

Número 15, febrer 2013

L'accés a l'Esmuc

Activitats per preparar les proves i conèixer el nostre centre

L'entrevista

Entra



"Sóc un animal docent"

Hèctor Gasol

Jaume Ayats, director del Museu de la Música

Homenatge d'una vida

Entra



Homenatge d'una vida

Irene Valle

Concerts del Grans Conjunts de Cobla

We play Bill Evans

Entra



We play Bill Evans

Mònica Tarré

Concert a l'Auditori de la Big Band de l'Esmuc

Article

Entra



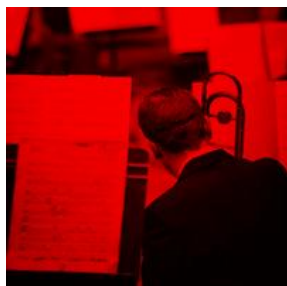
La Fantasia Bètica de Manuel de Falla

Xavier Barbeta

Reflexions al voltant d'una obra mestra del pianisme espanyol

Destacats

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



- Dues orquestres i un escenari

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

L'accés a l'Esmuc

Activitats per preparar les proves i conèixer el nostre centre



Josep Margarit
Cap d'Estudis de l'Esmuc

Posa't en contacte

Editorial

Altres publicacions

0



Els estudis superiors de música demanen unes competències prèvies i unes capacitats per part dels futurs estudiants, sense les quals es fa molt difícil reeixir en aquests estudis. Aquestes competències i aquestes capacitats pressuposen una dedicació i preparació que va més enllà del moment en el qual es decideix optar per aquesta via de formació superior, però que són determinants per poder-hi accedir.

La prova d'accés específica serveix precisament per comprovar la preparació prèvia i alhora detectar la capacitat i el potencial de cada estudiant. Aquest és el seu objectiu principal. Tanmateix, en l'accés a l'Esmuc – l'únic centre musical d'aquest nivell educatiu que és d'iniciativa pública- [1] aquesta prova també actua com a filtre d'entrada, atesa la diferència que en general es dona entre demanda i oferta de places.

Conscients d'aquests fets, a l'Esmuc hem dissenyat un conjunt d'accions i activitats per tots aquells alumnes de música interessats en cursar el grau superior de música al nostre centre. Són accions i activitats informatives, però també orientatives i preparatòries -sobretot de cara a les proves d'accés-, que també aporten un major coneixement sobre tots els estudis i les professions que en resulten. Són, concretament: un simulacre de les proves, unes sessions de portes obertes i un curs d'orientació per a les proves, a més d'accions dirigides als centres on es formen els futurs estudiants i als seus professors.

De caire més informatiu i de presa de contacte amb l'Escola, les portes obertes serveixen perquè els estudiants coneguin el centre, tant pel que fa a espais i recursos, com a nivell de professorat, de classes i de funcionament. Això es concreta en una jornada de portes obertes, dissabte 2 de març, amb diverses activitats que han de permetre conèixer els estudis i l'escola. Des del passat curs, aquesta jornada es complementa amb una obertura de les classes: durant les dues setmanes prèvies, els futurs estudiants poden assistir com a oient a qualsevol classe que es faci, tant individual com col·lectiva, tant instrumental com teòrica. Això permet un contacte amb el professorat, però també fer-se una idea de la dinàmica de les classes.

Pel que fa a les proves d'accés, les accions es concreten de dues maneres. Primer, amb l'organització d'un simulacre de les proves, que esdevé un test orientatiu per al futur estudiant, ja que es realitzen exercicis en les mateixes condicions i amb els mateixos continguts que en les proves reals. Als exercicis escrits bàsics i comuns a totes les especialitats, dictats i anàlisis, aquest any s'han afegit exercicis escrits específics d'alguna especialitat. El simulacre de les proves d'accés es fa els dies 16 i 23 de febrer, i l'augment d'inscripcions respecte l'any passat demostra que la iniciativa té molt bona acollida entre els futurs estudiants.

Finalment, afegim una altra novetat important al conjunt d'iniciatives encaminades a ajudar als futurs estudiants. Es tracta d'un curs intensiu d'orientació als exercicis comuns de les proves d'accés, els dictats i les anàlisis en les seves quatre opcions: clàssica i contemporània i tradicional, jazz i música moderna, música antiga i flamenco. Aquest curs es realitzarà en quatre dissabtes al matí durant el mes d'abril, i servirà bàsicament per donar pautes i estratègies per realitzar d'aquests exercicis comuns.

[1] L'Esmuc també és l'únic centre a tot l'estat espanyol que ofereix les set especialitats previstes en el nou pla d'estudis. Aquest fet també fa necessària una major informació de totes les especialitats als futurs estudiants.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 15, febrer 2013

Destacats

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



- Dues orquestres i un escenari



- Zona Assae



- La música té la paraula

Contingut Anterior

- Número 16, març 2013
- Número 14, gener 2013
- Número 13, desembre 2012
- Número 12, novembre 2012

Com es pot valorar la música?

Sobre la complexitat (o no) de la música popular

Sobre gustos, també els musicals, hi ha molt d'escrit. Necessitem justificar-los, argumentar-los, defensar els nostres punts de vista en matèria musical amb diferents metodologies que els sustentin? No fa gaire, per exemple, es va publicar l'article *Measuring the evolution of Contemporary Western Music* dins el marc d'una reconeguda revista científica, on posaven a prova una potent eina d'anàlisi informàtica amb un objectiu, a simple vista, inassolible: mostrar els patrons de canvi i homogeneïtzació de l'anomenada música popular. La música pop tornava a mostrar-se més simple, sobretot enfront d'altres tradicions com la música clàssica, paradigma de la complexitat. En cas que fos realment això, és la complexitat la vara de mesurar, per tant, o n'hi ha d'altres? Són els mètodes quantitius més vàlids, i revelen trets més essencials que els qualitius?

A dues veus

Altres publicacions

0



Miguel Gómez

Estudiant de Musicologia de l'Esmuc



Rolf Bäcker

Professor de fonètica alemanya i de musicologia a l'Esmuc

No sóc la primera persona a dir que "sobre gustos no hi ha res escrit", i per tant cal remarcar primerament que la música, com qualsevol altre mitjà d'expressió dels éssers humans, pot contenir tots els valors que aquests siguin capaços d'encabir-hi, i a la vegada cap d'ells, en quant que cada individu és lliure d'impregnar o buidar de significat un acte artístic.

Partint d'aquesta base, es pot entrar a considerar quins mètodes busquem dins la nostra tradició analítica -i lleugerament conservadora malgrat la seva aparença- per organitzar aquests valors que s'atorguen a qualsevol objecte artístic (per anar entrant en la nomenclatura occidental pròpia) i intentar crear una classificació que justifiqui els gustos d'alguns, per les raons que siga, assenyalats. Amb açò no vull dir que no siga lícit utilitzar mètodes quantitius per obtenir resultats sobre música, o qualsevol altra activitat humana, sinó simplement que fer-la servir com a únic mètode és obviar un llarg i dur recorregut de les ciències socials i les humanitats cap a una major comprensió dels fenòmens que intenten estudiar.

De fet, em sembla interessant l'exercici d'emprar una anàlisi molt exhaustiva dels paràmetres objectivables de la música per arribar a conclusions sobre els significats de certs valors amb què aquesta s'acompanya sovint. Complexitat. Originalitat. En què? És lícit acceptar un tipus de música, direm clàssica, com a més complexa perquè ho és en un sentit harmònic que gairebé només ella utilitza? O, contràriament, ho és titllar de simple una cançó pop sense advertir, per exemple, el fort entramat de significats que s'amaguen darrere les reaccions que aquesta suscita? Pense que la reflexió entorn aquestes qüestions ja pot donar indicis sobre la limitació d'un estudi quantitatiu aïllat, en el qual, en tot cas, la part més important i, sovint la més oblidada és la de traslladar les xifres que representen els resultats al llenguatge d'allò estudiat perquè esdevingui comprensible per aquells que hi donaran ús.

La perspectiva de la música entesa de manera global (en els seus aspectes socials, culturals, econòmics, etc.) no només és demanada cada vegada més per l'acadèmia, sinó que resulta fonamental per afrontar la diversitat del món que ens envolta amb tolerància i respecte. Per això puc defensar l'anàlisi i la categorització però sempre qüestionant-ne la utilitat, ja que l'estudi de la font sonora en sí mateixa esdevé parcial si del que es tracta és d'extreure'n algun coneixement extern a ella mateixa que la connecti amb l'entorn en què és creada.

Contingut Actual

Número 15, febrer 2013

Destacats

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



- Dues orquestres i un escenari



- Zona Assae



- La música té la paraula

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Com es pot valorar la música?

Sobre la complexitat (o no) de la música popular

Sobre gustos, també els musicals, hi ha molt d'escrit. Necessitem justificar-los, argumentar-los, defensar els nostres punts de vista en matèria musical amb diferents metodologies que els sustentin? No fa gaire, per exemple, es va publicar l'article *Measuring the evolution of Contemporary Western Music* dins el marc d'una reconeguda revista científica, on posaven a prova una potent eina d'anàlisi informàtica amb un objectiu, a simple vista, inassolible: mostrar els patrons de canvi i homogeneïtzació de l'anomenada música popular. La música pop tornava a mostrar-se més simple, sobretot enfront d'altres tradicions com la música clàssica, paradigma de la complexitat. En cas que fos realment això, és la complexitat la vara de mesurar, per tant, o n'hi ha d'altres? Són els mètodes quantitius més vàlids, i revelen trets més essencials que els qualitius?

A dues veus

Altres publicacions

2



Miguel Gómez

Estudiant de Musicologia de l'Esmuc



Rolf Bäcker

Professor de fonètica alemanya i de musicologia a l'Esmuc

Evidentment, aquest no pot ser el lloc per comentar totes les flaqueses de l'article citat, ni les empíriques (la limitació al *mainstream* en l'anàlisi i la generalització del resultat al conjunt de músiques populars), ni tampoc les metodològiques (no eren les estadístiques per a Andrew Lang un fanal que serveix a un borratxo més per recolzar la seva pròpia posició que per il·luminar?). I fins i tot de les flaqueses epistemològiques només en comentarem una en especial, la qüestió de la *complexitat*.

Un dels arguments que potser amb més fervor s'esgrimeixen en defensa de la música clàssica, per davant de pràcticament qualsevol altra música (tradicional, popular, jazz, etc.) és la suposada "simplicitat" o "primitivisme" d'aquestes en comparació amb la "complexitat" d'aquella. Ara bé, abans d'entrar en detall, sigui dit que *complexitat* no comporta a priori un judici estètic clar; és a dir, "més complex" no vol dir necessàriament "més bell". Una ullada a l'estètica de la música occidental (inclosa emfàticament la "clàssica") revela, en principi, més aviat el contrari: la música clàssica en sentit estricte, per posar només un de molts exemples, oposa una senzillesa a la complexitat del barroc. Per descomptat, també es troben propostes en favor d'una major complexitat (l'*Ars Nova*, entre d'altres), però, curiosament, no l'eleven pas a una entelèquia, sinó que recorren a objectius més enllà, com a emotivitat, expressivitat, etc.

Tant la senzillesa com la complexitat, en tant que valors estètics, es poden reduir a termes econòmics: la primera, a l'eficiència (com a relació entre cost i efectivitat); la segona, a la riquesa. Com a conseqüència, és més probable que la complexitat s'associï a una música funcional, mentre que la senzillesa valgui en una música que té objectius fora d'ella mateixa.^[1] De manera emfàtica es produeix aquesta relació quan la funció extra-musical és, ella mateixa, de caràcter econòmic; és a dir, quan l'objectiu d'una pràctica musical és la seva comercialització, la senzillesa del producte esdevé un factor positiu que en maximitza el rendiment, mentre que la complexitat pot resultar contraproductiu.

Des d'aquesta perspectiva, la música que s'analitza al present article, la música popular (en l'accepció anglo-saxona característicament comercialitzada i difosa a través de la indústria musical) esdevé paradigma de música funcional i, per aquest motiu, simple; la música, en canvi, que hi figura implícitament com a objecte de referència i comparació (la "clàssica"), reafirma des de la clandestinitat el seu paper com a defensora de la no-comercialitat, de l'art per l'art.

Però què ens diu tot això sobre l'article en qüestió? Lluny de voler discutir-ne els resultats empírics, el problema rau en les conclusions que se'n treuen. Evidentment, darrera d'aquestes hi ha una estètica que postula que la música ha de tenir complexitat i evolució al llarg del temps. No hi hauria problema amb això si quedés clar que es tracta d'una postura estètica que, com a tal, és subjectiva (o bé, inter-subjectiva, però en cap cas objectiva); però gràcies al discurs científic, el lector comú tindrà la impressió que finalment les ciències (en oposició a les humanitats) han demostrat la inferioritat de la música popular.

[1] Tot i aquesta probabilitat, es troben exemples amb associacions invertides, així com la complexitat barroca, que té un objectiu clar en l'efecte que produeix en el creient, o també el *Μηδέν ἄγαν* grec com a valor en sí.

Contingut Actual

Número 15, febrer 2013

Destacats

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



- Dues orquestres i un escenari



- Zona Assae



- 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

Veure tots els números de L'ESMUC digital

L'article citat en context

Sergi Casanelles Abella 22 febrer 2013 16:14:33

Tot i estar d'acord en línies generals amb la reflexió sobre complexitat, no acabo de veure clar quina relació té tot això amb l'article citat. De fet, tots els articles de premsa que he llegit sobre l'estudi semblaven completament allunyats de les conclusions que se n'extreien.

En primer lloc, una cerca del terme "classical" dins l'article genera un sol resultat. És en una frase on s'argumenta que la "western popular music" (WPM) hereta tot un seguit de normes gramaticals (de les exposades principalment al popular llibre *A Generative Theory of Tonal Music* (GTTM)) de la música clàssica. Al meu entendre això no pressuposa cap degradació d'una música envers l'altra. De fet, si d'alguna cosa es pot acusar a aquest article i molts de similars és d'ignorar la música clàssica, no d'eleva-la.

En segon lloc, les conclusions de l'article no indiquen menyspreu ni simplificació de la música popular analitzada. Resumint, l'article parteix d'una premissa: la WPM ha tingut una distribució de notes i de freqüències similar durant els últims 50 anys. Tot i això, seguim percebent com a noves les cançons actuals. Quins criteris seguim, doncs? A l'article han decidit avaluar nous paràmetres per descobrir que, tot i que s'utilitzen les mateixes notes, hi ha menys varietat en les transicions. Alhora, hi ha un increment del nivell de loudness (volum percebut), que probablement és la conseqüència de la disminució de la varietat tímbrica. Qui hagi intentat augmentar el nivell de loudness d'una música sabrà que, si no és precisament un factor de simplicitat, sinó d'increïble complexitat. Tot i que a l'article es refereixen a aquest fet breument, crec que no hi posen més èmfasi perquè en cap moment han parlat de simplicitat com a concepte general. La seva conclusió és una conjectura: si actualitzem una cançó antiga incrementant el loudness, canviant la instrumentació i reduint lleugerament algunes progressions obtindríem una peça de música que seria percebuda com a contemporània. Amb això, apunten a que així és com funciona, avui en dia, el nostre procés per avaluar novetat a la WPM.

Deixant de banda si la conclusió descriu el fenomen o és només la punta de l'iceberg (jo crec en la segona opció), és un petit pas molt interessant en un dels camps de major impacte d'avui en dia: entendre com els humans percebem similitud musical. L'estudi utilitza una Base de Dades creada a partir de la recerca de Echo Nest (podeu veure una aplicació a l'aplicació de ràdio de Spotify), una empresa que es dedica, en part, a això. És una empresa revolucionària perquè uneix l'anàlisi de l'àudio amb l'anàlisi del context cultural de les cançons (via cerca de relacions a la web). Crec que, des d'aquest punt de vista, és clar que la música clàssica no és pas un referent d'elevació sinó simplement és ignorada, probablement pel menor impacte social i econòmic. I és que aquest estudis i d'altres de similars necessàriament s'orienten a músiques mainstream, ja que són les úniques que permeten modelar uns patrons més o menys generalitzables a un conjunt significatiu de la població. En aquests moments això és el que s'intenta aconseguir: que en un 70% de les vegades estiguis satisfet amb la música que et proposa Spotify. El següent pas, encara lluny, és quan el que es modelarà no seran les conductes humanes sinó les teves preferències individuals.

Mesurant i criticant la complexitat

Varun deCastro-Arrazola 19 febrer 2013 16:33:45

Estic d'acord amb la crítica de l'article. De totes maneres, també em sembla que, més enllà de les crítiques a les hipòtesis i a les conclusions d'aquest tipus d'estudis quantitius, els musicòlegs també haurien d'entrar a comentar i criticar constructivament els resultats empírics observats. És a dir, està bé indicar que aquests resultats no poden validar les conclusions proposades, però seria encara més enriquidor que la musicologia-humanista (o més qualitativa) suggerís què sí poden indicar aquests resultats. En cas contrari, les crítiques resulten massa destructives i no faciliten pas la comunicació entre quantitativistes i qualitativistes.

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.



We play Bill Evans

Concert a l'Auditori de la Big Band de l'Esmuc



Selva encantada de amor

Sarsuela per al Gran Conjunt de Música antiga



Dues orquestres i un escenari

La Simfònica de l'Esmuc a la temporada de l'OBC



Homenatge d'una vida

Concerts del Grans Conjunts de Cobla



Jazz Nadal

Quan la música t'abraça



Amb llum contra la pobresa

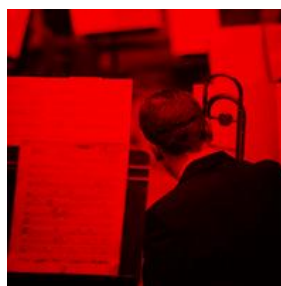
Concert solidari de Susana Sheiman & Ignasi Terraza trio al Luz de Gas

Contingut Actual

Número 15, febrer 2013

Destacats

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



- Dues orquestres i un escenari



- Zona Assae



- La música té la paraula

Contingut Anterior

- Número 16, març 2013
- Número 14, gener 2013
- Número 13, desembre 2012
- Número 12, novembre 2012



Tenir vint anys el 2013

L'Associació Catalana d'Escoles de Música (1993-2013)



CrossingLines ensemble

De l'Esmuc a l'Ateneu Barcelonès, passant per cinc països

- Número 11, octubre 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

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

We play Bill Evans

Concert a l'Auditori de la Big Band de l'Esmuc



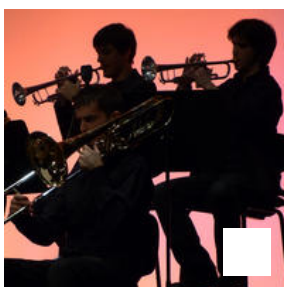
Mònica Tarré
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



El passat dimecres 30 de gener, a les set de la tarda, va tenir lloc a la Sala Oriol Martorell de l'Auditori, el concert de Grans Conjunts de la Big Band del [Departament de Jazz i Música Moderna](#) de l'Esmuc. La direcció va anar a càrrec de [Joan Díaz](#), i va ser el resultat de deu dies de treball amb els alumnes de l'Esmuc.

En el concert es va fer un recorregut per alguns dels temes més representatius del pianista i compositor Bill Evans, arranjats pel mateix Joan Díaz, i també es va presentar el tema *En blanco*, que el director va compondre el 2004. A més, Díaz va enregistrar un disc, *We sing Bill Evans*, també a partir de temes seus, amb el qual va guanyar el 2008 el [premi de la crítica de la revista Jaç al millor àlbum](#).

La formació de la Big Band fou excepcional, ja que incloïa instruments tradicionals catalans: dos tibles i dues tenores. També destacava la participació d'una harmònica dins la Big Band. Els músics foren: al saxo alt, Javier Campos i Irene Reig; al saxo tenor, Claudio Marrero i Josep Contreras; al saxo baríton, Pere Miró; a la trompeta, Bruno Calvo, Miquel Rojo, Martí Ibáñez i Jairo Cabrera; al trombó, Vladimir Peña, Miguel García i Alba Pujals; al trombó baix, Carlos Márquez; al tible, Manel Jacket i Roger Cucurella; a la tenora, Jordi Guixé i Conrad Dalmau; a l'harmònica, Joaquín Rubio; a la guitarra, Diego Valenzuela; al piano, Oriol Pidelaserra; al contrabaix, Alejandro Tamayo; a la bateria, Aleix Bou, Daniel González; a la percussió, Yehosúa Escobedo.

Els temes de Bill Evans que es van anar succeint foren *Waltz for Debby*, *Time remembered*, *Very early*, *In April*, *Displacement*, *Walking up*, *Turn out the stars*, *Waltz for Debby 1.0*. En el fons de l'escenari es projectaren en una pantalla colors taronges, liles, roses i blaus, que creaven una atmosfera d'ambient d'oci, molt allunyat de la serietat d'un auditori (alguns nens que ballaven entre el públic ho evidenciaven). La interacció entre els músics i el públic va anar *in crescendo*, sobretot en el setè tema, *Walking up*, en què els solos dels músics feien xiular i cridar al públic emocionat.

Se seguia la dinàmica d'alternar solos de cada músic (menys dels instruments tradicionals catalans), amb tuttis. Quan hi havia solos, Joan Díaz se separava del centre de l'escenari, deixant de dirigir, per mostrar el protagonisme dels intèrprets. El director parlà en dos moments: just abans del cinquè tema, *En blanco*, i abans de l'últim tema, *Waltz for Debby 1.0*. En la primera intervenció explicà breument el treball que havien estat fent els deu últims dies, de quant s'havia enriquit la seva relació amb els alumnes amb aquest treball. També presentà el repertori i la idea d'aquest i, finalment, explicà el seu tema original, que va dedicar a Dani Pérez. En l'última intervenció va presentar tots els músics i l'últim tema.



Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 15, febrer 2013

Destacats

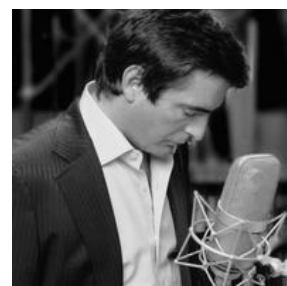
- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- Dues orquestres i un escenari



- Zona Assae



- La música té la paraula

Selva encantada de amor

Sarsuela per al Gran Conjunt de Música antiga

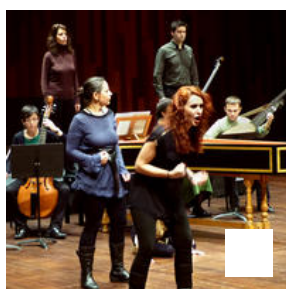


Ester Castelló
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



El passat 25 de gener, el Gran Conjunt de Música antiga ens va regalar una nova versió de la sarsuela totalment cantada [Selva encantada de amor](#), que el compositor espanyol [Sebastián Durón](#) va escriure al voltant de l'any 1698, època en què exercia de mestre de la Real Capilla de Carles II. Però no la va escriure per a la cort, sinó per a ser representada a la casa del desè comte de Oñate (1642-1699), amb motiu del seu aniversari i de les *Carnestolendas*, com ens mostra la seva modesta instrumentació original: veus i continu, excepte algun número amb violí i viola de gamba, i la seva curta durada, dues *jornadas* o actes, amb un *baile* final per a cadascuna, a manera de *sainetes* o intermedis. La versió que vàrem escoltar va ser interpretada amb viola de gamba, tiorbes, guitarres barroques, clavecí, arpa creuada, flauta de bec, violins i violoncel. S'hi afegiren alguns números orquestrals que originalment no figuraven a la partitura, i es va doblar

alguna de les parts vocals que podria requerir més so, en resposta a les necessitats dramàtiques i de l'espai on es va interpretar, la Sala Oriol Martorell de l'Auditori.

Va ser magníficament dirigida per [Xavier Díaz-Latorre](#), professor de corda polsada i música de cambra del Departament de Música antiga de l'Esmuc, però en realitat va ser un treball en grup on hi van participar també els professors de cant Marta Almajano, Lambert Climent i la professora d'escena Susana Egea, que han donat suport a tot el procés.

El seu argument, de caire mitològic, com moltes de les sarsueles de la seva època, ens mostra les passions amoroses dels tres personatges principals: Argelao, príncep d'Epir, que simbolitza l'idealisme i la intensitat amorosa, enamorat d'Armanda, una nimfa de Xipre, caracteritzada pel seu rigor i desdeny cap a les proposicions amoroses, i Timantes, pastor de Xipre, enamorat també de la nimfa, però que pateix perquè no confia que el seu amor pugui suavitzar el comportament desdenyós de la seva estimada. El déu Júpiter castiga Cupido prenent-li l'arc i les fletxes, però aquest últim, amb l'ajuda del déu Palas, fa un encanteri per augmentar la seva passió amorosa. Finalment, amb la intervenció del savi Dicteo, l'únic tenor de la sarsuela, es desfà l'encanteri i s'acaba alabant l'amor decorós i respectuós, amb el darrer *baile*, incloent-hi castanyoles, que ens va animar a tots.

Amb aquesta interpretació, el Gran Conjunt de Música antiga ens ha demostrat com amb una obra de característiques aparentment senzilles, vuit cantants –la majoria dones, que feien tant papers masculins com femenins, tal com eren compostes les companyies de l'època–, la instrumentació de la qual ja hem parlat –i que dialogava molt amb les veus– i la simplicitat en l'atrezzo, pot donar musicalment tant de si. [El mateix concert es va repetir l'endemà](#) a l'Auditori Municipal de Terrassa.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 15, febrer 2013

Destacats

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



- Dues orquestres i un escenari



- Zona Assae



- La música té la paraula

Dues orquestres i un escenari

La Simfònica de l'Esmuc a la temporada de l'OBC



Roser Ramos
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0

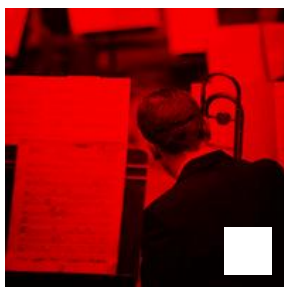


Foto: May Zircus

Els primers del mes van portar a l'Auditori una mostra del resultat de la unió de dues orquestres de la ciutat, [l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya](#), amb seu a l'Auditori des de 1999, i l'Orquestra Simfònica de l'Esmuc, que per segona vegada col·laboren juntes dins la temporada de l'OBC, realitzant tres concerts de l'1 al 3 de febrer. L'OBC, fundada el 1944 per Eduard Toldrà i actualment dirigida per [Pablo González](#), va oferir un viatge per la música francesa del començament del segle XX, amb obres de Gabriel Fauré (1845–1924) i Francis Poulenc (1899–1963) a la primera part. A la segona meitat del concert s'hi va afegir l'Orquestra Simfònica de l'Esmuc, una de les formacions estables en el marc dels Grans Conjunts que l'Escola ha generat per fer visible la seva activitat acadèmica instrumental, en un període de treball que es desenvolupa entre semestres. La Simfònica de l'Esmuc ha estat dirigida per Salvador Mas, Jaime Martín, Enrique Mazzola, Patrick Cohèn-Akenine, Lutz Köhler o Jordi Mora, entre d'altres.

A la primera part, després de la suite *Masques et bergamasques* de Fauré, es va afegir a l'escenari el [Nexus Piano Duo](#), Mireia Fornells i Joan Miquel Hernández, que va interpretar el *Concert per a dos pianos i orquestra en re menor* de Francis Poulenc. En acabar, el duo va oferir un bis, un divertiment de Montsalvatge, en la cloenda el [centenari del compositor](#).

Després d'una llarga pausa, l'escenari de l'[Auditori](#) a vessar de músics acollia les dues orquestres, dirigides per [Antoni Ros Marbà](#), qui del 1967 a 1978 i de 1981 a 1986 havia estat director titular de l'OBC, així com també de l'Orquestra de RTVE, a més de ser director musical de l'Orquestra Nacional de España, de la Nederlands Kamer Orkest i de la Filharmonia de Galícia. Especialment reconegut dins l'univers de Mozart, Strauss i altres compositors del segle XX, ha estat aclamat en la major part dels projectes operístics que ha dirigit, i en l'àmbit simfònic ha aconseguit notables èxits arreu d'Europa, els Estats Units i el Japó, destacant el seu debut amb la Filharmonia de Berlín el 1978, convidat per Herbert von Karajan.

En l'actuació conjunta, les orquestres van interpretar les *Impressions Camperoles* de Joaquim Serra (1907–1957), un compositor que va destacar dins el repertori sardanístic, però que també va aconseguir fer-se un lloc en el simfònic. De fet, aquesta obra va ser escrita primer per a cobla i després va ser adaptada per a orquestra simfònica pel mateix compositor. Deixeble de Lluís Millet i Enric Morera, Joaquim Serra reflecteix en la seva obra els paisatges de la música catalana, amb una orquestració afrancesada, i segurament és per aquest motiu que se'l va acollir en un concert que presenta obres de compositors francesos, que sovint devien ser part de la seva inspiració. Així doncs, la darrera obra del concert va ser la Segona Suite del ballet *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel (1875–1937), música d'harmonies exuberants i moments apassionats, de la mateixa manera que ho va ser la interpretació de les orquestres.



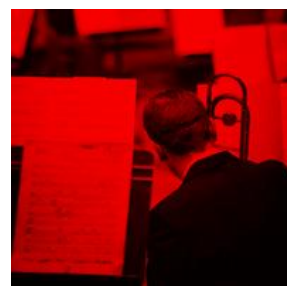
Un dels tres concerts conjunts de l'OBC i la simfònica de l'Esmuc. Foto: May Zircus

Contingut Actual

Número 15, febrer 2013

Destacats

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



- Dues orquestres i un escenari



- Zona Assae



- La música té la paraula

Homenatge d'una vida

Concerts del Grans Conjunts de Coblà



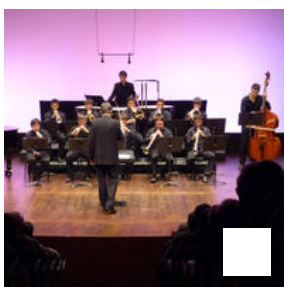
Irene Valle
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Només una setmana (com tots els Grans Conjunts) van tenir els alumnes de l'Esmuc que van conformar la Coblà -on no n'hi havia només del Departament de Música Tradicional- per preparar una sèrie d'obres, l'elecció de les quals mai no havia estat més lluny de l'atzar o del simple passar repertori. Totes i cadascuna tenien un sentit, com bé va explicar el director, [Jordi León](#), el 28 de gener a la Sala Oriol Martorell, quan va voler mostrar la seva consideració cap a aquelles persones que, musicalment parlant, han estat clau en la seva vida. I clar, com que és un concert, encara que aquests no fossin expressament compositors, la seva commemoració no pot ser sinó a través de la seva música.

La primera obra va ser de [Rafael Ferrer](#), el seu professor de música de cambra al Conservatori, que entenia l'obra, *Camí Enllà*, estrenada el 1987, com el pelegrinatge que tot bon cristià fa en aquesta vida terrenal. "Un camí enllà, cap el més enllà", cobrant especial protagonisme el flabiol, que representa la figura del pelegrí, establint la comparació de l'instrument amb la petitesa de l'ésser humà davant la magnitud de l'Univers.

Amb la segona obra va voler commemorar aquell que li va ensenyar a tocar el flabiol, [Narcís Paulís](#). *La Garrotxa* és una espècie de descripció de l'entorn de la comarca on el compositor va néixer, Sant Feliu de Pallerols, i té també connotacions religioses, una mena d'himne a la Verge de la Salut. Va destacar el quart moviment, la *Dansa de la pastoreta*, un scherzo de caràcter cambrístic on els únics protagonistes foren el flabiol, el contrabaix, i la percussió.

El tercer dels homenatjats va ser [Luís Albert](#), musicòleg, el primer estudiós de la sardana amb una ambició de rigor, sense resignar-se al folklorisme, considerat per J. León referent indispensable en aquest tema. D'ell es van tocar *Placidesa* (la més coneguda) i *Cor Jove*, perquè és així com considera que té el seu, malgrat els seus 90 anys, que no li haurien impedit venir a veure la coblà si no hagués estat per una malaltia de darrera hora.

L'última va ser de [Manuel Oltra](#), que ha estat "el seu Mestre de Música, amb tota la profunditat del terme", que sí va poder escoltar-la en primera persona, i per segona vegada, ja que després de la seva estrena el 1958, la *Suite Marinerà* no s'havia tocat més. I és que no estava pensada com una obra de concert, sinó que era un recull de cançons considerades tradicionals catalanes per a un esbart dansaire. En aquesta peça s'aprecia la facultat d'Oltra com orquestrador, ja que aconsegueix empastar "la sonoritat universal del piano (a càrrec de [J. Vilapinyó](#)), amb la catalanitat a la qual remet la coblà".

Com a propina es va tocar una sardana de qui li va ensenyar direcció d'orquestra, [Ros-Marbà](#), perquè està clar que un concert no és suficient per demostrar l'estima que se li té a absolutament totes les persones que han passat al llarg d'una vida. Per part del públic, l'agraïment (cap al director i cap als alumnes que van tocar) va ser doble: una sala plena des del principi, i un gran aplaudiment al final.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 15, febrer 2013

Destacats

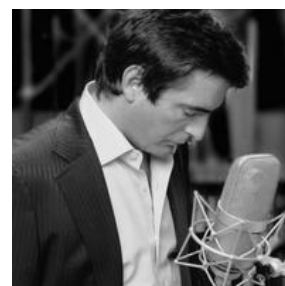
- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- Dues orquestres i un escenari



- Zona Assae



- La música té la paraula

Jazz Nadal

Quan la música t'abraça



Hèctor Gasol
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



La Biblioteca de l'Esmuc va rebre el projecte discogràfic *Jazz Nadal* a través de la donació directa Manel Camp, professor i cap del Departament de Jazz i Música Moderna de l'Escola. Sota el segell discogràfic *BgS Pro* i l'Editora Discos *Picap*, tres coneguts músics del panorama musical català es reuneixen en aquesta proposta nadalenca: *Manel Camp* (piano), *Llibert Fortuny* (saxo) i *Mireia Farrés* (trompeta), el primer i la darrera, professors de l'Esmuc.

Molt lluny d'aquells que pensen que les nades són senzilles i típiques se situen els arranjaments interessants i sofisticats de Manel Camp i Llibert Fortuny, configurant la gravació realitzada a l'estudi ELECAI Barcelona durant els dies 18 i 19 d'octubre de 2012. Sofisticació no només pel resultat musical, sinó també pel format. Atenció, nou suport: braçalet! Es tracta d'un

braçalet que, un cop obert, deixa entreveure un dispositiu USB que conté vuit temes de jazz, acompanyats del llibret en format pdf i el *making of* en arxíu de vídeo d'aquest projecte musical.

El *making of* és una gravació promocional que inclou fragments de *El cant dels ocells* i *El desembre congelat*, d'una durada d'uns 6,46 minuts i realitzat per Mon Joan Tiquat. I el llibret, a part dels crèdits i els temes, mostra algunes paraules -fent referència a l'època nadalenca- de Maria del Mar Bonet, Sílvia Munt..., entre d'altres. A més a més, el web <http://www.jazznadal.com> completa el suport, on es pot trobar informació de la proposta musical, dels concerts i de les notícies als mitjans de comunicació, juntament amb els currículums dels músics.

Per una altra banda, obstinats rítmics, variacions melòdiques, grans solos, coloracions menors en línies melòdiques majors, allunyaments harmònics, textures verticals, diàlegs instrumentals, sonoritats misterioses... es troben en els temes de l'enregistrament. Però en especial cal destacar la inesperada i trencadora secció rítmica amb *beats* molt propers al *funky* en les versions *up-tempo* de *Les dotze van tocant* i *El desembre congelat*. De la mateixa manera que el possible i no casual final melòdic en el segon tema (*Santa nit*), el qual insinua el següent de la llista; o l'aparició del famós motiu de la sintonia de Catalunya Ràdio. I no es pot oblidar l'ús de certs *samplers* vocals, entre algunes de les sorpreses que apareixen.



Els músics Manel Camp, Llibert Fortuny i Mireia Farrés

Sobre els temes d'aquest enregistrament, podríem resumir-los així en forma de recepta: per als amants d'un jazz clàssic i amb estil seductor, *El noi de la mare* i *Santa nit*; per als que se senten atrets per propostes més originals i amb un toc d'experimentació, *El desembre congelat*, *Les dotze van tocant* i *Fum, fum, fum*; per als que es captiven amb el bon gust de les melodies i les harmonies, *El cant dels ocells*, *Escolteu, els àngels canten* i *Adeste fideles*. Cal dir que comença essent un "disc" de nades amb *El noi de la mare*, però acaba convertint-se en una sèrie d'excuses melòdiques nadalenques per, finalment, constituir grans nous temes i arranjaments plenament sofisticats.

Bon jazz que s'ha d'acompanyar amb una bona copa de... vi blanc? Per què no?

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 15, febrer 2013

Destacats

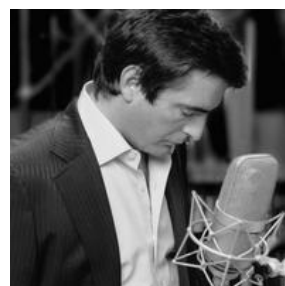
- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- Dues orquestres i un escenari



- Zona Assae



- La música té la paraula

Amb llum contra la pobresa

Concert solidari de Susana Sheiman & Ignasi Terraza trio al Luz de Gas



Joan Tomàs
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



La sala Luz de Gas, escenari del concert de Susana Sheiman & Ignasi Terraza trio

La [Fundació Desenvolupament Comunitari](#) és una entitat que treballa des de l'any 1993 per una economia social i solidària, i es basa en la transformació social a través del diàleg. El pianista professor de l'Esmuc [Ignasi Terraza](#) n'és un dels [patrons](#). El 16 de gener passat, amb motiu dels 20 anys de l'entitat, es va organitzar [un concert solidari](#) a la sala [Luz de Gas](#), un excel·lent local per concerts que es va vestir de solidaritat per acollir l'acte. Segons els organitzadors, més de 300 persones van assistir-hi, i els encarregats de fer vibrar el públic amb una càlida i magistral interpretació van ser el mateix Ignasi Terraza al piano, juntament amb el seu trio; Artur Regada al contrabaix i Caspar St. Charles a la bateria, acompanyant la cantant madrilenya [Susana Sheiman](#). Les eines comunicatives, sensibilitat i talent d'aquests grans artistes es van posar a disposició d'una causa que desgraciadament ens toca molt de prop. El repertori que ens van oferir abasta des d'alguns coneguts estàndards fins a cançons no tan conegudes però igualment petites joies del gènere, i fins i tot algun tema propi de Terraza i Sheiman. Prop de dues hores de música que de ben segur que van deixar tots els assistents doblement satisfets.

Els diners recollits amb les entrades estan destinats a un dels projectes en què la fundació està treballant: una iniciativa de reactivació econòmica al Poblenou, un dels barris barcelonins més afectats per la crisi i el que té l'índex d'atur més elevat de la ciutat comtal.

Es pot dir que l'acte va ser un èxit rotund en tots els sentits. Des de la Fundació, la responsable de comunicació, Elena Rovira, assegurava que "el millor de tot és que entre el públic hi havia des de consellers fins a pràcticament desconats, tothom fent la mateixa cua i pagant el mateix preu per una bona causa".

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 15, febrer 2013

Destacats

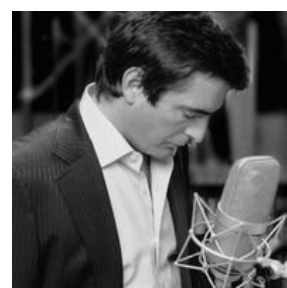
- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- Dues orquestres i un escenari



- Zona Assae



- La música té la paraula

Tenir vint anys el 2013

L'Associació Catalana d'Escoles de Música (1993-2013)

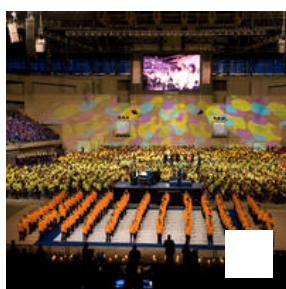


Dani Medina
Activista i graduat en
Pedagogia per l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



La multitudinària celebració dels 15 anys de l'ACEM, al Palau Sant Jordi (2008)

L'Associació Catalana d'Escoles de Música (ACEM) celebra aquest 2013 el seu vintè aniversari amb un concert que tindrà lloc al Parc del Fòrum de Barcelona el proper **17 de març al matí**. Els alumnes de 4 a 8 anys de les escoles associades interpretaran la cantata *El nen enamorat de la lluna* de Xevi Matalamala acompanyats per un quartet de professors de l'Escola de Música d'Olesa de Montserrat. La cantata, que ja es va estrenar el 2010 a Taradell a càrrec de les escoles de la Zona 6 (Catalunya Central) narra el conte de Manel Justícia i compta amb la col·laboració d'alumnes de l'Esmuc per a l'enregistrament del CD.

Atesa l'actual situació econòmica i política, i en contrast amb l'espectacle sublim que ens va brindar fa cinc anys al Palau Sant Jordi, l'ACEM enguany ha optat per una producció de més baix cost, amb una logística més senzilla i adreçada només als alumnes més petits del territori català. Les parafrasejades retallades han arribat a tot arreu, i el cas de l'ACEM no és excepcional; i és que la mal anomenada crisi ha afectat de ple al teixit

associatiu en matèria de cultura i ha obligat a replantejar tant els formats de visualització com els sistemes de participació i de voluntariat de les organitzacions sense ànim de lucre. L'espectacle de fa cinc anys al costat del que podem veure el mes de març ens obliga a traçar genealogies que tenen a veure amb ruptures polítiques, cadenes de solidaritat entre institucions, personatges clau en el desenvolupament de les institucions i els nous imaginaris educatius que es presenten constantment.

En aquest sentit, l'escola associada **El Faristol** de Roda de Ter i L'Esquirol ha contribuït a visualitzar una part de la història de l'ACEM dins la seva [revista autoeditada](#), on es narren les línies de reflexió i pràctica experimentades durant els anys noranta per part centres d'educació musical catalans, unides al debat d'aplicació de la LOGSE, la figura de la pedagogia revolucionària Elisa Roche i les xarxes de participació a nivell espanyol (UEMyD) i europeu (EMU) en què l'ACEM s'ha involucrat durant aquests vint anys.

No és la primera vegada que l'ACEM es troba travessada per situacions polítiques i econòmiques adverses. Com a espai de representació de les diverses maneres d'afrontar el desenvolupament dels serveis públics, com a plataforma de debat i formació per a professionals de l'educació musical i com a dispositiu de certa pressió política, l'ACEM segueix la seva activitat malgrat les retallades, la privatització dels serveis públics i l'asfíxia d'una activitat educativa cada poc més precària que pateix reformes constants com la que el Ministre Wert dibuixa actualment.

El concert que veurem el proper 17 de març serà només una petita mostra de cura del teixit cultural associatiu, a més d'un exemple de perseverança i convicció que els serveis educatius públics no són cap luxe, sinó que són el resultat d'anys d'anàlisi, autoorganització, formació i construcció d'espais comunitaris de coneixement compartit. I és que la cooperació i les aliances entre institucions, associacions i iniciatives culturals que s'articulen avui poden ser decisives per fer front al futur cada cop més vulnerable de l'educació i producció artístiques.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 15, febrer 2013

Destacats

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



- Dues orquestres i un escenari



- Zona Assae



- La música té la paraula

CrossingLines ensemble

De l'Esmuc a l'Ateneu Barcelonès, passant per cinc països



Luis Codera Puzo
Compositor

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



L'ensemble CrossingLines neix d'una manera quasi espontània. Components habituals de diversos projectes de música contemporània de Barcelona, poc a poc prenem la decisió de formar un grup sota la meua direcció artística, amb la intenció de crear un focus de música d'avantguarda a la nostra ciutat i d'interpretar un repertori ambiciós.

Des del principi hem tingut la sensació que aquest era un grup impossible: impossible perquè cinc dels set membres del grup vivim a fora (en total estem dispersats arreu de cinc països); impossible perquè volíem que la nostra formació fos particular i tenim una selecció d'instruments (flauta, clarinet, saxo, trombó, percussió i piano) amb molt poc repertori com a conjunt, el què per altra banda ens obliga a realitzar concerts molt especials; impossible perquè no volem fer cap concessió musical, i perquè estem

orgullosos que en els nostres cinc anys d'existència només haguem interpretat dues peces que no siguin d'autors vius, i que pràcticament haguem realitzat tantes estrenes com concerts.

Durant aquests primers anys de projectes arreu d'Espanya, dos moments han estat especialment importants (i imprescindibles) per al grup: guanyar el concurs de música clàssica Injuve 2011 i passar a ser grup resident de l'Ateneu Barcelonès.

La residència és per a nosaltres un fet molt importat. Amb el cicle a l'Ateneu podem crear una continuïtat en el públic i una evolució en les nostres propostes. Molt sovint es parla del debilitat entorn de la música contemporània al nostre país, i no sempre és un tema que es tracti amb la reflexió adequada. Al grup creiem que l'únic que es necessita és interpretar la música actual amb una implicació sense fissures i que tots els elements artístics que intervenen en el fenomen del concert estiguin escollits i treballats amb molta cura. Creiem en el nostre projecte i creiem que hi ha un potencial públic de gent amb una curiositat enorme que vol conèixer experiències sonores noves.

Els nostres concerts presenten dues característiques potser no sempre habituals: per una banda les peces estan sovint precedides d'una breu explicació, que no pretén més que estimular a l'oïent i donar unes petites idees que poden millorar l'escolta. Per altra banda, sempre presentem una improvisació per part d'alguns músics del grup, que fem segons diferents paràmetres depenent de la resta del repertori. Entenem que és una experiència musical important que no s'hauria d'oblidar.

El nostre proper concert és el **24 de febrer** a les **12:00** del matí a l'Ateneu Barcelonès. Interpretarem peces de Lachenmann, Furrer, Scelsi, una estrena de Javier Quislan (antic alumne de composició de l'Escola) encarregada per nosaltres, i dues improvisacions de trombó amplificat i modificat i electrònic.

Podeu comprovar la resta de concerts a la nostra agenda, a la pàgina: www.crossinglinesensemble.com

CrossingLines ensemble

Laia Bobi: flautes

Víctor de la Rosa: clarinets

Tere Gómez: saxos

Cassiell Antón: trombons

Feliu Ribera: percussió

Mireia Vendrell: piano

Luis Codera Puzo: direcció artística i musical, moderació, improvisació amb electrònica.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 15, febrer 2013

Destacats

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



- Dues orquestres i un escenari



- Zona Assae



- La música té la paraula

La Fantasia Bætica de Manuel de Falla

Reflexions al voltant d'una obra mestra del pianisme espanyol



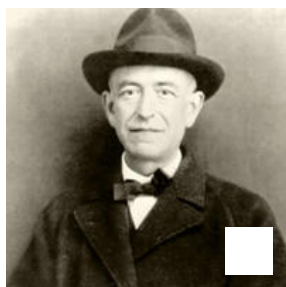
Xavier Barbeta
Pianista i professor de l'Esmuc

Posa't en contacte

Article

Altres publicacions

0



Les circumstàncies que envolten la creació, estrena i recepció d'algunes obres musicals són, de vegades, extremadament complexes. Des del moment que un compositor imagina una obra i li dona forma fins a l'instant que l'interpret la transmet al públic, amb més o menys fortuna i convenciment, múltiples factors poden haver transformat el material musical en sí o bé la seva notació. Les diferents casuístiques que poden acompanyar el procés de comunicació entre el compositor i l'interpret (diàleg *post-mortem* en alguns casos, soliloqui en d'altres), la figura de l'editor, la reacció del públic; totes aquestes variables poden marcar per bé o per mal la posterior pervivència de la música escrita, la seva transmissió a generacions posteriors i la seva inclusió, o no, dins el repertori concertístic.

En el cas de Manuel de Falla, és ben coneguda la minuciositat amb què s'enfrontava a uns processos compositius que, en general, tendien a dilatar-se força. La composició de les *Noches en los jardines de España*, per exemple, va durar set anys fins arribar a una versió definitiva. I sabem també que li agradava treballar conjuntament amb els intèrprets de la seves obres, l'escriptura de les quals no dubtava en canviar o matisar, fins i tot en el transcurs d'algun assaig. És per això que la *Fantasia Bætica*, composta en tant sols 4 mesos, és un cas apart dins de la seva producció. L'obra i les circumstàncies que l'envolten semblen tenir com a element comú una sèrie de singularitats i paradoxes que n'han marcat la difusió i estima posterior. La seva ubicació, com a final de l'etapa andalusa del compositor, però a la vegada com a inici de l'etapa més avantguardista i abstracta, la fan difícil d'assimilar per part del públic en general. Però també desorienta als professionals a l'hora de plantejar-se criteris interpretatius o de programació concertística. És incòmoda de llegir, poc agraïda, i malgrat que la seva categorització com a obra mestra del pianisme espanyol *ex-aequo* amb la *Iberia* d'Albéniz és acceptada de forma majoritària pel món acadèmic, no ha penetrat dins l'imaginari col·lectiu del pianisme com una obra ineludible del repertori, sinó com una rara en terra de ningú i, perquè no dir-ho, una mica antipàtica. En aquest article donarem alguns arguments per entendre el perquè d'aquesta alienació, que es deu tant a factors intrínsecs al material musical com a d'altres aspectes més tangencials.

Arthur Rubinstein i alguns *glissandi* de més

Com és sabut, l'obra prové d'un encàrrec conjunt que el pianista Arthur Rubinstein va fer a Igor Stravinsky i a Manuel de Falla l'any 1918. El jove Rubinstein era a l'inici de la seva carrera i es trobava a Madrid quan Falla va rebre una carta d'Ernest Ansermet des de Ginebra, explicant-li que Stravinsky es trobava en una situació econòmica difícil i li demanava que fes saber a Rubinstein aquesta circumstància. Falla li va transmetre el missatge, i Rubinstein li va entregar immediatament un xec bastant generós per tal que li enviés a Stravinsky, amb l'excusa que li escrivís alguna obra per a piano dedicada. Rubinstein, com a detall per a l'emissari, va fer el mateix amb Falla. D'aquest doble encàrrec van néixer el *Rag-time piano music* de Stravinsky (obra molt menor que Rubinstein no va estrenar mai), i la *Fantasia Bætica*. Primer punt important a tenir en compte doncs: la *Fantasia* neix d'un encàrrec de rebot, d'un gest de bona educació més que d'una necessitat real.

En només quatre mesos, Falla ja té l'obra pràcticament acabada, tot i que no l'entrega a Rubinstein fins el maig de 1919 (un any després de l'encàrrec). Tenint en compte la lentitud dels processos compositius que abans hem esmentat, és bastant probable que Falla ja tingués en ment des de molt abans la idea de compondre una obra per a piano sol. De fet, recents estudis de Chris Collins han descobert entre alguns esbossos de les *Noches en los jardines de España* esbossos amb idees musicals de la *Fantasia*. [1] Això corroboraria que la gestació de l'obra, o com a mínim d'alguna de les seves idees musicals, venia d'anys enrere. En qualsevol cas, la impetuositat creativa de Falla no va anar acompanyada posteriorment d'una resposta igualment entusiasta per part de l'interpret a qui anava dedicada. Tenint en compte la circumstancialitat de l'encàrrec, és molt possible que Rubinstein esperés quelcom més curt i llaminer, en la línia de les transcripcions de *El amor brujo* que tenia en repertori en aquella època, i que tant èxit li estaven donant. O fins i tot en la línia de les *Cuatro piezas españolas*. Però el que va rebre era bastant diferent. El mateix Rubinstein descriu les seves primeres impressions en el moment que Falla li entrega el manuscrit:

"Después me puse yo al piano e intenté descifrarla. Me costó trabajo. La pieza planteaba bastantes problemas técnicos con su flamenco estilizado,

Contingut Actual

Número 15, febrer 2013

Destacats

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



- Dues orquestres i un escenari



- Zona Assae



- La música té la paraula

Contingut Anterior

Números anteriors



Anem a veure com era l'escriptura que va xocar tant a Rubinstein en la seva primera lectura.

Pianisme i paradoxes estilístiques

L'essència expressiva del *cante jondo* és el material bàsic del qual es nodreix l'obra. *Rasgueos* guitarrístics, harmonies per quartets, *taconeos*, *repiqueos*, *jipíos*, *coplas*, tot aquest món musical hi apareix reflectit des dels primers compassos. La preparació del *Concurso de Cante Jondo* de 1922 (idea que Falla tenia en ment des de molts anys abans), va ser la culminació d'un estudi molt profund d'aquest gènere, que Falla diferenciava molt clarament del flamenco a seques. Considerava el *cante jondo* l'únic gènere que encara conservava la puresa estilística original, i en lloava precisament els recursos interpretatius més allunyats de l'academicisme clàssic. És curiós observar com moltes de les expressions que Falla utilitza per referir-se a les característiques del veritable *cante jondo* són exactament les mateixes que podríem aplicar per definir el caràcter i el pianisme de la *Fantasia Bætica*: "canto grave, hierático", "pureza", "empleo de un ámbito melódico que rara vez traspasa los límites de una sexta", "uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior", "acordes bárbaros". [3]

Però és la doble vessant *jonda* i avantguardista el que fa de la *Bætica* una peça única dins el repertori pianístic. Les influències de Bartók i Stravinsky en el pianisme sec i percussiu són bastant evidents. Els brutals acords amb els quals acaba l'obra, per exemple, recorden alguns gestos neo-primitivistes de la *Consagració de la Primavera*. L'ús de la dissonància rítmica, per altra banda, és influència claríssima del pianisme de Bartók, i especialment de l'*Allegro Barbaro*. La conjunció d'ambdues estètiques, la *jonda* i l'avantguardista, crea un pianisme realment innovador que, precisament per això, va costar molt d'assimilar. En paraules de Piero Rattalino:

"Che cosa ha impedito alla Fantasia bætica di diventare un pezzo di repertorio? A parer mio, la sua scrittura pianistica, che in realtà è il suo carattere piú originale." [4]

La riquesa en les indicacions d'accentuació i articulació, per exemple, és un aspecte que ha estat poc comentat. La complexitat rítmica dels pals flamencs sembla obligar a Falla a precisar al màxim la grafia. Fixem-nos en quantes combinacions possibles arriben a aparèixer en el text :

El caràcter auster, esquerp i dur de l'obra s'intueix des del primer contacte amb el teclat, en una escriptura que obliga a realitzar un ús extremadament mesurat del pedal i, en ocasions, a una concreció digital quasi clavecinística. Per altra banda, alguns passatges estan escrits de forma que la tensió muscular de la mà i del braç es transmet inevitablement a la sonoritat resultant. Luca Chiantore es refereix a la tècnica pianística d'alguns passatges en els següents termes:

"La mano tensa, un ataque obstaculizado por las notas tenidas tenidas y, por supuesto, el fortissimo: queda poco margen para una técnica del tipo romántico. El sonido es inevitablemente áspero, muy próximo a la sonoridad del cante flamenco. Pero no se trata sólo de imitar el timbre: se trata de resumir en un único gesto la gallardía, el dinamismo, la fuerza expresiva de esos músicos tan alejados de la tradición decimonónica". [5]

Anem a l'inici de l'obra, les *seguidillas*:

FANTASIA BÆTICA

Allegro moderato. (♩ = 88.) Manuel de Falla
(1919)

Figura 1: cc. 1-2

Falla transcriu al teclat la combinació guitarrística de *rasgueado* i *punteado*. L'indicació *ff*, els accents percussius i el mordent rítmic ens indiquen un cop brusc, quasi visceral que, a més, s'ha d'executar en una posició sobre el teclat extremadament tancada i incòmoda, amb una mà sobre l'altra. Sembla com si el pianista estigués realment pinçant la corda d'una guitarra. A més, es demanen uns canvis dinàmics molt sobtats en un registre on la nota més greu és el sol 3, i això es manté durant els primers 15 compassos. Ens trobem en el registre mig del teclat, sense cap baix consistent que ens pugui proporcionar harmònics suficients per crear una sonoritat àmplia. El fortíssim resultant serà doncs crispat, tens i agressiu. Això, unit a un caràcter rítmic impulsiu però inflexible fan que aquest inici sigui bastant incòmode per a l'interpret, que haurà de llençar-s'hi de ple tal i com pujaria a un tren en marxa. Segons J.B. Trend, amic personal de Falla:

"As it is usual with Falla, we are plunged at once into a place in which a steady but relentless rhythm seems to have been going on already for a considerable time before we begin to hear it". [6]

Fixem-nos ara en els compassos 16-17, quan apareix el tema principal de l'obra:

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

Veure tots els números de L'ESMUC digital

➤ (Compàs 9)

▼ (Compàs 179)

➤ (Compàs 1)

• (Compàs 29)

➤ (Compàs 9)

■ (Compàs 113)

▼ (Compàs 162)

• (Compàs 135)



Figura 2 : cc. 16-17

El xoc entre el fa becaire provinent de l'escala frígia descendent de mi (mà esquerra) contra el fa# de la figuració a la mà dreta crea una dissonància puntual que reforça extraordinàriament l'accentuació. No es pot utilitzar un sol pedal en el primer temps si es vol realitzar el diminuendo, l'única opció és mantenir com a pedal digital els mi-si de la mà esquerra, tal i com indica Falla. La dissonància té aquí una funció d'accentuació rítmica, com també en el següent fragment, que imita el *repiqueteo* sec i inflexible dels *baillores*:



Figura 3: cc. 154-155

En un altre passatge ben conegut, el de la *copla* central, Falla intenta imitar els efectes tímbrics dels *jipíos* del cant flamenc: les queixes, gemecs i laments que utilitzen els *cantaores* com a ornament abans d'una síl·laba per tal de donar-li més expressivitat. Per definició, aquests *jipíos* no tenen una altura definida, i introdueixen un element tímbric difícil d'ubicar en els paràmetres clàssics. El mateix Falla, en les bases per al Concurso de Cante Jondo de 1922 puntualitzava sobre aquesta qüestió:

"No debe ser motivo de desaliento para el cantaor el que le digan que desafina en determinadas notas del canto. Esa desafinación no es tal, en ocasiones, para el verdadero conocedor del cante andaluz." [7]

Jugant amb les octaves disminuïdes i augmentades en forma de doble mordent, Falla aconsegueix transcriure els *jipíos* en un instrument tímbricament tant limitat com el piano. La sonoritat resultant és sorprenent, i molt moderna:



Figura 4: cc. 135-137

L'ús reiteratiu de la dissonància tensiona el discurs musical fins a l'extrem. Són dissonàncies molt puntuals, d'efecte molt curt, però que es claven en l'oïda de qui les escolta i en els dits de qui les toca com ganivets esmolats. Sobretot si es repeteixen de forma insistent, com en el següent fragment:



Figura 5: cc. 324-327

La sortida brusca i precipitada del passatge anterior és una mena de fugida cap endavant que Falla utilitza molt sovint en les transicions i canvis de secció. I és que el caràcter de l'obra i la seva retòrica compositiva funcionen,

com en aquest exemple que acabem de veure, per impulsos que desapareixen amb la mateixa força, rapidesa i determinació amb què han sorgit. Els punts de referència són sempre immediats i creen certa inestabilitat al discurs musical, que s'interromp a sí mateix de forma precipitada, o bé s'encalla en repeticions obsessives i quasi hipnotitzants. La força del material sonor sembla anar sovint en contra de la planificació formal, en una lluita constant entre l'impuls momentani i l'equilibri global. Així mateix, el contrast entre la inflexibilitat rítmica provinent dels pals flamencs xoca amb l'agògica necessària per tal de poder realitzar els detalladíssims matisos sonors que es demanen a la partitura, i que ja hem vist en els exemples de les figures 1 i 2. En alguns passatges, aconseguir un equilibri entre ambdues coses sembla una tasca quasi impossible per al pianista.

A tot això caldria afegir la llargària de l'obra, que ha estat sempre motiu de discussió. El mateix Falla comenta a Rubinstein en el moment d'entregar-li el manuscrit que l'obra era una mica llarga, i es va plantejar escurçar-la en més d'una ocasió. De fet, es rumoreja que Rubinstein ho feia en els seus concerts. Jaume Pahissa, un dels primers biògrafs de Falla, apostava tímidament per aquesta solució:

"Realmente esta obra debería figurar más a menudo en los programas de los conciertos. Es posible que la extensión de sus 25 páginas sea lo que lo dificulte. Y hasta he pensado que acaso se podría hacer un arreglo en el que se suprimieran los compases repetidos, siempre que esta supresión no afectara a la organización y al equilibrio de las frases y los períodos, ni fuera en perjuicio, al quitar la insistencia de la repetición, del carácter típico de la obra." [8]



Fotografia on apareixen junts Manuel de Falla i Arthur Rubinstein

Estrena i recepció. Una *Fantasia Bætica* de butxaca

Sempre s'ha acceptat que l'estrena de la *Fantasia* va ser a Nova York l'any 1920, però en la majoria d'estudis i biografies fins fa ben poc no es concretava ni la data ni el lloc exacte. I les que ho feien, no coincidien. Jean Aubry, l'any 1922, precisa la data de l'estrena el 20 de gener de 1920. El musicòleg nord-americà Harold Schoenberg, en una carta privada a Paloma O'Shea (possiblement com a resposta a una petició de la mecenes), concreta la data de l'estrena el 8 de febrer de 1920 a la Societat musical Ritz-Carlton. [9] I Elena Torres, en la seva biografia publicada el 2009, apunta la data del 20 de febrer. En qualsevol cas, després d'aquesta primera estrena quasi clandestina a Nova York de la qual no existeixen crítiques, l'estrena de la *Fantasia Bætica* a Espanya va ser l'abril de 1923, dins una gira de concerts per Madrid, Barcelona i Màlaga. Rubinstein la va interpretar en algunes altres ciutats, però mai la va incloure dins el seu repertori habitual i no la va enregistrar. Falla era molt conscient que l'obra no li havia agradat, tal i com ens explica Jaume Pahissa:

"Más adelante, terminada ya la guerra, en la casa de un príncipe italiano, cerca de Versalles, se encontró Falla con Rubinstein, y éste, a la salida, le pidió que le escribiera una obra para piano, a lo que Falla le respondió que ya le había escrito una, la *Fantasia Bætica*, y que no la tocaba nunca; y que no quería escribir más obras para piano, como efectivamente no las ha escrito. Rubinstein se excusó diciendo, o que era demasiado larga, o dando otros motivos". [10]

L'obra va ser pràcticament desconeguda pel públic i bastant ignorada per la majoria d'intèrprets fins ben entrat els anys '40. Ni José Iturbi, ni José Cubiles ni Ricard Viñes no la van tocar mai. I no és fins més endavant que una generació de pianistes espanyols comencen a reivindicar-la i la inclouen dins el seu repertori: Eduardo del Pueyo, Pilar Bayona, Gonzalo Soriano, Esteban Sánchez i, ja posteriorment, Joaquín Achúcarro i Alicia de Larrocha. Cal dir que avui en dia, per sort, les versions de les noves generacions de pianistes espanyols són molt més abundants.

Un detall curiós i poc conegut és que, malgrat la seva poca popularitat, la *Fantasia Bætica* va ser enregistrada l'any 1923 per Mark Hambourg (1879-1960). Aquest pianista britànic-rus, alumne del gran pedagog Theodor Leschetizky a Viena, va estrenar el *Concert per a piano* de Busoni l'any 1910, i la seva carrera concertística i pedagògica va ser prou reconeguda. Hambourg va enregistrar la *Fantasia Bætica* per a la discogràfica His Master's Voice, [11] i la va incloure en el repertori d'una gira pel Canadà. Tenint en compte que en aquesta època s'enregistrava molt poc i es seleccionava molt bé el repertori, és un fet bastant insòlit que una obra tan poc llaminera s'enregistrés. En alguns dels seus escrits, Hambourg ens va transmetre la seva impressió en el moment de presentar-la al públic. Hambourg s'adona, com Rubinstein, que no és una obra de lluitament:

"(...) was giving the first performance of the *Fantasia Bætica* of De Falla to a Canadian audience in Toronto at Massey Hall. I thought I would never get through to the end of this complex and exotic work, so deafening was the



Mark Hambourg

coughing in the hall." [12]

En qualsevol cas, l'enregistrament d'Hambourg és interessantíssim. La sonoritat de la gravació és molt dèbil, seca i crispada, però això no fa sinó afavorir el caràcter guitarrístic i auster de la *Fantasia*. El tempo de base és bastant més ràpid del que indica la metronomització de Falla i amb certa tendència a la precipitació en algunes transicions. La pressa de l'intèrpret venia condicionada en aquest cas per la limitació de 4:30 minuts que duraven les cares dels discs de l'època: Hambourg havia d'encabir mitja obra en cada cara, i es va veure obligat a eliminar algunes seccions. La *Fantasia Bætica* de butxaca d'Hambourg té una durada de només 8:42 minuts, molt lluny dels 13 o 14 que acostuma a tenir habitualment. Cal dir que els talls estan molt ben seleccionats i funcionen a la perfecció. Es troben tots a la primera part de l'obra, l'expositiva, i a partir de la *guajira* central ja no n'hi ha més. De fet, el que fa Hambourg és precisament el que hem vist que Pahissa proposava: suprimir moltes de les repeticions variades dels materials en la primera part de l'obra, perquè en la

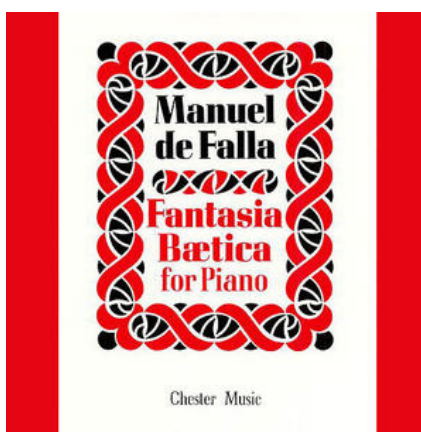
reexposició el mateix Falla ja elimina moltes d'aquestes repeticions. Dit d'una altra manera, Hamburg reequilibra formalment la partitura creant una simetria temporal entre l'exposició i la reexposició. La part central comença al minut 4:20, i amb ella la segona cara del disc. Cal admetre que amb aquests retocs l'obra funciona bastant bé i es fa menys feixuga.

La interpretació d'Hamburg mostra també algunes característiques interpretatives pròpies de l'època històrica: dislocació rítmica amb el baix en acords, llibertat rítmica general i canvis de tempo no indicats a la partitura, associats la majoria de les vegades a un canvi de caràcter. L'exemple més clar és el *giocoso* del compàs 9, on Hamburg accelera el tempo sobtadament. És curiós que la segona interpretació més antiga de l'obra (la de Leopoldo Querol, l'any 1936), realitza també un canvi de tempo molt semblant en el mateix lloc. Després de sentir l'enregistrament d'Hamburg, al pianista i oient modern sempre li quedarà el dubte de si Falla es referia a un canvi de tempo implícit a l'indicar *giocoso* a la partitura.

Text, edició i el revisor anònim

El procés d'edició de l'obra, a pesar de la seva aparent normalitat, presenta també algunes particularitats. S'edita el 1922 per l'editorial anglesa J&W Chester, que passaria a ser, a partir de llavors, l'editorial oficial de les obres de Falla. Cal tenir en compte que Falla ja feia tres anys que l'havia composta i encara no l'havia sentida interpretada per ningú. Per tant, quan corregeix les proves d'impremta tant sols ho fa en relació al manuscrit de 1919. No es pot parlar d'una revisió del text en sí, sinó d'una correcció d'errors tipogràfics o descuits. La notació no va passar pel procés de depuració que hagués pogut suposar un treball conjunt entre compositor i intèrpret. Si aquest procés hagués existit, potser avui el text de la *Fantasia Bætica* que coneixeríem seria diferent.

L'elecció definitiva del títol no esconcreta fins el març de 1922. Fins aquell moment, Falla l'havia anomenada *Fantasia* a seques (de fet, el mateix 1922 encara apareix, dins un catàleg de les seves obres, amb el nom de *Fantasia*. [13]) La insistència de l'editor Harry Kling en canviar el títol fa que Falla li proposi primer el títol en francès i, posteriorment, el de *Fantasia Bætica*. La Província Bætica era el nom que rebia la regió andalusa en temps romans, fet que ha donat lloc a moltes interpretacions sobre les intencions de Falla. Però el títol presenta també problemes ortogràfics, ja que Falla escriu una paraula en espanyol i una altra en llatí. El diftong *æ* no existeix en l'ortografia espanyola, i Falla especifica a l'editor que inclogui aquest caràcter en el títol. Si entenem que aquest està en llatí, llavors *Fantasia Bætica* seria l'ortografia correcta (per la qual hem optat nosaltres, ja que així apareix en la portada de l'edició de Chester). Si, en canvi, entenem que el títol està en espanyol, llavors seria *Fantasia Bætica*, però sorgeix inevitablement la versió *Fantasia Bética*, que és com apareix escrit en moltes ocasions. La doble vessant estilística que hem vist en el contingut musical sembla reflectir-se també en el títol.



Portada de l'edició de Chester

Respecte al text musical en sí, encara a dia d'avui és un problema irresolt. A l'Archivo Manuel de Falla de Granada hi ha 7 fonts de l'obra: 2 manuscrites, 4 impreses (una és la prova d'impremta amb correccions manuscrites del mateix Falla), i una còpia d'un original autògraf, el que Falla va entregar a Rubinstein, i que es troba a la British Library de Londres. Però el text de l'edició de Chester que es troba en el mercat necessitaria una revisió, atès que conté molts passatges dubtosos. No és fins l'any 2006 quan per primer cop algú presta atenció de forma explícita al tema. Va ser el pianista Manuel Carra, qui publica un article [14] en què exposa de forma bastant clara tots els dubtes que existeixen sobre molts passatges, proposant solucions, variants i suggeriments.

Un altre aspecte que els intèrprets coneixen poc és que hi ha dos textos editats de l'obra: el de 1922 i el de 1950. El 1950 només es renoven i s'amplien els drets editorials, però el text no és idèntic: algun revisor anònim canvia detalls en 8 passatges sense donar cap explicació del criteri utilitzat. Avui en dia, l'única edició disponible a la venda és precisament aquesta última de 1950, però la majoria d'intèrprets i estudiants desconeixen aquest fet, ja que, a més, l'aparença externa és molt semblant. Poca gent sap si està estudiant amb un text o amb l'altre. En alguns casos els canvis introduïts pel revisor anònim són de sentit comú, en d'altres són discutibles, però la majoria transformen completament el paisatge sonor d'alguns passatges, com en el següent:



Figura 6: cc. 302-302, edició 1922



Figura 7: cc. 302-303, edició 1950

Si el comparem amb el fragment anàleg en l'exposició (c. 36 en endavant), semblaria clar que la versió de 1922 és errònia, i que el la de la mà esquerra hauria de ser un si per tal de formar l'harmonia de sèptima. És això el que fa el revisor anònim. En cas contrari, l'acord és extremadament dissonant i no concorda amb el caràcter d'un dels pocs fragments lírics i cantabile de l'obra. Curiosament, però, en les proves d'impremta que Falla corregeix dona la versió de 1922 com a bona. L'elecció és difícil. Però conèixer les dues variants és imprescindible.

Crear una edició crítica i revisada de la *Fantasia Bètica* és, doncs, molt necessari. Una edició que resolgui els problemes que Carra planteja en el seu article, però amb un estudi més exhaustiu de les totes les fonts. O que doni almenys la possibilitat que intèrprets, professors i estudiants coneguin les possibles variants d'un text tant important. Per altra banda, la singularitat de l'escriptura pianística de la *Fantasia* demanaria també realitzar-ne una edició interpretativa o pedagògica que aclarís o donés idees sobre alguns aspectes relatius a la seva notació i execució. No estem parlant d'una obra menor, sinó d'una de les grans obres del pianisme espanyol de tots els temps.

L'article hauria hagut d'acabar aquí. Però, casualitats de la vida, just la nit abans d'entregar-lo, trobo a Internet una nova edició japonesa de la *Fantasia Bètica* que desconeixia. [15] No especifica l'any d'edició, però calculo que no pot tenir més de d'un any i mig o dos. Està basada només en els dos textos ja editats de 1922 i 1950, però inclou, o almenys això expliquen els dos editors japonesos, digitacions i suggeriments de pedalització, a més de notes editorials sobre el text i la seva història. És el primer cop que algú es proposa una edició pedagògica semblant. Seria una molt bona notícia, però també una bona estirada d'orelles al món musical ibèric. Siguem de la *Provincia Bètica* o de la *Provincia Tarraconensis*, anem sempre tard. Molt tard.

Notes

[1] Per a més informació, vegeu: FALLA, Manuel de. *Noches en los jardines de España. Impresiones sinfónicas para piano y orquesta – Edición Facsimil de los manuscritos fundamentales del archivo Manuel de Falla y del archivo de Valentín Ruiz Aznar*. Yvan Nommick, edició i introducció. Chris Collins, estudi. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2006. p. 22

[2] ROMERO, Justo. *Falla. Discografía recomendada*. Barcelona: Península, 1999. El fragment original és a: Rubinstein, Arthur: *Grande est la vie*. París: Editorial Laffont, 1980

[3] Falla, Manuel de: "El 'Cante Jondo' (Canto primitivo andaluz)" reproduït a: MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el "cante jondo"*. Granada: Universidad, 1990. p. 209-226

[4] RATTALINO, Piero. "Dal pianoforte al clavicembalo: note sul pianismo di Falla". *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. Quaderni della rivista italiana di musicologia núm. 21 Venècia: Olschki, Leo S, 1987.

[5] CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza editorial, 2001. p. 529

[6] TREND, John B. *Manuel de Falla and Spanish music*. New-York: Alfred A. Knopf, 1929. p. 93.

[7] Bases del Concurso de Cante Jondo de 1922.

[8] PAHISSA, Jaume. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi, 1947. p. 116

[9] Carta mecanografiada. Autor: Harold Schoenberg. Data: 5 December 1986. Carpeta 7543, Rubinstein - Subcarpeta Varios. Archivo Manuel de Falla. Granada.

[10] PAHISSA, Jaume. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi, 1947. p. 115

[11] Enregistrament original: His master's voice D 766. No tenim constància que fos editat en format disc en el seu moment. L'enregistrament ha estat editat en CD dins la sèrie *Grabaciones históricas: Documentos sonoros del patrimonio musical de Andalucía. Serie I: Clásica*. Sevilla: Empresa pública de gestión de Programas culturales de Andalucía, 1996.

[12] www.arbiterrecords.com/musicresourcecenter/markhamb.html. La pàgina web en qüestió no especifica d'on s'ha extret la cita. Mark Hambourg va escriure dos llibres: *The eight octave* (Londres, 1951); i *From piano to Forte: A thousand and One notes* (Londres, 1931). És bastant probable que la cita provingui d'un d'aquests llibres.

[13] JEAN-AUBRY, Georges. *La musique et les nations*. Londres: J. & W. Chester, 1922. p.257

[14] CARRA, Manuel. "Problemas de texto en la Fantasía Bética de M. de Falla" a *Quodlibet*, 2006, núm. 36, p. 153-172.

[15] <http://www.sheetmusicplus.com/title/Fantasia-Baetica/19811472>

Bibliografia

CARRA, Manuel. "Problemas de texto en la Fantasía Bética de M. de Falla" a *Quodlibet*, 2006, núm. 36, p. 153-172.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza editorial, 2001.

- CRICHTON, Ronald. *Manuel de Falla: catàleg descriptiu de sus obras*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990.
- DEMARQUEZ, Suzanne. *Manuel de Falla*. París: Flamert, 1963. Traducció espanyola: Juan-Eduardo Cirlet. Barcelona: Labor, 1968.
- FALLA, Manuel de. *Noches en los jardines de España. Impresiones sinfónicas para piano y orquesta – Edición Facsimil de los manuscritos fundamentales del archivo Manuel de Falla y del archivo de Valentín Ruiz Aznar*. Yvan Nommick, edició i introducció. Chris Collins, estudi. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2006.
- GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988.
- GARCÍA PÓLIZ, Susana. "Cante jondo y vanguardia europea en la Fantasía Baetica". *Manuel de Falla: latinité et universalité: actes du Colloque International tenu en Sorbonne 18-21 novembre 1996*, París: Presses de la Université Paris-Sorbonne, 1999, p. 237-250.
- IGLESIAS, Antonio. *Manuel de Falla: (su obra para piano): 2ª edición y Noches en los jardines de España*. Madrid: Alpuerto, 2001.
- JEAN-AUBRY, Georges. *La musique et les nations*. Londres: J. & W. Chester, 1922.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el "cante jondo"*. Granada: Universidad, 1990.
- NOMMICK, Yvan. *Manuel de Falla: oeuvre et évolution du langage musical*. Tesis doctoral. Univ. de Paris-Sorbonne, 1998-1999, 3 t.
- NOMMICK, Yvan. "Una obra para Arthur Rubinstein. La Fantasía Baetica de Manuel de Falla". *La opinión de Granada*. 25-06-2006.
- OROZCO, Manuel. *Falla: biografía ilustrada*. Granada: Destino, 1968.
- PAHISSA, Jaume. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi, 1947.
- RATTALINO, Piero. "Dal pianoforte al clavicembalo: note sul pianismo di Falla". *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. Firenze: Leo S. Olschki, 1989.
- ROMERO, Justo. *Falla. Discografía recomendada*. Barcelona: Península, 1999.
- SOPEÑA, Federico. *Manuel de Falla y el mundo de la cultura española*. Madrid: Instituto de España, 1976.
- TORRES, Elena. *Manuel de Falla*. Málaga: Arguval, 2009.
- TREND, John B. *Manuel de Falla and Spanish music*. New-York: Alfred A. Knopf, 1929.

Comentaris (0)

[+ Afegir un comentari](#)

Ella o la Maria?

La cançó *Ela tinha uma amiga*, de José Mário Branco i Manuela de Freitas

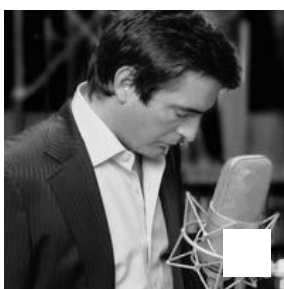


Carles III
Professor de l'Esmuc

Posa't en contacte

La música té la paraula

Altres publicacions 0



El cantant de fados Camané

De cançons d'amor, n'hi ha a milers, i trobar-ne una que destaquí és sempre una bona notícia. En aquest cas, els autors de la lletra i la música són una parella clau de la cançó portuguesa, l'actriu [Manuela de Freitas](#) i el cantautor [José Mário Branco](#), que és també el director musical del cantant de fados Camané. *Ela tinha uma amiga*, setena pista del seu disc [Pelo dia dentro](#), aparegut el 2001, dura poc més de dos minuts, amb temps viu i una melodia que s'alenteix i torna a accelerar-se a cada estrofa per brindar-nos en l'última el final de la història.

Una història sense morals afegides, que ens deixa lliures per descobrir cap on ens porta i què ens explica. Després d'escoltar-la, podeu llegir-ne la traducció, que he procurat que es pugui cantar:

Ella tenia una amiga que es deia Maria, / que és qui m'atenia quan jo li trucava. / Ella tenia una amiga que es deia Maria, / a qui ella li deia que em digués que no hi era. / I quan jo insistia i no penjava, / era la Maria / qui em mentia i em consolava / i em preguntava que què li volia.

Ella tenia una amiga que es deia Maria, / que mai no sabia on ella parava. / Ella tenia una amiga que es deia Maria, / de qui se servia sempre que m'enganyava. / I quan la buscava i no la trobava, / era la Maria / qui em repetia que no trigaria / i qui em jurava que ella tornaria.

Quan jo 'nava a buscar-la i la gent sortia, / sempre era la Maria la que ens hi animava. / Quan jo l'hi convidava i ella no volia, / era amb la Maria amb qui sempre ballava. / I quan m'inventava una melodia, / era la Maria / qui m'aplaudia i ella ni em sentia, / i jo l'hi cantava sempre a la Maria.

Al cinema a les fosques quan jo la besava, / ella es posava blanca, vermella la Maria. / Ella no em feia cas i s'adormia, / i era amb la Maria / amb qui jo parlava / i amb qui jo em quedava fins que era de dia.

Ella tenia una amiga que es deia Maria, / a qui ella li deia que em digués que no hi era. / Fins que l'altre dia ella em va trucar / i jo vaig dir: "Maria..." / I jo vaig dir: "Maria!" / I jo vaig dir: "Maria, digues-li que no hi sóc."

És recomanable el vídeo en què [Camané canta amb Sérgio Godinho](#). També ho és el de la promoció del documental *Palavra encantada* amb la veu d'[Adriana Calcanhoto](#). I no tinc clar que no sigui gens recomanable aquest [muntatge amb imatges](#) un altre cop amb Camané. Si més no, us el recomano per reflexionar sobre quan les imatges enriqueixen lletres i músiques i quan les banalitzen i ens priven dels seus silencis.

Parlant de silenci, aquí teniu una altra joia Freitas-Branco-Camané: [Este Silêncio](#).

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 15, febrer 2013

Destacats

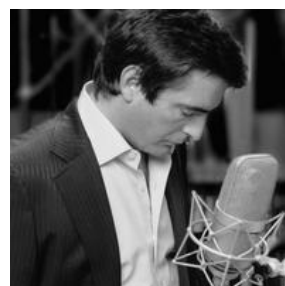
- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- Dues orquestres i un escenari



- Zona Assae



- La música té la paraula

Contingut Anterior

- Número 16, març 2013
- Número 14, gener 2013
- Número 13, desembre 2012
- Número 12, novembre 2012

#capala2aAssemblea

Elaboració del Document de propostes de millora per l'Esmuc



Gina Quatreases
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Zona Assae

Altres publicacions 0



Sens dubte, l'activitat principal que s'ha dut a terme des de l'Assae durant els últims mesos ha sigut l'elaboració del [Document de propostes](#) que es votarà el proper dimecres dia 20 de febrer, a la [II Assemblea General Ordinària](#) de l'associació. La primera finalitat d'aquesta entitat, com bé exposen els seus estatuts, és la d'"estudiar, considerar i conèixer tot allò que afecti la situació de l'alumnat al centre" i aquest ha sigut el gran repte que l'Assae ha encarat.

L'elaboració del Document s'ha estructurat en quatre fases: durant la primera (3-31 de desembre) es va fer una recollida de propostes, dubtes, problemàtiques i conflictes a través d'un formulari en línia. Aquest es dividia en quatre apartats: docència i organització educativa; infraestructures, mobiliari i material; administració i serveis; organització educativa i comunicació institucionals. Conscients de la importància del projecte (i de la

seva ambiciositat) es va fer una crida a la participació i implicació de tot l'alumnat de l'escola, la qual va donar els seus fruits, amb més de 350 respostes recollides.

En la segona fase (8 i 9 de gener) aquestes propostes s'elaboraren. Es van convocar quatre reunions obertes on es van discutir l'elaboració dels punts que s'inclourien al Document i les propostes de millora que acompanyarien cada un d'aquests punts.

Així com la resposta en la recollida de problemes fou molt elevada, la participació a les reunions obertes va ser molt baixa.

El dia 2 de febrer va enviar-se als socis i sòcies una primera proposta de redactat del Document, el qual va ser sotmès a un període d'esmenes, entre el 3 i el 17 de febrer (tercera fase). Al no haver-se'n presentat cap, a la II Assemblea General Ordinària tan sols s'haurà de votar l'aprovació o no del Document (quarta fase), que finalment ha quedat conformat per un total de setanta-quatre propostes de millora i deu prioritats. És el fruit d'un esforç considerable per part de moltes persones i esperem que sigui llegit com a tal.

Un cop aprovat, el Document es lliurarà a tots els treballadors i treballadores de l'Esmuc i es tractarà, punt per punt, amb l'equip directiu del centre.

Esperem que aquest document sigui útil i aporti beneficis a tots els i les estudiants, actuals i futurs, i a la resta de la comunitat educativa de l'Esmuc.

Tot i que el treball dels darrers mesos s'ha centrat en el procés [#capala2aAssemblea](#), cal fer menció també d'altres activitats que s'han dut a terme, entre les quals destaca la col·laboració de l'Assae en l'organització del [Simposi Mompou](#), que tingué lloc els dies 11-14 de desembre. La comissió encarregada de la coordinació aconseguí reunir més de 20 socis i sòcies voluntaris que van treballar intensivament durant els quatre dies que durà l'acte. L'Assae, a més a més, s'encarregà de la venda de material editorial centrat en la figura del compositor, fet que aportà cert benefici econòmic.

D'altra banda el 18 de desembre es va dur a terme una [Assemblea General Extraordinària](#) per abordar la problemàtica sorgida amb el canvi en el sistema de reserva d'aules de l'Esmuc. A la reunió es va formar una comissió de treball i seguiment d'aquesta qüestió, la qual presentarà la feina que s'ha fet a la propera Assemblea.

En aquest moment són molts els projectes que l'Assae té dibuixats, ja que cada cop més inquietuds i propostes dels i les estudiants es gestionen i coordinen a través de l'entitat: la borsa d'estudiants; la [comissió "Som Grau"](#), la Zona Assae de la revista digital de l'escola o la [comissió de concerts](#), entre d'altres. A l'Assemblea de dia 20 caldrà posar fil a l'agulla: consolidar les comissions ja existents i acabar de perfilar aquelles que encara no han començat a treballar.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 15, febrer 2013

Destacats

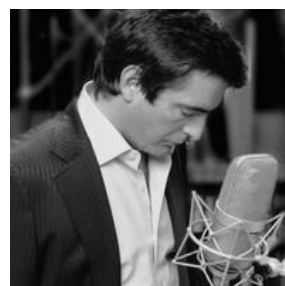
- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- Dues orquestres i un escenari



- Zona Assae



- La música té la paraula

Contingut Anterior

- Número 13, desembre 2012
- Número 12, novembre 2012

La recerca en pedagogia musical

Un recorregut per la investigació científica en didàctica



Javier Duque
Professor del
Departament de
Pedagogia. Cap del
departament entre 2002 i
2013

Posa't en contacte

Espai de recerca

Altres publicacions

0



Classe de música a Nova York, ca. 1947

La complexitat i riquesa de la investigació científica en educació fa que el panorama de la recerca en pedagogia musical, i qualsevol intent de resumir-lo en breus línies, sigui a la vegada complex. És per això que aquí ens limitarem a una de les branques de la pedagogia aplicada, la didàctica, agafant com a fil conductor una de les possibles modalitats d'investigació – la que realitzen els investigadors professionals que sobretot fan recerca bàsica–, i deixarem per a un altre moment l'ampliació del panorama, tant a la resta de branques com a la resta de modalitats de recerca –i que en educació no necessàriament passen per la figura formal de l'investigador, ja que sovint les aportacions més immediatament funcionals per a la praxi diària són fruit de la coordinació dels mateixos professors i del coneixement que són capaços de produir per comprendre i millorar la seva acció docent.

En el camp de la didàctica, les línies d'investigació científica es poden analitzar a partir de diferents paradigmes recollits per autors com Titone

(1966), Pérez Gómez (1983) o Schulman (1989). Tots ells plasmen un panorama amb un desplegament de paradigmes o perspectives –i els seus subsegüents models– molt marcats en el temps, però que no ho són tant en el camp de l'educació musical, de manera que alguns models ja esgotats en la investigació bàsica encara són d'interès recurrent en la formació i la instrucció musical.

El paradigma presagi - producte

El primer paradigma científic en la investigació didàctica, denominat *presagi – producte*, arrenca en els anys '30 del segle XX, i es basa en la recerca del "professor universal eficaç" i dels factors que –sobretot, a nivell de característiques personals– podrien arribar a constituir el professor ideal (Walker, 1935). Aquesta perspectiva va representar un primer intent de confirmar amb un aparat científic, de tall conductista, les concepcions tradicionals sobre el rol del professor en el procés formatiu –fos quin fos el contingut de la seva docència–. Malgrat que aquest treball no va concloure en cap perfil de referència, es pot considerar com un primer pas cap als plantejaments contemporanis basats en atribuir aspectes "virtuosos" a l'individu, com per exemple el concepte de competències professionals. Avui dia, aquesta línia d'investigació ja no s'explora però, de tant en tant, hi torna a haver publicacions (Bain, 2006) que llisten les característiques del professor com a causa del que fa el professorat i com a solució dels problemes que té l'ensenyament, el què ens recorda el pes que històricament s'ha atorgat a aquesta figura.

El paradigma procés - producte

Com a forçada superació del referent *presagi – producte*, i atès que els resultats van donar diferents perfils de "professor ideal" –de vegades oposats–, a partir de la dècada dels '40 del segle XX es va plantejar un segon paradigma d'investigació científica didàctica denominat *procés – producte*, on tota l'atenció recau no tant en *què es el professor*, sinó en *què ha de fer el professor*; o sigui, en les activitats i metodologia que ha d'utilitzar, orientades de nou a la màxima eficàcia i la definició amb caràcter universal del millor mètode (Lippit i White, 1943). Passada la II Guerra Mundial, es redoblen els esforços per observar l'actuació del professor a l'aula i es presenta la metodologia didàctica com a eix central del procés formatiu (Flanders 1965; Amidon 1966) de manera quasi independent respecte d'altres variables que hi intervenen.

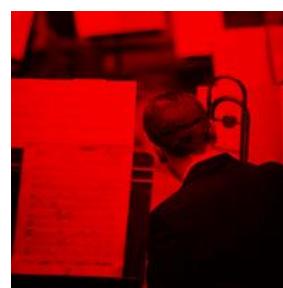
El paradigma *procés - producte* reflecteix l'interès –que en la formació musical ha sigut central des d'almenys el segon terç del segle XIX– per una instrucció basada en una prescripció metodològica molt pautada i definida. A nivell general, en la definició de la relació entre el "cos humà" i el "cos dels objectes o màquines/instruments" en trobem els antecedents en la racionalitat de mitjan segle XVIII que es fa palesa en els tractats militars (Foucault 2000: 153 – 160). El desenvolupament de la investigació científica didàctica sobre el paper central del mètode va emmarcar també l'auge dels que en educació musical s'anomenen *mètodes històrics*: Dalcroze, Orff, Martenot, Willems, Suzuki, Ward, etc. Tots ells són participants de la importància que en aquesta època s'atribueix al *com fer*, i de la concepció que la via bàsica perquè els estudiants de música aconseguixin resultats eficaços és la metodologia estandaritzada. Dins d'aquest paradigma, els treballs i propostes d'E. E. Gordon (1971), amb una fonamentació científica experimental i amb influències en els seus plantejaments tant de tall conductista com genético-cognitivista, ostenten avui dia la màxima representativitat. Gordon ha estat, per exemple, el primer metodòleg que ha definit i pautat experimentalment el procés d'adquisició i evocació de l'audició interna (audition), tant davant de l'estímul sonor com en la seva absència (audition imagery), amb mètodes i resultats que han estat valorats positivament per la comunitat científica.

Contingut Actual

Número 15, febrer 2013

Destacats

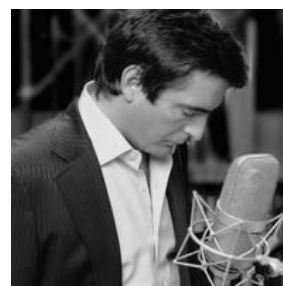
- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- Dues orquestres i un escenari



- Zona Assae



- La música té la paraula

Contingut Anterior

- Número 14, gener 2013
- Número 13, desembre 2012
- Número 11, octubre 2012



Classe de música, any 1928. Foto de la Universitat de Iowa, EUA

Números anteriors

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

Veure tots els números de L'ESMUC digital

La línia *presagi – producte* considera que la base d'un aprenentatge eficaç consisteix a definir uns paràmetres metodològics –o tècniques per a l'actuació del professor i de l'alumne– independentment del que aquests (sobretot, l'alumne) pugin aportar. Aquesta va ser la crítica central que va rebre el paradigma (Pérez Gómez 1983: 111) especialment a partir dels anys '70 –quan la perspectiva cognitivista va anar agafant el relleu a la conductista–, i dels '80 –quan l'atenció a la diversitat i la filosofia comprensiva en educació van posar en crisi qualsevol component instruccional que no pogués flexibilitzar-se en funció de les necessitats de l'alumne o dels canvis en l'entorn d'aprenentatge. Es van fer intents per desmarcar-se del “modelatge” que en última instància implica el paradigma *presagi – producte*, pel fet de no considerar rellevants les variables mediadores entre la proposta formativa del mètode i els resultats buscats en l'aprenentatge (Dunkin i Biddle 1975, Gage 1979, Medley i Crook 1980). Finalment, el paradigma es va abandonar perquè no permetia incorporar el professor i l'alumne com a agents transformadors, aquí i ara, d'allò que la tecnologia prescrivia per a situacions genèriques. O sigui, de nou no es va poder trobar el mètode ideal i demostrar que ho era científicament. Es va abordar, per tant, el pas a un nou paradigma d'investigació didàctica: el *mediacional*.

El paradigma mediacional

La idea bàsica d'aquest nou paradigma és que els factors mediadors són els decisius i claus per comprendre els processos d'ensenyament – aprenentatge. Entre finals dels anys '70 i inicis dels '80, amb el desenvolupament ja imparable del cognitivisme, el factor principal és el pensament dels protagonistes: el del professor (Jackson 1979; Shavelson 1976; Sanders i Schawb 1980), el de l'alumne (Rothkopf 1981; Harnischfeger i Willey 1976), o la integració dels dos pensaments alhora (Winne i Marx 1977). Les propostes metodològiques, per molt estructurades i detallades que estiguin, acabaran tenint una existència o realitat diferent segons la reelaboració interna que en faci el professorat que les implementa i l'alumnat que les ha de gestionar com a usuari. Aquesta existència, fins i tot, pot ser de signe contrari a la intenció primera que quedava explícita en la concreció formal metodològica inicial. Per altra banda, si bé el centre d'atenció del paradigma rau en el processament intern dels protagonistes, la realitat contextual també es valora com a resultat d'aquest processament, de manera que l'entorn de la praxi educativa no es veu tant com un factor condicionant i amb pes propi, sinó com una font de dades a disposició del pensament i orientat cap la consecució de l'aprenentatge. El punt de partida, doncs, del paradigma mediacional als anys '70 i '80 no deixava de tenir també una clara orientació cognitivo-tecnològica – entesa com a pensament algorítmic– focalitzada cap a la presa de decisions del professor i el pensament estratègic de l'alumne. Malgrat això, el desenvolupament del paradigma ha sobrepassat els seus límits inicials i, avui dia, l'estudi del pensament del professor i de l'alumne s'aborda amb una gran riquesa de perspectives i concepcions epistemològiques (Del Puy et al., 2011): des de la metacognició, com a nivell superior de reflexió i control sobre el pensament conscient; l'estudi de les creences epistemològiques de professors i estudiants; les teories implícites sobre l'acció docent, sobretot en el pensament dels professors, i la seva identitat com a tal; la fenomenografia, o interpretació personal de les experiències docents; la teoria de la ment, com anàlisi de la seva concepció implícita en el pensament dels nens petits i, per suposat, el desenvolupament del focus inicial del paradigma mediacional sobre l'estudi del pensament del professor a l'hora de planificar i reflexionar, però ja no vinculat de forma tancada amb un programa de decisions, sinó amb els processos heurístics que informen i donen sentit a la pròpia pràctica docent i que tenen el seu màxim exponent en les aportacions de Donald Schön (1992; 1998).



La investigació científica en educació musical també ha estat un camp fèrtil. En la descripció de les teories implícites dels docents de música destaquen el treball de Jorquera (2010), que planteja la relació entre les concepcions didàctiques del professor i la realitat de la seva pràctica docent a través de quatre maneres o models d'actuació didàctica, pensats sobretot per facilitar la reflexió i la millora del mateix professor. En el camp de la metacognició, les aportacions de McPherson i Zimmerman (2002) són rellevants per la seva concepció, tant individual com social, del pensament autoregulat de l'estudiant de música, que supera els primers models cognitius personals i incorpora de forma pionera el constructivisme social en el camp de la metacognició musical. En el camp del pensament, tant de l'estudiant com del professor de música, sobre la construcció de la pròpia identitat docent i professional,

destaquen les aportacions que avui dia han trobat un compromís entre les visions “psicologistes” i “sociologistes” –dins del camp de la didàctica-, i que segons el concepte postmodern de *narració* proposat per Paul Ricoeur, aconsegueixen visions comprensives i holístiques de la identitat de l'individu i del grup professional en què viu. (Pembrook i Craig 2002, Creech 2008, Isbell 2008).

En part, la riquesa de les línies de desenvolupament i recerca del paradigma mediacional va ser a la vegada allò que va recalcar-ne els límits. Un d'aquests límits apareixia quan, des de dintre del paradigma, s'assumien els contextos simplement com a situacions proveïdores de fonts de dades per al procés de pensament o com a escenaris per desplegar l'activitat, en lloc de contemplar-los com a condicionants valuosos, capaços per si mateixos d'orientar o canviar les finalitats educatives o formatives. Un altre límit sorgia en focalitzar l'interès del camp d'estudi en el pensament de l'agent, ja sigui professor o alumne, i no considerar la socialització d'aquest pensament en una situació de grup, que, justament, és la situació “natural” dins de l'activitat didàctica. S'imposava per tant una perspectiva contextualitzadora i social en la recerca dels processos didàctics (Doyle 1979; Koeler 1979; Tikunoff 1979; Bronfenbrenner 1979) basada en la idea que els comportaments, tant dels professors com dels alumnes, són respostes no mecàniques davant les demandes del context en què es relacionen.

El paradigma ecològic

D'aquesta manera a l'inici dels '80 apareixen consolidats els camps d'estudi d'un nou paradigma d'investigació didàctica científica, el paradigma ecològic. Entre aquests camps destaquen l'estudi del significat de les relacions i interaccions a l'aula –incloent-ne el clima i els conflictes–, la cultura institucional i l'anàlisi organitzatiu com a context immediat de l'aula, i les relacions socioculturals a l'aula en base al context mediat social, cultural, econòmic, demogràfic, etc. del centre. La consolidació del paradigma ecològic es va produir gràcies, com a mínim, a dues fites més: a) la plasmació metodològica en l'anàlisi didàctic dels plantejaments de la tercera generació de filòsofs de l'Escola de Frankfurt –que, amb representants com a Paulo Freire (2002), Wilfred Carr i Stephen Kemmis (1988), va facilitar la reorientació científica de la didàctica cap a les finalitats últimes, emancipadores i democràtiques pròpies de tota educació, en lloc de ser una eina tècnica al servei d'unes finalitats que la mateixa didàctica tecnològica estava cegada per comprendre–. b) la consolidació de les perspectives qualitatives –amb l'acceptació de tota l'àmplia varietat de epistemologies possibles- en la investigació científica en educació, trencant per fi una hegemonia que al llarg de les tres dècades anteriors havia ostentat en solitari la investigació quantitativa.

En educació musical, una de les línies més potents que s'emmarquen dins el paradigma ecològic es correspon amb el següent pas de l'evolució del mateix paradigma: l'ampliació de contextos i la superació de les parets de l'aula a l'hora de fer anàlisi i recerca científica didàctica. La didàctica dels espais socials, la vinculació de la intervenció didàctica en la transformació i millora personal, però sobretot com a grup, la didàctica del carrer, etc. són aspectes que conformen el punt de partida de la *comunitat musical* que arrenca també en la mateixa dècada dels '80. La Commission for Community Music Activity de la ISME es crea el 1984 i, als nostres dies, les accions musicals amb orientacions transformadores de la realitat social comencen a ser un camp educatiu important a nivell mundial (Veblen i Olsson, 2002) i també a Catalunya, amb empreses com [Comunitària](#), nascuda de la mà de dues titulades de l'Escola Superior de Música de Catalunya.

Referències

- AMIDON, E. i HUNTER, E. *Improving teaching: Analysing Verbal interaction in the Classroom*. New York: Rinehart and Wiston, 1966.
- BAIN, K. *Lo que hacen los mejores profesores universitarios*. Valencia: PUV, 2006.
- BRONFENBRENNER, U. *The ecology of human Development*. Harward: Cambridge Press, 1979.
- CARR, W. i KEMMIS, S. *Teoría crítica de la enseñanza*. Barcelona: Martínez Roca, 1988.
- CREECH, A. et al. From music student to professional: the process of transition. *British Journal of Music Education*, 2008, vol. 25-3, p. 315–331.
- DEL PUY, M., MATEOS, M., SCHEUER, N. i MARTÍN, E. Enfoques en el estudio de las concepciones sobre el aprendizaje y la enseñanza. En: POZO, J.I. et al. *Nuevas Formas de pensar la enseñanza y el aprendizaje*. Barcelona: Graó, 2011.
- DOYLE, W. Classroom Tasks and Student Abilities. En: PETERSON, P i WALBERG, H.J. *Research on Teaching*. Berkeley. Mc Cutcham, 1979.
- DUNKIN, M. i BIDDLE, B. *The Study of Teaching*. New York: Holt, Rinehart and Wiston, 1975.
- FLANDERS, N. A. *Analyzing teaching behavior*. Reading, Mass: Addyson- Wesley Pub. Co., 1970.
- FOCAULT, M. *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, 2000.
- FREIRE, P. *La educación como práctica de la libertad*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- GAGE, N.L. *The Scientific Basis of the Art of Teaching*. New York: Teachers College Press, 1979.
- GORDON, Edwin E. *The psychology of music teaching*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1971.
- HARNISCHFEGGER, A i WILLEY, D.E. *Teaching-learning processes in Elementary School: A Sinoptic View*. Curriculum Inquiry, 1976, 6: p. 5-42.
- ISBELL, D. S. Musicians and Teachers: The Socialization and Occupational Identity of Preservice Music Teachers. *Journal of Research in Music Education*, 2008, 56-2, p. 162-178.
- JACKSON, Ph. W. The Way Teaching Is. En: BENNET, N i McNAMARA, D: *Focus on Teaching. Readings in the observation and conceptualization of teaching*. New York: Longman, 1979.
- JORQUERA, M. C. Modelos didácticos en la enseñanza musical: el caso de la escuela española. *Revista musical chilena*, 2010, 64, nº 214: p. 52 -74.
- KOELER, V. The Future of Teacher Preparation and Research on Teaching. *Theory into Practice*, 1979, 18, p. 3.
- LIPPIT i WHITE. The social climate of Children's Groups. En: BAKER, R.G., KOUNIN, J.S. i WRIGHT, H.S. *Child Behavior and Development*. New York: MacGraw Hill, 1943.
- McPHERSON, G. E. i ZIMMERMAN, B.J. Self-regulation of Music Learning. En: COLWELL, R. i RICHARDSON, C. *The New Handbook of research on music teaching and learning*. New York: Oxford University Press, 2002.
- MEDLEY, D i CROOK, P.R. *Research in Teaching Competency and Teaching Tasks*. Theory into Practice, 1980, 19, 4: p. 293–316.
- PEMBROOK, R i CRAIG, C. Teaching as a Profession. En: COLWELL, R. i RICHARDSON, C. *The New Handbook of research on music teaching and learning*. New York: Oxford University Press, 2002, p. 786-817.
- PÉREZ GÓMEZ, A.I. Paradigmas contemporáneos de investigación didáctica. En: GIMENO, J. i GÓMEZ, A.I. *La enseñanza: su teoría y su práctica*. Madrid: Akal, 1983, p. 95-138.
- ROTHKOPF, E. *A Macroscopic Model of Instruction and Purposive Learning; An Overview*. Instructional Science, 1981, 10: p. 105–122.
- SANDERS, D.P. i SCHWAB, M. A. *School Context for Teacher Development*. Theory into Practice, 1980. 19, 4: p. 271–277.
- SCHÖN, D.A. *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. Barcelona: Paidós, 1992.

- SCHÖN, D.A. *El profesional reflexivo. Cómo piensan los profesionales cuando actúan*. Barcelona: Paidós, 1998.
- SCHULMAN, L. S. Paradigmas y programas de investigación en el estudio de la enseñanza: una perspectiva contemporánea. En: WITTROCK, M.C. *La investigación de la enseñanza, I. Enfoques, teorías y métodos*. Barcelona: Paidós, 1989.
- SHAVELSON, R.S. Teacher's decision Making. En: Gage, N.L. *The Psychology of teaching Methods*. Chicago: University Chicago Press, 1976.
- TIKUNOFF, W.Y. Context Variables of an Teaching-Learning Event. En: BENNET, D. i McNAMARA, D. *Focus on teaching. Readings in the Observation and Conceptualization of Teaching*. New York: Longman, 1979.
- TITONE, R. *Metodología didáctica*. Madrid: Rialp, 1966.
- VEBLEN, K. i OLSSON, B. Music Community. En: COLWELL, R. i RICHARDSON, C. *The New Handbook of research on music teaching and learning*. New York: Oxford University Press, 2002. p. 730-753.
- WALKER, Helen M (ed.) *The Measurement of Teaching Efficiency*. New York: Macmillan Co., 1935.
- WINNE, R.J. i MARX, R. Reconceptualizing Research on Teaching. *Journal of Educational Psychology*, 1977. 69: p. 668–678.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

"Sóc un animal docent"

Jaume Ayats, director del Museu de la Música



Hèctor Gasol
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

L'entrevista

Altres publicacions 0



Amb l'excusa del nomenament del nou director del [Museu de la Música](#), l'Esmuc digital obre les portes i retroba un violinista, investigador, antic professor i cap del Departament de Musicologia de l'Escola: Jaume Ayats.

Repassem una mica el currículum...? Musicologia a la Universitat Autònoma. Vocació de docent? Interès per la investigació? Explica les teves impressions.

A mi m'agrada moltíssim investigar, però he d'admetre que sóc un animal docent. O sigui, que la interacció docent sempre m'ha motivat. Precisament, ara deixo de fer docència i ho trobaré molt a faltar. Des de l'any 1997 fent

docència sense parar a la Universitat... Més de trenta anys ensenyant...

Què destaqués del teu pas per l'Esmuc com a professor i cap del Departament de Musicologia?

Com a cap de departament, la il·lusió de crear una nova etapa en la formació superior d'aquest país, cosa que té el privilegi de fer-ho alguna persona cada dues o tres generacions. Rebre la confiança de l'administració pública per la creació d'un centre superior, la possibilitat d'imaginar-lo com el voldries... és un privilegi. I com a professor de musicologia, poder fer un plantejament cultural i social... No diré una revolució, però sí que va suposar una transformació molt profunda d'allò que s'estava acostumat a veure en l'ensenyament...

I com a intèrpret de violí?

Si una època de la teva vida la dediques a la interpretació, vol dir que hi ha un lligam molt fort entre la teva veu i la veu de l'instrument. Per una altra banda, em va permetre conèixer el músic professional del país, i la gran energia comunicativa i humana que ha de mobilitzar el músic professional. I per una altra, veure les deficiències de l'estructuració del sistema (que feien de les coses més fàcils i més difícils; també per les mancances de la formació del músic...). Però vaig voltar molt, tot un aprenentatge que em va servir per ser professor de musicologia a l'Esmuc, a la universitat i, espero, per ser director del Museu de la Música. Sóc músic i no puc veure els instruments del Museu com a quadres.

T'ha interessat la pedagogia del violí i exercir la docència?

En època passada, va ser el centre de la meva activitat. L'ensenyament d'un instrument necessita un bagatge important de coneixements tècnics, però és un error plantejar-lo com a una qüestió tècnica. Cal aprendre a transmetre coses humanes, entre alumne-professor i viceversa. Estem transmetent gestos, entonacions i emocions, tocant i parlant.

Actualment, com a intèrpret ets el baríton de *La Nova Euterpe*. Pots explicar el naixement de la formació i els propers projectes?

La comunicació humana se centra en la veu: som humans perquè tenim veu i la fem servir, sense fer diferència entre la cantada i la parlada. Durant anys vaig anar prenent consciència d'aquest fet, fins que vaig adonar-me de la necessitat de fer un grup per experimentar amb la veu, sota pretextos, excuses, estètiques... que es comuniquen. Vam començar provant i de mica en mica vam anar trobant les maneres nostres. *La Nova Euterpe* no és un grup que fa concerts, sinó quatre amics que es troben per cantar. Busquem un concert com a excusa per veure'ns, assajar... Quan algú ens lloga, ens fa un favor! No econòmic, sinó musical i personal!

I des d'aquest octubre, ets el nou Director del Museu de la Música i del Centre Robert Gerhard. Et sents còmode en un càrrec de gestió? Nova etapa?

M'agrada la gestió quan et dona un espai de creativitat i recerca. El Museu dona aquesta possibilitat de creativitat i recerca; no només teòrica sinó aplicada, social, comunicativa envers la música i de creativitat personal que tinc tota la convicció que podré desenvolupar. Em sento còmode, però tinc el neguit i les incerteses com a qualsevol feina.

Com valores la situació actual del Museu?

Contingut Actual

Número 15, febrer 2013

Destacats

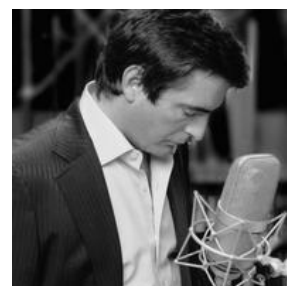
- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- Dues orquestres i un escenari



- Zona Assae



- La música té la paraula

Contingut Anterior

- Número 16, març 2013
- Número 14, gener 2013
- Número 13, desembre 2012
- Número 11, octubre 2012

És una perla probablement a l'ombra. Una perla poc coneguda és una riquesa d'elements interessants amb menys visibilitat i repercussió social de la que li pertoca. La meua feina és donar-hi direcció. El Museu hauria de ser la sala d'estar d'una casa de música. Ha de ser un punt de trobada, de reflexió, de descans... Ho recomano als alumnes de l'Esmuc: hi teniu entrada gratuïta.

Continuaràs la línia d'acció de l'anterior director, Romà Escalas? Penses en aportar nous objectius i projectes? Algun a curt termini?

El Museu no només és observar, sinó experimentar i reflexionar. No en tenim prou amb tenir els instruments, cal anar més enllà de la col·lecció. Fer-ne un ús social: aquest és el repte.

Donar la possibilitat de tocar els instruments! Ha de ser una casa d'explicar experiències. En lloc d'explicar informacions des del Museu, els objectes del Museu han d'obrir la noció i les informacions dels que vénen a visitar-lo.

El Museu ha passat etapes de lloc i plantejament diferents. El març del 2007 es va instal·lar aquí i van ser anys de crear un discurs que obrís noves possibilitats. Actualment, és un dels tres millors d'Europa, per com es miren i es mostren els instruments. En Romà Escalas em va dir que jo hi donaria un punt de vista més antropològic i social.

I sobre el [Premi Nacional de Cultura Popular](#), felicitats! Parla'n, sisplau!

Gràcies. L'adjudicació es va notificar al mes juliol, i el lliurement a l'octubre. Però no se sabia, així que va coincidir amb l'inici de l'etapa al Museu. Per mi és una gran il·lusió rebre un reconeixement d'unes quantes dècades de feina! Et donen un premi, sí, però és una exigència per mantenir el nivell...

Un cop revisat el teu camí professional fins el moment. Amb què et quedes? Intèrpret, etnomusicòleg, docent o gestor?

Mai no he triat les feines fent les separacions. I espero no haver-ho de fer mai. Quan faig investigació, no penso que faig interpretació... Estan a nivells diferents.

Moltes gràcies pel teu temps. I bona sort en aquesta nova etapa!

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Números anteriors

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

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