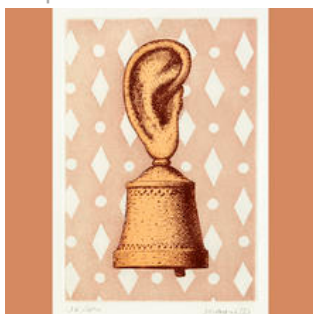


Número 10, juliol-setembre 2012

Obert per vacances

L'Esmuc es prepara per al nou curs

Espai de recerca Entra

L'audició i els sentits

Joan Grimalt

Cap a un manual de semiòtica aplicada

Jordi Savall, a El So Original Entra



Jordi Savall, a El So Original
David Drudis

L'altre significat de la paraula "mestre"

I en l'aire, els Lamote Entra



I en l'aire, els Lamote
Josep Pujol

Concert de la banda de l'Esmuc

L'entrevista Entra



Susana Egea

Redacció

Si hem vist al cantant líric fer un triple salt mortal, no hi ha marxa enrere. En volem més.

Destacats

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



- Ballem sobre arquitectura

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

Obert per vacances

L'Esmuc es prepara per al nou curs



Posa't en contacte

Editorial

Altres publicacions

0



Els músics sovint han de treballar quan la resta de la població es diverteix o fa vacances. L'estiu és doncs, per a molts d'ells, el període en què els toca fer més *bolos*, voltar de festa major, en aplecs, festivals, o concerts a la fresca on se'ls sol·liciti, i aguantar temperatures i sonoritzacions no sempre ideals.

Les aules deixen pas als envelats i als escenaris a l'aire lliure. Canvia la rutina —o desapareix—, i això pot fer pensar a professors i estudiants, la majoria dels quals són músics en actiu, que l'activitat de l'escola s'atura. És cert que a la biblioteca només veiem algun estudiant escadusser, i que en caminar pels passadissos ja no sentim, com setmanes enrere, aquella barreja de músiques que s'escola de les aules i cabines d'estudi. Però gran part de la feina "invisible" i alhora imprescindible de l'escola es fa en aquest moment de l'any. A l'estiu es dóna corda a l'escola perquè pugui funcionar un curs més.

Sense pausa, tot just acabades les proves d'accés, es comencen a matricular els estudiants de títol superior de música. Com cada any, s'han de fer els grups de cambra, gestionar els espais i resoldre altres "trencaclosques" consegüents a la matriculació, així com publicar plans d'estudis i horaris per als grups que han d'iniciar les classes, sens falta i sense incidències, al setembre.

L'estiu és també el moment per revisar i inventariar instruments i partitures, per instal·lar ordinadors i per procurar, des de totes les àrees de l'escola, el millor servei als estudiants i professors que aviat tornaran a posar música a l'edifici. Tot això s'ha compaginat aquest any amb dos grans conjunts (el de Música Tradicional i el de Flamenco) que s'han estrenat i han fet els seus concerts el mes de juliol, i amb la nova oferta de cursos d'estiu en què també ha participat activament el professorat de diversos àmbits.

Tic-tac, tic-tac... Tot a punt per la tornada? Doncs bones (i merescudes!) vacances a tothom!

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 10, juliol-setembre
2012

Destacats

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



- Ballem sobre arquitectura



- La música té la paraula

Contingut Anterior

- Número 9, juny 2012
- Número 8, maig 2012
- Número 7, abril 2012
- Número 6, març 2012
- Número 5, febrer 2012

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

Cal conèixer el "be-bop" per entendre Jimi Hendrix?

L'ensenyament de la música moderna sota el referent del jazz

Fa uns anys, el jazz es va emancipar de la tradició fins aleshores imperant –i única ensenyada a les escoles– de la música clàssica. Va esdevenir una disciplina amb un llenguatge propi i un currículum ben diferenciat, "se'n va anar de casa". Ara és la música moderna qui lluita per aconseguir el seu propi espai i deslligar-se d'aquest "germà gran" de qui, acadèmicament, encara es veu obligat a dependre. Les escoles de música, es plantegen una autonomia real de la música moderna respecte del jazz?

A dues veus

Altres publicacions

0



Daniel Payà

Estudiant de Jazz i Música Moderna de l'Esmuc



Rolf Bäcker

Professor de fonètica alemanya i de musicologia a l'Esmuc

Molts dels que hem viscut al nostre país l'arribada a les escoles de l'anomenada "música moderna" estem convençuts que ha estat un gran pas endavant. Però trobem encara avui els tòpics d'anys enrere, tals com la poca inclinació que els estils que s'engloben dins d'aquesta conflictiva etiqueta siguin considerats per l'ensenyament oficial. I amb el temps s'ha pogut comprovar que s'ha anat heretant entre el jazz i la música moderna la relació que en temps passat tenien la música que era considerada culta i la que no.

Avui dia, la música denominada "moderna" no està ni tan sols definida als programes de la majoria d'escoles en les quals, suposadament, s'imparteix. Al principi, en arribar als centres d'ensenyament, va ser tractada com un gènere enorme, en el qual cabien estils del jazz, del rock, del pop, de la música de tradició llatina, de la música electrònica... En fi, "tot el que no era clàssica". Ara alguns estableixen una divisió semblant entre jazz i música moderna, on aquesta assumeix "tot el que no és jazz", (però sí fusió o *latin-jazz*).

En la meua experiència com a músic, estudiant i professor, m'he trobat amb professionals que asseguren sentenciosament que "són el mateix". Però, si és així, per què caldria separar els programes a les escoles? I, si no és així, per què no aclarim les seves diferències per millorar-ne l'aprenentatge? De vegades sembla més una qüestió de maneres o de política que no de pedagogia, si bé en aquest país sembla que estem lluny de la capacitat que tenen altres, desproveïts de complexos i reticències, a l'hora de considerar una cançó pop o *rock 'n' roll* suficientment riques en matèria didàctica.

Al meu entendre, a les escoles haurien de complementar-se tots els estils que es consideren música moderna, i per això s'hauria de concretar prèviament aquest terme tan ambigu, imposat per la incapacitat de definir un programa que aportí la identitat característica i distintiva dels estils que hagi d'abastar. Demanar un espai per la música moderna no comporta renegar del jazz.

Si la música moderna mereix un lloc a les aules, ja sigui per atreure alumnat o amb el sincer propòsit d'oficialitzar-ne l'ensenyament, que es faci amb el mateix respecte amb el qual es tracten altres disciplines ja acceptades acadèmicament. El fet d'haver dedicat el projecte final dels meus estudis superiors a la defensa de la música moderna, en la seva cerca d'un espai propi en l'ensenyament musical, ha reforçat el meu convenciment que aquest procés és francament millorable. Puc posar com a exemple del que caldria evitar en un futur proper grans frases com "per entendre el llenguatge de Jimi Hendrix has de conèixer primer a fons el del *be bop*", provinents de professors que semblen estar fora del seu àmbit, amb el perill que ensenyen a alumnes que poden ser impressionables i que ho poden interpretar al peu de la lletra. Només fan falta docents especialitzats en la matèria que imparteixen, i per això cal definir primer aquesta matèria. Però, ¿com tindrem especialització en la música moderna si, a les escoles en les quals un pot rebre la formació per titular-se i impartir a uns altres aquests coneixements, no s'especialitza realment en aquesta matèria l'alumnat? És el peix que es mossega la cua.

Contingut Actual

Número 10, juliol-setembre 2012

Destacats

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



- Ballem sobre arquitectura



- La música té la paraula

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

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Cal conèixer el "be-bop" per entendre Jimi Hendrix?

L'ensenyament de la música moderna sota el referent del jazz

Fa uns anys, el jazz es va emancipar de la tradició fins aleshores imperant –i única ensenyada a les escoles– de la música clàssica. Va esdevenir una disciplina amb un llenguatge propi i un currículum ben diferenciat, "se'n va anar de casa". Ara és la música moderna qui lluita per aconseguir el seu propi espai i deslligar-se d'aquest "germà gran" de qui, acadèmicament, encara es veu obligat a dependre. Les escoles de música, es plantegen una autonomia real de la música moderna respecte del jazz?

A dues veus

Altres publicacions

0



Daniel Payà

Estudiant de Jazz i Música Moderna de l'Esmuc



Rolf Bäcker

Professor de fonètica alemanya i de musicologia a l'Esmuc

La relació entre "música moderna" (sigui la que sigui) i jazz és impossible de pensar sense un tercer gènere: la música clàssica. Ella ha estat (i segueix estant) a l'occident el paradigma d'ensenyament musical institucionalitzat, per motius molt diversos: la mateixa burgesia que va establir el cànon de la música clàssica també era la portadora de l'ideal de cultura (en sentit de l'alemany *Bildung*) tal com es va difondre a partir de principis del segle XIX, i els seus valors penetren i defineixen ambdues esferes culturals. Precisament per aquest fet ella ha desenvolupat un potent discurs teòric (tot i que aquest mantingui una relació un tant precària amb la pràctica) que és una *conditio sine qua non* per un ensenyament lligat a l'escriptura.

Ara bé, que el jazz amb la seva trajectòria històrica tingui molt a veure amb la música clàssica fins al punt de reproduir-ne tendències senceres, és un lloc comú. Pel tema que ens ocupa aquí resulta fonamental considerar l'ambivalència de la relació entre música clàssica i jazz. D'una banda, comparteixen un alt grau d'identificació cultural (recordem en Charles Mingus afirmar que el jazz és la música clàssica dels afro-americans; i fins i tot per una part considerable dels *white anglo-saxon protestants* el jazz és la resposta americana al desig d'una música nacional que, en molts països europeus, és la música clàssica); comparteixen també un aire intel·lectual i elitista (una imatge difosa sobretot a partir del *be-bop*, amb músics —quina sorpresa!— com Charlie Parker, molt pendents de la música contemporània), així com una teoria musical pròpia (inspirada, per descomptat, en la teoria musical clàssica, tot i que amb unes premisses fonamentalment diferents, cf. *The Lydian-chromatic concept of tonal organization*, de George Russell). D'altra banda, i tal com ja suggereixen els discursos identitaris esmentats, el jazz s'ha entès en més d'una ocasió com una afirmació *contra* la música clàssica, i no falten polèmiques per part de les dues bandes (recordo la carta d'un lector a una revista alemanya de jazz i clàssica, on el remitent amenaçava amb deixar de comprar-la si no s'eliminava la part que corresponia al jazz...).

Entre l'anomenada "música moderna", entenent-la com a música popular urbana sense el jazz, i aquest últim sembla existir una relació semblant. Aquí és el jazz contra el qual es rebel·la la música moderna (amb arguments en ocasions semblants als que esgrimien els defensors del jazz contra la música clàssica, com ho feia Eric Clapton amb el blues), nodrint-se, tanmateix, de la teoria del jazz que, com hem dit abans, resulta imprescindible al nivell acadèmic. On el jazz, però, ha aconseguit emancipar-se de la música clàssica, les previsions de la música moderna de fer el mateix resulten més que negatives, atès que aquesta expressió no és més que un calaix de sastre on caben estils com *heavy-metal*, *country*, *soul*, *funk*, etc., que no comparteixen cap llenguatge musical comú més enllà d'un grapat d'escalas reflectit a la teoria heretada del jazz.

S'intueix que, a l'ensenyament musical institucional, ens trobem amb la col·lisió entre músiques que reflecteixen els valors de la burgesia, sobretot pel que fa a la representació identitària i l'ideal de *Bildung* (la música clàssica i el jazz), amb d'altres que s'hi insereixen per plantejaments més aviat econòmics (la música moderna, que, donada la seva pluralitat i falta de gran narrativa potser hauríem d'anomenar "música post-moderna"...). Sense negar la utilitat, per exemple, dels coneixements teòrics provinents del jazz (i de la música clàssica, perquè no?), l'ensenyament podria enfocar-se més a les necessitats de la música al nivell laboral i artístic, i en funció de l'estil concret.

Evidentment, moltes coses encara es podrien dir respecte a la música clàssica i el jazz com a músiques conductores de l'ensenyament, així com la seva repercussió social. Això, possiblement, ens portaria a una problemàtica molt més profunda que no pas la relació ambivalent entre la música moderna i el jazz en termes d'ensenyament, i al centre de la qual hi ha, entre d'altres, el model d'acadèmia posat en qüestió des de fa uns quants anys, el model econòmic en plena crisi

Contingut Actual

Número 10, juliol-setembre 2012

Destacats

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



- Ballem sobre arquitectura



- La música té la paraula

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

de sostenibilitat, i, al cap i a la fi, la desaparició de la burgesia com a portadora, precisament, d'aquests models.

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

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Gent Esmuc

Gent Esmuc és una secció de la revista pensada per mostrar la vitalitat musical de professors, estudiants i altres membres de la comunitat educativa de l'Escola. Sempre que hi apareguin ressenyes de discos, llibres, partitures o altres publicacions, les trobareu disponibles a la Biblioteca de l'Esmuc.

Adéu, Mònica Zuzama

L'escola lamenta la mort d'una estudiant



I en l'aire, els Lamote

Concert de la banda de l'Esmuc



La Simfònica de l'Esmuc, en concert

Dirigida per Lutz Koehler



Jordi Savall, a El So Original

L'altre significat de la paraula "mestre"



Música i gresca amb olor de vacances

Concert dels conjunts de música tradicional de l'Esmuc



Ballem sobre arquitectura

Seminari de semiòtica musical aplicada a l'IDEC, a càrrec de Joan Grimalt



Jaume Ayats, Premi Nacional de Cultura

El CoNCA destaca el seu treball de recerca i divulgació de la música popular

Contingut Actual

Número 10, juliol-setembre 2012

Destacats

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



- Ballem sobre arquitectura



- La música té la paraula

Contingut Anterior

- Número 9, juny 2012
- Número 8, maig 2012
- Número 7, abril 2012

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



Una oda als sentiments

Eladio Reinón: *A flor de piel*

- Número 77, maig 2019
Número 77, maig 2019

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



El 'Cant dels ocells', a flamencat

Capriccio per a guitarra i piano, de Jordi Vilaprinyó

I en l'aire, els Lamote

Concert de la banda de l'Esmuc



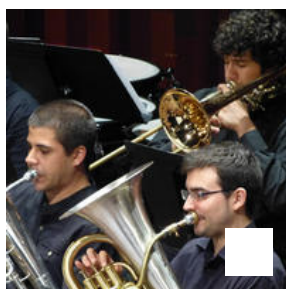
Josep Pujol i Coll
Professor de musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Dimecres, 20 de juny, set de la tarda. El concert va començar amb puntualitat britànica i accent nord-americà. La *Fanfare for a common man*, d'Aaron Copland, està pensada per a un repartiment de trompes, trompetes, trombons, tuba i percussió, de manera que només la meitat de la formació va aparèixer a la Sala Oriol Martorell de l'Auditori, seguida del seu director, el professor de trombó i solista de l'OBC, Raül García. Acompanyant els metalls de la fanfara, solemne i estrepitosa, els dos percussionistes demostraren estar ben alimentats i vitaminats, però un servidor es va plantejar si la meua butaca a les primeres files havia estat una tria temerària. Per sort, amb la formació completa de la banda simfònica es va restablir l'equilibri. Cursos enrere, l'Esmuc havia tingut insuficiència de trompes, a la vista quedava que s'ha solucionat. El planter de clarinets també es veia esponerós. Vaja, que la banda simfònica feia molta patxoca, i

va demostrar la seva vàlua ja amb la següent peça, l'arranjament per a banda del *Concertstück* per a arpa i orquestra, op. 39, de Gabriel Pierné. El protagonisme fou llavors per a la solista, Esther Piñol, arpista que s'ha graduat precisament amb un projecte final que incloïa aquest concert. La peça va lliscar suau, ningú no enyorava la versió orquestral gràcies al bon ofici de l'arranjador, Ricard Lamote de Grignon (1899-1962), de qui enguany es commemora els 50 anys de la seva mort. A l'entrada havia tafanejat una conversa privada d'algú que encara l'havia pogut veure dirigir, recordant la seva mítica labor al capdavant de la Banda Municipal de Barcelona i el seu exili a València en la postguerra.

El plat fort, pel que respecta a les seves dimensions i envergadura, fou la *Suite del Rosenkavalier*, arranjament de Jan Cober de la popular òpera de Richard Strauss. Va ser un festival. Els temes més coneguts d'*El cavaller de la rosa* s'anaven descabdellant sense solució de continuïtat, ara el dring de la rosa de plata, adés l'insistent vals del baró Ochs, o el meravellós trio final. Val a dir que la banda simfònica s'havia programat durant el curs i, per problemes logístics, es va anul·lar a darrera hora. Ha estat un encert reprogramar-la ara, lluint conjuntament amb la resta dels grans conjunts, sense les tensions pròpies del curs i en uns moments en què els estudiants han madurat prou com per a una peça d'aquestes característiques, densa i complexa. Curiós: Strauss, "bandificat", sona encara més wagnerià.

A les vuit menys deu ja sortíem. Cinquanta minuts de concert, encara no sé si fou curt o es va fer curt. El públic —ho deien— s'hi hauria quedat.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 10, juliol-setembre
2012

Destacats

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



- Ballem sobre arquitectura



- La música té la paraula

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

La Simfònica de l'Esmuc, en concert

Dirigida per Lutz Koehler



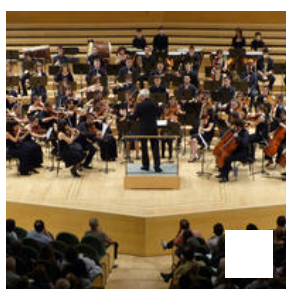
Redacció ED

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Orquestra simfònica de l'Esmuc

Els concerts de l'Orquestra Simfònica de l'Esmuc, dins del cicle de Grans Conjunts, acostumen a ser un regal d'excel·lència des del punt de vista de la interpretació, del treball del director convidat o del programa escollit. En aquesta ocasió, fidels a la tradició, s'han alineat *planetàriament* els tres elements per fer un concert de resultat més que professional.

Lutz Koehler, professor de Direcció d'orquestra de l'Escola, ha dirigit la formació i ha sabut combinar la magnificència del programa amb l'esforç dels dies d'assaig en què s'ha treballat de valent per obtenir aquesta quota d'èxit. Per suposat, cal puntualitzar que l'aptitud i la interpretació de tots els músics ha lluit, especialment per la seva energia, força i també per una il·lusió que vibra amb cada nota, amb cada moviment i amb la gratificant sensació que omple el jove intèrpret quan se sent segur del resultat final, quan assoleix el cim que esperava.

L'*Obertura Manfred*, considerada una de les millors obres simfòniques de Robert Schumann, va ser la primera andanada enèrgica de la vetllada. Els estudiants van saber interpretar la desesperació i les aventures metafísiques de l'heroi creat per Lord Byron, amb un protagonisme equilibrat de les diferents seccions orquestrals.

Amb el *Konzertstück* de Schumann per a quatre trompes, els solistes José Abreu, Alma Sarasola, Ismael Vidal i Pedro Blanco van retenir l'atenció del públic, pel repte interpretatiu que van haver de superar. Aquesta és una de les obres fonamentals del repertori per a trompa. Amb aquesta consciència, els solistes van tocar una obra èpica amb passatges vibrants i d'altres més lluminosos que encarrilaven el so cap un final gairebé de sentiment universal. L'equilibri, l'entrada i sortida de les trompes donava a aquesta peça un to de passió, de sentiment tel·lúric.

Després de la pausa, l'última obra del programa, la *Simfonia Fantàstica* de Berlioz —potser el treball més conegut d'aquest autor— va afavorir un ventall de sonoritats amb protagonisme per a tota l'orquestra.

L'obra de Berlioz va ser concebuda amb motiu de l'amor passional de l'autor envers la seva futura esposa, l'actriu Harriet Smithson, i descriu l' enamorament, l'obsessió i el drama romàntic. En el segon moviment, *Un bal*, les arpistes Esther Piñol i Helena Garreta van oferir una invitació a la dansa. A ritme de vals, amb la màgia cristal·lina de la seva sonoritat, es va il·lustrar la trobada inicial dels dos amants. El següent moviment constitueix bona part del nus argumental de l'obra amb el so de capvespre camperol, de suau calma, que sembla descriure la fi del dia, la felicitat. Pausadament, sense cap pressa i veient diferents tonalitats musicals, arriba la nit. I amb la foscor també arriba el picotejar de les cordes que semblen despertar el fantasma de la gelosia, de la desconfiança de l'amant envers la seva estimada.

El concert va concloure amb la percussió èpica de la mort de l'artista i la posterior reconciliació espiritual, amb campanes celestials i una mena d'aletieg d'ocells descrits pels violins, amb un final que convidava a l'aplaudiment i al goig musical. També, i això no ho podem oblidar, el concert ens confirma que som davant una fornada de músics que es deixa la pell en les seves interpretacions, que entenen que els Grans Conjunts són una peça fonamental en el desenvolupament formatiu que realitzen a l'Escola i en el camí cap al seu futur professional.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 10, juliol-setembre 2012

Destacats

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



- Ballem sobre arquitectura



- La música té la paraula

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

Jordi Savall, a El So Original

L'altre significat de la paraula "mestre"



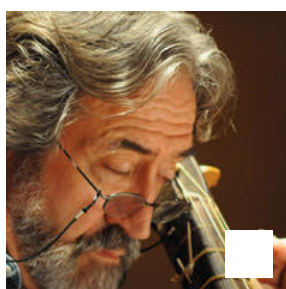
David Drudis
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

1



Jordi Savall

El músic internacional, català, incansable, impecable. El recuperador del passat, l'artista que trenca fronteres i construeix ponts, el receptor del premi Léonie Sonning... D'entre tots els epítets que solen acompanyar el nom de Jordi Savall a la premsa, però, sovint en trobo a faltar un que faci referència a una de les seves facetes que considero més valuosa, la d'educador. És clar que em refereixo a la seva voluntat de fer arribar la seva música i les seves idees al públic, de contagiar-lo del seu entusiasme, de *divulgar*, que demostra la cura que posa en la preparació de cada un dels seus projectes, a l'abast tant de l'acadèmic com del melòman. Però també em refereixo a la seva feina a *les trinxeres*, com a professor i organitzador de cursos, a Basilea, a Sant Feliu de Guíxols, a l'Esmuc...; l'altre significat de la paraula "mestre", el que no indica haver assolit l'excel·lència, sinó la voluntat de transmetre-la.

Per tant, només puc imaginar l'orgull que devien sentir Jordi Savall i els altres membres d'Hespèrion XXI i Le Concert des Nations (molts d'ells professors d'aquesta casa) en poder celebrar un concert com el del passat dijous 21 de juny a la sala Pau Casals de l'Auditori. Perquè els músics convidats, membres de la *Tercera Acadèmia de Formació Professional d'Investigació i Interpretació amb instruments d'època* (projecte organitzat per l'Esmuc i la Fundació CIMA), eren els seus mateixos alumnes, i van oferir una interpretació excel·lent, a l'alçada dels concerts als quals ens té acostumat el mestre d'Igualada.

Amb el títol *L'Esperit i els sentits: els extrems retrobats*, i format per danses del *Terpsichore* de Michael Praetorius i diverses *canzoni da sonare* de Giovanni Gabrieli i Giuseppe Guami, el concert proposat per Savall, el darrer de la sisena edició del cicle *El So Original*, ens acostava al naixement de l'orquestra barroca i de la música instrumental. L'elecció de les peces i els compositors és tan interessant com la música mateixa: es tracta de composicions publicades en un moment molt concret (entre 1612 i 1615), escrites per a conjunt instrumental a partir de patrons de dansa i de cançó i, per tant, divorciades de la seva funció original. Com molt bé exposaven les notes al programa de Josep M. Vilar, "danses que ja no es ballen" i "*canzoni* que ja no es canten", que esdevenen música instrumental per a ser *escollada*. Les obres dels tres compositors estan, a més, relacionades entre elles: Praetorius esmenta les *canzoni* de Gabrieli a un dels seus tractats, mentre que tant Gabrieli com Guami havien viscut un temps a Alemanya, concretament Munic, on Orlando di Lasso era mestre de capella.

Un programa enginyós, doncs, ple de detalls interessants i que un cop esdevingut música feia palès allò que volia transmetre Savall, els punts de contacte entre nord i sud, entre l'espartana Alemanya i la fastuosa Venècia, entre música vocal i instrumental, entre passat i present. Es van trencar fronteres, es van construir ponts.

La sincera ovació del públic va arrencar dos bisos als músics i va allargar fins a les dues hores un concert que ja havia estat ple de moments memorables, com el joc virtuós entre violí i *cornetto* a una de les *canzoni* o la indispensable improvisació de Savall als canaris del *Terpsichore*. Com escau a la música d'aquest període, però, va resultar molt més destacable el conjunt, el que dona veritable protagonisme al so, que tant cuida Savall (i amb excel·lents resultats). Tots els instruments tenien la presència justa, permetien gaudir de la textura de la música amb la veu personal de cada un d'ells. Potser afegiria, com a nota personal, que més d'un vàrem trobar a faltar els cromorns que prometia el programa, tot i que l'excel·lent paper de les gaites, que van sonar bellíssimes en aquell teixit orquestral, en va compensar sobradament la falta. I evidentment, no podia ser d'altra manera, també el conjunt de violes dirigit per Savall, un eco de l'omnipresència d'aquest instrument a la música europea del període.

En definitiva, haig de felicitar als alumnes de la *Tercera Acadèmia* (no se m'escapa que la majoria d'ells són eixits de l'Esmuc), no només per un concert excel·lent, sinó també per l'oportunitat que segurament ha suposat, tant de demostrar el seu talent com d'actuar amb altres músics de primera línia. I al mestre Savall, evidentment, per un altre pont ben construït.

Comentaris (1)

+ Afegir un comentari

Música de dansa que ja no es balla

Carles Mas i García 19 juliol 2012 11:08:17

Bon dia, m'interessaria força d'aconseguir el text de presentació d'aquest concert, en particular pel què fa referència a la idea de que la música del Terpsichore no és per a ballar.

Us agrairé molt si me'l podeu passar, voldria fer una aportació en aquest tema.

Cordialment,

Contingut Actual

Número 10, juliol-setembre
2012

Destacats

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



- Ballem sobre arquitectura



- La música té la paraula

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

Música i gresca amb olor de vacances

Concert dels conjunts de música tradicional de l'Esmuc



Gina Quatreases
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Conjunt d'acordions diatònics

Imagineu-vos un vespre de juny amb la fresca justa, una terrassa amb taules i cadires, cacauets gratuïts per a tothom, cerveses "de la terra" a bon preu i grans i joves del poble esperant que comenci el concert amb il·lusió i curiositat. Els músics són també a les taules, riuen i parlen. Un escenari els espera, però no hi ha pressa.

El tècnic dona el vistiplau per començar, "tot a punt!" i el Pep Moliner, cap del departament de Música Tradicional de l'Esmuc, ens dona la benvinguda al concert. Avui, dimarts 12 de juny, sentirem tres conjunts instrumentals ben diferents.

Els músics, preparats i esperant, tranquils, però engrescats. Els primers a pujar a l'escenari són cinc grallers i un dolçainer de l'Esmuc que ens ben desperten a tots interpretant quatre curtes peces originals per fanfara, amb sonoritats pròpies de les trompeteries de les corts medievals.

La terrassa dels Jardins de Can Tinturè (Esplugues), on ens trobem, es va omplir de passejants curiosos.

El quintet d'acordions diatònics agafa el relleu i ens anima a ballar amb la dansa de Castellterçol. L'arranjament, on un mar de veus s'entrecruen i s'entrelliguen, ens fa restar pendents i a l'aguait del moment en què, per fi, sona la coneguda melodia.

S'està fent fosc i s'encenen els llums de la terrassa.

Canvi d'aires. *Héptimo*, dels portuguesos Danças Ocultas, comença a sentir-se. Un bordó rítmico-harmònic insisteix en no parar de sonar en tota la peça, que des d'ell es construeix i en ell desapareix.

L'ambient s'ha calmat, el silenci i el so del vent imperen durant uns segons. Però quan sonen les primeres —i inconfusibles— notes d'*Amparito Roca*, última peça que toca el segon conjunt, un bon grapat de gent s'anima a taral·lejar sense complexos l'arxiconeguda melodia. A la vegada, unes balladores, ben divertides, s'animen a dansar en un estil, podríem dir, lliure (els passos semblen més propers a una rumba que a un pasdoble!) Ja és de nit. Fa un aire i fa un fred perfectes.

Marcel Casellas, professor del departament de Música Tradicional de l'Escola, puja animat a l'escenari i ens presenta el tercer i últim conjunt de la nit. Gralles, acordions diatònics, flabiol i tamborí, saxo tenor, veus, pandereta, palmes, pandero quadrat i simbomba... Quina colla de músics! Ens explica que les peces que sonaran formen part de l'obra *Eròtic-Giust*, del conjunt Casellas Sextet Folk. Comencen amb *Goigs a la verge que ho ignora* i ens adonem ràpidament de la necessitat de deixar a un costat les divisions binàries i ternàries del temps, pròpies de la tradició musical "cultura" occidental per endinsar-nos a un *giusto*-sil·làbic (mecanisme pel qual es fa coincidir a cada síl·laba del text una nota, que pot ser curta o llarga) ben comú a moltes melodies tradicionals de la Mediterrània. La lletra, per altra banda, ens deixa prou clar el perquè del títol del projecte.

Després dels goigs ens expliquen l'esdevenir d'una trobada nocturna amb *La noia del caixer automàtic* i canten la melancolia de la marxa de la companyia, amiga i amant amb *Cançoneta llunàtica*.

Els més grans del públic semblen divertir-se, tot i que encara hi ha qui no sap si riure o no.

Els menuts, és evident, no entenen gran cosa.

Art de pintor ens parla de l'art que un pintor té, el qual sembla que, en aquest cas, no s'acaba amb el de saber pintar. L'última peça que interpreten, amb un erotisme ben pujat de to, és *El cinèfilonista: un amant del cinema i de les actrius de la gran pantalla, de les sales fosques i de la solitud de les darreres files de la sala*.

El públic aplaudeix, els músics saluden, com és d'esperar, més d'una vegada i baixen de l'escenari. Sí, tot indica que el concert ha acabat. Però de nou comencem a sentir gralles i un acordió i un Marcel Casellas donant indicacions. En un tres i no res, munten una sessió d'improvisació, a partir de melodies tradicionals, que durarà ben bé una hora i que deixarà al públic embadalit.

Quina nit més agradable. Quina companyia més grata.

Ara sí, ja poden començar les merescudes vacances!

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 10, juliol-setembre
2012

Destacats

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



- Ballem sobre arquitectura



- La música té la paraula

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

Ballem sobre arquitectura

Seminari de semiòtica musical aplicada a l'IDEC, a càrrec de Joan Grimalt



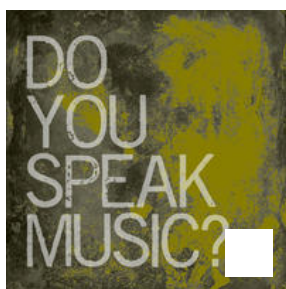
David Drudis
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



La musicologia és un dels camps que en dècades recents s'està beneficiant de l'aplicació de la semiòtica, la disciplina que estudia els signes i els seus processos. El treball de musicòlegs com Eero Tarasti, Raymond Monelle o Philip Tagg, per citar-ne només alguns, ha permès aplicar-la a l'anàlisi de diferents tipus de música, enriquint el nostre coneixement no només sobre les obres sinó també sobre el seu context. La semiòtica musical ha esdevingut així un recurs analític extremadament útil (per a alguns musicòlegs, inclús el recurs preferent) per sí mateixa o en combinació amb altres eines analítiques, com l'anàlisi formal o els sistemes de Schenker o Reti.

Ara bé, qui hagi tingut la fortuna de sentir un concert dirigit per Nikolaus Harnoncourt, per posar un exemple (o, més a prop encara, un concert-conferència dirigit per Lorenzo Coppola, com hem tingut en diverses ocasions aquest darrer any a l'Esmuc), haurà pogut apreciar l'aplicació pràctica de la semiòtica de cara a la interpretació i la direcció musicals. Els aspectes de l'obra i el seu context als què ens dona accés l'estudi semiòtic faciliten per força una interpretació no només més rica, sinó també més *congruent*.

Una manera clara d'entendre aquesta idea la trobem en una pràctica dramàtico-literària molt propera a la musical, el recitat de poesia. El coneixement de l'idioma i la forma poètica permetran a un actor que ha dedicat anys a treballar la seva veu i dicció fer un recitat perfecte. Però és entendre el llenguatge del poeta (i no em refereixo tant a l'idioma com a la seva manera d'expressar-se) el que permet anar més enllà de la pronúncia, del ritme i la mètrica, de l'estructura gramatical i el significat *literal*, el que permet contextualitzar el poema i afegir al recitat noves dimensions. Per posar un exemple, saber que durant el segle XVI a la poesia anglesa (i de molts altres països) la mort sovint s'emprava com a metàfora de l'orgasme ens permet donar un tractament dramàtic completament diferent a la lectura, afegir una dimensió de carnalitat i vitalisme a un poema que altrament resultaria extremadament *disfòric* (un terme usat sovint per Grimalt, en el sentit antitètic d'*eufòric*).

La semiòtica musical ens acosta de manera similar al significat subjacent a la música de diferents períodes. Ja sigui en forma de madrigalismes (com el *pianto*, un interval de segona descendent), recursos de la retòrica barroca (com la *parthesia*, o dissonància exhortativa), l'ús del llenguatge operístic a la Viena del segle XVIII (per exemple, la imitació de situacions dramàtiques en una sonata de piano), l'ús d'anàfons (la imitació del so d'un bombardeig a l'*Star-Spangled Banner* de Jimi Hendrix), o d'un gènere concret (l'aristocràtic minuet, la siciliana pastoral, la barcarola, el nocturn...), la mateixa música pot parlar, pot riure o plorar, pot ser irònica o crítica. I l'interpret, com l'actor que imaginava al paràgraf anterior, pot enriquir-ne la interpretació gràcies a la seva familiaritat amb aquest significat subjacent.

El professor Joan Grimalt, format com a pianista, compositor i director a Viena, ha dedicat bona part de la seva activitat professional a l'estudi de la semiòtica musical i a les seves diferents aplicacions pràctiques. Autor de *Com escoltar música* (Duxelm, Barcelona, 2007) entre d'altres, ha combinat la seva activitat com a director amb la docència a l'Esmuc i la UPF, i des de fa alguns anys imparteix una sèrie de seminaris a l'IDec (UPF) dedicats a una pràctica musical que sovint donem massa per feta o hi donem menys importància: l'escolta activa de música. Normalment restringits a estudiants de l'IDec, alguns estudiants de musicologia, composició, direcció i interpretació de l'Esmuc hem pogut accedir al darrer d'aquests seminaris, ofert durant el mes de maig i la primera setmana de juny.

El seminari ha posat junts per primera vegada, doncs, melòmans i professionals de la música i Joan Grimalt ha aconseguit donar unes classes alhora interessants i entenedores per a uns i altres, en què cada concepte d'un temari considerable (basat en un llibre, de propera publicació, que Grimalt està escrivint en col·laboració amb el també professor de l'Esmuc Rubén López Cano) es posava en pràctica mitjançant exemples musicals de tots els gèneres i estils, de Monteverdi a Mahler, de Beethoven als Beatles.

"Tots els presents en sabeu, de música" va ser una de les idees que Grimalt va voler deixar clares en començar el primer dia de seminari, una clara al·lusió a les diferències formatives entre els estudiants de l'Esmuc i els de l'IDec. Ara bé, penso que aquesta idea reflecteix també la facilitat amb què l'estudiant copsa aquest tipus de matèria, sigui quin sigui el seu transfons acadèmic, cosa que va dinamitzar considerablement el funcionament de les classes, permetent que la formació teòrica dels músics i el bagatge musical dels melòmans formessin un fons comú que aportava a les classes sense perjudici a uns o altres.

L'altre aspecte positiu d'aquesta heterogeneïtat dels alumnes va ser el diàleg que es va poder establir entre estudiants de diferents especialitats musicals i melòmans, que va permetre afegir a cada ítem del temari aportacions des del punt de vista de l'interpret (llegiu *performatiu*, mal que em pesi el mot), del musicòleg o del wagnerià aficionat (que de vegades coneix la seva àrea millor que l'un i l'altre), aportacions que sovint van

Contingut Actual

Número 10, juliol-setembre 2012

Destacats

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



- Ballem sobre arquitectura



- La música té la paraula

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

incloure aspectes molt interessants sobre la recepció de la música o fins i tot sobre aspectes professionals de la seva pràctica. Tothom es va endur alguna cosa d'especial interès per al propi camp.

El seminari va tenir, però, un defecte evident: la seva curta duració, que va impedir aprofundir tot el que alguns haguéssim volgut en alguns dels temes. Un defecte que podria corregir-se si, donada la gran acceptació que aparentment va tenir el seminari entre els estudiants de l'Esmuc que hi vàrem assistir, podem seguir tenint-hi accés en el futur.

Les meves felicitacions a Joan Grimalt per un seminari excel·lent que, a més d'ajudar a construir ponts entre diferents disciplines i entre músics i oients, enriqueix l'escolta d'uns i altres i demostra que l'expressió "parlar sobre música és com ballar sobre arquitectura" (que s'ha atribuït entre d'altres a Clara Schumann, a Thelonious Monk i Frank Zappa) és absolutament falsa.

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

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Jaume Ayats, Premi Nacional de Cultura

El CoNCA destaca el seu treball de recerca i divulgació de la música popular



Redacció ED

Posa't en contacte

Contingut Actual

Número 10, juliol-setembre 2012

Destacats

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

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Jaume Ayats, l'octubre de 2011, en la presentació del seu llibre

Jaume Ayats, doctor en Història de l'Art, professor de l'UAB i de l'Esmuc, violinista i etnomusicòleg apassionat per la música oral d'arreu del món, ha rebut aquest guardó, màxim reconeixement institucional a la cultura i a la creació artística catalanes, en la modalitat de Cultura Popular, per la seva labor de recerca i difusió de la música oral.

Els [Premis Nacionals de Cultura](#), instituïts pel Govern l'any 1982, són continuadors dels que la Generalitat va atorgar entre 1932 i 1938. Es concedeixen anualment a persones o entitats que han excel·lit amb les seves aportacions o activitats en diversos àmbits, seguint l'assessorament d'un jurat que aquest any ha estat format per catorze personalitats de referència en el món de la cultura. Juntament amb Ayats, han estat premiats també el poeta Enric Casasses, el cardiòleg Valentí Fuster, el filòsof Arnau Puig, i dues entitats: Omnium Cultural i el Museu Etnogràfic de Ripoll.

L'octubre de 2011 es va presentar el llibre de Jaume Ayats *Els Segadors: de cançó eròtica a himne nacional*, un estudi amè i alhora molt rigorós sobre l'actual himne de Catalunya, editat per L'Avenç. Tal com el mateix autor ens va avançar aleshores, el sorprenent origen del "crit" de la Guerra de 1640 es troba en una cançó que els joves segadors cantaven per animar la feina. La lletra original, carregada de metàfores i dobles sentits, explicava les aventures d'una dama de classe alta i un segador. Es tractava d'una cançó eròtica en tota regla, doncs, de la qual conservem la melodia. No va ser fins a finals del segle XIX que Francesc Alió publicà, al seu recull de *Cansons populars catalanes*, la versió amb la lletra bel·licista que actualment coneixem.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari



- Ballem sobre arquitectura



- La música té la paraula

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

Una oda als sentiments

Eladio Reinón: *A flor de piel*



Esther Navarro
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



El saxofonista Eladio Reinón,
amb Jordi Rossy

I quina manera millor de exemplificar aquest enaltiment de l'amor, que dedicant l'esforç del seu treball als seus pares? L'Eladio Reinón fa una selecció de cançons que han acolorit moments importants de la seva vida, que ha inclòs en els seus concerts i que, diu, les ha arribat a sentir com a seves. No podem passar per alt les lletres implícites que ens evoca el saxo i el clarinet baix; les interpretacions, encara que tractades com a instrumentals, són portadores dels mateixos afectes dels quals la música en sí mateixa ens en pot parlar igualment, i tot i que poden jugar en les diferents polaritats de l'amor, emanen amb passió, han de ser expressades, estan a *flor de piel*: l'enamorament, la desesperació, el lament de la pèrdua, la joia de ser correspost... Sentiments universals amb els quals tothom es pot sentir identificat. Emfatitzen la idea d'aquest flux d'espontaneïtat les gravacions en directe que es van fer al Café Mercedes Jazz de València.

El nexa musical d'aquesta selecció de balades i boleros és un nucli jazzístic amb la cara i els ulls dels clàssics més grans del panorama —sobretot, però no exclusivament— nord-americà: Cole Porter, George Gershwin, Vernon Duke i Thelonious Monk entre d'altres. I no pot faltar igualment l'essència *latin* que donen tant els ritmes com la formació instrumental (congues, bongos i timbals). Saxo i clarinet baix porten la veu, que parla amb delicadesa, mentre que els peus no poden evitar reaccionar en sentir les congues, i per altra banda, satisfà escoltar ja a la primera cançó, *Someone to watch over me*, les improvisacions de la guitarra jazz i la percussió a ritme de bolero. Tot tractat amb exquisidesa, i amb cura, com si els músics tinguessin por que la música caigués i es trenqués. *A Darn that dream* la bateria ens puja a la barca del swing i la guitarra i el contrabaix prenen més protagonisme com a solistes. *Mira que eres linda*, bolero de Julio Brito, ens sorprèn en entrar les improvisacions amb un patró rítmic més afro, que va pujant d'intensitat fins que el saxo sentència la peça amb l'última frase. Destaca el canvi del saxo pel clarinet baix a *Ask me now*, que dialoga en duet amb el contrabaix. L'Eladio posa la guinda del pastís amb el bolero que dona nom a aquest treball, una composició pròpia que segueix la línia jazzística que marca l'estètica del disc.

Intèrprets:

- Eladio Reinón, saxo tenor i clarinet baix
- Jaume Llobart, guitarra
- Mario Rossy, contrabaix
- Luis Alfonso Guerra, congues i bongos
- Yoan Sánchez, pailas
- David Xirgu, bateria

Gravat en viu al Café Mercedes Jazz de València (novembre 2011) i a l'Estudi Laietana de Barcelona (febrer 2012).

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 10, juliol-setembre
2012

Destacats

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



- Ballem sobre arquitectura



- La música té la paraula

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

El 'Cant dels ocells', aflamencat

Capriccio per a guitarra i piano, de Jordi Vilapinyó



Zoraida Marqués
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Contingut Actual

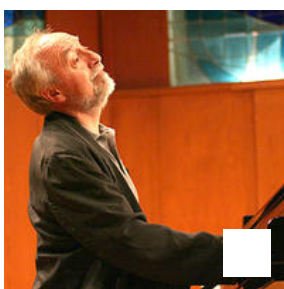
Número 10, juliol-setembre
2012

Destacats

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

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



Jordi Vilapinyó. ©Xavier
Pintanel

El *Capriccio* del compositor Jordi Vilapinyó va dedicat al seu amic Jordi Codina, com deixa intuir el subtítol de l'obra, "De Jordi a Jordi". La idea de fer aquesta obra sorgeix de les ganes del compositor d'ampliar una mica el repertori per a piano i guitarra, ja que l'autor es considera un enamorat de la guitarra, malgrat ser pianista. Jordi Vilapinyó es defineix a si mateix com un pianista versàtil vingut del món del clàssic, però apassionat per la Nova Cançó, el jazz, el flamenco i la música tradicional. Si hagués d'escollir un compositor amb qui se sentís més identificat, aquest seria sense cap dubte el gran George Gershwin.

La intenció de Vilapinyó a l'hora de compondre aquesta obra era poder crear una peça on els dos instruments poguessin ressaltar de manera equilibrada, sense passar l'un per sobre de l'altre i aconseguir que sonessin amb una bona complementarietat. Val a dir que quan s'escolta l'obra, piano i guitarra van jugant amb els volums, registres i silencis per definitivament

aconseguir un brillant equilibri entre tots dos.

Aquest *Capriccio* és una adaptació del *Cant dels ocells* en clau flamenca, en què els dos instruments van alternant la melodia d'aquest conegut cant popular català, tal com diu Jordi Codina a l'escrit de la partitura: "en Jordi fa conviure un sentiment naïf nacionalista andalús amb l'estimat i emblemàtic *Cant dels ocells*. S'hi combina la tradició d'unes arrels populars amb altres peculiaritats, com per exemple l'ús del compàs 5/8, que recorda el moviment continu d'una campana. Un petit detall que es pot apreciar a la partitura és la senyalització d'un "olé!" que, com bé explica Vilapinyó, té el seu moment concret, no es pot dir ni abans, ni després.

Finalment, la intenció del compositor era que l'interpret pogués gaudir plenament a l'hora de interpretar la seva obra i per això ja la va escriure pensant amb unes posicions que facilitessin el ple moviment en tots dos instruments. I, com diu Codina, "Toqueu, divertiu-vos, no espereu ni un instant més per a donar vida a aquest *Capriccio*".

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari



- Ballem sobre arquitectura



- La música té la paraula

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

Forma sonora i extramusicalitat

Les relacions entre els mons de l'acció corporal i la forma sonora.



Javier Quisilant
Graduat en Composició
per l'Esmuc

Posa't en contacte

Article

Altres publicacions

0



Les idees musicals, igual que els valors, evolucionen amb el pas del temps. En acabar els meus estudis de Composició a l'Esmuc, i com a objectiu del meu projecte final, vaig voler observar el comportament del llenguatge i de les idees musicals com a mitjà per representar una idea més elevada, més evolucionada. Vaig abordar la temàtica de l'extramusicalitat de manera exhaustiva, per comprovar que un discurs únicament musical pot derivar en elements no purament musicals, i fer que, arran d'això, els elements extramusicals i l'extramusicalitat en si estiguin separats per una línia molt fina. L'extramusicalitat seria doncs una prolongació dels elements musicals sorgida arran d'una evolució lògica i orgànica.

L'expressió del moviment

Dos conceptes que sempre han tingut una especial importància per mi —fins i tot fora de l'àmbit del musical, i que han estat i estan presents en el meu treball— són **el transcurs del temps i el moviment**. Els meus plantejaments sempre s'havien dirigit cap a qüestions relacionades amb el transcurs temporal, amb els esdeveniments i amb el que suposa l'ordre d'aquests esdeveniments dins d'una estructura basada en la temporalitat. I és que per a mi, treballar amb música és en la seva més pura essència treballar amb la dimensió temporal, amb la dimensió del temps. Dit de manera senzilla, el que predomina en la meua música és un plantejament previ sobre la distribució dels elements i els esdeveniments en la línia del temps.

Aquesta organització dels esdeveniments d'un discurs musical es reflecteix en un resultat sonor; i aquest resultat sempre deforma la línia de l'espai-temps. És, per tant, alguna cosa física, tangible i material [1]; una deformació, que conté un ordre en el seu desenvolupament intern, provocat per l'existència d'una inèrcia, o més ben dit, d'un moviment.[2]

A la vegada que feia el meu projecte final, també treballava en una sèrie d'obres per a instrument solista en les quals l'acció corporal s'incorporava al discurs musical com un dels seus elements constituents. Tractava el concepte de moviment des de l'acció corporal i des del moviment que suscita la forma musical, tot sumat per obtenir un resultat únic i singular. M'interessava la significació del discurs musical com a conseqüència de la seva dicció, del seu contorn, del seu punt climàtic, però també el component dramàtic de l'expressivitat del que és corporal, la dramàtica del cos. Aquest interès sorgeix en l'intent de potenciar l'ens musical amb un component visual. D'aquesta manera, les obres que componia no havien de ser només escoltades, sinó també vistes.

Quan dic "forma sonora", em refereixo al terme encunyat pel crític musical Eduard Hanslick al seu llibre *De la bellesa en música*, on tracta essencialment sobre la diferenciació entre música absoluta i programàtica. Més enllà dels plantejaments i de la postura estètica de Hanslick, m'interessaven alguns dels termes que proposava per definir el contingut i l'obra musical, i també la manera d'acostar-se a la definició de l'obra musical. Hanslick és l'estendard del formalisme musical. Des del seu punt de vista, tot reverteix en la forma, i la forma és el resultat final de tot el procés. Així, per referir-se a una obra musical, parla de **formes sonores en moviment**. Aquesta definició separa l'obra musical de tot allò que no té a veure amb el que és pròpiament musical. L'obra musical no expressa res més enllà del que és musical, del que s'esdevé i té lloc a dintre seu; té com a finalitat expressar-se a si mateixa. La postura de Hanslick és per tant contrària a l'idealisme hegel·lià, per al qual l'important de l'obra artística és el contingut, i l'obra d'art és doncs el lloc on l'artista pot expressar-se.

Sense rebutjar cap dels postulats, la lectura de Hanslick em va oferir un punt de reflexió que estava estretament relacionat amb la idea que jo aplicava en les meves obres per a instrument solista: la representació del moviment a través de dues vessants: una, la merament musical, i l'altra, extramusical. El concepte d'extramusicalitat, en el seu sentit més primari, està conformat per elements no tradicionals i que no tenen cap relació amb el material musical.

Hi ha un llarg catàleg d'obres de teatre musical i un gran nombre de compositors que han treballat més intensament des d'aquesta vessant, com ara John Cage, Maurici Kagel, Vinko Globokar o Dieter Schnebel, entre d'altres. No pretenia fer-ne un estudi, sinó centrar-me en les relacions entre els mons de l'acció corporal, que d'alguna manera podríem designar commaterial extramusical, i la forma sonora.

Per il·lustrar-ho millor, analitzaré una de les obres que formen part de *Sobre l'expressió del moviment*, cicle concebut com un estudi del moviment de la forma sonora i també com un petit estudi sobre el moviment corporal de l'interpret. Tot i que en el meu treball sempre considero la forma com un ens que es mou, en aquest cicle he buscat de manera encara més propera la col·laboració del concepte de forma sonora en moviment i l'expressió del moviment corporal.

En aquestes obres pretenc reflectir la importància dels moviments i de la conseqüència expressiva que poden tenir, d'una banda a nivell musical (a nivell formal) i de l'altra a nivell corporal. Finalment, la unió d'aquests dos nivells han de formar una obra musical —únicament musical— amb material provinent de diferents llocs, però amb una mateixa finalitat: expressar una idea musical.

Contingut Actual

Número 10, juliol-setembre
2012

Destacats

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



- Ballem sobre arquitectura



- La música té la paraula

Contingut Anterior

- Número 9, juny 2012
- Número 8, maig 2012
- Número 7, abril 2012
- Número 6, març 2012
- Número 5, febrer 2012

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

Sobre l'expressió del moviment I

És la primera obra del cicle. És per a saxo soprano sol i té una durada d'uns vuit minuts. L'obra està concebuda principalment sota la idea de retroalimentar el discurs musical. La retroalimentació consisteix a generar el material per després crear un camí sobre el qual discorrerà aquest discurs musical. És un concepte que gràficament es pot representar de manera més entenedora.

A la vegada, pretenia incorporar petits episodis d'acció corporal que actuessin a la manera d'acompanyament sobre el que sona, però tenint sempre present que aquesta acció corporal no havia de ser una teatralització del discurs musical, sinó part integrant de la idea musical que jo havia concebut.

Anàlisi de *Sobre l'expressió del moviment I*

Sobre l'expressió del moviment I es basa una sèrie d'acords que tenen una funcionalitat assignada. El fet de treballar només amb quatre acords parteix de la idea de no crear massa material per a la construcció de l'obra. La sèrie d'acords, en l'ordre en que han d'aparèixer és:



Fig. 1: sèrie d'acords

Aquests acords responen a la idea de compressió i amplifació de la intervàlica, així com a un joc basat en les notes fonamentals, la progressió de les quals, com es pot comprovar, és:

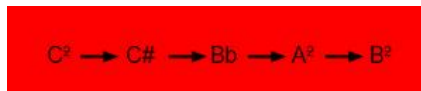


Fig. 2: progressió de fonamentals

on hi ha una jerarquia d'aquestes funcions. Les dues primeres i les dues últimes són de primer ordre, mentre que a la tercera, el B bemoll, se li adjudica la funció de "nota de pas" entre els acords segon i tercer. A més hi ha una tendència cap a la nota C, que actua com a centre gravitatori principal de tot el conjunt d'acords. La composició d'aquests acords també és diferent a nivell intervàlic. Com apuntava abans, la idea de compressió i expansió es reflecteix en el tractament intervàlic, creant sonoritats contrastades mitjançant l'addició o sostracció de semitons. Així doncs, cada acord té una configuració intervàlica diferent, si bé és cert que alguns guarden petites diferències en la seva naturalesa:

	Acord	Configuració Intervàlica (nombre de semitons)
1r	C ₂ D ₂ A ₂ B ₂	3 6 2
2n	C ₂ E ₂ F ₂ B ₂	4 2 4
3r	B ₁ C ₂ D ₂ F ₂	2 2 4
4t	A ₁ C ₂ F ₂ G ₂	4 4 2
5è	B ₁ D ₂ F ₂ G ₂	4 2 2

Figura 3: configuració intervàlica dels acords generadors

El primer acord pren una funció de tipus "tònica"; el segon tindria una funció de mediant, i els dos últims acords es dirigiren cap a la nota propera de do natural. L'acord intermedi, el tercer, té la funció de servir de nexa d'unió entre els acords primer i segon i els acords quart i cinquè. El característic d'aquests acords és que tots menys el primer contenen una tercera major, mentre que al primer la tercera és menor. Al marge d'això —que només té una significació en l'escolta, en diferenciar la tercera major de la menor—, l'obra presenta, en la seva concepció formal, unes regions amb un o diversos camps harmònics diferenciats. Aquests camps harmònics responen a les fonamentals abans esmentades, de les quals s'extreu el material corresponent. De fet, el comportament global de l'obra, a nivell harmònic, està relacionat amb el procés d'encadenament dels cinc acords generadors de la peça. La idea a nivell harmònic sorgeix de la creació de pols. A la secció central, el material té una variació a nivell intervàlic, i és que per poder tenir elements més contrastants a la manera de desenvolupament, vaig utilitzar l'opció del negatiu i del contrari respecte de la sèrie harmònica.

Número de semitons	Interval
1	2a menor → 7a major
2	2a major → 7a menor
3	3a menor → 6a major
4	3a major → 6a menor
5	4a justa → 5a justa
6	4a augmentada

Figura 4: intervals en base al nombre de semitons

Com es pot apreciar, el que caracteritza cada interval és el nombre de semitons —fins al 6, el trítion—, que són corresponents a partir d'aquest trítion. El grau de consonància i dissonància és el següent:

Interval	Grau de consonància i dissonància
2a menor	--
2a major	-
3a menor	=
3a major	++
4a / 5a justa	Semi +
4a augmentada / 5a disminuïda	Neutre

Figura 5: classificació dels nivells de consonància i dissonància respecte del nombre de semitons

• Número 78, juny 2019

Número 78, juny 2019

• Número 77, maig 2019

Número 77, maig 2019

Veure tots els números de L'ESMUC digital

Indico amb el símbol "-" el més dissonant, "." dissonant, "+" consonant, "+ +" el més consonant. La quarta i quinta justes són semiconsonants i el trítón neutre. Així doncs, amb aquesta categorització de la intervàl·lica, els acords tindrien la següent definició:

Acord	Configuració intervàl·lica	Grau de dissonància i consonància
tr	3 6 2	Neutre
2h	4 2 4	++
3r	2 2 4	-
4t	4 4 2	++
5e	4 2 2	-

Figura 6: classificació dels intervals en funció del joc de semitons

La disposició dels intervals en aquests acords també fa que sonin d'una determinada manera, per això hi ha diferents graus amb les mateixes configuracions.

L'obra té una durada aproximada de 480 segons, dividits en tres grans seccions més una coda:

Seccions	Segons
1a	0 - 70
2a	70 - 277
3a	277 - 454
Coda (4a)	454 - 480

Figura 7: disposició de les seccions en relació al temps

Les proporcions de les seccions temporals vénen donades per la utilització de la secció àuria; és a dir, fruit de multiplicar cada secció temporal per 0,618. La primera secció funciona com a introducció, i presenta la primera idea musical de l'obra: la frase melòdica amb ritme entretallat. La segona secció, de desenvolupament, es caracteritza per l'ús de la respiració, un objecte important en aquesta obra —potser el més important— i que utilitza l'inspiració i la inspiració, com sons més greus del binomi instrumentista-saxòfon soprano. Cap a la meitat d'aquesta secció, les inspiracions i les espiracions es van transformant en les consonants *s* i *f*, per donar pas finalment a la formació de la paraula. Aquesta secció és per tant una constant evolució des del més profund i gutural fins a la paraula que xiuxieja l'executant.

Aquesta paraula és forma. Precisament perquè les variacions que es produeixen entre la respiració i la consonant *f* permetien pronunciar-la fàcilment. A més, el sentit unitari que té l'obra com un tot global també queda representat per aquest terme (ja he explicat com n'és d'important, per mi, la forma musical), i volia dotar-lo de cert misticisme.

109

walk two or three steps very slowly backwards

whispered with the mouthpiece out but no too away from mouth

3

for - ma

f sfz f p pp

Exemple musical núm. 1: pronunciació de la paraula

Pel que fa al registre, ens trobem ara a la secció més greu de l'obra; és a dir, a la secció en la qual l'instrumentista es desenganxa del saxòfon per xiuxiejar el terme **forma**. A partir d'aquí començarà la recuperació de registre cap a l'agut amb motiu de la secció 3, que reexposa el material de la secció 1 (introdutiva), però aquesta vegada en una octava més aguda i amb un moviment d'àmbit major; és a dir, varia el registre amb més rapidesa que a la primera part.

Quant a les idees musicals que han aparegut fins aquí, cal dir que, en la part primera, el gest principal —entretallat— és contestat en la secció segona, amb una respiració que també té caràcter entretallat, però que cada cop es va fent més legato, busca un fraseig i una arcada major:

I. Opposite to the veil

Fast ♩ = 90 - 92

Soprano Sax.

p mf

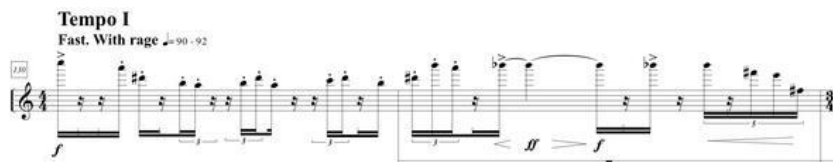
Exemple musical núm. 2: idea musical

La idea d'acció corpòria ve donada en aquesta obra pel moviment del cap i dels ulls, així com pel moviment implícit del saxofonista, en canviar el gest entre la respiració i l'execució ordinari d'altures.

Tot això culmina amb el murmur de la paraula **forma**. Entre aquestes dues seccions tenim una petita transició, creada per l'aïllament i la deslocalització de les notes de la idea musical de la introducció, que cada vegada es van separant més, i donen com a resultat unes petites saturacions —a manera d'eco—, creades per els multifònics. Aquesta regió serveix per liquidar l'energia de la idea de la introducció, per deixar-la caure en un

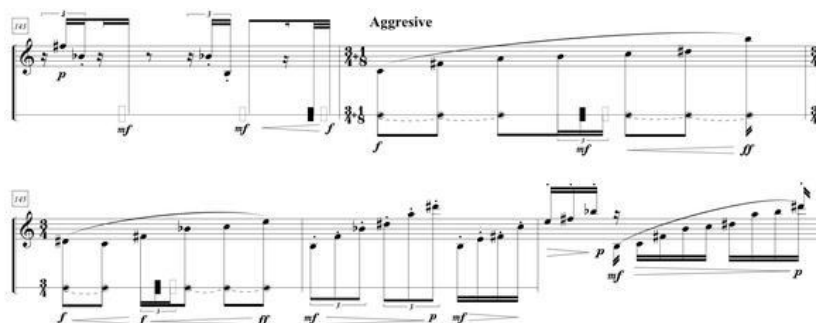
petit repòs, però té la immediata resposta de la secció segona, amb l'atac inesperat de la nota aguda C4 combinada amb la respiració.

El comportament de la respiració busca la sensació de profunditat i de foscor, i està plantejada com si fos la nota més greu que tingués el saxòfon. D'aquesta manera, incorporo aquest material a l'altre, a l'interval·lic. Aquesta secció és doncs un petit estudi de la combinació de la respiració del saxofonista i de les altures emeses per ell mateix. Es tracen dues línies paral·leles entre les altures que estan sonant i la respiració, però sense oblidar que tot està unit i dirigit únicament a la liquidació de l'altura, del *pitch*. Així s'afavoreix la presència d'aire espirat i inspirat, però sobretot la pronunciació de **forma**. Des d'aquí comença el creixement de l'obra fins a arribar al punt climàtic, a la reexposició:



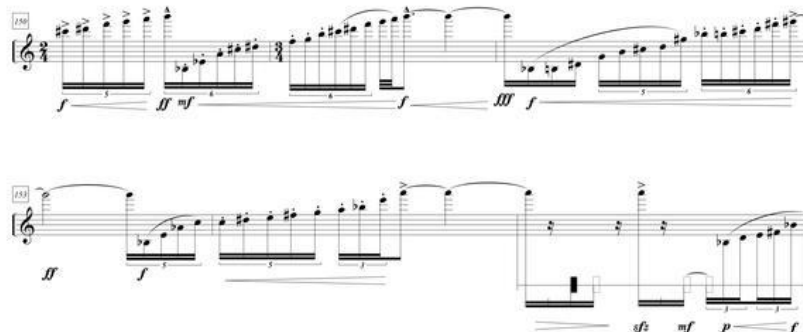
Exemple musical núm. 3: reexposició

Des d'aquest moment, l'obra comença a baixar fins al greu, per iniciar la recuperació de l'altura i determinar així la insistència en l'agut. Pretenia emfatitzar aquest registre a través de l'arribada progressiva des del greu. Així doncs, i un cop més, quan el saxòfon aconsegueix el seu registre més greu, la veu intervé a manera de distorsió del so, recordant aquella part de la secció segona en què es va produir la respiració i el murmur de la paraula.



Exemple musical núm. 4: so distorsionat amb veu del registre greu

Aquesta recuperació del registre es realitza ara a través d'una sèrie d'escales que van accelerant el seu ritme harmònic per assolir finalment les notes agudes, que són els punts d'arribada d'aquesta secció. Les escales funcionen com si fossin "notes de pas" amb direcció a aquests punts d'arribada:



Exemple musical núm. 5

A partir d'aquí, aquestes notes d'arribada són ara l'eix sobre el qual decaurà el registre. Es produeix llavors un joc rítmic que intercala el registre agut amb l'aparició del subtone dels arpegjis en legato i que tenen com a funció contrastar amb aquest element agut.

Finalment, la secció última, on s'ha liquidat el material anterior, suposa la recuperació de l'espai greu, més aviat del subtone del so, i busca la foscor i no l'evidència que es buscava amb el registre agut del saxòfon en una intensitat forte o fortissimo:

IV. Timeless
 Restless ♩ = 70

173

174

Closed eyes.
Head down.

Exemple musical núm. 6: secció final, arpegjis legato i subtone

L'obra acaba seguint el patró harmònic de la seqüència d'acords inicial, aquesta vegada amb variació en la direcció dels arpegjis, però mantenint la disposició inicial.

1. És similar al que succeeix amb els cossos (planetes, etc.) en l'espai exterior. En tenir una determinada massa, i per acció de la gravetat, deformen la dimensió espai-temps. Una de les conseqüències, segons Einstein, és que el temps transcorre de diferent manera, no només com a percepció, sinó físicament.
2. *Inèrcia* és la resistència d'un cos a canviar el seu estat sense l'aplicació de força, ja sigui aquest estat immòbil o en moviment. Dins de la meua concepció, seria més propi parlar de *moviment*, en comptes d'*inèrcia*, entenent-lo com el desenvolupament i la propagació d'un flux, d'una tendència, que fa que no tot s'esdevingui a la vegada, sinó que ordena els successos en diferents etapes i moments.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Els noms propis i les seves traduccions

Riquesa cultural o pobresa de coneixement?



Rolf Bäcker
Professor de fonètica
alemanya i de
musicologia a l'Esmuc

Posa't en contacte

La música té la paraula

Altres publicacions 0



En una contribució anterior sobre la pronunciació dels noms anglesos, es va qualificar de "gest d'apropiació" la pràctica de traduir noms propis, pràctica més o menys difosa també al món musical. Recordo les discussions amb el meu professor de català, un ferm defensor de les traduccions —aleshores parlàvem més de noms de ciutats que de compositors— i la seva argumentació a partir de la idea que aquest tipus de vocabulari representa un senyal de riquesa cultural. Però fins a quin punt es tracta d'una riquesa que resulta d'una apropiació?

En aquest sentit, el cas de les ciutats és notablement diferent del dels compositors, és a dir, "London" no perd el seu caràcter britànic si en diem "Londres", però "Luis de Beethoven", "Francisco Schubert" o "Ricardo Wagner" semblen una mica més universals que els germànics "Ludwig van

B.", "Franz S." o "Richard W.". [Que aquests noms se citin en castellà no és cap casualitat: sigui per la sensació dels catalans de ser víctima d'un imperialisme cultural, si pensem en "Pablo Casals", "Federico Mompou", et al.; sigui per la voluntat de certs sectors castellanoparlants de "rebatejar" personatges cèlebres "en cristiano", el cas és que la pràctica sembla més difosa allà que aquí...].

Per altra banda, els cognoms fan l'efecte de ser immunes a aquesta pràctica (tret dels derivats del llatí, com "Calvino", "Cartesio", etc.), amb la qual cosa la majoria dels compositors se n'escapa. Potser resulta simplement més còmode substituir els noms per la variant en la pròpia llengua que traduir cognoms: tothom reconeix l'equivalència entre "Luis", "Ludwig", "Louis", "Lewis", etc.; però saber qui s'amaga darrera de "Juan Sebastián Arroyo", "Ricardo Carretero" o "Arnado Belmonte" ja exigeix una formació lingüística que va més enllà del santoral. Segur que el meu col·lega, en Marcos Fuensanta, hi estaria d'acord...

Però deixem les polèmiques i tornem sobre la qüestió de la universalitat. Una gran part de la història de la música clàssico-romàntica s'articula entre els extrems de l'universalisme clàssic i el particularisme nacional, sense que el segon sigui una resposta al primer; els dos, més aviat, es desenvolupen alhora. Des d'aquesta perspectiva, traduir el nom d'un compositor clàssic significa participar en la seva universalitat, o, dit d'una altra manera, apropiat-se'n; un gest especialment útil des de la perifèria del cànon. Per evitar malentesos: deixar el nom en l'idioma matern d'un compositor no en manté pas la universalitat; simplement, emfatitza la seva nacionalitat en lloc d'una altra; i les cultures musicals considerades perifèriques tampoc són les úniques culpables. El cas més sorprenent potser és el de Franz Liszt (conegut internacionalment pel seu nom alemany), qui, parlant l'alemany de llengua materna i no havent arribat a un nivell d'hongarès de bon tros comparable amb el del francès, tanmateix se sentia prou hongarès com per signar amb "Liszt Ferencz". Semblant, però potser encara més radical es presenta el cas de Smetana, batejat "Friedrich" i germano-parlant, qui, ja adult, descobreix les seves arrels txeques i n'aprèn l'idioma, tot traduint el seu nom a la forma coneguda: Bedřich.

Les conclusions que es poden treure d'aquests exemples són dobles: neixem dins d'un marc cultural del qual no podem escapar fàcilment (tots tenim una llengua materna i els nostres noms també pertanyen a un —o diversos— conjunts lingüístics), tot i que l'intent potser contribueixi a una desitjable conscienciació (i ho diu un alemany que només se sent veritablement a casa quan li parlen en català). Finalment, reconèixer aquest fet —que ens pot ajudar enormement a comprendre una persona— no hauria de limitar-nos a l'hora d'establir vincles intel·lectuals, emocionals o estètics amb un artista.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 10, juliol-setembre 2012

Destacats

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



- Ballem sobre arquitectura



- La música té la paraula

Contingut Anterior

- Número 9, juny 2012
- Número 8, maig 2012
- Número 7, abril 2012
- Número 6, març 2012
- Número 5, febrer 2012

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

Susana Egea

Si hem vist al cantant líric fer un triple salt mortal, no hi ha marxa enrere. En volem més.



Redacció ED

Posa't en contacte

L'entrevista

Altres publicacions

0



Susana Egea és professora d'Escena lírica a l'Esmuc. Actualment redacta la seva tesi doctoral sobre tècnica d'interpretació actoral en l'escena musical, en el Doctorat en Arts Escèniques impartit per la UAB i l'Institut del Teatre. Ha estat Premi Internacional Artez Blai d'Investigació en Arts Escèniques 2011 pel seu treball *La interpretació actoral en òpera: anàlisi entorn d'una especificitat*, i professora convidada pel Departament d'òpera de la Guildhall School of Music and Drama. Des de l'Esmuc advoca per uns estudis operístics on els cantants lírics, a més del seu instrument, dominin la interpretació en escena.

Quins són els elements bàsics, els objectius essencials de l'Escena lírica que vostè imparteix a l'Esmuc?

L'ensenyament de l'òpera ha de tenir dues branques: una centrada en la tècnica del cant i una altra que giri entorn del muntatge escènic i de la capacitat d'interpretar un personatge, que supera la vella idea del cantant d'òpera centrat al cent per cent en el virtuosisme vocal. Els cantants actors han de ser cada cop més competitiu i necessiten eines i entrenament d'actor per poder acompanyar la seva veu. Han de tenir la formació tècnica i la capacitat per interpretar el personatge, per transmetre emocions. Quan les condicions de producció s'imposen, sovint es deixa en segon pla la part d'actor pel temps que requereix. Actualment, la nova escena operística demana cantants lírics que disposin d'una presència més completa sobre l'escenari. L'actor, mitjançant la improvisació, troba l'organicitat per construir el seu personatge. Com el cantant líric ja té tota la interpretació marcada a la partitura, ha de tenir encara més tècnica que un actor de text per traslladar al públic les seves emocions amb la veu i el cos.

Llavors, l'artista d'òpera no ha explotat plenament totes les seves potencialitats?

Som hereus del dualisme platònic, l'home és cos i ànima. El cristianisme està impregnat d'aquest concepte i per extensió, tota la nostra cultura. Per suposat, també les arts. Això fa que hi hagi una divisió revisable entre les arts de l'esperit i les del cos. El cantant d'òpera pateix aquesta divisió, però en realitat necessita una transversalitat més àmplia que la de qualsevol altre artista. Ja en segles anteriors es feien experiments i artistes de diferents disciplines treballaven junts per alimentar-se entre ells. Es creaven centres d'art on pintors, músics, ballarins i escriptors interactuaven. I l'òpera és considerada com el gènere més idoni per a la integració de totes les arts.

Què opina sobre els estudis superiors i el seu vincle amb l'òpera?

Aquesta divisió platònica també s'ha donat en l'estudi. El cantant líric té l'experiència formativa del músic; comparteix programes d'estudis amb els músics i viu, per tant, allunyat de les tècniques de l'actor i del ballari. Després, al món professional, es troba davant d'aquesta necessitat. Aquí a l'Esmuc no és així. Formem part de la nova concepció, de la nova escola de l'escena lírica. Formem cantants lírics que saben interpretar el paper d'un personatge, tal com s'està fent a les escoles més avançades i emblemàtiques d'Europa. Els nostres estudiants aprenen a ser cantants i actors. Aprofiten els moviments, discuteixen sobre els personatges, sobre com ha de ser l'escena, etc. L'òpera és música i és teatre, i si hem vist al cantant líric fer un triple salt mortal ja no hi ha marxa enrere. En volem més.

Però encara continua aquesta dualitat escènica?

Doncs sí, conviuen la vella i la nova escola. En molt sentits, el cantant líric "tradicional", es limita a ser a l'escenari, caracteritzat, agafant posicions i gestualitzant. Normalment, un músic està programat per funcionar plenament quan interpreta el seu instrument, però quan no emet so, tendeix a desconnectar-se interpretativament de l'obra. El cantant líric a l'escenari sempre ha d'estar connectat, quan canta i quan no ho fa, perquè ha de viure la vida del seu personatge, també en els fragments en què la música està sonant però la veu no i, per tant, ha de ser capaç d'expressar no només amb el seu instrument, sinó amb el seu cos.

Les produccions professionals de vegades posen massa l'accent en els efectes especials?

Contingut Actual

Número 10, juliol-setembre 2012

Destacats

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



- Ballem sobre arquitectura



- La música té la paraula

Contingut Anterior

- Número 9, juny 2012
- Número 8, maig 2012
- Número 7, abril 2012
- Número 6, març 2012
- Número 5, febrer 2012

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

Molt sovint aquestes dues escoles conviuen al mateix muntatge. Cal incidir en la direcció actoral del cantant líric, deixant de banda la idea que els efectes especials salvaran la part escènica de l'espectacle. Necessitem cantants que puguin expressar-se també com actors. Actualment, alguns grans directors catalans ja fan una tasca important de direcció d'actors, deixant de banda el cantant disfressat que només mou els braços com una titella. Però en d'altres casos, la innovació en el discurs conviu amb l'antiga escola actoral. Fins i tot, de vegades, a la mateixa producció es pot veure un cantant líric integrant al cent per cent les tècniques actorals al costat d'un altre que canta gesticulant. Però en general, els cantants més joves ja estan en el camí.

• Número 78, juny 2019

Número 78, juny 2019

• Número 77, maig 2019

Número 77, maig 2019

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

Com cal crear afició a l'òpera entre els estudiants de música?

El cantant d'òpera depèn de la seva evolució amb l'edat. El pianista comença a tocar als 6 anys i si continua evolucionant en positiu assolirà bons rendiments. El cantant ha d'esperar a veure com es transforma la seva veu amb els anys fins que s'estabilitza després de l'adolescència. Estem en un país amb tradició operística i tenim tradició de tècniques pedagògiques, amb espais per educar bons instrumentistes i cantants corals, però la carrera operística és molt exigent i en ocasions es viu més a prop de les formacions corals i de la pedagogia que de la pròpia escena. El cantant líric està més sol que qualsevol altre músic. Té un ritme de vida molt complicat, sempre viatjant, i el sacrifici personal és molt gran. Costa trobar gent interessada, amb condicions i que, a la vegada, estigui preparada.

És la infància el moment adequat per promoure l'afició a l'òpera?

S'està fent una important tasca amb el teatre infantil i amb les activitats per a les famílies, però encara es pot potenciar més. En l'àmbit musical i dramàtic crec que es podrien crear més materials adaptats per a l'aula, per tal que els infants a les escoles de música hi tinguin accés, com ja passa amb el teatre o la literatura. És a la infància quan hem d'estimular el seu creixement i el coneixement de les disciplines. Des de les escoles cal potenciar que es visiti el teatre, veure funcions, conèixer les obres i disposar de materials propers per despertar el desig d'aprendre. Sembla com si la partitura operística fos una cosa gairebé sagrada. Potser es podria explorar encara més sobre com adaptar-la a les escoles per incrementar-ne el coneixement, de la mateixa manera que hi ha partitures i exercicis pedagògics, adaptats al piano i a d'altres instruments.

El teatre musical pot esdevenir un enemic de l'òpera?

El teatre musical és un concepte integral: l'òpera també és teatre musical. Aquesta variant escènica del teatre, que aquí a Catalunya ha guanyat molt de públic, demana als artistes més dansa però no tanta tècnica vocal. Els estudiants de lírica, quan veuen els actors de teatre musical com es mouen i ballen, es queden sorpresos. Però a l'inrevés passa el mateix, i els altres es queden meravellats de com canten els lírics. Els dos gèneres treballen les mateixes disciplines, però en diferents proporcions. El cos literari sovint també és el mateix, només varia la interpretació. Si els eduquem en l'apropament mutu, sense barreres, els dos àmbits es poden realimentar mútuament i guanyaran en nivell tècnic i en qualitat.

Ha guanyat el Premi Internacional Artez Blai d'Investigació sobre les Arts Escèniques, amb el treball *La interpretació actoral en l'escena operística: anàlisi entorn a una especificitat*. Què ha volgut mostrar amb aquesta recerca?

El cantant líric necessita cantar i dominar l'escena. Necessita una tècnica i una base d'actor, però s'ha de donar un pas més per fusionar la tècnica actoral amb l'instrument. Cal conèixer en quins punts les tècniques es potencien o es limiten mútuament; cal tenir eines i tècniques concretes, que integrin instrument i cos, un entrenament concret per sumar habilitats. Sovint, el cantant líric que no té gaire formació com actor sobreviu a l'escena amb trucs; actua "per ofici", gestionant quan es mou i quan canta. Però no s'ha de sobreviure, s'ha de gaudir amb un treball integral de totes les característiques del cantant líric. L'actuació no ha de ser un problema, sinó una oportunitat per crear quelcom més expressiu, més emotiu, capaç de transmetre emocions al públic, amb la veu i el cos.

I cal conèixer el públic, cada vegada més divers?

Les noves tecnologies aplicades a les arts demanen a l'intèrpret una petita transformació. Abans només calia arribar al públic que era al teatre, però avui s'ha d'interpretar de cara a un públic diversificat, que pot estar al teatre, a la televisió, al cinema i a Internet. L'espectador contemporani té uns hàbits de recepció molt concrets, molt vinculats al món de la imatge. La producció ha de ser més versemblant, emocionant i natural i cal interpretar íntegrament per connectar-hi. L'actor també ha de comptar amb l'ajuda d'una direcció que concreti el que es vol transmetre, com al cinema. No s'ha de voler innovar només en el discurs, sinó també en la tècnica.

Un graduat de l'Esmuc que vulgui continuar al món de l'òpera, com veu el seu futur?

És una persona amb un repte, que busca allò encara més difícil. És algú que sap que ha de disposar de rigor vocal i de rigor artístic com a intèrpret teatral. Sap que té una oportunitat i un públic. Al llarg de la seva formació a l'Escola, ha estat portat al límit per guanyar llibertat creativa, mobilitat escènica i plaer interpretatiu. Tot aquest bagatge l'ajudarà a millorar la forma d'utilitzar el seu instrument. Ho sap i continua sense marxa enrere.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

L'audició i els sentits

Cap a un manual de semiòtica aplicada



Joan Grimalt
Professor del dept. de
Teoria, Composició i
Direcció

Posa't en contacte

Espai de recerca

Altres publicacions 0



René Magritte: *La leçon de musique* (aquarel·la, 1965)

Resum: presentació d'un manual d'anàlisi, incloent els significats musicals, que estan preparant a quatre mans el prof. López Cano i l'autor. Representa un intent de parlar de la música artística, i de fer-ho en termes comuns a tothom, no tècnics ni esotèrics, per reintegrar-la a les humanitats i al discurs comunicatiu de la societat actual, on ara té un lloc marginal, irrellevant.

Dos exemples: la música clàssica i la seva vigència

No fa gaire vaig assistir a una de les sessions de *Teatre Instrumental*, a l'Esmuc, en què el professor Lorenzo Coppola, per al goig dels assistents, imaginava els significats que es desprenien d'un programa instrumental, dedicat a Wolfgang Amadeus Mozart. El concert deixava clar que no és veritat que la música clàssica "no vulgui dir res"; el que passa és que ho diu en una llengua que ja no entenem, i per tant cal traduir-la o interpretar-la.

Això es pot fer tocant, i també s'ha de fer parlant. Ja fa anys que s'ha

generalitzat que l'interpret presenti el seu concert. Només tocant, la música podria quedar relegada a una cosa esotèrica, secreta. Cal parlar-ne: la Paraula, el *Logos* —sacralitzat per la nostra tradició occidental, sobretot en les seves arrels semítica i grega—, ens protegeix (p.e., en el discurs imaginatiu, seductor de Coppola), de la tecnificació. Tampoc no és suficient veure les parts d'una peça, per entendre'n el sentit. "No és la forma, el que escoltem i sentim, sinó els significats", em deia un estudiant a final de curs, fa uns dies.

Music, particularly classical music, is increasingly interpreted, not only as an object that invites aesthetic reception, but also as an activity that vitally shapes the personal, social and cultural identities of its listeners.

Lawrence Kramer

La nostra societat actual, inculcant-nos la tecnificació a tants nivells vitals com sigui possible, ens convertiria si poguéssim en peces d'un gran mecanisme, fàcilment manipulables, però deshumanitzades. Emparaular el món, com diu Lluís Duch, permet recuperar-hi vincles, i també vincular-nos entre nosaltres, per fer front a aquesta onada deshumanitzadora, disfressada d'avenç tecnològic (en realitat tecnocràtic).

Un exemple a les antípodes del teatre musical del prof. Coppola es troba en una pel·lícula francesa recent, *Intouchables* (Olivier Nakache i Éric Toledano 2011). El personatge de Driss, un senegalès que ha crescut en un barri perifèric de París, reacciona davant una [prova que li fa el seu amic](#) Philippe (benestant, culte) situant en tres contextos els fragments de música artística que li presenta: a) és música d'anunci (*Suite núm. 1 per a cello sol*, de Bach); b) és música d'una pel·lícula d'època (*Suite per a orquestra*, del mateix Bach); c) és un contestador automàtic (*La primavera*, de Vivaldi). La caricatura és força precisa, i explica a la seva manera la irrellevància en què ha caigut, en la nostra societat, la música anomenada "clàssica", "cultura", o "artística". [1]



Driss ballant el 'Boogie Wonderland' davant l'orquestra barroca

Però la qüestió dels significats musicals és complicada. La comparació amb el llenguatge funciona només fins a cert punt, i cal trobar maneres d'encarar-se a aquest "altre" llenguatge d'una manera específica. L'ambigüitat del discurs musical és una constant de la modernitat occidental. La música instrumental, que floreix al voltant de la Revolució Francesa i encara més durant el romanticisme, es comunica, però sense text. *Diu sense dir*: aquesta paradoxa és la seva virtut, i seria contraproductiu i il·lusori, pretendre desentrellar del tot el missatge musical. La llengua no pot explicar la música fins al final, però això no diu res sobre la música. El llenguatge, de fet, no pot explicar res de res fins al final, ni tan sols a si mateix. L'anàlisi purament formal, però, la que es feia quan nosaltres érem joves, volent ser positivista (els fets, l'objectivitat) acaba accentuant l'aïllament de la música clàssica, o artística. En el manual que es presenta, les seccions (l'estructura) d'una peça no són més que un punt de partida, una orientació quasi

cartogràfica per poder anar més enllà, investigant què passa musicalment, quins significats s'estan transmetent. Això no implica una subjectivitat capritxosa; es pot basar en el coneixement del context cultural i, sobretot, dels gèneres del temps que s'analitza.

Contingut Actual

Número 10, juliol-setembre 2012

Destacats

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



- Ballem sobre arquitectura



- La música té la paraula

Contingut Anterior

- Número 9, juny 2012

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

El llibre, en fase de redacció, el fem a quatre mans amb el Dr. Rubén López Cano, professor del departament de Musicologia i expert en semiòtica. Prové de les nostres experiències, complementàries. En el meu cas, la d'un intèrpret i pedagog que s'ha interessat sempre per qüestions comunicatives relacionades amb el fet musical. En el cas de Rubén, hi ha un estudi aprofundit de la semiòtica musical, i una trajectòria per donar a la musicologia una altra cara, adaptada al món actual. Concretament, el manual sorgeix de (i vol tornar a) les sessions que hem compartit amb els nostres estudiants, especialment a les assignatures de Músiques del món, Història de la música del s. XVII, Metodologies d'anàlisi musical (abans Anàlisi I) i Estètica musical, a l'Esmuc; i de divulgació musical, a l'IDEC de la UPF. A poc a poc, ha anat sorgint una convergència entre aquestes activitats, amb el denominador comú de posar paraules a l'experiència, sempre irreductible, de l'audició musical. Un intèrpret, abans de tocar i fer-se escoltar, ha d'aprendre a escoltar.

Un estil mixt: quina cosa més actual

La música clàssica no es deia clàssica a si mateixa. Josef Haydn, però, l'anomena *stile misto*, o *gemischter Stil*: aquest "estil mixt" es caracteritza per barrejar gèneres i estils vigents al seu temps, en una síntesi nova, on cada element es veu estilitzat en un nivell més abstracte. Això inclou des de les marxes militars fins al gènere pastoral, passant per l'òpera *seria* i la *buffa*, el motet, les noves músiques instrumentals i la cançó popular, així com danses de tota mena: pageses, aristocràtiques, burgeses. Que en aquells dies aquests fossin gèneres vius, funcionals, presents en la vida dels oients, és la clau per fer-se càrrec del missatge musical que transmeten una simfonia, un quartet o una sonata clàssica. És el que ens els fa llunyans, però també el que els dona significat, avui que ja no captem el matís entre un minuet (que remetia a la cort de Versalles) i una contradansa o un *Ländler*, que suggereixen una festa rural. Millor dit: sí que el captem, però per intuïció, i gràcies a la competència musical que ens dona haver vist i sentit tantes pel·lícules. La cinematografia, el gran art popular del nostre temps, ens ha ensenyat a relacionar músiques amb situacions, ambients, sensacions i sentiments. Aquest era el programa de l'òpera del s. XIX, però l'ha acabat duent a terme el cine del s. XX.

El marc cultural de la música clàssica està desfet, però es pot reconstruir per recuperar-ne els sentits. Això també val per a la música popular de generacions anteriors: algunes cançons dels Beatles (1960s), sense una hermenèutica, es podrien escoltar en el sentit exactament contrari al que tenien al seu moment. Els significats musicals són contingents històricament.

Des del punt de vista pedagògic, incloure els significats en la música remet a la distinció que també fa Lluís Duch entre comunicació i informació. La primera crea comunitat i comunicació, implica cordialitat i és específicament humana. La segona, tot i ser una base material imprescindible per a la comunicació, no vincula, i en el fons ens degrada perquè ens tecnifica, a alumnes i professors. A més, acumulada en excés, fa de barrera comunicativa.

Des del punt de vista social, la semiòtica musical contribueix a integrar la música artística en el discurs públic, com diu Lawrence Kramer. És a dir, permet que se'n pugui parlar, enlloc de deixar-la en una posició de "ciència infusa", sectària, per a iniciats separats del món. Connectar la música amb camps més amplis li dona accés a moltes orelles que, potser sense saber-ho, la troben a faltar: un goig fonamental que podria entrar a formar part de les vides de molta gent.

Un manual de semiòtica aplicada

Aquests són els capítols del futur llibre, que porta per títol (provisional) *L'audició i els sentits*:

Presentació:

- I. Rellevància (o no) del llegat musical.
- II. Ambivalència del discurs musical.
- III. La semiòtica musical en el context de l'historicisme.
- IV. Què ofereix aquest manual.

1. Tipologia dels signes musicals

Signes

1) I. Anàfons (Ph. Tagg): analogies sonores (p.ex., el rierol de les cançons de Schubert), cinètics (gestualitat i moviment en la música), tàctils. II. Marcadors genèrics, que indiquen a l'oient que allò és un *rap*, un tango o una sarabanda. III. Emblemes: trets distintius d'un compositor o d'una època.

Altres referències: la tripartició de Peirce (símbol, index, icona), el concepte de *topos* (Ratner, Monelle, etc.).

2) Punt de vista històric: madrigalismes, figures retòriques, *topoi*.

3) Colors primaris: oposicions binàries, com consonant/dissonant, major/menor, diatònic/cromàtic, etc., que es converteixen en significats convencionals i consistents.

Conjunt de signes

I. **Camps semàntics**: temple, militar (inclou la caça), teatre, la resta de la literatura (especialment la lírica i l'èpica).

II. **Gèneres i estils. Gèneres vocals, danses. Gèneres instrumentals.**

- Gèneres vocals: sacres i profans. L'estil "savi".
- Danses: aristocràtiques, populars. El seu ús estilitzat en oratori, òpera, música instrumental.
- Gèneres instrumentals: l'estil mixt. Orquestrals (*concerto*, simfonia), de cambra (quartet, sonata). Pseudo-improvisats: preludi, *toccata*, fantasia, estil galant, Allegro instrumental.

III. **Isotopies estilístiques**: grups de significats afins que configuren un mapa global del món musical d'un compositor o d'una època. Corresponen als emblemes. P.ex., la isotopia d'un món inhumà, en la música de Mahler, contraposada al lirisme com a refugi il·lusori, o a la transcendència religiosa.

De fet, es pot establir una correlació entre signes i grups de signes musicals:

Anàfons Camps
(analogies semàntics
sonores)

Marcadors Gèneres,
de gènere estils

2. Altres processos de significació

1. Signes parateatral, o derivats d'aspectes espacials, escènics.
2. Narracions: el poema simfònic i altres programes.
3. Derivats del metre i la prosòdia: la música instrumental imita sovint, des dels seus inicis, els patrons mètrics i prosòdics de la poesia, tant tradicional com culta.
4. Discurs oral i escrit (espontani o compost) en la música instrumental.
5. Significats derivats de qüestions formals: introducció o conclusió, seccions temàtiques, transició o desenvolupament. Concepte de ferm/solt segons A. Schönberg.
6. Veus en silenci, a l'òpera romàntica (*Unsung voices* de C. Abbate).
7. El to del discurs. La ironia.
8. Temporalitat: records i somnis; aturades del discurs.

3. Passos concrets per a una anàlisi semiòtica operativa

On s'ofereix una guia pràctica per a l'interpret, a l'hora de posar-se davant d'una música determinada, amb procediments dictats per l'eficàcia, més que per criteris teòrics.

4. Exemples

El manual vol ser útil. Cada concepte s'origina en la pràctica interpretativa i pedagògica, i per tant també es presenta des dels casos concrets que l'han motivat. Tot i la multitud d'exemples que acompanyen la part més expositiva, aquest últim capítol analitza una sèrie de peces de diversos gèneres, estils i èpoques, per documentar la utilitat dels procediments recomanats al capítol anterior. Entre les anàlisis, de moment, es troben una sonata per a piano de Mozart i una altra de Schubert, el *Requiem* de Schnittke, un solo de Jimmy Hendrix, un moviment de simfonia de Brahms, madrigals venecians del s. XVI, una cançó de Mahler, una altra de Steps Ahead, una altra dels Beatles; un sonet de Toldrà, una obertura de Rossini, una peça de sarsuela (Chapí), una ària de Händel, fragments de la música incidental de *Tom i Jerry*; música del *trecento* italià, etc.

Epíleg

La música és un "artefacte social" —*asocial construct*, per dir-ho com Philip Tagg (1992). Per tant, analitzar-la o entendre-la "és més una qüestió etimològica que física i, per tant, més cultural i semàntica que bio-acústica" —o formal, podríem afegir-hi. Lawrence Kramer (1995) fa referència a "l'aïllament escolàstic" en què ha caigut la música culta (*art music*), per tot de raons, i com la musicologia hauria de servir per treure-la d'allà i recuperar-la com a societat. Escarrassant-se en aquesta tasca, hi ha divulgadors (i professors universitaris, i de conservatori), encara ara, que segueixen descrivint la música "clàssica" en termes formalistes i positivistes, sense adonar-se que això, precisament, n'exclou els que no són especialistes:

La manca d'un discurs públic viable sobre música "clàssica" és una de les raons perquè, tot i el seu inestimable valor, està perdent terreny en la cultura, a un ritme alarmant. No estic segur de què hi pot fer la musicologia, per posar-hi remei. Però m'agradaria veure-la, intentar-ho. [2]

[1] Compareu si us plau aquesta escena amb "[Intouchables boogie wonderland](#)".

[2] Kramer 1995, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, p. XIV del pròleg: *The lack of a viable public discourse about "classical" music is one reason why the music, cherishable though it is, losing cultural ground at an alarming rate. I am not sure how much musicology can do to remedy this situation. But I would like to see it try.*

Referències

- DUCH, Lluís. *Religió i comunicació*. Barcelona: Fragmenta, 2010.
- KRAMER, Lawrence. *Classical music and postmodern knowledge*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- MONELLE, Raymond. *The musical topic*. Indiana University Press, 2006.
- TAGG, Philipp. *Towards a sign typology of music*. In: *Secondo convegno europeo di analisi musicale*. Trento: Dalmonte & M. Baroni. Università degli studi di Trento, 1992, p. 369-378.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari