèplica, Adorno va escriure "Sobre el caràcter fetitxista de la música i la regressió de l'escolta", però ja abans, durant la seva estada a Londres, havia intercanviat correspondència amb Benjamin i havia manifestat certs acords i discrepàncies amb el seu assaig. Si bé compartia amb Benjamin la idea sobre la construcció dialèctica entre mite i història, i la conseqüent dissolució del mite que es revelava com a desencantament de l'art, no estava conforme amb la idea que l'"halo de la seva autonomia [de l'art] es va extingir

per sempre." (Benjamin 1989: 8). Adorno considerava un error per part de Benjamin el fet d'equiparar la idea d'obra d'art autònoma amb el concepte màgic d'aura que aquest últim va introduir per referir-se a la unicitat i a la irrepeticibilitat pròpies de l'art de la tradició. Adorno, certament, estava familiaritzat amb l'aspecte màgic de les obres de la societat burgesa i l'aspecte ideal que en va marcar la filosofia i l'autonomia estètica. No obstant això, considerava que el centre de l'obra d'art autònoma no pertanyia al mite, sinó que es mostrava de forma inherentment dialèctica entre el mite i la llibertat. La llibertat segons Adorno radicava precisament en una manca de llibertat de la qual s'és coneixedor. Com ja apuntava Hegel, llibertat i necessitat eren dos conceptes íntimament relacionats, atès que la llibertat implicava conèixer la necessitat per poder actuar lliurement dintre seu. Així doncs, Adorno veia el moment dialèctic de l'autonomia de l'art en la prossecució de les seves lleis tècniques, i aquestes, lluny d'esdevenir tabú o fetitxisme, s'acostaven a l'estat de llibertat propi d'una cosa que pot ser produïda, lliure dins la seva contingència. L'element auràtic estava desapareixent, no només per l'era de la reproductibilitat tècnica, sinó, sobretot, pel compliment de les lleis formals autònomes, la qual cosa no implicava que el material formal de l'obra d'art autònoma fos idèntic a l'element màgic que contenia. L'obra musical autònoma -diu David Jiménez- era per Adorno "la que no se sotmetia a les lleis de producció de mercaderies, sinó a la seva pròpia legalitat", i així el compositor radical, el que componia la música autònoma, "s'enfrontava a la tasca de respondre a les demandes d'un material musical, [...] en què es veia obligat a

confrontar les contradiccions socials" (Jiménez, 2007: 221-2); tasca que, segons Adorno, Schönberg va portar fins a les últimes conseqüències amb la invenció del mètode compositiu dodecafònic.

Benjamin considerava que gràcies a la reproductibilitat tècnica, i per primer cop en la història universal, l'obra d'art havia estat emancipada de la seva existència en un ritual, i trobava ara "la seva fonamentació en una praxi diferent, és a dir en la política." (Benjamin, 1989: 6). Malgrat defensar que l'art reclamava recolliment i les masses buscaven dissipació, creia també que "el públic és un examinador, però un examinador que es dispersa." (Benjamin, 1989: 18). Benjamin percebia la distracció que el cinema aportava a les masses com un conjunt de potencialitats utòpiques, amb certa força redemptora, mentre que Adorno la veia amb el temor que l'art pogués perdre la immediatesa del contingut crític de l'art. En conseqüència, mentre que per Benjamin el moviment de masses estava íntimament lligat a la reproducció tècnica, en tant que permetia una nova funció política de l'art, desvinculada del valor cultural i de l'existència del ritual, en què conceptes com creació, genialitat, perennitat i misteri eren propers al feixisme, Adorno qüestionava l'equiparació que feia Benjamin entre l'obra autònoma i el concepte màgic d'aura, i el fet que a aquesta última li atribuís una funció política reaccionària. Ara bé, així com Benjamin prescindia totalment de la tensió dialèctica entre art autònom i art de masses, Adorno concedia tot el benefici a l'art autèntic, el nou art, la música de Schönberg,<sup>[3]</sup> i li negava completament a la cultura de masses. (Wellmer a Jiménez, 2007: 234).



Autoretrat d'Adorno. La fotografia es basa en el principi de la reproductibilitat tècnica

Tant Benjamin com Adorno eren partidaris de democratitzar la cultura. Ara bé, tot i que durant els anys 30, molta gent, sobretot d'esquerrers, va creure en el potencial de la ràdio com a mitjà per fer arribar a les masses els béns culturals que havien estat restringits a les classes més benestants, Adorno no compartia aquest parer. Per ell, la transmissió radiofònica i la seva recepció eren completament inadequades, i era impossible que la ràdio complís amb les seves pretensions. (Hullot-Kentor, 2007). Impulsat per Paul Lazarsfeld, un sociòleg vienès de principis de segle que va arribar a Estats Units el 1933 i que va ser un dels principals estudiosos de la influència de la ràdio en les campanyes preelectorals, Adorno va analitzar quines repercussions estava tenint la transmissió electrònica sobre la música. Ell, que advocava per l'execució musical com a mitjà per resoldre la tensió entre públic i obra, creia que sense la col·laboració dels intèrprets es contribuiria a neutralitzar el nou art, fins a convertir-lo en un bé cultural per a experts, i així se'n fomentaria la indiferència. Adorno considerava que una interpretació bona i no indiferent de la nova música podria fer-la més propera a una societat que hi era hostil, i veia en la ràdio un mitjà idoni per contribuir a aquest fi. La creació del Tercer Programa de la BBC Ràdio (inaugurat al setembre 1946 i destinat a una audiència minoritària i selecta d'intel·lectuals) ja posava de manifest que la nova música quedava relegada a una esfera separada del públic. Per aquest motiu, va considerar que la diferència entre música tradicional i nova música, en part promoguda per la indústria cultural, podria ser superada per la ràdio, en "oferir un refugi a la nova música exclosa del mercat, [...] [i] garantir execucions en què les coses es fan com és degut." (Adorno, 2006: 50). Adorno rebutjava l'interès de l'alta cultura per aquesta separació estàtica, generalment promoguda pels conservadors de la cultura, amb una ràdio totalitària que tenia per funció conservar els béns culturals i proporcionar entreteniment i distracció. Per evidenciar les seves falses promeses, la ràdio havia d'assolir una major autonomia, i convertir-se en un instrument, "musical instrument", per a l'execució de la música.

El problema que abordava Adorno en el seu assaig "Sobre el caràcter fetitxista de la música i la regressió de l'escolta" ja esmentat anteriorment, era que el mateix concepte d'escolta i d'oient s'havien vist transformats pels nous mitjans de reproductibilitat tècnica. Els oients s'havien convertit en compradors que tot ho acceptaven, i l'autèntica escolta s'havia limitat a uns pocs, ja que el plaer de l'instant evitava a l'oient les exigències de pensar en el tot. "Només cal recordar quant patiment s'estalvia qui no pensa gaire", afirmava denunciant la falsa consciència promoguda per la indústria cultural. (Adorno, 2009: 34).

Les ràdios i els nous mitjans electrònics pretenien simplement distreure i entretenir, però Adorno posava en dubte la seva capacitat per aconseguir-ho; es preguntava a qui podria entretenir una música que es presentava com a simple música de fons. Aldous Huxley també era de l'opinió que els nous mitjans tècnics havien conduït a la vulgarització. «La producció de deixalles és en totes les arts major que abans, i així seguirà sent mentre la gent continuï amb el seu consum desproporcionat de material de lectura, d'imatges i sonor.» (Benjamin, 1989: 12). La producció i el consum estaven mediat per la reproducció, que feia immediatament present la producció artística i donava vida al que, en cas contrari, hauria estat simplement un "death text". (Adorno, 2002: 411). Ara bé, la música es va alienar de la societat, tal i com demostraven les antinòmies de la producció, i això va fer que, en lloc de servir a les necessitats socials, s'ajustés al valor d'intercanvi.



Fotograma que mostra Adorno, escoltant música enregistrada

A la nova cultura de masses, el concepte de gust kantianà havia estat superat: si una cosa agradava era sinònim que es reconeixia. Adorno descrivia aquesta conducta valorativa com "una ficció en un món de mercaderies musicals estandarditzades" (Adorno, 2009: 16) i, d'altra banda, estimava que s'havia convertit en un cercle viciós en un món on allò que més èxit tenia era el que més s'interpretava, i viceversa; un món de fetitxisme en el qual importava l'èxit acumulat i no l'efecte que l'execució musical pogués exercir sobre els oients, en què l'escolta s'havia convertit en una mercaderia més, el paper de la música en el procés social era exclusivament "that of a commodity" (Adorno, 2002: 391), el valor d'ús venia marcat pel mercat i "les diferències entre l'acceptació de la música clàssica oficial i l'acceptació de la música lleugera no posseïen ja cap significat real." (Adorno, 2009: 22). Aquest fetitxisme va ser un dels motius pels quals Adorno advocava per superar la diferència entre música

seriosa i música lleugera. El valor de consum de la mercaderia va quedar substituït pel seu valor de canvi, i el canvi de funció que va assumir la música va afectar a la relació entre art i societat. (Adorno, 2009: 26).

Tenint en compte que l'art, en general, i la música, en particular, eren productes creats en el si d'una societat, i que la reificació i l'alienació musical eren fenòmens socials, Adorno defensava la necessitat d'abordar-los des de dins mateix de la societat, mitjançant una transformació. Ara bé, com podia l'art intervenir en aquesta transformació? David Jiménez assenyala que l'únic que la música podia fer era expressar les antinòmies socials a través del "coded language of suffering" (Adorno, 2002: 393); antinòmies socials que per Adorno eren problemes tècnic-musicals en el seu material musical i en les seves lleis formals. Heus aquí la raó per la qual es parla d'un valor sociològic i d'un valor estètic en el pensament musical d'Adorno. Pel fet d'estar en la societat, la música era per ell un fet social, com també era social el seu valor estètic (Fubini, 1994: 420).

#### BIBLIOGRAFIA:

- Adorno, TW (1962) *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Adorno, TW / Horkheimer, M. (1988) "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas", a Horkheimer, M. i Adorno, T., *Dialéctica del iluminismo*, Sud-americana, Buenos Aires.

<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Adorno%20Horkheimer.pdf> [Consulta 14, Desembre, 2010].

- Adorno, TW (2002) *Essays on Music*. London: University of California Press.
- Adorno, TW (2006) *Escritos Musicales I-III: Figuras Sonoras. Quasi una fantasia. Escritos Musicales III*, Madrid: Akal.
- Adorno, TW (2008) *Dialéctica Negativa. La jerga de la autenticidad*, Madrid: Akal.
- Adorno, TW (2009) *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, Madrid: Akal.
- Benjamin, W., "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", publicat a Benjamin, W.; *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

<http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf>. [Consulta: 23, Novembre, 2010].

- Fubini, E. (1994) *La estética de la música desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza Música.
- Hullot-Kentor, R. (2007) "Robert Hullot-Kentor with Paul Chan" *The Brooklyn Rail*;

<http://www.brooklynrail.org/2007/03/art/robert-hullot> [Consulta: 24, Març, 2011].

- Jiménez, D. (2007) "Adorno: La música y la industria cultural", *Revista Educación estética I*,

[http://educacionestetica.com/PDF/num02/02\\_09.pdf](http://educacionestetica.com/PDF/num02/02_09.pdf) [Consulta: 18, Octubre, 2010].

- Lanza, A. (1998) *Historia de la Música, El Siglo XX (Segona Part)*, Madrid: Turner.

[1] "La violència de la societat industrial actua sobre els homes d'una vegada per totes" (Adorno-Horkheimer, 1988:4)

[2] "Amb la prohibició de pensar, el pensar sanciona allò que senzillament és. La necessitat genuïnament crítica del pensament per despertar de la fantasmagoria de la cultura s'assimila, es canalitza i es condueix cap a la falsa consciència. La cultura que embolcalla el pensament li ha fet perdre el costum de preguntar-se pel motiu i la finalitat de tot; o sigui, pel seu sentit, fet que resulta més urgent quant menys evident és aquest sentit per als homes i ve substituït de manera més completa per la indústria cultural." (Adorno, 2008: 89).

[3] Adorno entenia per art autèntic aquell que reflectia els antagonismes socials i els representava pels seus propis mitjans. Benjamin defenia l'autenticitat com la xifra de tot allò que, des de l'origen, s'hi podia transmetre: des de la seva durada material fins el seu testimoni històric. (Benjamin, 1989:3). Amb l'arribada de la reproducció tècnica i la secularització del ritual, l'autenticitat (en el sentit de l'adjudicació de l'origen) substitueix el valor cultural.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

# On són els russos?

## Txaikovski versus Čajkovskij



Josep Pujol i Coll  
Professor de musicologia  
de l'Esmuc

Posa't en contacte

La música té la  
paraula

Altres publicacions 0



No recordo mai, quan vaig a buscar un cedé a la biblioteca, que no he de buscar Txaikovski per la T, sinó per la C. Al començament dels prestatges, doncs, i no al final. Un dels problemes que totes les llengües han d'afrontar és la transcripció de les llengües amb altres escriptures a la pròpia. El cas del ciríl·lic al català és especialment empipador, atesa la gran tradició musical russa i la diversitat de solucions proposades. D'entrada, no hi ha un criteri internacional adoptat per totes les llengües, i cada terra fa sa guerra. La vella proposta de l'Institut de Ciències Lingüístiques de Rússia no ha acabat de quallar mai, entre altres raons perquè proposa uns caràcters complicats d'usar. Estic regirant l'ordinador per trobar la combinació de tecles que em donin el caràcter Č –ara!–, per poder escriure “correctament” Čajkovskij. El mal és que sovint aquest caràcter es perd i es transforma en una simple –i errònia– C. De més a més, es produeixen incongruències, ja que en el cas d'escriptors coneguts com l'estimat Txékhov no solen pas ser transliterats per Čèkhov. Sembla que l'ortodòxia és només per als compositors russos.

Avui en dia les editorials i mitjans de comunicació, amatents a fer-se trobadissos als cercadors en línia, han anat desestimant aquesta tradició eslava de transcripció, que havia començat a usar la Gran Enciclopèdia Catalana i que biblioteques com la de l'ESMUC continuen adoptant. Han tirat pel dret i solen escriure Txaikovski (215.000 resultats al Google en català) molt per damunt de Čajkovskij (només 5.420 resultats).

Vist el desgavell, el 1994 l'Institut d'Estudis Catalans publicà la seva sensata “[Proposta sobre el sistema de transcripció i transliteració dels noms russos al català](#)”, on es fa ressò de l'antic sistema, que anomena “internacional”, i acorda el sistema de transliteració al català, molt més senzill d'usar perquè abandona caràcters combinats. Hi recomana que aquest sistema es vagi implantant progressivament i arreu. Doncs ja ho sabeu, podeu escriure tranquil·lament: Piotr Ilitx Txaikovski, Aleksandr Glazunov, Aram Khatxaturian, Serguei Prokófiev, Nikolai Rimski-Kórsakov, Dmitri Xostakóvitx o Henryk Wieniawski. Però en dos casos especials podem escriure també “Sergei Rachmaninoff” i “Igor Stravinsky”, en comptes de la transliteració pròpiament catalana “Serguei Rakhmáninov” i “Igor Stravinski”. Per què? Doncs perquè, atesa la seva carrera internacional, així s'autoanomenaren i així han anat quedant fixats en la tradició escrita. Sigui.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

## Contingut Actual

Número 4, gener 2012

## Destacats

- A dues veus
- Article
- La música té la paraula
- L'entrevista



- Curs d'organologia 2012

## Contingut Anterior

- Número 3, desembre 2011
- Número 2, novembre 2011
- Número 1, octubre 2011

## Números anteriors

- Número 81, gener 2020  
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019  
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019  
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019  
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019  
Número 77, maig 2019

**Veure tots els números de L'ESMUC digital**



# Gary Willis, baixista

## Grooving de Texas a Barcelona



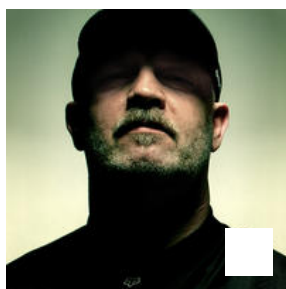
Esther Navarro  
Estudiant de Musicologia  
de l'Esmuc

Posa't en contacte

L'entrevista

Altres publicacions

0



Gary Willis. Foto: C. Roche

Gary Willis. Un nom associat a un instrument: el baix. Una àmplia trajectòria, un músic amb iniciativa, amb imaginació, innovador en els camins del jazz fusió, la improvisació i a l'avantguarda del *performing*. Avui en dia, amb un clic ho podem saber tot, i per extensió, fins i tot escoltar-ho. La societat canvia. La informació està a l'abast de tothom. Però, qui és el Gary que es posa la gorra i agafa el metro per anar a prendre un cafè? En què pensa pel camí? Què li passa pel cap en la seva vida quotidiana, mentre toca amb algú, mentre dona classe, amb el pes de tota la seva increïble trajectòria al damunt? Què espera del demà? Si algú necessita posar-se millor en antecedents: <http://garywillis.com>. A banda de tot això i a més d'un gran baixista, en Gary és una persona que sap agrair on està i que transmet seguretat. Atent i pacient, és

conscient dels problemes que atén la societat avui en dia i sobretot al sector de músics professionals i malgrat tot, sap defensar el que vol parlant amb franquesa, i escollint amb cura.

- Gary, ets aquí a Barcelona des del 2004. Com veus el panorama musical en aquesta ciutat?

- Bé, crec que he tingut sort en trobar un lloc com aquest, i també en trobar un lloc de treball a l'ESMUC, el que em permet perseguir diferents projectes en relació amb la música. Normalment no miro vers el lloc on visc com un lloc per tocar, penso en la possibilitat d'anar a tocar a l'estranger o a on paguin. Potser soc un pèl singular en aquesta situació ja que no intento tenir un mode de vida estrictament relacionat amb tocar. A més, si parlem només de tocar, de donar un concert, potser que Barcelona sigui difícil, no?

- Sí, en dono fe ...

- Sí, sí. Llavors, des que vaig tenir l'oportunitat d'ensenyar a l' ESMUC, també he trobat la llibertat per buscar coses més creatives.

- També aquí has conegut i tocat amb grans músics actius, com per exemple Llibert Fortuny...

- ...David Gómez... sí, i justament fa tres setmanes vaig estar gravant amb un baterista de Budapest que vindrà a viure aquí, el seu nom és Gergo Borlai... impressionant.

- De manera que tens coses noves entre mans... Pots avançar-nos-en cap detall?

- Amb Triphasic tenim concerts programats, un d'ells serà al març a Girona amb la *big band* de jazz, encara que no estic segur de com durement a terme aquesta música en directe, amb el vídeo... Per altra banda tinc la gravació del trio amb Gergo i el teclista Scott Kinsey, de Tribal Tech. També estic amb Albert Bover i Gergo, però aquest projecte està més lligat amb el jazz. I per últim vaig gravar a duet de nou amb Gergo, improvisant, i intentarem fer alguna cosa amb això.

- Una cosa que mereix especial atenció en la teva manera de fer és la improvisació... un punt fort. Què me'n dius?

- Bé, és una mena de *mix*, vull dir, la composició requereix imaginació, i la improvisació requereix la teva imaginació immediatament. El cas és que quan improvises amb altres i pots rebre influències d'aquests, pots anar en direccions que la teva pròpia imaginació potser no agafaria component en solitari. Per exemple, al març sortirà un nou projecte, un nou CD amb Tribal Tech. Aquest i l'anterior van ser improvisats: anàvem a l'estudi, posàvem una base gravada, fèiem *jam*, tornàvem enrere i componíem melodies, o fèiem arranjaments sobre allò... qualsevol cosa sempre dins els motlles que marcava la nostra manera d'improvisar.

- I a les teves classes, quin paper juga la improvisació?

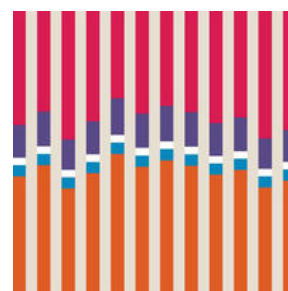
- Bé, abordava més el tema quan feia classes pròpiament d'improvisació amb els meus alumnes de baix. Però el que ocupa el meu temps ara, que és la composició i els arranjaments, no hi ha gaire sobre això. Si n'hi va haver a un *combo* que vaig dirigir a l'escola amb els meus temes, és un *combo* definitivament sobre improvisació.

## Contingut Actual

Número 4, gener 2012

## Destacats

- A dues veus
- Article
- La música té la paraula
- L'entrevista



- Curs d'organologia 2012

## Contingut Anterior

- Número 2, novembre 2011
- Número 1, octubre 2011

## Números anteriors

- Número 81, gener 2020  
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019  
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019  
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019  
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019  
Número 77, maig 2019

**Veure tots els números de L'ESMUC digital**

## - I a una *masterclass*...

- Les *masterclass* que faig són enactives: no tinc res preparat. El meu mètode consisteix en ser capaç de respondre totes les preguntes independentment del nivell de l'alumne, sigui bàsic o avançat. Funciona molt millor d'aquesta manera.

## - Vas en la direcció que marquen els alumnes...

- Així és. Si preparo alguna cosa realment fàcil i estic al lloc equivocant, la gent s'avorreix; si preparo alguna cosa superavançada, la gent igualment acaba relliscant de la cadira, saps?

## - He tingut una experiència semblant en un seminari de jazz...

**[Gary amaga la gravadora amb cara d'entremaliat i em pregunta amb qui...]**

- Bé, algunes persones no saben com comunicar, com interactuar. Jo crec que tinc sort perquè m'agrada ensenyar. I si no estigués donant classes, probablement ompliria aquest espai tocant música que no m'agrada per poder viure. Llavors això em permet triar només el que em motiva. A la ciutat d'on sóc mai vaig tenir un professor de baix.

## - Autodidacte?

- Sí. I això m'ha permès respondre preguntes directament: com arribar des d'un punt A a un punt B sense abocar-hi un mètode. Jo no tinc un mètode. Miro el problema i el resolc.

## - Fins ara, has escrit quatre llibres didàctics.

- Sí. Podríem dir-ho així: tinc un mètode sense agenda, sense ordre establert. L'estudiant té una pregunta, la discutim junts i llavors la respon. Sé que no és un cas únic, però penso que la manera que tinc de simplificar algunes coses és molt més accessible. Un exemple, odio les escales.

## - Massa noms...

Notes, escales... mai les ensenyo. És paperassa. Una cosa òbvia, per exemple, és que el mànec del baix és simètric, més que el de la guitarra. Així que saps com pots aprendre en dotze tonalitats. Jo no era bo en matemàtiques, però en geometria era un crac, i el mànec del baix és geometria, així que és magnífica aquesta aproximació, i també és el meu mètode per improvisar. Si estic improvisant les idees vénen a mi o bé sentint-les i després veient-les, o bé veient-les i després sentint-les. Això és el que ensenyo, aquesta associació entre el que veus i el que sents. I tot allò altre que va enmig, com una escala o algun tipus de descripció lingüística, et fa perdre la connexió entre la imaginació i el mànec.

## - Quin paper ha jugat el teu entorn per arribar a ser el músic que ets?

- He tingut la sort de créixer en una família de músics. He basat les meves decisions entre el que m'interessa i el com puc aprendre el màxim. Crec que sóc afortunat: per la meua personalitat, si estic tocant música que no m'agrada sóc un mal treballador, no sóc una persona feliç. Abans, als 80 per exemple, teníem el que anomenaven *star system*: si tenies la sort de poder tocar amb algú dins del circuit, eres un músic ben reconegut, i hi havia una xarxa de connexions; ara, quan algú toca amb nosaltres, no passa absolutament res, no transcendeix. Crec que avui en dia ser un bon músic no és suficient. Has de tenir gana. Els temps canvien i has de córrer com l'aigua. Primer va arribar el *myspace*, després el *facebook*, els blogs... I és difícil per mi perquè no m'agrada la publicitat. Tot el que vull és crear. I si no tens aquesta energia per promocionar-te, ningú trucarà a la teua porta per dir-te: "Ei! Vine a tocar!" Això no passarà. I tampoc em sento bé tocant música que dona més calers.

## - Aquest és el problema etern, la "pasta"...

- Sí, els dòlars... el balanç. El meu balanç ha sigut l'ensenyança i altres coses com dissenyar instruments.

## - He vist el teu baix *GWB fretless* d'Ibanez. Què tal el *feedback* en general? T'ha ajudat a corregir coses, a millorar-les?

- I tant; per sort Ibanez sempre ha volgut continuïtat per millorar l'experiment. Justament el mes passat vaig rebre alguns prototips, i una nova versió amb una millora al mànec sortirà aquest any. Crec que seran 2.500 baixos.

## - L'experimentació i la innovació són importants... amb la tecnologia i les possibilitats amb que comptem avui en dia, has anat més enllà, amb Triphasic, per exemple.

- Des de novembre del 2009 gairebé tots els concerts que hem fet han sigut amb vídeo. Està sincronitzat amb la música. Encara improvisem, però en sincronització amb les imatges. Emfatitzo l'aspecte visual, que no només es vegin els músics tocant en un gran escenari sense res més. Però no és que estigui interessat en fer pel·lícules, aquestes expliquen una història; el que vull és construir l'abstracte a través de formes, colors, moviment...

## - És una manera de despertar els sentits...

- De nou la connexió amb la imaginació.

## - Gary, en tot el temps que portes a Barcelona, has sentit mai cap acudit sobre baixistes?

- No, no, només sobre percussionistes...