

Número 35, febrer 2015

Cicle de concerts Música>BCN

Un viatge sonor a través de la música

L'entrevista

Entra



Ester Bonal
Núria de Andrés

"La pedagogia no és dels pedagogs, ni l'educació dels educadors. És de tots."

Notes de flamenco

Entra



Notes de flamenco
Laura Valls

Torna el cicle "Savia Nueva" amb la participació d'alumnes de l'Esmuc

La música té la paraula

Entra



En plenitud harmònica
Carles III

Hans Castorp i el *Til·ler* de Schubert

Gent Esmuc

Entra



L'Esmuc Jazz Project ja ha arribat!
Sergio Latre

Es va presentar dins el cicle de Grans Conjunts

Destacats

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



- Cicle de concerts Música>BCN

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

Cicle de concerts Música>BCN

Un viatge sonor a través de la música



Carol Duran
Titulada en Promoció i
Gestió i graduada en
Música Tradicional per
l'ESMUC

Posa't en contacte

Editorial

Altres publicacions

0



Aquest 2015 hem iniciat una nova aventura de mà de l'Institut de Cultura de Barcelona. Música>BCN, un cicle de concerts que ens portarà de febrer a juny de gira pels centres cívics de la ciutat de Barcelona. Un total de 36 concerts a càrrec de nou formacions d'alumnes de l'escola que convidaran a un viatge sonor des de la música antiga, clàssica i contemporània, al jazz i la música moderna, passant per la música tradicional i el flamenco.

Però Música>BCN no volem que sigui un cicle de concerts convencional, l'hem ideat amb la voluntat de que sigui un "club de l'escolta", un cicle de concerts propers i comentats que cada sessió acompanyi al públic a descobrir o redescobrir un estil musical i que proposi sortides per conèixer els equipaments musicals de la ciutat entre altres. Un cicle que per sobre de tot ens agradaria que contagiés del plaer de l'escolta.

A l'igual que passa amb els menjars exòtics, amb la música acostumem a escoltar un estil determinat i ens és difícil assaborir-ne altres als que no estem habituats. Per assaborir millor altres estils, no cal que sapiguem cuinar-los, però si que ens serà de gran ajuda distingir alguns dels seus ingredients i contexts.

Així doncs, a partir de la premissa que és més difícil sentir plaer del que no coneixem, hem dissenyat un guió per a cada concert amb la voluntat d'aportar eines per fer assaborir millor la música a tots els públics, habituats o no a l'estil musical en concret. Desgranem alguns "secrets" i curiositats per despertar l'interès i contextualitzar l'oïent, fomentem la interacció, parlem de les litúrgies de la música que de vegades són un fre a qui no està habituat... En definitiva convidem a viure la música per dins, a través dels segles, d'una forma propera i entretinguda.

L'actriu i cantant Mone en la presentació inaugural al primer concert de cada cicle fa una introducció en la que a partir de la imatge del programa descriu molt bé l'ànima del projecte. La imatge del programa són dos cargols de mar. La Mone explica que quan ens acostem un cargol de mar a l'orella no prejutgem el so que sentirem a continuació, simplement ens preparem per a l'escolta i la gaudim. Amb aquesta mateixa actitud, convidem al públic a gaudir d'aquest recorregut per diferents estils musicals, sense prejudicis. Simplement seure, deixar-se acompanyar i obrir-se a les noves sonoritats.

Aquest cicle és una bona oportunitat per donar a conèixer a la ciutat les propostes dels alumnes que s'estan coent a l'escola. A més a més, a través de l'ICUB conjuntament amb l'Escola estem intentant aconseguir el màxim de repercussió a través dels mitjans de comunicació per a ajudar als projectes a tenir la màxima difusió. Creiem que pot tenir continuïtat i sobretot estem contents que el públic estigui content i que es contagiï una mica de la passió que es viu dalt l'escenari.

Aquest primer mes del cicle estem molt satisfets del resultat. Èxit de públic que a més a més, ens ha mostrat la seva satisfacció per la proposta. Moltes preguntes als músics: *Perquè els músics de música clàssica aneu habitualment de negre? Quantes hores al dia heu d'estudiar per a tocar així? Com funciona aquest aparell que fa loops? Puc provar?* I també interès en quin serà el proper concert. *Què ens trobarem? Ai, a mi aquest estil no m'agrada gaire però vindré a veure què m'expliqueu..* Un interès que ens fa pensar que el model funciona i que anem per bon camí.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 35, febrer 2015

Destacats

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



• Cicle de concerts Música>BCN

• 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

Marc Heilbron

Vaig passar una adolescència wagneriana...



Posa't en contacte

La tònica dominant

Altres publicacions

0



Els qui no el coneguin potser pensaran que el professor Marc Heilbron és un representant de la més genuïna *Musikwissenschaft* germànica. Tanmateix, nascut a Barcelona, les seves arrels alemanyes li queden, diu, força llunyanes, tot i que Bayreuth sempre el crida. Els qui el coneixen saben que a l'Esmuc imparteix Història de l'òpera, Música i cultura II i altres assignatures de musicologia.

El principal tret del meu caràcter? La tolerància.

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

El meu principal defecte? Molts, però un és molt evident, el desordre.

La meua ocupació preferida? Llegir, tant coses de musicologia com

d'altres lectures.

El meu somni de benestar? Una conversa amb amics acompanyada d'un bon vi.

Quina fóra la meua pitjor desgràcia? Qualsevol cosa important que afecti els meus fills.

Què voldria ser? M'agrada allò que faig, però sempre és pot fer millor.

On desitjaria viure? En una casa amb balcó mirant el Golf de Nàpols.

Quin animal prefereixo? El gat, independent i a la vegada carinyós.

Algun so o música que avorreixo? Les músiques que t'imposen: les músiques ambientals, el fil musical...

Quin va ser el primer disc que vaig comprar? Wagner: Preludis i Obertures, dirigits pel Karajan. Vaig passar una adolescència wagneriana...

Els meus escriptors preferits? Stendhal, Sciascia i Joseph Roth.

Els meus personatges de ficció? Zeno, de *La consciència de Zeno* de Italo Svevo. M'identifico molt amb ell. I Mafalda, per la seva batalla contra la injustícia.

La pel·lícula de la meua vida? *El tercer home*.

Els meus intèrprets preferits? Maria Callas, Giuseppe di Stefano, Carlos Kleiber, Amy Winehouse.

Els meus compositors predilectes? Rossini, Liszt, Richard Strauss i Nino Rota.

Una musiqueta que no me la puc treure del cap? *Je ne veux pas travailler* de Pink Martini.

Els meus pintors predilectes? Potser Jacques Louis David i Turner. Adoro també els frescos del Pinturicchio a la Biblioteca Piccolomini de Siena.

Les meves relacions entre sons i colors (o altres sentits)? De sinestèsia no puc dir res, però recordo sempre l'olor de la pols centenària del vell Liceu mentre escoltava una òpera.

Els meus herois de la vida real? José Mujica, president d'Uruguay, o Arcadi Oliveres.

Els meus herois històrics? Heinrich Schliemann i Francesc Pi i Margall.

Un disc que m'hagi encantat, darrerament? Jaroussky el seu últim disc de música sacra de Vivaldi.

Un concert inoblidable? Molts, però un moment per no oblidar seria el so del violoncel de Rostropovich en un concert al Liceu cap el 1989. Va tocar els concerts de Milhaud, Honegger i Dvořák. Jo era molt jove però encara em sembla sentir el so d'aquell instrument.

Un paisatge preferit? La visió des de les grades del Teatre Grec de Taormina. El Mediterrani als teus peus, el teatre grec davant, el poble a la dreta amb un palau estil de gòtic català i al fons l'Etna en erupció.

Els noms que prefereixo? Ada i Joel.

Què detesto més que res? L'abús de poder.

Quins dons naturals voldria tenir? Ser més pausat i tenir una veu més maca per cantar.

Estat present del meu esperit? Agitat, en trànsit. És una època de canvis.

Fets que m'inspiren més indulgència? Ho sóc molt d'indulgent però espero també la indulgència dels altres.

Amb quina cançó m'identifico? *Cerco un centro di gravità...* Battiato i *Les chemins de l'amour* de Poulenc.

El meu lema? Hoy es siempre todavía, com deia Machado.

Contingut Actual

Número 35, febrer 2015

Destacats

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



- Cicle de concerts Música>BCN

- 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

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.



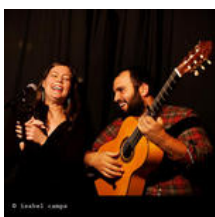
L'Esmuc Jazz Project ja ha arribat!

Es va presentar dins el cicle de Grans Conjunts



Amb portes obertes als sons del passat...

Nova edició de les Antigalles



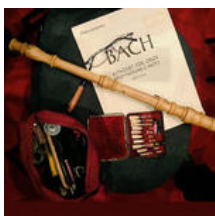
Notes de flamenco

Torna el cicle "Savia Nueva" amb la participació d'alumnes de l'Esmuc



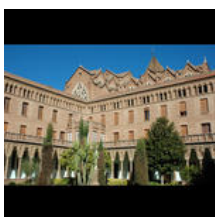
Escriure una peça que soni com una família

La "organic composition" de Hollenbeck



Un cafè amb Bach

El Cafè Zimmermann de Leipzig i Johann Sebastian Bach



La Barcelona del s. XVI i els seus convents

Una línia de recerca musical poc explorada

Contingut Actual

Número 35, febrer 2015

Destacats

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



- Cicle de concerts Música>BCN

- 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



L'exposició que no pots deixar d'escoltar

Una interessant travessia pels racons de la tradició oral i els cants de la Mediterrània



Figaro Highlights als Grans Conjunts

Els estudiants versionen *Les noces de Figaro* dirigits per Arthur Schoonderwoerd



Un Orfeu naixent

Cicle de conferències sobre Monteverdi i Striggio

L'Esmuc Jazz Project ja ha arribat!

Es va presentar dins el cicle de Grans Conjunts



Sergio Latre
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



A la primera edició de 2015 dels Grans conjunts de l'Esmuc, el passat 27 de gener a la Sala Oriol Martorell de L'Auditori, va tenir lloc l'extraordinari debut del l'Esmuc Jazz Project. I en la seva primera proposta, la temàtica del projecte va girar entorn de la figura del pianista nord-americà Keith Jarrett, un dels músics de jazz més notables del panorama actual, l'univers sonor del qual va servir de nucli d'inspiració per crear, recrear, fusionar i sobretot gaudir d'un sensacional *Scrapple from the "Jarret"* amb un jazz d'autèntica Denominació d'Origen d'aquesta casa. Amb tot, el públic assistent va poder gaudir d'un magnífic programa, del qual està previst gravar un disc –per fortuna de tots aquells que se'l van perdre–. En definitiva, un concert que va representar el fruit d'un gran treball conjunt entre estudiants, graduats, professors, tècnics i personal de serveis de l'Escola. Així, en aquesta primera ocasió, els compositors, arranjadors i directors van ser els propis

factòtums de la iniciativa.

D'aquesta forma, el concert va arrencar de les mans del professor de piano jazz Joan Monné i el seu brillant arranjament de *The Journey Home*. El va seguir el professor de piano jazz i teclats Joan Díaz amb el seu arranjament *Memories of Tomorrow*, tema en el qual el baix elèctric va substituir al contrabaix i on es van escoltar el que semblaven delicats ressons de cobla. A continuació, i recuperant el contrabaix, el professor de piano jazz Lluís Vidal ens va delectar amb el seu tema propi *Lievetsne*, el qual es presentava amb una subtil i enigmàtica entrada de piano amb aires politonals per acabar envoltant l'auditori amb una atractiva atmosfera de jazz minimalista. Joan Sanmartí, professor de guitarra jazz, també ens va oferir el seu vital tema propi *Elemento pericoloso*, aquesta vegada amb la guitarra com a instrument protagonista i amb un solo dialogat entre saxo i bateria que el públic va gaudir i agrair amb un gran aplaudiment.

En l'equador del concert va arribar el torn de Francesc Capella, cap del departament i professor de piano jazz, qui va fer una breu descripció del projecte i va ressaltar la labor conjunta que tota l'Escola ha realitzat per dur-ho a terme, anunciant l'objectiu final de gravar un primer disc amb el programa resultant. Capella també va oferir una interessant fusió entre *Questar* i *Prism*, dos temes originals de Jarrett, en un arranjament presentat amb una suau introducció de vent seguida d'un elegant solo dialogat entre contrabaix i piano, per acabar amb un estimulant canvi de *groove*, vigorós i amb el saxo com a protagonista. A continuació, Joan Monné va tornar per obsequiar-nos amb el seu tema propi *Mr. KJ*, desplegant un atractiu ritme des del piano amb un estil *cool* molt contagiós. Després, reapareixia també Joan Díaz amb la seva *Cançó d'Amor*, inspirada en un poema de Joan Vinyoli i amb la veu de l'estudiant Clara Gorriás com a protagonista. Van seduir un públic difícil de sorprendre amb tot l'escoltat fins al moment. Però el desenllaç del concert el va encapçalar Joan Sanmartí amb el seu arranjament de *Country*, un tema ple de *duende* en el qual el *cajón* i *palmeros* van ser els convidats d'honor, omplint l'auditori amb la màgia i el dinamisme d'exòtics aires flamencos interromputs, únicament, per un exquisit solo de saxo, i per canvis sobtats molt interessants fins a acabar amb un brillant acord en *tutti*. I com a rematada final, Lluís Vidal va reprendre la "batuta" per concloure el concert amb el seu sofisticat arranjament de *The Windup*, amb una intro de piano en forma d'hipnòtic *ostinato* que de seguida va evocar l'aura minimalista del seu primer tema, per seguir amb un desenvolupament progressiu fins a arribar a una sobtada suspensió amb un canvi cap a un discurs més festiu. Seguidament, la trompeta va fer la seva aparició estel·lar per lliurar-nos un solo en forma de monòleg relaxat, personal i intransferible on els silencis aportaven un valor afegit juntament amb la progressiva incorporació de la bateria, el piano, el contrabaix, etc, fins a una nova suspensió, però aquest cop amb un *groove* molt contrastat del qual va sorgir un sensacional solo de bateria on, de sobte, les baquetes es van intercanviar per dits –de carn i os– en un llarg *diminuendo* preludiant l'última volta de la big band per posar, amb estil, el punt final al concert.

En acabar, l'esplèndid aplaudiment del públic va ser premiat amb un bis de la big band a càrrec de Joan Monné i finalment, com no, l'orgullosa salutació de tots els músics després d'oferir un fantàstic concert. Com deia el pianista i director de big band nord-americà Count Basie "Si toques una melodia de jazz i les persones no mouen els peus, no la toquis més". Doncs bé, dubto molt que algú fos capaç de romandre amb els peus clavats a terra durant aquest concert sense moure'ls ni una miqueta. En fi, esperem que la propera proposta de l'Esmuc Jazz Project no tardi massa per tornar a fer-nos "moure els peus" d'aquesta forma.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 35, febrer 2015

Destacats

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



- Cicle de concerts Música>BCN
- 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

Amb portes obertes als sons del passat...

Nova edició de les Antigalles



Daniel González Camhi
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Amb la qualitat que sempre les ha distingit, encara que desafortunadament menys fastuoses que anys anteriors, es van celebrar el darrer cap de setmana de gener les ja clàssiques [Antigalles](#), organitzades pel Departament de Música Antiga de l'Esmuc.

Durant els dies 31 de gener i 1 de febrer, les aules de l'Escola es van convertir en esforços aparadors on es va exhibir el treball de professors i alumnes dedicats a la interpretació musical amb criteris històrics. S'impartiren classes individuals i grupals, seminaris i concerts per compartir els objectius del Departament amb interessants convidats externs de l'Escola, encara que malauradament en aquesta ocasió va ser poca la gent que ens va visitar d'extramurs.

A més de les diverses activitats que simultàniament van realitzar alguns integrants de l'envejable [plantilla de professorat](#), que pot vantar-se de més d'una vintena d'especialistes en música antiga, les activitats més remarcables van ser els dos concerts que van emmarcar les jornades.

Al vespre del dissabte 31, l'ensemble Carminis Via, conformat per alumnes de l'Esmuc, va interpretar un concert de les músiques que van poblar [Barcelona al segle XVI](#), donant inici a un cicle de conferències sobre aquesta temàtica que es realitza durant tot el mes de febrer. El programa, organitzat en quatre seccions, pretenia il·lustrar sonorament els diferents espais i moments de la ciutat, des de la litúrgia eclesiàstica fins als saraus de les places. En les primeres dues parts, veus i ministres van reviure la sonoritat única de la missa "La Spagna" d'Henricus Isaac, i l'organista (Aaron Ribas) va demostrar la seva habilitat amb un *Pange Lingua* del gran Antonio de Cabezón. Advingué una dolça intimitat quan la veu de la soprano (Fernanda Sánchez) ens va omplir amb la música de Diego Pisador, acompanyada per la viola de mà (Carles Blanch). Finalment el públic va irrompre en aplaudiments després d'escoltar l'ensalada "La Bomba" de Mateu Fletxa.

El segon concert, colofó de les activitats, va ser una actuació de diverses agrupacions que mostraren les fites aconseguides després de la feina durant el curs. Va començar el trio de violins dirigit pel professor [Emilio Moreno](#) amb una sonata inèdita de Joseph Fux, llegint directament del facsimil d'un manuscrit i sense haver fet anotacions durant els assajos, amb la finalitat de guardar la major fidelitat a la pràctica del segle XVIII. La seva afectuosa interpretació hauria esquerdat el recel que Rousseau guardava cap a aquest tipus d'agrupació.

El feliç carisma del trio de clarinets dirigit pel mestre [Lorenzo Coppola](#) va robar somriures al públic. Van interpretar quatre de les vint peces escrites per Mozart durant la dècada de 1780, arranjades a manera de sonata en quatre moviments. Les notes explicatives de Coppola van accentuar la gestualitat gairebé mímica de la música, i alguna picardia (d'aquelles que són tan del seu gust) va acabar per arrencar riallades a l'audiència.

Finalment l'ensemble dirigit per [Jorge Losana](#) amb el suport de Coppola va interpretar el cèlebre madrigal "Hor che 'l ciel i la terra" del vuitè llibre dels *Madrigali guerrieri et amorosi* de Claudio Monteverdi. No hi ha res per afegir a la música que encarna de manera tan sincera i perfecta el sonet de Petrarca. La interpretació dels músics va ser expressiva i acurada, mostrava una consciència de la varietat de *passioni de l'animo* que el compositor explica en el prefaci d'aquest llibre, sens dubte, un zenit de la *seconda prattica* de composició madrigalesca.

En conclusió, tot i l'aparent austeritat d'aquestes Antigalles, les activitats van tenir una qualitat de la qual el Departament pot preuar-se. Esperem que això encoratgi a més públic a participar en les pròximes edicions.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 35, febrer 2015

Destacats

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



- Cicle de concerts Música>BCN
- 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

Notes de flamenco

Torna el cicle "Savia Nueva" amb la participació d'alumnes de l'Esmuc



Laura Valls
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



El concert del passat dimarts 27 de gener va donar el tret de sortida al [cicle "Savia Nueva"](#) de música flamenca. En aquest participen alumnes i graduats de l'Esmuc juntament amb altres músics del món professional del flamenco a Barcelona. La *cantaora* Mayte Martín fou l'encarregada de presentar el cicle que ha organitzat juntament amb Joan Asensio, cap del Departament de Música Tradicional de l'Esmuc. Arran de l'èxit aconseguit en les dues darreres edicions, repeteixen format: la cita serà l'últim dimarts de cada mes a la [Sala Mediterráneo](#) de Barcelona (c/Balmes, 129). Aquesta sèrie de concerts volen ser un espai perquè els guitarristes i vocalistes puguin tenir la oportunitat d'enfrontar-se a la situació del directe, desenvolupant la seva capacitat comunicativa i expressiva.

No quedava cap espai lliure a Mediterráneo: de seguida es van ocupar tots els tamborets encarats cap al petit escenari que s'obria al fons de la sala. Una cinquantena de persones es van aplegar per gaudir d'una vetllada musical al ritme de les palmes, en un ambient molt familiar on es feia palès que era un públic habitual en el gènere. Després d'una petita presentació a càrrec de Mayte Martín, que de seguida es va unir a l'espectacle tocant la guitarra, es van anar succeint les diferents formacions. Bé amb duo de guitarres, bé amb aquestes i la presència de vocalistes, es barrejaven els alumnes, ex-alumnes, professors i intèrprets professionals. Tal com van aclarir, però, l'escenari està obert a tot aquell que vulgui aportar una mica del seu flamenco. En aquest concert els estudiants participants foren Nieves Molina, Cristina López i Luna Zegers (*cante*) i Paul Bosauder, Edgar Vila i Marc López (guitarres).

"Savia Nueva" es presenta com una iniciativa del tot recomanable, molt encertada tant per la formació que suposa per als músics com per al públic. Perquè és un concert però també esdevé una festa, festa de flamenco, espai on compartir *palos*, *palmeros* i aplaudiments que sonaven amb molta força. Olé.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 35, febrer 2015

Destacats

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



- Cicle de concerts Música>BCN
- 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

Escriure una peça que soni com una família

La "organic composition" de Hollenbeck

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Mar Robles
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Contingut Actual

Número 35, febrer 2015

Destacats

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



- Cicle de concerts Música>BCN
- 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



John Hollenbeck. Foto: Lukas Beck

El divendres dia 13 de febrer es va celebrar a l'Esmuc una classe magistral duta a terme per [John Hollenbeck](#) sobre la *organic composition*. Hollenbeck és bateria i compositor inicialment autodidacta, fins que estudià composició de jazz i percussió a la Eastman School of Music. En acabar es va mudar a Nova York, on va relacionar-se amb els capdavanters coetanis del jazz i la música contemporània (Fred Hersch, Tony Malaby, Kenny Wheeler, ...) i amb la compositora i coreògrafa Meredith Monk: va interpretar moltes de les seves obres. És reconegut com a intèrpret i compositor de jazz i de música contemporània. Ha rebut importants guardons de jazz i, a més, ha estat nomenat quatre vegades per als Premis Grammy. Des del 2005 és professor de bateria jazz i composició al Jazz Institute Berlin, on actualment resideix actualment. Va assolir molta notorietat en el lideratge del Claudia Quintet i del John Hollenbeck Large Ensemble. Hollenbeck tradueix les tradicions del jazz i la *new music* a una de fresca, eclèctica, amb llenguatge novel·lós.

La classe, impartida a l'Aula de Cor, va ser un èxit, l'aula estava quasi plena. Va girar entorn la seva obra i el concepte de "composició orgànica": Quan va acabar la carrera va sortir sense tenir eines reals per a compondre, i ell mateix va començar a idear com podia fer-ho. El que sempre havia fet era seure davant el piano i deixar que una màgia divina l'il·luminés mentre improvisava, i així aconseguir tenir una idea musical. Anava a prendre quelcom i en tornar tornava a fer el mateix. En tenir dues idees les unia i ja tenia una obra. No se sentia còmode amb aquest mecanisme. Llavors va pensar fer-ho d'oïda, és a dir, intentar copiar allò que se li apareixia i sonava internament en el seu cap. Però va adonar-se que amb aquesta tècnica la majoria de material era música que ja havia sentit.

Després d'intentar compondre segons la improvisació i la oïda va començar a fer-ho segons el 'concepte'. Aquest podia estar basat en una melodia, una harmonia, un ritme, paraula, gest, forma, etc... Només cal aquesta idea inicial, i després es desenvolupa tota la peça a partir de tractar aquest material. És a dir, com partint d'un element concret, que pot ser no musical, es desenvolupa una obra musical de manera orgànica a través de la improvisació, els gestos, l'emoció, la textura, etc. I, al final, poder crear una composició.

La "composició orgànica" és escriure una peça que soni a família. Les persones d'una família són molt diferents però quan els mires a una foto s'assemblen.

Les idees que el van influenciar de la Meredith Monk van ser reciclar els elements de l'ambient i també que la composició té elements diferents però tots pertanyen a la mateixa família. L'ordre en el que s'organitza el material pot no coincidir amb l'ordre de la peça. I les seccions d'improvisació no han de ser una prioritat en la confecció de la estructura.

Després de la explicació sobre què és la composició orgànica, vam passar a escoltar una obra seva: *Ju's late*. Està inspirada en el gamelan, per això cadascú fa unes corxeres que no coincideixen, i en ajuntar-ho tot agafa un ritme conjunt.

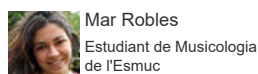
Un dels problemes que tenen moltes peces és que al principi hi ha la part més atractiva i després no saben com seguir desenvolupant aquest material i l'obra decau. No cal crear nou material, sinó desenvolupar-lo a partir del que ja ha sortit. Ens va fer notar aquesta manera de compondre en *Ju's late*. Desenvolupa els seus materials mitjançant la retrogradació, transposició, reducció, fragmentació i augmentació. Vam tornar a escoltar l'obra. La seva música convida a escoltar més d'una vegada les peces, perquè cada vegada escoltes una cosa nova.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Un cafè amb Bach

El Cafè Zimmermann de Leipzig i Johann Sebastian Bach



Mar Robles
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0

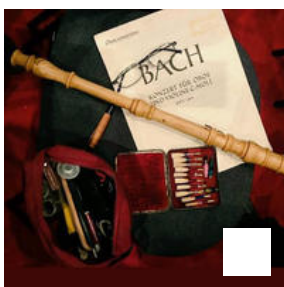


Foto: Clara Sen

música.

El concert que van interpretar els músics i professors del Departament d'Antiga de l'Esmuc anava dedicat a la música composta per Bach a Leipzig, segurament interpretada en el Cafè Zimmermann. No és casualitat tampoc que les obres escollides pertanyin al gènere instrumental.

Després de la breu introducció d'Emilio Moreno van arrencar amb la *Simfonia de la Cantata BWV18 Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt*, composta a Leipzig el 1724. Aquesta estava formada per una instrumentació poc habitual, així i tot, va ser molt efectiva. En tocar el final van donar pas al *Concert per a oboè, violí i orquestra BWV 1060*, en do menor (composta a Leipzig al 1736) encapçalat per Xavier Blanch a l'oboè i Manfredo Kraemer al violí. Ambdós són professors de la casa, que acompanyats pels seus alumnes a l'orquestra van, entre tots, mostrar la passió de Bach per la música instrumental. Per acabar, van interpretar l'*Ouverture per a traverso, cordes i baix continu BWV 1067*. Va ser quasi completa, ja que van decidir retirar del programa la *Polonaise*. Pablo Sosa era qui l'encapçalava i Kraemer qui dirigia –fins llavors no hi havia hagut direcció–. En acabar els forts aplaudiments de gratificació, la gent va procedir a prendre el cafè que l'illy sempre ofereix al cicle.

Al concert hi van participar un total de 25 intèrprets, entre alumnes i professorat de l'Escola. Aquest segon concert del cicle va tornar a ser un èxit: l'aforament va ser de cent persones aproximadament i la sala estava plena de gent. Entre els oients no només hi havia adults, també avis, joves i nens en família que gaudien d'un tast de música dins el Museu de la Música.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 35, febrer 2015

Destacats

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



• Cicle de concerts Música>BCN

• 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

La Barcelona del s. XVI i els seus convents

Una línia de recerca musical poc explorada



Juan José Bolinches
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Santa Maria de Valldonzella

El passat dia 10 de febrer, amb l'objectiu d'obrir noves perspectives sobre la pràctica i la cultura musical a través de l'estudi de la societat de la Barcelona del segle XVI, va començar la primera conferència del cicle "[Barcelona Sonora](#)". Durant aquest cicle es mostraran alguns dels resultats de la recerca dins del marc del projecte denominat "Músiques urbanes i pràctiques musicals en l'Europa de l'Edat Moderna" sota la direcció de [Tess Knighton](#).

La primera conferència va anar a càrrec d'[Ascensión Mazuela](#), la qual ens parlà dels convents de monges al paisatge sonor de la Barcelona del segle XVI. La seva exposició va començar citant alguns dels nombrosos estudis paradigmàtics sobre el fet que la música de les monges no era un mer fet per lloar a Déu sinó que també era una forma de contribuir a la vida musical de la ciutat. Posteriorment explicà que es conserva abundant documentació

procedent dels 17 convents i monestirs de Barcelona citant alguns arxius com l'[Archivo Nacional](#), l'[Arxiu de la Corona d'Aragó](#), l'[Arxiu Històric de Protocols de Barcelona](#), o arxius monàstics com el de [Sant Pere de les Puel·les](#), [Sant Antoni](#) i [Santa Clara](#), avui situats a [Sant Benet de Monserrat](#).

La conferència va girar al voltant de quatre punts concrets, mostrant així els diferents nexes d'unió entre els monestirs de monges i el seu àmbit urbà. El primer punt va ser el més extens i se centrava a explicar com condicionava el paisatge sonor el fet que les monges no visquessin en una clausura estricta sinó que es relacionessin amb la vida social i cultural de la ciutat.

Durant el segon punt va exposar que els ciutadans i ciutadanes seglars d'un ampli espectre econòmic feien fundacions amb música en els monestirs, o bé l'abadessa els contractava com a cantors, com a organistes o com a copistes.

Per al seu següent nexa i, per tant, tercer punt, va mostrar una sèrie de documents on es podia veure que les diferents organitzacions, com confraries i gremis, instauraven celebracions musicals en els principals monestirs per festejar la festivitat del seu sant patró.

L'últim punt d'unió de la conferència va tractar sobre els membres de la reialesa o la noblesa, els quals utilitzaven certs monestirs com el de [Santa Maria de Valldonzella](#) per allotjar-se i descansar abans de fer la seva entrada a Barcelona, o bé acudien a les celebracions litúrgiques que tenien lloc en els principals monestirs de Barcelona i allí, normalment, eren rebuts solemnement amb música.

Per finalitzar la conferència, Ascensión Mazuela va exposar les conclusions extretes a partir de tota la documentació llegida. La seva primera conclusió va ser que els monestirs es relacionaven necessàriament amb la ciutat amb llaços musicals mitjançant la circulació de músics, la circulació de llibres musicals i també el particular tipus de mecenatge musical que suposaven les fundacions. Finalment, va afirmar que els monestirs de monges van tenir un impacte molt fort en l'experiència auditiva de la ciutadania i mostren, sobretot, una forta implicació de la música en la vida quotidiana dels ciutadans a inicis de l'edat moderna.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 35, febrer 2015

Destacats

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



• Cicle de concerts Música>BCN

• 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

L'exposició que no pots deixar d'escoltar

Una interessant travessia pels racons de la tradició oral i els cants de la Mediterrània



Sergio Latre
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



Exposició "Veus de la Mediterrània". Foto: Sara Guasteví

Des del passat 29 de gener i fins al pròxim 26 de juliol, el Museu de la Música ens ofereix la magnífica oportunitat d'experimentar les "Veus de la Mediterrània" a través d'una exposició al vestíbul obert de l'Auditori. L'exposició és de lliure accés i tracta sobre la rica diversitat d'expressions vocals que ens podem trobar en aquest càlid, fèrtil i agradable racó del món del qual formem part i que consisteix en un blavós mar interior envoltat, ni més ni menys, que de tres continents diferents: Europa, Àsia i Àfrica.

Distribuïda en set mòduls diferents, la mostra ens trasllada a llocs on s'escolten sonoritats tan fascinants com el cant en un temple religiós del Caire, o un recital en una taverna andalusa, o el bullici melòdic-rítmic d'un mercat a Alexandria i fins i tot l'idioma articulat amb el qual un pastor de Creta es comunica amb el seu ramat. Tot això amb una presentació molt atractiva, interactiva i didàctica que es completa amb una gran recopilació de material enregistrat d'excel·lent qualitat d'àudio i vídeo.

D'aquesta manera, el públic descobreix coses tan interessants com que des de Síria a Portugal i del Marroc a Turquia els pastors comparteixen expressions ancestrals; que les llengües de la Mediterrània provenen de només tres famílies lingüístiques; o que els éssers humans hem desenvolupat les cordes vocals com a principal eina comunicativa, podent a més analitzar en una pantalla interactiva el timbre, la intensitat i l'altura de la seva pròpia veu.

A més, l'exposició no només mostra la naturalesa social de la veu com a element imprescindible per a la construcció de la comunitat, la identitat i el diàleg, sinó que també mostra la seva relació amb quatre espais socials que tenen més de 2.000 d'antiguitat: els temples, les àgores, els teatres i les tavernes. Abans d'acabar, ens convida a contemplar el rastre que la guerra civil de Síria va deixar a Alep a través dels seus laments i veus silenciades.

Finalment, l'últim mòdul proposa al visitant que aporti la seva pròpia veu al projecte per així permetre participar activament en l'exposició i posar el seu granet de sorra en aquesta, al cap i a la fi, gran platja on viu la gran comunitat de la Mediterrània.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 35, febrer 2015

Destacats

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



- Cicle de concerts Música>BCN
- 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

Figaro Highlights als Grans Conjunts

Els estudiants versionen *Les noces de Figaro* dirigits per Arthur Schoonderwoerd

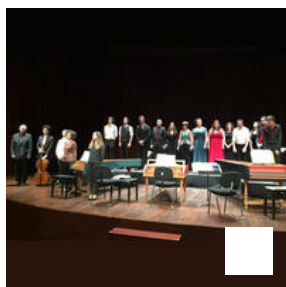


Alba Muñoz
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



El passat dijous 29 de gener la sala Oriol Martorell va acollir el *Figaro Highlights*, la contribució en forma de concert que va fer el Departament d'Antiga dins del cicle de Grans Conjunts de l'Esmuc.

L'espectacle, en què van participar alumnes d'interpretació d'antiga i clàssica del centre, va consistir en una versió semidramatitzada de la coneguda òpera de Mozart i Beaumarchais *Les noces de Figaro*. Arthur Schoonderwoerd, director del projecte i professor de l'Esmuc, va partir de la reducció per a cant i piano de l'òpera per fer-ne una representació una mica diferent de l'habitual, amb una plantilla formada per 13 cantants que es repartien els 11 personatges que apareixen en el llibret: Vanessa Garcia Simon i Sílvia Sabater van cantar el paper de *Susanna*; Néstor Pindado i Albert Cabero van fer de *Figaro*; Marina Serra fou la *Comtessa*; Carla

Mattioli i Elena Plaza van interpretar, respectivament, *Marcellina* i *Barbarina*; Blanca Martí va ser *Cherubino*; Frederic Gaufichon i Vincent de Soomer es tornaren el *Comte*; Pablo Larraz i Joan Francesc Folqué intercanviaren els personatges de *Basilio* i *Curzio* i Oriol Mallart Vallmajo s'ocupà de *Bartolo* i *Antonio*.

La secció instrumental estava formada per dos violoncels, Hyunkun Cho i Dimitri Kindynis, que feien el baix continu; dos clavicèmbals, Irene Hernández i Patricia Romero Barber, i Arthur Schoonderwoerd al fortepiano. L'òpera es va representar de forma gairebé íntegra (es van ometre les parts de cor i alguns fragments de recitatiu), i en un format totalment centrat en la música, amb poca elaboració escenogràfica i un atrezzo discret. Els músics instrumentistes es trobaven situats davant de tot de l'escenari, disposats en forma de mitja lluna i mirant cap als cantants que, vestits i caracteritzats segons el rol que interpretaven, pujaven a sobre d'una tarima situada al centre quan el seu personatge entrava en escena. El concert va començar a les 19h i va durar al voltant de 150 minuts, amb un petit descans de 10 minuts entre el segon i el tercer acte. El públic assistent, que ocupava la platea i part dels laterals de la sala 2 de L'Auditori, escoltà atent i respectuós el concert ofert pels joves músics, que van presentar un *Figaro* molt digne i professional.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 35, febrer 2015

Destacats

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



- Cicle de concerts Música>BCN
- 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

Un Orfeu naixent

Cicle de conferències sobre Monteverdi i Striggio

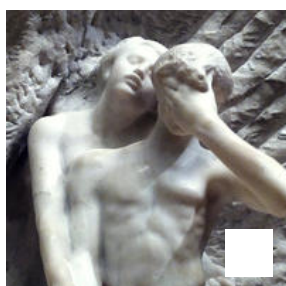
Daniel González
Camhi i Clàudia
García-Albea
Estudiants de Músicologia
de l'Esmuc

[Posa't en contacte](#)

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Orfeo i Eurídice. Relleu en marbre d'Auguste Rodin, Metropolitan Museum of Art

El Departament de Música Antiga de l'Esmuc segueix infatigable. La setmana del nou de febrer ho va confirmar amb un cicle intensiu de vuit conferències dedicades al que sembla ser el tema preferit de l'any, *L'Orfeo* de Monteverdi. Des que es va plantejar realitzar la cèlebre *favola in musica*, alumnes i professors romanen en un bullici continu d'activitat, del qual aquest cicle sembla ser una substanciosa primícia. El projecte promet bons fruits.

La primera ponència, a càrrec del professor i cornetista Francisco Rubio, va començar esquerdant la closca d'aquest *Orfeo* naixent. L'obra de Monteverdi es va gestar en les paraules Bardi i Corsi. "La parola, padrona della musica", com convenientment es va intitular la conferència, ens va mostrar la manera com de la deliciosa mètrica del llibret de Striggio neix lligada a la música del cremonès, de tal manera que esdevenen juntes en un sol art.

Susana Egea va obrir la seva xerrada desmuntant els prejudicis que ens acompanyen al voltant del concepte de teatralitat. La *performativitat* se'ns presenta com un espai obert per experimentar en base a una sèrie de pautes que cal interpretar amb coherència: "Els tractats que han arribat a les nostres mans ens diuen la teoria, no la pràctica".

Aquesta idea connectava directament amb les reflexions que ens va conferir la ballarina i coreògrafa de dansa contemporània i antiga Anna Romani, la qual ens va suggerir qüestions a tenir en compte a l'hora d'enfrontar-se en un projecte com *L'Orfeo*, en què la dansa juga "el seu paper important tot i no ser el troncal". Amb algunes demostracions que va dur a terme ella mateixa i les imatges que vam poder tastar, vam recrear petites pinzellades del que devia suposar la dansa en l'època.

Des d'una sèrie de partitures de les quals vam participar-hi tot cantant, Xavier Díaz ens feia entendre la necessitat de no deixar de reinterpretar *L'Orfeo*. Monteverdi plasmava sobre el paper l'ideal sonor que romanía al seu cap; el ponent proposava la reescriptura de la seva música per tal de facilitar-ne la lectura.

Les paraules de Rubén López Cano ens apropaven, seguidament, als significats retòrics d'aquell estil de composició que havíem pogut conèixer amb la pràctica de Xavi Díaz. Recorrent a les diferents veus teòriques i artístiques dels segles pertinents, el conferenciant insistia en què aquella música anhelava el vincle entre ànima i cos per tal de produir una comunicació emotiva. Monteverdi havia aconseguit inventar tot un llenguatge nou, en el qual música i lletra podien arribar a contradir-se amb l'objectiu de mostrar el sentiment del personatge en qüestió.

Amb una gran proximitat d'exemples, el professor Marc Heilbron va delinear l'esquiva silueta d'Orfeu. Buscava mostrar-la en l'interminable laberint d'icones de Cesare Ripa, invocar-la en fontanes desaparegudes, i fins i tot en antics gerros bicromats i mosaics d'infinites peces.

Per finalitzar, Oriol Pérez va transgredir la falla i va mirar cap enrere. Tancava el cicle tornant als orígens remots de l'heroi, des de la saviesa distant d'Hesíode fins la secreta poesia de Parmènides, tenint, tanmateix, un viu sentit d'actualitat.

Esperem que aquesta fecunda temporada ompli els músics d'idees, i que així, en uns mesos, facin tornar de l'Avern l'adormida veu d'Orfeu.

Comentaris (0)

[+ Afegir un comentari](#)

Contingut Actual

Número 35, febrer 2015

Destacats

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



- [Cicle de concerts Música>BCN](#)
- 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](#)

A kaleidoscope of interactions

Researching and presenting processes of opera improvisation



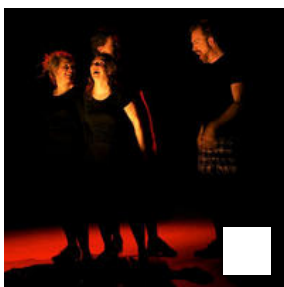
Sara Wilén
Singer, improviser,
PhDstudent in Music at
Malmö Academy of
Music/Lund University

Posa't en contacte

Article

Altres publicacions

0



Operaimprovisatörerna, Opera Nova - power, love, remix, 2012. Photo: Klara Bodell

The artistic doctoral project *Singing in action – processes of vocal improvisation* is an investigation of vocal improvised performance from my point of view as a classically trained singer and vocal improviser. It focuses on an artistic tradition which has its roots in medieval Provence and Italy (Wilén, 2013a) and which is an expanding classical vocal genre of today: opera and art song improvisation as extemporization, or instant composition, performed by classical singers in dialogue with the listeners.

As a forum for classical singers' and musicians' experimental work, it is still fairly uncommon in the field of classical music making today. The aim of the project is to problematize aspects of the role of classical singers in performance. At its centre is my work as a classical vocal improviser in various contexts, such as the Swedish

It might be a bit hard to get all the brains, souls, everything to interplay. And everything that you bring to the gig or the performance, everything is there... But when you dare to bring discomfort and anguish and divorces and just: there you go! And enjoy the fall. That's cool. But it's so scary that you almost die.

F, interview 131101

ensembles *Impromans* and *Operaimprovisatörerna*.



Operaimprovisatörerna, Moments of opera, 2010. Photo: Carl Thorborg

Contingut Actual

Número 35, febrer 2015

Destacats

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



- Cicle de concerts Música>BCN

- 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

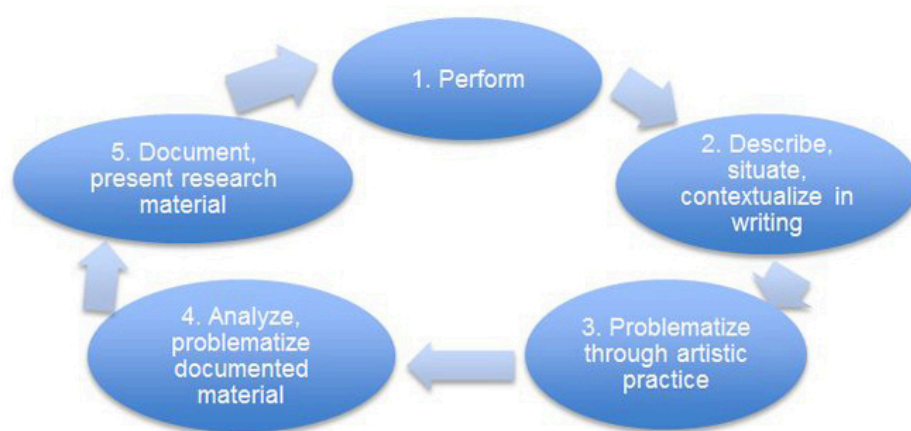
My working research questions are:

- How can I investigate and analyze the creative interaction in emergent improvisations?
- How can I create methods for exploring, documenting and communicating collaborative improvisational processes?

In this text I will describe and discuss how I have investigated these two questions in my work within the ensemble *Operaimprovisatörerna*. The aim is to find ways of communicating insights and knowledge of the improvisational processes, based on the various perspectives of the ensemble members. This led me to conducting interviews with my fellow improvisers. A part is included below, where the interview processes are described and discussed. The interview results in turn led to my development of the interplay analysis model (IAM), which I argue could be developed into a theoretical tool, with which improvisational processes can be both researched and communicated. I conclude by presenting a session, as an example of how a combination of preliminary interview results and IAM can be used in order to communicate important aspects of the interplay in *Operaimprovisatörerna*.

To analyze and communicate processes of opera improvisation

This research project is designed as an ongoing investigation of the performative space in improvisation, through the documentation and analysis of performances in various contexts. The methods in the project so far can be described as follows: [†]



- 1) To perform improvisation in various contexts, mostly within the ensembles *Impromans* [*] and *Operaimprovisatörerna*.
- 2) To describe, situate and contextualize my improvisational practice and performance situation, by writing texts where I reflect on musicodramatic improvisation from perspectives relating to connected fields, such as musical improvisation, cultural studies, opera, rhetorics, theatre and other.
- 3) To problematize the artistic practice by creating new artistic concepts, formats and techniques [†].
- 4) To analyze and problematize mine and my fellow improvisers' improvisational practice by investigating the filmed and recorded material and conduct analyses seen from our subjective perspectives, partly using qualitative methods.
- 5) To use an artistic academic approach in order to document, interpret and present the improvisational practice in video, audio, photo, oral presentations, performance papers and written text.

Opera improvisation is a live genre (Wilén 2013a, Wilén 2013b) where musicodramatic material is instantly created with the intention not to be repeated or replayed. The improvisations are created in a specific situational context as a result of the ongoing parallel dialogues in the room. Consequently, objectifying the improvisations by comparing them to the creation of musical scores seems not to be the most accurate method, since the performative situation is inseparable from the situated interactional processes and contextual relations. I have therefore worked on reflecting these performative points of view. During the first years of my research project, I investigated ways of analyzing and problematizing the practice of opera improvisation. At first, I investigated possibilities of studying opera improvisation as written musical texts, or musical scores, or works (for a discussion of work and text, please see Wilén, 2013b). This way of analyzing music has been dominant in musicology for a long period of time. However, in order to do that, I would need to start by making musical transcriptions of the improvisations. This could be seen as a way of creating musical works out of the improvisations, and I found that it would not give me the information I was looking for.

Instead I tried to capture merely the interactional aspects of improvisation, in a series of analytical etudes in 2010-2011 These focused on aspects of situation, action analysis and rhetorics in the performances. (Wilén, 2013c), as well as intertextuality, interper-formativity (Wilén, 2013a,b) and deconstruction (Wilén, 2013b) in relation to my artistic practice. This has not led much further on the way towards insights in the interplay between the participators of opera improvisation and impromans. In my view, one reason for this is that the concepts I have used emanate from the theoretical framework of textual works or cultural studies, which mainly focus on an interpretative perspective in the former and an outside, viewer's perspective from cultural practices in the latter.

During the last couple of years, my aim has been to investigate methodological approaches and techniques that permit a multilayered oscillation between emic and etic perspectives (where the emic represents the insider and the etic represents the researcher) as inspired by an ethnographic approach (Bresler, 2006). More importantly, I have searched for ways of integrating and communicating the voices and perspectives of my fellow improvisers into the project. An important part of the insights done in his project so far would have been impossible without my fellow improvisers. Needless to say, in the artistic practice we work together in opera improvisation on more

equal terms than in my own, more distanced parts of the research processes. For economical and organizational reasons, it has not been possible to integrate the colleagues fully into the research processes. For this reason it is of utmost importance for this project to find other ways of creating a dialogue between my own and my colleagues' work and lines of thought in the research.

This has led me in search for new methods of presentation in direct connection with the documented material, as a way of communicating preliminary findings along the way. I see this as a possibility of using the analysis as a result in itself. Mullin (2011) points to the performative character of all art practices and describes rhetorical research as investigating aspects of communication in different fields, asking questions about 'what the nature of the discourse at hand is: what the elements used to declaim, persuade, unmask, affect or praise are' (p. 153). What is done is done for a reason, in artistic research as well as in artistic practice. In my project, this rhetorical perspective is central and connected to questions about the performative aspects of formats for presenting artistic research.

Operaimprovisatörerna (The Opera Improvisers) was founded in 2007 and today consists of seven opera and two pianists. Apart from the work within the ensemble, the members are freelancing opera singers and musicians who regularly perform also in other repertoire and improvisational contexts. Since the start in 2007

Operaimprovisatörerna has made a great number of performances, including its own productions and guest appearances, in venues on theatres, festivals, concert halls as well as schools and in conferences, symposiums and other meetings in organizations within public institutions, business organizations and citizens associations. The public performances are normally attended by a mixed audience. Young, adults and elderly come to see each performance. Every performance is unique when it comes to dramatic, musical and textual contents, since no material is aimed to be repeated, and the ensemble asks the audience for specific incitements for the scenes.

Below I will describe how the continued work with video analysis led to a new methodological choice: conducting interviews, which included both *Operaimprovisatörerna* and *Impromans*.

Dead ends? Tosca Scarpia scene analyses

In order to develop my modes of improvisational analysis, I decided to choose a scene from the project Opera Nova, love, gender, remix, ON (Wilén, 2013b). This project was an investigation of gender and power on stage in repertoire opera and opera improvisation, where opera repertoire scenes and improvisation were combined in various modes during the performances. I ended up choosing the Tosca Scarpia scene from a performance at *Vadstena Gamla Teater* on July 28th, 2012. Here we begin by performing parts of a scene in the second act of Tosca (Puccini, 1900). The singers change roles, by using a tag out system [‡]. The repertoire scene develops. At a certain point, we stop the performance and ask the audience to suggest a new ending for the scene. Here, it is suggested that Tosca challenges Scarpia in some way. The singers who are on stage in roles as the opera is stopped, continue the scene, and after a while move on into an improvised part. In this version, Tosca is performed by Samuel Jarrick, and I perform Scarpia. Gregor Bergman plays the piano.



Tosca Scarpia tag out

In a first round of analysis in May 2013, I decided to analyze the scene from perspectives such as text, physical action, vocal action/intention and acting technique. These were drawn as parallel tracks in different colours, with the aim to detect if there were some patterns that occurred between them (Sandberg Jurström, 2009). I found that I didn't have a program that worked for this, so I made the analysis on paper.

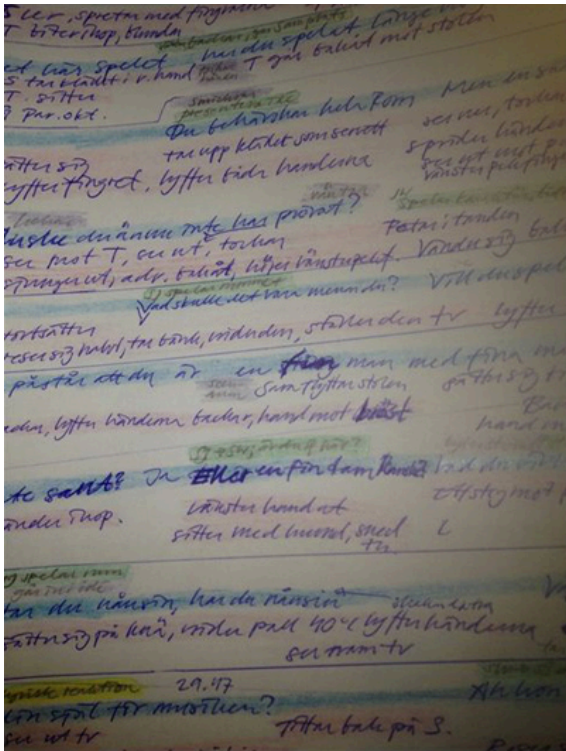
In August I conducted a second round of detailed analysis of the video. This time I analyzed the physical actions, the harmonic context, and the dramaturgical structure. During this work I began to wonder if the chosen aspects actually would cover more

than reveal specific aspects of this oral genre, since both dramaturgical and action analysis derive from a literary tradition, focusing mainly on written texts. This led into search for other analytic approaches. As noted above, I have mostly found examples of semiotic studies in music. I was again made aware of the fact that it is the interactive intentions and structures of the improvisers more than the signs of the intentions that I wish to investigate. However, at the time I found no satisfying way to do this. This made me consider interviews with all the opera improvisers (including myself), in order to find some common themes or features in our words about our practice.

A new trail: the interviews

From August to November 2013 I conducted nine interviews with eight out of nine members of the two ensembles *Operaimprovisatörerna* and *Impromans* [§]. The lengths of the interviews vary between one to two and a half hours, in total about thirteen hours. The work with the interview material was done over a period of four months, including the analysis. In an abductive process of coding and describing the codes I regularly returned to the material in order to retry my choices and change the codes in line with my increasing interpretation and understanding of the indications in the material.

Before the interviews, I had chosen some video clips from performances, which were sent out to the interviewees on beforehand as Youtube links. The films chosen were recorded in 2012 (ON, *Operaimprovisatörerna*) 2011 and 2013 (*Impromans*). I chose scenes where I as well as the interviewee participated. The films were chosen in order to serve as a starting point for discussions and concrete examples, as a kind of stimulated recall sessions. Another aim was to ask the interviewees about their intentions and experiences during the scenes in question, with the goal of collecting different descriptions and perspectives of the courses of events on stage. Haglund (2003) questions what can be said about the interactive thinking of the participants in stimulated recall sessions, since they cannot know for sure whether a thought is created at the event of the interview, or occurred already during the session that was filmed. It is therefore important to communicate whether the study intends to focus primarily on the interactive thinking of the participants, or on their beliefs and knowledge. The interviews were conducted in Swedish, in an open structure (Kvale, 1997) addressing themes and issues such as "what is important to you in an opera improvisation?" or "how do you make/perform opera improvisation". I also addressed the different perspectives of the singers on stage. There was no time to make detailed joint analyses



Sketch analysis Tosca Scarpia scene

of the films during the interviews. Instead I took the possibility to meet the improvisers' images, insights and thoughts on the interplay, often in relation to certain concrete moments in the films. This can be seen as collecting descriptive data: "In all of these situations the interview is used to gather descriptive data in the subject's own words so that the researcher can develop insights on how subjects interpret some piece of the world." (Bogdan & Biklen, 2003, p. 95). Needless to say, these interviews themselves are also performative forums, or discursive practices, where the improvisers might choose what and how they wish to communicate about themselves as artists, and the practice as such.

The major part of the interviews was annotated and/or transcribed in detail. The transcriptions were made in the format of written language, since my aim was to communicate the contents, and not the linguistic aspects of the interviews. In the transcriptions, I found themes that were addressed in the interviews, asking the material: "what is important to X in opera improvisation?" These themes were annotated and later coded in categories, resulting in a total of 376 codes. I went through the codes again and chose the ones dealing with the interactions on stage and the strategies of the improvisers, in total 177 codes. These were organized in three major categories and later divided into subgroups. In May 2014, I presented the

interview results and the IAM model to the ensemble, in order to get feedback. Some comments and thoughts from this feedback session are also included below.

Aspects of improvisational interplay – preliminary results of the interviews

In the analysis of the codes of the interview material I have found three main groups of themes:



These themes are not to be viewed as excluding categories, but as complementary parts. There are concepts that overlap each other, and needless to say, they occur in parallel in the interaction I have chosen to add some quotes from the interviews with the aim of giving thicker descriptions. As noted above, my pre understanding will affect the descriptions.

It is important to note that the codes are based on what the improvisers say during the interviews. Of course, this is not all there is to say about opera improvisation, since in the ensembles we often do not say things that are obvious in the context. There are many agreements and technical set ups for different games and scenes that are not mentioned here at all. On the one hand, my role as an insider in the practice gives me some advantages when it comes to interpreting the material, as I know the participants well. On the other hand, the interview situation and what is said is affected by our personal and professional relationships, as well as by my preunderstanding of the work within the groups. As a consequence of this I have chosen the codes that I find relevant for the final round of analyses, with less regard of how often they occur in the material.

I have chosen to anonymize the interviewees in this section, by giving them letters from A to I. These are randomly chosen and have no relation to the improviser's names. Since there is a limited amount of participants in the study, I have also chosen to leave out information about the gender and instrument of the improvisers, in order to diminish the chance of pointing out who says what. This is done for ethical reasons, since the improvisers at points comment on each other. Anonymizing the improvisers creates the possibility of analyzing and using parts where colleagues criticize each other. This in turn gives the result richer qualities, since it points to a variety of views and experiences within the material. In the descriptions of the Tosca Scarpia scene the names are not left out, since the improvisers comment on the specific films where they appear themselves. The participants have left their consent to the various uses of the quotes on email.

My intention with this section is to give a rich image of aspects of interplay in opera improvisation, and how the interplay web is woven from several unique communicational threads, emerging between all the improvisers on stage at the same time. I have chosen not to distinguish between comments on the interplay of the films and descriptions of inner experiences of the improvisers, since in many cases these overlap. It is also important to note that the improvisers often shift between describing their interactions as characters within the fictive scenic context, and as improvisers on stage, within the same comment.

The opera improvisers address perspectives, experiences and strategies on interaction during the improvisations. Important issues in this subgroup are to remain in the present moment, to be together, act earnest, share uncertainty, and to work with and go with the flow of energy. In the May feedback session, some

1) Here and now: interacting within a situation

improvisers mean that one way of being together in the moment, is to accept the offers of the other, and also see a need not to accept at points, in order to create more contrasts.

In the now

All the improvisers stress the importance of being together in the present moment. To B being in the moment is more important than keeping track of the details of the emerging story. S/he emphasizes the importance of working with the energy levels, where a common platform in terms of a focal point in the situation can provide energy, which can be used in the play.

No I, would say that in general I think quite little... And it happens quite often that I have really forgotten where we are going (laughs). No, in general I am more based on being in the present, in the emotions and what happens right now. Therefore I think it's important to have stations, or landings in the flow.

F stresses cooperation and flow of the interplay in the moment as the core of opera improvisation.

What I'm really passionate about, or when I enjoy it the most is when we find a flow together as fellow players. And you don't even have to be on stage, you can stand on the side and see that, well, bang, bang, bang, and a fantastic duet. What a setup, I'll take it, wonderful! Oh, I 'm so lonely, or whatever. I have a wonderful reason to sing a song. It might be a bit hard to get all the brains, souls, everything to interplay. And everything that you bring to the gig or the performance, everything is there. So of course perfect harmony is really hard to achieve. But when to dare to bring discomfort and anguish and divorces and just: there you go! And enjoy the fall. That's cool. But it's so scary that you almost die.

D describes how a feeling of flow in both music and movement patterns occurs in a scene.

There is a movement pattern when we make these duets. There is nothing that is decided or anything, and it's all improvised... If I see that you go there I go this way, and if I sit down on a chair you come and hold this son from the back, hugs him. And there is a kind of flow... it's not like if I sit down on a chair you look like a question mark... it just happens, it becomes like a flow that just occurs. And it's the same thing with the musical part. That's what I find the best. And at times this happens in the whole group, that you feel that, it's obvious that the next scene must be like this. Then that person needs to go in.

Banding, taking turns

In the interaction improvisers sometimes use different attitudes, or modes in the dialogue. Central issues of these categories are giving and accepting offers, timing, keeping agreements, listening, reacting and confirming the others as improvisers. To some singers, the piano plays an important role in setting the dramatic approach and tempo in a scene.

A describes how s/he takes in another improviser.

*Sometimes I just hear [**] and then I can hear words, or where you are going in the text. Then I can see where you are in the room, if the room changes for instance. If the emotion changes I can see this since you show it clearly with your body language, and of course also with your way of using the voice and the eyes.*

D notes the importance of giving priority to being within the situation and the agreements in the context. This is also connected to clear offers to the colleagues on stage. S/he refers to a scene when s/he wasn't sure if the colleague was in the scene or not, due to the placing on stage. S/he underlines the importance of being clear in how you communicate if you're on or off stage.

You can't be unclear about: am I offstage or am I onstage? Am I in this scene or not? You have to make up your mind about that. If you don't know exactly what to do when you come in, might not be a problem, because you can surprise even yourself in those cases. But I have to decide if I, in fact, am there.

Several of the improvisers note that the piano often has an important role in giving impulses on the approach and dramatic development in a scene. G points to the fact that in score music, repertoire singers are used to react to the music, and reflects on how often this happens in opera improvisation as well. S/he reflects on how the function of the music would alter if the singer would make different choices.

It could be really interesting if you didn't pick it up, but let it be like a hidden tension. If I have a poker face here, then the music works here. And then we could interpret it as something that is happening inside of me, or not, it might be something that happens in you.

In the May session, several of the improvisers agreed on this point of view, claiming the need not to accept and join initiatives so fast, but to maintain and create friction and contrasts for each other, in order to develop the improvisations.

Distance

Some of the improvisers point to that it's sometimes hard to remain totally present within the fictive situation. This can be due to different reasons. It can be related to the fact that we as opera improvisers make our own dramatic choices. There is no outer eye, or director, who makes a reading and takes responsibility for what is acted out on stage.

F thinks that the relations between opera improvisers are closer than compared to opera repertoire colleagues.

We shouldn't be afraid of letting it get serious, sincere and really, really mean something, and not to have, what are they called, quotation marks? But to feel grounded. I think that's almost the hardest thing, to really be grounded and not, just fluff on top of everything. Well, fluff, that's some kind of quick fix, or escape in scenes where you feel that you adapt too much, or you don't dare to break, or defend your character.

D notes that s/he is distanced in one scene, and reflects upon the interactional consequences between the improvisers, by describing how s/he reacts on distance as a fellow player.

I see that I don't quite know what to do in the situation, so I start to act with some quotation marks, or at least confusion, which is nor in favour for the story, neither for someone else. As soon as someone starts to do that I feel that either you have to fight it very hard as fellow player... If I take a story really seriously and want to play it, and someone else plays with quotation marks... I feel a bit dorky and stupid, that I take this seriously, when the other person doesn't, or I get mad.

In the May session, notes were made that it is important that we as improvisers dare to remain present in the situation within this uncertainty, and not create new material in order to be safe, or entertaining.

2) Expectations and contrasts

Using and relating to expectations and conventions in performative situations, roles and structures

The opera improvisers describe different ways of addressing and playing with contents, shared connotations and idiomatic features, often by using intertextual and/or interperformative strategies (Wilén 2013a, Wilén 2013b) in the situation and context at hand. This is also related to the expectations of the performance situation, both from the audience and the improvisers themselves. Contrast is often created by breaking, or turning a certain direction in, or aspect of the scene by going against it, often with humor. E describes a performance where s/he made a solo that was intended as serious, but met an unexpected reaction from the audience.

You can make an analogy, of metaphor: you enter, and the audience sees who you are and what you are. Your sex, your size, your whatever. Then they immediately hold a suit up, schscht! Here, these suits are the ones you get to choose from. Here's the funny suit... you're a man, here's a power suit, here's your... this is what's offered. It's an offer from the audience. To jump into one of these suits... is easy, because they are ready. It's you who makes the choice, as an actor. But to choose something else takes that you have a referential frame. So you can say; no, I brought my own suit, here's how I look. And then they can become a little confused. Perhaps this takes more courage as an actor, to dare to stand up for it...

F talks about improvisation as a genre that has many possibilities in playing with expectations, and turn situations on stage. S/he also sees opera improvisation as a genre that can mock traditional opera characters and opera as genre.

To be able to mock it completely, both sort of fuck off to the genre, but at the same time in a loving way. Not in a bad way, but loving and sincere. That it can be sort of, totally still and very beautiful, romantic and earnest, but it can also be: haha, gotcha! It can also be the other way around... partly in relation to the audience, but partly in relation to ourselves, that we aren't scared to break it when it is as most beautiful...

According to G, it is common to play with opera as genre in the improvisations. S/he describes opera as closer to a kind of ancient drama that has no purpose of being realistic.

It takes energy to sing, and when the energy isn't in the language or in the situation something clashes. Sometimes when we play with genres I experience that we in Operaimprovisatörerna play with the notion that a certain situation really isn't fit for singing. We create a dramatic setup by charging it so that we can be motivated to sing a Wagner phrase. It takes something to go in and use the big expression, and we play a little with that.

F compares the work with characters and at some points clichés in the work in repertoire to opera improvisation, and notes that there are similarities to how s/he works in opera improvisation sometimes. To F clichés can provide useful tools in the work, both for good and bad.

Now we have worked for so long that you have sort of back ups with old geezers and ideas that you can sort of upload. In my brain I think that there are ready setups... and there's nothing wrong with having such a back up to be able to carry things through. But it's not at those points that the most exciting things happen I think.

3) Setting, sharing and developing common structures, ideas and models

This theme focuses how the use of common structures and ideas are practiced in the choices of the improvisers. This regards both structures for narrative and interactional levels, as well as relation to conventions and traditions in Western opera and storytelling.

Tell a story together

In a longer opera improvisation, the focus is often on creating a story in a series of differing scenes, in terms of an emergent dramaturgy which is often related to Western storytelling. In the interviews many of the improvisers note the importance of having a common direction, where themes and offers are taken into account and developed. It is common to enter the stage with a clear idea and offers to the other improvisers about how the scene and/or story can proceed. Here it is of great importance to be aware of the things that have occurred on stage, so that these can be integrated and referred to in the plot line. It can also be a matter of sharing a focus of what's important in a scene, which in turn form a common, although unknown flow interfoliated with certain ledges, or stations, where the improvisers share the same focus. One important experience from the May session was that the improvisers also interpret meaning of the occurred events in retrospective, in a sort of reactive creativity, in order to maintain and develop the emerging improvisation. D emphasizes that humorous effects sometimes emerge when the improvisers act stick to the story and act within the agreed situations and characters, instead of creating distance in different ways. This was also confirmed in discussions during the May session.

H underlines the importance of presenting things on stage with the aim to give them relevance in the ongoing drama.

So, my thing is that every thing we place on stage must have a meaning, or we might as well take it out. And as improvisers we need to learn to take these things in, and take care of them. All the things we say, all the things we do in space work... the offers that are made need to be taken care of. And if we can't take in all the offers today, we need to take them down a bit, so that we can play on the level where we are right now, especially when we go out and perform in front of an audience.

C notes that a clear inner conception of the story at points risk to delimit the improviser from taking in new offers from the fellow improvisers.

Sometimes I think that when you have a too strong image of where we are going, you risk not to be really open for other offers... It leads to that you don't just throw anything out there, but it could also lead to that you become a bit limited in actually perceiving the others' parallel thoughts about where we are going...

Clear structural choices in situations

In many opera improvisations the situated acting (see above) is part of the performing techniques. In order to create a coherence in the situation and story fast, it is common to make clear scenic choices regarding both the improviser's own character and in relation to other characters and improvisers. F emphasizes that there are points in opera improvisation where a singer doesn't have to be clear about the circumstances for his or her role. But in order to continue a longer form, it's important to do this. It can be someone else in the ensemble, who comes in and gives an offer, and thereby shares the responsibility for the story.

But then, just because I was angry and sang a quick and rough aria... Then it might really show that one hasn't responded those questions: who am I, where do I want to go, where am I going? And then it could really be a relief to leave, or that someone comes in and says: well, Sven, now you're standing here. You've been left behind. Or, why did you burn the lumber mill down? Thank you, it's really nice that someone comes in and tells me that I've done that. Because this shared responsibility can create space and freedom.

Taking dramatic, musical and operatic structures as vantage point

In the work, we often use tonal languages and styles both for the music and stage performance, which are inspired by Western opera and art music and opera and occasionally other genres. D describes how knowledge from opera repertoire is used as an asset in the work, and notes that the ensemble could use this knowledge more in order to develop opera improvisation further as an independent art form.

A describes how the common knowledge is used in the musical interplay.

If you make a cadence in something quasi romantic, you can sort of feel that, plamplam, then some-thing new starts. Then there is a sort of culture that we have in common and relate to. We know that, it will be approximately this long...

In the May session, several comments were made on how a joint musical vantage point could create a framework where a slower interactional development could take place, in order to deepen the contents by creating a musical structure.

Analyzing and pruning the improvisations

For some improvisers it is important to see the improvisations from a distanced perspective, as with an outer eye. In these cases a clear structure often emanating from a text genre, such as opera or film, is the goal in the emergent scenes and stories. H says:

I think that when we are unsure as improvisers, many of us create a lot of text in order to find a frame, since as improvisers we feel safe in a frame... if you look at written opera, and compare it also to film, it is a material that has been elaborated. There the text and everything that is said has been analyzed. Everything you say is important, and you just leave out the things that are insignificant. You have time to erase these things, and really just say the things that lead the action forward, and this is what we need to learn, I think.

Known paths

In opera improvisation we often take given frameworks, circumstances or agreements as vantage points. These are often set in dialogue with the audience (although the ensembles use techniques or games which are not communicated in detail), and can create a safety frame in the situations on stage. Within the ensemble there are contradictory images on the importance of traditional and known choices on different levels. Some of the improvisers note the role of convention and traditional choices, mostly from opera repertoire performance, as a way of enhancing the quality or creativity, while some see this as delimiting in the work. S/he hopes to challenge conventional roles these structures more in the future, and points to frames such as convention as a possible prerequisite for creativity.

Often it's not that hard to come up with the ideas... the hard thing can be to choose which ideas to use, to make the choices. Then it can be quite nice with a limited space. It challenges the creativity to find as much freedom as possible within this limited space. That can be a quite nice way to work.

While commenting on a scene that is based on movement and a more dissolved format, F on the other hand is very positive about how movement as vantage point contradicts the ensemble's common choice of a linear, narrative framework, which often affects the singers to into choosing to act within a realistic setting.

Why is it that opera is about having static arms and legs that move as you think it should be... But I guess it depends on how we interpret the unwritten work... Instead we could use the body as vantage point, the moving body as an element, also in the story. And we do, sometimes. It can be a machine or inspired by a collage, or the form I am. Of course we often use our bodies, but from my experience it's very seldom that we do when we have started to tell a story. Then we are the father, or the mechanic, or, the roles, the boss, the mother.

Creativity

In opera improvisation, ideas and actions occur in a constant flow, and the improvisers are put in unexpected situations, where the circumstances have suddenly changed. Some of the improvisers describe their views on the importance of making openings for new ideas and images from within as well as from each other. It can also be about presenting ideas for the contents or techniques on stage in the moment, using personal experiences as material, making rhymes in the moment, or solving unexpected problems such as changed circumstances in the scene, due to actions of the fellow improvisers. C notes that the relation to association and the unexpected is often a priority during the first part of the rehearsals.

I think that when we make improvisation exercises, it is the crazy, the associative, the sort of... non-dramaturgical, which is the core of our improvisations... without any storyline or logic at all.

C underlines the importance of keeping this aspect also in the longer opera improvisation forms on stage.

That is, to listen and to think about the action, but that there is a possibility not to know, and to end up in: what is this?

E gives examples of how some colleagues deliver things that are unexpected in the situation, such as poetic solos, or a new set up which changes the circumstances, in the middle of a story.

Interplay analysis

During the groupings of the codes from the interviews, I became aware of similarities between the three main themes and Nettelblad's (2013) pragmatic model (see below) for pragmatic description and analysis. When I conceived this, I chose to put the interview themes in the same order, to make the similarities more evident.

The concept pragmatics derives from Charles Sanders Peirce, who developed the semiotic model[11]. Pragmatics deals with the relationship between users and symbols, and the processes during which language is created (Nettelblatt, 2013). This concept was further developed by Charles Morris, who divided human language into three areas: syntax (dealing with the relation between linguistic symbols), semiotics (dealing with the relation between a symbol and its contents) and pragmatics, which focuses the relation between symbols and the users themselves (ibid). Today pragmatics is mostly used in the field of language philosophy and linguistics, where it addresses knowledge on how we use language, and how interpretations of an utterance depend on the context or situation (Nettelblatt, 2013). According to Nettelblatt, pragmatic understanding addresses how you perceive a situation, and to say something relevant in relation to what you think it's about, what has been done and along with your own and other's actions in the situation (p. 384). Central to the pragmatic understanding is the relations between the parts and the whole, or the local and the global aspects of understanding, which always need to be interrelated. The four dimensions of the model (p. 376) are:

1) *Interaction*

Nettelblatt (2013) describes the interaction as the core of the dialogic interaction, which deals with turn taking and timing.

2) *The relation between the said and the intended contents*

This dimension regards aspects of the fact that humans often intend or mean more than they say outspokenly. It also deals with issues of context, since a working language needs to provide tools for new situations. The use of idiomatic expressions, humor, and images in languages are all included in this dimension, as well as aspects of action in relation to language.

3) *Sequentiality in conversations, and textual coherence*

This dimension takes textual aspects into account, in terms of how a conversation is created as a sequel of different parts. Issues of memory and coherence are important here.

4) *Adaptation to an overarching activity or type of activity*

Nettelblatt describes the fourth dimension as dealing with the context of the conversation, and the overarching situation.

This encouraged me to finally try the codes as vantage points for analyses of the improvisational interplay on some of the films that were discussed during the interviews. This preliminary analytic model is based and used here on the notion that the codes annotate which communicative mode that I perceive as dominating in the improvisational interplay at different points. Some codes, especially in the Tosca Scarpia scene, are based on the concrete notions of the interplay made by my fellow improvisers during the interviews. It is not possible to know what intentions all the improvisers have during these improvisations. In order to access the ideas of the improvisers I would need to analyze the films together with the fellow improvisers, using the codes. Even so, many of the aspects that regard intuitive choices of course would not be possible to track, even for us as improvisers. For this reason I focus mainly on the aspects of interplay that I perceived in the film analyses. As noted above, I found striking similarities between the three main thematic groups in the interview study and aspects of Nettelblatt's suggested model. Indeed such similarities between data and theory are not enough to motivate a certain research perspective (Alvesson & Sköldberg, 2008). The preliminary findings indicate that an analytic model such as this could be of use when approaching musico-dramatic interaction, where music, movement, drama and words, are interrelated. However, in order to develop a working model, more work would need to be done.

As above, the thematic groups will appear as coloured boxes in the film, where the code is described, beside the improvisers:



When watching these examples, there is a possibility to stop the film and read the labels in detail on the still image. There is also a possibility just to watch the film, in order to get an image of how the communication flows in the emerging interplay, from the improviser's perspective.

Interplay analysis - Space station

Here is an example from the beginning of a long form in opera improvisation, performed at ON in Vadstena 2012. One of the opera improvisers, Samuel Jarrick, creates a platform together with the audience, by choosing a place. We have agreed to start this long form with the technique "I am", where the improvisers go in and make individual solos, creating and performing a place. Then a tutti part follows. Since this technique mainly deals with musical and text interaction, I have chosen to focus the sounding interaction here.

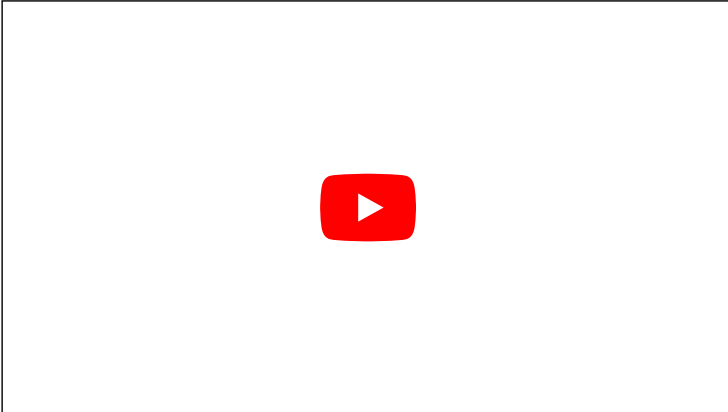


Tosca_Scarpia boxes



A kaleidoscope interplay session: The Tosca Scarpia scene

1) Watch the film below.



2) Read the following conversations related to this scene.

Clear physical offers

Gregor describes how Samuel and I as singers in this scene, help each other out in doing the things on stage that work well.

Gregor: It's very nice for me when Samuel holds up his finger. Because it is like he is signaling that, now I am going to tell something. It becomes very clear in the sense that, here comes something. It is almost as raising the hand: Miss, I have to say something. It comes as very clear physical body language, And then I am like: ok, let's see, now I will help to transmit your message.

Sara: Right. And when you play, you mostly watch the stage?

Gregor: Yes, that's right. I don't know to what extent I look down... no, I almost never look down. No, I try to be there all the time, so that I hopefully can see...

A little later, Samuel gives clear offers to Gregor and me about what is central on stage, and in the story. In the fictive context, Samuel as Tosca invites Scarpia (me) to play on the spinet. He does this by directing his body, voice and gaze against a low, green, wooden bench. Thereby he both addresses it as an instrument, a spinet, and brings it in focus. Gregor describes that Samuel's action affects him into turning the harmony into a mediant.

He physically and scenically charges the piano, or the spinet, as it is to become. He stands a little bit away from it and gives it a: (breathes in) here it is. To me it is wonderful with all those kinds of things, where there is a clarity in the body language. The interesting thing is that I don't have to know... I mean, when he holds his finger up, I don't really know where he is going... He might do a turn in that moment, but it doesn't really matter in that situation. Because it is a possibility to meet anyway... at least I know that now he is going to tell something important, or now he is charging for the use of or the meeting with that item. It gives me so much in his intention, as compared to if he had only been walking around or singing.

Gender and clichés [††]

As noted before the project ON we also worked with changing roles in repertoire scenes such as the one preceding this improvisation. During the rehearsals we investigated the possibilities of changing gender as well (Wilén, 2013b). At some point we decided to stick with our own physical genders in the Tosca Scarpia scene so that the characters on stage instead changed connotations in line with the singers who were performing the roles. To put it bluntly, at some points the audience saw Tosca/Scarpia embodied as a man, and at some points as a woman. However, during this summer I realized that I as a performer had taken on the role of Scarpia as enacting a man, not a woman. This becomes clear in the following conversation.

Samuel: The story, the roles are stronger than our genders. And that's quite interesting in a way, it's sort of radical. In one way it means that you are stuck in the conception of Scarpia as a man. But you can also see it as if it doesn't matter what gender we have ourselves. We go so much into the drama that it is the roles, or the relations that are interesting, not our physical genders, to the audience.

Sara: But how did you think?

Samuel: Well I guess I thought that you were a man.

Sara: But then what were you??

Samuel: Well...

Sara: When you see yourself and how you move.

Samuel: I try not to move like a woman, I just try to... how am I going to get out of this situation. I think. But then, I don't think that much about gender, but it comes in focus when we discuss gender in the scene, and then I start to think, yeah right, it's Sara who performs Scarpia here. And then it would be fun if you were a highhanded woman. So then I try to save it a little, and then it just comes (laughs).

Sara: Well, at the same time I think that when I sit there and you say that to me, it opens an entire world, you couldn't know this. And I realized only last week when I was transcribing my notes from the rehearsals last spring. We talked so much about this, which gender, to exchange the text, and then I realize that all the times we have performed Tosca Scarpia, I have exchanged the text in relation to my fellow actor, but I have still played Scarpia as a man every time.

Later, Alexandra and I discuss the relevance of gender conventions, or clichés in performance.

Alexandra: Well, here's an interesting question for you. Did you act like a woman or a man here?

Sara: I actually act as a man... I realized this only last week.

Alexandra: Yes, because I also see you as a man here. I don't know why, but I do.

Alexandra: But still you think that... I don't know, I have also thought of you a man here, and it might relate to that you choose this with the devil's music and the handshake and... Well, now I know, I think it's awesome, I love how you work with the handkerchief, you wipe the food off. That's are very male thing to do.

Sara: Is it a cliché?

Alexandra: Now I just have to try it (laughs). Well, I guess it is.

Sara: Is it really interesting to see this again, because it really is a cliché?

Alexandra: Well, I still think so even if it is a cliché, since you are a woman but you do it as a man. But even if I think of David and Samuel, it would still be interesting even if it's a cliché, since it tells us something...

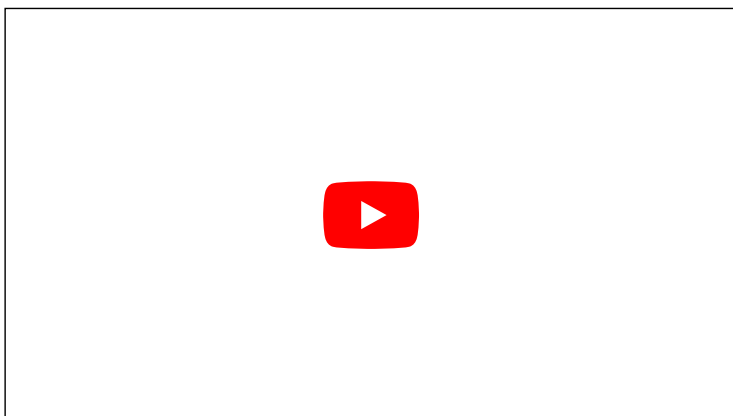
Alexandra emphasizes that choosing a cliché is also to choose a certain palette for expression.

Alexandra: It is a choice that still tells us something, it says so much that we don't have to tell in words, you get it told for free. That is interesting in itself, convention or not, that's how I feel.

Gregor describes his view on the use of clichés in opera improvisation.

Gregor: I would say that I use musical clichés... Because I recognize certain motives and such, or, not motives, but rather characteristics, or styles. Everything doesn't occur on a conscious level. I think or want or hope that it perhaps is more like activating our common knowledge base. If I play a dim chord, very simple, it means that something dangerous is about to happen. We know each other so well that even if I'm not aware of it, we will react in a Pavlov way on each other's ways of moving. When Sara moves like that, one part of me knows that she's about to do this. And we have some kind of modes that we do, and some are like, let's go into that room and dance for a while, and we'll see, that you're aware of. And some you are not aware of, and of some you think, oh, that's nice, here comes this one. While some are more, no, now we're doing that again. To me improvisation is very much about clichés, but it doesn't have to be a negative thing. On the contrary, if we fill the clichés with flesh and blood, something real.

3) Watch the film with annotations.



In this film version (containing also the repertoire scene) the analyzed improvisation is at 10.33 – 13.19. Please scroll to this section. Since the scene is a continuation of a repertoire scene, this is an example of intertextual improvisation (theme 2, red) as well as relating to traditions and structures of opera (theme 3, blue). This is not marked in the clip.

Improvisational processes as pragmatic interplay

As a singer, the relations between music, action and language are always present in my work with improvisation. During the years I have investigated different possibilities to look into this, as described above. In the attempts to analyze transcriptions, physical actions and techniques, text, harmony, and dramaturgical aspects, I perceived that the intuitive and musical aspects of emergent improvisation became difficult to grasp. This could be related to that the mentioned analytic perspectives derive from textual genres, where material is mostly creative by an individual process over time, while opera improvisation is a collaborative performance genre. Indeed, the view on the musical work as common vantage point for Western musical performance practice and analysis is currently undergoing changes. Love (2008) means that the methods for musical analyses so far have treated music as an object, as in the visual arts of architecture and art, thereby forgetting "the testimony of musical experience" (p. 52) where the listener takes part of musical details as a current in an ongoing experience, and perhaps afterwards conceive the piece as a whole. Sawyer (1996) turns against structural models for analyses of group improvisation in his research on jazz and improvised theater, as these would not regard the inherent social structures. He argues that improvisation is contingent, where every moment derives from the primary flow, but at the same time is an unpredictable, collective process, where several persons influence and respond to each other all the time. During the last decades, music researchers have come to problematize the concept of musical

works and relations between work, improvisation and performance (Goehr, 2007), such as in organ musical practice (Johansson, 2008), and in cooperation between performers and composers of contemporary music (Frisk, 2008; Östersjö, 2008) and opera and improvisation (Wilén, 2013b).

This leads me to back to one of the initial questions in this text: how can improvisation be studied and communicated both as performative processes and products? The very recording and repeatedly watching the improvisational processes on film from an outside perspective at the same time transforms them into products, which in turn might be necessary for the research process. To balance this, in IAM the analytical frame itself forms part of the visual material of which the receiver takes part. The combination of interview results and IAM in the session is also an attempt to mix, remix and share experiential and analytical perspectives and experiences of opera improvisational processes, by a kaleidoscopic blending of insider's and more distanced perspectives. I hope that addressees of this material have had the opportunity to take a more active role in taking part of these perspectives, than if all the information would have been given in one mode, representing a result based solely on the perspective of the distanced researcher.

In conclusion, I see IAM as a potential tool for further investigations of pragmatic aspects of improvisational processes and possibilities to address aspects of group interaction in terms of interplay, contrast and the creation of common materials by sharing ideas, structures and models. IAM may work as a tool also for other ensembles in order to explore aspects of improvisation, collaborative creativity, communication and language.



Operaimprovisatörerna, Opera Nova- power, love, remix, 2012. Photo: Klara Bodell.

[*] The work in *Impromans* also include cooperation with a light designer, where the audio-visual aspects of the performance are in focus, experimenting with new techniques. Here I work with methods inspired by an autoethnographic approach, which will be further described in a publication in 2015.

[†] For a description of *Opera Nova- power, love, remix*, a performance project focusing gender and power structures in opera repertoire and opera improvisation, see Forsare (2013), *Operaimprovisatörerna* (2012), Wilén, (2013b).

[‡] A technique from improvisational theatre, where the entering improviser takes on a role by tapping the shoulder of another actor on stage, thus asking him/her to leave the stage. Samuel (in blue) tags Linus (in brown) out in this image.

[§] In one of these, I was interviewed by Conny Antonov, who is a member of both the ensembles.

[**] A refers to when s/he doesn't see the other improviser at all, but only hears the voice.

[††] In Peirce's system, index indicates that an utterance in some way is close to the ist content in space or time. An icon is a sign that shows similarities to the content it signifies, such as a train on a traffic sign, or gestures that illustrate something. Symbols are signs, which have a conventionalized, sometimes arbitrary relation to their signified content (Netteblad, 2013).

[‡‡] The Swedish word here is *schablon*, a mix between template and convention. The concept cliché is problematic in English, since it has a slightly negative value. However it will be used here, in search for a better word.

References

- Alvesson, M. & Sköldböck, K. (2008). *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod* [Interpretation and reflection. Science philosophy and qualitative method]. Lund: Studentlitteratur.
- Bailey, D. (1992). *Improvisation*. New York: Da Capo press. (2010). *The improvising mind*. New York: Oxford University Press.
- Bogdan, R. and Biklen, S. (2003). *Qualitative research for education: An introduction to theories and methods*. New York: Allyn and Bacon.
- Bresler, L. (2006). Ethnography, Phenomenology And Action Research In Music Education. Retrieved from http://www-usr.rider.edu/~vrme/v8n1/vision/Bresler_Article_VRME.pdf
- Forsare, M. (2013). *En yacht bland atlantångarna* [A yacht among the atlantic steamers.] In *Teatertidningen*: 5, 2013.
- Frisk, H. (2008). *Improvisation, Computers, and Interaction : Rethinking Human-Computer Interaction Through Music*. Malmö Academy of Music, Lund University.
- Goehr, L. (2007). *The imaginary museum of musical works*. New York: Oxford University Press.

- Haglund, B. (2003). Stimulated Recall. Några anteckningar om en metod att generera data[Some notes on a method for generating data]. In *Pedagogisk Forskning i Sverige*, 8, nr 3, pp 145–157. Retrieved from <http://journals.lub.lu.se/index.php/pfs/article/view/7930/6984>.
- Johansson, K. (2008). *Organ improvisation – activity, action and rhetorical practice*. Malmö Academy of Music, Lund University.
- Kvale, S. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun* [The qualitative research interview]. Lund: Studentlitteratur.
- Lidov, D. (2005). *Is language a music?* Bloomington: Indiana University Press.
- Love, A. C. (2008). Process and product in theology and musical aesthetics: Improvisation as Interdisciplinary topos. *Nineteenth-Century Music Review* 5 (1), 47-65.
- Mullin, J. (2011). Rhetoric: writing, reading and producing the visual. In M. Biggs & H. Karlsson, Eds. *The Routledge Companion to research in the arts*. (pp. 152-166). Oxon: Routledge.
- Nettelbladt, U. (2013). *Språkuveckling och språkstörning hos barn. Pragmatik – Teorier; utveckling och svårigheter* [Language development and language impairment in children], red. E-K- Salameh. Lund: Studentlitteratur.
- Operaimprovisatörerna. (2012, April 27). Förnya partituret [Renew the score]. *Expressen*. Retrieved from www.expressen.se
- Puccini, G. (2008). *Tosca*. [Vocal score]. Milano: Ricordi.
- Sandberg Jurström, R. (2009). *Att ge form åt musikaliska gestaltningar. En socialsemiotisk studie av körledares kommunikation i kör*. [Shaping musical performances. A social semiotic study of choir conductors' multimodal communication in choir]. Gothenburg: Art Monitor.
- Sawyer, R.K. (1996). Digital version. [The semiotics of improvisation: The pragmatics of musical and verbal performance](#). In *Semiotica*, 108 (3-4), pp. 269-206.
- Sawyer, R. K. (2000). Digital version. Improvisational Cultures: Collaborative Emergence and Creativity in Improvisation. In *Mind, Culture, and Activity*, 7(3) pp.180–185.
- Sawyer, R. K. (2003). *Group creativity. Music, theater, collaboration*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Wilén, S. (2013). Singing in action- intertextual and interperformative play in opera improvisation. In H. Frisk & S. Östersjö (Eds.), *(re)thinking improvisation: artistic explorations and conceptual writing*. Malmö Academy of Music, Lund University.
- Wilén, S. (2013b). In search of oscillating relations – power, gender, remix in operatic performance. In P. Dyndahl (Ed.). *Intersections and Interplays: Contributions to the cultural study of music in performance, education, and society* (pp. 105-124). Malmö Academy of Music, Lund University.
- Wilén, S. (2013). Project report 130308. *(Re)thinking opera improvisation*. Project report (re)thinking improvisation, Malmö Academy of Music, Lund University.
- Östersjö, S. (2008). *Shut up'n play! Negotiating the musical work*. Malmö Academy of Music, Lund University.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

En plenitud harmònica

Hans Castorp i el *Til·ler* de Schubert

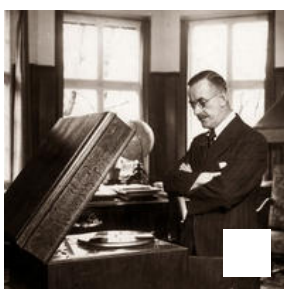


Carles III
Professor de l'Esmuc

Posa't en contacte

La música té la paraula

Altres publicacions 0



Thomas Mann amb un gramòfon (Bundesarchiv, 1932)

Hi ha personatges literaris que al llarg de la seva existència troben o retroben alguna música que els acompanya, els defineix, els contradiu, els commou. Hans Castorp, protagonista de *La muntanya màgica* de Thomas Mann, al final de la seva estada al Berghof, el sanatori per a tuberculosos dels Alps, s'ocupa d'un aparell especial:

Ah, amics meus! Això no era la pobra caps de maneta que, en altres temps, tenia el seu plat i el burí al damunt, l'apèndix d'una deforme trompeta de llautó com a altaveu, i que, des d'una simple taula de bar, amb mugits nasals, omplia les orelles de la gent sense pretensions. L'arqueta envernissada de negre mat, una mica més ampla que profunda, que reposava amb distinció sobre unes senzilles potes i es connectava amb un cable de seda a l'endoll elèctric de la paret, ja no s'assemblava gens a aquells artefactes

rudes i antediluvianis. S'obria la tapadora elegantment estretida endalt, amb un suport de metall que la fixava automàticament a mitja alçada, i en un fons pla de dins es veia el plat folrat de feltre verd, amb el marge de níquel i el piu del centre també niquelat, on encaixava el forat del disc de cautxú dur. A més a més, al costat frontal de la dreta tenia un accessori xifrat com un rellotge, per a la regulació de les revolucions i del to, i, a l'esquerra, la palanca amb què s'engagava o s'aturava el plat; del fons de l'esquerra sortia el braç mòbil de níquel buit, en forma suaument articulada, amb el captador del so, una peça rodona i plana a l'extrem, on s'agafava l'agulla mitjançant un cargol. També s'obrien les dues portes de sota del moble i es veia una mena de gelosia de llistons encreuats, de fusta també negra, res més. [1]

En aquest gramòfon, Hans Castorp escoltarà, entre altres peces, el lied *Der Lindenbaum* (*El Til·ler*) del cicle *Die Winterreise* (*Viatge d'hivern*) de Franz Schubert amb poemes de Wilhelm Müller. Miquel Desclot el tradueix així: "Al pou, davant el porxo, / es dreça un gran til·ler; / hi he fet, a la seva ombra, / molts somnis exquisits. // Hi he inscrit, damunt l'escorça, / tantes raons d'amor! / En dol o en alegria, / tothora l'he buscat. // M'ha convingut passar-hi / quan era negra nit, / i fins en la tenebra / he clos encara els ulls. // Les branques fressejaven / com si em volguessin dir: / Vine, company, acosta't, / aquí hi ha el teu repòs." // El vent glaçat bufava / de dret contra el meu front, / i el cap em desguarnia / i jo ni m'he girat. // Sóc ara a moltes hores / enllà d'aquell indret, / però jo el sento encara: / 'Ençà hi ha el teu repòs.' " [2]

Quan ja estarem lluny d'aquest capítol de "plenitud harmònica" i deixarem de seguir el rastre del protagonista, el *Til·ler* haurà reunit l'amor i la mort: "Quina ximpleria! Un lied tan magnífic! Pura obra mestra, dels orígens més pregons i sagrats de l'ànima popular; el màxim tresor, la imatge de l'efusió per excel·lència, l'afabilitat pròpia! Quines calúmnies! Sí, sí, sí, tot això és molt bonic, així ha de parlar tota persona íntegra. I tanmateix, rera aquest benvolgut lied, hi havia la mort." [3]

[1] Thomas Mann (2005). *La muntanya màgica* (traducció de Carme Gala). Barcelona: Proa, p. 702.

[2] Miquel Desclot (2014) "Viatge d'hivern". A: Brossa Quartet de Corda; Judit Neddermann. *Viatge d'hivern de Schubert* [Enregistrament sonor]. Montoliu de la Segarra: La mà de Guido [Consulta: febrer 2015] Fullet disponible a <<http://www.lamadeguideo.com/book2129.pdf>>, p. 12.

[3] Mann (2005, p. 718)

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 35, febrer 2015

Destacats

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



- Cicle de concerts Música>BCN
- 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 XI: *La nit aquella*



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



La nit aquella, penúltima de les partitures cedides per Manel Camp de la seva obra *Solitud*, inspirada lliurement en l'obra homònima de Víctor Català, no es centra tant en la basarda de la premonició ni en el moment fatídic que descriu aquest episodi, sinó en la posterior desesperació absoluta, preludi de *La davallada*.

La protagonista de la novel·la sent que l'experiència iniciàtica de superar les adversitats li ha servit per entendre sense esforç "el que no havia comprès mai" i per fer de la solitud una part indissociable del seu destí.

[11- LA NIT AQUELLA.pdf](#) 51,17 kB

Comentaris (0)

[+ Afegir un comentari](#)

Contingut Actual

Número 35, febrer 2015

Destacats

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



- [Cicle de concerts Música>BCN](#)
- 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

Ester Bonal

"La pedagogia no és dels pedagogs, ni l'educació dels educadors. És de tots."



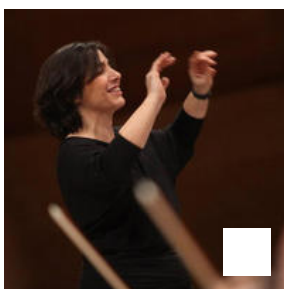
Núria de Andrés
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

L'entrevista

Altres publicacions

0



Ester Bonal. Foto: Martí E. Berenguer

[Ester Bonal](#), professora de l'Esmuc, ha estat notícia pels guardons obtinguts darrerament. Ha rebut el [Premi d'Actuació Cívica Lluís Carulla](#), i el projecte Xamfrà, que dirigeix, el [guardó Marta Mata de l'Associació de Mestres Rosa Sensat](#), i el [premi Tatiana Sisquella a la contribució social del diari Ara](#). És, doncs un bon moment per entrevistar-la.

Vas rebre el premi d'actuació de la Fundació Lluís Carulla. Per què creus que van triar la teva trajectòria per davant d'altres?

En altres ocasions, el premi sempre ha reconegut projectes que treballen per la cohesió social, per temes de llengua, o en definitiva per un objectiu social. En el meu cas, suposo que per la meva trajectòria professional, el

projecte social inherent a [Xamfrà](#) i pel fet d'estar 25 anys fent educació al país.

Segons tinc entès, dintre de les teves metodologies, tens com a premissa, per exemple, no fer exàmens ni encomanar deures als alumnes. Quin és el motiu?

Xamfrà penja d'una fundació, l'[ARC música](#). Aquesta fundació neix com a escola de música on es realitzen tallers de sensibilització musical, d'arts plàstiques i d'expressió, l'any 1967 a Barcelona. La van fundar la Dolors Bonal, en Ricard Creus, la Pilar i l'Esther Bosch. Van estar treballant molts anys amb un model d'escola sense cursos ni exàmens, on els nens i nenes anàvem allà a fer música o plàstica "pel plaer de fer-ho". Jo hi vaig ser alumna durant molts anys i més endavant vaig començar a participar-hi de manera "artesanal" ajudant a dirigir, acompanyant els nens, etc. D'aquí prové la meva influència metodològica. Els exàmens no són necessaris perquè la vida no en té, d'exàmens ni cursos, ni tan sols generacions, per tant, no els necessitem. L'examen té un risc molt alt de convertir-se en una eina d'exclusió i no d'avaluació.

En una entrevista, explicaves que Xamfrà era "un centre social, un centre d'inclusió, per a tothom i no només per als exclosos". A què et refereixes? Com definiries el projecte?

"Xamfrà no és una escola, és un centre de música, dansa i teatre". Un centre que fa ús de les arts per treballar la inclusió i cohesió social, i per treballar la convivència, en aquest cas del barri del Raval (tot i que vénen també persones d'altres barris propers).

A Xamfrà ens carreguem la segregació, ja que hi participen famílies molt diferents, amb més o menys compromís o arrelament, que en aquest espai conviuen sense diferències. Amb els anys aprens que no existeixen les classes socials, sinó les actituds, que n'hi ha dues: la gent que et dóna confiança, que és honesta, o la gent que abusa quan no fa falta. Procurem que l'escola estigui a l'abast de tothom i per això la matrícula és molt econòmica. Tan sols es paguen dues quotes de 50 euros. Però per tal que el preu no afecti a ningú, ja que hi ha famílies sense o amb pocs ingressos, poden acudir al centre igual sense pagar, i quan els millora la situació, paguen sense que se'ls acumuli. D'altra banda, hi ha famílies que es proposen voluntàries per pagar la matrícula d'aquelles que no ho poden fer. També hi ha formes alternatives de sostenir el projecte a través d'estratègies, com per exemple [el sistema de micromecenatge](#). És un sistema on voluntàriament qualsevol persona pot participar de la nostra campanya de finançament aportant 1 euro al mes, de forma online. Una altra campanya que tenim és [Risuona](#), que vol dir torna a sonar. Consisteix en una recollida d'instruments que ja no es fan servir. Així, els infants que no en disposen tenen l'oportunitat de tocar música deixant de banda les limitacions econòmiques. Aprofito l'avinentsa per fer una crida als estudiants de l'Esmuc a fer-se *teamings* de Xamfrà o donador d'instruments que no fan servir, ja que seria de gran utilitat per al funcionament del centre.

D'entre totes les arts, has escollit la combinació de la música, el teatre i la dansa, és a dir, música i moviment. Per què apostes per aquest tipus d'art i no per un altre més del tipus plàstic, per exemple. Què hi trobes?

Tot el que necessiti col·laboració, cooperació, revisió, auto-disciplinar-se, tot això t'ajuda. I la música, el teatre i la dansa ho requereixen. Són arts en el temps, i tenen una naturalesa que d'alguna manera et creen el clima i les condicions soles, si les conduïxes d'una determinada manera. Perquè les arts en el temps demanen l'aquí i ara: si no hi ets, se t'ha acabat la cançó i no has entrat, s'ha acabat la coreografia i no l'has ballat. Cal treballar l'atenció activa, i ho has d'aconseguir encuriosint-los. I aquestes disciplines són una molt bona eina o "excusa" per aconseguir-ho. Un altre element essencial d'aquestes arts és la cooperació. A mesura que avances en

Contingut Actual

Número 35, febrer 2015

Destacats

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



• Cicle de concerts Música>BCN

- 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

aquest aprenentatge vols fer un pas més, com a acte voluntari. Quan fas el pas, n'aprens. Però quan ho fas amb els altres, el resultat va molt més enllà de la suma dels individus. Per a poder ser complerts, necessitem el grup sencer. D'aquí sorgeixen cooperacions espontànies, que no necessiten del llenguatge oral, ni discursos. Ho pots fer a través del fer i després fer la reflexió.

Per què estudiar música en grup i no en solitari?

No fem mai classes individuals, sempre en grup. Tan sols hi ha classes individuals quan només un infant toca un instrument concret, però ràpidament procurem trobar més gent que vulgui tocar-lo i participar de les classes. Apostem, també, perquè els infants participin a més d'un grup diferent, per tal que es relacionin i facin "vida de centre". El treball en grup crea una condició de confiança i d'unió que és el que permet que després les coses "passin". Una de les coses boniques que succeeixen a Xamfrà és com en parlen els adolescents que fa cinc o sis anys que hi són. Com s'ho senten casa seva, com se senten acompanyats, com acullen als que vénen. Tot això és una dinàmica que s'ha generat, un "clima", com diu Phillippe Meirieu. El generes de zero i el treball durant uns anys, però si aconseguixes crear una pedagogia de les condicions, quan crees el clima, tot passa, tot sorgeix. I, a vegades, els educadors hem de deixar que les coses passin, no intervenir. Sorprendre'ns amb el que s'esdevé. Hi ha un pilar molt fort a Xamfrà: la generositat i la confiança. Dos principis fonamentals per eradicar la por. La por aïlla els individus i els produeix la sensació de ser: o passius, o resistents. I la resistència passa pel menyspreu o fins i tot per la violència. Per això, o creem espais de confiança o estem sembrant la por, i, tot i que la por és lícita, no ens és bona.

En la [web oficial del Secretariat De Corals Infantils De Catalunya](#) (SCIC) s'hi explica, dintre la seva història, el valor que atorguen a la pràctica del cant coral, que és la següent: "creiem que el cant coral és un mitjà que contribueix en gran manera a la formació dels infants i adolescents per les moltes possibilitats que té d'introduir-los en el gust per a la bellesa, especialment la de la música, en el goig de cultivar un mitjà d'expressió com és la veu, en l'amor a la llengua del seu país, en la joia de l'amistat i en la disciplina lliurement acceptada, en el treball en equip i de conjunt i, finalment, en el gust per col·laborar amb altres infants". Segons tinc entès, ets membre del SCIC, i fins vas formar part, un temps, de l'equip tècnic. Tens la mateixa perspectiva d'aquesta pràctica? Quin és el valor que atorgues al cant coral?

El SCIC es funda l'any seixanta-set, i el funda la Dolors Bonal, la Maria Teresa Jiménez, i la Maria Martorell, que són les meves mestres. He crescut amb elles i el seu missatge, i hi estic molt d'acord. De fet jo també vaig participar de la redacció d'algunes parts. A més, estic molt d'acord també amb l'ideari, dins el qual hi ha un dels nous punts, que trobo que és molt important, que és que les corals mai no triaran els nens i nenes que hi formen part. Tots els nens han de poder cantar. A mi no m'interessa fer corals professionals perquè no tinc la intenció de gravar discos ni res semblant. M'interessa el procés. I entenc que les presentacions públiques artístiques de teatre, dansa, coral, etc. són etapes de procés. No són productes tancats absoluts i ben fets. Són moments del procés on et pot interessar fer-ho públicament com a eina de motivació, de reconeixement, d'incentiu. Té unes utilitats educatives d'enfrontar-te a una situació diferent, on hi haurà un públic. Ho entenc com un procés d'aprenentatge.

A part d'estar a Xamfrà i d'altres projectes, també fas classes a l'Esmuc, dins el Departament de pedagogia. Com són les teves classes a l'Esmuc?

Faig classes una mica rares, o això em diuen els estudiants. Sóc molt poc de classe magistral. De fet en vaig fer una l'altre dia i em vaig avorrir fins i tot jo. Crec que per fer una bona classe magistral has de ser molt savi. I la meua trajectòria és molt més vivencial, i per tant faig classes més vivencials. A més, evidentment, tampoc els faig exàmens.

Què en penses de l'ensenyament musical a Catalunya, és de qualitat?

Crec que el punt de vista no s'ha de focalitzar en el fet de si es de qualitat o no. La finalitat d'un conservatori o una escola de música és molt diferent a la d'un projecte com Xamfrà, per exemple. Ara mateix, hi ha diverses escoles de música i conservatoris fent labors molt importants des del punt de vista "d'enculturització artística" de la població. Estan obrint una vessant més social, que jo en dic "fer ús de la música per...". La música, la dansa o el teatre són eines. Es converteixen en finalitat per decisió del propi artífex. I qui no les tria com a finalitat, com a mínim disposa d'un coixí que li servirà per a la vida, que l'ajudarà a conformar un criteri, a conformar una sensibilitat, a tenir una educació estètica, a valorar les coses boniques. Com diu la Victòria Camps: "la gent que valora la bellesa, difícilment serà dolenta". L'ètica i la bellesa van molt de la mà. També reconec molt la tasca de centres com l'Esmuc, on treballa. A mi, per exemple, m'ha donat un entorn de reflexions, un entorn acadèmic que m'ha ajudat a replantejar-me les coses. A preguntar-me per què faig les coses. Per què em funcionen les coses? M'ajuda a ubicar els processos en el context real on tenen lloc. Així relativitza èxits i fracassos, desdramatitza conflictes... Et sent menys sol en aquest camí. En definitiva, cal gent formada en tots els sentits. Cada espai d'aprenentatge ens aporta coses diferents i cobreix necessitats diferents i tots són necessaris.

Entre els escoltes, en concret els caps, ens formulem una qüestió al voltant de la nostra tasca educativa: ets cap o fas de cap? Et proposo que ho apliquis a la teua tasca en el món de la pedagogia: ets pedagog o fas de pedagog?

Per a mi la pedagogia no és una ciència, la pedagogia és la vida. La fem tots, i no només amb nens. És una manera de viure. No sé si sóc o faig, canvio depèn del context. Per a mi el territori de la pedagogia no és dels pedagogs, ni l'educació dels educadors. És de tots. I una altra cosa és que hi hagi gent entesa i que ha reflexionat que pot aportar determinats valors en aquests conjunts.