

Número 21, octubre 2013

## Comprar barat

és comprar dues vegades (o més...)

L'entrevista

Entra



Mayte Martín  
Nieves Molina

"Al final, el mensaje importante de un artista es su discurso"

Article

Entra



Cello Hero  
Àlex Rodríguez

El violoncel, entre la cultura de masses i el concert clàssic

Agustí Fernández

Entra

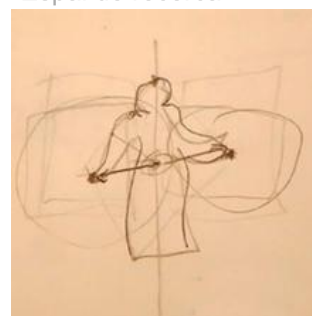


Agustí Fernández, Premiat pel CoNCA  
Redacció

El pianista va ser guardonat amb el Premi Nacional de Cultura

Espai de recerca

Entra



An Exercise in Freedom  
Jan C. Schacher

Researching Bodily Performance in Electronic Music

## Destacats

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



- Els sons s'acosten

## 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

# Comprar barat

és comprar dues vegades (o més...)



Josep Borràs i Roca  
Director de l'Esmuc

Posa't en contacte

Editorial

Altres publicacions

0



És un fet evident que l'Esmuc, en aquest inici de curs, passa per uns moments difícils. L'estrall de la crisi, que ha anat afectant tots els sectors amb efecte dòmino, ja va començar minvant el pressupost de la institució des del 2009, però ha estat el pressupost del 2013-2014 que ha provocat una forta sotragada en forma de reducció d'un 15% del pressupost general, cosa que dificulta i podria fins i tot fer repensar de nou alguns elements de la dinàmica i de l'estructura funcional del centre. Confiem que les mesures que justifiquen aquest ajust siguin temporals.

Per altra banda però, cal constatar que l'Esmuc passa per un dels seus millors moments en el seu desenvolupament intern i extern. Els indicadors són més que representatius: per sobre de tot hi ha el fet que la seva demanda és i continua essent creixent en totes les especialitats, i els resultats individuals i col·lectius que es van coneixent tenen transcendència de retorn social. L'Esmuc, d'altra banda és reconeguda pel seu model amb projecció internacional, i participa en els principals esdeveniments, té conveni i relacions amb les més importants institucions europees d'ensenyament superior.

En aquests moments l'Esmuc va a velocitat de creuer i és un dels centres que lidera el sector de l'ensenyament musical a tot l'Estat a partir d'elements més que significatius, ja sigui a través de la seva oferta de Màsters (ha estat el primer centre de l'Estat Espanyol a aconseguir la verificació d'un màster oficial, al costat dels que ja es fan amb diverses universitats), l'èxit reconegut de les seves agrupacions (orquestra, big band i conjunts d'antiga, moderna i tradicional) i dels seus estudiants (intèrprets, promotors, pedagogs i musicòlegs) i professors guardonats i reconeguts (com ha estat recentment la concessió del Premi Nacional de Cultura al professor Agustí Fernández), de les iniciatives pioneres (programació pròpia al nou centre cultural del Born, experiència pedagògica Tàndem amb l'escola pública del Poble Nou, enregistraments emblemàtics com els de Pau i Victòria, amb la Fundació Pau Casals i la Fundació Victòria dels Àngels, projectes de recerca com el projecte *Phoenix* participat conjuntament amb la UPF, la Universitat de Linz i el Concert Gebouw d'Amsterdam). També són tota una referència el que s'ha derivat dels 165 projectes finals de grau i màster, el resultat de les pràctiques externes en altres institucions, sense deixar de banda el patrimoni instrumental, el fons de la biblioteca, els Alumni, les col·laboracions amb el Teatre Nacional i museus com el MNAC, MACBA i el Museu de la Música.

Una dita popular diu que comprar barat és comprar dues vegades. Minimitzar l'impacte intern i extern de l'Esmuc suposaria un retrocés que requeriria molts anys d'esforç per tal de recuperar-se. No és la voluntat d'aquesta editorial lloar "les glòries de l'Esmuc", però sí deixar constància d'uns fets que poden, d'alguna manera, encoratjar la comunitat educativa. La força de l'Esmuc rau en els seus resultats, i cap individu o institució implicats en el seu desenvolupament, malgrat la delicada situació, renunciarà al seu assoliment ni els oferirà a la baixa.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

## Contingut Actual

Número 21, octubre 2013

## Destacats

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



- Els sons s'acosten
- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

- Número 24, gener 2014
- Número 22, novembre 2013
- Número 23, desembre 2013
- Número 54, gener 2017
- Número 25, febrer 2014

## Números anteriors

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

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

# Pedagogs abans que intèrprets

## O viceversa

Sovint es proposen aquestes dues opcions professionals, la interpretació i la pedagogia musical, com si fossin oposades o, pitjor encara, jeràrquiques. Com si l'ensenyament musical fos una opció de segona, com si l'únic que pretenen els músics "de debò" és tocar. Que totes dues opcions són dignes i combinables ho demostren molts professionals que les compaginen i, encara més, fan que l'una es beneficiï de l'altra. Potser que expliquem el tòpic per desterrar-lo d'una vegada per totes.

A dues veus

Altres publicacions

0



Marisa Pérez

Professora de Didàctica de l'instrument de l'Esmuc



Ruben Bes Rams

Professor de Pedagogia de l'ESMUC

De todas las escisiones que perturban al ser humano, la más dramática para el músico es sin duda la que lo divide entre músico o pedagogo. Parecen dos tareas ajenas, impermeables entre sí, muchas veces regidas por metas incompatibles y actitudes contrarias. El músico siente que todos los esfuerzos que realiza para ser un instrumentista mejor no repercuten directamente en que sea un mejor profesor, y todos los esfuerzos que realiza para ser mejor profesor no repercuten en que sea un mejor instrumentista. Y normalmente, y precisamente fruto de esta escisión interior, suele ser en verdad así. El violinista mejora su técnica pero no mejora con ello su capacidad de enseñar la técnica del violín, y el profesor de guitarra aprende a realizar una programación pero eso no le hace progresar con su instrumento. Esta situación es muy triste si pensamos que, como consecuencia lógica de ello, el músico debe elegir entre invertir su tiempo y su esfuerzo en mejorarse como instrumentista y dejar a la rutina sus actuaciones como profesor, o dedicar todos sus esfuerzos a formarse pedagógicamente y por tanto "abandonarse" como instrumentista, incluso dejar de tocar totalmente el instrumento. Esta escisión impide el desarrollo de potencialidades que quedan totalmente inhibidas a causa del conflicto.

El *malentendido* fundamental suele estar originado por un concepto erróneo y muy limitado de lo que es un músico-intérprete e igualmente limitado de lo que es un profesor de instrumento. Por supuesto que practicar escalas durante 30 minutos diarios no nos hace mejores profesores, ni hacer una programación nos hace mejores instrumentistas. Pero esto es solamente cierto si ambas tareas son realizadas de una forma mecánica, inconsciente. Cualquier instrumentista que mejore su técnica instrumental a través de un proceso de sensibilización física y afectiva, con mente clara y escucha activa, y no a través de la repetición mecánica, estará desarrollando su capacidad de sentir sus procesos y dificultades y por tanto también los de otros. Cualquier profesor que realice una programación de forma inteligente y cuestionándose los criterios que hay detrás de cada obra que compone un proceso de aprendizaje, notará como le afectará a la hora de elegir su propio repertorio como instrumentista. En este acto no se habrán desarrollado cuantitativamente sus capacidades instrumentales, pero se habrá convertido en un intérprete más reflexivo, menos rutinario y por tanto más creativo, capaz de ofrecer algo propio.

Así, través de la práctica consciente, el instrumentista ira desarrollando una capacidad de percepción que le ayudará a ser un profesor más agudo y efectivo. Y a través de la reflexión pedagógica, el profesor probablemente no tendrá más posibilidades de ganar concursos internacionales, pero se volverá un intérprete más sabio: ganará serenidad y seguridad a la hora de tocar, desarrollará capacidades más amplias y diversas en el instrumento; en definitiva, aumentará su conocimiento y su capacidad de disfrute.

Todo ello es posible si dejamos de erigir barreras en nuestro interior y permitimos el libre transvase de experiencias. Por ejemplo, en el momento de un concierto, un intérprete-profesor no debería interesarse solo por la dimensión puramente instrumental; debería también observar y conocer mejor sus procesos y recursos en ese momento crucial, como un científico que realizase un experimento fuera de sí mismo. Los descubrimientos que hiciese de este modo serían valiosísimos en sus planteamientos pedagógicos.

Es un hecho que la mayoría aplastante de los músicos son también profesores. Como actividad principal y regular o como actividad más esporádica, prácticamente todos los músicos se encuentran en algún momento de su vida en la circunstancia de tener que enseñar a alguien que quiere aprender de su experiencia y de sus habilidades musicales. Lo que vivimos como músicos marca nuestra actuación como pedagogos; nuestra tarea como pedagogos nos estimula ayudándonos a preguntarnos constantemente sobre nuestra propia relación con la música. Ambas facetas se enriquecen y estimulan, se nutren y desarrollan al mismo tiempo.

El auténtico músico guarda dentro de sí el momento en el que la música le hace olvidarse de sus limitaciones y sólo le recuerda que está vivo, expresándose a sí mismo a través de un sonido

## Contingut Actual

Número 21, octubre 2013

## Destacats

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



- Els sons s'acosten
- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

### Números anteriors

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

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

## Pedagogs abans que intèrprets

cambiante, siendo capaz de compartir esta experiencia con otros. El auténtico pedagogo se ofrece él mismo como campo de observación y transformación, sabedor de que su propia claridad será la antorcha que iluminará el camino de sus alumnos.

Por tanto, considerando que es imposible separar ambas facetas del hacer profesional del músico y que además existe la posibilidad de que se enriquezcan mutuamente, sería inútil realizar una reflexión pedagógica y dejar de lado al músico que es ese profesor de instrumento. Porque nadie puede hacerlo. Ni siquiera él mismo puede, como si de un rey Salomón se tratase, partirse por la mitad y pretender que su faceta como músico no es relevante cuando está enseñando. Muy al contrario, es la materia prima de todos sus comportamientos pedagógicos.

Comentaris (0)

[+ Afegir un comentari](#)

# Pedagogs abans que intèrprets

## O viceversa

Sovint es proposen aquestes dues opcions professionals, la interpretació i la pedagogia musical, com si fossin oposades o, pitjor encara, jeràrquiques. Com si l'ensenyament musical fos una opció de segona, com si l'únic que pretenen els músics "de debò" és tocar. Que totes dues opcions són dignes i combinables ho demostren molts professionals que les compaginen i, encara més, fan que l'una es beneficiï de l'altra. Potser que expliquem el tòpic per desterrar-lo d'una vegada per totes.

A dues veus

Altres publicacions

0



Marisa Pérez

Professora de Didàctica de l'instrument de l'Esmuc



Ruben Bes Rams

Professor de Pedagogia de l'ESMUC

Sempre que m'han preguntat "i tu a que et dediques?", la meua resposta inconscient sempre ha estat "sóc professor de música".

El nostre perfil professional es va definir al llarg del recorregut acadèmic i/o professional, i fins i tot m'atreveixo a dir que sabem la direcció que volem (o creiem voler) agafar, però la vida ens porta a destins que segurament no imaginàvem al principi.

Durant la meua vida acadèmica he cursat dues titulacions, la de Pedagogia per a la Formació Musical Bàsica i General i la d'Interpretació de Teclats (Jazz i Música Moderna), ambdues a l'Esmuc, i actualment tinc la sort de compaginar la meua vida laboral en tots dos àmbits.

Des del primer moment la meua vocació era clarament dedicar-me a la docència, fent de la pedagogia la meua professió, segurament perquè em veia reflectit en alguns dels professors de música que vaig tenir i que em van marcar de per vida. Després vaig començar a sentir inquietud per nous estils de música que vaig descobrir al llarg de la meua vida d'estudiant (abans de especialitzar-me en jazz i música moderna només havia tingut la oportunitat d'estudiar música clàssica), fet que em va endinsar al món de la interpretació.

Tornant a la meua tesi inicial, la resposta sobre la meua professió crec que dona per pensar, i crec que no només a mi, sinó a la majoria de persones amb qui comparteixo inquietuds. Ens hem de plantejar què som: professors de música o músics que fan de professors? Tot i que no imagino la meua vida posant la música o la pedagogia una al davant de l'altra, ja que per al meu creixement personal i per a la meua felicitat necessito compaginar ambdues professions, tinc clar el què sóc i vull ser: professor de música. Si matisés, podria desviar per la tangent el dilema i dir que quan treballa de professor sóc professor i quan treballa d'intèrpret sóc intèrpret, no m'importa mullar-me i defensar amb molta honra que abans que músic sóc professor.

La docència no pot ser entesa com una activitat merament lucrativa o d'últim recurs, és imprescindible tenir vocació per allò que fem; si no és així, fugim del rigor, la professionalitat, l'excel·lència i la qualitat en la nostra activitat professional. Segurament haureu sentit allò de "el qui val, val, i el qui no, ensenya". M'agrada pensar que, poc a poc, aquesta dita va perdent sentit i es queda en un refrany d'antany. Avui en dia, les institucions educatives es preocupen cada cop més per trobar perfils professionals que s'interessin per la pedagogia i per dur a terme una docència de qualitat.

Sovint es diu que un docent no té la mateixa responsabilitat que un metge, ja que no juga amb la vida de les persones. Aquesta afirmació es vàlida només en una petita part, i és que no juga amb la vida de les persones a curt termini, però sí a mitjà i llarg termini. L'educació és un dels pilars fonamentals en el creixement socio-cultural de les persones, i els professors de música hi intervenim molt directament. Un pedagog musical ha de vetllar per una bona educació de l'alumnat, per tal d'aconseguir una societat més justa, sensible, creativa i crítica. Això ho podem aconseguir a través de la música, que, com la resta d'arts, és una eina potentíssima per arribar-hi.

Els docents tenim una gran responsabilitat, i les persones que exercim ho hem de tenir clar. Si no tenim vocació per allò que fem i no creiem en la tasca que ens és encomanada, fem que la nostra professió perdi valor. Es una sort que l'Esmuc aposti clarament per la formació específica de pedagogia musical, ja que és imprescindible donar un espai formatiu a tots aquells estudiants que tenen aquesta vocació pública, la d'utilitzar la música (per tant, l'art) com a mitjà per a educar la societat. La tasca del pedagog musical fins i tot va més enllà, ja que si aconseguim musicalitzar la societat, incentivant l'apreciació i l'estima per la música, a llarg termini aconseguirem una societat que "consumeixi" música habitualment i que empleni uns teatres i unes sales de concerts que avui en dia, malauradament, encara estan massa buides.

## Contingut Actual

Número 21, octubre 2013

## Destacats

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



- Els sons s'acosten
- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

### Números anteriors

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

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

# 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.



## Els sons s'acosten

Compte enrere per al Barcelona Fiddle Congress



## Una rítmica exòtica

Curs de tècniques rítmiques carnàtiques de l'Índia



## Agustí Fernández, Premiat pel CoNCA

El pianista va ser guardonat amb el Premi Nacional de Cultura



## Una mirada personal a la història del jazz

*Continental blues*, Matthew Simon Quartet



## Jazz per a clarinet i quartet de corda

Gershwin & Kern – The Alexander String Quartet i Joan Enric Lluna



## Contes, música i filosofia

*Contes zen: Petites històries per despertar*

## Contingut Actual

Número 21, octubre 2013

## Destacats

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



- Els sons s'acosten
- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

- Número 24, gener 2014
- Número 22, novembre 2013
- Número 23, desembre 2013
- Número 54, gener 2017
- Número 25, febrer 2014

## Números anteriors

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

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



## Investigació artística en música

Problemes, mètodes, paradigmes, experiències i models

# Els sons s'acosten

## Compte enrere per al Barcelona Fiddle Congress



Roser Serrano  
Estudiant de Musicologia  
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



Els propers dies 15, 16 i 17 de novembre, a l'Esmuc tindrà lloc el Barcelona Fiddle Congress. Per primera vegada es durà a terme un esdeveniment d'aquestes dimensions a la capital catalana, que a la vegada serà el primer d'Europa amb aquestes característiques tant específiques.

Fora de la tradició clàssica, i tot passant pels sons del jazz, el folk, la música moderna i la tradicional, els passadissos i aules de l'Esmuc s'ompliran, durant aquests dies, d'activitats variades, on la corda fregada agafarà el protagonisme. En anglès, el terme *fiddle* denomina la pràctica d'instruments de corda fregada, utilitzats en camps no pertanyents a l'àmbit de la música "clàssica" i basats, majoritàriament, en la transmissió oral. Fruit de la iniciativa del professor de violí jazz [Oriol Safa](#), aquest congrés ha estat organitzat per la mateixa Esmuc. Per dur-lo a terme s'ha comptat amb la

col·laboració de professors i alumnes de diferents departaments de l'escola, així com amb el patrocini tant d'entitats públiques com privades.

El programa, que es pot consultar a la [pàgina web del congrés](#), ens mostra l'eclecticisme d'aquest esdeveniment. Diàriament hi haurà taules rodones, conferències, *papers*, *ensembles* i tallers, a partir dels quals es pretén desvetllar l'interès dels participants. Els concerts aniran a càrrec tant de figures internacionals (Hanneke Cassel, Mike Block...) com d'estudiants i professors del centre. Aquesta diversitat quedarà especialment plasmada en els diferents tipus d'*ensembles*. Per exemple, mentre Marcel Casellas estarà tractant els gèneres musicals catalans amb peces del repertori tradicional, treballant-hi la improvisació i l'acompanyament dependent de la funcionalitat en el seu respectiu ball, a poques aules de distància s'estaran duent a terme noves estratègies d'improvisació musical col·lectiva d'una manera molt diferent a la de Casellas. En aquest segon cas, el professor Àlex Barrachina dirigirà un *ensemble* on els instruments estaran interconnectats i els torns de cada intèrpret seran gestionats per un sistema informàtic amb sensors dissenyats per a l'ocasió. Aquest sistema també gestionarà la forma en què els instruments s'influencien mútuament, de manera que cada intèrpret podrà modificar aspectes de la interpretació d'altres participants o del funcionament global del grup. D'altra banda, de ben segur que les altres formacions (*Standards i Bebop*, *Jazz Standards I i II*, i *Funk and Groove*) també ens oferiran agradables sorpreses.

El congrés és obert a tothom: sonòlegs, musicòlegs, intèrprets, pedagogs... professors i alumnes, tant de dins com de fora de l'escola. A un mes vista ja s'ha superat el centenar de persones inscrites, i es compta amb 60 participants actius, tots ells amb ganes de gaudir i transmetre la passió per aquests gèneres musicals. Les inscripcions via internet estaran obertes fins el 14 de novembre a través de la web o bé, presencialment, el mateix dia 15 al matí a l'entrada de l'Esmuc.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

## Contingut Actual

Número 21, octubre 2013

## Destacats

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



- Els sons s'acosten
- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

### Números anteriors

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

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



# Una rítmica exòtica

## Curs de tècniques rítmiques carnàtiques de l'Índia



Cristina Comaposada  
Estudiant de Musicologia  
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



Jahnvi Jayaprakash,  
professora de Rafael Reina

El divendres 4 d'octubre a l'Esmuc es va iniciar el [curs de Tècniques rítmiques carnàtiques de l'Índia](#) impartit per Rafael Reina, amb l'objectiu de donar-ne a conèixer els seus conceptes bàsics. Intèrprets, compositors i musicòlegs van tenir l'oportunitat de submergir-se d'una manera pràctica i teòrica en aquest àmbit tan desconegut. Tot s'ha de dir, Rafael Reina va gaudir d'una audiència considerable. El curs es presentava dividit en tres seccions, repartides en dos dies per a cada una d'elles -i a més a més per un preu bastant assequible pels estudiants de l'Esmuc-. Però aquesta primera secció només va significar un petit tast d'aquestes rítmiques tan exòtiques, ja que les intencions principals de Rafael Reina eren exposar les aplicacions d'aquest tipus de rítmica a occident en els àmbits de la pedagogia, de la interpretació i de la composició.

La música carnàtica es refereix a la música del sud de l'Índia, la qual comprèn quatre regions. Es va parlar dels anomenats *gatis*, que és el nom donat a la subdivisió de la polsació (*beat*) en un nombre igual d'unitats, els *mantras*, el quals es poden subdividir en diferents ritmes i a més a més en unes síl·labes determinades. Rafael Reina va convidar els seus alumnes a jugar amb un gran ventalls de combinacions i experimentar amb diferents accentuacions.

Un punt interessant és la importància del tempo en la música carnàtica en comparació amb la tradició occidental. A l'Índia és absolutament bàsic l'ensenyament rítmic. La música carnàtica –per cert, considerada com a una altra música clàssica– està molt pensada cap a la terra entesa com una polsació, *beat* o com una “mare terra”. Més endavant Reina va fer una breu il·lustració sobre la història de la música carnàtica i la gran consideració de què gaudeixen els seus músics. De fet, es considera que la música, la dansa, l'arquitectura i la matemàtica es relacionen amb l'absolut, la divinitat.

Professor i compositor, [Rafael Reina](#) des d'un primer moment deixa molt clar que és un home de món. “No crec en les fronteres”, diu. Ja des de ben jove va estudiar música a l'Àfrica, i més endavant va passar per diferents països recollint material o elements per a les seves composicions, com un etnomusicòleg amb la seva llibreteta sota el braç. Però la música carnàtica clàssica del sud de l'Índia li va despertar un interès sorprenent. Va descobrir el potencial que contenia un sistema que, adaptat d'una manera estructurada a occident, podria donar una perspectiva molt diferent a la música. Per aquesta raó els participants d'aquest curs reconeixen que es tracta d'una gran oportunitat per obrir noves portes cap a una nova visió creativa.



Classe de músiques carnàtiques impartida per Rafael Reina. Autor: Mateu Peramiquel

## Contingut Actual

Número 21, octubre 2013

## Destacats

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



- Els sons s'acosten
- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

### Números anteriors

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

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

# Agustí Fernández, Premiat pel CoNCA

El pianista va ser guardonat amb el Premi Nacional de Cultura



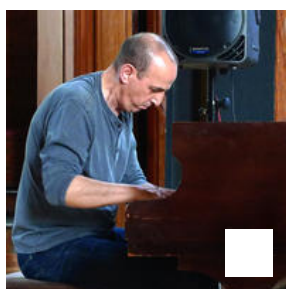
Redacció ED

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



El passat 8 d'octubre, el músic, pianista i professor de l'Esmuc [Agustí Fernández](#) va recollir el Premi Nacional de Cultura 2013, que atorga el Consell Nacional de la Cultura i de les Arts de la Generalitat de Catalunya (CoNCA).

Agustí Fernández (Palma de Mallorca, 1954), pianista de jazz, professor i concertista arreu del món, ha participat en diferents projectes de dansa, teatre, moda i arts visuals. Fernández va estudiar al Conservatori de Palma i entre altres experiències, ha estat director musical del Big Ensemble del Taller de Músics i director de l'Orquestra del Caos, a més a més d'haver publicat nombrosos discos. Precisament, amb el CD *El laberint de la memòria* va recórrer en gira els Estats Units durant el 2011. El pianista mallorquí és reconegut per ser un músic d'una qualitat, virtuosisme i

versatilitat que avala la seva projecció internacional com un dels màxims exponents de la improvisació i el jazz. El 2010 també va rebre el Premi Ciutat de Barcelona.

Els Premis Nacionals de Cultura distingeixen a les persones, entitats o institucions de qualsevol àmbit territorial mereixedores d'un reconeixement institucional per la seva contribució singular a la cultura catalana i el seu enaltiment, i és bo, com va dir Carles Duarte, President del CoNCA, que el país se senti orgullós del que representen.

El lliurament de premis va ser conduït per la jove actriu Laia Costa, qui va convidar tots els guardonats a explicar i compartir amb el públic aspectes de la seva trajectòria intel·lectual i artística.

Podem veure el vídeo de la cerimònia [aquí](#).



Acte de lliurament dels Premis. Foto: diari ARA - Cristina Calderer

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

## Contingut Actual

Número 21, octubre 2013

## Destacats

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



- Els sons s'acosten
- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

### Números anteriors

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

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

# Una mirada personal a la història del jazz

## *Continental blues*, Matthew Simon Quartet



Irene Collado  
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Amb una llarga i distingida carrera i un currículum d'innombrables enregistraments i col·laboracions, el trompetista i professor de l'Esmuc i del Conservatori del Liceu, [Matthew Simon](#), signa el seu primer projecte personal com una mena de carta de presentació. Originalment publicat a finals del 2012 per la discogràfica de distribució digital Temps Record, està disponible tant en format físic com en digital (iTunes i Amazon.com). Federico Mazzanti al piano, Manuel Krapovickas al contrabaix i Oriol González a la bateria completen el Matthew Simon Quartet, format per al qual han fet tots els arranjaments.

Simon fa un recorregut per la història del jazz mitjançant la selecció de temes històrics i interpretacions de trompetistes que més el van marcar al llarg de la seva prolífica carrera. S'inicia a principis del segle XX en *You*

*made me love you (I didn't want to do it)* de James V. Monaco i Joseph McCarthy fins a fregar la dècada dels 50 amb *The night has a thousand eyes* (Jerry Brainin - Buddy Bernier). Passa a través dels anys 30 amb *The sunny side of the street* (Jimmy McHugh - Dorothy Fields), *Caravan* (Juan Tizol) i un possiblement no tan conegut *Mazi* (Abraham Ellstein - Molly Picon) i completa els 40 amb *Move* (Denzil Best) i *You don't know what love is* (Don Raye - Gene de Paul). Deixant de banda aquesta cronologia, en cadascun d'ells es pot trobar l'empremta d'alguns intèrprets com el Harry James dels 40 a *You made me love you* o Louis Armstrong "and his orchestra" a *The sunny side of the street*. O la veu original de Molly Picon per a la pel·lícula de *Mamele* en l'arrangament de *Mazi* o la versió de *Move* de Miles Davis que apareixeria en *Birth of the cool* a la dècada dels 50. Chet Baker en aquesta mateixa dècada tocant *You don't know what love is*, però també Freddie Hubbard en el 81. Bobby Shew en *The night has a thousand eyes*, Snooky Young en *Caravan*... Aquestes referències (entre totes les possibles) ens fan moure entre gèneres i sons de tot el segle XX, encara que la primera meitat hi continua exercint un pes important.

La peça clau que fa funcionar tot aquest engranatge és el llenguatge del trompetista, prova d'una llarga trajectòria que se centra en el jazz i la música moderna, però arriba a la música pop i es nodreix en gran mesura de la tradició clàssica. Acompanyat per tres músics destacats i amb un gran treball de producció, Matthew Simon acaba aquest viatge d'anada amb un de tornada: un blues propi que dona nom al disc i que completa aquesta mirada personal a la història del jazz.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

### Continental Blues

Matthew Simon Quartet  
Temps Record, 2012

## Contingut Actual

Número 21, octubre 2013

## Destacats

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



- Els sons s'acosten
- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

Números anteriors

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

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

# Jazz per a clarinet i quartet de corda

Gershwin & Kern – The Alexander String Quartet i Joan Enric Lluna



Anna Sardà  
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

## Contingut Actual

Número 21, octubre 2013

## Destacats

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

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



George Gershwin i Jerome Kern, dos compositors nord-americans de carreres musicals paral·leles, conflueixen en un sol CD per delectar el públic amb algunes de les seves millors cançons a través del clarinetista Joan Enric Lluna i l'Alexander String Quartet.

**Carl Davis**, director i compositor polifacètic, és l'autor dels arranjaments per a violí de quatre números de l'òpera de Gershwin *Porgy and Bess*, adaptats en aquest cas al clarinet solista. Amb les seves petites *cadenzas* al final de cada número Davis enllaça cada moviment, conferint unitat a aquestes quatre cançons tan significatives del repertori nord-americà. En totes quatre –i en tota l'òpera en general– Gershwin fusionà el llenguatge clàssic amb el jazz americà i la música folk, ja que l'òpera tracta de la vida afroamericana en el Charleston dels anys vint. Amb la pretensió de compondre el seu propi

espiritual inspirat en l'estil afroamericà, *Summertime* apareix per primera vegada en l'òpera com a cançó de bressol, seguida per una altra: *A Woman is a Sometime Thing*. *Bess, You is My Woman Now* apareix com a cançó d'amor i *It Ain't Necessarily So* parodia alguns fets de la Bíblia per mostrar que les coses que s'hi poden llegir "no són necessàriament així".

**Joan Enric Lluna** és un reconegut clarinetista que compagina la seva carrera d'interpret amb la de director d'orquestra i professor de l'Esmuc, així com també del Trinity College of Music de Londres. En aquesta col·laboració amb l'Alexander String Quartet, Lluna pren la veu solista en les cançons de Gershwin, substituint-hi la lletra pel so brillant del seu clarinet. L'acompanya l'**Alexander String Quartet**, amb més de trenta anys de trajectòria, el qual té un important paper en el panorama musical nord-americà, així com també a nivell internacional. En la segona part del CD, el quartet esdevé protagonista amb la interpretació de sis famoses cançons de Jerome Kern arranjades per a quartet de corda: *All the Things You Are*, *The Way You Look Tonight*, *Bill*, *The Song Is You*, *Smoke Gets in Your Eyes* i *Once in a Blue Moon*.

Finalment, el disc es tanca amb *Lullaby for String Quartet*, l'única peça original per a quartet de corda d'aquest compacte. Es tracta d'una obra de joventut de Gershwin –escrita, de fet, com a exercici de composició– on el compositor presenta un tema delicat que anirà variant de manera enginyosa. D'aquesta manera es tanca el cicle d'un CD amable que es presenta i s'acomia amb les melodies de diferents cançons de bressol, fent un recorregut per les cançons més populars de dos compositors que van transformar el teatre musical nord-americà durant la primera meitat del segle XX.



- Els sons s'acosten
- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

### Números anteriors

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

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

### Gershwin & Kern

The Alexander String Quartet i Joan Enric Lluna  
Foghorn Classics. 2011

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

# Contes, música i filosofia

## Contes zen: Petites històries per despertar



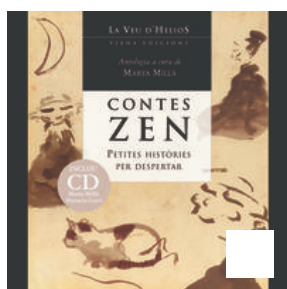
Laura Mutgé  
Estudiant de Musicologia  
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Què sabem del zen? Quan veiem escrita aquesta paraula, o la sentim, pensem en Buda, en la cultura japonesa, pau i filosofia, meditació i religió, monjos i monestirs... però sabem realment en què consisteix? Aquest llibre-disc escrit per Marta Millà ens permet un acostament cap aquesta filosofia de vida. Com a eines per acostar al lector el concepte de zen, utilitza vint-i-dos contes breus narrats amb una estructura similar, on hi ha un personatge que pot ser des d'un pagès, fins a un monjo, o un samurai, que experimenta un cert problema i cerca l'ajuda d'un mestre zen. Aquest, mitjançant el seu coneixement, l'ajuda a solucionar el problema. Ara bé, aquestes solucions no són simples respostes, cadascuna porta interioritzada una part del pensament zen, i d'aquesta manera ens ensenya, tant al lector com al personatge, una pinzellada de l'art de viure de la filosofia zen.

Aquests contes provenen d'un recull de contes tradicionals del budisme zen. Els trobem recopilats al llibre *Shaseki-shu*, escrit al final del segle XIII pel mestre zen japonès Muju. Aquests contes van ser inventats per mestres zen per ajudar a 'despertar' els seus deixebles, eren una mena de metàfora perquè entenguessin, de mica en mica, en què consistia el zen, com es practicava, quina era la seva filosofia de pensament, la filosofia de viure i entendre el món que els envoltava.

Els contes són d'una durada molt breu, n'hi ha que només ocupen una pàgina, i tot i així, el que cada un d'ells ens ensenya és infinit. Converteixen els problemes en saviesa que ens ajuda a viure i entendre la vida d'es d'un altre punt de vista. La combinació del recull de contes triats per Marta Millà, les enginyoses il·lustracions de Jordi Arcalís i la poderosa interpretació d'Horacio Curti amb el shakuhachi (flauta de bambú tradicional japonesa), fan d'aquest llibre-àudio un autèntic regal per a la nostra ment i ànima.

### Contes Zen: petites històries per despertar

Marta Millà (antologia); Horacio Curti (música); Jordi Arcalís (il·lustració)  
Editorial Viena, 2012

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

## Contingut Actual

Número 21, octubre 2013

## Destacats

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



- Els sons s'acosten
- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

### Números anteriors

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

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

# Investigació artística en música

Problemes, mètodes, paradigmes, experiències i models



Redacció ED

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México (**FONCA**) ha aprovat una col·laboració amb l'Esmuc per dur a terme el projecte *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*.

El projecte anirà a càrrec del professor de l'escola Rubén López Cano, i consistirà en un llibre multimèdia en línia, d'accés lliure, que recollirà les experiències en el foment i la implantació de la investigació artística a centres d'Europa, Nord Amèrica i Amèrica llatina. El recurs recollirà una gran quantitat d'exemples i experiències audiovisuals, discussions, problemes institucionals, discussions metodològiques, epistemiques i artístiques. Ahora, contindrà reflexions crítiques i propostes pràctiques sobre els problemes i els possibles camins que podria seguir aquesta activitat.

La col·laboració consisteix en un suport econòmic del FONCA per realitzar la investigació i en l'ús de les instal·lacions i infraestructura de l'Esmuc per dur a terme la publicació. El projecte es complementa amb seminaris, tallers i consultes en línia entorn del tema de la investigació.

El període de realització serà de novembre de 2013 a octubre de 2014.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

## Contingut Actual

Número 21, octubre 2013

## Destacats

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



- Els sons s'acosten
- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

### Números anteriors

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

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

# Cello Hero

El violoncel, entre la cultura de masses i el concert clàssic



Àlex Rodríguez Flaqué

Violoncel·lista i programador de mitjans electrònics musicals

Posa't en contacte

Article

Altres publicacions

0



Amb motiu del [Barcelona Fiddle Congress](#) que se celebrarà el proper mes de novembre, el trio d'electrocambra **CINEMASCOPE** –format per Àlex Rodríguez, Cels Campos i Xavier Bonfill– tomarà a l'Esmuc amb el seu "electritzant" *The CelloHero Project*: el concert per a violoncel i electrònica que l'exalumne Àlex Rodríguez Flaqué va presentar sota la direcció d'Enric Giné com a projecte final de carrera. Una proposta artística que canvia l'orquestra de cambra i simfònica per una orquestra de sintetitzadors, caixes de ritme i ordinadors, i demostra així que l'instrument líric per excel·lència és capaç de conquerir qualsevol estil musical del segle XXI. Per aconseguir-ho, *CelloHero* parteix de dos objectius fonamentals: explorar l'adaptació de nous recursos tecnològics i electrònics en un instrument clàssic com és el violoncel, i trobar un espai d'equilibri entre la música electrònica, l'experimental i la clàssica en un sentit estètic i formal. Una fusió que ja en la

seva estrena no va deixar indiferent a ningú.

## L'origen

Després d'anys interessat en convertir el violoncel en una guitarra elèctrica –segurament per la influència del grup Apocalyptic i la bona acollida que tenia per part del públic la distorsió que aplicava al meu violoncel en els concerts de música moderna– vaig descobrir algunes possibilitats tecnològiques que em permetien anar molt més lluny sense haver d'imitar un altre instrument. Aquests recursos tecnològics, juntament amb les ganes de crear una obra musical que fusionés instruments i estils musicals propis de la cultura de masses i el concert clàssic, van fer néixer la idea de basar el projecte final en una interpretació amb electrònica que recordés a les característiques obres solistes de violoncel del segle XIX, però amb un llenguatge i tractament tímbric renovats, partint d'instruments més habituals en grups musicals com Daft Punk o Radiohead. Però aquesta fusió entre instruments i estils musicals ens preocupava en un sentit: la dualitat entre cultura de masses i el concert clàssic mai no ha acabat de convèncer a tothom, malgrat que hi ha hagut diversos exemples en la història recent de la música on aquests s'han unit.

## El context: cultura de masses vs. Concert clàssic

Estèticament sembla que costa posar-se d'acord, sobretot si tenim en compte que "els gustos passen a ser vists com a manifestacions de l'excel·lència moral" com diu el sociòleg Josep Verdaguier en l'article *Consumo musical y posición social*.<sup>[1]</sup>

Prova d'aquesta afirmació és que, sovint, des de certs ambients s'ha titllat la música pròpia d'una cultura de masses com a vulgar i fàcil, mancada de la necessitat d'esforç intel·lectual per ser entesa. Ben al contrari, però, hi ha qui manifesta que el concert clàssic ja no és reflex de la nostra societat ni de la nostra manera de viure, i el considera pretensions i antiquat. Aquesta diversitat de criteris, que demostra també la freqüent necessitat de pertànyer i defensar un àmbit propi on sentir-se acollits i identificats per raons socials, culturals o polítiques, no deixa de ser una "institucionalització dels nivells culturals, que són interpretats com a nivells de qualitat estètica, intel·lectual i moral" <sup>[2]</sup>. Els fets de pertànyer i defensar no haurien de ser cap problema mentre no es caigui en el parany de rebutjar alternatives i estils de música i art diferents del nostre context habitual. Si així fos, ens hauríem d'adonar que en el fons estem subestimant altres estils de vida i de música, segurament per falta de coneixement i experiència, perquè parlar de com sona una música també és parlar de qui, com, i on s'escolta una música; i, de fet, sovint podem valorar la música més dins el context en què es produeix que no pas per si mateixa. Vist això, apostar pel *CelloHero* era acceptar un repte interessant, però també impregnat d'una incertesa que arribaria fins al mateix dia del concert: en cap moment imaginàvem quina seria la reacció del públic –ni del tribunal... Agradaria un concert amb tanta fusió d'estils? El concert tindria una identitat pròpia? El públic aplaudiria entre moviments? Es podria arribar a interpretar tant a un festival de música clàssica com de música moderna?

## La tecnologia

Ha passat gairebé un any i mig d'aquell 17 de maig de 2012. Aleshores CINEMASCOPE va posar per primera vegada en escena un projecte que, durant tot aquest temps, no ha deixat d'evolucionar musicalment i tecnològicament: avui en dia, el projecte compta amb uns recursos que fa un any no tenia; d'altres s'han deixat d'utilitzar simplement perquè s'han reemplaçat per noves tècniques i instruments. Això respon a la necessitat que té el projecte d'anar optimitzant progressivament els seus recursos tecnològics i de trobar l'equilibri perfecte entre adaptar aquests avenços a la idea musical i viceversa. A continuació podeu observar un llistat dels instruments i "artefactes" més rellevants que apareixen a escena:

## Violoncels

## Contingut Actual

Número 21, octubre 2013

## Destacats

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



- Els sons s'acosten
- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

- Número 24, gener 2014
- Número 22, novembre 2013
- Número 23, desembre 2013
- Número 54, gener 2017
- Número 25, febrer 2014

## Números anteriors

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

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



Fotografia cedida per Joan Sebastià

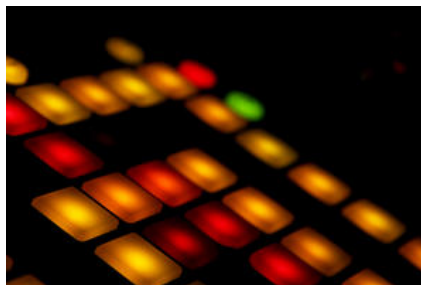
**Violoncel acústic:** És l'instrument solista, amb el paper més determinant i amb més contingut melòdic del *CelloHero*. Serà el que s'encarregarà, a excepció de dos dels sis moviments del concert, de dur la veu cantant en diàleg amb "l'orquestra" electrònica. El violoncel, com la resta d'instruments que apareixen al concert, necessita ser amplificat. Per fer-ho s'ha optat per una mescla de senyal d'àudio entre dos dispositius: un sistema de captació piezoelèctric G&Fills creat pel luthier badaloní David González i dissenyat expressament per les característiques acústiques del violoncel que s'utilitza en aquest concert, i un micròfon de condensador sE Electronics GM-10 cedit pel professor de l'Esmuc Ferran Conangla. Ambdós dispositius van connectats a un preamplificador a vàlvules i transistors Preeonus TubeBlue que donarà un cos idoni al so provinent dels sistemes de

captació esmentats.

**Violoncel elèctric G&Fills Enterprise:** Construït pel luthier David González, aquest instrument ens permet crear efectes sonors més complicats d'aconseguir en el violoncel acústic. Recordem que l'instrument elèctric és l'ideal per evitar la realimentació del so i els harmònics no desitjats que acostumen a produir els instruments acústics que incorporen caixa de ressonància. D'aquesta manera, convertir les notes tocades al violoncel en informació digital –protocol MIDI i OSC– és molt més senzill i no s'obtenen resultats estranys, o dit d'una altra forma, notes fantasma. Per poder realitzar aquesta conversió necessitem el dispositiu Sonuus i2M musicport: aquest convertidor monofònic detecta per anàlisi freqüencial la nota que està sonant a l'instrument, i la seva dinàmica amb la intensitat de volum que està rebent. El resultat és una nota i una velocitat MIDI que a través de la connexió USB que incorpora són enviades a l'ordinador. En aquest últim decidirem com utilitzem aquesta informació, com si d'un teclat o controlador MIDI-USB es tractés.

### Sintetitzadors i caixes de ritme

**Korg Monotribe:** Els Monotron i Montribe són petits sintetitzadors de cinta purament analògics. Recordem que els sintetitzadors analògics van ser molt populars en la música moderna dels anys 1960 a 1990 fins que va aparèixer l'era de la síntesi digital que perdura encara avui en dia com a primera elecció. La moda d'aquest món digital –en part comprensible pels avantatges tecnològics que aquest nou sistema aportava, juntament amb l'aparició també del PC– va fer que la comercialització dels sintetitzadors analògics caigués en picat, fins arribar a la fabricació només de models molt concrets i cars en comparació als digitals –com el Moog Minimoog Voyager–, i es convertís en una eina exclusivament per als "quatre" músics i grups que s'ho podien permetre. Però recentment, igual que la fotografia amb carret, el so *retro* ha tornat a renèixer a les nostres vides musicals, i empreses com Korg han sabut trobar el camí de l'èxit en el moment més adequat gràcies als seus Monotron i Montribe: petits sintetitzadors analògics a l'abast de tothom. Són extremadament senzills, però permeten una gran combinació i diversió amb un so molt càlid i gruixut típic de l'analògic. A més, com anuncia la pròpia marca japonesa, han estat construïts amb el mític filtre que va donar la glòria al sintetitzador monofònic Korg MS20 entre 1978 i 1983, i que el 2013 ha estat reeditat en la seva versió MS20-mini. Al *CelloHero* el Monotribe juga un paper clau, ja que aquest sintetitzador disposa també, a part del seu generador de voltatge per cinta, de tres sons analògics de percussió integrats a un seqüenciador al més pur estil caixa de ritmes. Els sons bombo, caixa i *hi-hat* serveixen en moltes ocasions per fer les bateries analògiques del concert.



**Arturia Minibrute:** Aquest instrument de marca francesa també és un sintetitzador analògic monofònic, però amb la diferència que les notes són controlades per teclat i no amb cinta com passa en els Monotribe i Monotron. També disposa d'un arpeggiador que donarà molt de joc en diverses parts del concert.

**Clavia Nord Lead 2X:** És el sintetitzador polifònic i digital del projecte. Amb aquest instrument podem crear textures i coixins sonors en aquells punts més atmosfèrics, i en ocasions també dramàtics, com ara la part inicial del primer moviment. A més, per la sèrie de controls que ofereix, és molt pràctic per modificar el seu so en directe, i aconseguir interessants modulacions a través de filtres, LFO's i modificació de les ones. Al disposar de sincronia MIDI, també ens permet –tal i com passa en el segon moviment del concert– tocar els sons del NordLead a través d'altres instruments com ara el violoncel o el piano.

**Akai MPC 1000:** El "samplejador"/seqüenciador MPC (Music Production Center) de l'empresa japonesa Akai és un gran referent en la música electrònica, especialment per a percussions i bateries electròniques, ja que permet realitzar una excel·lent interpretació a l'hora de crear ritmes amb els seus pads sensibles al tacte. Dels diferents models de MPC que han fabricat des de l'any 1988, l'utilitzat per CINEMASCOPE és el model MPC 1000.



Aquest dispositiu ens permetrà interpretar ritmes electrònics i llençar *samplers* (mostres d'àudio) en el concert. A més, gràcies a la seva connectivitat MIDI, es sincronitza perfectament amb l'ordinador de manera que, pressionant sobre el botó de Play o Stop al MPC, podrem alhora activar o desactivar altres processos externs al seqüenciador.

### Processadors d'efectes

Moog MF104M: Aquest processador d'efectes analògic permet crear retards d'àudio, en ocasions quasi de durada infinita, originant caòtics plans sonors. Té sincronia via MIDI i pot ser controlat des de l'iPad.

### Controladors

**MacBook:** És la centralita d'operacions. Gràcies al programari PureData i Ableton Live podrem administrar totes les senyals MIDI que s'envien als instruments, actualitzar en un segon els ajustaments que es necessiten a cada moviment del concert, rebre les informacions de l'iPad i iTouch i finalment processar i gravar àudio en temps real.

**iPad 2 i iTouch:** Són dos perfectes controladors via WIFI per interactuar amb totes les funcions de l'ordinador, i més concretament, del programari PureData.

### L'obra

Trencant amb els típics concerts de tres moviments del període del classicisme i romanticisme, el *CelloHero* – compost per CINEMASCOPE i el productor iGGY RoT– es divideix en sis moviments molt diferents i amb una durada total d'aproximadament 45 minuts. Com a principal influència del projecte podem esmentar el *Concert per a violoncel i banda* del pianista i compositor austríac Friedrich Gulda. És evident que, si escoltem els dos concerts, aparentment no s'assemblen en res. Però, si parem atenció, ens adonarem que comparteixen dos punts molt importants. El primer és la unió de la música de la cultura de masses i el concert clàssic: en el primer moviment del concert de Gulda podem apreciar clarament un llenguatge propi del jazz i de les bandes sonores d'acció dels anys 70 –tipus Mission Impossible, S.W.A.T, o Starsky and Hutch– però a la vegada amb fragments típics de la música clàssica amb cert nacionalisme extret dels Alps suïssos. L'altra semblança que comparteixen ambdós concerts és justament la gran diferència que hi ha entre cadascun dels moviments del concert. A continuació, anem a descriure breument quines parts formen el *CelloHero*.



Fotografia cedida per Joan Sebastià



Fotografia cedida per Joan Sebastià



El primer dels moviments és clarament el més llarg, amb uns 15 minuts de música. Com en molts concerts del romanticisme, també és el més dens tan a nivell de forma i timbre. El concert comença simbòlicament amb l'efecte sonor THX –certificat de qualitat de so creat a l'any 1983 per la companyia Lucasfilm per acreditar que la banda sonora de la pel·lícula *El retorn del Jedi*, de la saga *Star Wars*, es podia escoltar en bones condicions. D'aquest efecte s'enllaça una tranquil·la atmosfera que serveix de coixí per donar entrada al motiu principal del primer moviment i que apareixerà més endavant en punts força dramàtics. El final d'aquest moviment, que per al violoncel és una de les parts més virtuosístiques de tot el concert, imita les cadences del segle XIX de l'instrument solista.

La delicadesa inicial dels pizzicatos amb *delay* del segon moviment contrasta substancialment amb el contundent final del primer. Amb una duració aproximada de 6 minuts, aquest moviment de textura ambigua està format per petits sorollets electrònics filtrats pel NordLead que acompanyen tota l'estona el piano elèctric i el violoncel acústic. Una difuminada part més rítmica a compàs ternari, que va jugant amb els accents musicals, introduirà a una decadent part final del moviment.

El tercer moviment té una durada d'uns 5 minuts, i és clarament el més dramàtic de tot el concert. El violoncel acústic canta una melodia lenta sota l'acompanyament minimalista d'un piano percudit amb cordes tapades i

*samplers* orquestrals que moren al final del moviment sota la presència d'un contundent baix de sintetitzador i un *glitch* electrònic en forma de *loop*.

El quart moviment és una improvisació basada en uns esquemes musicals pactats prèviament a partir d'una seqüència electrònica que apareix en la secció central del moviment. Aquesta seqüència aporta una textura i ritme constant característics de la música electrònica, que contrasten amb les melodies més lliures del piano preparat. A més, en aquest moviment apareix per primera vegada el violoncel elèctric que, a partir de la interpretació de l'instrument, manipula el processador d'efectes Moog MF104M. És el moviment més abstracte, amb una durada aproximada d'uns 6 minuts.



El cinquè moviment, també d'uns 6 minuts de durada, arrenca sobre una rítmica seqüència modal programada en PureData. Acompanyat d'un piano a quatre mans, i amb tonades en la seva secció central que recorden la música pop, el violoncel elèctric torna a ser protagonista en aquest moviment i activa, a través de la interpretació de l'instrument, uns acords programats que sonaran via MIDI des del sintetitzador NordLead.

El sisè i últim moviment és el més bipolar de tots: serà un moviment politonal que viatjarà des de la part més "comercial" del concert a la textura més "contemporània". La seva secció central està formada per una improvisació lliure, que el violoncel acústic aprofitarà per enregistrar-se en capes, creant així un explosiu paisatge sonor que arribarà al final del concert amb una prèvia interacció amb el públic.



## El futur

*CelloHero* fa palesa la necessitat que té el violoncel d'obrir-se a un món cada vegada més present en la música electrònica. És per això que l'ús d'aquestes tecnologies en el violoncel i en el violoncel elèctric pot ser un punt d'inflexió sociocultural per al públic, però també per professors, centres educatius musicals i intèrprets. Perquè no es tracta simplement d'aplicar una tecnologia a un instrument, sinó d'entendre una altra manera d'ensenyar, de programar concerts, de construir instruments, de compondre i d'escoltar.

*The CelloHero Project* i CINEMASCOPE us esperen al [Barcelona Fiddle Congress](#) el dia 16 de novembre de 2013 a les 17:30h a l'Esmuc. Si esteu interessats en aquest projecte també podreu trobar més informació i dates de concert al web [cellohero.com](#) i a [cinemascopemusic.com](#)

[1] i [2] VERDAGUER, Josep. "Consumo musical y posición social". A: *La música y su reflejo en la sociedad*. Barcelona: Indigestió Musical, 2009, p. 19-26.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

# El lèxic musical

Un pas més



Albert Romani  
Filòleg i professor de l'Esmuc

Posa't en contacte

La música té la paraula

Altres publicacions

0



Ara fa exactament dos anys vem encetar aquesta secció, dedicada a les paraules i la música, amb un [article sobre el terme "flamenco"](#). No s'hi parlava de l'estil, del gènere, sinó precisament de la paraula per designar-lo. En català? És que hi ha alguna de les llengües del món sencer que gosi canviar-li el nom a un gènere tan amarat de les connotacions del seu origen ètnic i cultural? Doncs, si no vigilem, el català corre el risc de sortir al Guinness per ser l'única llengua tan destratera i, de passada, que quan algú busqui "flamenco" a internet, li surtin els webs de tot el món menys els nostres, de tan guais com som. Us heu fixat en el cartell de la il·lustració? Oi que a primer cop d'ull sembla que estigui en castellà? Doncs no, està en català, però en català intel·ligent. Redactat per algú que té bon criteri i que sap perfectament què s'ha de "traduir" (o què ha d'anar en cursiva) i què no es pot traduir sense traïr. O no és traïr el flamenco donar-li un nom d'ocell o

atribuir-li unes arrels belgues?

El lèxic de la música, en català i en qualsevol altre idioma, està ple de termes tècnics que provenen d'altres llengües. Però no pas per contaminació de llengües dominants i aquestes coses que ens posen tan nerviosos. Ja està bé que ens preocupem d'evitar "barbarismes" innecessaris i que mirem de recuperar els termes genuïns que podrien haver caigut en desús, que no és el cas; però hauríem de mirar de no caure en allò de *to throw the baby with the bathwater*. Hi ha manlleus lèxics tan justificats –i ara no parlo només del català– que són imprescindibles per a la precisió semàntica i que s'han convertit en termes tècnics internacionals, que faciliten la comunicació entre especialistes de tot el món –i ara tampoc no parlo exclusivament per la música. No és el mateix una *cadenza* que una cadència; ni una *courante* que una corrandia; ni el *cante* que el cant; ni un *lied* que una cançó; ni un *chitarrone* que un guitarró; ni una *passacaglia* que una *pasacalle*; ni la tessitura que la textura... segueix?

Sobre aquests temes, que són de la incumbència de tots nosaltres, es va parlar en una [Jornada a l'Institut d'Estudis Catalans](#) el maig del 2012, amb protagonisme de l'Esmuc, i n'ha sortit un article en una revista especialitzada, que es pot llegir en línia.

**Accés a l'article:** [El lèxic musical, un banc d'experimentació sobre els manlleus.](#)

Hi trobareu una exposició general i entenedora, que no pretén ser exhaustiva ni adreçada als especialistes. Més aviat és una reflexió que ens pot ajudar a veure com això de la forma de les paraules no és cap misteri si es tenen en compte alguns detalls històrics i de sociologia musical. Una vegada més hem de fer una crida a la implicació activa de tots els músics.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

## Contingut Actual

Número 21, octubre 2013

## Destacats

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



- Els sons s'acosten
- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

- Número 24, gener 2014
- Número 22, novembre 2013
- Número 23, desembre 2013
- Número 54, gener 2017
- Número 25, febrer 2014

## Números anteriors

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

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

# Mayte Martín

"Al final, el mensaje importante de un artista es su discurso"



Nieves Molina  
Estudiant de cante  
flamenco de l'Esmuc

Posa't en contacte

L'entrevista

Altres publicacions

0



Mayte Martín es una de las cantoras de mayor prestigio del panorama actual del flamenco. Posee el aval del reconocimiento de los críticos, la aquiescencia colectiva de la afición y un interesante fajo de premios. Pero el reconocimiento más extendido le llega de la mano del público, que aprecia su cante preciosista y sereno, lleno de matices.

Tras una larga y ansiada espera por fin hemos contado en la Esmuc con la presencia y colaboración de la cantora Mayte Martín como directora del Gran Conjunto de Flamenco del curso 2012-2013. Los alumnos de flamenco, tanto guitarristas como cantaores, estamos emocionados y agradecidos por haber tenido

el privilegio de contar con su maestría y su sabiduría. Han sido unos días muy intensos y productivos en los que se ha trabajado un repertorio para representarlo finalmente en la sala Mediterráneo, L'Auditori y el teatro L'Atlàntida de Vic.

## ¿Desde cuándo la escuela te viene solicitando una colaboración de este tipo?

La verdad es que la primera vez que me lo ha pedido ha sido este año. La docencia es una cosa que siempre me ha fascinado. Empecé a dar clases en el Taller de Músics hace 22 años; cuando me llamaron de la Esmuc para dirigir el Gran Conjunto me hizo mucha ilusión, y aún más por el hecho de haber estado en contacto de manera regular con los alumnos en los conciertos que se han llevado a cabo durante el curso en la sala Mediterráneo. Esto además me ha facilitado el trabajo durante el Gran Conjunto, ya que conocer las virtudes y puntos débiles de cada uno de los alumnos me ha permitido ir al grano y trabajar de una manera más intensa.

## ¿Qué piensas de la academización del flamenco en sus tres ámbitos: cante, toque y baile? ¿Qué puede aportar de positivo en la evolución del flamenco y qué aspectos pueden deteriorarse o desaparecer?

El peligro es que la gente que está estudiando en escuelas lo que quiera al final de los estudios sea solo un título. Ese sería el aspecto negativo. La parte positiva es que de alguna manera se hace oficial el interés que tiene el flamenco como música o como cultura. Cuando yo doy clases, intento mirar el fondo de la pupila de cada uno y comprender si verdaderamente el flamenco les interesa en profundidad como un trabajo interno, personal. Yo vengo de haber hecho un trabajo individual e íntimo; todo lo que he descubierto de mi voz, mis capacidades, mis defectos... ha sido escuchándome y corrigiéndome a mí misma y trabajando mucho, con mucha pasión, intentando imitar sonidos, proyecciones diferentes de la voz etc. Cuando hago de maestra me gustaría estar segura de que a la persona que está recibiendo de mí esa ayuda o información, de verdad le interesa para cantar mejor; no para perseguir ningún título, sino como una necesidad vital de superarse a sí misma en un reto personal. Esto es algo que yo he hecho toda mi vida y me ha hecho llegar donde estoy. Me gustaría estar segura de que, tanto quien imparte las clases como quien las recibe, no está pensando en ningún título ni en ningún sueldo a final de mes. Esta academización y este título me parecen un arma de doble filo.

## ¿Cuál ha sido tu enfoque didáctico dirigiendo el Gran Conjunto? ¿Qué objetivos te planteaste?

El reto, para mí, era conseguir sacar el máximo partido de las cualidades naturales de cada alumno, potenciarlas e intentar corregir —en la medida de lo posible, porque el tiempo era el que era— los puntos flacos de cada uno, y así construir un espectáculo equilibrado que pusiera de manifiesto las peculiaridades y la personalidad de todos y todas, y en el que brillase lo bueno y bonito que tiene cada uno y que no tienen los demás. Para mí era muy importante no forzar a ningún alumno a hacer algo que le fuera ajeno. Yo preferí trabajar en el repertorio que ya teníais, darle una vuelta de tuerca y perfeccionar los matices, que al final para mí es lo importante.

## ¿Cuáles han sido los principales impedimentos y facilidades que te has encontrado al trabajar con un grupo de estudiantes como éste?

Impedimentos ninguno, al menos a nivel general; he trabajado muy a gusto con todos. Sí que es cierto que cada individuo tiene un nivel distinto de interés en el flamenco, en aprender... Lo óptimo sería que todo el mundo fuera muy trabajador, pero no todos tienen la misma capacidad ni la misma voluntad, ni ven con la misma claridad que el esfuerzo y el trabajo tienen una recompensa. Suele pasar además que la persona que más

## Contingut Actual

Número 21, octubre 2013

## Destacats

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



- Els sons s'acosten
- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

- Número 24, gener 2014
- Número 22, novembre 2013
- Número 23, desembre 2013
- Número 54, gener 2017
- Número 25, febrer 2014

## Números anteriors

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

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

complicado lo tiene es la que más tiempo emplea y la que más esfuerzo le pone; y viceversa, la persona con más cualidades suele ser quien se lo toma más a la ligera.

### ¿Cuál ha sido la evolución y la respuesta de los alumnos a lo largo del taller?

La evolución yo creo que muy buena. Creo que el trabajo que hicimos juntos contribuyó a la toma de conciencia de los puntos débiles y el potencial de cada uno. El día del concierto en L'Auditori me senté en las butacas, entre el público, y realmente me pareció un concierto de un nivel que ya quisieran tener muchos conciertos de profesionales. Me gustó mucho trabajar sintiendo que no hay rivalidades entre vosotros y sentir el respeto que os tenéis unos a otros; me parece una cosa muy bonita y muy importante.

### ¿Qué destacarías del resultado final en la puesta en escena de los alumnos?

El concierto me pareció muy elegante y muy sobrio; no hubo ninguna concesión a lo comercial ni nada construido para arrancar el aplauso. Es decir, no estábamos pensando en qué hacer para gustar a la gente, sino en qué hacer para construir un templo al flamenco donde hacer un rezo compartido.



### ¿Cómo crees que se podría reforzar el aprendizaje? ¿En qué aspectos habría que trabajar más o hacer mayor hincapié?

He visto puntos donde falta un poco de cimiento –con todos mis respetos por todos vuestros profesores, que les tengo un respeto y una admiración profunda. Creo que hay alguna carencia en el “machaque” de las cosas. Se trabaja mucho aprendiendo repertorio y poco desgranando ese repertorio con las partes de dificultad técnica y expresiva que tiene. Yo quizás trabajaría de otra forma; me entretendría más en el *cómo* que en el *qué*. Esa fue la sensación que yo tuve: que había mucho material, pero poco trabajado en el aspecto técnico y expresivo. El técnico incluye el ritmo y el compás; y es necesario, por ejemplo, el uso del metrónomo para potenciar la capacidad rítmica.

### ¿Cómo ha sido en general la experiencia para ti? ¿La repetirías?

Para mí ha sido súper gratificante y súper bonito. Primero porque os he conocido más en profundidad y sois gente con la que me lo he pasado muy bien; y segundo porque ha sido un reto personal a nivel de mi trabajo. Ayudar a otra persona a avanzar me enseña a mí también a descubrir de qué manera dar esa vuelta de tuerca de qué manera influir en la persona a la que estoy ayudando a progresar. Influir en los demás es muy bonito, ya no solo en el cante sino en cualquier aspecto de la vida. Ha habido personas en mi vida que me dijeron una frase cuando yo tenía siete años y, en según qué situaciones, de pronto, me acuerdo. El reto maravilloso de la enseñanza es que yo haya influido en vosotros de alguna manera, eso es lo bonito y gratificante.

### ¿Cómo fue tu aprendizaje y evolución con el flamenco y qué consejo basado en tu propio aprendizaje podrías dar a los estudiantes?

Yo aprendía con los discos de flamenco cuando tenía 8 ó 10 años y en aquella época no existían las posibilidades que ahora tenéis de escuchar las cosas por Internet, Spotify, YouTube, etc. Los sábados por la mañana me iba al mercadillo de las Glorias a buscar vinilos de segunda mano de Pastora o la Niña la Puebla o del Pinto o de Marchena... Algunos discos los heredé de mi familia, pero no había el acceso tan fácil que tenéis ahora. Uno de mis consejos es que aprovechéis esa ventaja. Una de las cosas más importantes para avanzar es escuchar muchísimo flamenco porque de ese modo se forma un criterio, un cóctel único que es solo tuyo y que después hace que tú cantes de una manera determinada. Tu cante se tiñe de todo lo que tú escuchas, por eso es importante también no escuchar música de poca calidad e irse a la raíz de las cosas, ya que no están manipuladas ni transformadas por necesidades comerciales ni nada de todo eso. En segundo lugar, el trabajo individual y colectivo; sobretodo individual. Es muy importante grabarse y escucharse, porque cuando uno está cantando o tocando, el sentimiento y la pasión disfrazan la realidad. Lo que estás oyendo cuando cantas está distorsionado por la pasión que sientes en ese momento. Lo real es lo que escuchas cuando te grabas. Resumiendo: 1) Hay que irse a buscar la raíz de las músicas, lo más antiguo que se pueda, lo que haya pasado por menos manos. Y 2) Hay que hacer un trabajo individual, grabarse, escucharse, trabajar con el metrónomo y autoanalizarse. Hay que desarrollar la capacidad de análisis propio y ajeno.

### ¿Cómo ves el panorama actual del flamenco como profesión?

Pues fatal. En realidad, el mundo de la música y el mundo del arte están en absoluta crisis, pero ya no hablo solo en el sentido de que hay poco dinero para el arte y poco dinero para la cultura. Están en crisis los principios del artista, la honestidad. Y no hay peor crisis que esa. La gente ya no crea tanto por la necesidad de crear ni comparte por la necesidad de compartir, sino que piensa en lo que va a recibir a cambio. La gente no graba un disco porque tiene la necesidad imperiosa de compartir una creación y un vómito del alma, sino para vender

discos. La gente piensa en la compensación económica como motivación, cuando ésta debería ser una consecuencia, en lugar de ser la razón.

## ¿Crees que se facilita la práctica y los recitales en locales/ salas de la ciudad?

Creo que son necesarios lugares para esto, y ese es el motivo básico por el que existe el ciclo "Savia Nueva" que hacemos en el Mediterráneo. Me acuerdo de la falta que me hacía –y el bien que me ha hecho– cuando yo aprendía los cantes. Necesitaba un lugar donde aprender a expresarlos, a comunicarlos. Creo que ese paso es necesario y requiere un lugar donde nadie pague por veros ni vosotros cobréis por cantar o tocar. Es una cuestión psicológica y te explico por qué esto es tan importante: cuando tú no estás cobrando por hacer algo, estás desarrollando la creación por la creación, el arte por el arte, como una necesidad de expresar algo, de comunicarlo y compartirlo. Sin cobrar, estás dando al público lo que tienes sin la responsabilidad de gustarle. Esto desarrolla en ti el sentido de la verdad y la autenticidad. Y la gente que va a verte desarrolla el sentido de la inocencia, ya que disfruta de lo que tú le estás dando sin exigirte que seas profesional, y lo hace de una forma inocente porque no está pagando y no tiene la sensación de que tú le debes nada. A nivel psicológico es importante para las dos partes.

## Háblanos de tus últimos trabajos: tu tercer disco de boleros *Cosas de dos* y el espectáculo *Por los muertos del cante*. ¿Cómo surgió la creación y qué recepción están teniendo entre el público?

Yo voy haciendo en la vida lo que va surgiendo; voy teniendo la necesidad de compartir cosas, de crearlas, de celebrarlas con el público, y éste es mi calendario de creación. Salió el disco de boleros porque tenía un repertorio que no había sido grabado anteriormente, fui añadiendo boleros al repertorio y de pronto me di cuenta que había doce o trece temas que yo no tenía grabados en ninguno de los discos de boleros y que tenía una banda que estaba sonando bien, sólida, y decidí que quería compartir eso con el público y dejarlo plasmado en un disco. *Por los muertos del cante*, pues lo mismo: es una especie de tributo, un homenaje a toda la gente que me ha metido el flamenco en el corazón. En muchos casos son cantaores que me han hecho ir descubriendo la maravilla del flamenco, y en otros casos no son cantaores; por ejemplo mi padre fue quien primero me abrió los oídos al flamenco, porque él canturreaba y porque era quien tenía los discos que se ponían en casa, de Valderrama, La Niña de la Puebla, Marchena... Por otro lado, mi madre fue la que me inculcó, sin querer y sin darse cuenta, su manera de caminar por la vida, el sentido de la honestidad y de la verdad profunda de cada uno, la ética. No sólo es importante el *qué*, sino el *cómo*. A veces escojo el bolero; otras, el flamenco y otras músicas como herramienta. Pero lo que siempre está presente es un sentido de la ética y una filosofía de vida y del arte que es mía. Al final, ése es el mensaje importante de un artista: su discurso.

## ¿Puedes adelantarnos algún nuevo proyecto que estés desarrollando actualmente?

Yo en mente tengo muchas cosas, lo que pasa es que tengo la creatividad muy despierta pero soy muy lenta a la hora de desarrollar las ideas. También es cierto que no todas las ideas que de pronto surgen se convierten en árboles y plantas; a veces no tienen suficiente peso o solidez, y entonces desaparecen. Hay otras ideas que de pronto aparecen tomándote un café en un sitio y al día siguiente han crecido un poquito más, y al otro más... y te das cuenta de que realmente se van a hacer grandes. Pero no todas las ideas se convierten en algo, al menos en mi caso. Lo último que me ha brotado ha sido *Por los muertos del cante*. Y sí, hay cosas por ahí flotando, pero son ideas que se esfuman.

## ¿Dónde podemos escucharte cantar próximamente en Barcelona?

Participo durante unos días del mes de noviembre en un homenaje a Carmen Amaya en el Teatre Nacional en el que recreo algunos de los cantes que Carmen registró.

## ¿Cómo crees que será el flamenco dentro de un siglo?

¡Vete a saber! Lo mismo las cosas dan la vuelta y de pronto el mundo toma consciencia de la importancia de la creatividad basada en la pureza; es decir, del arte que uno comparte sin esperar nada a cambio. Puede ser que de pronto el mundo tome consciencia de que esto es algo importante y agarremos de nuevo las riendas. O, por lo contrario, que el flamenco se vaya al garete y solo se hagan cosas para que la gente se divierta y no para que se conmueva. Cada vez se comercializa más todo, se mercantiliza el arte y hay menos gente dispuesta a mantenerse en estado puro porque se paga un precio cada vez más caro por mantenerse ahí. Si seguimos por este camino podría ser que se perdieran las raíces y que el flamenco se convirtiera en otra cosa irreconocible. Pero, si se toma consciencia del "arte puro", dejaría de existir mucha bazofia y mucha mentira, y las cosas tendrían un componente emocional importantísimo que ahora la mayoría no tienen. A veces las músicas tienen una buena elaboración, están musicalmente bien construidas, pero carecen de profundidad y de verdad, y por tanto, de capacidad para conmover. El arte que conmueve –que para mí es el único arte posible– nació de la necesidad de comunicar y manifestar emociones; y solo el arte que está creado así, desde un gesto del alma, es capaz de transmitir. Algo que no es verdad no podrá conmoverte; podrá gustarte o divertirti, pero solo cuando las cosas están hechas desde la emoción del creador tienen la capacidad de conmover a quien las recibe. Esta es la razón existencial y esencial del arte. En otras artes no puedo decir, pero en la música hoy en día yo escucho muy pocas cosas que a mí me pellizquen el alma. Escucho cosas bonitas, bien producidas, bien hechas, pero que me estrujan el sentimiento y me conecten con algo mío esencial y profundo, hay muy poquitas, y esas son las manifestaciones artísticas verdaderas. Lo demás es comercio, mercantilismo.

## ¿Qué pregunta añadirías a esta entrevista?

¡Ninguna, está genial! Creo que todo lo que es importante decir está dicho y de todo lo que hemos hablado hay una pregunta en especial que me ha calado, y es la de si me parece positivo o negativo que se haya hecho oficial el flamenco en las escuelas. Es importante que la gente joven profundice en lo que hace, y que nadie esté en ningún sitio solo para que le den un título y poder trabajar a su vez dando títulos a otros, porque esto es sagrado. Es muy triste reducir el arte a eso; y el flamenco es un arte inmenso, profundísimo, que te cala en el alma. Está bien tener un título, siempre que eso sea la consecuencia de haberse visto con microscopio todo lo que uno tiene dentro.

Lamento mucho que nuestra experiencia juntos haya sido tan corta. Es tan infinito lo que nos podemos dar, que me da pena haber tenido tan poco tiempo para sacar de cada uno de vosotros todo lo bonito y lo bueno que tenéis.



Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

# An Exercise in Freedom

## Researching Bodily Performance in Electronic Music



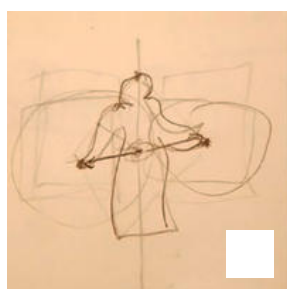
Jan C. Schacher  
Doublebass player,  
composer and digital  
artist

Posa't en contacte

Espai de recerca

Altres publicacions

0



"Non-knowing is not a form of ignorance but a difficult transcendence of knowledge. This is the price that must be paid for a work to be, at all times, a sort of pure beginning, which makes its creation an exercise in freedom."

(Lescure 1956) cited in (Bachelard 1957, p. 24) [1]

This quote from the middle of the last century delineates in a beautiful way the crux of artistic creation but also of research in the domain and with the methods of the arts. If one of the definitions of research is the creation and dissemination of new knowledge, then the obligation for art as research to fulfil this criterion is evident.

Before getting to the topic of the body in performance, let's examine the question of the role and the types of knowledge artistic practice and

research has in comparison to scientific or scholarly research. Scientific research is defined to be "original investigation undertaken in order to gain knowledge and understanding" or "a careful study or investigation based on a systematic understanding and critical awareness of knowledge". (Borgdorff 2007, p. 9) As Elkins points out, in the arts, knowledge and understanding is not a result or outcome commonly expected, neither by the artists nor by their public. [2] (Elkins 2009, p. 116)

Any artistic process contains these core elements, along with other aspects specific to the domain of artistic expression. The main difference is in the type of knowledge produced. Whereas scientific research incorporates and extends all the knowledge of a specific field, the artistic knowledge is unique and bound to the art object: it resides in the experience it elicits, or whatever form of perception the artistic process has generated. (Slager 2009) Therefore the aesthetic moment can only be located in the 'non-knowing' or pure beginning. In both worlds, true research doesn't primarily look for answers, but for the right questions to ask. (Nersessian 2008) (Koestler 1964)

The state of 'non-knowing' and this 'difficult transcendence', however, is common to any arts practice, since its core elements are present merely in 'tacit' and sometimes 'embodied' ways. The kind of tacit knowledge embedded in an art-object [3] (Jones 2009) is the result of the deliberate act and conscious creation process on the part of the artist and represents on the one hand the worldview and pre-experience of the individual artist, and depends on the other hand on the social context within which the art-object is perceived. [4] (Slager 2009, p. 52)

This experience-based knowledge is not dissociable from its artistic process and object and may be situated as much within the artist as within the perceiving public. It occurs only in the presence of the art-object itself, and will take on different forms and represents a first kind of "knowledge in action". (Schön 1995) This presupposes an intrinsic intelligence (Jones 2009, p. 32) that is contained within the art process and is made available or released in its primary form within the experience of the art object itself. [5] (O'Riley 2005) Borgdorff calls this the ontological domain, where through the materiality of the medium an aspect presents itself which transcends materiality. (Borgdorff 2007, p. 12)

The second kind of knowledge, which is more closely related to a scientific practice, can be called "knowledge on (by) reflection". This new knowledge [6] is articulated in a different way and has to be poured into a form, which is distinct from the art-object itself. A condition for this is that in a reflective moment, the primary, non-verbal knowledge embedded within the art-object is perceived, understood and transformed into thought and a textual or verbal manifestation of knowledge. [7] (Elkins 2009, p. 125)

Before we go on, a few words about my background and my motivation for pursuing this artistic investigation in an academic context.

Currently I am pursuing an artistic doctorate at the Orpheus Instituut in Ghent, and the Royal Conservatory in Antwerp, Belgium. For my doctoral project I am constructing an investigation, which on a theoretical level goes into the underlying psychological and philosophical aspects inherent to performing music on stage, and on an artistic level builds a deepened relationship between my practice of musical creation and performance and extended forms of artistic work. Of course, this investigation deals with a specific style of music and context and addresses a specific way of performing, interpreting and even creating music – or other forms of art. These contain the essential element I'm striving for in art – a quality of shared experience and immediacy in presence that is unique to live performance (see Figure 1).

## Contingut Actual

Número 21, octubre 2013

## Destacats

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



- Els sons s'acosten
- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

- Número 23, desembre 2013
- Número 25, febrer 2014

## Números anteriors

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

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





Figure 1: The author performing the gestural electronic music piece 'The Possibility of an Island' (Darmstadt, July 2012) <http://www.jasch.ch/island.html>

My background is as a double-bass player in jazz and free playing (in parallel with classical orchestral training), later as an electro-acoustic composer and electronic performer, and finally as a media artist. Over the years my works and aesthetics have evolved across those fields, engendering a style of creation and performance that contains elements of all my previous incarnations as a musician and my other artistic interests. [8] The core elements that have been constant in my work are the exploratory attitude through performance and improvisation, working on stage, or in the case of installations, in clearly defined gallery spaces, and the necessity to search for abstraction from common artistic idioms.

This is why the central research question for my project is derived from the experience as a music performer on stage. In particular, I'm interested in the state of body and mind in exploratory, improvised music situations. I'm inquiring into what the inner and outer aspects are, which constitute a fully present, aware and embodied music performance in a technologically mediated music practice. A number of heterogeneous elements come into play in this constellation, which are situated both within the outward context and circumstance of performing this way and the inner processes of awareness and perception occurring with the musician.

Since my practice involves the use of technical tools and instruments, I'm especially interested in the contradiction between the corporeal space of performance and the abstract, codified world of digital processes. Instruments that exist in the symbolic domain (i.e. in software) and are accessed through non-specific interfaces or objects, pose the question of what the role of non-reflective body-awareness may be. With these instruments, the physical actions that have been imprinted into a body-schema don't conform to the characteristics of traditional physical and sound-generating instruments. This (pre-)cognitive dissonance between affordances and action spaces, object representations and actual instrument complexity can lead to a break-down of bodily self-awareness. The intentionality that is necessary to play a traditional instrument remains, but the sense of agency that the non-reflective body perception of physical sound production renders possible, disappears. (see Figure 2)



Figure 2: Gestural performance with a sensor instrument, as an example of the use of a physical object in conjunction with digital sound production. (Delhi, November 2012) <http://www.jasch.ch/island.html>

In my pieces, the stage situation is sometimes modified to question the conventional frontal presentation mode. In other instances, the traditional situation is maintained in order to focus on more intrinsic aspects of performing the piece. This outward aspect deals with the social dimension of a musician's work and has repercussions not only on the audience but alters the way a musician feels, behaves and acts as well. Furthermore, in any reflection about the stage situation, the social and individual implications and the cultural context cannot be neglected, since they strongly inform both the musician's and the audience's state in the psychological domain. This is especially true when considering the ritual role taken on by the musician in the charged and heavily encoded situation of the stage.

The significance of the act of performing, its impact on oneself and others is put succinctly by Evan Parker when he says: "[T]he aim is not to 'let sounds be sounds' or however Cage put it, but to acknowledge the fact that

producing the sounds means something to you, being in control of the sound means something to you, interacting with the other players means something to you. And have the outcome, the musical outcome, be at least an expression of those things." (Lock 1991)

When taking the body as a focal point for an investigation about performance on stage, it is essential to examine the corporeal issues of the performance and, above all, the psychological aspects of bodily perception and physical presence this involves.

The fundamental attitude aimed at by any performer, be it in theatre, dance, music or even performance-art, is that of complete focus, awareness on as many levels as possible and utter presence in the 'here and now'. (Schechner 2003) Part of that state is described by the concept of 'flow'. (Csikszentmihalyi 1990) In a performing-arts context it is also called "stage presence". [9] This represents a primary level of communication with the audience and transports an important part of the affective potential of the performance. The intangible elements that constitute the 'stage-presence' of the musician creates a phenomenon that occurs between the performer and the audience and can be identified as belonging to the categories of the performative bodies, awareness, agency and consciousness of self.

In order to better understand what this presence could be constituted of, specific elements of bodily perception need to be identified. Based on the concepts elaborated in the 'enactive' and cognitive philosophy of the last two decades, Legrand proposes the distinction between four types of body perception: the *opaque body*, which is the object of an observational body experience; the *invisible body*, which is absent from experience, the *transparent body*, which is experienced only 'as one looks through it to the world' and finally the *performative body*, which involves a non-reflective, immediate experience of the body. (Legrand 2007)

The observational awareness or attention, which is directed towards the musical elements that are being performed, is always peripherally framed by the transparent body perception, be it with regard to the situatedness on stage or particularly in the interaction with other musicians. Musically, a perception occurs that is non-reflective and forms part of an overarching musical awareness concerned with global control.

The best example for this type of awareness is the perception of musical forms, especially of longer duration. It occurs through a low-level listening, a sort of non-reflective, reduced listening (Schaeffer 1966), with neither conscious involvement nor attentional focus. Interestingly, the non-reflective awareness of musical elements can, with habituation, sink to the even lower level of somatic proprioception. In this way, the loop is closed between the musical awareness played out on a symbolic or even metaphorical level (Lakoff and Johnson 1980) and the sensory-motor integration in the body.

An example for this is the perceptual skill of intonation, which is the capacity to fine-tune the pitch of a note on instruments, which don't offer a static system of tuned notes, such as strings or horns. Through long periods of 'atunement', the musician can obtain the capacity for a sort of 'instinctive' pitch correction, related either to other voices within the music [10] or in relationship to the sonic characteristics of a single instrument. Another example is rhythm and the micro-timing effects that occur when complex rhythms 'lock' or 'groove', such as in African, Afro-Cuban or Jazz music. (Meelberg 2011)

On stage, awareness, both on the non-reflective and reflective levels, is the foundation of a performance that mobilises the full potential of the musician. It may seem odd to tie awareness of a musician on stage directly to the instrumental performance and corporeal presence. However, this is *indeed* the musician's main field of action. It is here that the concept of 'performativity' can be applied directly, in an analogous manner to awareness, and it is here that 'agency' becomes a necessary constituting element of the performance. "This performative awareness that I have of my body is tied to my embodied capabilities for movement and action. [...] my knowledge of what I can do [...] is *in my body*, not in a reflective or intellectual attitude [...]" (Gallagher 2005, p. 74)

The sense of agency is important for the higher level of self-awareness that is necessary to perceive and maintain the coherent stream of perception and actions that make up the musical performance. It is also a constitutive element of the low-level processes the body establishes to guide its actions. "[...] the sense of ownership for actions depends on sensory feedback for proprioceptive, visual tactile sources. It is generated as action takes place. The sense of agency, however, is based, in part, on pre-motor processes that happen just prior to the action." (Gallagher 2005, p. 237)

The crucial question raised by this discussion about the wider context of artistic research in general and the core elements of my doctoral project in particular, is the one about methods. It's all well and good to add a reflective layer to a creative practice that can explain or justify certain choices. But these reflections are without significance if they do not produce consequences within the process of the practice itself. Solutions need to be found to the issue of how the practice may be methodically modified, extended or augmented, without losing the essentially intangible core of it. What are the methods that help generate the desired knowledge? Which are the appropriate forms of its dissemination? It would not do to merely adapt methods from the hard sciences, such as the experimental settings with clearly defined parameters and hypotheses, and the analysis based on empirical data.

The kinds of information that transport the insights and the understanding coming out of an artistic process need to be found in a different domain. Since human experience is at the heart of the art object, methods from social sciences may help to collect traces of these subjective moments. These are for instance memory protocols, interviews and similar ways of gathering qualitative data, which may be adapted from ethnography to provide a corpus of texts that afford an additional perspective. A comprehensive documentation in photographic, video-and audio-formats of both the extended preparation phases and the actual compressed performance moments may also serve as a basis for reflection (see Figure 3). Finally, when directed at the heart of the creation process, special attention should be given to preserving the order of elements and chains of associations (James 1896) that are at the origin of the creative impulse. [11]

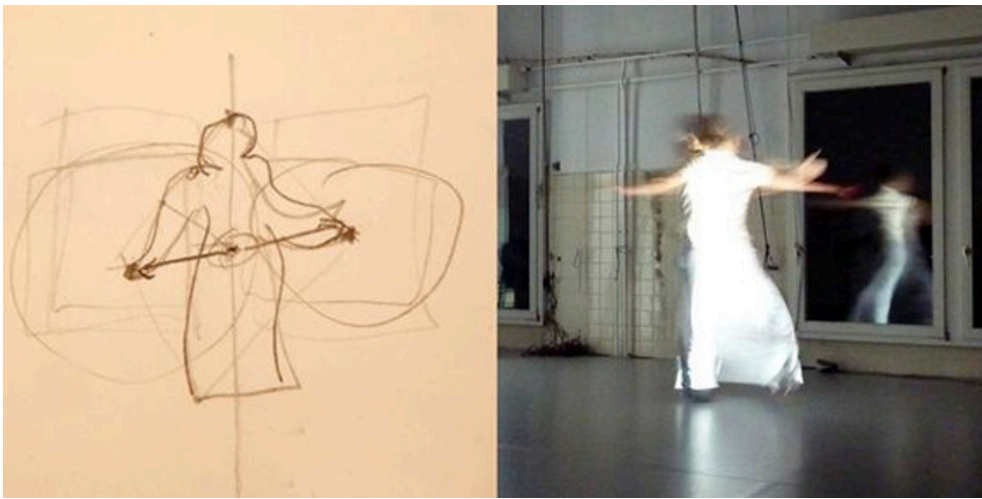


Figure 3: Traces of a creative process: the sketch of a movement in body-space and its realisation by a dancer in the piece 'trans-form' (Basel, February 2012) <http://www.jasch.ch/transform.html>

Needless to say, all of these activities modify the artistic processes in the creation of pieces and their performance. The blending of the three spaces (Fauconnier and Turner 2003) in my project – the performance and creative practice, the collection of traces and their reflection, and the investigation into the psychology and philosophy of mind – has an impact on the way I create pieces, on the awareness I have on stage and on the expressive power of my work as it is experienced by others. Arguably, this is the type of 'non-knowledge' that might be exposed as the *real* result of an artistic research process.

Contrary to what one might think, this artistic investigation and academic project – instead of narrowing the scope by adding layers of analysis and reflection – allows me to expand essential skills for performance such as the bodily awareness on stage, the ability to transcend the limitations of tools and instruments, and the necessity to be in an open and communicative attitude, both on stage and off. In this sense the research project enriches my expressive space and gives more freedom to the intangible, essential elements that make up a unique artistic experience.

## Notes

1 "Le non-savoir n'est pas une ignorance mais un acte difficile de dépassement de la connaissance. C'est à ce prix qu'une oeuvre est à chaque instant cette sorte de commencement pur qui fait de sa création un exercice de liberté."

2 "...For the majority of artists, knowledge isn't what art produces. Expression, yes, Emotion, passion, aesthetic pleasure, meaning. But not usually knowledge..."

3 I intentionally use the term object instead of work, because there are many forms of artistic creation that defy the closed off, separate position the term work evokes. Nevertheless I think that processes, artifacts, traces, situations, impressions and experiences form an object – even if only in perception – that can be treated as an entity. And this is in my opinion "Knowledge embodied or represented by an object".

4 "In contrast to academic-scientific research emphasizing the generation of 'expert knowledge', the domain of art seems rather to express a form of experience-based knowledge whereas pure scientific research often seems to be characterized by academic goals, [...] artistic research focuses on the involvement, on social and non-academic goals."

5 "A work's meaning is found neither in the work itself, nor in the hands, eyes or minds of the artist or viewer... it is apparent only in the space between them."

6 This can also be also called 'insight and understanding'. I haven't found a good translation for the German term "Erkenntnis" into English. Perhaps the moment of recognising, realising, when knowledge becomes apparent in the individual mind is what the German term "erkennen" and "Erkenntnis" denotes. In this context I'm using 'New Knowledge' or 'Epistemic Knowledge' to signify this.

7 "[...] In this theory, it should not be possible to articulate the pertinent thoughts or arguments that are embedded in the artwork. If that were possible, then the claim would not be that the artwork embodies thought, but that it enables thought [...] Here the claim is that whatever counts as knowledge or research simply is the artwork."

8 These includes activities such as abstract drawing/painting, building instruments, creating and collaborating in installations works, or dealing with sound in the landscape.

9 "Through the presence of the performer, the viewer experiences the performer and at the same time herself as an *embodied mind*, as a continuous 'becoming'. The circulating energy is perceived as a transformation force – and in this sense as a life-force." (Fischer-Lichte 2004, 171, author's translation), see also (Varela, Thompson, and Rosch 1991)

10 Good examples are string quartets, where the players develop a high sensitivity to harmonic tension, which they regulate through fine-tuning of the pitches in relation to each other.

11 Of course the critical question here is 'how'? Introspection during the creative moments can only go so far, since it interferes with the process. Retrospective gathering of hints and traces seems to be the only way, with the problem that our memory for the kinds of 'chains of associations' or 'stream of consciousness' (James 1896) is extremely limited in time. Short-term memory for example is said to only last for about 45 seconds. (Damasio 2000)

## References

- BACHELARD, G. (1957). *The Poetics of Space*. 1994, Beacon Press, Boston, MA. Bibliothèque de philosophie contemporaine. Les Presses Universitaires de France.
- BORGENDORFF, H. (2007). "The Debate on Research in the Arts". In: *Dutch Journal of Music Theory* 12.1.
- CSIKSZENMIHALYI, M. (1990). *Flow: the Psychology of Optimal Experience*. Harper and Row.
- DAMASIO, A. (2000). *The Feeling of What Happens – Body, Emotion and the Making of Consciousness*. London: Vintage, Random House.
- ELKINS, J. (2009). "On Beyond Research and New Knowledge". In: *Artists with PhDs*. Ed. by J. Elkins. New Academia Publishing, pp. 111–133
- FAUCONNIER, G. and M. TURNER (2003). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Basic Books.
- FISCHER-LICHTE, E. (2004). *Aesthetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- GALLAGHER, S. (2005). *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Clarendon Press.
- JAMES, W. (1896). *The Principles of Psychology*. Henry Holt and Company.
- JONES, T. E. (2009). "Researching Research in Art and Design". In: *Artists with PhDs*. Ed. by J. Elkins. New Academia Publishing.
- KOESTLER, A. (1964). *The Act of Creation*. London: Penguin Books.
- LAKOFF, G. and M. JOHNSON (1980). *Metaphors We Live By*. University Of Chicago Press.
- LEGRAND, D. (2007). "Pre-Reflective Self-Consciousness: On Being Bodily in the World". In: *Janus Head* 9.2, pp. 493–519.
- LESCURE, J. (1956). Dessins de Charles Lapicque, La mer. Paris: Flammarion.
- LOCK, G. (1991). "After the New: Evan Parker, Speaking of The Essence". In: *The Wire* 85, pp. 30–33, 64.
- MEELBERG, V. (2011). "Moving to Become Better: The Embodied Performance of Musical Groove." In: *Journal for Artistic Research* 1.  
<http://www.researchcatalogue.net/view/?weave=16068>.
- NERSESSIAN, N. J. (2008). *Creating Scientific Concepts*. MIT Press.
- O'RILEY, T. (2006). "Representing Illusions". In: *Thinking Through Art - Reflections on art as research*. Ed. by K. Mcleod and L. Holdridge. Routledge, pp. 92–105.
- SCHAEFFER, P. (1966). *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Editions du Seuil.
- SCHECHNER, R. (2003). *Performance Theory*. Routledge.
- SCHÖN, D. A. (1995). *The Reflective Practitioner*. Ashgate Publishing; New edition.
- SLAGER, H (2009). "Art and method". In: *Artists with PhDs*. Ed. by J. Elkins. New Academia Publishing, pp. 49–56.
- VARELA, F. J., E. T. THOMPSON, and E. ROSCH (1991). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge Mass: MIT Press.

### About the Author

A doublebass-player, composer and digital artist, Jan Schacher is active in electronic and exploratory music and media work. He has a background in jazz, contemporary music, performance and installation art as well as writing music for chamber-ensembles, theatre and film. His main focus lies on performance works combining digital sound and images, abstract graphics and experimental video and gestural interaction in the field of electro-acoustic music and in electronic arts for the stage and in installations.

Jan Schacher has been invited as artist and lecturer to numerous cultural and academic institutions and has presented installations in galleries and performances in clubs and at festivals such as the Sonar Festival (Barcelona), Transmediale Festival (Berlin), the Holland Festival and the Sonic Acts Festival (Amsterdam) the Singapore Arts Festival, the Edinburgh International Festival, the Sonic Circuits Festival (Washington DC) and many other venues throughout Europe, North America, Australia and Asia.

In addition to his artistic work, Jan Schacher is an Associate Researcher at the Institute for Computer Music and Sound Technology of the Zurich University of the Arts. In the context of research he is investigating and developing methods for spatial sound projection, interactions in dance and live-electronic music. He has published peer-reviewed articles and contributed to publications about the performance practice in digital arts. Jan Schacher is currently pursuing an Artistic Doctorate at the Royal Conservatory Antwerp and the Orpheus Institute in Ghent, Belgium.

<http://www.jasch.ch>

### Publications by the Author

Jan C. SCHACHER (2013a). "The Quarterstaff, a Gestural Sensor Instrument" In: Proceedings of the Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME 2013), Daejeon & Seoul, Korea Republic.

Jan C. SCHACHER (2013b). "Hybrid Musicianship – Teaching Gestural Interaction with Traditional and Digital Instruments" In: Proceedings of the Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME 2013), Daejeon & Seoul, Korea Republic.

Jan C. SCHACHER (2012). "The Body in Electronic Music Performance" In: Proceedings of the International Sound and Music Computing Conference (SMC 2012), Copenhagen, Denmark.

Jan C. SCHACHER (2011). "Traces – Body, Motion and Sound" In: Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME 2011), Oslo, Norway.

J. C. SCHACHER, D. BISIG, and M. NEUKOM (2011). "Composing With Swarm Algorithms – Creating Interactive Audio-Visual Pieces Using Flocking Behaviour" In: Proceedings of the International Computer Music Conference (ICMC 2011), Huddersfield, UK.

Jan C. SCHACHER (2010). "Motion To Gesture To Sound: Mapping For Interactive Dance" In: Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME 2010), Sydney, Australia.

Jan C. SCHACHER (2009). "Action and Perception in Interactive Sound Installations: An Ecological Approach" In: Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME 2009), Pittsburgh, USA.

Jan C. SCHACHER (2008). "Davos Soundscape, a Location Based Interactive Composition" In: Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME 2008), Genova, Italy, 2008.

Jan C. SCHACHER (2007). "Gesture Control of Sounds in 3D Space" In: Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME07), New York, USA.

J. C. SCHACHER and M. NEUKOM (2007). "Where's the Beat? Tools for Dynamic Tempo Calculations" In: Proceedings of the International Computer Music Conference (ICMC 2007), Copenhagen, Denmark.

**Comentaris (0)**

[+ Afegir un comentari](#)