

Número 18, maig 2013

El destí dels músics

Treballar i formar-se fora de les nostres fronteres

Article

Entra



The turn of the screw
Susana Egea i Daniela de Marchi

Entrevista imaginària a Benjamin Britten

Destí: Alemanya

Entra



Destí: Alemanya
Mònica Tarré

Graduats de l'Esmuc arreu del món

Article

Entra



'Così fan tutte'
Laura Pallàs

El manuscrit de la versió barcelonina (1798)

L'entrevista

Entra



Gerard Pastor
Mònica Tarré

Tinc un estil sincer amb mi mateix, escric el que realment sento.

Destacats

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



- Gypsies, gitanos, tsiganes, Zigeuner

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

El destí dels músics

Treballar i formar-se fora de les nostres fronteres



Melissa Mercadal
Coordinadora de màsters
i de recerca

Posa't en contacte

Editorial

Altres publicacions

0



L'oportunitat d'ampliar estudis a l'estranger pot aportar als joves músics molts guanys i beneficis, tant a nivell professional com personal. Professionalment és una ocasió per adquirir nous coneixements, observar, apreciar i aprendre altres maneres de fer i d'organitzar-se. Conviure i compartir espais acadèmics amb altres persones que poden tenir diferents nivells i expectatives força a la reflexió, a l'autoavaluació i a la comparació, sempre importants per al propi creixement professional. Molt sovint se'ns ha inculcat la idea que, musicalment, el nostre país està a un nivell inferior al d'altres. El fet de sortir ens permet comprovar-ho per nosaltres mateixos i alhora aprofitar positivament l'experiència.

A nivell personal, és una oportunitat indiscutible de creixement: l'intercanvi amb persones d'altres cultures i potser diferents valors, però que comparteixen inquietuds i un mateix entorn, comporta de per sí un enriquiment personal. Fer noves coneixences i conviure amb persones d'altres indrets ens pot fer guanyar confiança i seguretat. Per altra banda, el fet d'ampliar el cercle d'amistats i contactes ens pot ser de gran ajut per al futur desenvolupament professional.

Sovint aquestes estades impliquen l'aprenentatge profund d'una nova llengua i d'altres maneres d'expressar-se, condició imprescindible per entendre de veritat una cultura i poder passar a formar-ne part. Això requereix flexibilitat i capacitat d'adaptació per part nostra. Hem d'aprendre a sortir de la nostra zona de confort per fer front a les noves demandes i maneres de fer. Per tal que l'experiència sigui positiva i veritablement enriquidora, hem de mantenir una ment oberta i abstenir-nos de fer judicis prematurs, i pensar que tenim l'oportunitat de conèixer des de dintre les peculiaritats i estils de vida d'altres cultures i d'adquirir una visió més global del món.

Finalment, també cal reconèixer que una estada a l'estranger pot suposar que trobem a faltar coses de casa, però això ens permet aprendre a apreciar més allò que sempre hem tingut i potser no hem sabut valorar prou.

És doncs una experiència recomanable i que val la pena aprofitar.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

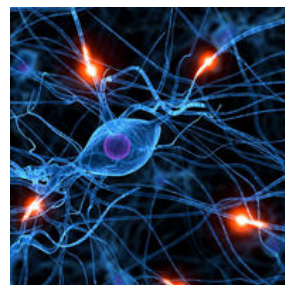
Número 18, maig 2013

Destacats

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



- Gypsies, gitanos, tsiganes, Zigeuner



- Ciència sota la batuta

Contingut Anterior

- Número 19, juny 2013
- Número 17, abril 2013
- Número 15, febrer 2013
- Número 16, març 2013
- Número 14, gener 2013

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

La música contemporània, avui

Encara avui la música contemporània sembla buscar el seu lloc. Però en temps de crisi en què hom busca utilitat, en temps d'urgències en què hom busca facilitat, la pressió sobre les músiques massa especulatives i reflexives sembla aguditzar-se. És així arreu? Cal ser crítics amb els compositors, amb els programadors, o amb el públic? Què es pot fer contra el consum compulsiu i excloent de música fàcil que no demana ni pensament ni esforç?

A dues veus

Altres publicacions

0



Joan Magrané

Estudiant de Composició



David Albet

Professor de l'Esmuc

Pirineus enllà, la música té un pes clarament visible en la societat; molt més que entre nosaltres. No només és vista com un producte de consum, com quelcom que ocupa una posició literalment de fons en l'escena de la quotidianitat. Enllà hi ha una forta tradició que cal preservar i una major consciència del que és en realitat l'oci i tot allò que l'envolta (experiència lligada a l'entreteniment, però també al pensament). Ocupa, potser, un lloc d'igualtat junt amb les altres arts (tal com aquí hi ha una gran coneixença de la nostra història plàstica i literària, per altra banda magnífiques, i últimament també de la culinària). També les figures més rellevants del *món cultural* hi són, no com aquí, majoritàriament implicades (a saber: Umberto Eco o Massimo Cacciari, per citar-ne dos d'italians; i són llatins com nosaltres! Increïble, no?). I, per la seva extrema particularitat, aquestes premisses són molt més visibles pel que fa a l'anomenada música contemporània (o música actual de concert, o música d'avui, o música viva, o com es vulgui anomenar).

Cara a una aproximació normal i decidida del públic a aquesta música, no ha jugat un rol favorable el fet que en els últims anys (en paral·lel a d'altres desgràcies provinents del totxo) al nostre país s'hagi invertit tot i més en construir auditoris (a veure qui la fa més grossa) i en crear un nombre infinit d'orquestrades (idem). És a dir, en potenciar la música com a quelcom còmode on hom escolta (ai las! Si en som d'innocentment crèduls!) com si mirés la televisió: unes bones butaques (hi ha res millor i més europeu que fer una becaina escoltant l'Idil·li de *Siegfried* i adornar els *leitmotifs* amb uns quants roncs o estossecs? No serem pas menys que el ve!) i un escenari al davant on una orquestra al més pur estil del segle XIX (a mesura que minvava el pressupost, l'estil era més pròxim al de Mannheim del segle XVIII) toca *ad infinitum* les més famoses –per entretingudes (???)– simfonies de Mozart o Beethoven (si tenim sort!) i per Nadal tots a aplaudir amb els Strauss & co. o amb excelsas sardanes orquestrades (i visca, que avui toca *fer* cultura i país!). Mentrestant, enllà de Portbou, el que es busca és aprofundir, i es valoren agrupacions amb veritable ànim de ser la punta de llança de qualsevol quina sigui la seva visió del món musical (inclús la de Boulez), tot garantint una coherència, una continuïtat (sigui quin sigui el partit que governa), el màxim rigor possible, i el que és més important, fent sentir la música nova –no com a un favor de vés a saber quina institució a vés a saber quin col·lectiu de compositors– sinó amb una total implicació, servint les obres amb la força i la interiorització necessàries per tal d'acostar-les al públic de manera fidel per gaudir de veritat del que es toca i el que s'escolta, tot oferint una experiència quasi completa, si més no potent i clara.

En aquest punt, és important notar que la nostra societat viu envoltada de moviment (visual i també, i sobretot, sonor) a tota velocitat i a tot volum. Res és perenne. I la música, com és evident, requereix silenci. Moltes vegades s'associa, en l'accepció més negativa del terme (és això possible?), la música culta al fet de *pensar* (quin avorriment!). Però no hem d'oblidar pas que aquest *pensar* no és res més que escoltar de veritat, sense concessions. Quedar-se en silenci (i tots sabem que el silenci ens interroga, vet aquí un altre entrebanc) per endinsar-se, *pli selon pli* (hola de nou Pierre!), en el món que el compositor ens vol fer *comprendre* (com a sinònim de gaudir, d'entendre, de sentir, d'emocionar, etc. etc. etc.). Cal fugir doncs d'aquesta tan estesa visió *escòpica* de l'art i del món que ens envolta, i fer-ho és, admetem-ho, difícil. Requereix cert esforç (podem recordar l'Antoni Tàpies que ens diu que "inclús en els monestirs tibetans es demanen pipetes d'or a canvi del saber"), però sense perdre de vista que sempre, tard o d'hora, s'obtindrà alguna recompensa. Atrèvir-se a trucar a la porta d'allò desconegut, passar per entre els pilars de la percepció i destapar-se els ulls-orelles per tal d'endinsar-se en el món sonor que se'ns posa a disposició.

Contingut Actual

Número 18, maig 2013

Destacats

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



- Gypsies, gitano, tsiganes, Zigeuner



- Ciència sota la batuta

Contingut Anterior

Números anteriors

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

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

La música contemporània, avui

Encara avui la música contemporània sembla buscar el seu lloc. Però en temps de crisi en què hom busca utilitat, en temps d'urgències en què hom busca facilitat, la pressió sobre les músiques massa especulatives i reflexives sembla aguditzar-se. És així arreu? Cal ser crítics amb els compositors, amb els programadors, o amb el públic? Què es pot fer contra el consum compulsiu i excloent de música fàcil que no demana ni pensament ni esforç?

A dues veus

Altres publicacions 0



Joan Magrané

Estudiant de Composició



David Albet

Professor de l'Esmuc

La combinació de pèrdua de referents (lligada amb la pèrdua d'autoritat estètica) i la desculturització dels ciutadans és una fórmula mortal.

Quan la desconexió (aquell "a mi no m'agrada", totalment legítim) va acompanyada de supèrbia i menyspreu ("si jo no ho entenc, i per això no m'agrada, és que aquesta obra és dolenta"), la situació esdevé ridícula. Una mica de humilitat! Alguna cosa no podem tenir clara quan les obres dels nostres besavis ens resulten incomprensibles, agressives i ens posen en situacions incòmodes; quan resulta que obres de més de 100 anys, que ja han passat el sedàs de la història i han sobreviscut fins als nostres dies i han entrat a formar part del repertori, ens semblen menyspreables. Potser hauríem de sospitar del nostre propi criteri.

Sempre preferirem consumir cultura amable, *easy listening*, *best sellers* de llibre gruixut que facin por, o posin calent, o simplement omplin el gran silenci interior. Horror vacui? Evidentment, i cada vegada més: si callem massa estona, pensem. I això ens incomoda.

La pràctica cultural té lligams molt estrets amb l'alfabetització. En l'etapa escolar, els ciutadans tenim una minsa pràctica artística (classes de música i plàstica) que desapareix a partir dels 14 anys, com si a partir d'aquesta edat ja no fos necessari fer música, plàstica, teatre, dansa, per seguir aprofundint en criteri i coneixement, per seguir coneixent als altres i a un mateix. Ens deixen sols en mans del mercat. I aquest no perdona.

Així com els diners només volen reproduir-se, el mercat cultural també busca únicament beneficis econòmics. I cap fet artístic hauria d'estar sotmès exclusivament a la rendibilitat financera. Cap activitat cultural hauria d'estar supeditada al mercat econòmic. Solament ens en sortirem si pensem que el que val, el que hem de tenir en compte, és el retorn social, no el financer. El que compta és l'impacte transformador sobre les persones i no els beneficis econòmics que es puguin generar.

Encara que posem a l'abast dels ciutadans de forma gratuïta manifestacions artístiques de tota mena, si l'individu no té la necessitat de l'experiència artística, no aconseguirem el seu interès. I, com deia l'àvia, "això és picar sobre ferro fred".

P.S.: Contradiccions a l'Esmuc: formem compositors i intèrprets, i els uns viuen d'esquena als altres. Ja dins de la formació superior existeix un esvoranc enorme entre la creació i el seu primer i necessari receptor: l'intèrpret. Si això passa entre els pre-professionals de la matèria, què no ha de passar al món exterior?

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 18, maig 2013

Destacats

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



- Gypsies, gitanos, tsiganes, Zigeuner



- Ciència sota la batuta

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

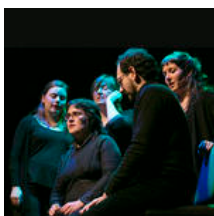
Gent Esmuc

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.



Destí: Alemanya

Graduats de l'Esmuc arreu del món



De camins, n'hi ha molts

Comunitats sonores: punts de diàleg



Ciència sota la batuta

Contrapunt de música i neurologia als Neuroconcerts



Els colors de l'antiguitat

Els pianos històrics en l'obra de J. C. Bach



Concerts als conservatoris

Els estudiants de piano de l'Esmuc per tota Catalunya



Història d'un soldat o Massive Haka?

Les sorpreses d'un concert de música contemporània

Contingut Actual

Número 18, maig 2013

Destacats

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



- Gypsies, gitanos, tsiganes, Zigeuner



- Ciència sota la batuta

Contingut Anterior

- Número 19, juny 2013
- Número 17, abril 2013
- Número 15, febrer 2013
- Número 16, març 2013
- Número 14, gener 2013

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



L'òpera que funciona

Una nova companyia d'òpera en petit format neix al si de l'Esmuc

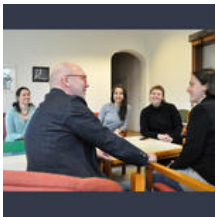
- Número 78, juny 2019

Número 78, juny 2019

- Número 77, maig 2019

Número 77, maig 2019

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



L'Orff-Institut

Una manera de democratitzar i aprofundir en l'aprenentatge de la música i el moviment

Destí: Alemanya

Graduats de l'Esmuc arreu del món



Mònica Tarré
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Som molts els joves que ens plantejem quin serà el nostre futur en una època de canvis i de crisi com la que vivim. Aquesta inquietud ens porta a preguntar si realment el nostre futur formatiu i professional és millor a Espanya o cal emigrar a l'estranger.

Oriol Prat a Stuttgart, Miquel Ramos a Lübeck i Ignasi Roca a Freiburg són alguns dels ex-estudiants de l'Esmuc que van decidir seguir la seva formació a Alemanya. Ells ens expliquen alguns dels seus problemes i dificultats a l'hora de viure i estudiar-hi; però també els avantatges, les beques, i consells per a tots aquells que vulguin seguir aquest camí.

La idea de conèixer altres llocs, escoles de música, professors i ambients, així com la destinació de més recursos a cultura i un alt nivell són alguns dels motius pels que els joves intèrprets van decidir que Alemanya podria

ser el millor destí per a seguir estudiant. Alemanya, una de les potències econòmiques mundials i d'inqüestionable tradició musical, destina un gran nombre de recursos als estudiants del país i estrangers. Això fa que estudis com un màster siguin molt econòmics (uns 250 €/any). En referència als ingressos, [Miquel Ramos](#) explica que accedir al sistema de beques és relativament fàcil i que ell compta amb una beca que cobreix un percentatge molt alt de totes les seves despeses per al seu màster en clarinet a la [Musikhochschule Lübeck](#). Ara bé, una de les dificultats per als nostres graduats ha estat l'adaptació en el nou entorn, als seus costums de vida, el clima, les relacions personals i la interacció amb la societat.

És clar que l'idioma és un element fonamental per a l'adaptació en el nou entorn. És per això que tots els estudiants van emigrar tenint algunes nocions d'alemany. A les universitats d'Alemanya s'ofereixen classes a un preu molt econòmic, així com en els mateixos conservatoris de música. [Oriol Prat](#), cursant el màster de violoncel a la [Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart](#), afirma: "L'alemany, en el meu cas, em suposa un impediment a l'hora de comunicar-me amb els alumnes de l'escola i això moltes vegades em crea un punt de frustració."

Tots ells asseguren que el nivell dels conservatoris alemanys és molt alt. Però recomanen, en primer lloc, no tenir pressa un cop acabats els estudis de grau superior, per no prendre decisions prefixades i errònies. Cal tenir molt clar i segur, en cas d'estudiar un màster, qui és vol que sigui el seu professor; així com també és important tenir una idea de cap on es vol dirigir la seva carrera professional, i començar a filar amb aquells contactes que li interessin més. Anar a fer classes amb el professor escollit i començar a fer-se conèixer és un pas que consideren molt positiu; ara bé, les proves d'accés a Alemanya tenen un nivell molt alt i recomanen no enfonsar-se si el primer cop no s'aconsegueix passar-les. La perseverança ha de ser la guia de l'estudiant, però també ha de tenir la capacitat d'entendre que si no t'agafen no passa res.

[Ignasi Roca](#), estudiant del Master of Musik de Violí a [Hochschule für Musik Freiburg](#), acabava l'entrevista amb una visió positiva: "Jo m'ho estic passant molt bé, i crec que tinc garantida una bona formació i un futur. També conec molta gent, i sempre intento agafar tot el que em surt, fer de tot, sense tancar-me cap porta". Quasi tots ells els agradaria poder treballar un temps a Alemanya, però no s'hi veuen vivint per sempre, tenen expectatives de tornar; malgrat tot, si aquí no hi ha feina, acceptaran Alemanya com a destí final.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

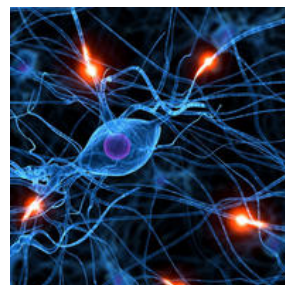
Número 18, maig 2013

Destacats

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



- Gypsies, gitanos, tsiganes, Zigeuner



- Ciència sota la batuta

Contingut Anterior

Números anteriors

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

De camins, n'hi ha molts

Comunitats sonores: punts de diàleg



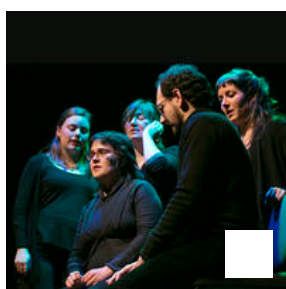
Roser Ramos
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



El grup Tornaveus va actuar en la inauguració de les Jornades.
Foto: Denise Koirach

El dissabte 20 d'abril la doctora Magda Polo ens convidava a fer un recorregut pels punts de confluència entre el *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein i el *Treatise* de Cornelius Cardew, on va mostrar d'una manera pràctica l'aplicació del pensament filosòfic a la creació musical en la contemporaneïtat. La ponència, acompanyada d'exemples musicals en directe, va cloure de manera molt representativa les VI Jornades d'estudiants de musicologia i joves musicòlegs, ja que la doctora ens recordava que "de camins, n'hi ha molts" i aquesta realitat ja s'havia pogut copsar en les presentacions de les investigacions dels més de 45 comunicants de les Jornades.

La comissió organitzadora vam viure els tres intensos dies d'activitats amb la sensació vertiginosa que tot allò previst durant els set mesos de preparació s'anava consumint a un ritme frenètic, i va ser precisament en els darrers aplaudiments d'aquest acte que vam poder entendre l'èxit de les Jornades en tant que espai de trobada i debat per a la nova fornada de

musicòlegs amb una destacada diversitat d'interessos i formacions, com d'altra banda ja presagiava el seu nom 'Comunitats sonores: punts de diàleg'.

El dijous 18 d'abril a migdia s'havia obert la recepció als més de 70 participants inscrits en forma d'oient o de comunicants, així com també als més de 25 convidats, entre ells professors del Departament de Musicologia de l'Esmuc, professors d'altres àmbits de l'escola, personalitats vingudes d'altres institucions com el CSIC o la Biblioteca Nacional de Catalunya i de mitjans de comunicació catalans. Un dels punts àlgids es va poder viure ja en l'acte inaugural, a càrrec de l'etnomusicòleg i director del Museu de la Música Jaume Ayats i el grup [Tornaveus](#), que van presentar el seu concert-ponència '100 maneres de cantar a veus', amb un repertori de cançons tant de to religiós com humorístic i 'picant', amb l'objectiu de mostrar cadascun dels cants com a mirall d'una realitat social, que en alguns casos fins i tot expliquen la història més íntima de l'individu.

El divendres va acollir una gran selecció d'activitats i va fer visible la voluntat de l'organització d'oferir uns formats innovadors que trenquessin amb l'homogeneïtat que es constata en la majoria de congressos. D'una banda, una taula rodona amb musicòlegs consagrats com Tess Knighton o Josep Martí al costat de joves figures com Anna Costal, Isaac Àlamo o Ascensión Mazuela, que van parlar de la seva funció com a investigadors. A continuació, els participants van participar en diferents tallers de pràctiques tan diverses com el gamelan, les entrevistes, el cant pla o les danses barroques. La sobretaula del dinar va consistir en un cafè acompanyat de diferents professionals provinents de la pròpia disciplina o del periodisme musical, com Luca Chiantore (Esmuc-Musikeon), Pau Benavent i Jordi Lara (La Sonora, Televisió de Catalunya), Rosa Montalt (BNC) i Xavier Chavarria (Catalunya Música), per comentar de la manera distesa les sortides laborals del musicòleg. Per acabar el dia, l'empresa de recent creació [Musicològics](#) van guiar els més aventurers pels carrers de Barcelona en dos recorreguts relacionats amb fets musicals, d'una banda la ruta Wagner i de l'altra la del Baró Maldà.

La primera hora de dissabte va donar cabuda a una de les activitats més obertes al diàleg i a donar resposta les inquietuds dels estudiants de musicologia, els seminaris organitzats per temàtiques com la relació entre música i gènere, música i identitat, els estudis en *popular music* o l'historicisme. Aquest mateix dia es van realitzar les dues darreres tandes de sessions de comunicacions, en alguns casos amb més de tres taules en paral·lel.

Acollir més de 120 persones de diferents procedències durant els tres dies no només va ser un privilegi i una gran oportunitat d'aprenentatge per a l'organització, pel Departament de Musicologia i per l'Esmuc, sinó que va esdevenir la superació d'un repte, ja que només la gestió de l'accés i dels espais en aquesta casa de manera extraordinària a la seva vida quotidiana planteja una gimcana pel seu personal. Ara que les Jornades impulsades per la [Jove Associació de Musicologia](#) han tornat a Barcelona recuperant en certa manera l'esperit de les primeres de l'any 2008 i després d'haver passat per Madrid i Oviedo, estem convençuts que estan a punt per viatjar de nou. On seran les VII Jornades?

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

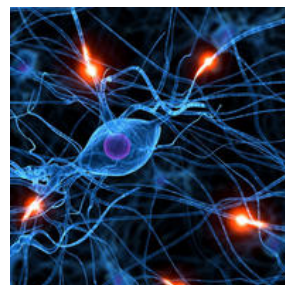
Número 18, maig 2013

Destacats

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



- Gypsies, gitanos, tsiganes, Zigeuner



- Ciència sota la batuta

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

Ciència sota la batuta

Contrapunt de música i neurologia als Neuroconcerts

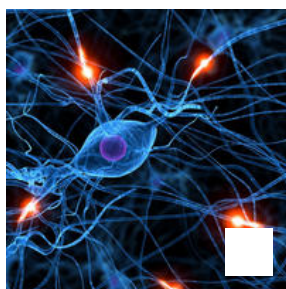


Irene Valle
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



El 2012 va ser l'[Any de la Neurociència](#), disciplina que advoca per "un estudi de l'estructura i el funcionament del cervell com a base per conèixer l'experiència i el comportament humà". Amb aquest pretext neix a la Universitat de Barcelona el projecte [NeuroUB](#), que pretén unir Neurociència, Música i Art, i té com a objectiu fomentar l'interès social per les neurociències.

Una de les [tres](#) propostes és la dels [Neuroconcerts](#), en què s'intenta mostrar al públic els processos cerebrals que s'activen en realitzar activitats relacionades amb allò musical, com la improvisació, la composició, la memòria musical, en el ball, etc, mitjançant un neurocientífic (proporcionat per la [UB](#) i finançat per la [FECYT](#), el [Ministeri d'Economia i Competitivitat](#) i per la [Secretaria d'Universitats i Recerca](#) del Departament d'Economia i

Coneixement de la Generalitat), un expert en música (proporcionat per l'Esmuc com a col·laborador) i un moderador, diferents en cada sessió. Els primers, els neurocientífics, ofereixen els coneixements tècnics del funcionament del sistema auditiu a l'hora de processar sons, la lògica i el projecte aprovat pel Ministeri, i els segons, els músics, aporten termes musicals i científics a les explicacions, gràcies als coneixements en percepció auditiva musical, llenguatge musical i interpretació, com bé aclareix un dels professors de l'Esmuc, [Sofia Martínez Villar](#), experta en ambdós àmbits. Tot això amb grups de músics la presència dels quals és fonamental, ja que ajuden a posar en joc tot el que es va dient, ja sigui amb exercicis en què també intervé el públic, o amb interpretacions que formen part de les explicacions.

Cal tenir en compte que la finalitat del projecte és divulgativa, ja que la neurociència i la música, que provenen d'àmbits epistèmics totalment diferents, no fa gaire que es donen la mà. Són en total nou sessions, de les quals tres ja s'han realitzat en els dies 4, 11 i 17 d'abril. En elles ja s'ha pogut observar que la moderna neurologia està basada en la cartografia de l'activitat cerebral cada vegada amb tecnologia més puntera, i que també es pot exercir un punt de vista crític cap aquesta a través de les humanitats, com li va agrair la moderadora a [Rubén López Cano](#) pel seu punt de vista "diplomàtic i humanístic".

El format és pràcticament el mateix, però les diverses temàtiques i els diferents professionals van oferint matisos personals per la seva pròpia concepció de l'activitat en les diferents sessions: participació musical del públic, diàleg directe amb els músics, preguntes en acabar l'activitat ... Va ser gràcies a aquestes preguntes formulades al final de la primera sessió que em vaig adonar de l'interès popular en ambdós àmbits (el científic i el musical), i de la veritable necessitat de diàleg entre diferents camps, que de cara al futur ajudin a millorar aquest tipus de propostes fent-les igual de divulgatives, però més interdisciplinàries. Un veritable treball "a quatre mans".

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

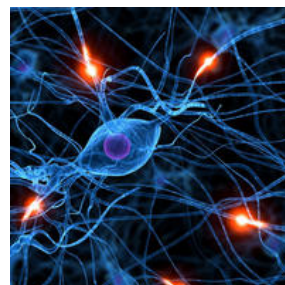
Número 18, maig 2013

Destacats

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



- Gypsies, gitanos, tsiganes, Zigeuner



- Ciència sota la batuta

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

Els colors de l'antiguitat

Els pianos històrics en l'obra de J. C. Bach



Ester Castelló
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



Retrat de Johann Christian Bach, per Thomas Gainsborough (1776).

El passat 10 de abril, i dins el marc del XXXV Festival de Música Antiga de Barcelona, vàrem tenir el plaer d'escoltar un [concert](#) dedicat a obres per a *pianoforte* i clavicèmbal compost per un dels fills més joves de J. S. Bach, Johann Christian Bach, a càrrec de l'estudiant de l'Esmuc [Roger Illa](#).

Johann Christian Bach va néixer a Leipzig el 5 de setembre de 1735 i va morir a Londres l'1 de gener de 1782. D'entre els seus germans, ell va ser el compositor més versàtil, ja que va ser l'únic que va escriure òpera italiana. Va estudiar amb el seu pare i amb el seu germà, Carl Phillip Emmanuel Bach. Johann Christian és un dels compositors més importants per a comprendre els inicis i l'evolució del classicisme musical, i va ser una influència molt important per a W.A. Mozart.

Roger Illa ens va oferir aquesta proposta musical, com a projecte final dels seus estudis com a intèrpret de *fortepiano* i pianos històrics a l'Escola. Ell mateix ens explica que en l'època de Johann Christian no hi havia una

frontera clara entre el clavicèmbal i el *pianoforte*, i la major part de les obres es podien interpretar tant amb un instrument com amb l'altre, segons ho indiquen la majoria de les portades de les primeres edicions. Tanmateix, si ens fixem en els matisos d'escriptura de cada obra, podem determinar amb quin dels dos es devia tocar. Allò que no té sentit, però, segons Roger Illa, és interpretar aquestes obres amb els instruments moderns, ja que són molt diferents als antics. Per això molta de la música de Johann Christian Bach ha quedat actualment en l'oblit.

Els instruments que es varen utilitzar en el concert van ser el clavicèmbal Christian Zell, de 1737, un exemplar original del Museu de la Música, on va tenir lloc el concert, i el *pianoforte* Johann Andreas Stein de 1780, còpia de William Jurgenson, que es troba a l'Esmuc. Aquest darrer, amb una sonoritat i unes característiques tècniques molt similars als tipus de *pianoforte* que va conèixer J.C. Bach a Alemanya.

Els altres intèrprets varen ser alumnes i exalumnes de l'Esmuc, amb en Roger Illa al *pianoforte* i clavicèmbal. El repertori va ser molt amè i variat. Ja des del començament, va ser un delit per les oïdes el poder escoltar la sonoritat del *pianoforte* tot sol -un instrument que s'ha vist eclipsat pel piano modern- amb la *Sonata en do menor, op. 17* núm. 2. Poc a poc es varen anar afegint altres instruments com el violí i el violoncel, conversant amb el *pianoforte* en el *Trio en do major*, per continuar amb l'orquestra d'instruments antics, tal com la va viure el mateix Johann Christian Bach: dos violins, violoncel i contrabaix, dues trompes i dos oboès, que van deixar lloc a dues flutes en el segon moviment del *Concert per a pianoforte i orquestra en re major, op. 13* núm. 2, donant-li un color diferent. Seguidament, en les *Sei canzonette op. 6*, vàrem sentir les meravelloses veus de la soprano Christina Koch i de la mezzosoprano Meritxell Iglesias, que es varen unir gairebé com una de sola fent polifonia, juntament amb el so del clavicèmbal que, a més, ens va oferir alguns canvis de registre, perquè poguéssim escoltar altres sonoritats diferents. I d'aquesta manera vàrem arribar al final d'una actuació d'hora i mitja, que no es va fer gens llarga, amb el *Concert per a pianoforte i orquestra en fa major, op. 13* núm. 3, aquesta vegada amb l'orquestra al complet en tots tres moviments, i va acabar amb un "toc" de modernitat quan, just després del darrer acord, es va sentir sonar un telèfon mòbil, deixant-nos a tots una mica "desorientats", perdent uns quants segons de reacció abans dels aplaudiments finals. Tot plegat, una explosió de sonoritats que per a molts poden semblar noves, però que en realitat són els colors de l'antiguitat.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

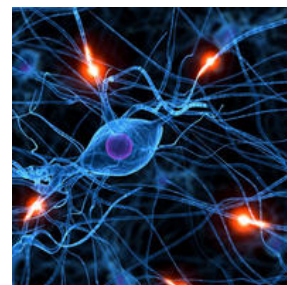
Número 18, maig 2013

Destacats

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



- Gypsies, gitanos, tsiganes, Zigeuner



- Ciència sota la batuta

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

Concerts als conservatoris

Els estudiants de piano de l'Esmuc per tota Catalunya

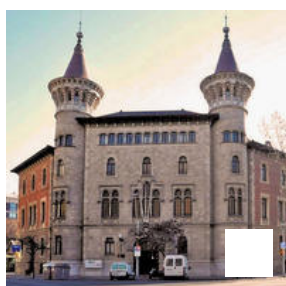


Hèctor Gasol
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



Conservatori Municipal de Música de Barcelona

Novament, el [cicle de concerts dels alumnes de piano de l'Esmuc d'enguany](#) va arrencar l'1 de març i finalitzarà el pròxim 15 de maig, un conjunt d'actuacions gratuïtes pels diversos conservatoris de Catalunya. És el departament de Música Clàssica i Contemporània qui organitza aquesta activitat, profitosa tant per als futurs pianistes com per l'Escola, ja que –tal com ens explica el cap del Departament, Jordi Camell Ilari– "agafen l'ofici de tocar i d'aquesta manera l'Esmuc s'obre al país per mostrar el seu treball". A més, també es tracta de "crear entre els Conservatoris i l'Esmuc una xarxa de continuïtat, intercanvi i una manera de treballar conjunta".

Els alumnes participants en aquests concerts han hagut de passar una selecció prèvia convocada pel Departament. No només es tracta d'una prova, sinó que també és un estímul per a ells, segons Jordi Camell Ilari. Un cop triats els pianistes, se'n valora l'estil musical i la temporització de les obres per tal d'elaborar quatre ofertes de quatre alumnes cadascuna.

Aquests models de concert s'envien als conservatoris i són ells qui trien l'opció que els interessa més. Així doncs, el resultat és un total de setze pianistes repartits en quatre modalitats de concert, on la majoria tenen l'oportunitat d'interpretar el seu repertori en tres vetllades i en diferents centres musicals de Catalunya.

Durant els dos primers anys d'aquest cicle, el repertori va centrar-se íntegrament en Chopin i Liszt per commemorar els respectius bicentenaris del naixement d'aquests dos compositors. Però en aquesta ocasió s'ha optat per diferents noms, des de Bartók, Schumann, Ravel i Beethoven; passant per Granados, Albéniz i Ginastera; fins a Haydn i Prokofiev, entre d'altres.

És interessant com alguns alumnes retornen als seus antics conservatoris per mostrar la seva evolució i retrobar-se de nou amb companys i professors d'una altra etapa. És el cas d'en Bernat Català, el qual va actuar el passat [dilluns 8 d'abril a l'auditori Eduard Toldrà del Conservatori Municipal de Música de Barcelona - El Bruc](#), interpretant amb solidesa la *Sonata Dante* (Després d'una lectura de Dante: fantasia quasi sonata) de F. Liszt. També vam poder escoltar la dolçor de Neus Vercher amb els *Nocturns* núm. 2 Op. 27 i núm. 2 Op. 55 i la *Barcarola* de F. Chopin; junt a l'execució temperamental de la *Sonata* núm. 5 de Prokofiev en mans d'Ester Lecha.

En el cicle també han participat Laura Lacovache-Pana, Marc Castellà, Pau Robles, Daniel Taboada, Marina Pelfort, Enric Aragonès, Arnau Orriols, Ramón Álvarez, Garazi Goñi, Marc Serra, Eduard Almacellas, Adrià Blanco i Paulina Dumanaité. I s'ha pogut disfrutar de les seves interpretacions per totes les províncies del territori català, pels conservatoris de Vila-Seca, Girona, [Tortosa](#), [Manresa](#), [Badalona](#), [Igualada](#), Santa Coloma de Gramanet, [Vilanova i la Geltrú](#), Reus, [Granollers](#) i [Tarragona](#).

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

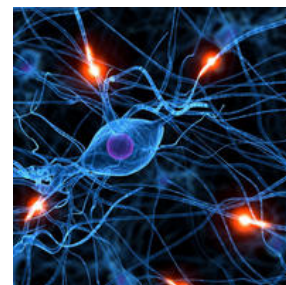
Número 18, maig 2013

Destacats

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



- Gypsies, gitanos, tsiganes, Zigeuner



- Ciència sota la batuta

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

Història d'un soldat o Massive Haka?

Les sorpreses d'un concert de música contemporània



Hèctor Gasol
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Igor Stravinski. LA. USA, 1947.

Fotografia de Lee Miller

L'agenda d'activitats musicals de l'Esmuc del passat dimarts 9 d'abril tenia programada una sessió de música contemporània. Novament, a les 19h de la tarda i a la familiar sala Tete Montoliu de L'Auditori de Barcelona va tenir lloc la cita pel públic i pels intèrprets de l'Escola.

Una sala plena amb comptades localitats buides va acollir la interessant i variada proposta musical dels quatre compositors interpretats pels diferents conjunts, durant una hora i mitja sense pausa. Compositors no habituals, excepte el gran Igor Stravinski, que va obrir el sorprenent concert amb la seva suite de la [Història d'un soldat](#). Després de l'actuació del grup instrumental dirigit per Lorenzo Ferrándiz i de molts aplaudiments, pràcticament la meitat del públic va marxar. No els malinterpreteu, sisplau. Senzillament, només els interessava Stravinski.

El compositor anglès [Derek Bourgeois](#) va ser el segon en sonar amb la coral de trombons de l'Esmuc. Doncs sí, catorze trombons sota la batuta de Raül García. I a sobre amb l'obra titulada [Osteoblast](#), que significa -ni més ni menys- la forma precursora d'una cèl·lula de teixit ossi! Agraïm els moments expressius, les diferents seccions i caràcters, l'ús de les sordines, el fantàstic vals que inclou, la interpretació precisa en les respiracions de tot el conjunt, i el gran efecte del benvingut [Osteoblast](#) al repertori. Va ser un bon primer plat de deu minuts per un menú que tot just acabava de començar.

Cinc minuts dedicats al canvi de disposició de faristols i apareix Albert Mora i el conjunt de flautes de l'Esmuc amb [Steve Reich](#) (el famós compositor nord-americà no hi era...) i la seva obra [Vermont counterpoint](#). Basada en un incansable obstinat rítmic en cànon, separada en dues parts per un especial discret silenci, i segellada amb un llarg final concentrat en una única nota, el semicercle de flautes i flautins va comptar amb la presència de dues solistes: Alejandra Villalobos (amb la flauta en sol en la línia dels músics) i Camila Moukarzel (amb flauta, flautí i flauta en sol just en el centre davant del director). Bon segon plat...

Postres! [Massive Haka](#) de [Jean-Denis Michat](#). El conjunt de saxos de l'Esmuc, sota la direcció d'Ignacio Gascón, van sorprendre'ns totalment. Per primera vegada en tot el concert, la disposició dels músics en quatre línies va trencar les figures geomètriques anteriors. Un cop situats, els músics es giren i donen l'esquena a tot el públic. Com? Sí, escolteu. Es tornen a girar i deixen veure les seves galtes pintades amb dues gruixudes ratlles negres. Es flexionen lleugerament. I comença la *performance*. Toquen l'espectacular obra de quatre seccions flexionats! Potser la nostra memòria no ha retingut la segona part lenta o la tercera de transició; però la majoria recordarem el caràcter marcial de la primera i la darrera de la sorprenent obra, acompanyant-se dels moviments corporals laterals dels músics per simular la dansa maorí *haka*—en especial a l'última secció— i intercalant de manera vocal els cridats "Haaah!" de la partitura.

A tots, moltes gràcies pel menú!

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

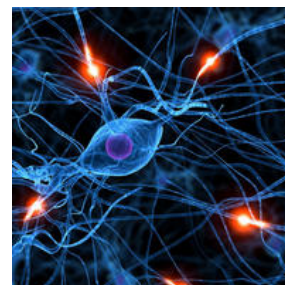
Número 18, maig 2013

Destacats

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



- Gypsies, gitanos, tsiganes, Zigeuner



- Ciència sota la batuta

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

L'òpera que funciona

Una nova companyia d'òpera en petit format neix al si de l'Esmuc

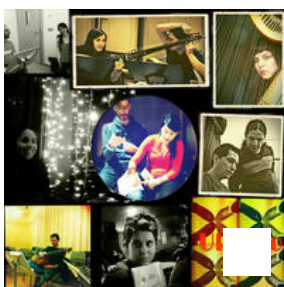


Miguel Gómez
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



Il ritorno d'Ulisse in Patria és el primer projecte de la companyia d'òpera barroca [Working Opera](#) i va ser presentat els passats dies 26 i 27 d'abril al Centre Cívic Urgell de Barcelona. Com ells mateixos expliquen, la companyia ha estat creada per professors, graduats i estudiants de l'Esmuc, la majoria d'ells en l'especialitat de música antiga, amb la inquietud de formar un grup de treball estable i de qualitat professional que aposta per la representació d'òperes barroques en petit format.

En aquest cas, l'obra triada ha sigut la –segurament– menys coneguda de les òperes que es conserven senceres del compositor italià Claudio Monteverdi. Davant la quantitat de representacions de les famoses *Orfeo* i *L'incoronazione di Poppea*, la jove companyia ha optat per destacar els valors de la que, segons ells, és una obra altament interessant per les

característiques que envolten la seua composició i posterior estrena. *Il ritorno d'Ulisse in Patria* fou la primera obra monteverdiana amb un pensament comercial al darrere, és a dir, creada per la representació en un teatre de pagament i no com a espectacle cortesà, la qual cosa li aporta un intent d'apropament al públic mitjançant un tractament de les passions humanes sense abandonar l'ambient al·legòric tan propi del segle XVII, que ens proporciona la referència homèrica del llibret.

Aquesta òpera representa la darrera part del poema èpic de l'*Odíssea* i centra la seua trama en el patiment de Penèlope davant la pressió dels pretendents que es presenten al palau d'Ítaca en veure que el seu marit Ulisses no torna de la guerra de Troia, i en les estratègies d'ell per tal de recuperar la seua dona i el seu lloc al tro. Els components de Working Opera ens sorprengueren amb una producció que, tot i la seua escassetat de mitjans, destacà tant per la qualitat musical de tots els participants com per l'intens treball escènic que els cantants havien dut a terme, la qual cosa va possibilitar un espectacle molt sòlid i meritori.

Aquest tipus de format mereix un gran reconeixement com a alternativa tant a les produccions d'òpera més convencionals, aparentment només lligades a grans teatres i a alts pressupostos, com als circuits convencionals dels intèrprets de música antiga, de manera que podria servir de referent per molts músics que, posseint capacitats professionals, no poden optar a oportunitats laborals d'acord amb elles. Una proposta com la de Working Opera només ens demostra que el futur és d'aquells que són capaços de reinventar potenciant els valors i aprofitant els recursos dels quals disposen.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

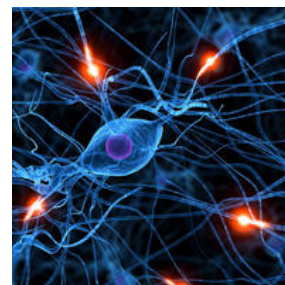
Número 18, maig 2013

Destacats

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



- Gypsies, gitanos, tsiganes, Zigeuner



- Ciència sota la batuta

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

L'Orff-Institut

Una manera de democratitzar i aprofundir en l'aprenentatge de la música i el moviment

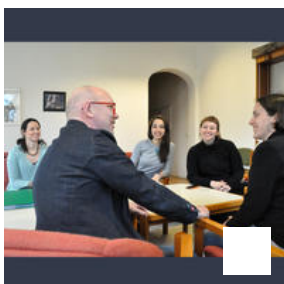
Anna Puig, M^a
Alejandra Santiago,
Cristina Blanco
Estudiants de Pedagogia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Les tres autores del article amb Sonja Stibi, directora de l'Orff-Institut, i Michel Widmer, un dels professors.

Durant una setmana, del passat mes de març, sis estudiants del Departament de Pedagogia de l'Esmuc, acompanyats pel professor Luis García Vázquez, van realitzar una visita a l'Orff-Institut (Universitat Mozarteum, Salzburg). Tres estudiants relaten les seves impressions d'aquesta visita.

Des de Barcelona sentim a parlar molt sovint de l'Orff-Schulwerk. Professors i especialistes, músics i pedagogs parlen que la música cal viure-la a través del cos perquè l'aprenentatge sigui significatiu i formi realment part de la persona. Abans d'anar a l'Orff-Institut de Salzburg tots teníem una idea general del que era el Mètode Orff. Una vegada allà, però, t'adones que l'Orff-Schulwerk va més lluny del que ens imaginàvem.

L'Institut es troba al sud de la ciutat de Salzburg, enmig de la natura, i compta només amb uns noranta estudiants. Tot plegat una mica lluny del que t'esperes en anar a visitar un referent com l'Institut Carl-Orff de Salzburg. Aquestes característiques, però, són precisament les que han

mantingut d'alguna manera l'essència del llegat, l'essència d'aquesta manera d'enfocar la música i la dansa. Allà s'hi respira clima familiar que fomenta un estil de vida proper, profund i molt comunicatiu.

Entrevistant alguns professors, vam entendre que l'Orff no és un Mètode. "És un accés", un procés que té com a objectiu oferir a les persones les eines per expressar-se lliurement dins i fora de l'aula. És un camí i un aprenentatge en base a tres elements bàsics: *Musik, Sprache und Bewegung*, és a dir, música, paraula i moviment. Aquí hi entra, doncs, la música, el moviment i el cos, amb totes les seves possibilitats expressives incloent la paraula. Els tres elements esdevenen el mitjà per la comunicació artística.

L'Orff-Schulwerk no parla de la música per la música, ni de la dansa per la dansa. Tampoc de la paraula pel valor que té en sí mateixa sinó d'allò que comparteixen i d'allò que resulta de la seva sinergia. En tot aquest procés, la transdisciplinarietat passa per ser una base molt important: música, moviment i paraula se serveixen unes de les altres per aconseguir allò essencial del llenguatge artístic. Així, en una classe de dansa es poden utilitzar elements visuals, plàstics o textos a partir dels quals crear moviment. A vegades una de les branques pot tenir més rellevància que les altres, -cada professor ensenya d'una manera més propera a la seva disciplina, ja sigui ballarí, cantant, instrumentista o compositor- però l'objectiu és sempre el mateix: la comunicació i l'expressió artístiques.

Al final dels 4 anys de formació, els alumnes graduats a l'Orff-Institut de Salzburg acaben sent experts de l'integració de les tres arts anomenades i hauran creat unes connexions amb el llenguatge i l'expressió artística que difícilment es produïrien sense haver estat immersos en una filosofia i un ambient de treball com el que es viu i es busca allà. La titulació que s'ofereix als estudiants és la de Didàctica de la música o de la dansa, i també la de Didàctica en contextos d'inclusió social. La finalitat, doncs, és donar una base generalista molt potent a partir de la qual especialitzar-se.

La nostra visita ens va deixar la sensació que ells es senten satisfets d'estar vivint l'herència de Carl Orff i de tots els professors que han continuat amb aquesta idea oberta de compartir amb qui vulgui el que en els seus orígens va néixer com una manera de democratitzar i aprofundir en l'aprenentatge de la música i el moviment.

Fotografies: Luis García Vázquez.



Contingut Actual

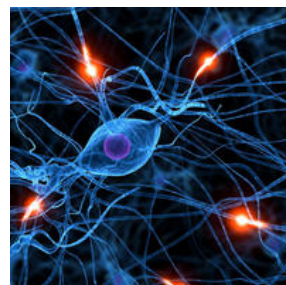
Número 18, maig 2013

Destacats

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



- Gypsies, gitanos, tsiganes, Zigeuner



- Ciència sota la batuta

Contingut Anterior

Números anteriors

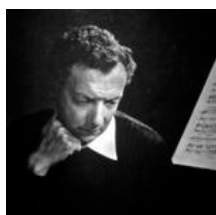
- Número 81, gener 2020
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019
Número 77, maig 2019

Article



'Così fan tutte'

El manuscrit de la versió barcelonina (1798)



The turn of the screw

Entrevista imaginària a Benjamin Britten

Contingut Actual

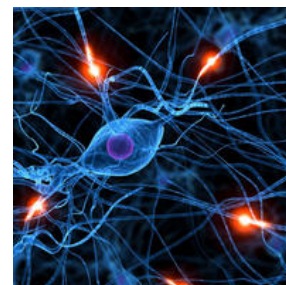
Número 18, maig 2013

Destacats

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



- Gypsies, gitanos, tsiganes, Zigeuner



- Ciència sota la batuta

Contingut Anterior

- Número 19, juny 2013
- Número 17, abril 2013
- Número 15, febrer 2013
- Número 16, març 2013
- Número 14, gener 2013

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

'Così fan tutte'

El manuscrit de la versió barcelonina (1798)



Laura Pallàs
Musicòloga i pianista.
Professora de l'Esmuc.

Posa't en contacte

Contingut Actual

Número 18, maig 2013

Destacats

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

Article

Altres publicacions 0



1. [Estructura i contingut del manuscrit](#)
2. [La còpia i els copistes](#)
3. [A performing score](#)
4. [Conclusió](#)

El 4 de novembre de 1798, com un dels actes per a celebrar l'onomàstica del rei Carles IV, al Teatre de Barcelona es representava l'òpera *Così fan tutte* de W. A. Mozart. La companyia italiana encarregada de la representació era dirigida per Antonio Tozzi. Només havien passat vuit anys de la seva estrena al Burgtheater de Viena.

El 2010, es descobria bona part del manuscrit que va ser utilitzat per a aquesta representació [1]. Custodiat per la Biblioteca de Catalunya (E-Bbc),

l'any 1960 van ser inventariats només dos dels fascicles ([1/1] com a M 1922 i 7/1 com a M 1883), mentre que una part de la resta tardarien 40 anys més a ser descoberts.

Avui, amb el topogràfic M 6915, es troba el manuscrit de la versió barcelonina del *Così fan tutte* [2]. Un document molt especial, per la quantitat de pàgines cosides, papers afegits i modificacions diverses que permeten parlar de "versió". Aquest article, no obstant, se centra en l'estudi codicològic, per determinar l'origen del manuscrit, les modificacions i la funció d'aquesta partitura.

1. Estructura i contingut del manuscrit

Aquesta còpia fou realitzada a Viena, segons ens indica el mateix manuscrit ([1/1] [f. 1r]) [3], presumiblement el 1798. Correspondria a la representació que es va fer a Barcelona el 4 d'octubre d'aquell mateix any per celebrar l'onomàstica de Carles IV. Una altra anotació (3/1 [f. 1r]) ens indica aquesta vinculació amb l'estrena barcelonina

[TAULA 3.pdf](#) 158,21 kB

El manuscrit que actualment es conserva està incomplet. Està organitzat en fascicles (300 x 225 mm) de bifolis cosits en format horitzontal. Tots els fascicles porten una doble numeració, excepte els que componen el primer fascicle del 1r i 2n actes. Aquesta doble numeració ens indica el número correlatiu de fascicle en el numerador i el número corresponent d'acte en el denominador. Dins els fascicles no hi ha cap numeració, però per a la present descripció s'han numerat els folis de cada fascicle.

A partir del que hi ha escrit en un dels papers encolats utilitzats per tapar part del manuscrit [4] (vegeu figura 3), es pot deduir que el manuscrit va arribar incomplet i concretar els fascicles que no van arribar. Actualment, alguns dels fascicles que se sap que van arribar, no han aparegut al fons de la Biblioteca de Catalunya, tot i que és possible que hi siguin, esperant ser catalogats.

Aquest paper encolat porta escrita, a la seva cara amagada, una mena de llista de peces que falten: "Pezzi mancanti/ atto Pmo/ Pag. 7 duo Fer. e Guil./ Pag. 9 Aria d'Alfonso/ Pag. 15 Terzettino Fio. Dor. e Alfon./ Pag. 18 Aria Doralla./ Pag. 25 Un pezzo a 6./ Pag. 28 Scena di [?] parlante/ con aria dei Guil./ atto secondo/ Pag. 45 aria Despina/ Pag. 57 Scena stromentata di/ soliloquio con aria/ di Fiordiligi/ Pag. 61 Rect. con Cavatina/ di Fernando". Sembla lògic pensar que aquest llistat posa de manifest unes mancances observades al manuscrit agafant de referència el text d'un llibret (d'aquí la paginació). Creuant aquestes dades, es poden saber els fascicles que no van arribar i els que se suposa que hi eren però que actualment no han sortit a la llum.

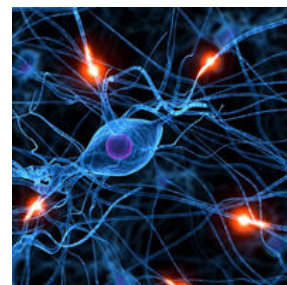
Cal tenir presents, també, un número indeterminat de fascicles que contindrien parts instrumentals (clarinets, fagots, flautes o instruments de vent en general, segons el cas) i que es trobarien a part. Actualment es troben desapareguts, i no es pot negar que arribessin amb la resta de fascicles. Una sèrie d'anotacions al manuscrit adreçades al copista de les parts ens n'indiquen la seva existència (veure les anotacions als fascicles 10/1, 20/2,



Figura 1: Biblioteca de Catalunya M6915, [1/1] [f. 1r] (fragment)



- Gypsies, gitanos, tsiganes, Zigeuner



- Ciència sota la batuta

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

21/2 i 22/2 a la TAULA 3.). Podem suposar, mirant altres còpies del *Così fan tutte* del segle XVIII (TAULA 2), que hi hauria, com a mínim, un fascicle per a cada acte.

La taula següent ho exemplifica:

TAULA 1



Figura 2: Biblioteca de Catalunya M 6915, 3/1 [f. 1r] (fragment)

	Fascicles conservats	Fascicles que no van arribar, ara perduts		Fascicles que no van arribar	Total deduïble de fascicles
		Generals	Parts instrumentals de vent		
Primer acte	([1/1], 2/1, 3/1, 4/1, 6/1, 7/1, 8/1, 10/1, 12/1, 13/1, 14/1, 15/1, 16/1, 17/1, 18/1, 20/1)	3 (mínim) (5/1, 11/1, 21/1)	1 (mínim)	3 (9/1, 11/1, 19/1)	22 (mínim)
Segon acte	([1/2], 2/2, 3/2, 5/2, 8/2, 9/2, 11/2, 12/2, 13/2, 14/2, 15/2, 16/2, 17/2, 19/2, 20/2, 21/2, 22/2)	3 (4/2, 7/2, 18/2)	1 (mínim)	2 (6/2, 10/2)	23
Total	33	6 (mínim)	2 (mínim)	5	45 (mínim)

Pel que fa a la distribució de la música dins el manuscrit, no s'utilitzen fascicles amb un número exacte de bifolis, sinó que es cusen amb el número de bifolis que es necessita en cada cas. D'aquesta manera, cada fascicle conté, en termes musicals, un número musical. Els números musicals més extensos ocupen més d'un fascicle (veure TAULA 3). Hem de suposar que el Finale del primer acte també ocuparia més d'un fascicle, tot i que es fa difícil suposar el número de fascicles que podria haver ocupat. Per això a la TAULA 1 apareix entre parèntesi la paraula mínim. S'ha comptat que hi hauria com a mínim un fascicle. Una comparativa amb el número de fascicles que ocupa aquest "Finale" en d'altres còpies del segle XVIII a les quals hem pogut tenir accés [5], així com també la seva proporció respecte al número de fascicles del "Finale" del segon acte, podrien fer suposar, fins i tot, l'existència de més fascicles.

En la taula següent es pot veure la comparativa. La taula divideix els manuscrits segons les dues línies de transmissió de còpia que estableix Woodfield [6]. El manuscrit de Barcelona era desconegut per Woodfield al moment de fer el seu estudi.

TAULA 2

Línia de transmissió segons I. Woodfield	Manuscrits	Data	Núm. de fascicles Finale Acte I	Núm. de fascicles Finale Acte II
-	E-Bbc M 6915	1798	1 mínim	6
A	A-Wn OA. 146	1790	7	6
	Dk-Kk KSB/MA Weyses Samling, Acc. Nr. Mu 7502.0336	c. 1791-95	7	8
B	D-DI Mus 3972-f99	finals s. XVIII	2	1
	US-Cae Mus 745.1.661.9	?	1	8

Una altra de les característiques importants d'aquest manuscrit són els nombrosos papers afegits (cosits o encolats) que tapen fragments del manuscrit original i que aporten modificacions i afegits a la música (veure TAULA 3). Aquests papers afegits ens aporten informacions addicionals importants. Una és la que hem vist en el paper dels "Pezzi mancanti", però n'hi ha d'altres que també aporten dades d'interès.

Hi ha sis d'aquests papers utilitzats que estan impresos (pi), tres dels quals ajuden a vincular aquest manuscrit amb la seva estrena a Barcelona. El primer (9/2 [f. 1v]) porta el text, en la seva cara amagada, del que seria la portada del llibret de l'*Azione Scenica* que es va fer per a celebrar l'onomàstica de Carles IV el 1796 [7]. El segon (14/2 [f. 1v]), imprès per les dues cares, sembla que conté el fragment d'una de les escenes de l'anterior *Azione Scenica*. No només ho corroboren la similitud de mides, tipologia del paper i la impressió, sinó també les referències clares al nom de Carles i al governant d'Espanya [8]. El tercer (14/2 [f. 4r]) és un imprès fet a Barcelona en ocasió d'un homenatge a Laureano Racinto i Coroline de Sant Quirze de Besora [9].

Una altra dada important és la marca d'aigua o filigrana d'alguns d'aquests papers afegits. Totes les filigranes que s'han pogut identificar (TAULA 3) corresponen a paper de finals del segle XVIII fabricat a Catalunya, de manera que les modificacions de la partitura original van ser fetes per a la seva representació a Barcelona. Seguint l'ordre amb què apareixen al manuscrit les filigranes són les següents: un fragment amb la lletra A que no s'ha pogut identificar, 3 parts d'un relicari de Francesc Romaní que pertanyen a una marca que Valls i

Subirà [10] data entre 1726-1831, un fragment de l'escut de Jr Romeu que apareix en dos papers i que Valls i Subirà no data [11], el fragment d'una torre que podria ser del fabricant Guarro [12] o de Pau Torelló, ja que n'hi ha una altra en el manuscrit de ben identificable, datada des de 1760 [13]; i per últim, un gerro amb flors i la paraula "Companya" a sota que podria ser una marca utilitzada a la zona de Tortosa (sud de Catalunya) al 3r quart del segle XVIII [14].



Figura 3: Biblioteca de Catalunya M 6915, 12/1 [f. 1r]

2. La còpia i els copistes [xv]

El manuscrit es conserva en relatiu bon estat. Tant el paper com la tinta s'han conservat de manera que es pot llegir perfectament la música.

La còpia de de Barcelona és una còpia secundària, que podria haver estat feta a l'establiment de còpia del Teatre de la Cort de Viena, tal com sembla indicar la inscripció de la pàgina que porta el títol. El fet que no estigui datada ni signada podria indicar que fou feta entre 1797-98. Se sap que l'establiment de còpia Sukowaty deixa de treballar pel Teatre de la Cort pels volts de 1796-97 [16]. Que no estigui signada, fa pensar que no surt de cap dels altres tallers principals de la ciutat (Lausch o Weiss). Podria ser que el teatre, que disposava d'un espai per a aquesta activitat, ja no tingués subcontractat aquest servei i disposés dels seus propis copistes. Aquesta podria ser la raó de no trobar la signatura ni cap indicati de la numeració referida a bifolis totals amb la qual se solia indicar la feina que havia fet un copista i se solia calcular el preu del treball.

Però hi ha molts altres indicis que ens fan pensar en un manuscrit vienès: la manera amb què està escrit el títol, l'anomenat *title-page italic* i que es considera una fórmula vienesa (italianització que també es fa extensiva als instruments, rols vocals i les indicacions de tempo i dinàmica); la tinta (*iron-gall ink*) i l'instrument d'escriptura (*quill pen*) comuns en aquell moment; i diferents indicis de l'escriptura: els dos puntets en comptes d'un a l'hora d'abreujar, la clau do de 3 línies verticals en el segon acte, la clau de sol semblant al signe &, el silenci de corxera com una L girada 180° o la barra final ornamentada. És clar que també n'hi ha d'altres que s'allunyen d'aquestes característiques d'estil vienès: el 4 que apareix en les indicacions de compàs no té el *double stem* típic vienès o la clau de fa sembla d'un altre estil d'escriptura. No obstant, Edge aclareix que tot i que es pot parlar de trets característics vienesos, aquests no són universals. Però que n'hi hagi en una alta proporció, ja en demostra pertinència.

D'altra banda, hi ha un element que podria fer pensar que s'ha copiat seguint com a model una còpia molt primerenca: no hi ha una manera fixada pel nom de Guglielmo [17] (*Giulme, Guilelmo, Guillelme, Giul.*) ni tampoc la seva col·locació a la partitura respecte Don Alfonso (escrit *Don Alfonzo* o *Don Alfonso*). A vegades apareix a dalt Don Alfonso, i a vegades, Guglielmo. El títol, no obstant, sembla haver estat escrit ja directament amb els dos noms de l'òpera al mateix moment, o sigui, quan aquest tret ja està fixat.

Pel que fa al número de mans que han treballat en la confecció d'aquesta còpia, és possible distingir almenys dos copistes en el manuscrit original i un en els afegits i modificacions fets a Barcelona. Sembla que els dos copistes vienesos es reparteixen els actes, un copia els números corresponents al primer i l'altre, els del segon. Per tant, és factible pensar que els dos actes es podrien haver estat copiant simultàniament.

Hi ha molts elements que indiquen les dues mans diferents: les claus de sol, de fa i de do, la manera d'unir els diferents pentagrames que han de formar un sistema, l'ornamentació de la barra de compàs final, els números utilitzats per numerar els fascicles, el cos de lletra a l'hora de posar els instruments o personatges, etc. Però també hi ha elements que pertanyen a un mateix estil d'escriptura: la manera de fer algunes inicials, l'estil de les claus (a pesar de les diferències de traç), els silencis, els caps de les notes, els grups de notes, etc. Es pot llançar la hipòtesi que almenys un dels copistes podria haver treballat per Sukowaty [18]. El copista del primer acte fa una clau de sol molt semblant al que Edge identifica com a Sukowaty 8 [19] (un dels seus assistents), encara que ja no hi coincideix exactament amb la clau de fa. No obstant, el primer tret podria indicar que havia treballat al seu taller.

Els indicis de la primera pàgina, així com les característiques d'estil d'escriptura vienesa generals en el manuscrit, proven que la còpia que es conserva a Barcelona fou realitzada a Viena i per copistes vienesos. L'estudi de la tipologia del paper (característiques físiques del paper i estudi del pauta), que per qüestions d'espai no s'inclou en aquest article, també corroboren aquesta afirmació.

Les modificacions fetes per a l'estrena barcelonina es distingeixen clarament pels papers afegits, però també per un color de tinta d'un marró lleugerament més clar que el marró molt fosc de l'original. En aquest cas, només s'hi pot identificar una mà. Hi ha alteracions de l'escriptura en algun lloc que sembla que estarien provocades per un espai més petit on fer cabre la música o per una major velocitat a l'hora d'escriure-ho.

3. A performing score

En primer lloc, no sembla que aquesta partitura, tot i venir suposadament de Viena, hagi servit per a alguna representació en aquesta ciutat abans de la seva arribada a Barcelona. Tal com escriu la inscripció "in Viena n[ell] R[egio] I[mperiale] T[eatro] di corte" de la portada, no hi trobem la indicació de "Rappresentata" que sí que veiem en manuscrits, similars a aquest, d'òperes representades en aquest Teatre de la Cort de Viena durant la mateixa època (veure nota i). Per tant, es pot suposar que és una còpia que es realitza en el Teatre de la Cort de Viena però no per a cap producció pròpia, tot i que potser sí per a un encàrrec.

En segon lloc, són diversos els elements que ens fan pensar que aquesta partitura és la partitura generada per anar als copistes que després havien d'extreure les parts instrumentals. Però podria ser que també hagués estat utilitzada per a dirigir. Seria l'anomenada *performance score*. [20]

D'una banda, i tal com ja s'ha apuntat en el primer apartat d'aquest article, hi ha diverses anotacions dirigides a un copista que fan referència a parts instrumentals de vent escrites a part. I també n'hi ha d'altre tipus. Trobem molts pentagrames destinats a parts instrumentals en què no s'hi ha escrit la música, però s'hi escriu una anotació per a fer-ho posteriorment. Només en el primer fascicle ja hi ha uns quants exemples que es repeteixen al llarg de tota la còpia: "Con oboè" en el pentagrama destinat als clarinets ([1/1] f. 3v); "Unis" en el pentagrama de la segona flauta, per indicar que toca el mateix que la primera [1/1] f. 5r); "3a" en el pentagrama del segon violí i que fa referència a l'escriptura una 3a inferior respecte el que està tocant el primer violí [1/1] f. 6r); i "Con violí 1o" escrit en el pentagrama de la primera flauta [1/1] f. 16r). Un cas en què hi ha una concentració excepcional d'aquestes indicacions és el fascicle 2/2 [f. 12v], on apareixen en 4 pentagrames seguits: "Col Baso" a les violes, "Col Vº. 2do. in 8ª alta" en les flautes, "Col Vº. Pmo" per l'oboè i "con violini" pels clarinets. I encara hi ha altres exemples: "Con Flauti" per als clarinets (2/1 [f. 17v], "8ª Sotto" pel segon violí (3/1 [f. 6v], "8ª alta col pmo. violino" en el pentagrama destinat a la flauta (4/1 [f. 1v]), així com també els signes convencionals d'abreviatura que indiquen repetició (//) i que en aquest cas solen senyalar que encara es manté alguna d'aquestes "ordres d'escriptura".

També cal dir que les claus només estan escrites al principi de cada número, i no al principi de cada pàgina. Això contribueix, junt amb els abreuaments anteriors i el fet de no dibuixar els silencis de compàs sencer en molts casos, a crear una escriptura de mínims, pròpia d'una partitura que no sembla que hagi de ser definitiva, sinó que és la que ha de generar els papers definitius.

D'altra banda, s'ha anotat xifrat al baix en algun lloc de la partitura, fet que fa pensar en el possible ús d'aquesta còpia per a la persona que podia dirigir des del teclat (per exemple, 14/1 [f. 1r]).

Hi ha una altra sèrie d'anotacions que no queda clar si estan pensades per a la persona que dirigia, o anaven dirigides als copistes posteriors de manera que també acabessin escrites a les partitelles. Un exemple és el del fascicle 8/1 [f. 2v] on es llegeix en un cos de lletra relativament gran "In Cadenza/ Attaca Subito/ Duettino" i l'anticipació del compàs següent, escrit en els tres pentagrames amb música. Altres exemples són els que podem trobar al fascicle 10/1 [f. 1v] on diu "Attaca ion Cadenza/ con Strumenti", o en aquest mateix fascicle [f. 6r] on hi ha tatxada la indicació "Attaca il Coro". Exemples similars els podem trobar al llarg de la partitura, sempre anunciant el número següent i amb una mida de lletra gran, fàcil i ràpida de llegir amb un cop d'ull. No hi ha necessàriament correspondència d'instruments o personatges entre el número que acaba i el que comença després de l'anotació de manera que perd pes la hipòtesi que aquestes anotacions després haguessin d'anar escrites a les partitelles.

L'últim aspecte a destacar és que aquesta partitura sembla haver tingut només un sol ús, el de Barcelona el 1798. La partitura original no té correccions ni modificacions més enllà de les fetes per a la representació barcelonina.

4. Conclusió

Sembla clar que, amb les dades que actualment tenim i la recerca feta fins avui, podem considerar que aquest manuscrit és una *performing score* realitzada a Viena, per 2 copistes vienesos i propera a una còpia primerenca. Que les modificacions introduïdes foren fetes a Barcelona per a la representació del 4 de novembre de 1798 al Teatre de Barcelona i que segurament van venir motivades per l'arribada incompleta del manuscrit. Que la possible descoberta en un futur dels fascicles perduts podria donar més llum a alguna de les qüestions que encara resten com a hipòtesis.

Les imatges de l'article han estat cedides per la Biblioteca de Catalunya.

Notes

[1] RABASEDA, Joaquim: "La versió barcelonina de *Così fan tutte* (1798), L'avencç, núm. 371, setembre de 2011, pàg. 58-59.

[2] Actualment digitalitzat i consultable *online* a <http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/partiturBC/id/15945>

[3] "in Viena N. R. I. T./ di corte". Segons com s'acostumava a indicar en les partitures d'òperes representades en el Teatre de la Cort de Viena durant aquests anys, aquestes sigles vindrien a dir "in Viena nel Regio Imperiale Teatro di corte" (com a exemples, veure RISM 270001499, RISM 800190012 o RISM 452502392).



Figura 4: Biblioteca de Catalunya M 6915, 22/2 [f. 1] (fragment)

[4] "Pezzi mancanti" al 12/1 [f. 1r]. Veure taula 3.

[5] La còpia de Viena (A-Wn OA.146) va ser consultada *in situ* el setembre de 2011, juntament amb el Dr. Joaquim Rabaseda, coordinador del projecte de recerca "La versió barcelonina del *Così fan tutte* (1798)"; la còpia de Copenhagen, va ser digitalitzada i posada en accés obert *online*, en rebre la nostra petició de còpia del document, diligència que aprofito per agrair a Jens Egeberg (Music and Theatre Departament. The Danish National Digital Sheet Music Archive); la còpia de Dresden, va ser estudiada per Elena Pons, també membre de l'equip de recerca dins les pràctiques externes dels seus estudis de musicologia a l'Esmuc; i la còpia de Cambridge és consultable *online*.

[6] WOODFIELD, Ian: *Mozart's Così fan tutte. A Compositional History*, The Boydell Press, 2008.

[7] "AZIONE SCENICA/CON MOTITO DE CELEBRARE/IL NOME GLORIOSO/DEL SEMPRE FELICE REGNANTE/ CARLO IV/RE DETTE SPAGNE/NEL GIORNO 4 NOVEMBRE 1796/Nel Teatro de la M. I. Città di Barcelona con l'Opera/ intitolata Il Maestro di Capella, che per la prima volta/ si rappresenta in detto giorno. Li virtuosi Attori prevalen-/dosi dello stesso soggetto hanno recitato da seguente/parlata con la succesiva cantata./ Poema scritto da Bartolomeo Sessi, Italiano, Supplimentario/ ad ogni impiego in detto Teatro./ CON PERMISO DE SUPERIORI/ APRESSO LA SAMPERIA DEL GIORNALE."

[8] En aquesta escena apareixen els personatges del comte Tik, Fulvia, Ersilia, don Pompilio, Ficca. i Polid.

[9] El text, que es troba a la part amagada, és parcial perquè falta un tros del paper: "[...]RTA/ABATE/[...]O CACÉRES/i Laredo Barcelonés/À LAUREANO RACINTO I COROLINE/ amigo suio, residente en St. Quirse de Besora/ EN QUE SE TRATA/DE LOS ACHAQUES DEL MATRIMONIO/ CON UNA DESCRIPCIÓN/DE LOS CURRUTACOS./ BARCELONA/ En la imprenta de PABLO NADAL/Calle del Torrente de Junqueras/Véndese en la librería de Juan Girard,/en la Calle de los Escudillers."

[10] VALLS i SUBIRÀ, Oriol: *Paper and watermarks in Catalonia*, vol. II, The Paper Publications Society, Amsterdam, 1970 (Marques 808-814).

[11] VALLS i SUBIRÀ (1970): marca 879

[12] VALLS i SUBIRÀ (1970): marques a partir de la 495

[13] VALLS i SUBIRÀ (1970): marca 1009

[14] VALLS i SUBIRÀ (1970): semblant a la marca 1028, datada l'any 1779, però sense identificació de fabricant.

[15] La base per a l'estudi de la còpia i els copistes es basa principalment en l'article de A. Peter BROWN ("Notes on Some Eighteenth -Century Viennese Copyists", *Journal of the American Musicological Society*, 34, núm. 2, 1981) i la tesi de Dexter EDGE (*Mozart's viennese copyists*, Faculty of The Graduate School, University of Southern California, 2001), que alhora cita, exposa i es basa en els estudis de Albert S. OSBORN (*Questioned Documents*, Albany, Boyd Printing Company, 1929), Agnes ZIFFER (*Kleinmeister zur Zeit der Wiener Klassik, Versuch einer übersichtlichen Darstellung sogenannter "Kleinmeister" im Umbreis von Haydn, Mozart, Beethoven un Schubert sowie Studien zur Quellensicherung ihrer Werke*, editat per Günter Brosche, Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, vol. 10, Hans Schneider, Tutzing, 1984), Georg SCHÜNEMANN (*Musiker-Handschriften von Bach bis Schumann*, Atlantis, Berlín, 1936), Alan TYSON (varis estudis: veure EDGE p. 2146-2148) i Lázló SOMFAI ("Die Wiener Gluck-Kopisten, ein Forschungsdesiderat", *Kongressbericht Gluck in Wien, Wien, 12-16 November 1987*. Editat per Gerhard Croll i Monika Woitas, *Gluck-Studien*, vol. I, Bärenreiter, Kassel, etc., 1989).

[16] EDGE (2001) insinua que aquest cessament de les relacions pugui tenir a veure amb l'establiment de la Hoftheater- Musikverlag el 1796 (p. 1993).

[17] WOODFIELD (2008), p.23, ens explica com el nom modern Guglielmo queda fixat al llibret de Dresden (1791) i com aquests dubtes en l'ortografia i la col·locació en la partitura estan relacionats amb els canvis que s'anaven fent sobre la marxa en la còpia que es feu per l'estrena.

[18] EDGE (2001) explica com és possible veure característiques d'escriptura regionals, locals o fins i tot d'escoles o establiments de còpia concrets.

[19] EDGE (2001): p. 266

[20] Aquesta possible doble funcionalitat, l'explica Dexter EDGE parlant del cas de la *performance score* de *Don Giovanni* al Burgtheater de Viena (EDGE, Dexter: "Mozart's Viennese orchestras", *Early Music*, vol. 20 núm. 1 February 1992, p. 87).

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

The turn of the screw

Entrevista imaginària a Benjamin Britten

Susana Egea i
Daniela de Marchi
Professora i pianista
acompanyant de l'Esmuc

Posa't en contacte

Contingut Actual

Número 18, maig 2013

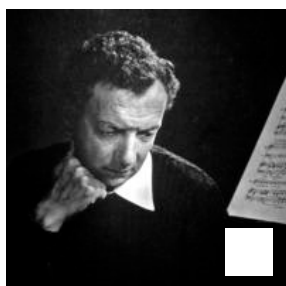
Destacats

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

Article

Altres publicacions

0



Benjamin Britten (1913-1976)

Una nit de Nadal, un grup d'amics expliquen històries tenebroses, al voltant del foc. Douglas, el narrador, parla d'un nen a qui se li ha aparegut un ésser terrorífic en plena foscor:

"(...) If the child gives the effect another turn of the screw, what do you say to two children—?" "We say, of course," somebody exclaimed, "that they give two turns! Also that we want to hear about them." (James 1995:10)

Així comença *Un altre pas de rosca* (*The Turn of the Screw*), l'obra de Henry James (1843-1916) publicada entre gran revolt el 1898, i en la qual Douglas, creades les expectatives, ens introduirà dins la turbulenta història de la institutriu que esdevindrà l'eix central de l'obra.

Part important de l'aportació tècnica del narrador i dramaturg Henry James es centra en els recursos per al tractament del misteri, per la dimensió

psicològica en la creació dels seus personatges, així com en els experiments amb el punt de vista, destinats a generar ambigüïtat i a multiplicar les possibilitats interpretatives. A *The Turn of the Screw* coneixem la història a través del diari de la institutriu, el manuscrit que ha arribat a les mans de Douglas -aquí com a narrador extradiegètic-. Ens allunyem, per tant, de l'objectivisme derivat del narrador omniscient, per passar a conèixer la història en primera persona, a través, tan sols, del punt de vista de la institutriu -aquí, narradora intradiegètica- i, consegüentment, les informacions ens arriben sota la seva subjectivitat. Plantejat aquest joc narratiu, els fonaments per a l'ambigüïtat estan assentats. Els fets s'inicien quan la protagonista, el nom de la qual desconec, després d'haver-se entrevistat amb un misteriós home, tutor de dos nens, emprèn el viatge cap a Bly, per instal·lar-se a la mansió on Miles i Flora viuen amb Mrs. Grose -cuidadora de la casa-, per esdevenir la seva institutriu. La fascinació -"seducció irresistible" (James 1995: 19)- que el tutor ha exercit sobre la institutriu genera en ella el desig de servir-lo el millor possible per tal de no decebre'l. Tant sols l'amoïna haver de complir l'única condició que el seu patró li ha posat: no contactar-lo, ni molestar-lo mai, sota cap concepte.

Des del primer moment, la institutriu se'ns presenta com un personatge nerviós, fàcilment impressionable, i temorós del que vindrà. L'arribada a Bly i la trobada amb els nens i Mrs. Grose allunyen els temors inicials, i la institutriu creu haver trobat una nova llar mentre, secretament, somia amb el tutor. Però aviat comença a percebre la presència d'un home. Gràcies a la complicitat de Mrs. Grose, acabarà descobrint que els dos antics servents, Peter Quint i Miss Jessel, els quals semblaven units per una apassionada relació (no sols entre ells sinó també, com implícitament sembla, amb Miles i Flora) van morir en misterioses circumstàncies. Les aparicions, ja no només de Quint, sinó ara també de Jessel, es van succeir amb més freqüència fins que la institutriu, cada cop més aterrada, deduirà que l'objectiu dels fantasmes no és altre que posseir i corrompre als nens, com sembla que ja van fer en el passat. La seva missió, per tant, serà salvar Miles i Flora d'aquests éssers corruptes, sobrenaturals, temibles.

Fins aquí, en l'argument podríem trobar elements derivats de la tradició gòtica anglesa de finals del XVIII i principis del XIX: una heroïna es troba en mans d'un malvat i, en mig d'una atmosfera sobrenatural i d'escenaris tenebrosos, subterranis, és salvada per un heroi. A *The Turn of the Screw*, Quint i Jessel esdevindrien la representació d'allò sobrenatural, malvat i temible, l'heroi estaria absent i l'heroïna passaria a ser la salvadora dels nens, ara les "víctimes". Sabem, però, que Henry James, germà del reconegut psicòleg William James, estava familiaritzat amb les teories sobre la neurosi i amb arxius de casos als quals havia pogut accedir, fet que quedava palès no sols pel detall del retrat psicològic dels seus protagonistes, sinó també per paral·lelismes clars entre alguns dels seus personatges i casos de neurosi tractats pel seu germà.

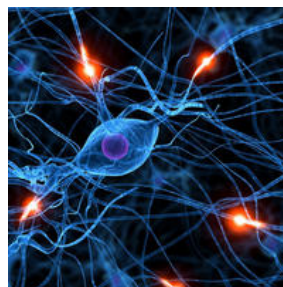
L'article que Edmund Wilson publicava el 1934, *Ambiguity in The Turn of the screw*, marcava un precedent i deixava constància explícita de la interpretació psicologista del personatge creat per James. A partir de l'aplicació de les teories freudianes, i dels casos de neurosi que James semblava conèixer bé, Wilson considera que la institutriu, d'educació victoriana i secretament enamorada del tutor amb qui té prohibit comunicar-se, patiria un cas de repressió sexual; la repressió del seu desig es projectaria envers els criats morts i fins i tot vers Miles i Flora.

The young governess who tells the story is a neurotic case of sex repression, and the ghosts are not real ghosts at all but merely the governess's hallucinations.

Wilson 1945:385



- Gypsies, gitanos, tsiganes, Zigeuner



- Ciència sota la batuta

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

Els fantasmes esdevindrien la por a la seva pròpia corrupció, i la protecció dels nens, la possibilitat de salvar-se. L'obsessió per salvar els nens es convertirà així, progressivament, en una destructiva superprotecció.

Posteriorment, Stephen Spender desenvolupava també la interpretació psicologista analitzant el significat de cadascun dels símbols recurrents a l'obra. Els personatges mantenen entre ells una xarxa d'identificacions, que es fa palesa no sols en l'estructura musical, sinó també en les imatges i espais descrits:

"the sexual imagery is amazingly worked out. The valet, whom she sees, appears on a tower, and is dressed in the clothes of the master, with whom she is in love. The governess, her predecessor and rival, always appears behind a lake of water" (Spender?)

El joc narratiu que proposa Henry James no permet en cap moment decantar-se per cap de les dues versions. L'obra admet una lectura especular, i cada opció argumental sembla servir a aquest efecte: només la institutriu veu els fantasmes, existeixen paral·lelismes entre Quint i el tutor, Miles és en els braços de la institutriu al final de l'obra.

D'altra banda, el sentit metaliterari del passat implícit ens empeny a reelaborar un relat anterior, que augmenta encara les possibilitats interpretatives. En aquest sentit cal destacar l'aportació de Joyce Carol Oates amb *Accursed Inhabitants of the House of Bly*. Tal com han fet algunes versions cinematogràfiques inspirades en l'argument de James, Oates reconstrueix una versió dels precedents de l'obra, conformant aquest passat implícit amb la relació entre Quint i Jessel, i la possible influència que aquests exerciren en els nens:

But nights, ah! nights! lawless, extravagant! by wind-ravaged moonlight Quint pursues Jessel naked across the very front lawn of Bly, lewd laughter issuing from his throat, he, too, near-naked, crouched like an ape (...) Are the children watching, from the house?

Oates?: 1992

En el moment que Benjamin Britten (1913- 1976) i la llibretista Myfanwy Piper (1911-1997) decideixen adaptar l'obra, aprofiten l'ambigüitat de James i opten per continuar aquest joc a fi d'aconseguir una doble lectura. A la versió operística, estrenada a Venècia el 1954, s'hi afegeix una dificultat: donar forma dramàtica al text narratiu implica donar presència física als personatges; i musicar-lo, donar-los veu. A través de l'acte interpretatiu, Quint (tenor) i Jessel (soprano), fins ara presents únicament en la imaginació de la institutriu, adquireixen corporalitat. Un dels reptes de la posada en escena radica en el fet de mantenir en tot moment l'ambigüitat en la interpretació. Les decisions de Myfanwy Piper en relació al llibret mostren la voluntat de mantenir viva l'essència de la font original. I amb la música de Britten, la dramàtica musical construeix una tensió psicologista, un "anar cargolant la rosca" no sols amb les paraules i les accions, sinó amb un sistema formal musical que acabarà per crear un clima asfixiant. Darrera la intervenció del narrador, veurem a la institutriu arribant a Bly i, al llarg del primer acte, el món oníric i fantasmagòric se'ns anirà apropant. El segon acte començarà ja en aquest món oníric amb el *Col·loqui* de Quint i Jessel i arribarà al seu punt àlgid a l'escena final amb el crit de Miles, *Peter Quint, you Devil*. Si el dimoni de Miles és Quint o la institutriu, això és matèria interpretable.

Patricia Howards, en el seu anàlisi *Benjamin Britten: The Turn of the Screw* parlarà de "primera i segona història" per referir-se cada una de les dues possibles interpretacions de l'òpera.

"En l'òpera de Britten, Quint i la institutriu són caracteritzats pel mateix tema musical. Vol dir això, potser, que els fantasmes només existeixen en el cap de l'institutriu?" (ed. Liceu, 1995).

Les aparicions són reals o estem davant d'un desequilibri romàntic, quixotesco, que porta a la demència? És el desequilibrat i neuròtic caràcter de la institutriu, amb tendència a la fantasia, el que crea aquestes aparicions? Pot ser que els fantasmes no siguin altra cosa que les seves pors internes, provocades per la seva educació, enfrontades al desig que sent pel tutor i manifestes en el seu proteccionisme gairebé malaltís cap als nens? L'obra ens parla de fantasmes externs o interns? Estem davant d'una història romàntica, de tradició gòtica, o d'un drama psicologista? El vers de W. B. Yeats que Piper introdueix al llibret i posa en boca de Quint i Jessel "La cerimònia de la innocència ha quedat desfeta", què ens diu? Els nens són innocents o corruptes? L'obra és una reflexió sobre la innocència, i una exploració, pròpia de l'època, sobre els límits de l'inconscient humà.

Susana Egea

Entrevista imaginària a Benjamin Britten

Sir Benjamin, com se li va ocórrer posar música a aquesta novel·la de James que tant escàndol va provocar en publicar-se?

Vaig llegir *The Turn of the Screw* el gener de 1933. Aleshores jo tenia 19 anys i, tot i que ja havia començat a compondre des de la meua infantesa (als 14 anys comptava amb una llista de més de 100 obres), la meua carrera oficial com a compositor encara estava per començar. De seguida vaig quedar fascinat pels temes de l'ambigüitat i la innocència. Em va intrigar també el títol tan enigmàtic. Així vaig decidir que un dia escriuria una òpera amb la novel·la de James. Però vaig haver d'esperar 20 anys abans de tornar a pensar en la història dels dos nens i en les diferents interpretacions del personatge de la *Governess*. Fins que un dia Peter Pears va llegir el llibre i em va suggerir utilitzar-lo com a font d'inspiració.

La seva òpera té una rigorosa estructura formal, basada en un únic tema.

Quan, poc després, també Myfanwy Piper em va suggerir posar música a *The Turn of the Screw*, vaig tornar de seguida a la novel·la i de sobte vaig tenir la il·luminació: així com, a la novel·la, els esdeveniments porten al lector a un nivell de tensió progressiva simbolitzat per l'etern girar de la rosca, també el tema generador de l'òpera es basaria en una progressió ascendent d'un interval bàsic (quarta ascendent o quinta descendent), produint cada cop més tensió i tornant sempre al punt de partida.

Va prendre forma així un tema dodecafònic, que comprèn el conjunt dels 12 sons de l'escala (exemples 1 i 1a). Aquest tema es pot dividir bé en dos hexacords (ex. 2a) o bé en tres tetracords (ex. 2b), simbolitzant d'aquesta manera dos o més mons o punts de vista:

Ex. 1
Very slow
pp mf cresc

Ex. 1a

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Exemple 2a: món de Governess (la) / món de Quint (la bemoll)

Com es pot observar a l'exemple 2a, el tema de la rosca està compost per dos hexacords, el primer en la i el segon en la bemoll.

A l'exemple 2b, el mateix tema ha estat subdividit en tres tetracords equivalents, cada un format per un segment del cercle que cinquenes:

1. re-la-mi-si, el centre tonal del qual és **la** (món de la Governess);
2. fa#-do#-sol#-re#, oscilant entre **la** major i **la** lidi (món "ambigu");
3. sib-fa-do-sol, amb centre tonal **la** bemoll (món de Quint).

Exemple 2b: món de Governess (tetracord en la) / món "ambigu" (tonalitat ambigua) / món de Quint (tetracord en la bemoll)

La coherència entre drama i música es va establir des de l'inici, desenvolupant el tema de la rosca en quinze variacions, cadascuna amb funció preparatòria a l'escena següent.

El *Preludi* va ser compost al final, per explicar la trobada precedent de la *Governess* amb el tutor dels nens (del qual ella s'enamora tan sols veure'l) i no, com diuen molts crítics, per allargar la durada de l'òpera.

Tretze instrumentistes i sis cantants: una òpera "econòmica", en el sentit que necessita pocs recursos per a ser representada.

Ja havia compost altres obres per a petits conjunts vocal-instrumentals i havia notat que, per la seva agilitat i lleugeresa de *budget*, van poder gaudir de major difusió que altres obres. El Festival de Aldeburgh, fundat al 1948 amb el suport de l'escriptor Eric Crozier i Peter Pears, amb la missió d'interpretar obres meves i d'altres compositors contemporanis, sempre va haver de lluitar per evitar pèrdues en els seus pressupostos. Aquesta va ser una raó més que suficient per trobar noves solucions per l'orgànic de les meves composicions.

Quins altres temes apareixen a *The Turn of the Screw*?

Hi ha un altre gran tema, derivat directament del tema de la rosca, que alguns crítics anomenen el tema de l'ansietat:

Apareix més de vint vegades i està associat al personatge de la *Governess*. Cada cop que la dona sent angoixa o por, en la seva part vocal en l'orquestra se sent aquesta línia melòdica basada en segments escalars de quarta descendents, obtinguts omplint les quartes que constitueixen el tema de la rosca, tractat per la inversió (ex. 3a):

GOVERNESS *freely*

Exemple 3

GOVERNESS

Exemple 3a

A l'òpera, la *Governess* està associada a la tonalitat de la (major/menor), així com a tot el seu món interior basat en les regles i els valors reconeguts per la societat en la qual s'ha criat. A aquests valors burgesos i conservadors, controlats per les institucions polítiques i religioses de l'època, s'oposa la figura inquietant de Peter Quint, l'antic ajudant de cambra de la casa, el caràcter fort, rebel i inconformista del qual no podia sinó dur-lo a una mort prematura, després d'haver estat temut i alhora menyspreat per les seves actituds "ambigües". La seva tonalitat és la bemoll, mig to més avall que la de la *Governess*, per remarcar l'enorme distància entre els recíprocs mons morals. El tema que vaig escriure per a Quint no és més que una variació o, més aviat, la versió "bemolitzada" del tema de la *Governess* (ex. 4):



Exemple 4

És veritat que -com han evidenciat alguns musicòlegs- el perfil melòdic i la tessitura d'aquesta vocalització em fou suggerit per un *organum* de Perotinus que vaig escoltar en un concert de Peter Pears. Sobre el nom de Miles, Quint reitera lliurement el tetracord derivat del tema de la rosca i les seves transposicions descendents, cridant pel seu nom al nen amb el qual ha compartit tantes hores de la seva vida. Acompanyat per arpa i celesta, amb un efecte semblant a un exòtic gamelan, aquest motiu apareix més com un seductor cant d'amor que com el parany d'una sirena malèfica.

Hem d'explicar aquí el pla tonal de l'òpera...

Sens dubte, una de les característiques principals de la novel·la és la seva ambigüitat: els nens són dominats pels fantasmes o només és la imaginació de la *Governess*? Què va passar entre Miles i Quint? Per què mor Miles? Són interrogants que James deixa sense resoldre. La meua música va voler mantenir aquesta ambigüitat sense que es perdés l'eficàcia dramàtica. A nivell harmònic, vaig decidir reflectir aquesta ambivalència contraposant dues tonalitats molt llunyanes entre elles: el la de la *Governess* i el la bemoll de Quint. El xoc produiria gran tensió, amb el clímax en la *Pasacalla* conclusiva de l'òpera. Vaig establir que tot el primer acte seria una gradual pujada des de la tonalitat bàsica de l'òpera- fins a la bemoll, cada escena pujant tonalment de grau, segons l'esquema d'una escala eòlica de la (ex. 5):



Exemple 5

El segon acte, en canvi, es presentaria com un descens des del món ultraterrenal dels fantasmes (la bemoll), a través d'una escala mixolídia de la bemoll, cap a la realitat de la societat victoriana en què actua la *Governess*.

Al principi de l'escena final de l'òpera (n. VIII, Miles, ex. 6), apareixen sobreposats el *Screw-Theme* i el tema de l'ansietat els dos en la. La lluita per la possessió de l'ànima de Miles es tradueix musicalment en el contrast irresoluble entre quatre bemolls (tonalitat de Quint) i tres sostinguts (tonalitat de la *Governess*), amb el fracàs de l'antic ajudant de cambra -que acaba cantant *Farewell* en la, abans de desaparèixer per sempre- i també de la institutriu, que tampoc en els darrers compassos arriba a afirmar rotundament el la major que representa.

[12] Slow and regular (♩ = 40) *passionately* Mrs Grose goes quickly to Flora and takes her off.
Frau Gross geht schnell zu Flora und nimmt sie mit.

Gov. O Miles I can not bear to lose you. You shall be mine, and I shall save you.
 O Miles ich kann Dich jetzt nicht los - sen. Du bleibst ganz mein, ich werd' Dich ret - ten.

Exemple 6

El tema de la innocència desfeta, el poema de W. B. Yeats, la seva coincidència musical amb el mon de Quint ...

La innocència ha estat sempre el tema preferit de Myfanwy Piper. Va ser ella qui va trobar el poema de Yeats, del qual va escollir un sol vers, traient-lo del seu context apocalíptic relacionat amb la segona guerra mundial i els seus horrors. Un cop inserit en la trama de l'òpera, manté la idea de la pèrdua de les referències i dels valors tradicionals, i un matis ambigu, implícit en el to visionari del poema.

A diferència de la novel·la, a l'òpera els fantasmes de Quint i Jessel canten, i això suposa un canvi dramàtic important que Myfanwy i jo vam adoptar a fi de donar més presència musical als dos personatges. La melodia dels versos de Yeats és de nou la mateixa del tema de Quint / tema de l'ansietat, per crear un nou vincle entre diferents situacions i personatges (ex. 7):

"The ce-re-mo-n-y of in-no-cence is drowned.

Exemple 7

Un altre tema molt freqüent es troba en la cançó de Miles, *Malo, malo*. Què significa?

Ex. 8 Slowly moving

MILES
 pp Ma - lo, Ma - lo, ma-lo: I would rather be... Ma - lo, Ma - lo in an ap - ple tree

Via. CA

És un tema basat sobre terceres, interval ja present en la progressió del tema de la rosca. El seu perfil melòdic prové del motiu de l'aparició de Quint, tocat per la celesta (si bemoll, re bemoll, mi bemoll – ex. 9):

La lletra de la melancòlica cançó de Miles me la va passar Myfanwy Piper. Ella l'havia trobada en un quadern d'escola de la seva vella tieta, la qual l'utilitzava com a expedient mnemotècnic per aprendre llatí. En aquest idioma, *Malo* s'utilitza per expressar coses diferents: la primera persona singular del verb *preferir* (jo prefereixo), un tipus de poma i també "ser dolent". Una multiplicitat tal de significats que no fa sinó augmentar l'ambigüitat de l'escena.

Celeste:

Exemple 9

Hi ha un altre fantasma a l'òpera, diria que quasi amb funció complementària a la de Peter Quint...

Els personatges centrals a la novel·la són la *Governess*, Peter Quint y Miles. Els altres tres (Mrs. Grose, la antiga institutriu Miss Jessel, i la germana de Miles, Flora) tenen un paper secundari, però molt important en l'equilibri estètic de l'obra. A partir de la novel·la vam deduir que Miss Jessel devia haver tingut una relació molt íntima amb Peter Quint, finalitzada amb la partida d'ella de la casa per anar a morir lluny i sola. No sabem què va passar en realitat, es tracta d'un altre enigma que James deixa obert. La música que vaig escriure per ella representa la seva ànima dolguda, venjativa i privada de descans; per això vaig utilitzar el trítot (interval des de sempre associat a allò dolent i a la por) i l'escala hexatona (la simetria de la qual exclou qualsevol punt d'atracció o repòs – ex. 10):

La música de Quint, en canvi, no fa mai por. La crida a Miles, per exemple, sembla més aviat una declaració d'amor...



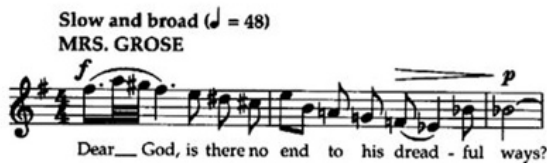
Exemple 10

Ara toquem un tema delicat. Tots sabeu que el primer intèrpret de Quint –com de molts altres rols de tenor de les meves òperes– fou Peter Pears, la meva parella durant molts anys. A la meua època, l'homosexualitat constituïa un crim. El 1895, Oscar Wilde va ser processat i condemnat a la presó per haver declarat públicament les seves inclinacions sexuals. Des del moment que vaig reconèixer la meua natura, vaig intentar viure-la el més discretament possible, evitant qualsevol publicitat. Escriure música per al personatge de Quint va ser com escriure-la per al seu intèrpret

Peter Pears. Però hi ha una altra qüestió, encara més delicada. Alguna cosa en la meua manera de ser em feia sentir un afecte especial pels nens, sobretot els adolescents de 13 anys. Al considerar-me jo mateix un etern adolescent, probablement sempre he buscat en ells unes afinitats emocionals que els adults perdem amb l'edat. Sé el que la gent pensa. Jo no me'n penedeixo. De fet, amb Miles, no només vaig voler representar el nen que camina cap a l'edat adulta, sinó a mi mateix, quan adolescent envoltat de dones, rebia afecte i lloances sobre el meu talent musical. Un cop vaig créixer, vaig trobar a faltar aquella *edat d'or* i sempre vaig buscar la manera de tornar-hi.

Dels sis cantants previstos a *The Turn of the Screw*, quatre són femenins. Si de la institutriu podem dubtar que vegi fantasmes (i que sigui mentalment equilibrada), què podem dir de Mrs. Grose? De fet, és ella qui associa la descripció de l'home aparegut a la *Governess* amb l'antic ajudant de cambra.

Mrs. Grose és una dona gran, bastant supersticiosa malgrat el seu desenvolupat sentit comú. Quan la institutriu li descriu les faccions de l'estrany individu que se li ha aparegut a la torre i a la finestra, ella no dubta: com que Quint no li agradava i, segons ella, era mala persona, ara segurament sigui una ànima vagant, inquieta, que volta per la casa. Això no vol dir necessàriament que Quint hagi vingut per buscar al Miles (ni Jessel per buscar a la Flora). En tota la novel·la, Mrs. Grose mai no veurà els fantasmes. La desesperació que la dona expressa a l'escoltar la història de la institutriu és musicalment representada per un tema descendent, l'esquelet del qual resulta ser compost, com els temes precedents, per les quartes del *Screw-Theme* (ex. 11):



Exemple 11

Igual que Miss Jessel, també Mrs. Grose canta un fragment de l'escala hexatona – aquest cop descendent – en l'interior de la qual apareix el trítol la-mi-bemol. Potser perquè ella també, com Miss Jessel, té alguna cosa de malvada, de bruixa dolenta? O simplement perquè als personatges femenins avantposo, en les meves preferències, els masculins?

Trieu la resposta que més us agradi.

Daniela de Marchi

Bibliografia

1a part

BRITTEN, Benjamin. *The Turn of the Screw. An opera in a Prologue and Two Acts, op. 54*. London: Hawkes & Son, 1955

JAMES, Henry. *Otra vuelta de tuerca*. Madrid: Siurela, 1995

HEILMAN, Robert N. "The Freudian Readings of the Turn of the Screw in Modern Languages". *Notes*, vol. 62, núm. 7. Novembre, 1947

HOWARD, Patricia. *Benjamin Britten: The Turn of the Screw*. Cambridge Opera Handbooks, 1985

OATES, Joyce Carol. *Accursed Inhabitants of the House of Bly*, 1992

PARKINSON, Edward J. *The Turn of the Screw. A History of Its Critical Interpretation 1898-1974*. NY, 1962

WILSON, Edmund. "The Ambiguity of Henry James" in *The Question of Henry James*. Collection of Critical Essay. Ed. F.W. Dupee, 1945

WINGRAVE, Owen. *Le Tour d'écrou*. L'Avant Scène Opera, núm. 173. Paris, 1996

2a part

CARPENTER, Humphrey. *Benjamin Britten: A Biography*. New York: Charles Scribner's Sons, 1992.

COOKE, Mervyn, ed. *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

EVANS, Peter. *The Music of Benjamin Britten*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1979.

HOWARD, Patricia. *Benjamin Britten: The Turn of the Screw* (Cambridge Opera Handbooks.) Cambridge: Cambridge University Press, 1985

JAMES, Henry. *The Turn of the Screw* 2nd Edition. Edited by Peter G. Beidler. Boston: Bedford/St. Martin's 2004.

PIPER, Myfanwy. *Writing for Britten, in The Operas of Benjamin Britten*. Edited by David Herbert (New York: Columbia University Press, 1979)

SEYMOUR, Claire. *The Operas of Benjamin Britten: Expression and Evasion*. Woodbridge: The Boydell Press, 2004.

WHITESSELL, Lloyd. *Britten's Dubious Trysts*. *Journal of the American Musicological Society*, 56/3 (Fall 2003), 637-94.

Gypsies, gitanos, tsiganes, Zigeuner

Els noms dels *roma* i la música



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

Posa't en contacte

La música té la
paraula

Altres publicacions

0



Django Reinhardt

L'aportació dels gitanos a la música està fora de qualsevol dubte, sigui a la música clàssica (i especialment l'hongaresa del XVIII i XIX), sigui al jazz (el *jazz manouche* a la Django Reinhardt com a primer exemple d'un estil de jazz autòctonament europeu), sigui a la música tradicional (el flamenco, entre molts altres exemples). Aquest fet sovint ens fa oblidar que estem davant d'una cultura que figura entre les més perseguides a la majoria dels estats europeus, al passat (pensem en l'holocaust com el cas més horrible), i, com veiem, per exemple, a Hongria, també a l'actualitat. De fet, els noms que reben els gitanos en les diferents llengües en són un testimoni revelador, sempre que es preguntin pel conjunt dels significats. Segur que entre melòmans els primers quatre termes són més que coneguts, però, perquè no passa el mateix amb l'últim, "roma"?

Aquesta paraula, provinent del romaní (la llengua considera pròpia per moltes comunitats gitanes), és l'autodenominació utilitzada pels gitanos en molts països europeus arran de la lluita pels seus drets a partir dels anys 70. Els altres noms – amb l'excepció de "gitanos", que a l'estat espanyol també serveix d'autodenominació, tot i que no sigui d'origen romaní; per això també el fem servir aquí – són, de fet, construccions europees que palesen una història d'exclusió. El primer paradigma (angl. "gypsy", cast./cat. "gitano", etc., acusa una procedència egípcia ("gitano" < *(e)gi(p)tano) que es deu, segons la interpretació europea (!) al fet que els gitanos, per tal de poder viatjar per Europa, es feien passar per pelegrins cristians egipcis. L'altre paradigma (al. "Zigeuner", hgr. "cigány", ital. "zingari") prové del grec "αθιγγανοί", transl. athínganoi, originalment fent referència a una secta gnòstica d'Anatòlia, que després conflueix amb significats com 'mag', 'encantador de serps', 'endevins', per, finalment, acabar de ser sinònim d'αἰγυπτιοί, transl. aigyptíoi 'egipcis', referint-se als gitanos. Si a aquestes etimologies hi afegim cast. "bohemos" i fr. "bohémiens", que els gitanos comparteixen amb d'altres artistes i "poètes maldits" al marge de la societat, se'ns dibuixa una imatge que, per les seves associacions exòtiques i misterioses, apel·la al públic romàntic, però també proveeix als perseguidors amb els estereotips necessaris per tal de crear un ambient anti-gitanista a la societat.

Estem davant d'un cas d'una profunda ambivalència dins la consciència europea respecte a una de les cultures que, des de la seva aparició a Europa, sempre li ha servit d'alteritat. La comunitat gitana no és pas l'única que rep aquest tractament; també la postura davant de l'orient (des de les guerres medes i sobretot a partir de la difusió de l'islam, fins l'11S, passant per les creuades, Lepant, etc.) ha anat oscil·lant entre morofòbia i morofília (sent la primera, sens dubte, molt més difosa...). Aleshores, com hem de reaccionar? Seguir lliurant-nos a la fruïció d'allò exòtic despreocupadament? Deixar d'escoltar-ho del tot? No, segurament hauriem d'intentar adquirir un grau de sensibilitat que ens permeti reflexionar sobre la nostra identitat i l'alteritat dels gitanos, en aquest cas, i la relació entre ambdues. Amb aquesta actitud, la música esdevé un desencadenant de la reflexió crítica i contribueix, més enllà de l'experiència estètica, a un canvi social.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 18, maig 2013

Destacats

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



• Gypsies, gitanos, tsiganes, Zigeuner



• Ciència sota la batuta

Contingut Anterior

- Número 19, juny 2013
- Número 17, abril 2013
- Número 15, febrer 2013
- Número 16, març 2013
- Número 14, gener 2013

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

Gerard Pastor

Tinc un estil sincer amb mi mateix, escric el que realment sento.



Mònica Tarré
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

L'entrevista

Altres publicacions

0



Gerard Pastor, graduat en piano i acabant actualment l'especialitat de direcció d'orquestra a l'Esmuc, ha guanyat el premi de la segona edició del certamen d'àmbit internacional "Vicente Ruiz Monrabal", amb l'obra *La última noche azteca*, que organitza la Confederació Espanyola de Societats Musicals.

Quines facilitats t'han proporcionat els anys d'estudis a l'Esmuc?

Els estudis a l'Esmuc m'han servit per a conèixer molts professors. Molts més professors i de qualitat que en un altre centre no hauria conegut i que han estat molt influents per a mi, com és el cas de Jordi Mora, en la carrera de director. Les pràctiques de l'Esmuc també han estat molt bé. Evidentment sempre es vol més, però considero l'Esmuc dels millors centres reglats d'Europa per a estudiar direcció i així ho recomano quan algú em demana consell.

I quines dificultats?

A vegades he tingut una sensació de desorientació en el pla d'estudis. He cursat moltes assignatures i de diversos àmbits però no he trobat sovint la connexió entre elles necessària per tenir clar quin és el rumb d'aprenentatge que estàs seguint.

Què recomanes als estudiants actuals de composició?

Recomano que s'adonin de la importància del llenguatge tonal. I que dels professors es quedin amb la tècnica, no amb l'estètica, a no ser que se la sentin com a seva. Quan domines el llenguatge i el connectes amb la teva essència és quan realment pots ser lliure. Recomano que no busquin desesperadament allò que els fa únics, és a dir una originalitat en sí mateixa, sense cap altre atribut. Crear un estil únic i original que els faci únics ja fluirà, perquè cadascú de nosaltres som únics, i només amb sinceritat aquesta unitat es plasmarà a les seves composicions. Experimentar, aprendre tècniques i estils és positiu; però finalment un ha de descobrir aquell llenguatge en què un se sent plenament identificat a nivell emocional i que no té res a veure amb una decisió intel·lectual.

Quina ha estat la decisió més difícil en el teu camí?

Deixar el piano com a intèrpret. Vaig començar la música amb 4 anys, i fer piano ha estat sempre un objectiu, per això costa renunciar-hi. Però he trobat la direcció i la composició, que m'omplen més. Actualment estic iniciant-me com a empresari musical, que també m'està resultant estimulants i gratificants. La meua inversió de temps i rendiment és molt millor que quan la dedicava al piano. Amb el piano no em sento lliure ni segur; en canvi amb qualsevol de les altres facetes esmentades sí. Estic tranquil d'haver fet aquest canvi perquè no m'ha desvinculat de la interpretació.

Enhorabona pel premi "Vicente Ruiz Monrabal"! Explica'ns-el.

Gràcies. És un premi que reafirma coses que ja he dit. Aquest premi valora un treball més enllà de l'estètica de l'avantguarda dels darrers anys. I, si no és un fet aïllat, podria suposar un canvi de paradigma en la música contemporània, que fa molts anys que considero necessari. Considero que es necessita una mena de nou renaixement. A part d'aquest, jo només havia guanyat premis de música per a cobla i cinematogràfics, com la nominació als premis Ariel de la música del documental "La maleta mexicana", perquè són dos llocs on el meu llenguatge, de manera natural, encaixa més.

Com defineixes el teu estil?

No puc definir el meu estil. Potser diria que és un estil sincer amb mi mateix, escric el que realment sento. És clar que, com tothom, també puc tenir influències: Joaquim Serra (en l'àmbit de la cobla); Claude Debussy (quan escric per a piano); Revueeltas o Márquez (quan escric per a Banda), Eliot Goldenthal (en la música per a cinema) o Brad Mehldau (en el món del jazz), entre altres.

Per tant, un cert eclecticisme...

Contingut Actual

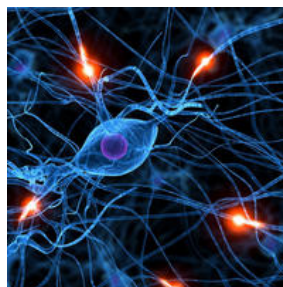
Número 18, maig 2013

Destacats

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



- Gypsies, gitanos, tsiganes, Zigeuner



- Ciència sota la batuta

Contingut Anterior

- Número 19, juny 2013
- Número 17, abril 2013
- Número 15, febrer 2013
- Número 16, març 2013
- Número 14, gener 2013

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

Depenent del dia, puc fer una sardana, un tema de jazz, un concert per piano clàssic o música de reminiscències sahrauís per a una pel·lícula (com va ser el cas de *Hammada*).

Per a què apostes en el teu futur?

Aposto per unir tots els mons que m'agraden: composició, direcció i promoció musical en la meua empresa, [Furius Music](#), dins el [Grup Pastor Serveis Musicals](#), que pretén fer un pas innovador en la música per a cinema i en els audiovisuals. Furius Music està agermanada amb empreses del món cinematogràfic que preparen una possible revolució necessària al sector, com a conseqüència de la crisi, en la manera de produir cinema. Al 2014 sortirà a la llum el resultat d'aquesta primera inversió amb la pel·lícula *Barcelona 1714*.

També ets intèrpret i director. Com ho compagines?

El piano queda com a vehicle inseparable, però en la intimitat. Ho compagino amb un *planning* ben programat a curt, mitjà i llarg termini i fent intensius per dies o setmanes, segons l'activitat.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

• [Número 78, juny 2019](#)

Número 78, juny 2019

• [Número 77, maig 2019](#)

Número 77, maig 2019

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

'De la repetition au concert'

Explorando la investigación artística multidisciplinar



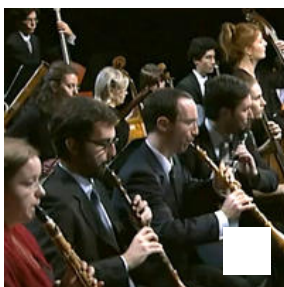
Rubén López Cano
Professor de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Espai de recerca

Altres publicacions

0



La orquesta experimental, integrada por estudiantes de diversos conservatorios europeos

condiciones acústicas de la sala, junto con las técnicas instrumentales de la época, determinaban la sonoridad resultante?

Esas interrogantes se despejan a lo largo del documental. Eckhard Kahle, especialista en acústica, calculó que, por su tamaño, forma y aforo, la sala de conciertos del conservatorio tiene una ganancia en decibelios de casi el doble que la moderna [Salle Pleyel](#). Una interpretación en este espacio no requeriría de una descarga considerable de intensidad decibélica sino que permitiría sutilezas finas en el fraseo y articulación. El musicólogo Nicolas Southon participó en el proyecto aportando varias informaciones obtenidas en investigación archivística: los grabados e imágenes de la época reflejan un grupo orquestal en que los músicos aparecen más cercanos unos con respecto a otros formando un semicírculo muy estrecho. Además, en aquella época no se editaban partituras con el *organicum* entero dispuesto de maneja simultánea (*score*): sólo se hacían las partes o *particellas*. Para poder realizar las tareas de dirección, la partitura del concertino solía incluir pequeñas notas con las entradas principales de otros instrumentos intercaladas en las notas del violín. Ello lo auxiliaba en su tarea de dirección (ver figuras 1 y 2). [1]

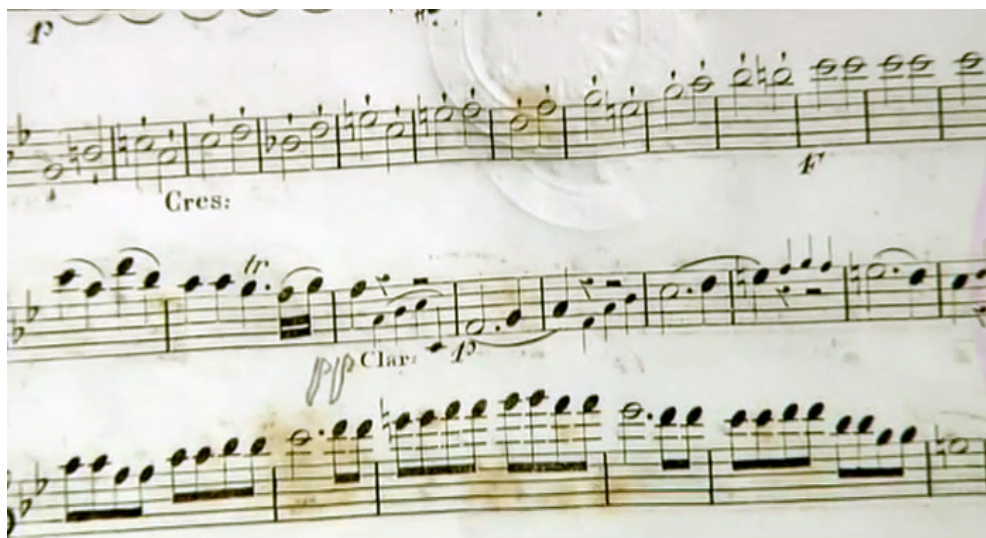


Fig. 1. Parte del concertino de la *Cuarta sinfonía* de Beethoven con una entrada del clarinete

Contingut Actual

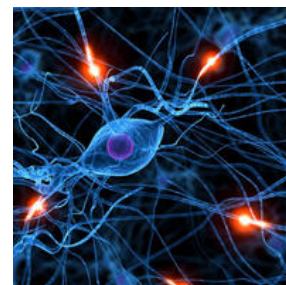
Número 18, maig 2013

Destacats

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



- Gypsies, gitanos, tsiganes, Zigeuner



- Ciència sota la batuta

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

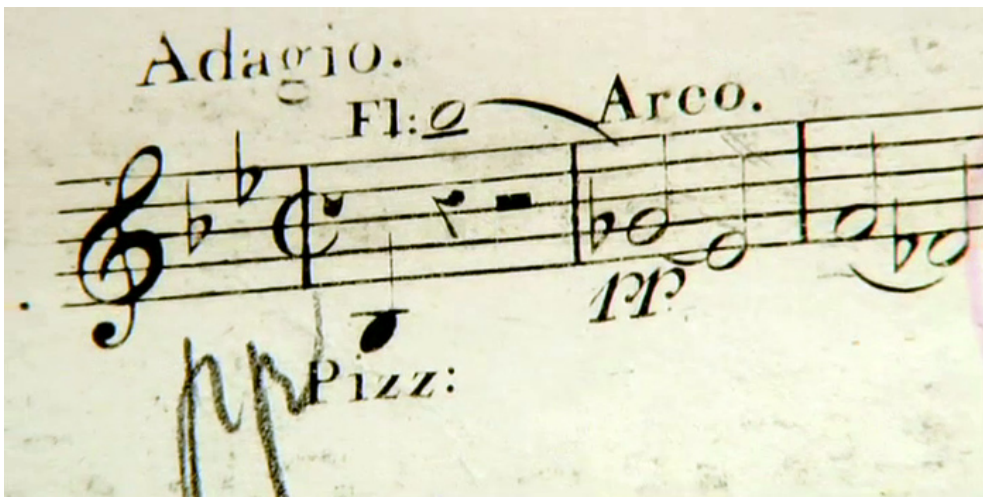


Fig. 2. Parte del concertino de la *Cuarta sinfonía* de Beethoven con una entrada de flauta

En los archivos de la sociedad de conciertos están las partes originales que Habeneck usó en las representaciones de la sinfonía. En ellas hay varias indicaciones de puño y letra del maestro. Dentro de éstas destacan algunas marcas que denotan acontecimientos especiales que ocurrían seguramente en otras secciones de la orquesta pues es evidente que no tienen nada que ver con la música del primer violín.

Por mucho tiempo se dio por hecho que eran las entradas importantes de instrumentos otras secciones. Tras un estudio minucioso, se descubrió que la mayor parte de las veces, las marcas coinciden con las intervenciones del timbal. ¿Por qué le interesaba al experimentado maestro tener presente las entradas del voluminoso instrumento? ¿Era para controlarlo y evitar un posible exabrupto fuera de lugar? (ver fig.3).



Fig. 3. Marcas de Habeneck en su partitura de la *Tercera sinfonía* de Beethoven

Revisando iconografía de conciertos orquestales de la época, se dieron cuenta que la disposición de los instrumentos permitía un contacto visual permanente entre el timbalista y el concertino. La hipótesis que propusieron fue que las tareas de dirección se compartían entre ambos instrumentistas y que las intervenciones del percusionista facilitaban la coordinación del conjunto afirmando el tiempo, marcando la estructura, etc. (ver fig. 4, 5 y 6).

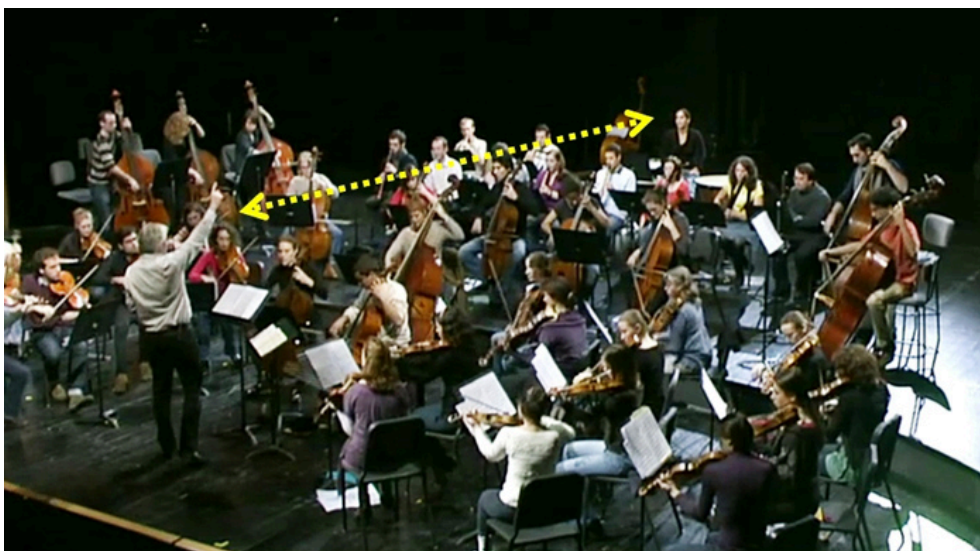


Fig. 4. Eje de coordinación entre el concertino y el timbal

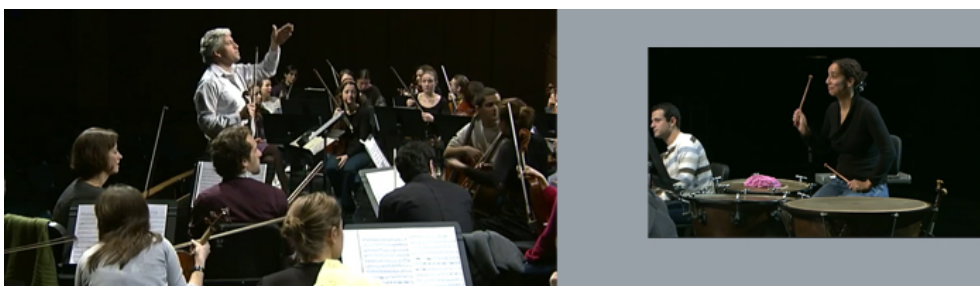


Fig. 5 i 6. Comunicación entre concertino y timbalista en la dirección orquestal

Entonces se invitó a colaborar a [Patrick Cohën](#), profesor de violín histórico del departamento de música antigua del conservatorio de París a quien se le transmitió toda esta información. Este aceptó a dirigir la parte práctica y artística del proyecto. Se formó una orquesta experimental con estudiantes de varios conservatorios europeos

donde participaron al menos tres estudiantes de la Esmuc: Ivan Alcazo (oboe), Anna Melo (clarinete) y David Hernandez (tenor que se incorporó en otras obras del mismo proyecto). Ensayaron en la antigua sala de la sociedad de conciertos del conservatorio siguiendo la disposición instrumental sugerida en las fuentes históricas. Coordinaron el trabajo de dirección entre el concertino y el timbal. La orquesta trabajó con un ahorro de volumen de sonido y atendiendo a otros parámetros interpretativos. La antigua *particella* de Habeneck fue estudiada por Cohën, quien iba realizando ajustes según iba descubriendo los límites y posibilidades musicales de estas condiciones de interpretación.

Para completar un programa entero se montaron el *Chant sur la mort de Haydn* de Luigi Cherubini (1760-1842) y dos versiones de un arreglo de Giacomo Meyerbeer (1791-1864) de una famosa aria de la ópera *Rinaldo* de Georg Friedrich Händel (1685 -1759) que incluye un *fortepiano* como instrumento de continuo. El resultado se presentó en dos conciertos. Uno en la Salle d'art lyrique del Conservatorio de París, el 5 de noviembre de 2010 y el segundo al día siguiente en la Escuela Superior de Música de Ginebra. Este proyecto se inscribe en un tipo de investigación musical que no se preocupa tanto por las intenciones originales del compositor, ni en el proceso de producción de la obra, sino en las prácticas de interpretación locales y en las condiciones efectivas del consumo de músicas diversas en espacios, sociedades o lugares específicos. De este modo, la pesquisa da acceso no sólo a las estrategias de la producción musical, sino a las huellas sónicas del gusto musical de una época y sitios determinados. Desde esta perspectiva, la historia de la música deja de ser una galería abstracta en la que se organizan cronológicamente prohombres y obras canonizadas para transformarse en el sonido del imaginario de los sectores sociales que animaban esas veladas musicales. Asimismo, la investigación deja de ser asunto exclusivo de ratones de biblioteca apasionados por los documentos. Los músicos colaboradores convierten la investigación documental en insumo para la especulación artística y la creación interpretativa.

El resultado de esta empresa multidisciplinar es un DVD no comercial que recoge a manera de documental esta experiencia. En él se incluyen no sólo documentos antiguos, planos de las salas de concierto antiguas y las aportaciones de acústicos y musicólogos, sino que se recogen también las experiencias personales de los jóvenes intérpretes que participaron en el proyecto. El DVD se complementa con entrevistas específicas y varios registros de los conciertos.

De la répétition au Concert

DVD. Edición limitada no comercial

Producción: Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de París, Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française y Haute école de Musique de Genève

Dirección artística: Rémy Campos

Dirección musical: Patrick Cohën

[1] Todas las imágenes son fotogramas del documental.

Comentarios (0)

+ Afeñir un comentario