

Número 31, octubre 2014

I Jornada de Recerca a l'Esmuc

Un dia dedicat a pensar la música

Article

Entra



Interpretación musical en el cine

Javier Tuñón Aguado

Una cuestión de verosimilitud

Gent Esmuc

Entra



Jo també em vull fidelitzar!

Clàudia García-Albea

Èxit rotund del primer *Fidelitzem-nos*

Gent Esmuc

Entra



Una perla per al LIFE Victòria

Daniel González Camhi

1614: Viatge d'El Greco a Juan Hidalgo

L'entrevista

Entra



Rafael Reina

Sergio Latre

Poc a poc em vaig adonar que el gran buit d'Occident és el ritme

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- The Creativity in Artistic Research Method

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

I Jornada de Recerca a l'Esmuc

Un dia dedicat a pensar la música



Melissa Mercadal
Coordinadora de màsters
i de recerca

[Posa't en contacte](#)

Editorial

Altres publicacions

0



El dia 26 de setembre es va celebrar a l'Esmuc la I Jornada de Recerca. L'objectiu d'aquesta jornada era donar a conèixer a la comunitat educativa del propi centre l'activitat investigadora que es du a terme, començant pels Treballs de fi de grau i de màster dels nostres alumnes, seguint amb els treballs en curs dels nostres professors, incloent tesis doctorals, i acabant amb els treballs institucionals que es realitzen entre l'Esmuc i altres centres.

La jornada es va obrir presentant l'estat actual de l'activitat investigadora de l'Esmuc, el seu model de gestió i òrgans reguladors. Vam estar honorats amb la presència i participació del Sr. Peter Dejans, Director de l'Orpheus Instituut de Gent, i cap del grup de treball en Recerca Artística del grup de Polifonia de l'AEC (Association Européenne des Conservatoires) amb la seva presentació "*How artistic is artistic research*". Un tema per a la reflexió a l'hora d'impulsar l'activitat investigadora en els Centres Superiors de Formació Artística. Dejans va fer especial èmfasi en el desenvolupament d'un model propi per a la investigació artística, i concretament la música, sense abandonar les metodologies de recerca acadèmica tradicional. Aquesta presentació es va complementar amb la presentació del que serà el material del llibre *Investigación artística en música: Problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos* del Dr. Rubén López Cano i la Dra. Úrsula San Cristóbal.

Va ser especialment enriquidor veure la diversitat de temàtiques que es van presentar. Els treballs dels alumnes van incloure des de propostes on es combinen diferents mitjans artístics, o s'interrelacionen música i arquitectura, a aspectes més psicològics de l'acte d'interpretar. Les tesis doctorals –en curs o recentment completades– dels professors de l'Esmuc que van participar en les jornades també van fer palesa la diversitat i transversalitat que caracteritza el nostre centre. La majoria dels departaments de l'escola hi van ser representats.

La jornada es va cloure amb la presentació de quatre treballs de recerca que es porten a terme a l'Esmuc en col·laboració amb altres Institucions nacionals i internacionals. Aquesta primera jornada va tenir molt bona acollida per part de l'alumnat i del professorat assistent, i va servir per sensibilitzar sobre la importància d'impulsar la recerca als centres d'ensenyaments artístics, tal com ens correspon un cop integrats en el Pla Bolonya i l'Espai Europeu d'Educació Superior.

Comentaris (0)

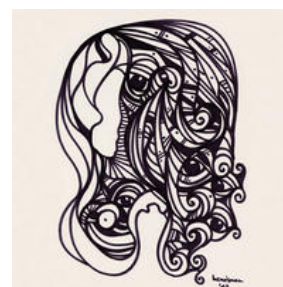
[+ Afegir un comentari](#)

Contingut Actual

Número 31, octubre 2014

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- [The Creativity in Artistic Research Method](#)
- [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

Anna Costal

"Si ho fas, fes-ho amb passió"

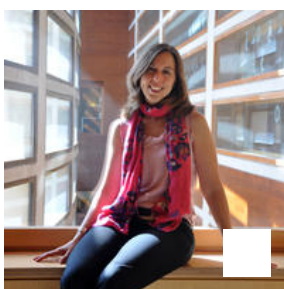


Posa't en contacte

La tònica dominant

Altres publicacions

0



Hem demanat a professors, estudiants, graduats, personal administratiu i a gent vinculada a l'Escola que ens responguin la nostra [versió adaptada del Qüestionari Proust](#).

Comencem amb Anna Costal, professora del Departament de Musicologia que imparteix, enguany, les assignatures d'Estètica, Història de la música popular i Història de la música dels segles XX i XXI. A més, toca la tenora professionalment i és especialista en Pep Ventura i el seu temps, als quals ha dedicat la seva tesi doctoral.

El principal tret del meu caràcter? La passió en tot el que faig.

La qualitat que més valoro en una persona? La sinceritat.

El meu principal defecte? El perfeccionisme.

La meva ocupació preferida? Tot el que envolta el meu ofici com a musicòloga.

El meu somni de benestar? L'equilibri entre feina i descans.

Quina fóra la meva pitjor desgràcia? Deixant de banda les qüestions vitals, viure al camp o a la muntanya. Sóc urbanita!

Què voldria ser? El que sóc, musicòloga.

On desitjaria viure? A París!

Quin animal prefereixo? Cap.

Algun so o música que avorreixo? La que m'imposen.

Quin va ser el primer disc que vaig comprar? Potser algun del renaixement, als quinze anys. Em penso que era un cedé dels madrigals de Monteverdi, a Girona.

Els meus escriptors preferits? Jaume Cabré i Quim Monzó.

Els meus personatges de ficció? En Son Goku i l'Arale, van marcar tota la meva generació.

La pel·lícula de la meva vida? Potser *El gran dictador*, de Chaplin.

Els meus intèrprets preferits? Plácido Domingo, Janine Jansen, Janis Joplin...

Els meus compositors predilectes? Els que puc taral·lejar, siguin de l'època que siguin.

Una musiqueta que no me la puc treure del cap? Un ball de bastons que vaig tocar fa dos dies a Vallgorguina.

Els meus pintors predilectes? Botticelli, Rafael, da Vinci, Miquel Àngel... em van impressionar als Uffizzi de Florència.

Les meves relacions entre sons i colors (o altres sentits)? Ho faig amb vocals i colors: la A és blanca, la E es verda, la I és vermella, la O és groga i la U és marró. En Pere m'és verd i l'Oriol groc, potser faig aquesta relació pel color de les lletres penjades a la classe de parvulari.

Els meus herois de la vida real? Els bons mestres.

Els meus herois històrics? Les mares que van assaltar La Bastilla o les dones que van lluitar pel sufragi universal.

Un disc que m'hagi encantat, darrerament? Ja no escolto discos sencers.

Un concert inoblidable? Recordo d'adolescent com a Girona vam cantar la *Fantasia coral* de Beethoven. Ho vaig viure com una experiència molt impactant.

Un paisatge preferit? Un d'urbà. El barri vell de Girona, per exemple.

Els noms que prefereixo? Els que tenen la I, perquè els veig vermells, com el meu color preferit.

Què detesto més que res? Que m'enganyin, en tots els àmbits des del polític fins al personal.

Quins dons naturals voldria tenir? Aptitud per a les llengües, ser més atlètica.

Estat present del meu esperit? No crec en els esperits, però puc dir que em sento molt alleujada després d'haver presentat la tesi doctoral.

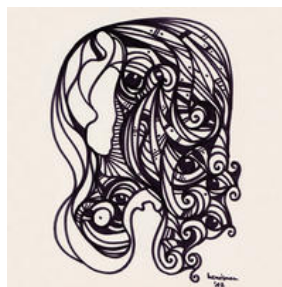
Fets que m'inspiren més indulgència? Sóc més indulgent amb la gent que també ho és.

Contingut Actual

Número 31, octubre 2014

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- The Creativity in Artistic Research Method

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

Contingut Anterior

- Número 54, gener 2017

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

Amb quina cançó m'identifico? La majoria de les que cantava en Xesco Boix, em van marcar la infantesa.

El meu lema? "Si ho fas, fes-ho amb passió".

Comentaris (0)

[+ Afegir un comentari](#)

Gent Esmuc

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



Una perla per al LIFE Victòria

1614: Viatge d'El Greco a Juan Hidalgo



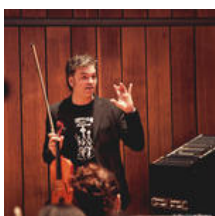
Per començar... Sarsuela!

L'Esmuc participa en l'obertura de la temporada al Teatre Nacional



Viatge pel diari musical de Charles Burney

Ramón Andrés al seminari *L'hermenèutica felix*



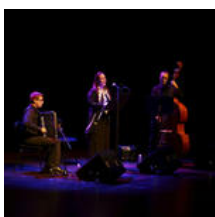
Jo també em vull fidelitzar!

Èxit rotund del primer *Fidelitzem-nos*



Dimecres, de nou jazz al Llanterna

Es reinicia el cicle de jam sessions de l'Esmuc



Homenatge a la Nena del 36

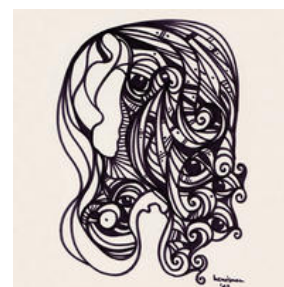
L'Esmuc participa en *El viatge de l'oreneta*

Contingut Actual

Número 31, octubre 2014

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- The Creativity in Artistic Research Method

- 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

Una perla per al LIFE Victòria

1614: Viatge d'El Greco a Juan Hidalgo



Daniel González Camhi
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Dins del [festival de lied LIFE Victòria](#) es va presentar, el dia 5 octubre a les 12 hores, el concert [1614: Viatge d'El Greco a Juan Hidalgo](#), dut a terme a la Sala Domènech i Montaner, al Recinte Modernista de l'Hospital Sant Pau, a càrrec de Marta Almajano (soprano) i Dani Espasa (clavicèmbal), i amb la participació de Stanislas Germain (corda pòlsada) i Hugo Bolívar (contratenor), professors i alumnes de l'Esmuc.

El concert va ser sens dubte una peça *sui generis* dins de l'itinerari d'aquesta segona edició del LIFE Victòria. Va sortir dels límits del que s'esperava per al programa d'un festival de lied, amb una proposta de repertori acuradament elaborada al voltant d'un marc geogràfic, temporal i artístic que concatena el viatge vital de Doménikos Theotokópoulos, el Greco, amb el paisatge musical de la Itàlia i l'Espanya renaixentistes.

D'aquesta manera el programa, que incloïa obres profanes d'importants compositors com Claudio Monteverdi, Johann Kapsberger, Stefano Landi, Girolamo Frescobaldi, Alessandro Piccinini i Benedetto Ferrari, culminava amb dues belles peces del compositor espanyol Juan Hidalgo, abastant harmoniosament el període cultural que va de 1541, de naixement d'El Greco; fins 1685, any de defunció de Juan Hidalgo, i tenint com a estructurador comú el 1614, any en què mor el pintor cretenc i neix el famós compositor espanyol. Igualment situa la península italiana com un punt intermedi geogràfic i cultural entre la Creta natal d'El Greco i la Castella d'Hidalgo, terra compartida amb la tomba del pintor. Itàlia va ser més la meca cultural per la qual van haver de passar els dos artistes en el seu aprenentatge per aconseguir aquest estil tan característic i únic, que per la seva ploma i pinzell que els convertiria en icones de la representació de la cultura espanyola renaixentista.

El programa estava distribuït de tal manera que els gèneres, els estils i les combinacions es succeïen una a l'altra amb una varietat i equilibri que mantenien l'atenció del públic en constant revifalla, deixant fluir un repertori unitari i coherent, i esquivant qualsevol monotonia. Les veus de Marta Almajano i Hugo Bolívar s'empalmaven amb naturalitat i sense accident en les peces a duo, i separadament feia gala Almajano de la seva claredat de dicció, brillantor i vigor de timbre i excepcional domini tècnic, com va poder mostrar-nos en "Qual sguardo sdegno setto" (Monteverdi) i "Amanti, io vi sò dire" (Ferrari), i Bolívar de la pulcritud del so, de la força i expressivitat en l'emissió vocal i en el fi acabat dels frasejos, de la qual cosa va fer especial demostració en "Sospirati bei lumi" (Kapsberger) i "Si dolce è'l tormento" (Monteverdi). Dani Espasa i Stanislas Germain, al llarg del concert, van donar mostra de la seva capacitat com a intèrprets de música de cambra, i del domini dels seus instruments com a solistes en les obres de Frescobaldi i Piccinini. Sens dubte un concert rodó, equilibrat i d'alta qualitat, una bella peça amb què pot abillar-se el festival LIFE Victòria.

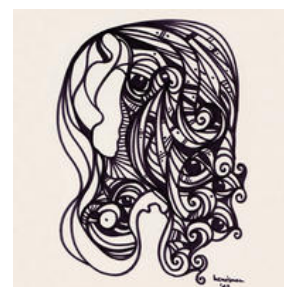


Contingut Actual

Número 31, octubre 2014

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- The Creativity in Artistic Research Method
- 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

Stanislav Germain, Hugo Bolívar, Marta Almajano i Dani Espasa van ser els protagonistes de l'original proposta musical

Comentaris (0)

[+ Afegir un comentari](#)

Per començar... Sarsuela!

L'Esmuc participa en l'obertura de la temporada al Teatre Nacional



Alba Muñoz
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



El passat dijous 2 d'octubre el Teatre Nacional de Catalunya obria la temporada a la Sala Gran amb [Per començar, Sarsuela!](#), un concert-espectacle d'hora i mitja basat en la selecció de 13 títols extrets d'algunes sarsueles catalanes, adaptades per a una o més veus i orquestra. Totes elles van ser escrites entre la segona meitat del segle XIX i la primera meitat del segle XX, en un moment en què a Catalunya, especialment a Barcelona, triomfava aquest gènere, que ha estat ignorat i fins i tot menyspreat durant aquest últim segle. Amb aquesta obra, coproduïda pel TNC i l'Esmuc, es pretén reivindicar la vàlua artística de la sarsuela i recordar la rellevància que va tenir en la vida musical catalana; un record que encara perviu en la memòria col·lectiva d'algunes generacions.

El tenor Antoni Comas, el baríton Xavier Mendoza, la soprano Begoña Alberdi, la mezzo Núria Dardinyà i l'actor i cantant Oriol Genís van interpretar aquestes cançons acompanyats de l'Orquestra de les Glòries Catalanes, formada per ex-alumnes de l'Esmuc i dirigida pel també director del TNC Xavier Albertí, que també interpretava el seu paper particular, sota la disfressa de Wanda Pitrowska. Completaven la plantilla Quim Giron i Christophe, dos artistes de circ que van fer les delícies del públic amb les seves acrobàcies i intervencions còmiques. De fet, aquesta vessant humorística es va fer molt present al llarg de tota la funció, aconseguint recrear l'esperit desenfadat, popular i simpàtic propi de la sarsuela però sense perdre gens en elegància i qualitat.

L'espectacle, que omplí el teatre la major part dels dies i que va tenir una acollida excel·lent del públic i la crítica, adopta el model de "funció solidària", provat ja l'any passat amb l'obra *Taxi...Al TNC!*. Consisteix en destinar la caixa recaptada el dia de la primera a [Apropa Cultura](#), un programa que afavoreix l'assistència i participació dels usuaris de centres socials a la programació i activitats dels equipaments culturals.



La plantilla de músics de *Per començar, Sarsuela!* incloïa un bon nombre de graduats de l'Esmuc

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 31, octubre 2014

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- The Creativity in Artistic Research Method

- 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

Viatge pel diari musical de Charles Burney

Ramón Andrés al seminari *L'hermenèutica feliç*



Núria de Andrés
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Viaje musical por Francia e Italia en el siglo XVIII, així es titula l'última obra traduïda per Ramón Andrés. L'original va ser escrit per Charles Burney, compositor anglès, musicòleg, organista i clavecinista, conegut per les seves obres de caràcter divulgatiu i formatiu. Partint del viatge que féu Burney el 1770, aquesta obra ens ofereix una imatge profunda i detallada del paisatge musical del segle XVIII, plasmada en un recull d'aproximacions als autors de l'època, al prisma social i a les raons de ser de les seves musiques. Alhora, Andrés ens ofereix la seva capacitat poètica per transcriure l'obra al castellà, amb la intenció de ser un llibre de lectura agradable. No vol ser un document amb moltes anotacions i peus de pagina, sinó un llibre apropiat als seus lectors.

L'interès vital de Ramon Andrés per la música el portaren a desenvolupar una important carrera professional com a cantant de repertori medieval i renaixentista, i a partir d'aquí va començar la seva inclinació musicològica. El passat divendres, 26 de setembre, i dins el cicle *L'hermenèutica feliç*, Andrés va impartir un seminari a l'Esmuc per tal d'oferir-nos una madurada reflexió sobre el llibre i el seu contingut. Va estar obert i dirigit a tots els públics, tot i que s'hi va presentar un perfil de gent semblant: gairebé ningú baixava dels 25 anys.

El seminari es va basar sobretot en les visites a algun dels grans autors de l'època que Charles Burney narra en el seu llibre. Per començar, Andrés féu una síntesi del context de l'època, centrant-se en un canvi de paradigma "efervescent": com canvia la forma de pensar, la forma en què la gent escolta la música, la forma d'interpretar la música, etc. molt relacionat amb la importància que té el saber com a recurs per a evolucionar, que al XVIII es valora molt més que al segle anterior.

Va parlar sobre la trobada de Burney amb el gravador G. B. Piranesi, qui li va oferir una agradable rebuda. Piranesi el va acompanyar per França, en busca d'iconografia: instruments, notació i d'altres aspectes útils per a la seva recerca musical. També va visitar J. B. Rousseau, ja camí de Londres. Les males llengües ja s'havien encarregat de descriure Rousseau com una persona solitària, poc amigable i amb mal humor. Però Burney, quan el va conèixer, va poder comprovar que no era així. Era una persona agradable i amigable, simplement amb idees que podien espantar a la gent. Amb el cas de Farinelli passà quelcom similar. Burney tenia una idea molt negativa d'ell i s'hi acostava amb temor. Però en conèixer-lo s'adonà que no, que era molt afable i li fa una gran rebuda. Igual que Piranesi, l'ajudà en la seva recerca musical, presentant-li músics coneguts. Amb aquests dos casos de prejudicis arravatats, Ramón Andrés reflexiona sobre la necessitat que tenim de no jutjar, de no crear idees fixes al voltant de les coses, perquè tot és relatiu, cada cas és un món i res es pot comparar.

D'altra banda, després d'aquestes visites Burney quedà sorprès, segons ens explica Andrés, per la precarietat en què vivien molts músics. Tot i ser molt grans i professionals, molts d'ells vivien de manera molt austera i, fins i tot, havien d'interpretar la seva música al carrer. Després, i ja per acabar, segueix amb la seva reflexió sobre el canvi paradigmàtic que es produeix a l'època, focalitzant l'atenció en l'art, ja que és en aquell moment quan se'n canvia la visió: es comença a diferenciar el concepte d'artesà al d'artista. Es creu que l'artista és algú diferenciat de la resta per la seva condició de creador amb una potencialitat gairebé divina i, per tant, que no es pot considerar de la mateixa manera que a un artesà. La seva reflexió, però, no es quedà aquí. Ramon Andrés seguí explicant com en el llibre es pot contemplar el naixement del pensament il·lustrat. La importància del saber, de tenir una visió més profunda del món i les coses, i com des d'aquí neix la idea d'intimitat, la propietat o d'individu.

Ja per concloure el seminari, Andrés ressaltà la potencialitat d'aquest llibre, tenint en compte que té un factor molt modern. Charles Burney no només tenia una biblioteca personal de milers de llibres fruit del seu entusiasme cap a aquests, sinó que també tenia accés a diverses biblioteques, arxius i d'altres d'arreu, fet que l'enriquien molt i li atorgaven molta fiabilitat.

Comentaris (0)

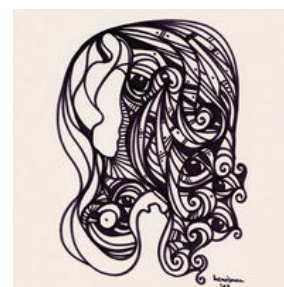
+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 31, octubre 2014

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- The Creativity in Artistic Research Method

- 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

Jo també em vull fidelitzar!

Èxit rotund del primer *Fidelitzem-nos*



Clàudia García-Albea
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Master Class d'Oriol Saña

Els passats dies 17, 18 i 19 d'octubre se'ns van presentar com un microcosmos d'allò que representa la plataforma *fiddle*. Tres dies intensos de treball, aprenentatge i molta música van reflectir l'esperit, els interessos i els ideals d'un equip de treball que aposta per la formació de "bons" músics. "Un bon músic ha de ser un bon intèrpret, un bon compositor i un bon improvisador", afirma Oriol Saña, un dels promotors del projecte i professor de violí jazz i modern de l'Esmuc. Associem el terme *fiddle* als instruments de corda fregada que interpreten música de tradició, jazz i noves músiques. És un concepte lligat estretament a la música popular, que la plataforma *Fiddle* vol promoure en tots els seus sentits: "Seria molt ben benvinguda una proposta d'ensenyar Bartók o Bach des de les fonts populars de les quals bevien", suggereix Oriol Saña.

Les jornades, que es van realitzar aquest tercer cap de setmana d'octubre a l'ESMUC, van ser dirigides pels professors d'alt renom Ernesto Briceño, Albert Bello, Francesc Capella, Albert Gumí, Nan Mercader, Pep O'Callaghan, Oriol Saña i Asier Suberbiola. Cadascun d'ells, des de la seva especialitat, va oferir una comprensió de diferents llenguatges "populars" tot fent referència a la història, a les metodologies didàctiques i a les maneres d'improvisar de cada estil. Sent el ritme un element molt important en la música, tampoc va faltar una sessió d'experimentació mitjançant la percussió corporal. Com podem observar, els participants inscrits van esdevenir viatgers d'una expedició cap a un coneixement més ric, ampli i holístic de la música.

El *Barcelona Fiddle Congress*, realitzat el novembre de 2013, va adquirir el caràcter de ser únic i innovador gràcies a la diversitat d'activitats que englobava. Al febrer de 2016 està programada la segona edició del congrés, on s'espera el retorn a aquest espai d'intercanvi d'interessos i propostes musicals en què es va convertir l'Esmuc l'any passat durant tres dies. Des de l'organització, Gemma Gascon ens comenta que "*Fidelitzem-nos* neix amb l'objectiu de *fidelitzar* als professors i alumnes de corda fregada del país per tal d'omplir-los d'eines i recursos pedagògics que els permetin gaudir i millorar aquests congressos *Fiddle* i contribuir en el progrés de l'educació musical a Catalunya".

Tant el *Fiddle Congress* com el *Fidelitzem-nos* han tingut molt de ressò en els mitjans de comunicació i molt bona rebuda per part dels diferents àmbits de l'Esmuc. Per la seva diversitat d'especialitats, és aquesta l'escola ideal per recolzar projectes com aquest. És molt important que així sigui, com també ho és la col·laboració de l'ACEM (Associació Catalana d'Escoles de Música), per tal de poder fer créixer aquest punt de partida cap a la transformació del sistema educatiu musical i cultural de Catalunya. La plataforma *fiddle* creu en la investigació musical com a mitjà per assolir nous camins i conceptes que sense aquesta mai s'haguessin arribat a contemplar, així que no desaprofita el suport de l'Esmuc i compta amb el grup de recerca de l'escola per fer-ho.

Aquest primer *Fidelitzem-nos* ha tingut un èxit rotund, els participants s'han omplert de moltes emocions i experiències inoblidables. Si no hi vas poder assistir i et vols *fidelitzar*, no dubtis en inscriure't a la segona edició del curs, programada el proper 31 de gener! "Els músics som com els metges o com els esportistes, ens hem d'anar millorant i reciclant", diu Oriol Saña. Sense iniciatives d'aquest tipus que, a més, tenen elevada demanda, el món de la música romandria estàtic dins d'un univers on les coses canvien més ràpid que mai.



Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 31, octubre 2014

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- The Creativity in Artistic Research Method

- 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

Dimecres, de nou jazz al Llanterna

Es reinicia el cicle de jam sessions de l'Esmuc



Laura Valls
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Les *jams* d'aquest curs s'han estrenat amb el contrabaixista Horacio Fumero.
(Foto: Fernando Prats)

El dimecres, vuit d'octubre, va començar la primera de les jams que es duran a terme durant tot el curs escolar al bar La Llanterna. El terme *jam session* fa referència a una sessió d'improvisació de músics de jazz o rock que es troben per tocar junts, sense una preparació prèvia. Així, s'escullen temes coneguts pels músics i s'invita a que pugin a l'escenari tots aquells que vulguin participar.

El Departament de Jazz i Música Moderna de l'Esmuc organitza aquesta activitat, voluntària, que està molt lligada a la filosofia del jazz i la seva comunitat d'estudiants: serveix com a part de l'aprenentatge i al mateix temps és un moment que gaudeixen tant els alumnes com els propis professors de la casa, la majoria dels quals hi han participat. La jam, que sol durar unes dues hores, s'inicia amb un grup base que toca tres o quatre temes durant la primera mitja hora. El dimecres passat el formaven Irene Reig (saxo alt), Oriol Vallés (trompeta), Roger Santacana (piano), Josep Cordobés (bateria) i el professor de l'escola Horacio Fumero (contrabaix). Després, i com no podia ser d'altra manera, tot aquell qui vulgui afegir-se

està més que convidat a aquell racó que, els dimecres de set a nou de la tarda, es converteix en un escenari per gaudir i fer gaudir el Jazz.

Ara ja fa quatre anys que es promou aquesta activitat amb la coordinació del professor de guitarra jazz Dani Pérez, bé al bar La Llanterna, bé a l'aula 112, on es realitza alguns cops en un ambient més familiar. Del vuit d'octubre al deu de desembre i de l'onze de febrer al vint de maig teniu l'oportunitat de gaudir d'una vetllada de jazz i descobrir tot el que els estudiants de l'escola tenen per oferir.

Comentaris (0)

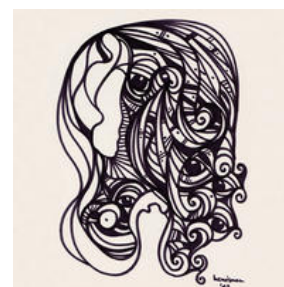
+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 31, octubre 2014

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- The Creativity in Artistic Research Method
- 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

Homenatge a la Nena del 36

L'Esmuc participa en *El viatge de l'oreneteta*



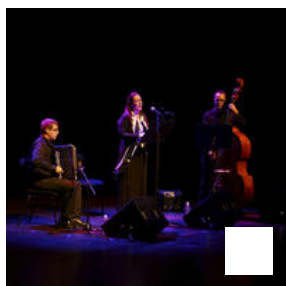
Juan José Bolinches
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Blai Navarro, Cristina Ruiz i Xavier Sanchez van interpretar el repertori escollit per la família de J. Piquet

forçades-, on explicava els fets de la guerra:

El passat 8 d'octubre va tenir lloc, a Sala Oriol Martorell de l'Auditori de Barcelona, un acte d'homenatge a la Nena del 36 anomenat *El viatge de l'oreneteta, El compromís amb la memòria i els valors democràtics*, organitzat pel Memorial Democràtic, amb el suport de l'Associació per la Memòria Històrica i Democràtica del Baix Llobregat, l'Esmuc, Història i el Museu d'Història de Catalunya.

La Nena del 36 fou Josefina Piquet (1934-2013), una dona marcada per la Guerra Civil, filla d'un militant de la CNT.

L'acte va estar estructurat en cinc moments fonamentals de la seua vida: la República, la Guerra, l'Exili, el Silenci i la Paraula. Al memorial també hi van participar diverses personalitats i, a banda de la paraula, van haver-hi projeccions audiovisuals i música en directe escollida especialment per la família, creant així una emotivitat present a l'ambient. També es va projectar-se un vídeo en el qual eixia la Josefina donant una "suposada" xerrada a estudiants –les preguntes dels estudiants estaven una mica

El que va començar essent una esperança va acabar essent una tragèdia [...] Un dels fets més dramàtics per mi va ser aquell últim bombardeig, quan no vam arribar a temps al refugi. Vaig quedar atrapada sota les ruïnes, sota una porta que em va protegir. Aquella sensació de no poder respirar, després el pànic; no entenia què hi feia allí i vaig començar a sentir crits i gemecs de la gent malferida, fins que uns voluntaris em van traure i vaig començar a veure els primers ferits i morts de la guerra. El so d'aquelles imatges eren tan dramàtiques que vaig jurar fer silenci i mai més he volgut recordar el bombardeig de Figueres.

La seva infantesa va estar marcada per la Guerra Civil i el posterior exili a França, que es va allargar durant deu anys. Aquests anys d'exili no li van ser gens fàcils, ja que per als altres nens de l'escola només era *l'espanyole de merde* i no volien ajuntar-se amb ella. Tot i això, gràcies al seu esperit de superació, va saber transformar els traumes en experiències vitals que van enfortir, encara més, el seu caràcter. Va trencar el seu silenci l'any 1997, quan va conèixer l'Associació de Dones del 36 i, després de 50 anys, es va atrevir, per primera vegada, a contar les seues vivències. Així, va treballar per preservar la memòria dels vençuts i va transmetre les seves experiències de manera incansable perquè totes les persones conegueren el que realment fou la guerra i què s'amaga darrere d'una guerra civil, especialment als joves, que en un futur es convertiran en la veu i el llegat per a futures generacions.

L'acte finalitzà amb la lectura d'una carta seva a càrrec dels néts de la Josefina, "El somriure de les orenetes" i, com deia ella,

Els nens no comencen mai la guerra, però son víctimes innocents dels conflictes dels grans.

Comentaris (0)

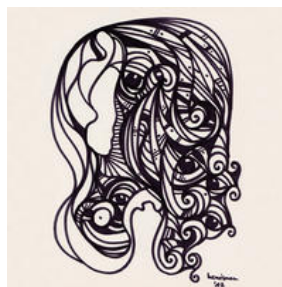
+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 31, octubre 2014

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- The Creativity in Artistic Research Method

- 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

Interpretación musical en el cine

Una cuestión de verosimilitud



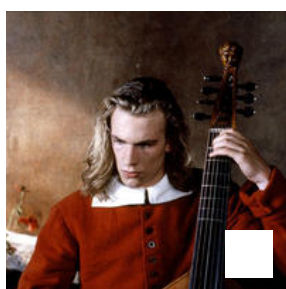
Javier Tuñón Aguado
Graduado en Pedagogía
del instrumento por la
ESMUC.

Posa't en contacte

Article

Altres publicacions

0



Todas las mañanas del mundo (Alain Corneau, 1991)

Parece lógico esperar que dos de los temas más cuidados al realizar una película sean la caracterización y la puesta en escena verosímiles de las situaciones, personajes y lugares que se recrean. Esta expectativa es justificada a la perfección por el musicólogo Russell Lack, en su libro *La música en el cine*: «El universo en el que se desarrolla la historia y los protagonistas de la misma forman todos parte de la narración de la película. La narrativa de una película es tal que damos por supuesto que los personajes de la historia están sujetos a leyes de espacio y tiempo similares a las que gobiernan nuestras propias vidas». [1]

Para conseguir esa apariencia de verosimilitud, una de las principales cuestiones a tener en cuenta es la profesión que desempeñan los personajes; dado que aparecerá representada en muchas escenas e incluso constituirá a veces el centro de la trama argumental, se antoja imprescindible que aparezca representada como se desarrolla en el mundo

real. Por desgracia, esta expectativa se ve frustrada demasiado a menudo en los filmes donde aparecen interpretaciones musicales. Como señala Ángel Riego Cue en la revista electrónica de música *Filomúsica*, [2] este aspecto es, habitual y paradójicamente, el más descuidado en las producciones interpretadas por actores que no son también músicos. La ausencia de correspondencia entre los movimientos realizados por los actores y los requeridos para hacer sonar un instrumento suelen ser tales que hasta un espectador no experto en la materia puede advertir en muchas películas la falta de sincronía audiovisual. Esto causa una notable merma en el resultado final, ya que se convierte en un obstáculo que impide a la audiencia poder percibir la historia como un todo verosímil. Por supuesto, existen plausibles alternativas a la aparición en pantalla de verdaderos músicos, como por ejemplo el uso de «dobles de manos». De lo que no cabe duda es de que toda decisión en esta materia debe pasar por la búsqueda de la recreación creíble de las interpretaciones musicales. Este es el motivo por el que, en el presente artículo, presento un breve estado de la cuestión del tratamiento dado a la figura del instrumentista en el cine. He elaborado un listado con ejemplos de las posibles alternativas que se pueden utilizar para escenificar las interpretaciones musicales. Dichas alternativas aparecen ordenadas en función del grado de verosimilitud que conlleva su uso y de la diferente recepción que suscita su uso en crítica y público.

Parece lógico esperar que dos de los temas más cuidados al realizar una película sean la caracterización y la puesta en escena verosímiles de las situaciones, personajes y lugares que se recrean. Por desgracia, esta expectativa se ve frustrada demasiado a menudo en los filmes donde aparecen interpretaciones musicales.

La importancia de la recreación verosímil en el cine

El origen de este estudio se remonta a una conferencia a la que hace ya algún tiempo tuve oportunidad de asistir. Dicha sesión, impartida por el catedrático D. Agustín Sánchez Vidal, estuvo dedicada al análisis y comentario de la película *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu, 1985), basada en la novela homónima de Ramón J. Sender. Llegado un punto del visionado del filme, nos llamó la atención sobre un hecho carente de toda lógica. En una de las secuencias, el personaje de Paco «el del Molino» aparece sulfatando unas vides, momento en el que recibe la visita de Mosén Millán. El párroco le aconseja que se mantenga alejado de la política y del Partido Republicano y que no se involucre en esos temas para evitar represalias del bando nacional —la historia se desarrolla en los años previos a la Guerra Civil Española—. Lo llamativo de la escena no era la conversación entre ambos, sino el hecho de que de la planta sulfatada por el protagonista no había brotado aún ningún esqueje. El mencionado cuidado botánico se hace obviamente después de que empiecen a aflorar las primeras hojas, para combatir las plagas que las afectan. El motivo de que nos enseñara dicha secuencia fue que nos quería explicar el rechazo que la misma suscitó en su proyección en una sala de cine de Logroño. Según nos relató el profesor, llegado este punto del filme el público asistente mostró su asombro y contrariedad por la incoherencia de la situación recreada. Por supuesto, esta reacción del público se debió en gran medida al elevado grado de conocimiento del tema y la mayor sensibilidad hacia el mismo que caracteriza a las localidades de tradición vitícola. Pero eso no es lo más importante; lo verdaderamente revelador que se reveló en esa proyección de Logroño fue la necesidad de cuidar hasta el más mínimo detalle en la puesta en escena de las historias narradas. Esto es así porque el diferente grado de conocimientos previos sobre un tema, el distinto nivel de atención del público o el variable sentido crítico de cada espectador pueden provocar, de no ser tenidos en cuenta, el rechazo hacia un filme en su conjunto y su consiguiente fracaso.

Contingut Actual

Número 31, octubre 2014

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- The Creativity in Artistic Research Method

- La revista ESMUCdigital no es 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



Fotograma de la secuencia explicada de la película *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu, 1985)

Posicionamiento de autores y cineastas sobre la recreación de las interpretaciones musicales en el cine

Como decíamos en la introducción, es lógico y legítimo esperar que en las películas sobre músicos se cuide de forma especial la puesta en escena de las interpretaciones musicales que se nos muestran, para que resulten verosímiles. Desafortunadamente, esta no es la tónica general, y en algunos casos ni los más importantes cineastas y estudiosos se ponen de acuerdo en reconocer dicha necesidad:

A favor de cuidar las escenas de interpretación musical

Numerosos autores se muestran partidarios del cuidado de dichas escenas, entre ellos los ya mencionados Ángel Riego Cue y Russell Lack. Ambos coinciden en que, de no prestarse una especial atención a esas secuencias, el público no podrá sentirse identificado con los personajes ni aceptar la historia que se le narra como el relato de una hipotética realidad. Como ejemplos de realizadores que han mostrado un especial empeño por ofrecer representaciones verosímiles de las interpretaciones musicales en sus películas cabe mencionar a Jean-Marie Straub y Danièle Huillet —*Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968)—, Fernando Colomo —*Alegre ma non troppo* (1994)— y Claude Sautet —*Un Coeur en Hiver* (1992)—, entre otros. Estos cineastas demuestran la importancia que dan a la recreación verosímil de las interpretaciones empleando alternativas como utilizar en el reparto a músicos profesionales.

En contra de cuidar las escenas de interpretación musical

Por el contrario, autores como Michel Chion se manifiestan opuestos a la necesidad de dar a estas escenas un aspecto de verosimilitud. Este investigador y realizador francés defiende, en su obra titulada «La música en el cine», que la mencionada expectativa no es legítima. Aboga por que se admita que el modo en que la pantalla muestra la realidad es y debe ser simplificado, haciendo uso de lo que denomina «meras inexactitudes». [3] Entre los cineastas que por una u otra causa no han prestado cuidado a la puesta en escena de las secuencias de interpretación musical en alguna de sus películas se encuentran Federico Fellini —*Prova d'Orchestra* (1978)—, Fernando Trueba —*Ópera prima* (1980)— o Carlos Saura —*Cria cuervos* (1975)—. No obstante, hay que matizar que cada caso es distinto, y en algunos la decisión del director fue deliberada y justificada. Esto sucede en el caso de Saura; el realizador oscense explicó en una carta al pianista Federico Mompou que quería que el personaje de Geraldine Chaplin pareciera una pianista amateur, y de ahí que no usara un músico profesional. De lo contrario, hubiera tomado otra decisión, como la de emplear un doble para las escenas de interpretación musical. [4]

Por fortuna, y a diferencia de lo que ocurría hace años, cada vez son más los directores que se preocupan por ofrecer una representación verosímil de la interpretación musical en sus filmes.

Clasificación de la música cinematográfica según su naturaleza y visibilidad

En función de la naturaleza de su fuente sonora, la música cinematográfica se puede clasificar en:

- Música diegética (si es oída por los personajes igual que por nosotros, formando así parte del espacio narrativo)
- Música extradiegética o incidental (si no pertenece al espacio narrativo).

En su artículo «El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico», [5] Enrique Téllez Cenzano menciona *Sonata de Otoño* (Ingmar Bergman, 1978) como ejemplo de uso de música diegética, *La Misión* (Roland Joffé, 1986) como caso de música extradiegética, y *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1992) como filme donde ambos tipos de música aparecen superpuestos.

Atendiendo a la visibilidad de su fuente sonora se divide en:

- Música de pantalla (es aquella en que la fuente que genera la música aparece visible ante nosotros, como por ejemplo un disco de vinilo girando en un tocadiscos)
- Música acusmática (se trata de aquella en que la causa que genera el sonido no puede ser vista por el espectador, como el sonido de un interlocutor telefónico que no aparece en pantalla).

Dada la materia que nos ocupa, trataremos aquí las interpretaciones musicales de tipo diegético y de pantalla, es decir, aquellas que forman parte del espacio narrativo y cuya fuente sonora aparece visible en pantalla.



Fotograma de *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968), con Gustav Leonhardt (izda.) y Nikolaus Harnoncourt (dcha)

Percepción de la música en el cerebro y distinta recepción del oyente, según su entrenamiento auditivo

Herbert Krugman afirma en un interesante artículo aparecido en la revista *American Association for Public Opinion Research* [6] que la recepción de la música en el cerebro difiere mucho entre un oído que está más entrenado y otro que no lo está. Así lo demuestran sus estudios de investigación neurológica, que sitúan la interpretación narrativa del cine en el hemisferio derecho del cerebro (localización cerebral de la imagen, los estados sensitivos, los estados de ánimo y las sensaciones), mientras que el lado izquierdo tiende a ser más analítico y a menudo «se desconecta» en el transcurso de actividades pasivas como la contemplación de una película. La música de cine actúa sobre nuestras intuiciones, por lo que en mayor medida se procesa en el lado derecho del cerebro.

El autor Russell Lack aporta que el grado de familiaridad con una pieza o estilo musical afecta también de forma decisiva al modo en que escuchamos la música [7]. En oyentes poco entrenados musicalmente, el hemisferio derecho del cerebro parece predominar sobre el nivel de la apreciación melódica, mientras que en los oyentes más experimentados la actividad se centra más en el izquierdo [8]. En este sentido, Michel Chion, contrario al cuidado de la recreación verosímil de las interpretaciones musicales en el cine, reconoce no obstante que para un músico hay motivos evidentes de irritación en el hecho de que en filmes que ponen en escena a compositores, instrumentistas, directores de orquesta y otros profesionales de la música, estos aparezcan como mero soporte para una metáfora cualquiera [9].

Dicho esto, y aún aceptando que la percepción de la sincronía audiovisual está ligada al grado de entrenamiento audiovisual y los conocimientos previos de cada oyente, es incuestionable la relación directa entre el cuidado otorgado a este tipo de escenas y el grado de aceptación del filme por parte del espectador.

Sincronía audiovisual

Varios autores han tratado con profundidad el tema de la sincronía audiovisual y los procesos que lo rodean en diferentes estudios y publicaciones. No abordaremos aquí estos aspectos, para no extendernos demasiado. Ofrecemos no obstante una relación de algunas de las obras más importantes acerca del tema, para quien desee profundizar en el tema:

- Chion, M., *La audiovisión* (Ediciones Paidós Ibérica S.A.: Barcelona, 1993).
- Nieto, J., *Música para la imagen: la influencia secreta* (Publicaciones y ediciones SGAE: Iberautor: Madrid, 2003).
- Rodríguez Bravo, A., *La voz en la radio: manipulaciones y técnicas de expresión* (Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona: Bellaterra, 1989).
- Sánchez Ríos, J. A., «[Sincronía entre formas sonoras y formas visuales en la narrativa audiovisual](#)», hecho público en la *Revista Latina de Comunicación Social*, volumen 23.

Clasificación de las diferentes alternativas de puesta en escena de las interpretaciones musicales

Ante la cuestión que surge en las películas sobre músicos de cómo recrear la interpretación musical, las decisiones tomadas por los realizadores cinematográficos son de distinto signo, dando lugar como consecuencia a resultados muy desiguales.

A continuación presento una clasificación que muestra las principales alternativas que vienen tomando al respecto los directores y sus equipos de documentación. Están ordenadas progresivamente, según el menor o mayor cuidado otorgado a estas situaciones, y según el peor o mejor valoración que la toma de estas decisiones ha merecido para crítica y público. Además, ofrezco algunos fragmentos de las películas, en los que incluso un

profano en la materia puede apreciar la ausencia o existencia de coordinación entre los gestos de los actores y los giros melódicos que se escuchan. Se demuestra así la diferencia abismal de resultado que ocasiona la toma de una u otra alternativa:

1. No dar importancia a la recreación verosímil de las interpretaciones musicales
2. Que sean verdaderos músicos quienes aparecen en pantalla
3. Sustituir a los actores por músicos profesionales o «dobles de manos»
4. Enseñar a los protagonistas a aparentar que son músicos
5. Que el actor cuente previamente con nociones de interpretación musical
6. Una combinación de varias de las anteriores opciones

Ejemplos y resultado de cada una de las alternativas

1. No dar importancia a la recreación verosímil de las interpretaciones musicales

Es el peor de los escenarios ante el que nos podemos encontrar, aunque afortunadamente no es el más frecuente. Paradójicamente, algunos de los casos más significativos de esta alternativa los encontramos en filmes de reconocidos realizadores. Es preciso analizar cada caso de forma individualizada, ya que en algunas ocasiones se debe a una decisión meditada que lleva al director a sacrificar este aspecto en beneficio de otros, en otros a que no se ha otorgado demasiada importancia al efecto que esto provoca en la recepción del filme y solo en una minoría a la desidia o descuido del equipo de producción.

- **Ópera prima** (Fernando Trueba, 1980). Primer largometraje del prestigioso director madrileño, que le valió el Premio a Joven Talento en el Festival de Cine de Venecia. El personaje protagonista, interpretado por Óscar Ladoire, es un joven escritor divorciado que vive en Madrid y está pasando por un mal momento. Un día se encuentra de fortuitamente con su prima —Paula Molina—, estudiante de violín. Se enamora de ella y, aunque sus amigos le desaconsejan la relación (además de por el parentesco que les une, ella es bastante más joven que él), decide que es la mujer de su vida. Las interpretaciones musicales aparecen cuando ella ensaya con un compañero violonchelista. Pese a que la película resultó bastante exitosa en su conjunto y tuvo buena acogida, tenemos que decir que, en lo referente al tema que nos ocupa, dichas secuencias no pueden ser más desafortunadas en la recreación de la faceta de intérprete musical. Aunque las piezas que interpretan (secuencias aparecidas en los minutos 21 y 51 del metraje) son de música contemporánea, cuya gestualidad es a menudo más difícil de imitar que las de otros estilos y épocas, un primer visionado de las mismas basta para comprobar que los actores carecían de cualquier noción acerca de la posición correcta en que se tocan esos instrumentos. Además, es evidente que tampoco existió la intención de que aparentasen ser músicos de forma creíble y simulasen los movimientos precisos para hacer sonar los sonidos; de haber existido esta intención, el resultado del filme en su conjunto hubiera sido, sin duda, mucho mejor.

2. Que sean verdaderos músicos quienes aparecen en pantalla

Esta alternativa no es tampoco demasiado habitual, ya que aunque las ejecuciones musicales que se aprecian sean rigurosamente verdaderas, hay que sacrificar a cambio el componente dramático del que carecen muchos músicos. Si esto es así, de nuevo nos encontramos con otro problema para la recepción del público. Si puede darse que los músicos desempeñen un papel totalmente secundario, en cuyo caso sí es frecuente y acertado emplear músicos profesionales. Nos referimos a las secuencias en que aparece en pantalla una orquesta amenizando una ceremonia, acompañando un baile o actuando en un bar. En estos casos, la brevedad de las apariciones hace que generalmente no trascienda ni quede reflejada en los títulos de crédito finales del filme la identidad ni la condición de músico de los intérpretes que vemos en las escenas. De cualquier modo, esta circunstancia resulta sin duda beneficiosa para la verosimilitud de las actuaciones musicales y la recepción de la película en su conjunto, y revela el interés del director por la materia objeto de nuestro estudio. Se trata, sobre todo, de una alternativa muy común en documentales sobre bandas de música, ya sean de estilo pop, rock, punk, folk o de cualquier otro. Aquí a menudo son los propios miembros de un grupo los que se representen a sí mismos en la gran pantalla, como ocurre con los Funk Brothers en *Standing in the Shadows of Motown* (Paul Justman, 2002). Esta opción permite que no haga falta que los actores (músicos en la vida real) tengan que interpretar un papel, porque lo que se pretende es precisamente que se muestren tal y como son en la realidad. He aquí un caso:

- **Chronik der Anna Magdalena Bach** (Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, 1968). Este filme alemán parte de un diario atribuido a Anna Magdalena Bach, segunda esposa de Johann Sebastian Bach, aunque oficialmente apócrifo, que muestra la laboriosa vida cotidiana del compositor. Los actores principales son dos grandes intérpretes musicales: Gustav Leonhardt —aclamado clavecinista holandés— y Nikolaus Harnoncourt —director de orquesta austriaco y pionero en la interpretación histórica con instrumentos originales—. En la película se pueden escuchar íntegramente varias de las piezas de Bach interpretadas al clavecín o a la orquesta. En este ejemplo se puede apreciar a Leonhardt con otros músicos interpretando la Cantata BWV 205 de Johann Sebastián Bach en una secuencia del filme. Como recuerda Michel Chion, «los directores filmaron la ejecución musical en sonido directo y sin cortes»,^[10] lo que hubiera sido imposible sin la participación en el filme de estos grandes músicos.



Chion considera que el resultado de una ejecución instrumental filmada es decepcionante puesto que, como ocurre con la filmación de cualquier trabajo artesanal, la concentración silenciosa del espectador sobre el mismo le provoca rápidamente fascinación o aburrimiento —según él, generalmente lo segundo—. Por otra parte, valora positivamente que no recurrieran al estereotipo de multiplicar los planos, porque es un recurso para huir del «donde las cosas ocurren» y cree que en el caso de la música instrumental es conveniente no utilizarlo, ya

que transmite dudas e indecisión sobre las relaciones entre causa y lugar del sonido. También cree adecuado el uso del canto filmado, porque es una forma de la palabra que sale del cuerpo y el cambio de ángulo de filmación permite transmitir mejor esa intencionalidad centrífuga. Nuestra valoración es que la aparición de músicos de la talla de Gustav Leonhardt y Nikolaus Harnoncourt en proyectos de este tipo fue muy positiva, dado que permitió al filme conseguir un sobresaliente resultado escénico y visual, y abrió la puerta a la participación de verdaderos músicos en películas centradas en la interpretación musical.

3. Sustituir a los actores por músicos profesionales o «dobles de manos»

Cuando en las películas aparecen ejecuciones musicales presentadas en primer plano, y más si se trata de pasajes complicados y virtuosos, es habitual contar con músicos profesionales para que doblen a los protagonistas. También se hace uso de esta práctica en los filmes sobre danza donde se muestran secuencias de largos y complicados encadenamientos de pasos de baile cuya dificultad impide la simulación adecuada por parte de los actores. Un doble especialista, sea cual sea su disciplina artística, puede ejecutar las escenas sin problemas, consiguiendo así que el espectador perciba dichas actuaciones artísticas con naturalidad, como si las estuviera presenciando en un auditorio o un teatro. Desafortunadamente, aunque se trata de una práctica cada vez más común, no es sencillo documentar numerosos ejemplos de la misma porque no suele trascender a la opinión pública la utilización de dobles —de manos, piernas o de cuerpo entero—. De hecho, se suele realizar el rodaje de las secuencias y su montaje otorgando un minucioso cuidado a la ocultación de esta circunstancia. Por ello, frecuentemente permanece en secreto la participación de músicos y bailarines profesionales en el cine, y no se hace pública su identidad ni siquiera en los créditos finales de los filmes.

- **Cisne negro** (Darren Aronofsky, 2010). De entre las realizadas por el director estadounidense, ha sido la película que mejor acogida de crítica y público ha tenido hasta la fecha. Debe en gran medida su éxito al cuidado trabajo de puesta en escena de las secuencias de baile, aunque existe cierta controversia sobre quién las protagoniza. Recientemente ha trascendido que la mayoría de secuencias en que la cámara enfoca por debajo de la cadera de la protagonista fueron rodadas por dobles. La protagonista, Natalie Portman, ha reconocido públicamente haber tenido dobles de danza para algunas escenas, pero las bailarinas que hacen de doble van más allá y han denunciado que todas las escenas de baile de cuerpo entero fueron realizadas también por ellas, afirmando que de Portman solo habían sido filmadas su cara y brazos, mientras el resto del cuerpo era el ellas. En cualquier caso, las actrices habían tomado clases de danza en su infancia, sobre todo Natalie Portman que había asistido desde los 4 hasta los 13 años. También Mila Kunis y Winona Ryder habían ido a ballet de pequeñas, aunque en menor medida. Además tomaron clases de baile antes del rodaje y se esforzaron mucho para preparar su papel: Natalie Portman preparó el papel durante un año entero con Mary Helen Bowens, miembro del New York City Ballet, en un entrenamiento que incluía hacer quince minutos de ejercicios de tobillo y de fortalecimiento muscular y nadar una milla al día. Todas las protagonistas llegaron a rodar algunas de las escenas de baile ellas mismas, aunque para las secuencias más complicadas (*fouettes* o posición *en pointe*) fueron sin lugar a dudas sustituidas por bailarinas profesionales: Portman fue sustituida por Sarah Lane en los trucos más difíciles y Kimberly Prosa en el resto; Mila Kunis fue doblada por Maria Riccetto, bailarina del American Ballet Theatre. Además otros bailarines que aparecen en el filme forman parte del Pennsylvania Ballet Company. Dejando de lado la mencionada polémica, la cuidada preparación de las escenas de baile en la película es innegable y como resultado tuvo una gran acogida del público y la crítica. Por encima de todos los reconocimientos destacan los galardones obtenidos por Natalie Portman, quien obtuvo el BAFTA, el Globo de Oro y la estatuilla del Óscar como mejor actriz principal.

4. Enseñar a los actores a aparentar que son realmente músicos

Algunos actores y actrices desempeñan su trabajo con gran profesionalidad. Esto les lleva a preparar sus personajes concienzudamente para poder personificar estos roles con la mayor verosimilitud posible. Hay distintos sistemas para dicha preparación, siendo uno de los más famosos el método *Stanislavski*, creado por el maestro ruso de las artes escénicas modernas Kónstantin Stanislavski. Esta preparación, que proporciona los medios artísticos necesarios para poder abordar la interpretación de acuerdo con las motivaciones de los personajes, se basa en dos propuestas: la memoria emotiva —técnica introspectiva a través de la cual se le propone al actor hacer presentes experiencias de su propia infancia— y las acciones físicas —generando en el actor o actriz las condiciones más apropiadas posibles para la aparición de las emociones, concentrando su atención en el modo más eficaz de sentirlas: bien conviviendo un tiempo con personas que han tenido las experiencias que va a representar y en un entorno similar, bien caracterizándolos físicamente para que su aspecto se asemeje al de su personaje—.

Es una alternativa muy aconsejable, ya que a la expresividad dramática que poseen los actores se le añade el carácter convincente de las escenas en que aparecen tocando o cantando. Se puede considerar una de las opciones más acertadas, junto a la de que los actores cuentan ya con estos conocimientos previamente.

- **Acordes y desacuerdos** (Woody Allen, 1999). Se trata de un falso documental acerca de un magistral guitarrista ficticio, Ray Emmett, interpretado por Sean Penn. El actor, metódico y camaleónico como pocos, recibió una serie de lecciones para llegar a ser capaz de simular su dominio de la guitarra. [El resultado final fue muy convincente](#), ya que Penn da vida a la perfección al pretendido genio del jazz. Hasta tal punto se trata de una excelente interpretación que el actor consiguió dos nominaciones por este papel: Globo de Oro y Óscar. La vocación de verosimilitud de la película no acaba aquí: la guitarra usada en la película por Sean Penn es una reproducción de la Selmer Maccaferri que el famoso guitarrista real Django Reinhardt, al que el protagonista idolatra, popularizó en los años 30.



Fotograma del actor Sean Penn, interpretando al guitarrista Ray Emmett.

5. Que el actor cuente previamente con nociones sobre ejecución musical

Este es el mejor escenario de los posibles: en él tanto la actuación dramática como la interpretación musical resultan creíbles. Además no requiere de un esfuerzo añadido por parte de los actores, porque pueden hacer valer de forma convincente y natural sus conocimientos previos sobre interpretación musical, y eso supone un gran ahorro de tiempo en el proceso de preparación y producción del filme. Como resultado, se obtienen interpretaciones uniformes, equilibradas y verosímiles en todos los sentidos.

- **Shine** (Scott Hicks, 1996). Filme biográfico sobre la vida del pianista australiano David Helfgott, que sufrió un ataque sicótico a causa de los malos tratos que le infligió su padre, y pasó algunos años en centros médicos especializados. Esta película cosechó gran éxito de crítica y público, así como numerosas nominaciones y premios, destacando sobre todos ellos el Óscar a Mejor Actor Principal concedido al protagonista Geoffrey Rush en 1997. Además, Rush consiguió galardones como el BAFTA, el Globo de Oro y el premio del Instituto de Cine Australiano, y la película recibió numerosos reconocimientos del público en festivales internacionales como Toronto, St. Louis o Rotterdam. En el filme aparecen ciertas libertades narrativas, como el desvanecimiento que se escenifica durante la interpretación que hace del Tercer Concierto de Rachmaninov en el Royal Albert Hall de Londres. En realidad, este hecho no fue tan «cinematográfico» ni tuvo lugar allí, sino en el conservatorio londinense donde Helfgott estudiaba, el Royal College of Music. En todo caso, estas licencias narrativas son secundarias y carecen de interés a efectos de este estudio, dado que lo que se trata de analizar aquí es la recreación de las interpretaciones pianísticas. A juicio de todos los especialistas están muy logradas y resultan de total credibilidad. Lo realmente destacable es que fue el propio actor quien actuó como su propio «doble de manos». Rush aprendió de joven a tocar el piano en su Australia natal y lo estudió hasta los 14 años. Treinta años más tarde retomó las clases de piano para preparar su personaje de *Shine* y poder ser él mismo quien realizara estas difíciles interpretaciones. Y así lo hizo, según todas las informaciones que se han hecho públicas. Sin duda, el éxito cosechado por el filme se debe en gran medida al esfuerzo y meticulosidad con que el actor y los responsables de la película cuidaron todos los detalles referentes a la puesta en escena de las ejecuciones musicales. Aquí ofrezco dos enlaces: en el primero se puede ver al actor Geoffrey Rush, en una de las secuencias de la película tocando la obra “El vuelo del moscardón” del compositor ruso Nikolái Rimsky-Kórsakov —a partir del segundo 50—.

Shine (1996) - Flight of the Bumblebee



En el segundo se ve un fragmento de un concierto del propio David Helfgott interpretando la misma pieza.

Bumblebee - David Helfgott



El visionado de ambos vídeos no sólo permite apreciar la espectacular dramatización y simulación que Rush consigue transmitir de la figura de un pianista profesional. Es además increíble observar el parecido físico razonable que le une con su compatriota, al cual contribuye la gran labor del equipo de maquillaje de la película.

6. Una combinación de varias de las anteriores opciones

Hemos dejado para el final la alternativa consistente en combinar dos o más de las anteriores opciones. El resultado que se obtiene con ello es a menudo positivo, ya que entre las decisiones tomadas suelen estar las de contar con verdaderos músicos y con actores que cuentan previamente con conocimientos en el tema como parte del reparto. Además, esta opción permite adecuar las decisiones tomadas a las diferentes necesidades que se plantean a lo largo del rodaje. Es una de las alternativas más habituales, aunque suele resultar, como ocurre con el uso de dobles, difícil de documentar por la opacidad y hermetismo en la difusión pública de los detalles relativos a producción y rodaje. He aquí dos ejemplos:

- **Todas las mañanas del mundo** (Alain Corneau, 1991). Es una película francesa sobre la vida del violagambista barroco Monsieur de Saint Colombe y su relación con su discípulo Marin Marais. En ella se concitan varias de las opciones en lo referente a la simulación de la interpretación. El trágicamente desaparecido Guillaume Depardieu, que en el filme interpreta a Marin Marais en su etapa de juventud, es un buen ejemplo de actor que tiene nociones de interpretación musical y es capaz de simular perfectamente estar interpretando los sonidos que escuchamos.

Tous Les Matins du Monde - Improvisation sur les Foli...



Esto se debe a que Guillaume había realizado estudios de violonchelo en su infancia. Muy distinto es el caso del actor Jean-Pierre Marielle, quien encarna al compositor Monsieur de Saint Colombe. Las secuencias en que Marielle aparece interpretando la viola da gamba resultan flagrantes en términos de sincronía audiovisual, por la total descoordinación de sus movimientos con el sonido que se pretende hacer creer que emite al ejecutar su instrumento. El actor se muestra incapaz de imitar con la más mínima apariencia de verosimilitud la gestualidad precisa para tocar, como se puede apreciar en el siguiente fragmento de la película.

Tous les matins du monde - Excerpt



Esto demuestra que no fue aleccionado suficientemente para ello. De hecho, así lo reconoce el director en la entrevista que concedió a la revista *Cahiers du Cinéma*. [11]

- **Alegre ma non troppo** (Fernando Colomo, 1994). De los filmes españoles sobre interpretación musical este, sin duda, el más logrado. Recibió tras su estreno una gran acogida de crítica y público, obteniendo el director el Premio Especial del Jurado en el Paris Film Festival. Las localizaciones responden a una certera ambientación de la historia, y se usaron emplazamientos como el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid o el Palacio de Festivales de Cantabria en Santander. En esta película son varias las alternativas

tomadas en lo referente a la recreación de la interpretación musical. Por una parte, se hicieron elogiados esfuerzos en enseñar a los actores los fundamentos técnicos precisos y la posición corporal adecuada para interpretar instrumentos como la trompa, en el caso de Penélope Cruz y Pere Ponce, y el fagot, en el de Nathalie Seseña. Esto se puede apreciar en el [fragmento](#) donde se ve a los protagonistas del reparto simular la interpretación de ambos instrumentos, tanto en secuencias de planos individuales como en otros generales, donde figuran junto a músicos profesionales. Por otra parte, algunos miembros de la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España) participaron como actores secundarios, desempeñando pequeños papeles en la película: el director de la orquesta por aquel entonces (Edmon Colomer) y algunos de los instrumentistas que eran miembros de la orquesta joven y que forman parte hoy día de importantes orquestas sinfónicas profesionales (entre ellos el contrabajista Jonathan Camps, miembro de la OBC, o el tuba Mario Torrijos, de la ORTVE). Además, se llevó a cabo una intensa labor de documentación musical, gracias a contar con el asesoramiento de músicos profesionales y de la propia JONDE. Se trata, en suma, de una película ejemplar, tanto por el acierto en la documentación y ambientación musicales como por sus logros en la recreación de la interpretación instrumental.



Los actores Pere Ponce y Penélope Cruz simulando tocar la trompa en el filme *Alegre ma non troppo*.

Conclusiones

- Se puede concluir que una adecuada preparación y tratamiento de las interpretaciones musicales en el cine repercuten, sin duda, en una mejor recepción de los filmes, haciendo buena la afirmación de Russell Lack: «La narrativa de una película es tal que damos por supuesto que los personajes de la historia están sujetos a leyes de espacio y tiempo similares a las que gobiernan nuestras propias vidas» [\[12\]](#).
- Se aprecia, tras la revisión bibliográfica realizada, que el estudio de la recreación de las interpretaciones musicales en el cine apenas se ha traducido en publicaciones monográficas sobre el tema. Otros aspectos relacionados con los vínculos entre música y cine han ocupado numerosas páginas en libros, artículos y otras publicaciones, pero el asunto concreto que nos ocupa sólo aparece tratado en algunas referencias aisladas en estudios de investigación, críticas de revistas cinematográficas y artículos en la red.
- Sin duda, una de las cinematografías que mejor reflejo ha ofrecido de la faceta del intérprete de música en la gran pantalla durante las últimas décadas es la francesa, siendo un ejemplo de cómo debe documentarse y representarse este tema. Aspectos como el asesoramiento realizado por autoridades en la materia —Jordi Savall en *Tous les Matins du Monde* o Daniel Lipnik en *Le Roi Danse*—, el empleo de actores que tenían conocimientos previos de ejecución musical o se prepararon a conciencia para desempeñar dichas escenas —Isabelle Huppert en *La Pianiste* o Holly Hunter en *The piano*, respectivamente—, la aparición de verdaderos músicos en algunas de sus películas —el violonchelista Dominique de Williencourt en *Un Coeur en Hiver*— o la participación de los mismos equipos de profesionales en varios de los trabajos cinematográficos dedicados a la música en estos años —Gérard Corbiau fue el director tanto de *Farinelli* como de *Le Roi Danse*— explican el éxito global de los filmes franceses de este tema. No ocurre así con las películas de otras nacionalidades, entre ellas la española, en que hemos encontrado resultados más desiguales.

Nuestro deseo es que, en lo sucesivo, todos los filmes en que aparezcan artistas desempeñando su actividad profesional, esta sea recreada con mayor verosimilitud. De este modo no se reproducirán episodios de rechazo por parte del público, como el que explicábamos al principio que tuvo lugar en la proyección de *Réquiem por un campesino español* en Logroño, y como los que tantas veces sentimos muchos espectadores al ver tan flagrantes incoherencias en el cine.

Bibliografía

Películas comentadas, visionadas en versión original:

- ALEGRE MA NON TROPPO (Fernando Colomo, 1994)
 CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH (Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1968)
 CRÍA CUERVOS (Carlos Saura, 1975)
 DARK SWAN (Darren Aronofsky, 2010)
 FARINELLI (Gérard Corbiau, 1994)
 LA PIANISTE (Michael Haneke, 2001)
 LE ROI DANSE (Gérard Corbiau, 2000)
 ÓPERA PRIMA (Fernando Trueba, 1980)
 PROVA D'ORCHESTRA (Federico Fellini, 1978)
 RÉQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL (Francesc Betriu, 1985)
 SHINE (Scott Hicks, 1996)

STANDING IN THE SHADOWS OF MOTOWN (Paul Justman, 2002).

SWEET AND LOWDOWN (Woody Allen, 1999)

THE PIANO (Jane Campion, 1993)

TOUS LES MATINS DU MONDE (Alain Corneau, 1991)

UN COEUR EN HIVER (Claude Sautet, 1992)

Artículos y libros:

BEVER, T. y R. CHIARELLO, «Cerebral Dominance in Musicians and Non-musicians», *Science*. Nueva York: 1974, vol. 185.

CHION, M., *La audiovisión*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1993.

CHION, M., *La música en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1997.

GIAVARINI, L. y T. JOUSSE, Entrevista a Alain Corneau, en *Cahiers du Cinéma*, Enero 1992, nº 451, pp. 66-70.

KRUGMAN, H., «Electroencephalographic Aspects of Low Involvement: Implications for the McLuhan Hypothesis». Cambridge: Marketing Science Institute, 1970.

LACK, R., *La música en el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1999.

NIETO, J., *Música para la imagen: la influencia secreta*. Madrid: Publicaciones y ediciones SGAE: Iberautor, 2003.

PACHÓN RAMÍREZ, A., *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, 1992.

RODRÍGUEZ BRAVO, Á., *La voz en la radio: manipulaciones y técnicas de expresión*, Tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona. Bellaterra (Barcelona): Universidad Autónoma de Barcelona, 1989.

RIEGO CUE, Á., «Todas las mañanas del mundo son caminos sin retorno», *revista Cine y Música*, nº 9, Octubre 2000. Recuperado el 19 de Octubre de 2014 de: <http://www.filomusica.com/filo9/matins.html>

SÁNCHEZ RÍOS, J. A., «Sincronía entre formas sonoras y formas visuales en la narrativa audiovisual», en *Revista Latina de Comunicación Social*, 23. Recuperado el 19 de Octubre de 2014 de: <https://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999bno/19alfre/do.html>

SAURA, C., Carta a Frederic Mompou Dencausse, Febrero de 1976, Patrimonio cultural de la Fundación Albéniz. Ubicación del original: Biblioteca de Cataluña. Fondo Frederic Mompou Dencausse. Cartas.

TÉLLEZ CENZANO, E., *La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica. El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico*. Barcelona: Eufonía, Didáctica de la Música, 1996, volumen 4.

Enlaces:

<https://www.youtube.com> (recuperados a 19 de Octubre de 2014).

Notas

[1] R. Lack, *La música en el cine*, Editorial Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1999, p. 96.

[2] Á. Riego Cue, «Todas las mañanas del mundo son caminos sin retorno», *revista Cine y Música*, nº 9, Octubre 2000. Recuperado el 19 de Octubre de 2014 de: <http://www.filomusica.com/filo9/matins.html>.

[3] M. Chion, *La música en el cine*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1997, p. 266.

[4] C. Saura, Carta a Frederic Mompou Dencausse, febrero de 1976, Patrimonio cultural de la Fundación Albéniz. Ubicación del original: Biblioteca de Cataluña. Fondo Frederic Mompou Dencausse. Cartas.

[5] E. Téllez, *La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica. El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico*, en EUFONIA, Didáctica de la Música, Barcelona, 1996:4, pp. 47-58.

[6] H. Krugman, «Electroencephalographic Aspects of Low Involvement: Implications for the McLuhan Hypothesis» en *American Association for Public Opinion Research*, Nueva York, 1970, tomado del libro de Russell Lack *La música en el cine*, p.98.

[7] R. Lack, *La música en el cine*, Editorial Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1999, p. 98.

[8] T. Bever y R. Chiarello, «Cerebral Dominance in Musicians and Non-musicians», en *Science*, vol. 185, Nueva York, 1974, pp. 537-539.

[9] M. Chion, *La música en el cine*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 1997, p. 267.

[10] M. Chion, *La música en el cine*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 1997, p. 267. 21 lb., p. 268.

[11] L. Giavarini y T. Jousse, Entrevista a Alain Corneau, en *Cahiers du Cinéma*, Enero 1992, nº 451, pp. 66-70.

[12] R. Lack, *La música en el cine*, Editorial Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1999, p. 96.

Comentarios (0)

+ Afegir un comentari

Africat alveolar sord amb banyes

La *macchietta* napolitana *Mazza, Pezza e Pizzo*

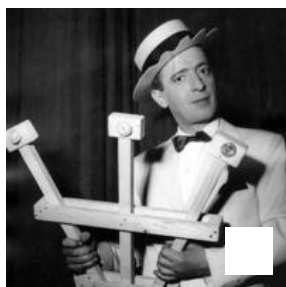


Carles III
Professor de l'Esmuc

Posa't en contacte

La música té la paraula

Altres publicacions 0



Nino Taranto amb unes *triccheballacche*

moltes cançons i *macchiette*, peces dels espectacles de varietats a mig camí entre el monòleg i la cançó humorística en què un personatge típic explica aventures. El còmic [Nino Taranto fou un intèrpret destacat de Mazza, Pezza e Pizzo](#) -que fins i tot es va portar al cinema als anys quaranta dins el film *Il barone Carlo Mazza*- i d'altres èxits de la parella d'autors com *Ciccio Formagio*, *Fatte fa' a foto* o *Agata*. Per contrastar-les amb la seva versió parlada-cantada, es poden escoltar [la de Romano Zanotti](#), tota cantada, i [la de Giulio Pizzirani](#), tota parlada.

“Carlo Mazza e Rosa Pezza / si sposarono. Però / il connubio fu infelice, / un inferno diventò. / Lui diceva: pe' 'sta Pezza / ho perduto ogni sollazzo. / Lei diceva: questo Mazza / che fastidio che mi dà. / Fu così che Rosa Pezza / un bel giorno s'invaghì / d'un amico, un certo Pizzo, / e con lui se ne fuggì.”

O sigui que Rosa Pezza, bona peça, fugí amb un tal Pizzo, sense Mazza, cap a Milazzo, fins que el deixa per un tal Cozzi, propietari de Terlizzi, amb qui marxa cap a Arezzo fins que troba Alberto Rizzo. I a Varazze, amb aquest Rizzo, es barallen Pizzo i Cozzi per la Pezza, que ara es queda sense Pizzo, sense Mazza, sense Cozzi i sense Rizzo.

Resumint: seixanta aparicions del mateix fonema consonàntic, [ts], en una sola cançó, potser un rècord mundial, i en boca del primer dels banyuts: “Il caprone Carlo Mazza sono io.”

Gigi Pisano i Giuseppe Cioffi, des de 1927, van posar junts lletra i música a

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 31, octubre 2014

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- The Creativity in Artistic Research Method

- 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

Partitura oberta

Solitud VII: *La festa de les roses*



Manel Camp
Pianista i compositor. Cap del Departament de Jazz i Música Moderna entre 2001 i 2014

[Posa't en contacte](#)

Partitura oberta

Altres publicacions

0



L'obra *Solitud*, enregistrada per Manel Camp l'any 2005, és fruit de la lectura que el pianista i compositor manresà va fer del drama rural de Víctor Català. Com el llibre, l'obra musical s'estructura en dotze parts que us anem oferint des del mes d'abril, i en les quals Manel Camp trasllada al piano el clima, les gents i el paisatge de muntanya que va descriure Català cent anys enrere.

La part que us podeu descarregar en aquesta secció, *La Festa de les roses*, comença amb una dansa de llunyans ressons folklòrics reelaborats, que cedeix el lloc a la contemplació desolada d'allò en què després s'acaba convertint la festa.

[La festa de les roses.pdf](#) 189,46 kB

Comentaris (0)

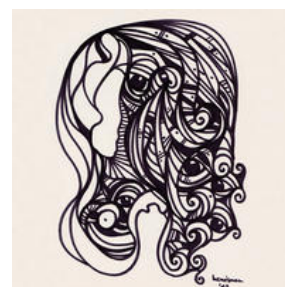
[+ Afegir un comentari](#)

Contingut Actual

Número 31, octubre 2014

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- The Creativity in Artistic Research Method
- 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

Rafael Reina

Poc a poc em vaig adonar que el gran buit d'Occident és el ritme



Sergio Latre
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

L'entrevista

Altres publicacions

0



El compositor Rafael Reina és un home 'de món'. La seva vida i intensa experiència musical han transcorregut a través de quatre continents diferents. Avui dia és professor en el Conservatori d'Amsterdam, on ja porta gairebé vint anys impartint el programa de [Música contemporània a través de tècniques no occidentals](#). Actualment està donant un curs sobre l'Aplicació de les Tècniques Rítmiques del Sud de l'Índia a l'Esmuc, i amb gran amabilitat ens convida a assistir a una de les seves primeres sessions. En acabar, amb molt d'interès, ens brinda l'oportunitat d'entrevistar-lo, i escollim el Seminari de Musicologia de l'escola. Així, ens explica que va néixer i va passar la seva infància a l'Àfrica, més tard es va traslladar a Europa, després es va graduar com a compositor al

Berkley College of Music de Boston i va acabar realitzant el doctorat a Londres sobre la música carnàtica, fruit de la seva experiència a l'Índia.

Rafael, ens pots explicar què és exactament la música carnàtica del sud de l'Índia?

Explicant-ho de la forma més curta possible, és una música basada en un grau de sofisticació molt gran, que ve donat per la seva relació amb la religió i la espiritualitat hindús. La música és Déu, no està al servei de Déu. La definició de música en l'idioma hindi és *nada-brahma*, que significa "el so com a divinitat". I la música és complexa perquè Déu és complex. Tot el sistema dels *rāgas* és d'una microtonalitat extrema, que arriba a tenir modulacions de 98 notes en una octava. Una octava té 22 notes i hi ha una quantitat d'ornamentacions (o *gamaka*) que la fan molt més complexa.

La música asiàtica i flamenca tenen un cert nivell d'ornamentació però, en aquest aspecte, la música carnàtica és molt més sofisticada. Per altra banda hi ha el sistema rítmic o *tāla*, que possiblement és el més complex de la Terra. I aquests [*rāga* i *tāla*], són els dos elements principals. També hi ha una altra sèrie d'elements, com les formes i les estructures, que estan relacionats amb la geometria vèdica. La matemàtica està molt present, tant a nivell micro com també macroestructural.

M'he fixat que fas moltes referències a com els nens aprenen aquesta música. Per què?

Doncs perquè allà els nens comencen, amb tres o quatre anys, a estudiar el que jo ara estic ensenyant aquí a gent que potser està fent un màster o que ja ha acabat la carrera. És un sistema on hi ha una metodologia de pràctica molt sofisticada, complexa i elaborada que, a més, està molt lligada al desenvolupament de les tècniques. La tècnica, la pràctica i la creativitat no van per separat, sinó que van molt unides. I això és el que possibilita que segueixi havent-hi una evolució de conceptes i que no esdevingui el divorci que hi ha a Occident.

A quin divorci et refereixes?

Al divorci tan gran que hi ha entre el públic, els músics i el compositor. El músic no té les eines per poder tocar el que els compositors contemporanis conceben. Per regla general, aquests estan molt allunyats de la pràctica. La pràctica musical s'ha divorciat molt de la creativitat musical, excepte, potser, en el jazz. És a dir, el músic no ha estudiat en el conservatori, ni després, com poder fer tota una sèrie de coses, com el 21 contra 20 que he exemplificat abans a classe i que després d'explicar els passos, he començat a improvisar, i heu vist que no és tan difícil! Però si no es tenen aquestes eines, no es pot tocar. Així, si el qui compon ho està fent una mica a cegues i el qui ho toca no té els elements per entendre-ho, al final, què li arriba al públic? Quelcom intel·ligible. Aquest divorci no existeix en la música carnàtica.

I parlant de composició, com és que després de graduar-te en la Berklee College of Music de Boston, i amb una guardonada carrera en composició contemporània, comences a realitzar uns estudis tan extensos sobre la música africana i índia, acabant, fins i tot, amb un doctorat sobre el tema?

Doncs vaig començar a estudiar la música africana perquè jo vaig néixer i créixer a l'Àfrica. I la música índia, perquè des que tinc tretze anys llegia articles de l'Índia i volia anar, fos com fos, a la Patagònia i l'Índia, els meus dos llocs predilectes. Llavors, quan em vaig mudar a Amsterdam, per casualitat, vaig contactar amb la que va acabar sent la meua professora índia. I així és com vaig començar a rebre les primeres classes. Vaig començar a anar a la Índia, i des de l'estiu del 1993 fins al setembre del 1995 vaig estar anant-hi al voltant de dinou mesos,

Contingut Actual

Número 31, octubre 2014

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- The Creativity in Artistic Research Method

- 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

en tres viatges diferents. Vivia amb els meus professors, és a dir, tenia classe les vint-i-quatre hores del dia. Rebia cada dia classes de tres hores, però després anava a assajos, concerts, viatges, coneixia músics...

És a dir, que no només et vas formar en el propi ambient musical de l'Índia, sinó que vas viure plenament la vida d'artista...

Clar! Vaig tenir molta sort. Vivia amb ells, menjava amb ells... Va arribar un moment que menjava millor amb les mans que amb els coberts! I vaig tenir l'oportunitat de conèixer dos oncles de la meua professora, Iyengar, que és qui va portar el *hatha yoga* a Occident, i l'altre, que va ser el secretari personal de Ghandi durant vint anys. Era una persona que en sabia moltíssim i era molt humil. Són experiències que et marquen molt a la vida. Un cop vaig fer una gira d'una espècie d'òpera carnàtica, amb trenta músics i ballarins, fent ruta en autobús amb ells tota una setmana. D'aquesta forma vaig poder entrar en un temple on només poden entrar-hi indis hindús. A l'entrar em vaig trobar una cerimònia amb un munt de músics tocant instruments utilitzats pràcticament només per a la religió. Hi havia un home que cantava amb una veu molt enèrgica, com una crida d'oració, però molt més brutal, i li responia tot un cor d'uns quaranta monjos i d'uns vint-i-cinc instruments de vent i percussió. Era una pregunta-resposta constant durant més d'una hora, que va començar de nit i va acabar de dia. Això va ser una dutxa de brutalitat! Et puc explicar... Han sigut tantes les coses que he viscut allà!

I després de tota aquesta grandíssima experiència, com surt el programa de "Música contemporània a través de tècniques no occidentals"?

En aquell moment, en el departament de jazz del Conservatori d'Amsterdam hi havia un director que estava molt interessat en músiques no occidentals. I al 1994 em va oferir donar classes d'una barreja de diferents músiques, Índia, flamenca, africana... Però al 1996 vaig veure que el que explicava de música flamenca o africana formava part de la música carnàtica. Així que vaig pensar de fer-ho tot basat en aquest sistema, perquè inclou tot això i moltíssim més! Al principi vaig començar amb els *rāgas* i amb aspectes rítmics. Però, poc a poc em vaig adonar que el gran buit d'Occident és el ritme, l'element estètic que més es pot despullar, per dir-ho així. L'aspecte melòdic indi té elements culturals molt forts que el fan molt més difícil de traslladar, traduir o utilitzar a una altra cultura com la nostra. A més, nosaltres no tenim la seva microtonalitat, tan elaborada. Nosaltres tenim harmonia, orquestració, però el ritme és un gran absent. Per això cada cop em vaig centrar més en el ritme, amb la idea primària de publicar un llibre. Però al final vaig fer un doctorat a la Universitat de Brunel, a Londres, mitjançant una beca concedida pel Conservatori d'Amsterdam. Ara estic focalitzat en l'aspecte rítmic, perquè durant aquells quatre anys vaig poder aprofundir molt, plasmat en el programa que faig a Amsterdam, que dura cinc anys i és exclusivament rítmic. A part, fem una altra assignatura per a qui li interessi els elements melòdics. I a partir d'aquest curs, l'assignatura de solfeig rítmic tradicional que cursen totes les especialitats serà reemplaçada pels conceptes carnàtics bàsics. Fins i tot ara començarem a fer un màster només basat en el ritme.

Llavors, el teu doctorat va anar enfocat directament per a cobrir la mancança del domini rítmic a Occident?

Sí, a nivell pedagògic, creatiu i interpretatiu. Un dels plats forts del doctorat va ser agafar les tècniques carnàtiques i aplicar-les directament a obres occidentals. Per exemple, vaig agafar una part de Ligeti i vaig pensar quina tècnica carnàtica es podia utilitzar per poder tocar-la bé. I així, vaig agafar un munt d'exemples, des de Elliot Carter, Ferneyhough, Steve Coleman, Aka Moon, Vijay Iyer... I anava analitzant, estripant... 'Això que sembla tant difícil de tocar, a veure com ho puc fer perquè resulti més senzill i soni més orgànic'. I ho vaig enregistrar tot amb sil·labes *Solkattu*. Per altra banda, vaig analitzar l'obra de cinc compositors del *background* de Cuba, Irlanda, Holanda, Grècia..., sobre com tractaven les tècniques carnàtiques en les seves composicions. Cadascú té un estil musical diferent, hi ha obres més jazzístiques i d'altres contemporànies. Aquest punt és molt important: no per estudiar aquestes tècniques has d'agafar un camí que et porti a fer una estètica en concret, sinó que això és un esquelet, i el que surti d'aquí dependrà de l'estil musical, dels gustos i de la manera que el creador ho faci servir. Cada obra de les que surten al doctorat són completament diferents, tot i que totes utilitzen tècniques carnàtiques.

I aquest vessant pedagògic que manifestes, va sorgir abans o després de la teva experiència amb la música índia?

No, en principi vaig anar a l'Índia per aprendre més elements que m'ajudessin a mi com a compositor, com ja havia estudiat música africana, música magrebina, música berber, flamenco i jazz, que a més n'he tocat molt. Volia extreure'n una mica més sobre la cultura índia, però mai m'hagués imaginat que el que va començar com una petita aventura com a compositor esdevindria el *leitmotiv* de la meua vida. Allà em vaig adonar que el que estava estudiant era molt més extens del que jo podia absorbir en una vida, i veia les implicacions que això podia tenir per a la música occidental en general. Així, vaig començar com a compositor, però l'estudi de la música carnàtica ha anat guanyant terreny, degut al doctorat i la seva conversió en un llibre que es publicarà al febrer.

Fins al 6 de novembre, encara hi ha temps per inscriure's al curs que imparteixes a l'Esmuc. Per cert, com tractaràs els ritmes carnàtics enfocats a cadascuna de les especialitats?

Hi ha molt material, però el treball que he estat fent aquests anys ha estat enfocar de manera diferenciada aquests recursos en base als propòsits de cada alumne. A un intèrpret de música clàssica no li interessa estudiar com improvisar amb aquest material, sinó com utilitzar tots aquests elements rítmics per poder aplicar-ho en una obra de, per exemple, Xenakis; en comptes de dir 'això és impossible', tenir les eines per poder mirar-s'ho en cinc minuts i tocar-ho. Per als improvisadors serà un material completament enfocat per a tècniques d'improvisació, que són diferents de les tècniques per llegir a primera vista, la música contemporània. Per als compositors, ensenyar com repensar el ritme, pràcticament tornar a la *tabula rasa* i començar a concebre el ritme com un element estructural que ajudi a construir i a mantenir una gran coherència i no només com a un suport melòdic. En aquestes vuit sessions que vindrà a l'Esmuc, podré impartir una petita part del temari que exposo en el programa de cinc anys d'Amsterdam. L'any passat vaig venir tres sessions i aquest any vuit; és un segon pas que esperem que acabi sent un programa més integrat en aquesta casa.

The Creativity in Artistic Research Method

Conference paper submitted to 3rd European Platform for Artistic Research in Music (EPARM)



Adilia Yip
Marimba performer. PhD candidate in music at the Orpheus Institute and Conservatoire Antwerp

Posa't en contacte

Espai de recerca

Altres publicacions

0



Artistic research is considered as a dualistic concept, a combination of art and research. On one side, artistic research deals with art, concerning sensitivity, intuition and abstract concepts; on the other side, it contains a research component, which requires rational thinking, system and method. While art celebrates creativity, research emphasizes method. The two items are usually considered as contradictory.

I would like to reflect on the two-way relationship of method and creativity. The idea is shown in a simple diagram.

The first arrow is going from creativity to method. It represents the notion of creativity bringing method into existence. A short definition of creativity: it is the genesis of thinking, like ideas, rules and interpretation, through imagination and intuition. It brings a theory, a concept or an artifact into

existence. Thus, creativity is imbued in the process of forming a research method and vice versa, method is an inevitable product of creativity.

Another arrow is drawn from method to creativity. Method pertains to different roles in different kinds of research. Taking scientific research as an example, method is equivalent to mathematical equation or laboratory formula, which is a well-defined pathway of inquiry; but in artistic research, method is not designed to solve a math problem, it is like a open-ended pathway, guiding an artist in how and what to create to demonstrate his/her viewpoints and to answer the research question. It is undeniable that creativity is provoked by method when the research proceeds. Research method is to inspire and brings out artistic outcomes—the artifact, interpretation and practice.

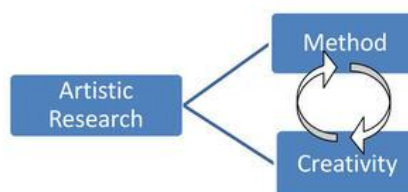
But one criteria of creativity should not be neglected: the originality of an individual that is imbued in the creative process, one interesting causal factor that never two creative minds are exactly the same. A term 'artistic idiosyncrasy' is used specifically in this article to describe the originality of the artist, the eccentricity and peculiarity that is embedded in his/her artistic creation. In other words, if we assume creativity creates research method, then artistic idiosyncrasy imbued in creativity is also embedded in the formation of research method.

I am going to discuss two examples of artistic research to exemplify the above viewpoints—my research project *Investigating New Marimba Performance Techniques from its African Heritage* and the *Confrontation* project by Wim Henderickx. The projects share the same initiative—to combine the Western and non-Western musical styles in one composition.

As a performer in classical percussion and marimba, the aim of my project is to explore new performance techniques and musical interpretation to enrich the present repertoire of the instruments. The sources of inspiration come from the balafon music of the West Africa, the music traditions in Mali and Burkina Faso.

Both performances require the same physical mechanism of the arm, but contain diverse musical and technical styles. I was fascinated by the polyrhythmic structure of the African genre and the energetic atmosphere that traditional balafon musicians are able to project in a performance; as well as the high level dexterity in the playing technique that always impresses every Western percussionist. As such, I would like to reproduce and translate these African nuances in my performance.

Barica by Youssouf and Kassoum Keita:

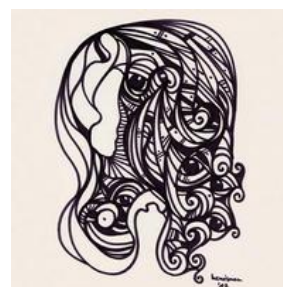


Contingut Actual

Número 31, octubre 2014

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- The Creativity in Artistic Research Method

- 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

Song Barica performed by Youssouf and Kassoum Kei...



Classical marimba performance by Adilia YIP:



Libertango, marimba solo performance
by Adilia YIP
Adilia Yip

04:21

Here is a plot of the research method. There are three steps: field study, analysis of balafon music and to produce new works.



First, I started the project with a field study: to learn the balafon music with the traditional musicians in Africa, so as to observe the performance technique and music interpretation in the tradition. And definitely, it is important to interact with the local culture and to collect music samples in the field. From the field study, I observed that traditional musicians pursue a holistic approach in teaching and learning. And due to the oral tradition, balafon music is communicated only via listening and imitation, without any traces of notation. I have also learnt the coordination technique 'two-ways coordination' with the traditional musicians, which is a kind of parallel motor control between the left and right hand, that the left hand can play a repetitive phrase while right hand is improvising independently, or vice versa. The differences in performance practice and playing technique have become interesting material for making new repertoire for the marimba.

Learning balafon technique 'two-ways coordination' with teacher Youssouf Keita during the workshop:

Youssouf teaches 2 ways coordination technique in s...



Youssouf teaching his son:

Youssef teaching his son balafon



Let's move to the second project.

In 2003, Het Zuiderpershuis, a cultural center for world music in Antwerp had commissioned composer Wim Henderickx to create a music project that combined the Western and African genre. The aim was to promote multiculturalism in the society via a music project, a fusion between the Western and non-Western tradition. The composer gave the work the title 'Confrontation', which refers both to the encounter of two diverse music traditions, and to the stage where an equal number of African and Western musicians play on their own instruments. The setting was designed to let the two musical cultures to enter into a 'confrontation', but also to 'melt' together. Here is another flow chart to illustrate the proceedings:



Henderickx had merged the Madinga drumming and dance music of Burkina Faso with this with his own Western composing concepts. The performance was a mixture of improvisation and notation. The instrumentation is a combination of African and Western percussion, such as: djembe, dundun and balaphon of the African tradition, and opposite to it: marimba, chimes and all kinds of drums and percussion instruments of the Western world. Therefore, the Western and African components constitute an equivalent part in the composition. The original version was created in Burkina Faso in 2003, jointly performed by Belgian percussionist Gert François and African master drummer Adama Dramé and their ensemble groups, each made up of four percussionists. The two groups of musicians rehearsed together in Burkina Faso, and were taught and conducted by the composer himself.

Confrontation project in rehearsal:



If I compare the order of the procedures of the research method, Henderickx's order is then an inversion of mine and we gave opposite roles to the component 'field study'. In Henderickx's project, the field study is to rehearse with both African and Western musicians to prepare a performance, more specifically: 1) to adjust the stylistic incoherencies between the Western and African musicians, especially in the rhythmic groove and to find a common ground in musical interpretation and technique, 2) to experience the African music practice, mainly in learning and discussing musical expressions through oral transmission methods. For my project, the field study is a methodological tool to collect musical concepts from a foreign tradition, then to inspire new performance ideas for the Western instrument.

Hendrickx

Field study in the ending phase

- 1) Adjust the stylistic difference between Western and African musicians
- 2) Experience the African music practice

Yip

Field Study in the starting phase

- 1) Study the playing technique and music practice of balafon music
- 2) Collect music samples

Conclusion

In artistic research, can one method apply to different kinds of research projects, and yield the same product? I think the answer is no.

Although the initial purpose of both projects is to apply African musical styles in the new percussion works, I have designed diverse methods to carry out the investigations from Henderickx. It is indisputable that the creation of these methods are directed by the artistic originality and objectivity of each individual. Method in an artistic research is created in accord to our peculiar artistic character—the artistic idiosyncrasy that is embedded in our respective musical roles. For instance, whether the field study is arranged in the beginning of the investigation for data collection, or in the end to create an experimental ground, is pertained to the pragmatic artistic views of the musician/artist, depending on his/her approach of observing the art. As a performer, the field study is the priority of the investigation. The set-up allows me to be a participant-observer: to acquire the balafon playing technique—the dexterity and coordination techniques observed in lessons, rehearsals and performances with the traditional balafon musicians. I departed my investigation from the playing technique of the balafon performance and the final goal is to translate these additional technical skills into the Western marimba repertoire. I see the African performance technique and interpretation as a source of inspiration to enrich my own artistic domain. While in the Confrontation project, Henderickx has first considered the music theory of the genre. The Confrontation score acts as a common ground for the two opposite ensembles to understand and compromise on the playing technique and the music interpretation to become one united ensemble. The performance technique and interpretation are used as research tools that help to link the two opposite musical styles—to let them 'confront' and 'melt' into one form. As such, the analysis of playing technique is at a subsequent order of the investigation and it allows us to observe the reactions of the musicians at different situations of artistic communication.

From the comparison of the artistic research methods of a composer and a performer, I confirm that artistic idiosyncrasy imbued in creativity is embedded in method. I hereby conclude with a rewording of two propositions in this conference call: 'artistic idiosyncrasy *perverts* research objectivity', should be 'research objectivity *contains* artistic idiosyncrasy; and, 'research methods *pervert* artistic practice', should be 'research methods *generate* artistic practice'.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari