

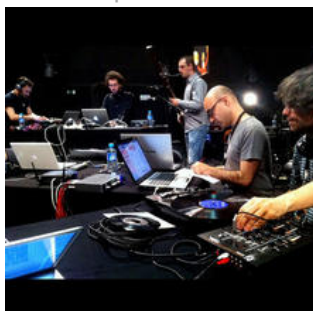
Número 25, febrer 2014

# Obrim l'escola

Accions informatives i d'orientació per a les proves d'accés 2014



Música i tecnologies per als més petits Entra



Música i tecnologies per als més petits  
**Maria Sabaté**

La Barcelona Laptop Orchestra participa al Sonarkids

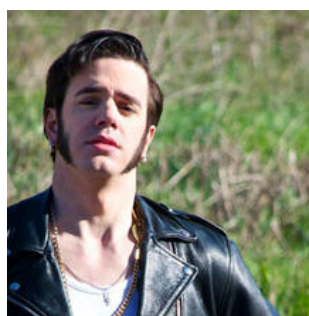
Article Entra



El facsímil como herramienta de trabajo  
**Juan Carlos Asensio**

Historia de una recuperación (II)

L'entrevista Entra



Arnau Tordera  
**Anna Sardà**

"Si l'art és prescindible perd tot el seu valor"

La experimentación del intérprete Entra



La experimentación del intérprete  
**Josu Okiñena**

Objeto de estudio y reflexión

## Destacats

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



- Parlem d'interval·ls

## 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

# Obrim l'escola

Accions informatives i d'orientació per a les proves d'accés 2014



Josep Margarit  
Cap d'Estudis de l'Esmuc

Posa't en contacte

Editorial

Altres publicacions

0



Per accedir als estudis de grau superior que imparteix l'Esmuc, els aspirants han de superar unes proves d'accés específiques per cada especialitat. Aquestes proves serveixen per avaluar la seva competència i potencial però, alhora, actuen com a filtre selectiu. Es resolen així, de manera objectiva i transparent, les diferències que es puguin donar entre l'oferta i la demanda de places.

El fet que l'Esmuc sigui l'únic centre d'iniciativa pública on es poden cursar els estudis superiors de música fa que, sense un bon nivell previ i una una dedicació molt important per part dels interessats, resulti força difícil superar aquesta exigència. Les proves d'accés es poden arribar a veure com un escull insalvable. Conscients d'aquest fet, des de l'escola s'han anat prenent una sèrie d'iniciatives orientades a facilitar la realització de les proves als futurs estudiants, així com a donar-los a conèixer més en profunditat els estudis i les sortides professionals a què després podran aspirar.

En aquest sentit, l'any passat es va organitzar per primer cop un [curs d'orientació per a les proves d'accés](#), amb l'objectiu de proporcionar pautes i estratègies per a la realització dels dictats i les anàlisis en les seves quatre opcions: música clàssica i contemporània i tradicional, jazz i música moderna, música antiga, i flamenco. El bon resultat que va tenir aquest curs, segons l'opinió dels mateixos candidats i dels professors que van corregir les proves, ha fet que aquest any es programi de nou, seguint la mateixa fórmula de curs intensiu, en quatre dissabtes consecutius a partir del dia 15 de març.

Altres accions, de caire més informatiu i orientades a una primera presa de contacte amb l'Escola i els estudis que s'hi imparteixen, són les que tenen lloc durant la celebració de les [portes obertes](#).

El dissabte 1 de març l'Esmuc obrirà les portes als estudiants de música de conservatoris i escoles de música, als seus professors i a les seves famílies, que podran visitar les instal·lacions i rebre informació sobre els estudis, l'escola en general i, més concretament, sobre l'especialitat que estiguin interessats en cursar. A partir del 10 de març, i durant dues setmanes, aquesta jornada de portes obertes es complementarà a més amb l'obertura de les classes. Els futurs estudiants, prèvia inscripció, tindran l'oportunitat d'assistir com a oients a qualsevol classe (col·lectiva, d'instrument, de conjunt) i així establir contacte amb el professorat i fer-se una idea del contingut de les assignatures i de com s'imparteixen.

Amb aquestes accions, a més de proporcionar una guia útil per als futurs estudiants, volem fer palesa la voluntat de l'escola d'obrir-se a la societat i permetre que el talent dels nostres professors sigui (re)conegut pel major nombre possible de persones.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

## Contingut Actual

Número 25, febrer 2014

## Destacats

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



- Parlem d'intervals

- 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**

# Relleu al capdavant dels departaments

## I: Teoria, Composició i Direcció

Les eleccions a cap de departament de setembre del 2013 han constituït una fita en la història de l'Esmuc. Els que havien estat responsables de la gestió del seu departament durant molts anys – alguns, des que es va fundar l'escola – han cedit el pas a altres professors que, coincidint amb l'inici del segon quadrimestre, recullen el relleu i la responsabilitat que aquest càrrec suposa. Al llarg de quatre setmanes, aquesta secció estarà dedicada a ells: als antics caps de departament, que representen la memòria viva del centre, i als nous, que enceten aquesta etapa amb ambiciosos plans de futur.

A dues veus

Altres publicacions

0



**Eduard Resina**

Cap del departament de Teoria, Composició i Direcció



**Fèlix Pastor**

Cap del Departament de Teoria, Composició i Direcció

El període al qual em referiré va des de la creació de l'Esmuc i del Departament de Teoria i Composició, a finals del 2000, uns mesos abans de l'inici del primer curs 2001-02, i arriba fins a la data d'aquest escrit. Un total de tretze anys que entronquen amb la gènesi de l'escola, per la qual cosa la filosofia i la tasca del departament resulta indissociable, a grans trets, de la idea i els conceptes sobre els quals es va fundar la institució, i que des de gener de 1999 s'havien anat fonamentant a partir d'alguns referents de conservatoris europeus, així com d'altres vinculats a universitats nord-americanes.

Al Departament de Teoria i Composició se li va unir l'àrea de Direcció a partir del curs 2005-06.

Des del començament de l'escola hi ha hagut molts canvis en els estudis superiors de música a nivell estatal. Fins a aquell moment els estudiants anaven a classe i després marxaven, no feien vida al centre. Era del tot impensable trobar i cursar assignatures de clàssica, contemporània, jazz, moderna, còbala i tradicional, flamenc, antiga, musicologia, pedagogia, composició i direcció en el mateix centre (encara avui l'Esmuc n'és l'únic cas). També era molt excepcional que es toquessin obres d'estudiants de composició, o que els estudiants de direcció disposessin dels recursos actuals per a les seves pràctiques i projectes finals. Els conservatoris tenien sempre una única manera d'ensenyar la teoria i la composició. La composició aplicada que no fos per música de concert no es considerava digna de ser ensenyada. I l'única manera de conèixer i estar en contacte amb l'actualitat i l'avançada musical en altres països era viatjar.

L'Esmuc va revolucionar aquest model decimonònic i ben aviat altres centres de l'estat el van agafar com a referència. També va introduir dues titulacions pròpies que aleshores encara no estaven reconegudes a nivell estatal: Promoció i Gestió (actualment Producció i Gestió), i Sonologia.

El model del departament ha cercat de forma conscient la diversitat d'enfocaments i tendències, una exposició constant a tota mena de propostes creatives a través del programa de compositors convidats en funcionament des del primer any, que ha portat compositors de la categoria de Helmut Lachenmann a viure quatre mesos a Barcelona per ensenyar a l'Esmuc, i la cerca d'oportunitats i col·laboracions constants al llarg dels anys: les dotze edicions del premi de composició "Joan Guinjoan", més de cent cinquanta estrenes a les audicions departamentals, trobades de Cergy-Pontoise, Orquestra Juvenil de Catalunya, grup instrumental i vocal de la UAB, la Catedral de Barcelona, el museu Picasso, Barcelona 216, cicle 4 x 4, un projecte Europeu Leonardo da Vinci de dos anys amb l'IRCAM, Sibelius Academy i la Technische Universität Berlin, els màsters en Composició amb tecnologies i en Composició de bandes sonores, que ja va per la seva quarta edició, etc.

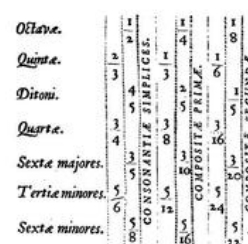
Els fruits d'aquest model d'escola han estat molt importants en totes les disciplines. Pel que fa a les d'aquest departament, els estudis de direcció han donat excel·lents professionals tant en la seva vessant de cor com d'orquestra, alguns d'ells molt ben situats professionalment en l'actualitat. I els estudis de l'àmbit de composició han donat lloc a la generació de joves compositors més importants de les darreres dècades a l'estat, com acrediten tota una sèrie d'indicadors de qualitat difícilment equiparables, com ara: un molt significatiu llistat de premis estatals i internacionals de primer nivell, nombroses beques (entre elles prop d'una desena de La Caixa), freqüents estrenes i programació d'obres dels nostres graduats a cicles nacionals i internacionals, immillorables opinions de departaments de composició europeus on han anat en programes Erasmus, multitud d'encàrrecs, oportunitats i projectes professionals, i una gran internacionalització dels nostres

## Contingut Actual

Número 25, febrer 2014

## Destacats

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



- Parlem d'interval·ls
- 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**

graduats tant en l'exercici professional com en l'accés a estudis de màster i doctorat en prestigioses institucions d'Alemanya, França, Anglaterra, Suïza, Finlàndia i els Estats Units.

Això ha estat possible gràcies a la qualitat del professorat i a l'estructuració d'uns estudis que han cercat la diversitat i l'exposició constant a tota mena de recursos i tendències com a mètode de coneixement integral i d'evolució personal. Un model que ha retornat el concepte de generació, de col·lectiu, a una professió tradicionalment massa individualitzada i aïllada en el seu ensenyament i en el seu exercici professional.

Si hagués de definir un sol element essencial en el canvi de paradigma aquest seria el d'haver posat els mitjans per retrobar el concepte de generació i l'espai col·lectiu de diàleg, de debat, de transversalitat, de compartició d'idees i projectes entre un professorat i un alumnat divers i diversificat, abandonant la tradicional torre d'ivori de moltes dècades anteriors i allunyant-nos del concepte d'escola de pensament únic. Un model que neix i tendeix envers la socialització de la música, del seu estudi i de la seva pràctica professional, com a arrel, motivació i objectiu final.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

# Relleu al capdavant dels departaments

## I: Teoria, Composició i Direcció

Les eleccions a cap de departament de setembre del 2013 han constituït una fita en la història de l'Esmuc. Els que havien estat responsables de la gestió del seu departament durant molts anys – alguns, des que es va fundar l'escola – han cedit el pas a altres professors que, coincidint amb l'inici del segon quadrimestre, recullen el relleu i la responsabilitat que aquest càrrec suposa. Al llarg de quatre setmanes, aquesta secció estarà dedicada a ells: als antics caps de departament, que representen la memòria viva del centre, i als nous, que enceten aquesta etapa amb ambiciosos plans de futur.

A dues veus

Altres publicacions

0



**Eduard Resina**

Cap del departament de Teoria, Composició i Direcció



**Fèlix Pastor**

Cap del Departament de Teoria, Composició i Direcció

Fa més d'una dècada, uns pocs van fer una aposta arriscada per crear la primera escola de música pública de l'estat espanyol que impartís totes les disciplines musicals, des de les més tradicionals com Interpretació, Direcció i Composició, fins a les més noves (en un context històric d'ensenyaments musicals) com Producció i Gestió, Sonologia i Musicologia. A més, des de la seva responsabilitat social, aquesta escola també havia d'incorporar per igual tots els llenguatges, des de la música antiga fins al jazz i la música moderna, passant per la música tradicional i la clàssica.

És evident que aquesta proposta passava per la creació d'un nou model d'escola i per extensió una revisió, i de vegades creació, dels continguts i les metodologies d'ensenyament de música fins aleshores existents. No és exagerar dir que aquest nou model, en el seu moment, va ocasionar un terrabastall. Tant és així que encara sovint se'n percep l'eco. La realitat és que aquest nou model funciona, jutjant pels èxits dels nostres graduats.

En el cas específic del departament de Teoria, Composició i Direcció, del qual jo tinc l'honor de formar part, l'èxit ha sigut rotund com a mínim en dos aspectes: els graduats i el desenvolupament de l'àrea de coneixement de la qual som responsables. El primer és clar per la simple observació de programacions de concerts, resultats de concursos i obtencions de beques importants. El segon és una mica més difícil de veure, però no per això menys important. Exceptuant les assignatures de Composició i Direcció principals, la resta de les nostres assignatures proporcionen una part molt important de la base acadèmica necessària per un músic dels nostres temps. Un músic que, a més de dominar el seu ofici, té un bon coneixement de totes les vessants de la música, fet que li permet desenvolupar-se en qualsevol d'elles en un futur ja sigui professional o acadèmic. La revisió del model anterior aquí es veu molt bé: una especialització docent que resulta en un alumnat més complet.

De fet, passats deu anys en què "la nova escola" s'ha fet gran, veiem que els temps finalment ens han atrapat: a l'estat, els ensenyaments artístics estan començant el seu camí cap a un model més universitari i nosaltres ja estem preparats. Queden moltes coses encara per fer i algunes molt difícils, ja que l'ensenyament musical en alguns aspectes s'enfronta directament als ensenyaments universitaris. Però a altres països la reconciliació ha tingut molt èxit i no hem d'oblidar que en aquest procés ocupem una posició privilegiada gràcies a la revisió d'uns pocs.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

## Contingut Actual

Número 25, febrer 2014

## Destacats

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



- Parlem d'intervals
- 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.



## La sonoritat de l'orquestra i la cobla

Més enllà de dues formacions en concert



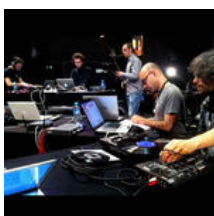
## Casellas Sound System

Una proposta musical que fusiona música tradicional amb bases electròniques



## Una gran mascarada

*Venus i Adonis* de John Blow, al Gran Conjunt d'Antiga



## Música i tecnologies per als més petits

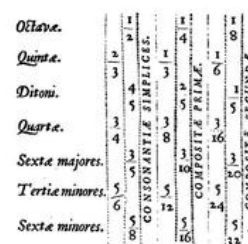
La Barcelona Laptop Orchestra participa al Sonarkids

## Contingut Actual

Número 25, febrer 2014

## Destacats

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



- Parlem d'intervals
- 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**

# La sonoritat de l'orquestra i la cobla

## Més enllà de dues formacions en concert



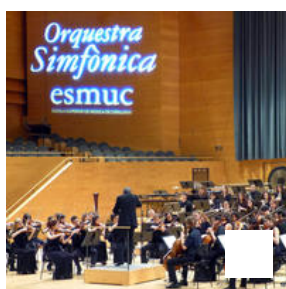
Roser Serrano  
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Seguint el cicle dels Grans Conjunts de l'Esmuc, el passat 29 de gener va tenir lloc el concert de l'orquestra simfònica i la cobla, sota la direcció de [Salvador Brotons](#). Amb un públic força nombros, que va ocupar gran part de la platea i el primer amfiteatre, la Sala 1 de l'Auditori s'omplí primerament de les conegudes sonoritats de l'orquestra simfònica i la cobla per separat, i acabà amb l'interessant so de les dues formacions mesclades, creant un ambient més festiu dins la sala.

El concert va començar amb la *Sisena Simfonia* del compositor Antonin Dvořák (1841–1904), que l'orquestra interpretà amb passió i dinàmiques, junt amb algun tímid somriure de complicitat entre músics, que s'amagava darrera l'energia *seriosa* que predominà, per exemple, en el primer moviment. Un segon moviment força tranquil destacà pel solo de la flauta, i

contrastà amb l'aire de dansa txeca que caracteritza el tercer moviment i les grans imitacions melòdiques entre instruments de diferents famílies durant l'últim moviment.

La cobla, fora del seu context habitual –una plaça i acompanyada de balladors–, va obrir la segona part del concert amb tres obres conegudes del repertori sardanístic: *Nupcial* de Ricard Lamote de Grignon, *Coll forcat* d'Eduard Toldrà i *Recordant Vic*, de Joaquim Serra que, junt amb els respectius cants de tenora, van introduir el caire més popular que més tard va anar adquirint el concert.

Arribats a aquest punt, el director de l'orquestra Salvador Brotons, va fer un petit discurs d'agraïment. Tot seguit, fora de programa, l'orquestra va fer un acte d'homenatge al director d'orquestra [Claudio Abbado](#), mort el passat 20 de gener. Van interpretar una breu obra que Guillem Pareja, estudiant de composició de l'Esmuc i participant de l'orquestra simfònica d'aquests Grans Conjunts com a violoncel·lista, va escriure per a l'ocasió. En aquesta peça s'hi van poder escoltar, barrejats amb habilitat, breus fragments d'obres de compositors que formen el cànon de la *tradició clàssica* com són Beethoven, Bruckner, Strauss, Verdi, Mahler, Bach, Brahms...

Per tancar el vespre, la plenitud de les dues formacions omplí de noves sonoritats la sala de l'Auditori. Primerament amb *La processó*, de [Xavier Pagès](#) que és, com bé diu ell: "Un intent d'unir la força de la música popular amb les noves formes d'expressió que ofereix la música contemporània". L'obra va començar amb el toc de matinades, interpretat pels dos tibles i una caixa, que van desfilat, passant pel passadís central, des de la porta central d'accés a la platea fins l'escenari. Els diables, les campanes i els balls de bastons són algunes de les tonades que es van poder sentir enmig d'aquesta obra que va dur l'ambient de festa major dins la sala.

Com a punt i final del concert, es va interpretar el *Concert Catalanes*, per a tenora solista i orquestra compost pel mateix Brotons, i amb Jordi Figaró –professor de tenora de l'Escola– com a tenora solista, paper on destacà amb virtuosisme i explorant les dinàmiques del propi instrument. Format per tres moviments, al llarg del concert s'hi van poder reconèixer diferents cançons del repertori popular català. El conjunt de l'obra i la potència de les dues formacions deixà bocobadats els oients en més d'una ocasió, sobretot en el màgic final del segon moviment, en què molts van aguantar-se la respiració per uns instants, per no trencar el silenci que s'havia creat.

En un concert d'aquestes característiques, i que deixà el públic content, és llàstima que a la projecció que es fa a la paret de la sala a cada concert dels Grans Conjunts, no s'hi reflectís la cobla com a formació participant –ja que només posava "Orquestra Simfònica"–. Potser encara ho és més, però, que aquest descuit d'una de les formacions participants es repetís en el [vídeo](#) resum d'aquest concert, en el qual, dins els vuit minuts que dura, només apareixen fragments de l'orquestra.

Comentaris (0)

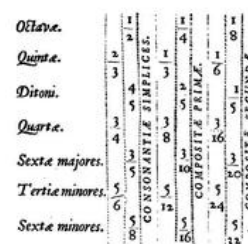
+ Afegir un comentari

## Contingut Actual

Número 25, febrer 2014

## Destacats

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



- Parlem d'interval

- 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**

# Casellas Sound System

Una proposta musical que fusiona música tradicional amb bases electròniques



Laura Mutgé  
Estudiant de Musicologia  
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



El dilluns dia 29 de gener, a la sala Oriol Martorell de [l'Auditori de Barcelona](#), el Gran Conjunt de Música tradicional de l'Esmuc, dirigit aquest curs per [Marcel Casellas](#), va deixar el públic entusiasmat i amb moltes ganes de ballar.

El conjunt, format per flabiols, tible, tenora, gralles, saxos, fiscorn, clarinet, flauta travessera, violí i viola elèctrics, acordions diatònics i dolçaina, tenia un element estrella... Un DJ, Gerard Alís, un dels grans protagonistes de la nit, que s'encarregava de fer les bases electròniques mentre els altres instruments anaven interpretant les melodies.

EL concert va començar amb una breu explicació de Marcel Casellas sobre el concepte *Sound System*, reinterpretant-lo com a *So insistent*, i explicant que són un seguit de sons pregravats que s'utilitzen per interpretar-hi

música a sobre. Per tant, constitueixen la base rítmica (i en alguns casos harmònica) de la peça. Però no hem d'oblidar que es tractava d'un concert amb l'etiqueta de música tradicional, i per lligar aquestes dues idees que en un principi poden semblar molt llunyanes, Casellas ens explicà un altre concepte: la *presa de terra*; és a dir, donar valors d'una cultura a una música. El més evident seria la llengua, per tant cantar músiques electròniques en català, però també podem anar més enllà i experimentar amb les tímbriques pròpies de Catalunya (tible, gralla, flabiols...), amb melodies (el toc de Matinades, *No n'hi ha prou* de Mataró...) i fins i tot amb gèneres com ara el contrapàs, la jota o un ball pla.

No va ser un concert dividit per les diferents peces sinó que més aviat estava dividit per entorns o ambients, però sempre amb les diferents bases electròniques com a element principal.

El concert va començar amb una música més tranquil·la o *chill out* on s'anaven combinant solos d'acordions amb un text d'Àngel Guimerà, seguit per un cant polifònic i la moixiganga d'Algemesí amb intervencions de les cordes i amb un recitatiu del text d'Ovidi Montoll *Perquè vull*. Amb els músics tocant amb ulleres de sol ens vam traslladar a un altre ambient, com si fóssim a dins d'un *after* a les 5h del matí amb música per no parar de ballar, i què millor per aquesta música que el toc de matinades? Després de la música de "discoteca", ens varen oferir els gèneres esporògens (ball pla, rumba, jota i contrapàs) amb la coneguda tonada *Volem pa amb oli* en rumba, o una sèrie d'improvisacions a la jota. També ens varen mostrar una mena de *Suite* de balls de plaça de Mataró, com el conegut *No n'hi ha prou*, tot i que la barreja de música en directe i vídeo no va acabar de funcionar. Per acabar ens van interpretar l'*Electrosimfonieta núm. 1* composta pel propi Marcel Casellas.

Comentaris (0)

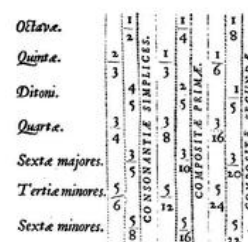
+ Afegir un comentari

## Contingut Actual

Número 25, febrer 2014

## Destacats

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



- Parlem d'interval
- 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 gran mascarada

*Venus i Adonis* de John Blow, al Gran Conjunt d'Antiga



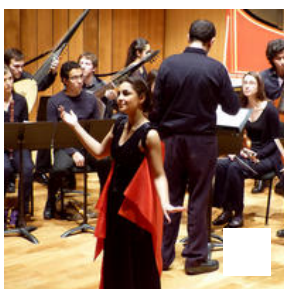
Paloma Gento  
Estudiant de Musicologia  
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



El Gran Conjunt d'Antiga enguany s'ha decantat per una obra interpretada de manera molt més interdisciplinària comparat al que s'havia fet d'anys anteriors. *Venus i Adonis*, una mascarada de John Blow (1649-1708), va resultar un encert per poder explorar recursos com la dansa o la interpretació. Aquest any, coincidint amb les jornades de portes obertes del Departament de Música Antiga, les [Antigalles](#), el públic que hi va assistir va augmentar en gran nombre, de manera que l'espectacle del dia 31 de gener va omplir la Sala 4 de L'Auditori i va deixar fora aproximadament el mateix nombre de persones que a l'interior. El mateix Josep Borràs, director de l'Esmuc, no va poder assistir a la representació per falta de seients lliures.

Les Antigalles, portades a terme del 31 de gener al 2 de febrer, van reunir persones amb interès per la música de segles passats i van tenir la

col·laboració dels professors del centre per fer concerts de cambra i orquestrals. És una mesura per apropar aquesta branca de la música a nous estudiants, reforçar l'interès i promocionar el centre i la qualitat del professorat. L'obra de John Blow estava planificada dins l'horari de les jornades, cosa que va fer que el públic augmentés.

En les representacions de *Venus i Adonis* (tres en dies consecutius, a L'Auditori, al Prat de Llobregat i a Terrassa), s'ha seguit el mateix format de concert. Entre els diferents actes, l'orquestra realitzava pauses –potser massa llargues– per tornar a afinar els instruments. Durant la pausa entre el primer i el segon acte, el director del conjunt, [Xavier Díaz-Latorre](#), amb el seu humor característic, va aprofitar per explicar el context de l'obra i fer una breu exposició organològica dels instruments que formen el conjunt, diferenciant-los dels seus trets moderns respectius (l'arc, les cordes de tripa, els trasts...) i analitzant-ne les característiques que existien per justificar la necessitat de reafinar els instruments antics. D'aquesta manera, la representació adquiria un caràcter informatiu i d'interès musicològic, a més de ser una ajuda per apropar-se al públic.

Pel que fa a la representació, el conjunt havia estudiat aspectes de retòrica, interpretació, acció i gestualitat, afegint informació iconogràfica a l'espectacle (la posició de les Gràcies seria un magnífic exemple). Això va afegir dificultat per als cantants, que van destacar tant en aquest camp com en el musical. La gestualitat barroca va ser acompanyada per una posada en escena senzilla, clara i directa, a mans de l'actriu, professora i directora Susana Egea, especialitzada en escena operística, que va afegir canvis segons l'espai disponible en cada representació. Laura Sintès, graduada en l'especialitat de Musicologia per l'Esmuc, es va encarregar de la part de dansa barroca, mitjançant el seu coneixement del tractat coreogràfic de Foullet. La dansa cobra en aquesta obra un important paper a causa del seu caràcter cortesà, per això es van realitzar diversos números dins dels diferents actes.

Amb tots aquests elements (xerrada, música, interpretació i dansa), el resultat final va ser una *performance* molt completa, que esperem que sigui l'inici d'una característica manera de fer les coses en el Departament de Antiga de l'Esmuc, amb col·laboració interdisciplinària, acostament al públic i una major difusió, sempre sense perdre la vista la gran qualitat musical, tant del conjunt instrumental com dels cantants.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

## Contingut Actual

Número 25, febrer 2014

## Destacats

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

Octave.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
Quinte.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
Disson.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
Quarte.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
Sexte majores.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
Tertie minores.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
Sexte minores.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100

- Parlem d'intervals
- 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**

# Música i tecnologies per als més petits

La Barcelona Laptop Orchestra participa al Sonarkids



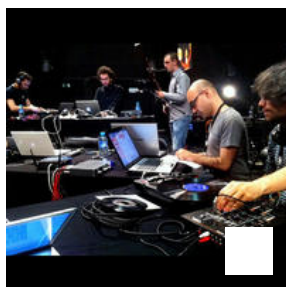
Maria Sabaté  
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Els passats 21, 22 i 23 de desembre es va celebrar al Cosmocaixa el [Sonarkids](#), dins el qual s'integrava una proposta de tallers de la [Barcelona Laptop Orchestra](#), enmig d'altres activitats tals com un espectacle de robots, un taller de composició musical i altres activitats interactives que van ser el centre d'interès de moltes famílies. L'orquestra va ser creada pel Departament de Sonologia de l'Esmuc, i en formen part professors i estudiants d'aquest centre, amb la col·laboració d'investigadors del Music Technology Group de la Universitat Pompeu Fabra.

L'objectiu dels [tallers](#) era estimular l'activitat psicomotriu dels participants en la interacció amb els ordinadors, estimular la col·laboració i interacció entre nens de 4 a 12 anys, i proveir d'un entorn exploratori que estimulés el joc i la creativitat a través del so i la música, mitjançant tecnologies digitals.

Amb aquests tallers es va presentar una [mini orquestra tecnològica](#). Els instruments de l'orquestra van ser creats específicament per al taller amb una corba d'aprenentatge molt ràpida, amb l'objectiu de permetre als usuaris centrar-se en tenir una experiència musical completa, evitant els aspectes motrius, complexos per als nens més petits, dels instruments tradicionals. Per això es van dissenyar interfícies basades en un llenguatge conegut per nens d'aquestes edats: les arts plàstiques.

Per mitjà de la tecnologia, els assistents podien dur a terme activitats tan poc usuals com ordenar ritmes sobre un tocadiscs, pintar melodies i retallar formes tímbriques, generar patrons musicals amb cartrons de colors o fer que les verdures i els estris de cuina emetin sons sorprenents.

El taller es dividia en diferents espais: [un tocadiscs](#) on es podien posar diferents objectes, com figures de colors, i una càmera detectava els colors, les formes, la distància a l'eix i altres variables, i les feia sonar en conseqüència. Un [seqüenciador d'objectes de colors](#) que, segons el color, la mida i la posició dels objectes, generava patrons de notes. [Instruments fets amb objectes conductors](#), on els nens, tancant circuits elèctrics a través del contacte entre parts dels seus cossos i objectes conductors com coberts i verdures, veien sonar notes. [Un orgue de colors i formes](#), que modificava el seu timbre segons la forma i color dels objectes que s'hi posaven al damunt o s'hi pintaven, [un instrument per a pintar-hi melodies](#) i, per últim, un [espai](#) amb zones sensibles on els nens, al tocar al terra, o bé amb les mans o bé amb els peus, s'il·luminava una zona del terra i feia un so.

Els instruments s'escoltaven entre sí i reaccionaven els uns amb els altres, reajustant els seus tempos i harmonies en resposta a les variacions dels demés instruments, com en un combo de jazz. Per fer més patent aquest aspecte, difícil de percebre per als nens petits, al final de cada sessió els mateixos professionals tocaven els diferents instruments i explicaven els espais, per tal de mostrar als nens la connexió entre ells.

En un principi, el taller pretenia proposar al nen una exploració lliure dels instruments. Però els organitzadors van veure, en tests inicials, que la majoria experimentaven amb el que ja coneixien, les formes, els colors, materials però poc amb la música. Per això, amb l'ajut de dues pedagogues, van canviar la dinàmica, guiant els nens, mitjançant el joc, en l'exploració dels aspectes musicals i sons que interessava.

Acostumats a projectes molt experimentals i abstractes, un projecte per a nens com el Sonarkids suposava un gran repte, i els desenvolupadors i talleristes (estudiants de Sonologia de l'Esmuc) en fan una valoració molt positiva, tant de la feina feta com dels resultats obtinguts.

Comentaris (0)

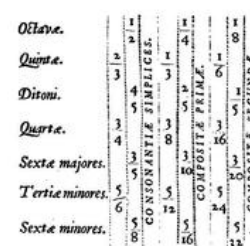
+ Afegir un comentari

## Contingut Actual

Número 25, febrer 2014

## Destacats

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



- Parlem d'interval·ls
- 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**

# El facsímil como herramienta de trabajo

## Historia de una recuperación (II)



Juan Carlos Asensio  
Professor de Musicologia  
de l'ESMUC

Posa't en contacte

Article

Altres publicacions

0



Detalle del *Cancionero de Juana la Loca* (Bibliothèque Royale de Belgique ms. IV 90)

### La primera colección de facsímiles musicales

Como apuntábamos en la [primera parte de este artículo](#), aunque de manera variable, siempre ha habido cierto interés en la reproducción de los diferentes tipos de documentos musicales antiguos, bien con un afán de mostrar la diversidad de escrituras del pasado, bien como simple muestra del erudito conocimiento de los responsables de determinadas ediciones. En cualquier caso, los avances técnicos de finales del siglo XIX posibilitarían que, por fin, se desarrollase una técnica que iba a hacer realidad el procedimiento de reproducción de los antiguos manuscritos. En efecto, la invención de la fotografía iba a sustituir por su perfección y calidad a los incómodos -y a veces algo subjetivos- facsímiles realizados a mano por expertos copistas profesionales, como hemos podido ver en el artículo anterior. Éstos, con sumo cuidado aunque a veces adulterando algo la realidad, manuscibieron durante décadas y por encargo la copia de algunos

de los más importantes testimonios culturales de la Europa medieval. La música no sería una excepción. En 1851, el jesuita belga Louis Lambillote (+1855) publicó lo que podríamos llamar el antecedente de nuestras ediciones facsímil, el *Antiphonale de Saint Grégoire: Facsimilé du manuscrit de Saint-Gall (VIII siècle)* [1]. En realidad se trataba del *Cantatorium* de la biblioteca de San Galo (ms. 359) publicado de manera litográfica, siendo ésta, con toda probabilidad, la primera vez que se reproducía de manera más o menos completa un manuscrito gregoriano con notación musical *in campo aperto*, es decir, sin ninguna línea de referencia como pautado, clave u otro elemento de ayuda a la lectura diastemática o interválica. Esta publicación formaba parte de la efervescencia que por aquellos años se instaló en el continente, que obedecía por un lado al gusto por la bibliofilia y por otro a la intención de conocer los antiguos monumentos escritos de la humanidad. Y la invención de la fotografía hacía posible no tener que acudir directamente a la biblioteca -solo para estudios más pormenorizados, lo que es necesario aún hoy en día-, no tener que fiarse de la pericia de un calígrafo -profesión que con toda probabilidad comenzaría su declive en esos momentos- y poder ver la reproducción de un original casi con su aspecto real.

Pero debajo de esta idea de publicación de las fuentes subyace una realidad mucho más profunda. Para la primera edición fotográfica de fuentes musicales, todo obedece a la polémica surgida en torno a las ediciones de canto llano vigentes en el último tercio del siglo XIX. Por un lado la edición de la casa Pustet de Ratisbona, heredera directa desde 1868 de la *Editio Medicea*, considerada como la "recomendada por la iglesia", edición oficiosa que los más interesados situaban bajo el cuidado de Palestrina. En realidad se trataba de la reedición última de un original salido de la imprenta romana de los Medici en Roma en 1614, bajo los auspicios del Concilio de Trento -eso sí, ¡... 51 años después de finalizado éste...! (Cf. Figura 1) -. Se trataba de una edición en la que se muestra el pensamiento de los hombres del Renacimiento y su postura frente al canto litúrgico medieval, su estética y su composición... Muchas de sus características no cuadraban en las aspiraciones de ese momento y se decidió "reformular, cambiar, actualizar las melodías..." al gusto de la época. Es cierto que la primera revisión se encomendó a Palestrina (+1594) y a Annibale Zoilo (+1592), pero el trabajo de revisión fue concluido por Felice Anerio (+1630) y Francesco Soriano (+1621). Nada sabemos a ciencia cierta del papel de Palestrina quien, prudentemente, se retiró de esta labor.

A partir de su publicación, la *Medicea* fue considerada como edición "oficiosa", y como tal debió ser adquirida por multitud de centros eclesiásticos pero nunca, o casi nunca, usada en el oficio coral. Muchas son las razones que pueden argumentarse al respecto. En lo que al caso español se refiere, debido a la proliferación de los libros de coro de gran formato, muchos de ellos escritos durante el siglo XVI, no fue bien acogida la reforma, y en la mayoría de los lugares se continuó cantando desde los libros propios cambiando algunas cosas según el gusto y la estética imperante, pero manteniendo las antiguas fuentes. Del celo con el que algunos hispanos se enfrentaron a los posibles cambios da buena cuenta el diplomático y compositor cordobés Fernando de las Infantas (+ca. 1610), embajador en Roma, quien siguió muy de cerca los primeros trabajos de la futura *Editio Medicea*, denunciando algunos abusos en los que se mezclan el purismo musical y las razones económicas y aún políticas del momento. Ésta era la edición imperante de manera general en el s. XIX. Frente a ella, las nuevas ediciones de los monjes de Solesmes, resultado de sus investigaciones en pos de la recuperación de las primitivas melodías, fueron utilizadas solamente por los benedictinos de la congregación de Francia, pero aspiraban a difundirse por toda la cristiandad como prueba de la posibilidad de retorno a las antiguas melodías. Los primeros resultados de estas investigaciones comenzaron a ser tomados más en serio sobre todo a raíz de la edición en 1883 del *Liber Gradualis* de Dom Joseph Pothier (+1923), monje solesmense y autor de gran parte de los trabajos de restauración melódica y de un manual [2] en el que se resumía la filosofía de esos trabajos junto a las pruebas de cómo se podía conocer la lectura melódica de los neumas mediante la comparación de las notaciones *in campo aperto* con las diastemáticas. (Cf. Figura 2)

## Destacats

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



- Parlem d'intervals
- La revista ESMUCdigital no es responsable de las ideas 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**



**PROPRIUM MISSARUM  
DE TEMPORE.**

**Dominica I. Adventus.**  
Ad Missam.  
Introitus. Ton. VIII.

**A**d te le - vá - vi á - ni - mam  
me - am: De - us me - us, in  
te .con - fi - do, non e - ru - bé - scam: neque ir - ri - de -  
- ant me i - ni - mí - ci me - i: ét - e - nim u - ni -  
- vér - si, qui te ex - spéctant, non confun - dén - tur.

Ps. Vi - as tu - as, Dó - mi - ne, de - món - stra mi - hi:  
et sé - mi - tas tu - as é - do - ce me. V. Gló - ri - a  
Pa - tri, et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i san - cto.

Graduale Romanum. 1

Fig. 1. Introito *Ad te levavi*. Editio Pustet (1868)

Fig. 2. Páginas iniciales del *Liber Gradualis* de dom Pothier (1883)

Pero conozcamos antes un poco del trabajo de los monjes. Desde el primer momento gran parte de sus investigaciones fueron cuestionadas por muchos de los musicólogos de la época —entre ellos nuestro Barbieri (+1894) — quizás por incredulidad y poco conocimiento de las labores que los monjes llevaban ya décadas realizando, impulsados por su abad restaurador Prosper Guéranger (+1875). Desde su juventud, su principal sueño fue ver reinstaurada la liturgia romana en Francia. En 1833 restaura un pequeño priorato cerca de Le Mans, que cuatro años más tarde se convertirá en la abadía de Solesmes. Guéranger no era músico, pero tenía una extraordinaria capacidad para la ciencia litúrgica. Sus publicaciones hicieron que se ganara el respeto de muchos de los círculos que clamaban por una verdadera reforma. Como no conocía la ciencia del canto ni de la música, buscó dentro de su propio monasterio los hombres más competentes para llevar a cabo su propósito. El primero de ellos sería Paul Jausions (+1870?) quién, por orden de su abad, copió de su puño y letra un manuscrito, el *Processional* inglés de Santa Edith de Wilton conocido como el *Processional* de Rollington del s. XIII, inaugurando así las copias que en el futuro formarían la colección de manuscritos solesmenses. En 1860 se le unió el antes citado Joseph Pothier. Para entonces en Solesmes se empezaba a crear un estilo de canto propio que se puede resumir en una frase del canónigo Agustín Gontier de la diócesis de Le Mans [3]: "La regla

que domina todas las reglas es que, excepto en la melodía pura, el canto es una lectura inteligente, con buena acentuación, buena prosodia y buen fraseo...". Sobre esta manera de ejecución se fundamentaría gran parte del trabajo de restauración del canto gregoriano.

En 1862 dom Jausions se trasladó a la biblioteca de la ciudad de Angers para copiar un libro completamente notado en neumas *in campo aperto* mientras dom Pothier se aplicaba en la traducción melódica de los neumas del *Cantatorium* de san Galo que, como ya hemos dicho, había publicado en facsímil unos años antes el jesuita Lambillotte. Ambos monjes hicieron suyo el principio de dom Guéranger: "Sólo podemos tener la certeza de haber encontrado la frase gregoriana de una pieza concreta en toda su pureza, cuando los manuscritos de varias iglesias alejadas entre sí concuerden en la misma lectura". Comenzaron a aparecer así sus primeros trabajos que los veinte años siguientes se orientaron a la preparación de libros de canto para la Congregación de Solesmes. El *Liber gradualis* de 1883 presentaba una notación propia que incorporaba caracteres de los manuscritos franceses de los siglos XIII-XIV, pero que además introducía elementos nuevos a imitación de los propios manuscritos neumáticos medievales, sentando así las bases para la notación del canto gregoriano más difundida desde entonces.

Unos años antes de la publicación de la edición del *Liber gradualis*, en 1875 un joven violonchelista llamado André Mocquereau (+1934) ingresa en la abadía. (cf. Figura 3) En 1882 es encargado de la dirección de la *Schola* del monasterio y por esos años empezaba a madurar la idea de publicar una colección de facsímiles que con el título de *Paléographie Musicale* presentara a toda la comunidad científica las pruebas del trabajo de los monjes y desterrar así la idea imperante de que "...neumis sine lineis, quasi puteus sine fune..." es decir, de neumas sin líneas, como pozo sin cuerda... nada se puede sacar, dejando claro que los intentos de transcripción de las primitivas melodías eran poco menos que una invención.

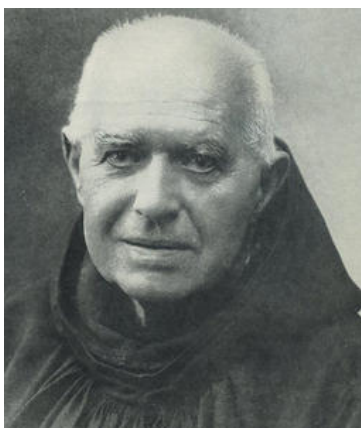


Fig. 3. Dom André Mocquereau, fundador de la *Paléographie Musicale*

Inspirado en los antiguos grabados publicados por Martin Gerbert (+1793), el p. Martini (+1784), Pierre B. de Jumilhac (+1682), John Hawkins (+1789), Johann N. Forkel (+1818) o la más reciente copia manuscrita de Lambillotte, tras sortear las dificultades económicas que un proyecto de esta envergadura lleva consigo y la delicada elección del primer manuscrito que debía reproducirse con la consecución de los permisos necesarios, en 1889 vio la luz el primer volumen de la colección que inicialmente se publicaba en fascículos que eran enviados a los suscriptores que costeaban la edición. Las dificultades fueron enormes. En esos momentos, además, los monjes se encontraban exclaustrados, viviendo en casas del pueblo debido a leyes civiles que dificultaban la vida de las congregaciones religiosas. A pesar de todo, la publicación salió adelante. Los pequeños fascículos se enviaron a los suscriptores entre los que se encontraban el ministro francés de Instrucción Pública y Bellas Artes –a cuyo nombre se suscribieron nada menos que cincuenta ejemplares–, ocho cardenales, el Nuncio apostólico en París, diecinueve obispos, tres personajes de la realeza –un príncipe y dos princesas–, numerosas Bibliotecas y Academias científicas estatales –entre ellas la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid– y un gran número de particulares interesados. Entre los escasos suscriptores españoles, figuran el abogado, escritor y crítico musical madrileño José María Esperanza

y Sola (+1905), el agustino escurialense Eustoquio de Uriarte (+1900), el prior de Santo Domingo de Silos – francés, a la sazón, dom Ildephonse Guepin (+1917) – y el director del Colegio de la Cruz de Madrid, José Fernández de Valderrama. El primer volumen constaba de una *Introducción General* escrita por dom Mocquereau, en la que se trataban cuestiones varias como la influencia de los nuevos procedimientos de reproducción fotográfica, el progreso de los estudios arqueológicos o la importancia de los tratados teóricos en la restauración, pasando por la Filología y la Paleografía musicales y la importancia de su conocimiento para llevar a cabo estas labores. A continuación aparecía un estudio del manuscrito reproducido –el códice 339 de la biblioteca de san Galo, un gradual del s. XI– seguido de un amplio capítulo dedicado al origen y clasificación de las diferentes escrituras neumáticas. (Cf. Figura 4) Muchos de los contenidos de esta introducción eran absolutamente novedosos y originales. En ellos se explicaba el sistema notacional escogido por Solesmes. En la actualidad, la colección, cuyo título completo es *Paléographie Musicale. Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican publiés en fac-similés phototypiques par les Bénédictins de Solesmes*, sigue su curso, siendo la decana de las publicaciones de facsímiles musicales y una de las colecciones más antiguas, todavía activas, de su género. [4] Durante una primera época, los volúmenes iban precedidos de unos amplios estudios de tipo general sobre distintas materias relacionadas con el canto gregoriano (ritmo, notación...).

Tras dom Mocquereau, los distintos directores del *Atelier de Paléographie* del monasterio [5] han continuado con las ediciones facsímil de manuscritos de la colección que actualmente lleva publicados 25 volúmenes repartidos en dos series. El más reciente ha aparecido en enero de este mismo año 2014, primer volumen de la colección con la reproducción del manuscrito en color. (cf. Figura 5) A excepción de los volúmenes II y III, las ediciones reproducen manuscritos completos, o al menos las partes imprescindibles [6] para el estudio de las piezas de canto que luego figuraría en las ediciones para uso coral, omitiendo en ocasiones las partes finales de los manuscritos que contenían troparios o prosarios. Los tomos II y III reproducen una sola pieza, el gradual *Justus ut palma* de acuerdo a más de doscientos cincuenta testimonios manuscritos de los siglos X al XVII. Con la decisión de dedicar dos volúmenes completos a esta impresionante lista, dom Mocquereau intentaba demostrar a la comunidad científica la calidad del trabajo en el *Atelier* y convencer a las autoridades eclesiásticas de la necesidad del retorno a las fuentes para restaurar definitivamente las melodías gregorianas.

La colección ha contribuido también a conservar manuscritos que, por una u otra razón, hoy se han perdido. La historia europea durante el siglo XX ha traído consigo algunas catástrofes humanas y materiales. Al comienzo de la Segunda Guerra Mundial, los manuscritos de las bibliotecas de Chartres (Francia) fueron llevados al castillo de Villebon, edificio aislado en medio de un bosque. Con la ocupación nazi, éstos decidieron su retorno a Chartres para facilitar, según ellos, la consulta a los eruditos extranjeros, reintegrándose a su lugar de origen en diciembre de 1940. Así, el 26 de mayo de 1944, a las numerosas víctimas que causó un bombardeo hubo que añadir la Biblioteca Municipal, que fue completamente destruida. Algunos manuscritos pudieron salvarse de las ruinas en un deplorable estado. No fue el caso del ms. 47, un gradual del s. X escrito en neumas bretones, uno de los testimonios más antiguos de notación musical. Gracias a que había sido reproducido en 1912 en el volumen XI de la colección, hoy conservamos al menos su reproducción en blanco y negro. Años más tarde, y como homenaje a un amigo de la abadía, el canónigo Yves Delaporte vería la luz el volumen XVII, consagrado a



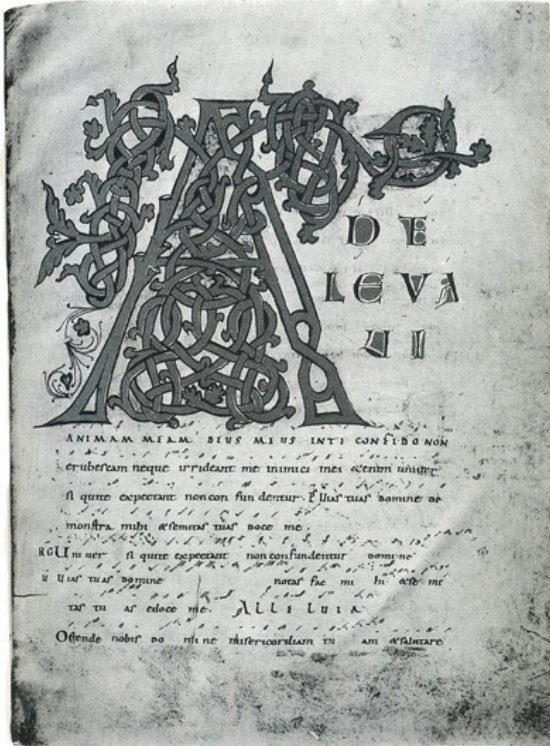


Fig. 4. *Paléographie Musicale*, vol. 1 (1889), p. 1, Introito Ad te levavi

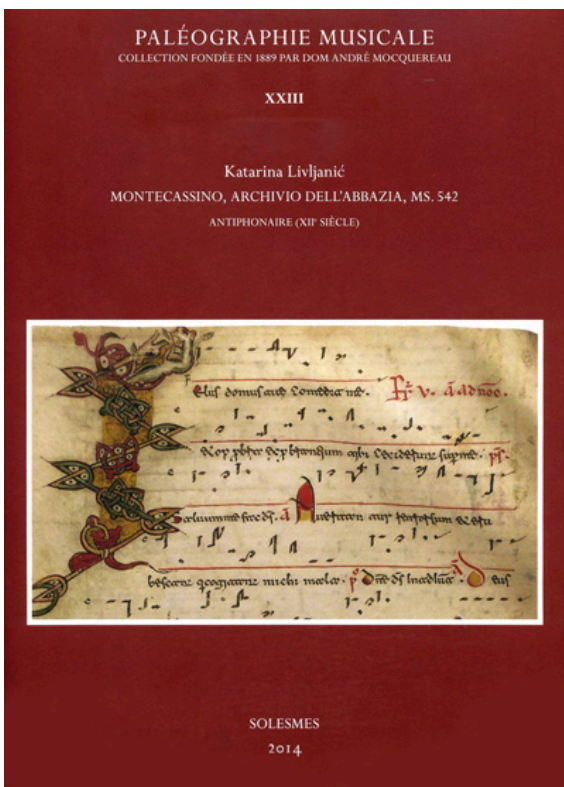


Fig. 5. Portada del último volumen de la *Paléographie Musicale* (ed. 2014)

los fragmentos de Chartres que, reproducidos en el archivo de Solesmes, habían sobrevivido en fotografías a aquellos amargos días del final de la Segunda Guerra Mundial. Otros casos, como el volumen XVI, el gradual de Mont-Renaud, actualmente en una colección privada, sería de difícil acceso a no ser por su publicación en la colección.

De la misma manera que los pioneros estudios de los monjes comenzaron a motivar a otros especialistas, el tiempo ha demostrado que es necesaria la colaboración de musicólogos externos al monasterio que, con sus conocimientos y colaboraciones en nuevos volúmenes, enriquezcan la colección. Prueba de ellos son los tomos XXI y XXI de la primera serie encomendados a los expertos en repertorio beneventano, profesores Thomas F. Kelly y Katarina Livljanic. Esta última acaba de publicar el ms 542 del Archivo de la Abadía de Montecassino, por primera vez en color dentro de la colección.

#### Lista de los volúmenes publicados en la colección *Paléographie Musicale*:

- PM I: *Paléographie Musicale*, vol. 1, *Le Codex 339 de la Bibliothèque de Saint-Gall (Xe siècle): Antiphonale Missarum Sancti Gregorii*, Solesmes, 1889
- PM II: *Paléographie Musicale*, vol. 2: *Le Répons-graduel Justus ut palma, reproduit en fac-similé d'après plus de deux cents antiphonaires manuscrits du IXe au XVIIe siècle*, Solesmes, 1891
- PM III: *Paléographie Musicale*, vol. 3: *Le Répons-graduel Justus ut palma*. Deuxième partie, Solesmes, 1892
- PM IV: *Paléographie Musicale*, vol. 4: *Le Codex 121 de la Bibliothèque d'Einsiedeln (IXe-Xe siècle): Antiphonale Missarum Sancti Gregorii*, Solesmes, 1894
- PM V: *Paléographie Musicale*, vol. 5: *Antiphonarium Ambrosianum du Musée Britannique (XIIe siècle), Codex Additional 34209*, Solesmes, 1896
- PM VI: *Paléographie Musicale*, vol. 6: *Antiphonarium Ambrosianum du Musée Britannique (XIIe siècle), Codex Additional 34209*, Transcription, Solesmes, 1900
- PM VII: *Paléographie Musicale*, vol. 7: *Antiphonarium tonale missarum, XIe siècle: Codex H. 159 de la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier*, Solesmes 1901
- PM VIII: *Paléographie Musicale*, vol. 8: *Antiphonarium tonale missarum, XIe siècle: Codex H. 159 de la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier*, Phototypies, Solesmes 1901-5
- PM IX: *Paléographie Musicale*, vol. 9: *Antiphonaire Monastique, XIIe siècle: Codex 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Lucques*, Solesmes, 1906
- PM X: *Paléographie Musicale*, vol. 10: *Antiphonale Missarum Sancti Gregorii, IXe-Xe siècles: Codex 239 de la Bibliothèque de Laon*, Solesmes, 1909
- PM XI: *Paléographie Musicale*, vol. 11: *Antiphonale Missarum sancti Gregorii, Xe siècle: Codex 47 de la Bibliothèque de Chartres*, Solesmes, 1912
- PM XII: *Paléographie Musicale*, vol. 12: *Antiphonaire Monastique, XIIIe siècle: Codex F. 160 de la Bibliothèque de la Cathédrale de Worcester*, Solesmes, 1922
- PM XIII: *Paléographie Musicale*, vol. 13: *Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris, fonds latins (XIe siècle): Graduel de Saint-Yrieix*, Solesmes, 1925
- PM XIV: *Paléographie Musicale*, vol. 14: *Le Codex 10673 de la Bibliothèque Vaticane (XIe siècle)*, Solesmes, 1931
- PM XV: *Paléographie Musicale*, vol. 15: *Le Codex VI.34 de la Bibliothèque Capitulaire de Bénévent (XIe-XIIe siècles): Graduel de Bénévent avec prosaire et tropaire*, Solesmes, 1937
- PM XVI: *Paléographie Musicale*, vol. 16: *Le Manuscrit de Mont-Renaud, Xe siècle: Graduel et antiphonaire de Noyon*, Solesmes, 1955
- PM XVII: *Paléographie Musicale*, vol. 17: *Fragments des manuscrits de Chartres*, reproduction phototypique: Présentation par le chanoine Yves Delaporte, Solesmes, 1958
- PM XVIII: *Paléographie Musicale*, vol. 18: *Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome (XIe siècle). Graduel et tropaire de Bologne*, Solesmes, 1969

- PM XIX: Paléographie Musicale, vol. 19: *Le manuscrit 807, Universitätsbibliothek Graz (XIIe siècle): Graduel de Klosterneuburg*, Solesmes, 1974
- PM XX: Paléographie Musicale, vol. 20: *Le Manuscrit VI-33, Archivio Arcivescovile Benevento: Missel de Bénévent (début du XIe siècle)*, Berne, 1983
- PM XXI: Paléographie Musicale, vol. 21: Thomas Forrest Kelly, *Les Témoins Manuscrits du Chant Bénéventain*, Solesmes, 1992
- PM XXII: Paléographie Musicale, vol. 22: *Le Codex 21 de la Bibliothèque Capulaire de Bénévent: Antiphonale Monasticum (XIIe-XIIIe s.)*, Solesmes, 2001
- PM XXIII: Paléographie Musicale, vol. 23: Katarina Livljanic, *Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Ms. 542, Antiphonaire (XIIe siècle)*, Solesmes, 2014
- PM II<sup>a</sup> serie/I: Paléographie Musicale, 2<sup>a</sup> serie, vol. I: *Antiphonaire de l'office monastique transcrit par Hartker, Mss. Saint-Gall 390-391 (980-1011)*, Solesmes, 1900
- PM II<sup>a</sup> serie/II: Paléographie Musicale, 2<sup>a</sup> serie, vol. II: *Cantatorium, IXe siècle; n° 359 de la Bibliothèque de Saint-Gall*, Solesmes, 1924

## Bibliografía

- ASENSIO, Juan Carlos, *El Canto Gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Alianza, 2003 (reed. 2011)
- BAROFFIO, Giacomo G. "Il Concilio di Trento e la Musica", *Musica e Liturgia nella Riforma Tridentina*, Provincia Autonoma di Trento, 1995, pág. 9-17
- BERGERON, Katherine, *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*, Berkeley, 1997
- COMBE, Pierre, *Histoire de la Restauration du Chant Grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'Édition Vaticane*, Solesmes, 1969
- HILEY, David, *Western Plainchant. A handbook*, Clarendon Press, Oxford, 1993
- HUGLO, Michel, ----, "Bilan de 50 de recherches (1939-1989) sur les notations musicales de 850 à 1300), *Acta Musicologica* 62, 1990, pag- 224-59
- MOLITOR, Raphael; *Die nach-Tridentinische Choralreform zu Rom*, 2 vols. Leipzig, 1901-2
- SAULNIER, Daniel, "1990-2000: Dix ans de recherches grégoriennes à Solesmes", *Analyse Musicale* 41, pág. 95-102

1 Paris, Poussielgue, 1851, reimp. Brussels; Greuse, 1867

2 *Les mélodies grégoriennes d'après las tradition*, Tournai, Desclée, 1880

3 *Méthode raisonnée de plain-chant*, Le Mans-Monnoyer, 1859

4 La colección prácticamente completa se encuentra a disposición de los usuarios en la Biblioteca de la ESMUC

5 Hasta el momento, Dom Joseph Gajard (+1972), Dom Jean Claire (+2006), Dom Daniel Saulnier (hasta 2010) y actualmente Dom Patrick Hala

6 O al menos lo que en ese momento se consideraba imprescindible para el estudio del repertorio. Muchas cosas han cambiado desde entonces y algunas de las secciones de los manuscritos que entonces no se reprodujeron hoy tienen un interés creciente.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

# Parlem d'interval·ls

## Però diguem-los pel seu nom



Albert Romani  
Filòleg i professor de  
l'Esmuc

Posa't en contacte

La música té la  
paraula

Altres publicacions

0



Octave.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Quinta.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Ditoni.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Quarta.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Sexta majores.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Tertia minores.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Sexta minores.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

Tornem a un tema de terminologia musical. Avui toca fer un interval per parlar de... per cert, com és que tants músics fan un *interval* per fer un cafè o un cigarret i després, quan tornen a agafar la partitura, només hi veuen *intèrvals*? Un col·lega italià professor de l'Esmuc, que parla un català que ja voldrien molts catalans, em comentava "Si, diuen que el parlo bé, però un estudiant em diu que hi ha una paraula que sempre dic malament: interval, que el correcte és intèrval". Ja hi som, amb la correcció! (Aguanta, Lorenzo, que vénen els algomàvers). ¿Sabeu com en diuen els lingüistes d'aquesta correcció? Ni més ni menys que "ultracorrecció", un dels esports preferits dels catalans. Consisteix a substituir una expressió perfectament correcta per una que ho sembli. Em remeto a l'article on parlàvem de la [jota](#).

Les paraules no són esdrúixoles perquè sí (o planes amb terminació consonàntica). Les que ho són acostumen a ser llatínismes, que han mantingut l'accent a la mateixa posició que en llatí. Però el llatí no admet accentuació esdrúixola quan hi ha doble consonant entre les dues últimes síl·labes. Per això pot accentuar *unisonus* o *cymbalum* però una pronúncia com *mèdul·la* seria impossible. Per la mateixa raó, *intervallum* només admet accent a la *a*, i el seu derivat català ha de ser, forçosament, *interval*. Observem els paral·lelismes *clavicèmbal* / *clavicembalista* (l simple), *violoncel* / *violoncel·lista* (l geminada).

I ara, aprofitem per recordar que alguns dels interval·ls (musicals) també són víctimes de la mateixa mania persecutòria i se'ns converteixen en nostrades *cinquenes* (paral·leles), *sisenes* (napolitanes), *setenes* (de dominant), i encara em falta sentir que algun pianista practiqui un passatge "de *vuitenes*" (però no donem idees!). En aquest cas, la ultracorrecció és per confusió (subconscient, esclar) de llatínismes amb presumptes castellanismes. La teoria musical va ser en llatí durant segles, i molt especialment en l'especulació interval·lica! I les llengües modernes van prendre del llatí els noms de molts interval·ls: no pas el de *tercera* (perquè el *ditonus* només era major), però sí els de *quarta*, *quinta*, *sexta*, *sèptima*, *octava*, *dècima*... I aquí s'acaba la llista, perquè si hem de parlar de *novena*, *onzena*, *dotzena*, *quinzena* o *dinovenena* (com en els registres de l'orgue), llavors sí que hem de recórrer als ordinals tradicionals.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

## Contingut Actual

Número 25, febrer 2014

## Destacats

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

Octave.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Quinta.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Ditoni.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Quarta.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Sexta majores.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Tertia minores.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Sexta minores.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

- Parlem d'interval·ls

- 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

# Arnau Tordera

"Si l'art és prescindible perd tot el seu valor"

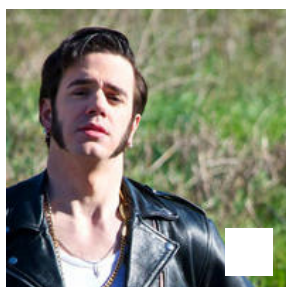


Anna Sardà  
Estudiant de Musicologia  
de l'Esmuc

Posa't en contacte

L'entrevista

Altres publicacions 0



Arnau Tordera, jove filòsof i compositor, és el cantant i guitarrista del grup musical [Obeses](#). Actualment es troba en la recta final dels estudis de composició a l'Esmuc, els quals compagina amb altres projectes diversos que tenen la música com a fil conductor.

Estàs llicenciat en filosofia i estàs acabant composició, com combines aquestes dues facetes?

Quan tenia sis anys vaig començar amb la guitarra clàssica –de manera poc constant i més aviat com una afició– i, més endavant, vaig començar guitarra elèctrica i cant. Sempre he estat estudiant música, però de manera paral·lela vaig decidir iniciar els estudis de filosofia i, posteriorment, els de composició. De l'Esmuc n'he extret tècnica musical; en canvi, la vessant creativa i de reflexió la dec més a la filosofia. Quan penso una peça la imagino des d'una vessant filosòfica i quan, del pensament, la converteixo en música, utilitzo la tècnica compositiva. Es tracta de la combinació de dues disciplines que tenen relació però que, en unificar-les, se'n poden extreure resultats molt més interessants. Per mi, l'art ha de poder expressar-se per la via intel·lectual i per la sensible.

El nom *Obeses* expressa la vostra inconformitat envers la situació actual de la música moderna contemporània. Què feu vosaltres per combatre-la?

El que pretenem és mostrar una possibilitat creativa que s'articuli a través de maneres de gestar peces musicals que no s'han explorat i que s'alimenten de les dues vessants que he comentat abans, la intel·lectual i la sensible. Sembla que en la música moderna aquestes vessants hagin quedat oblidades i això ha provocat que la humanitat estigui creant peces sense cap convicció que aquestes siguin necessàries. Tinc la ferma creença i seguretat que totes les peces musicals que es fan han de ser necessàries per aportar una vivència i una experiència úniques a aquell qui les escolta. Si l'art és prescindible perd tot el seu valor. En aquest cas, hem ideat una manera de crear peces musicals –entem peces amb música i amb lletra– que es fonamenta a través de dos eixos principals: el contingut significacional (allò que expressen la lletra i la música com a matèria) i l'estètica. Intentem crear peces que aportin a l'oient una vivència única i, per tant, no viscuda fins llavors. El contingut significacional d'una mateixa vivència es pot expressar amb estètiques diferents, a partir d'aquí el que pretenem és extrapolar aquesta dualitat de vivències a través de la significació i d'allò que es percep sensiblement en l'àmbit de la música, és per això que utilitzem tantes estètiques diferents. L'estètica té un contingut significacional que trasllada l'oient a una vivència concreta de la peça, és el que fomenta el significat concret que es vol transmetre a l'oient.

Una de les característiques d'*Obeses* és la diversitat de gèneres i estils que utilitzeu en la vostra música. A què respon aquesta exploració estètica?

El multiestilisme és necessari per expressar una contemporaneïtat que està en canvi constant, perquè l'art que manifesta aquest món no pot ser d'una altra manera, un art monòton resultaria contradictori. És per això que apostem per un art ric, variat i a l'alçada d'aquesta realitat canviant, per això expressem les peces amb una diversitat estilística. La voluntat d'*Obeses* és crear peces úniques que expressin coses úniques.

Aquesta diversitat estilística dificulta situar *Obeses* sota una etiqueta o un estil musical concret.

Hi estic totalment d'acord i, precisament, una de les coses més divertides que faig sovint és col·leccionar etiquetes que ens han intentat posar i que entre elles semblen antagoniques. L'àmbit dels estils forma part del segle passat, avui en dia un grup no pot limitar-se a una estètica concreta i el públic hauria d'exigir que no ho fes. La nostra voluntat és aconseguir trencar aquesta realitat que prové d'una herència i una necessitat de classificar-ho tot.

*Regala petons* ha estat la banda sonora del Nadal de TV3. Per què *Obeses* ha estat el grup musical escollit?

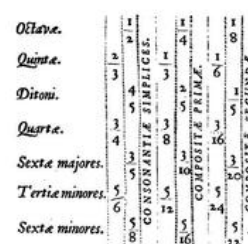
TV3 tenia la voluntat que un grup realment diferent s'encarregués de la cançó de Nadal. Em van donar total llibertat per crear una peça que no pel fet de ser una simple cançó de Nadal havia de renunciar a la riquesa pròpia i característica d'*Obeses*. És una cançó assequible per tots els públics que entra molt fàcilment però que igualment manté l'essència del grup.

## Contingut Actual

Número 25, febrer 2014

## Destacats

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



- Parlem d'interval

- 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



El vostre últim CD *Zel* conté una cançó sota el títol *Paradís*. Quin és el paradís d'Obeses?

La peça, líricament, és una metàfora de la nostra música. En un país on la cultura i especialment la música costen d'arrelar, resulta difícil apostar per tot el que he comentat fins ara. La peça parla d'un èxode que té una recompensa final que, en aquest cas, és el reconeixement que estem tenint per part de molta gent. Sobretot, del que estic més satisfet és d'estar aportant a la gent la certesa que aquest tipus de música és possible i que la seva experiència és extraordinàriament més emocionant i reconfortant que d'altres propostes més majoritàries. Fa poc, la Banda Municipal de Barcelona ens ha proposat de fer un concert conjuntament; coses com aquesta evidencien que Obeses és una alenada d'aire fresc en el panorama musical català.

La portada és un altre dels elements significatius del CD. Tu mateix vas esmentar que la seva voluntat era «crear un desconcert fruit de la vivència d'una imatge que et supera». Creus que existeix un paral·lelisme amb la música que conté el disc?

Sí, de fet, en les portades dels nostres dos discos les meves propostes al creador gràfic van ser que escoltés la música i que fes allò que la vivència musical li suggerís. Hi ha un paral·lelisme entre les dues portades, ja que hi apareixen elements esmentats en les peces, i de la mateixa manera que les peces són un viatge d'una gran diversitat, la vivència gràfica d'aquestes peces també s'articula a través d'aquest eclecticisme de la mà de Jordi Farrés, l'autor. Sobre el relleu de la plana de Vic s'hi instauren diverses figures que formen part de la música del CD en una harmonia que, per la seva peculiaritat i pels objectes que hi apareixen, és desconcertant però alhora suggeridora. Hi ha un equilibri estètic absolut de coses inversemblants que acaben tenint una coherència i un resultat exquisit que també trobem en la música.

Aquest desconcert tant visual com musical pot arribar a dificultar la comunicació amb l'oient?

Hi ha gent que té por a ser desconcertada, però aquest no és un públic per la meua música. Tenim diferents tipus d'oients, però jo prefereixo un públic actiu, que sigui capaç de reviure les peces: peces riques per a gent amb inquietuds. La nostra música té un atractiu formal per a una vivència primerenca, però a la vegada ofereix sempre la possibilitat de ser escoltada activament per tal de poder endinsar-s'hi i anar més enllà.

El passat mes de gener vas deixar la teva petjada en l'acte inaugural del Tricentenari interpretant la teua versió del *Cant dels aucells*. Quina va ser la teua aportació?

En aquesta ocasió se'm va oferir la possibilitat de fer reviure una melodia tradicional catalana i una lletra de l'any 1705 en un acte contemporani a través dels meus dos instruments –veu i guitarra elèctrica– i una orquestra barroca. No era gens fàcil aportar quelcom que sorprengués un públic tan acostumat a aquesta melodia. Vaig partir de l'harmonització de Pau Casals i alhora volia reflectir en la música el *crescendo* implícit que conté el text de 1705, de manera que vaig aplicar aquesta gradació a tots els paràmetres musicals possibles, sempre apostant per una estètica moderna. Per mi va ser una oportunitat fantàstica i un privilegi participar d'aquest acte.

Quin és el futur d'Arnau Tordera?

Actualment estic endinsat en diversos encàrrecs de composició, així com en la gestació del que serà el tercer disc d'Obeses. De cara a un futur proper tinc l'objectiu d'encaminar, de manera prioritària, la meua vessant professional cap a Obeses, sempre mantenint la meua part creativa cap a d'altres projectes compositius.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari



# Espai de recerca



## La experimentación del intérprete

Objecto de estudio y reflexión



## 1a edició de MUCA

Congreso sobre música y audiovisual

## Contingut Actual

Número 25, febrer 2014

### Destacats

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

<i>Octave.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
<i>Quinte.</i>	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
<i>Dison.</i>	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
<i>Quarte.</i>	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
<i>Sexte majores.</i>	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
<i>Tertie minores.</i>	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
<i>Sexte minores.</i>	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18

- Parlem d'interval·ls
- 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**

# La experimentación del intérprete

## Objeto de estudio y reflexión



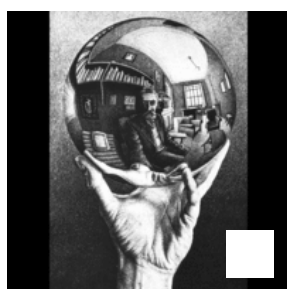
Josu Okifena  
Pianista i coordinador de  
recerca a Musikene

Posa't en contacte

Espai de recerca

Altres publicacions

0



Las reformas en educación superior derivadas del proceso de Bolonia proponen la investigación como una de las funciones principales de los estudios superiores en toda la Unión Europea. Esta enseñanza superior se desarrolla generalmente en las universidades, pero es evidente que conservatorios y escuelas superiores de música y otras ramas artísticas desarrollan una formación en estas disciplinas, que ha sido reconocida como enseñanza superior. Es en este contexto donde se presenta una inquietud bastante generalizada en relación con la función que ha de tener la investigación en sus planes de estudio.

Como respuesta a esta exigencia, en estos últimos años, las escuelas superiores artísticas van respondiendo y, entre otros aspectos, han exigido proyectos de trabajo como colofón a sus planes de estudio. El enfoque de

los proyectos se hace en consonancia con orientaciones científicas importadas de facultades de Filosofía, Ciencias Sociales o Educación entre otras; así, estos proyectos se desarrollan con métodos de investigación de otras disciplinas como el histórico, trabajo de campo, cualitativo, etc, que pueden dar respuesta metodológica a las especialidades de Musicología, Pedagogía musical o Etnomusicología. Pero los estudios superiores de música ofrecen, junto a estas especialidades, otras como la Composición o la Interpretación musical, que difícilmente pueden seguir estas metodologías si quieren investigar en su propio campo.

Estamos ante la necesidad de afrontar la investigación en estas especialidades, en las que el objeto de investigación es la música como manifestación interpretativa, exigiendo siempre una vinculación del sujeto que desarrolla la práctica artística con el objeto de estudio. Ofrezco unas ideas que pueden servir de reflexión ante este reto, centrándome en la especialización de Interpretación musical.

Parto de la premisa de que interpretar una composición musical no es reproducir una obra que previamente se ha estudiado. Es mucho más: exige otro proceso que se inicia con el conocimiento de una obra y culmina con la expresión creativa del propio intérprete. Este proceso pasa por diferentes fases que tienen, como denominador común, una inquietud personal en el intérprete, un deseo de explorar, que generalmente deriva en conocer cómo se va modificando la situación personal al seleccionar algunos aspectos en lugar de otros y, sobre todo, al optar no sólo por lo que se conoce, sino por lo que se pretende comunicar, y por determinar cómo comunicar la percepción personal. Desde mi condición de pianista he experimentado que, para comunicar en cada obra que interpreto, debo implicarme personalmente y conocerla en profundidad; pero sobre todo debo saber cómo introducir el rasgo creativo que surge al comprometerme y querer transmitir mi significado de la obra que interpreto.

De esta vivencia surge una pregunta: ¿En este proceso, estoy investigando? ¿O se trata de una reflexión sobre mi práctica, vinculada a mi profesionalidad? Son numerosas las citas de legendarios pianistas en las que aparece el término *investigación* como una necesidad vinculada a su práctica. Así, Vincenzo Scaramuzza, en una [entrevista concedida en 1967 en Buenos Aires](#), explica que ha necesitado investigar todos los días de su vida para experimentar y descubrir nuevas posibilidades musicales e instrumentales. Rosalyn Tureck, en el prólogo de su tratado acerca de cómo interpretar la música de Bach, explica que "Una interpretación válida, viva y comunicativa es el resultado de investigación, experiencia y conocimiento, no de caprichos personales" (Tureck, 1983, 5).

Esta preocupación se generaliza también, cuando en los centros queremos organizar la materia de investigación que exigen los planes de estudio que hemos propuesto para el grado. Los descriptores de Dublín que regulan el proceso de Bolonia definen así la investigación:

"El término se utiliza de modo inclusivo para abarcar la variedad de actividades que sirven de base al trabajo original e innovador en todo la gama de campos académico, profesional y tecnológico, incluyendo Humanidades, Artes Escénicas tradicionales y otras. No se utiliza en ningún sentido limitado o restringido, o referido únicamente al 'método científico' tradicional".

Por otra parte, acudiendo a fuentes científicas, varios autores entre los que señalo a Kuhn (1990) y Bunge (1976) argumentan que la sistematización de un proceso ordenado y fundamentado con rigor amplia conocimiento, puede crear teoría y, por lo tanto, es científico. Popper (2001) sostiene que el conocimiento no consiste tanto en buscar cómo fundamentar la certeza o la verdad, sino más bien en saber cómo se desarrolla la ciencia a modo de conjeturas.

Estos argumentos pueden dar consistencia a la actividad artística si, desde nuestro campo de estudio, se propone un camino metodológico que fundamente el proceso que lleva a la interpretación como un trabajo sistematizado, ordenado y fundamentado con rigor. Hemos de justificar que la actividad artística es una actividad intelectual organizada, disciplinada y rigurosa porque sólo así, como afirma Merton (1970,103), puede definirse la investigación científica.

## Contingut Actual

Número 25, febrer 2014

## Destacats

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

Octave.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Quint.e.	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
Disson.	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
Quart.e.	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
Sext.e. majores.	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
Tertie. minores.	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
Sext.e. minores.	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6
	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7
	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6
	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7
	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6
	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7
	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6
	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7
	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6
	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7
	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6
	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7
	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6
	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7
	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6
	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7
	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6

Este es el objetivo que pretendo en estas reflexiones: aportar como propuesta metodológica, sistematizando sus pasos, "la investigación de segundo orden" entendida por Ibañez (1994) como la actividad que se produce al entrar en relación el investigador y el objeto a investigar, siempre que el investigador sea capaz de transmitir lo que él percibe, sobre la obra que estudia. En este supuesto, el investigador se convierte en el principal recurso para la investigación y, desde un ejercicio de reflexividad, relaciona la reflexión sobre la obra que interpreta con los valores personales sobre los que decide desarrollar la interpretación.

Las estrategias metodológicas de este proceso incluyen la observación/reflexión, la reflexividad y la creación de nuevos significados. Aunque en este trabajo es necesario presentar cada una de estas estrategias por separado, es importante señalar que la actividad del investigador es un proceso en el que cada estrategia o recurso a emplear va dando significado a la totalidad. Ésta va creciendo en comprensión y en el compromiso que va tomando el investigador, sin poder determinar qué estrategia es responsable de la interpretación final.

La observación/reflexión tiene como fuente principal el estudio de la partitura escrita; es preciso un análisis de los elementos contenidos en ella, desde diferentes categorías como la estructura, armonía, rítmica e indicaciones agógicas y dinámicas entre otras. Es un análisis para la interpretación, en el que el fin no es el análisis en sí mismo, sino la reflexión sobre ello, para descubrir aquellos aspectos cuyo conocimiento es necesario para dar significado a la obra y poder interpretarla. Además, como fuentes adicionales, se buscan otros textos históricos y obras musicales del mismo compositor que puedan estar relacionadas con la composición seleccionada, la comprensión del contexto histórico en el que nace esta obra, y el contexto en el que va a interpretarse.

La observación como estrategia metodológica incluye toda la actividad perceptiva del investigador. En este supuesto voy a fijarme, como ejemplo, en el sonido y el tempo.

- El sonido es el elemento básico que determina la existencia física de la interpretación musical. Para producirlo es imprescindible concebir una imagen sonora previa a su ejecución. Éste es el primer paso para trabajar con la materia sonora: escuchar el sonido mentalmente para que éste pueda existir como realidad física al experimentar en el instrumento y, desde esta experiencia, enriquecer las posibilidades sonoras. El sonido es un elemento exclusivamente subjetivo, que depende del oído del intérprete y de su capacidad de autoescucha.
- El tempo, junto con el sonido, es uno de los elementos que abre más posibilidades interpretativas. Cada vez que el intérprete se acerca a una obra musical, el tempo varía, ya que, al ser un elemento orgánico, depende directamente del estado anímico de quien interpreta. Neuhaus (2004) compara el ritmo con las pulsaciones de un organismo vivo, no con un péndulo ni con el tic tac de un reloj o con un metrónomo, considerando que el tempo depende de la subjetividad del intérprete. Las indicaciones acerca del tempo, cuando existen, abren infinitas posibilidades, por lo que es necesario acudir a otros elementos para determinar un tempo adecuado para construir significados en la obra.

Desarrollada la observación, los presupuestos de la investigación de segundo orden piden completarla con la reflexión. Es la que permite al intérprete seleccionar las distintas observaciones/escuchas en un proceso que puede ser explicado a partir de la teoría de los bocetos. El intérprete no actúa repentinamente; va imaginando su interpretación a través de la elaboración de múltiples bocetos desde los que supone cómo será percibida la obra por los que en un futuro la escucharán. Desde la observación y reflexión se provoca en el intérprete un proceso circular, en el que van emergiendo los distintos significados que adquiere la obra. El trabajo del intérprete consiste en organizar estos significados para ser fiel a la obra que interpreta, a su peculiar modo de conocer, a lo que ha creado y al contexto que va a recibirlo. Este proceso se desarrolla a partir de otra estrategia metodológica que Navarro (1990, 24) denomina *reflexividad*. Existe cuando se generan interferencias entre un sistema objeto de estudio y la actividad del sujeto que lo estudia. En estas interferencias es importante señalar no lo que se está observando (objeto de estudio), sino la actividad del sujeto que, valorando la opción descubierta en la observación/reflexión, como antes he señalado, distingue la opción con la que se compromete, convirtiendo una actividad objetiva en otra subjetiva. Esta estrategia de investigación consiste en una conversación del intérprete con el texto, como objeto de conocimiento; con el contexto, con su yo y con las modificaciones que evidencia en su actividad, que le exigen tomar opciones personales desde las que construye nuevos significados en la interpretación de la obra.





Una nueva estrategia cierra el proceso metodológico en la investigación de segundo orden. Se trata de la construcción de significados. A partir de ella se pretende dar significado, de forma creativa, a los datos obtenidos, objetiva y subjetivamente, que para el intérprete culmina en su interpretación. En este momento surge un nuevo recurso que aporta información: el contexto, al que el intérprete ha de ajustar su interpretación. Desde esta estrategia hay que considerar que es el práctico el que interpreta, describe realidades que ha ido configurando, a lo largo de todo el proceso, para expresar creativamente los compromisos que ha adquirido, por medio de una construcción subjetiva. Ésta se acomoda al momento personal del intérprete para expresarse creativamente a las exigencias derivadas del lugar y del momento, y a otras circunstancias fuera del conocimiento que hacen que cada interpretación sea única e irrepetible.

A partir de este proceso, en el que la experimentación y las diferentes estrategias empleadas para el conocimiento de la obra de un compositor se concretan en un peculiar modo de interpretar, se vuelve a abrir un vez más este interrogante: ¿Esto es investigar? ¿Siguiendo este proceso puede crearse teoría? Es también Popper (2001) quien aclara esta inquietud cuando afirma que el conocimiento científico no puede derivarse solamente de la experiencia por inducción; consiste en conjeturas que se sistematizan desde la intuición y que esperan ser refutadas. La principal aportación metodológica de este autor consiste en afirmar que, aunque una teoría no pueda ser verificada, será teoría si puede ser falseada.

Queda al criterio de nuestra comunidad científica la posibilidad de construir un camino desde el que podamos conocer y contrastar las diferentes intuiciones de los intérpretes y, a partir de ellas, elaborar teorías que apoyen el trabajo de interpretación dentro del campo científico.

#### Bibliografía

- BUNGE, M. *La filosofía y la ciencia en nuestros días*. Mexico: Grijalbo, 1976
- IBÁÑEZ, J. *El regreso del sujeto. La investigación social de segundo orden*. Madrid: Siglo XXI, 1994.
- KUHN, T. S. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: F.C.E., 1990.
- MERTON, R. K. *Science, technology and society in Seventeenth century*. New York: Howard Fertig, 1970.
- MORIN, E. *Ciencia con consciencia*. Barcelona: Anthropos, 1982.
- NAVARRO, P. Tipos de sistemas reflexivos. *Anthropos*. 2014. 22, 51-55
- NEUHAUS, H. *El arte del piano: consideraciones de un profesor*. Madrid: Real musical, 2004.
- POPPER, K. *El desarrollo del conocimiento científico: conjeturas y refutaciones*. Barcelona: Paidós, 2001.
- TURECK, R. Introducción a la interpretación de J. S. Bach. Madrid: Alpuerto, 1983.

#### Ilustraciones

Fig. 1: ESCHER, M. C. [http://www.choosa.net/es/community/article/M\\_C\\_Escher\\_Ilustraciones\\_y\\_grabados](http://www.choosa.net/es/community/article/M_C_Escher_Ilustraciones_y_grabados)

Fig. 2: SALAS, I. *Reflexivity*. Ilustración inédita (2014).



# 1a edició de MUCA

## Congreso sobre música y audiovisual



Rubén López Cano  
Professor de Musicologia  
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Espai de recerca

Altres publicacions

0



Del 23 al 25 de enero de 2014 se celebró en la ciudad de Murcia el [I Congreso Internacional Música y Cultura Audiovisual](#). Patrocinado por la Universidad y la Consejería de Cultura y Turismo de la Región de Murcia, entre otras instituciones, y coordinado por Enrique Encabo, el encuentro incluyó prácticamente todos los temas posibles sobre el sonido y la música en el audiovisual: cine, videoclip, spot publicitario, series, videojuegos, tráilers, patrimonio audiovisual, videópera, transmisiones televisivas de conciertos, videoclip en música antigua y clásica, videomashup, *vidding*, fan video y otras formas de reciclaje audiovisual digital, etc. Incluso fue más allá e introdujo intervenciones sobre la transmediatización de la música, la diversificación y reinención del mercado musical, la museografía sonorizada, el consumo de la música en internet y la interacción en redes sociales como Youtube, SoundCloud, Spotify, etc.

La comunidad de la Esmuc estuvo representada en tres trabajos: Jordi Roquer, antiguo estudiante de sonología y musicología y actual profesor en la UAB, en su *Del Player Piano al Guitar Hero: música, sociedad y virtuosismo virtual*, nos mostró que gran parte de los recursos de interacción musical en los modernos videojuegos ya eran prestaciones de la centenaria pianola. Ibán Martínez Cárceles, antiguo estudiante de musicología, máster por la UAB y a punto de comenzar el doctorado, presentó *El cine como espacio sonoro para la exhibición del género y transmisión de géneros musicales durante la posguerra en Totana*. En ella fuimos introducidos al cine como espacio público facilitador de interacciones sociales específicas y en los pormenores de una fascinante apropiación de músicas de películas mexicanas de los años cuarenta que desembocaron en originales géneros profanos y para-religiosos que aún se practican en esa región de Murcia. Quien esto escribe participó con la conferencia invitada [Video Remix. Prosumidores, postproducción y cultura recicla/da/ble](#).

Uno de los mejores momentos del congreso fue la mesa que reunió tres generaciones de compositores para cine: [Carlos Cases](#) (*A la deriva, Oviedo Express, Negro Buenos Aires...*), [Zacarias M. de la Riva](#) (*Tadeo Jones, Hierro...*) y [Pablo Cervantes](#) (*You're the one, Ninette...*). Extraordinariamente moderado por Oriol Pérez i Treviño, el encuentro nos permitió asomarnos con una claridad inhabitual a tres poéticas muy contrastantes en la composición de la banda sonora, a las contradicciones y convergencias de sus creadores, así como a las estrategias personales para afrontar la crisis actual.

La organización fue óptima. No es común presenciar una reunión académica tan escrupulosa con los horarios y el control del tiempo de ponentes y público y tan efectiva en la moderación. Llamó también mucho la atención la gran afluencia de asistentes jóvenes sobre todo en las sesiones matutinas. Como todos los encuentros de este tipo, el nivel de los trabajos presentado fue muy variado. Se percibe que aun entre los especialistas de ciertas áreas audiovisuales, el sonido y la música no recibe la atención que se merecen. La estupenda conferencia de [Carlos González Tardón](#) sobre la música en los videojuegos fue brillante y muy informativa pero con notorias limitaciones en el tema que nos ocupaba. No es de extrañar. En más de un buen libro de teoría publicitaria, por ejemplo, la parte dedicada al sonido y la música es la menos lograda y su pobreza explicativa no está ni remotamente a la altura de las sofisticadas prácticas sonoras del spot televisivo. Y no hablemos de la crítica o análisis cinematográficos o televisivos cuyos autores en ocasiones parecen que están completamente sordos (Zuazu y López Cano 2014).

No nos engañemos. Si queremos que el nivel de reflexión en este ámbito crezca tendremos que trabajarlos nosotros mismos. De ahí la importancia de este congreso que se suma al regular [Simposio Internacional La creación musical en la banda sonora](#) en el esfuerzo por mejorar y profesionalizar la investigación y el conocimiento de estos temas. El carácter internacional del MUCA también posibilitará sinergias y diálogos con colegas de otras regiones y nos dará la oportunidad de compartir sus discusiones y actualizaciones metodológicas. Entre éstas, destacan las revisiones al importante corpus conceptual de la *Audiovisión* de Michel Chion (1993), en particular el principio del *valor añadido* que desde hace años es criticado por Cook (2000) o Kalinak (2010). O también la problemática dicotomía entre sonido diegético y no diegético introducida por Gorbman (1987) y que desde hace varios años es evitada sistemáticamente (Miceli 2009) cuando no criticada enfáticamente (Kassabian 2000, Smith 2009 y Winters 2010). Además de la revisión de estos y otros términos que aun son de uso común entre nosotros, es necesario incorporar la ya considerable bibliografía que aborda el complejo abanico de funciones de la música y el sonido en los video juegos como Cheng (2014), Collins (2008 y 2013), d' Escrivan (2008), Márquez (2012), los numerosos trabajos de Miller (2014), Moseley (2013), Munday (2007) o toda una sección del reciente *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics* editado por Richardson, Gorbman, y Vernallis (2013). No estamos obligados a seguir su línea de pensamiento, pero sí a conocerla y criticarla.

Es de celebrar la aparición del MUCA y deseamos que su excelente organización y promoción de la reflexión de la música y el sonido en el audiovisual se repita por muchos años.

## Destacats

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



- Parlem d'interval

- La revista ESMUCdigital no es responsable de las ideas 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**





## Referencias

- Cheng, William. 2014. *Sound Play: Video Games and the Musical Imagination*. Oxford University Press.
- Chion, Michel. 1993. *La Audiovisión : introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Collins, Karen. 2008. *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*. Cambridge Mass.: MIT Press.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Playing with Sound: A Theory of Interacting with Sound and Music in Video Games*. Cambridge Mass.: MIT Press.
- Cook, Nicholas. 2000. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- D'Escrivan, Julio. 2008. «Electronic music and the moving image». En *The Cambridge Companion to Electronic Music*, editado por Nick Collins y Julio d' Escrivan, 156-70. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London; Bloomington: BFI Pub.; Indiana University Press.
- Kalinak, Kathryn Marie. 2010. *Film Music a Very Short Introduction*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Kassabian, Anahid. 2000. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Routledge.
- Márquez, Israel V. 2012. «Nostalgia videolúdica: un acercamiento al movimiento chiptune». *Trans. Revista Transcultural de Música* (16): 1-21.
- Miceli, Sergio. 2009. *Musica per film: storia, estetica, analisi, tipologie*. [Lucca, Italy]; [Milan, Italy]: LIM ; Ricordi.
- Miller, Kiri. 2014. «[Gaming the system: Gender performance in Dance Central](#)». *New media & society*.
- Moseley, Roger. 2013. «Playing Games with Music (and Vice Versa): Ludomusicological Perspectives on Guitar Hero and Rock Band». *Taking It to the Bridge: Music as Performance*: 279-318.
- Munday, Rod. 2007. «Music in video games». En *Music, Sound and Multimedia: From the Live to the Virtual*, editado por Jamie Seixton, 51-67. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Richardson, John, Claudia Gorbman, y Carol Vernallis. 2013. *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Smith, Jeff. 2009. «Bridging the gap: reconsidering the border between diegetic and nondiegetic music». *Music and the Moving Image* 2 (1): 1-25.
- Winters, Ben. 2010. «The non-diegetic fallacy: film, music, and narrative space». *Music and Letters* 91 (2): 224-44.
- Zuazu, María, y Rubén López Cano. 2014. «Las Músicas de Bety la fea». *Latin American Music Review* 35 (1) (en prensa).

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari