

Número 46, març 2016

L'Esmuc innova

L'oferta de màsters es diversifica amb nous cursos

L'entrevista

Entra



Elisa Vázquez Doval, pianista
Daniel G. Camhi

"Sempre em sorprèn la reacció del públic en concerts de música contemporània"

Article

Entra

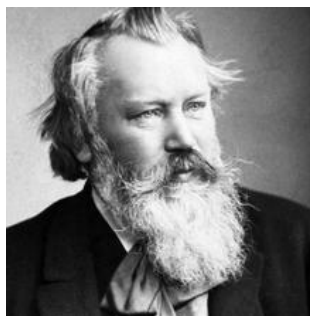


Metáforas epistémicas
Rubén López Cano

Umberto Eco y la música

Gent Esmuc

Entra



Brahms, Debussy i Donizetti
ens esperen
Beatriz Lavilla

Els projectes orquestrals que tancaran el curs

Gent Esmuc

Entra



Preparant la Setena Simfonia
de Beethoven
Irene Hernández

Un nou repte per a la Camerata Esmuc-Quartet Casals

Destacats

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



• Albert Romani

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

L'Esmuc innova

L'oferta de màsters es diversifica amb nous cursos



Redacció ED

Posa't en contacte

Editorial

Altres publicacions

0



A la secció Gent Esmuc d'aquest número hem volgut destacar algunes de les activitats promogudes pels departaments i que tindran lloc d'aquí a final de curs: concerts, jornades i tallers, que complementen l'activitat acadèmica habitual a l'escola i que en la majoria de casos també serveixen per donar a conèixer la nostra tasca com a centre educatiu.

Aquesta petita mostra no reflecteix de manera exhaustiva totes les novetats que es gesten a l'escola, però.

Un exemple d'aquesta innovació la tenim en l'àrea de màsters, que amplia l'oferta actual per abastar especialitats tan diverses com la interpretació, la composició, la recerca o la musicoteràpia.

Com a novetat per al curs 2016-2017, [l'oferta de màsters](#) s'ha vist incrementada amb un màster d'Investigació Musical (pendent d'aprovació com a màster oficial per part de l'AQU), un Màster de Direcció (amb les especialitats d'orquestra i cor), un Màster en Cobla (amb els itineraris d'interpretació i de composició/direcció), un Màster en Tècniques de la Música Contemporània i un Postgrau en Interpretació i Creació Sonora amb Tecnologies.

Tots els màsters tenen com a objectiu principal aprofundir, donar una formació avançada i especialitzada en certes àrees que els alumnes han tingut l'oportunitat de tastar en el grau superior.

Estem satisfets de mantenir la col·laboració amb les universitats per alguns dels programes de màster, així com també de poder desenvolupar una oferta pròpia, aprofitant tota la riquesa i varietat que ofereix l'Esmuc.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 46, març 2016

Destacats

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



• Albert Romani

- 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

Elisenda Gutés

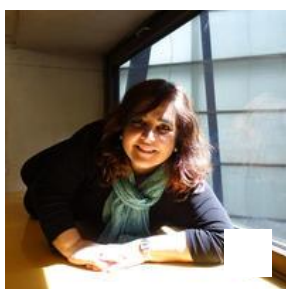
Un concert inoblidable? El d'en Llach al Camp Nou.



Posa't en contacte

La tònica dominant

Altres publicacions 0



Tots l'heu sentida algun cop: aquella veu que us ratifica solemnement que "heu trucat a l'Escola Superior de Música de Catalunya...", i tot seguit suggereix que, en cas de conèixer-la, marqueu l'extensió, aquella veu és la de l'Elisenda. Més propensa a la comèdia que al drama, aquesta actriu de Sabadell exerceix com a secretària de direcció a l'Esmuc, fent un dels papers més difícils de l'auca: quadrar agendes sense perdre el bon humor.

El principal tret del meu caràcter? Sóc alegre, diuen.

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

El meu principal defecte? Em mossego les ungles.

La meua ocupació preferida? El teatre.

El meu somni de benestar? No haver d'estar pendent de l'hora.

Quina fóra la meua pitjor desgràcia? Sobreviure a un fill.

Què voldria ser? Més alta.

On desitjaria viure? M'agrada on visc, a Sabadell.

Quin animal prefereixo? El gos.

Algun so o música que avorreixo? Aspiració de les mucositats nas endins, m'explico?

Quin va ser el primer disc que vaig comprar? Un de Police.

Els meus escriptors preferits? Sílvia Soler, Almudena Grandes, Paul Auster, Quim Monzó, Isabel-Clara Simó...

Els meus personatges de ficció? Mila de la Caterina Albert.

La pel·lícula de la meua vida? El cartero (y Pablo Neruda).

Els meus intèrprets preferits? Jacques Tati, sens dubte.

Els meus compositors predilectes? En tinc molts! Ara mateix l'Arnau Tordera, que és una mica nostre, oi?

Una musiqueta que no me la puc treure del cap? *Over the rainbow* d'Israel Kamakawiwo'ole.

Els meus pintors predilectes? Vila Arrufat, Pere Camps, i també Monet, Cézanne...

Les meves relacions entre sons i colors (o altres sentits)? No sabia què dir-te ara.

Els meus herois de la vida real? Els voluntaris en l'anonimat.

Els meus herois històrics? Guifré el Pilós.

Un disc que m'hagi encantat, darrerament? El de La Marató de TV3.

Un concert inoblidable? El d'en Llach al Camp Nou

Un paisatge preferit? La vall de Camprodon.

Els noms que prefereixo? Els dels meus fills, Roger i Emma.

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

Quins dons naturals voldria tenir? Doncs més memòria per aprendre els papers de teatre. Ara per ara em costa molt memoritzar-los!

Estat present del meu esperit? Un xic espantada perquè aviat passo pel quiròfan.

Fets que m'inspiren més indulgència? El desordre.

Amb quina cançó m'identifico? Amb moltes! Depèn del moment i de l'estat d'ànim.

El meu lema? Fes i deixa fer!

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 46, març 2016

Destacats

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



• Albert Romani

- 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

Gent Esmuc



Contingut Actual

Número 46, març 2016

Destacats

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



• Albert Romani

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

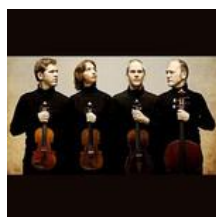
Contingut Anterior

- 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



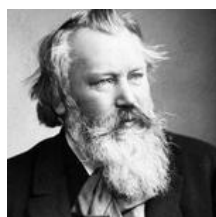
Preparant la Setena Simfonia de Beethoven

Un nou repte per a la Camerata Esmuc-Quartet Casals



Els compositors es fan sentir

Activitats del Departament de Teoria, Composició i Direcció



Brahms, Debussy i Donizetti ens esperen

Els projectes orquestrals que tancaran el curs

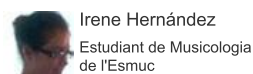


Yoshida ens acosta al shamisen

Un taller gratuït de l'instrument japonès per a alumnes de l'Esmuc

Preparant la Setena Simfonia de Beethoven

Un nou repte per a la Camerata Esmuc-Quartet Casals



Irene Hernández
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

[Posa't en contacte](#)

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



Quartet Casals

Aquest quadrimestre, des del Departament de Música Clàssica i Contemporània tenen planificat un nou projecte que no ens deixarà indiferents. La Camerata Esmuc-Quartet Casals és un conjunt que brinda l'oportunitat als estudiants del Departament de Música Clàssica i Contemporània de treballar amb els membres del Quartet Casals obres d'estils molt diferents. Al primer quadrimestre solen treballar el repertori barroc, en un conjunt reduït d'uns quinze instrumentistes de corda, [com el passat 3 de desembre](#), en què van interpretar obres de Corelli, Locatelli i Baguer. Al segon quadrimestre solen treballar una obra simfònica, englobant-hi els instrumentistes de vent, i com ja vam anunciar en el número de gener, per aquest quadrimestre tenen planificat interpretar la Setena Simfonia de Beethoven.

Aquest projecte suposarà un repte pel conjunt, ja que l'obra serà interpretada sense director. De fet, durant els segles XVII i XVIII les orquestres eren dirigides pel primer violí o el clavecinista, i no va ser fins als inicis del segle XIX en què va sorgir la figura del director d'orquestra, amb la batuta, tal i com ho coneixem avui dia.

Per dur-ho a terme, es faran uns assajos intensius que tindran lloc els dies 2, 3, 4 i 5 de maig. Als primers assajos es farà una lectura amb tot el conjunt, mentre que després treballaran per grups instrumentals. Els instrumentistes de corda estaran dirigits pels membres del Quartet Casals: l'Abel Tomàs, la Vera Martínez, en Jonathan Brown i l'Arnau Tomàs. En José Vicente Castelló, professor de trompa, dirigirà els assajos de vent metall; mentre que l'Albert Mora, professor de flauta travessera, dirigirà els assajos dels instrumentistes de vent fusta.

Normalment la Camerata Esmuc-Quartet Casals dóna concerts en diferents ciutats. Aquesta vegada, però, tindrà lloc a la Sala 2 de l'Auditori, el dijous 5 de maig, i l'entrada serà gratuïta.

Comentaris (0)

[+ Afegir un comentari](#)

Contingut Actual

Número 46, març 2016

Destacats

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



• Albert Romani

- 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

Els compositors es fan sentir

Activitats del Departament de Teoria,
Composició i Direcció



Oriol Grèbol i Roca
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



Tot i que a continuació comentarem quins esdeveniments ens té preparats el Departament de Teoria, Composició i Direcció de l'Esmuc pel pròxim quadrimestre, s'ha de tenir en compte la seva [pàgina de Facebook](#), on s'aniran anunciant i actualitzant.

El passat dijous 17 de març ja es va realitzar la primera xerrada de l'[Open108](#), un cicle de presentacions organitzat conjuntament amb el Departament de Sonologia. El protagonista va ser Christophe Havel, compositor i professor de l'Esmuc, on relacionava la composició amb la tecnologia. Es realitzaran xerrades d'aquest àmbit cada quadrimestre. La següent, per d'aquí a uns mesos, la durà a terme l'Eduard Resina, també professor de l'Escola.

Dins un altre cicle, el 17 de maig Thomas Noll impartirà una jornada sobre teoria musical, juntament amb l'autor del llibre *A Geometry of Music* Dimitri Tymoczko (Princeton University) i [Pedro Purroy](#). Les presentacions es centraran en les propietats matemàtiques i geomètriques de la tonalitat i les escales diatòniques. Al mateix mes, l'exalumne [Daniel Figols](#) presentarà la seva tesi doctoral, que ha escrit sota la direcció del compositor George Benjamin i defensada aquesta mateixa primavera al King's College de Londres.

Pel que fa als concerts de compositors, en Fèlix Pastor, cap del Departament, ens recomana l'audició de primavera que es farà el 14 de maig a les 19.00 h a l'Aula d'Orquestra de l'Esmuc. Al centre cultural [Arts Santa Mònica](#) es farà el concert del Crossing Lines, dins el cicle [Out.Side](#), el 20 de maig a les 20.00 h, on es tocaran obres de tres compositors i exalumnes de l'Escola: Laura Casaponsa, Pablo Carricosa i Nuño Fernández.

També cal esmentar els concerts finals de direcció de cor que estan previstos: el 5 de maig a les 19.00 h a l'Aula d'Orquestra, amb José Martínez Bonet, i el 17 de maig i el 2 de juny a l'església de [Sant Galetà](#), amb Marc Díaz Callau i Ane Ruiz de Gordoia, respectivament.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 46, març 2016

Destacats

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



• Albert Romani

- 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

Brahms, Debussy i Donizetti ens esperen

Els projectes orquestrals que tancaran el curs

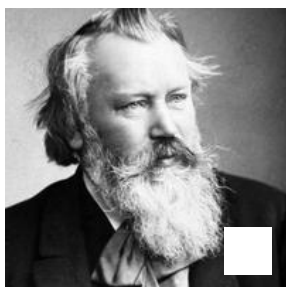


Beatriz Lavilla Boos
Estudiant de Producció i Gestió

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



Al cicle de Grans Conjunts s'interpretarà la *Tercera Simfonia* de Johannes Brahms

El primer d'ells està programat per l'última setmana de maig, amb un encontre de col·laboració amb l'OBC dins la seva temporada regular, amb la interpretació de la *Missa de Bernstein*, on tocaran alguns estudiants de l'Esmuc, a més del Cor Madrigal, el Cor Lieder Càmera, el Cor infantil Amics de la Unió i el Cor de Teatre. Tots ells faran possible aquesta monumental Missa, una obra molt poc convencional que barreja l'espiritualitat dels textos litúrgics amb la teatralitat pròpia dels musicals nord-americans.

Dins l'activitat dels Grans Conjunts en el mes de juny, el segon projecte simfònic que proposa el departament de Clàssica i Contemporània aquest curs es la interpretació de la *Tercera Simfonia* de Brahms, *La Mer* i el *Preludi à l'après-midi d'un faune*, de Debussy. La *Tercera Simfonia* de Brahms és coneguda perquè un dels seus motius principals s'inspira en la transposició musical de les inicials d'una frase que el compositor s'estimava molt: *Frei aber froh* (lliure però feliç, FAF, és a dir: fa-la-fa). L'obra més coneguda i més interpretada de Debussy és sens dubte *La Mer*, una peça en la qual el

compositor es va servir dels seus records d'infància. *La Mer* és un tribut a aquest element que Debussy admirava i que el va acompanyar durant tota la seva vida. Finalment, el conegut *Preludi à l'après-midi d'un faune* és la primera obra orquestral significativa de Debussy i va tenir efectes profunds en la següent generació de compositors, amb un abast que no havia tingut una única peça orquestral francesa fins aquell moment.

La tercera proposta serà a finals de juny amb *Betty*, òpera còmica de Gaetano Donizetti, una autèntica raresa, si ho jutgem per les seves més que escasses representacions. Va ser estrenada a Nàpols en 1836, la qual cosa significa que pertany a l'època de triomfs italians del compositor.

I a més, tancant també el cicle de concerts, encara hi haurà actuacions alguns dimarts a l'Auditori, i tots els dijous a la Sala d'Orquestra de l'Esmuc.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 46, març 2016

Destacats

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



• Albert Romani

- 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

Yoshida ens acosta al shamisen

Un taller gratuït de l'instrument japonès per a alumnes de l'Esmuc



Marta Torrella
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

[Posa't en contacte](#)

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



El shamisen és un dels instruments tradicionals més populars del Japó

El proper mes de maig, l'Esmuc acollirà un taller gratuït de *shamisen*, de la mà de Kenichi Yoshida, per a un grup reduït d'estudiants de l'Esmuc. Serà la primera vegada que l'intèrpret de *tsugaru shamisen* imparteix un taller d'aquestes característiques a Europa. El curs tindrà una durada de 15 hores repartides en 9 sessions durant el mes de maig, i els interessats a participar-hi hauran de passar un procés de selecció. Els participants seleccionats disposaran d'instruments gràcies a que Yoshida, com a ambaixador cultural del Japó, donarà tres *shamisen* a l'Escola.

Per a aquells a qui el mot els ve de nou, el *shamisen* és un tipus de llaüt japonès de tres cordes que es toca amb un plectre, anomenat *bachi*, que percudeix la caixa de ressonància alhora que les cordes. Per la seva versatilitat, és un dels instruments tradicionals més populars del Japó; el trobem en múltiples formes musicals i estils segons la regió del país, com a solista, acompanyant un cant o al teatre.

L'Esmuc ja va tenir l'honor d'acollir Kenichi Yoshida el passat 22 de setembre, en [una masterclass](#) on va introduir-nos tant a la tècnica interpretativa de l'instrument com al seu repertori tradicional. Yoshida va aconseguir l'èxit internacional gràcies al duo [Yoshida Brothers](#), amb 13 àlbums publicats, format l'any 1999 amb el seu germà Ryoichiro. El repte més important d'aquests dos artistes ha estat apropar al públic internacional un dels sons més genuïns del Japó tot experimentant amb l'instrument i creant música tradicional alhora que innovadora.

Aquestes col·laboracions de Yoshida s'articulen dins la línia de treball de l'Escola en relació a les pràctiques musicals d'altres cultures, amb especial atenció a les músiques d'Orient Llunyà. El taller de *shamisen* compta amb la col·laboració del Consolat general del Japó, l'Agència Cultural del país i el Japan Cultural Envoy. Aquestes participacions seguiran aquest mes de juliol, ja que es durà a terme a l'Esmuc, per segona vegada, l'[European Shakuhachi Society Summer School](#).

El termini per a la presentació de candidatures pel taller és el 29 de març, i tota la informació necessària la trobareu al [web](#) de l'Escola. A més dels tres alumnes seleccionats que participaran al taller, un altre grup podrà assistir-hi com a oient.

Comentaris (0)

[+ Afegir un comentari](#)

Contingut Actual

Número 46, març 2016

Destacats

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



• Albert Romani

- 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](#)

Metáforas epistémicas

Umberto Eco y la música

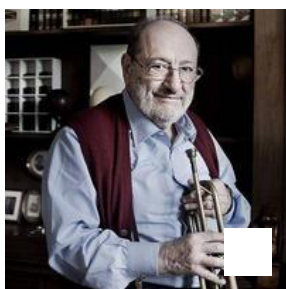


Rubén López Cano
Professor de Musicologia
de l'ESMUC

Posa't en contacte

Article

Altres publicacions 0



...que hay poesía sólo en la representación de las pasiones de la carne y del corazón,
y no puede haber poesía de la pura inteligencia, porque en ese caso acaba en música.

Malentendidos de Francesco Di Sanctis
Umberto Eco, *Sobre literatura* (2002)

Exordium

Ninguno de los asistentes al *Terzo Simposio sulle Scienze del Linguaggio Musicale* celebrado en Bolonia en febrero de 2006, teníamos noticia de que se hubieran encontrado anteriormente, en el mismo evento académico, dos

personajes tan prominentes como antagonísticos de la semiótica musical: Jean Jaques Nattiez y Eero Tarasti.

Todos temíamos (o quizá deseábamos) un aparatoso choque de trenes. Pero en la *Scuola Superiore di Studi Umanistici* que Umberto Eco, su fundador, y sus colaboradores azuzaron contra los embates antiuniversitarios de Berlusconi, no chocaron más que las copas de agua que tiré durante mi presentación. Así que tuvimos que buscar emociones fuertes en otro lado.

Aprovechando el encuentro, Nattiez invitó a cenar a Eco a uno de sus restaurantes favoritos del centro de Bolonia. A la cita se sumó Luca Marconi, uno de los poquísimos estudiantes directos del profesor italiano que realizaron tesis doctorales sobre semiótica musical bajo su tutoría. Luca, junto con mi querido Alfredo Cid, son mis hermanos semióticos. Desde los 90 me hospedaron y alimentaron en sus casas en mis incursiones a la ciudad y me colaron furtivamente a las sesiones del seminario doctoral del profesor (cuyas discusiones llegaban a niveles tan intensos que en alguna ocasión creo que colaboré en pactos de no agresión previos). Incluso, me adjuntaron en alguna reunión o recepción exclusiva. Ellos me lo presentaron por primera vez. Como cuatro veces. Aquella cena habrá sido la quinta. Siempre con "mucho gusto".[1]

Durante la velada, Nattiez no paraba de hablar de Pierre Boulez; Eco aprovechaba para hacer juegos de palabras con el título de algunas de las composiciones del francés; Luca y Valentina, su hermosa compañera, reían a carcajadas y a mí me tomaba entre 4 y 12 minutos resolver cada galimatías verbal. Hablando de compositores de esa generación, fue imposible no mencionar un par de veces a Luciano Berio. Entonces el rostro de Eco cambiaba. El abuelo risueño y bonachón dejaba asomar un dejo de melancolía amarga. Berio había muerto un par de años antes y "aun le duele mucho. Varios de su generación están muriendo" me susurró Luca al oído. Berio no sólo fue un amigo, fue un [compañero de aventuras intelectuales](#) que marcaron una de las muchas relaciones intensas personales y profesionales de Eco con la música.

Mientras aún lloramos la muerte del profesor, quizá sea buena idea repasar algunos de sus vínculos musicales. No es posible hacer un recuento pormenorizado de todas estas relaciones, así que me limitaré a señalar sólo algunas de ellas.

La música como metáfora epistemológica

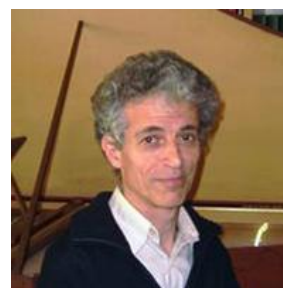
Es curioso que, al parecer, las obras teóricas más leídas de Umberto Eco no sean sus grandes aportes a la semiótica sino sus obras previas: *Opera aperta* (1962); *Apocalípticos e integrados* (1964) y *La definición del arte* (1968). *Opera aperta* comenzó a escribirse "entre 1958 y 1959, yo trabajaba en la RAI de Milán. Dos pisos más arriba de mi despacho estaba el [estudio de fonología musical](#), dirigido entonces por Luciano Berio. Pasaban por él Maderna, Boulez, Pousseur, Stockhausen; era todo un silbar de frecuencias, un ruido hecho de ondas cuadradas y sonidos blancos" (Eco 1979, 5). Una leyenda urbana asegura que fue Berio quien le mostró a Eco por vez primera el *Curso de Lingüística General* de Ferdinand de Saussure mientras que la pasión por Joyce de este último animó a Berio a leer el *Ulises*. [2]

El caso es que "de allí nació un experimento sonoro cuyo título original fue *Homenaje a Joyce*, una especie de transmisión radiofónica de cuarenta minutos que se iniciaba con la lectura del capítulo II del *Ulises* en tres idiomas... dado que el propio Joyce había dicho que la estructura del capítulo era *de fuga per canonem*, Berio comenzaba a superponer los textos a manera de fuga... con grandes efectos orquestales... filtrando ciertos fonemas, hasta que de todo ello resultó una auténtica composición musical, que es la que circula en forma de disco con el mismo título de *Omaggio a Joyce*, el cual nada tiene ya que ver con la transmisión, que era, en cambio, crítico-didáctica y comentaba las operaciones paso a paso" (Eco 1979, 5).

Su relación con la música en esos años no se limitaba a estas colaboraciones. En la misma *Opera aperta*, Eco usa algunas de las obras de las vanguardias de esa época como *metáfora epistemológica* de uno de sus argumentos principales. Para explicarnos la poética de la forma abierta, menciona tres obras musicales de *forma móvil*: el [complejo Klavierstück XI](#) (1956) de Karlheinz Stockhausen, [Scambi](#) (1957) de Henri Pousseur y

Destacats

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



• Albert Romani

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

Contingut Anterior

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

Números anteriors

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

Veure tots els números de L'ESMUC digital



la [Tercera sonata para piano](#) (1955–57/63) de Pierre Boulez. Como toda *forma móvil*, estas piezas están conformadas por módulos cuyo orden de ejecución es elegido por el intérprete y con elementos o partículas que pueden ser interpretadas o no a gusto del ejecutante. También menciona la [Sequenza I para flauta](#) (1958) de Luciano Berio, una obra de *notación indeterminada* donde se definen las alturas y la intensidad, mientras que la duración debe ser elegida por el intérprete (Eco 1979, 71).^[3]

A Eco no sólo le interesaba esa indeterminación como forma de composición (nótese que *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar aun no estaba publicada). Sino que la usaba como *analogía estructural* de su conceptualización de la obra de arte como un *mensaje ambiguo y autoreflexivo* que "puede ser comprendido según múltiples perspectivas". Aunque posea "una forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierto*", pues tiene la "posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos" por el receptor final "sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original" (Eco 1979, 74). Estos modos de componer, para Eco, estaban en concordancia con las nacientes teorías de la recepción, que daban al espectador

final un papel determinante en los procesos artísticos. Eco modelaba sus reflexiones a partir de la teoría de la información. La estética de la recepción alemana lo haría a partir de la fenomenología y la hermenéutica.

Su vínculo con la música de vanguardia no se detiene ahí. Años más tarde, en la segunda mitad de los sesenta, Eco viaja a Buenos Aires y dicta seminarios sobre la obra abierta en el Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, dirigido por el compositor Alberto Ginastera. Además de sus conferencias, participó activamente en los grupos de improvisación musical que coordinaba Gerardo Gandini quien recuerda que "Eco se esforzaba, pero la verdad era que no tenía ningún dominio de su instrumento" (Gianera 2016). Según el testimonio, Eco intentaba tocar la flauta travesera. Pero todos sabemos que lo suyo era la [flauta de pico](#). Sea como fuere, esta anécdota muestra que las reflexiones y uso de Eco de la música de estos años, no son la de un estudioso que observa desde fuera un objeto de estudio ajeno, sino de alguien que vive y se siente parte del espíritu estético de la época. La música de vanguardia es para él un camino epistémico en sí mismo, simétrico a las construcciones teóricas más avanzadas de la época (teoría de la información, estructuralismo, lingüística, etc.) que nos ayudará a comprender mejor los procesos de comunicación y al mundo entero.

El valor de la música "sin valor"

En *Apocalípticos e integrados* (1964) analiza el tono condenatorio que los académicos realizaban a la música comercial. En aquellos años, el estudio del pop o rock no estaba aún legitimado (sus futuros especialistas aun bailaban twist en el instituto), la *International Association for the Study of Popular Music* no surgirá sino hasta 1981 y en el Reino Unido apenas reparaban en la necesidad de cuidar un poco más a empresas tan generosas con el sistema tributario como The Beatles. Por eso tiene mucho valor su observación, con gran aroma a Platón, del "hecho de que la [canción de consumo](#) pueda atraernos gracias a un imperioso aguijón del ritmo, que interviene dosificando y dirigiendo nuestros reflejos, [y] puede constituir un valor indispensable, que todas las sociedades sanas han perseguido y es el canal normal de desahogo para una serie de tensiones" (Eco 1968, 321). Es evidente la influencia de *La República* de Platón en esta reflexión.

A Eco no le interesa necesariamente defender el valor de esa música, sino el proponer un programa de investigación que se ajuste a lo que realmente esa música hace en la sociedad y no a su adecuación a ciertos prejuicios estéticos: "he aquí cómo se perfila una primera línea de investigación, que consiste en localizar en los mecanismos de cultura de masas valores de tipo inmediato y vital, a considerar como positivos en un diverso contexto cultural". Es verdad que *Apocalípticos e integrados* es uno de sus libros de escritura más desangelada, pero como la música comercial, su valor está en otro lado. Eco se da cuenta que un problema interesante no es estudiar necesariamente "el [éxtasis](#), el encanto emotivo del fruidor estándar de la canción" sino qué es lo que "puede constituir para aquel tipo de fruidor la única posibilidad que se le ofrece en el ámbito de un determinado campo de exigencias, allí donde la "cultura culta" no le ofrece ninguna alternativa" (Eco 1968, 321-322).

Nada mal para un especialista en estética medieval ¿no?

La semiótica de la música

La semiótica o ciencia de los signos fue la disciplina en que más se esforzó el profesor. A partir de ella dialogó siempre con la teoría literaria, la filosofía del lenguaje o, al final de su carrera, con la filosofía cognitiva. La semiótica de la música es una *semiótica particular* de por sí compleja con una amplia literatura y problemas específicos.^[4] Eco no fue especialista en ella, pero como uno de sus mayores esfuerzos fue la de imaginar una teoría *semiótica general* que enmarcara las pautas básicas de las diferentes *semióticas particulares*, a lo largo de sus textos nos tropezamos una y otra vez con reflexiones sobre la música. En *La estructura ausente* (1968) ofrece un elenco de aspectos musicales de pertinencia semiótica (Eco 1973, 13-14):

A. *Semióticas formalizadas*. Son las distintas [escalas](#) y [gramáticas musicales](#), los modos clásicos, los sistemas de atracción. Su estudio corresponde a la sitagmática musical, La [armonía](#), el [contrapunto](#), etc. Actualmente se pueden añadir los [nuevos sistemas de notación](#) empleados en la música contemporánea, en parte idiolectales, en parte fundados en

notaciones icónicas en apariencia, pero que se apoyan en referencias culturales que las convencionalizan.

B. **Sistemas onomatopéyicos.** Van desde las [onomatopeyas](#) del [lenguaje](#) verbal a los repertorios de onomatopeyas de los [cómic](#)s.

C. **Sistemas connotativos.** Puede admitirse la connotatividad de las grandes cadenas sintagmática, incluso en lo que se refiere a la música moderna, que sobre ese particular sea válida la advertencia de que las frase musicales no se han de considerar dotados de [valor semántico](#). Pero es difícil negar las connotaciones convencionalizadas de algunas músicas estereotipadas: pensemos en la música "[Thrilling](#)", en la música "[pastoral](#)" o "[marcial](#)"; y también existen músicas tan ligadas a unas ideologías precisas que asumen un valor connotativo indiscutible ([La Marsellesa](#), [La Internacional](#)).

D. **Sistemas denotativos.** Por ejemplo, las señales musicales que denotan una [orden](#) (atención, descanso, izar la bandera, rancho, silencio, diana, carguen), hasta el punto de que quien no capta la denotación precisa incurre en sanciones. Estas mismas señales asumen valores connotativos del tipo "[valor](#)", "[patria](#)", "[guerra](#)", etc. La Barre cita el sistema de [conversación](#) por medio de la flauta pentatonal, utilizado por los aborígenes de Sudamérica.

E. **Connotación estilística.** En este sentido, una música reconocible como del [siglo XVIII](#) connota un ethos reconocible, un [rock](#) connota "modernidad", un ritmo binario tiene connotaciones distintas a un [ritmo de tres por cuatro](#), según el contexto y las circunstancias. Igualmente se pueden estudiar los diversos estilos de canto a través de los siglos y de las distintas culturas.

En su *Tratado de semiótica general* (1975), la música ocupa un lugar bastante resbaladizo, pues la menciona como uno de los problemáticos "sistemas semióticos considerados puramente sintácticos y sin aparente espesor semántico" (Eco 1977, 142). Los semióticos musicales de aquella época luchaban contra esta afirmación porque, para ellos, ¡la música puede significar! Gino Stefani solía decirnos que Eco corrigió esa afirmación... pero en una charla informal en un receso de un congreso de la cual no hay testimonio escrito. De lo más interesante de este libro, es su mención de la música para ejemplificar algunos casos de *hipercodificación*: "... muchas composiciones musicales que, en momentos diferentes de la vida de cada uno, primero se han afrontado como textos complejos que requerían de una interpretación aventurada y apasionada de sus propiedades menos convencionales, y en determinado momento, cuando el oído ya estaba "habituado", se han recibido simplemente como *unidades hipercodificadas* en gran escala y se han clasificado como "la Quinta", "la segunda de Brahms", o incluso como "música". Este es el caso de la [Tercera sinfonía](#) de Beethoven, cuya canonización y sobre exposición hace que ya nadie en nuestros días reaccione a sus anomalías formales, disonancias, dislocaciones, combinación de tipos musicales incongruentes, ironías y fanfarronerías que escandalizaron a sus coetáneos.

Semiótica cognitiva y música

En *Kant y el ornitorrinco* (1997) encontramos una de las referencias más divertidas e interesantes a la música en toda la obra semiótica de Eco. Cuántas veces nos ha sucedido que encendemos la radio y nos tropezamos con una sinfonía u otro tipo de obra ya comenzada que no reconocemos de inmediato y nos preguntamos ¿qué obra puede ser? ¿de quién? ¿de qué período o estilo es? Y de pronto, un rasgo, un giro, un momento determinado en la música nos da la clave y podemos reconocerla en alguno de los siguientes niveles: obra, autor, estilo, período, etc. Eco analiza un caso similar en un fragmento de escritura magistral que combina sus dotes de excelente narrador con las de profundo pensador con conceptualizaciones y análisis punzantes y penetrantes a partir del pensamiento de Wittgenstein, Peirce y la teoría cognitiva.

El experimento mental que sugiere es extremo: está en su casa inmovilizado por una pierna escayolada, hay un apagón generalizado y para pasar el rato sólo cuenta con un reproductor de CD a baterías y desea escuchar la [Segunda suite para violonchelo solo](#) de Bach en su transcripción para [flauta de pico](#) contralto interpretada por [Frans Brüggen](#) (no la de Pierre Rampal u otros). Como él no puede moverse, tiene que dar instrucciones a su amigo Roberto que se encuentra a su lado, de cómo reconocer y reproducir esa pieza en particular sin poder leer las carátulas ni títulos de los Cds. ¿Cómo resolver el problema?

La teoría cognitiva clásica sugiere que tenemos esquemas, guiones o *tipos cognitivos* u otro tipo de representaciones mentales que son abstracciones de experiencias reales precedentes que nos permiten reconocer objetos, fenómenos y situaciones en diversidad de circunstancias. Imagínese todos los tipos de sillas que conocemos. Si algún diseñador o artista nos sorprende con un modelo de silla muy sofisticado, puede que tardemos en entender qué es ese objeto, pero nuestro tipo cognitivo de <silla> nos ayudará a explorarlo perceptualmente para finalmente reconocerlo.^[5]



Eco analiza algunos tipos cognitivos que históricamente funcionaron para asimilar objetos perceptuales que aparecían por primera vez en alguna cultura. Por ejemplo, para asimilar a su universo cultural al caballo, bestia recién traída de Europa, los aztecas lo incorporaron a su tipo cognitivo de ciervo, animal que ya conocían (Eco 1999, 150-151).^[6] Antes, Marco Polo, al ver por primera vez un rinoceronte indio, creyó reconocer un unicornio un tanto pasado de peso. Para darle sentido a su percepción, decidió confiar en su tipo cognitivo de un animal fantástico.



Entre los tipos cognitivos más caprichosos se encuentran los *tipos fisonómicos* que son los que nos permiten reconocer personas (Eco 1999, 238). Nuestro contacto perceptual con nuestros semejantes siempre es relacional. Por ello, cada uno de nosotros aprehende rasgos distintos de la misma persona. Cada abuelo o tío ve en el nieto o sobrino parecidos distintos y lo asocia con rostros y rasgos de familiares diferentes que no siempre coinciden. Pero los tipos cognitivos que nos permiten reconocer identidades formales como la *Segunda suite para violonchelo solo* de Bach en la transcripción para flauta de pico contralto en la versión de Frans Brüggen, nos dice Eco, son *tipos trunco*: están incompletos. Sólo los músicos profesionales que han tocado esa pieza repetidamente pueden llegar a poseer tipos completos para la obra entera. La gran mayoría los tenemos incompletos y se van complementando con la información musical en sí misma cuando la escuchamos. Por eso debemos dejar que transcurra la música ignota hasta que llegue el punto que se articule con el tipo trunco correspondiente y este trabajo ya de manera normal (Eco 1999, 246-251).

Su discusión sobre este tema termina con un acertijo que atañe directamente a las discusiones sobre la ontología de la obra musical: "Si silbo el principio de la SV2 [*Segunda Suite para Violonchelo solo* de Bach], ¿estoy «ejecutando» SV2 u ofrezco sólo una especie de paráfrasis, como si dijera que "Los novios" [la novela de Manzoni] es la historia de dos novios? O al silbar, ¿ofrezco sólo un soporte mnemotécnico para evocar el tipo [cognitivo], como cuando digo que los novios es el libro que empieza con "Ese ramal del lago de Como"? ¿Y qué pasa con "Los novios" traducido al francés? ¿Es como SV2 trascrita para flauta?" (Eco 1999, 249). [7]

La música en la ficción de Eco

Es bien conocido lo minucioso que es Umberto Eco para describir el espacio en sus novelas. Abadías, barcos, calles, parques, péndulos, paseos, etc., se yerguen ante nosotros como si se pudieran tocar o transitar, permitiéndonos instalarnos en una dimensión espacial, con altura y profundidad, por medio exclusivamente de la escritura (Mangieri 2006). Sin embargo, al parecer no es tan prolijo en el ámbito de lo sonoro. No obstante, la música o mejor dicho, la performance musical, tiene un papel importante en el capítulo "Donde los príncipes *sederunt* y Malaquias se desploma" de *El nombre de la rosa* (1980). Se trata de una descripción minuciosa de un ensayo para preparar los cantos de la gran misa de Navidad de 1327. Juan Carlos Asensio, en un trabajo originalmente pensado para presentarse en Reggio Emilia, ha señalado varios errores históricos, como que la canción elegida es más propia del día de San Esteban, el 26 de diciembre (Asensio 2013). Más allá de las imprecisiones históricas, el capítulo emana un gran poderío sonoro. Querida lectora o lector, ya que has paseado hasta aquí este texto conmigo, te sugiero te prepares para degustar el siguiente fragmento de la novela, acompañando tu lectura con la escucha simultánea de la pieza que están cantando dentro de la narración: el *Sederunt principes* de Perotin. [8] Conventrás conmigo que resulta imposible no empatizar con la intensa emoción que siente Adso, el narrador, y sentir en nuestra piel y alma ese desgarró exultante que le embarga *di mille e mille sensazioni*. Imposible pensar que Eco no lo haya escuchado y aun cantado repetidamente mientras escribía estos párrafos:

En efecto, aquella escuadra de hombres devotos estaba armonizada como un solo cuerpo y una sola voz, y a través de los años había llegado a reconocerse unida en el canto, como una sola alma.

El Abad invitó a entonar el *Sederunt*:

Sederunt principes

et adversus me

loquebantur, iniqui.

Persecuti sunt me.

Adjuva me, Domine,

Deus meus salvum me

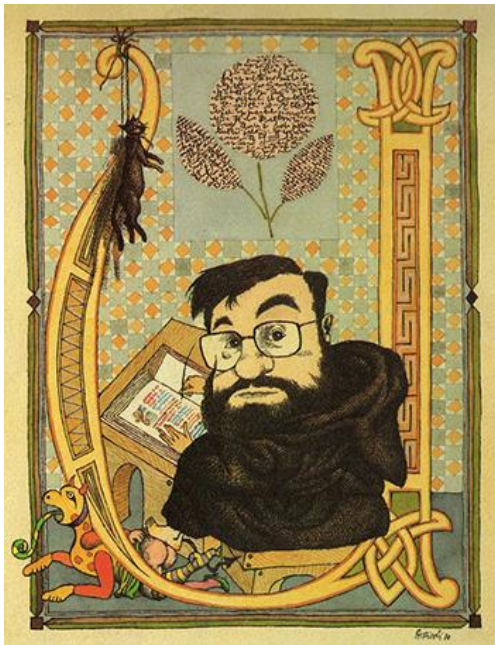
fac propter magnam misericordiam tuam

Me pregunté si el Abad no habría decidido que se cantara aquel gradual precisamente aquella noche, en que aún asistían al oficio los enviados de los príncipes, para recordar que desde hacía siglos, nuestra orden estaba preparada para hacer frente a la persecución de los poderosos apoyándose en su relación privilegiada con el Señor, Dios de los ejércitos. Y en verdad el comienzo del canto produjo una impresión de inmenso poder.

Con la primer sílaba, 'se', comenzó un lento y solemne coro de decenas y decenas de voces, cuyo sonido grave inundó las naves y aleteó por encima de nuestras cabezas, aunque al mismo tiempo pareciese surgir del centro de la tierra. Y mientras otras voces empezaban a tejer, sobre aquella línea profunda y continua, una serie de solfeos y melismas, aquel sonido telúrico no se interrumpió: siguió dominando y se mantuvo durante el tiempo que necesita un recitante de voz lenta y cadenciosa para repetir doce veces el Ave María. Y como liberadas de todo temor, por la confianza que aquella sílaba obstinada, alegoría de la duración eterna, infundía a los orantes, las otras voces (sobre todo las de los novicios) apoyándose en aquella

pétreo e inmovible base, erigían cúspides, columnas y pináculos de neumas licuescentes que sobresalían unos por encima de otros. Y mientras mi corazón se pasmaba de deleite por la vibración de un *clímacus* o de un *porrectus*, de un *torculus* o de un *salicus*, aquellas voces parecían estar diciéndome que el alma (la de los orantes y la mía, que los escuchaba), incapaz de soportar la exuberancia del sentimiento, se desgarraba a través de ellos para expresar la alegría, el dolor, la alabanza y el amor, en un arrebato de suavísimas sonoridades ... Hasta que, por último, aquel neptúnic tumulto de una sola nota pareció vencido, o al menos convencido, y atrapado por el júbilo aleyuático que lo enfrentaba, y se resolvió en un acorde majestuoso y perfecto, en un neuma supino.

Una vez pronunciado, con lentitud casi torpe, el 'sederunt', se elevó por el aire el 'principes' en medio de una calma inmensa y seráfica... Ahora el coro estaba entonando festivamente el 'adjuva me', cuya clara 'a' se expandía gozosa por la iglesia, sin que ni siquiera la 'u' resultase sombría como la del 'sederunt' porque estaba llena de fuerza y santidad. Los monjes y los novicios cantaban, según dicta la regla del canto, con el cuerpo erguido, la garganta libre, la cabeza dirigida hacia lo alto y el libro casi a la altura de los hombros, para poder leer sin necesidad de bajar la cabeza y sin mermar la fuerza con que el aire sale del pecho (Eco 1982, 500 y ss.).



En su artículo «The Compass of Communications in "Sequenza VIII" for Violin», Eugene Montague (2007) llama la atención sobre el inicio de esta obra de Berio compuesta entre 1976 y 1977: una sola nota tañida con fuerza y repetidamente con ritmo regular a la que seguirán más notas en un ir y venir constante, trazando un movimiento oscilatorio que transmite al mismo tiempo tanto un sentido de urgencia como la impresión de inmovilidad. Montague lo compara con el inicio de la novela el *Péndulo de Foucault* (1988): "La esfera, móvil en el extremo de un largo hilo sujeto de la bóveda del coro, describía sus amplias oscilaciones con isócrona majestad... habría oscilado en forma regular por toda la eternidad" (Eco 1997, 17-18). En su artículo intenta argumentar las relaciones intertextuales que existen entre ambas obras, por lo demás anacrónicas, de los dos colaboradores y amigos.

Mucho más consistente es el papel de la música en *La isla del día de antes* (1994). En ésta, hacia 1643, el joven piemontés Roberto de la Grive sobrevive al naufragio de su barco, el *Amarilis*. Perdido en la inmensidad del océano, aparece otro navío, se trata de un gran velero de carga del tipo filibote (en holandés *fluyt*). Su nombre es *Daphne*. Al abordarlo y pedir ayuda, descubre que está desierto. Sólo hay plantas extrañas, animales exóticos, mapas y artilugios científicos... pero ni un alma. En su

imaginación existe otro barco, el *Tweede Daphne*. En una de sus múltiples ensoñaciones, entra en una catedral holandesa lacónica de imágenes y decoraciones. Nada que ver con las estentóreas iglesias que había visitado en Francia o Italia. De pronto, descubre a un hombre vestido de negro tocando la flauta en una capilla. Al terminar su pieza, Roberto se aproxima y repara en que es ciego. El hombre le dice que es el carrillero de la iglesia. Y toca para él una pieza llamada *Doen Daphne d'over schoone Maeghty* le dice que *Daphne* es algo dulce que le acompañará el resto de su vida. El flautista es *Jacob van Eyck* (ca. 1589 - 1657).

Eco solía usar códigos clave privados para decidir el nombre de sus personajes o lugares. En esta ocasión, se basa en algunas piezas para flauta (que Eco relaciona con *fluyt*, el tipo de barco que salva a Roberto) de Jakob van Eyck y bautiza cada una de las naves mencionadas con nombres de sus piezas: "*Amarilis*, *Daphne* y *Tweede Daphne* son composiciones de Van Eyck, que asocio a la flauta-barco" (Pereda 1995). Así, la gran travesía de Ricardo es como un tema que se varía continuamente como las piezas del gran flautista ciego.

Epílogo

Al finalizar aquella cena de febrero de 2006, Eco me preguntó, por pura cortesía habitual, qué estaba investigando. En ocasiones anteriores le respondía "retórica de la música" y entonces me remitía a mi amigo Luca Marconi, que es especialista en el tema, y se deshacía de mí. Pero esta vez yo tenía una respuesta inusitada: "estoy estudiando las *affordances* de la música", le dije con completa convicción. El concepto de *affordances* proviene de la teoría ecológica de la percepción visual de Gibson (1979) y se refiere al conjunto de acciones que realizamos con los objetos del entorno y que de alguna manera adelantamos y sentimos cuando los percibimos: si usted ve una pelota de fútbol rodando hacia sus pies, usted no percibe solamente un objeto esférico en movimiento, usted percibe, siente y adelanta también, todas las maneras posibles de patearla, detenerla y moverla con los pies, tomarla con las manos y todas las operaciones corporales posibles que usted ha hecho antes o que ha visto que se pueden hacer con ese objeto. Como muchos otros conceptos e ideas fundamentales, este término lo descubrí por primera vez en un libro de Eco. ¿Y cuáles serán las *affordances* de la música? (López Cano 2008).

El profesor se sorprendió. Por supuesto, yo no era el primero que hablaba sobre el tema, pero sí definitivamente el primero al que él le escuchaba semejante barbaridad. Para corroborar lo que le decía, me preguntó "¿te refieres a esto?" al tiempo que fingía lanzar con fuerza una piedra imaginaria con su brazo. Le respondí: "exacto". Entonces enderezó su torso, recompuso la postura después de haber lanzado esa piedra muy pero que muy lejos, ladeó la cabeza y ahora él me lanzaba a mí una penetrante mirada enigmática acompañada de una mueca misteriosa cuyos significados y trasfondo me ha costado diez largos años descifrar. El misterio se ha ido desvelando poco a poco, a medida que he intentado infructuosamente desarrollar una teoría sensata de las

affordances musicales; cada vez que las discuto inútilmente con otros colegas; cada ocasión que constato que de diez investigadores que nos interesamos por ellas, tenemos quince concepciones diferentes y contradictorias; cada vez que me frustro por tener un término que promete tanto pero que cumple tan poco; cada intento fallido por domesticar el indómito concepto; cada una de esas veces se ha ido descifrando su gesto: escepticismo, expectativa ("a ver qué sale de eso"), mucha pena ("pobre chico") y quizá algo de curiosidad.

Y ahora que estoy convencido de abandonar ese maldito término porque no expresa exactamente lo que quiero decir y me hace decir cosas que no me interesan, comprendo el sentido de aquella intrigante mueca: es una gran carcajada ensordecedora destinada a retumbar en mis neuronas. Esa es mi personal última gran lección recibida del profesor. Ese intelectual público que mostró al lector masivo de sus novelas que la erudición es divertida y a los que nos dedicamos a la teoría, que el pensamiento profundo no está reñido con la buena escritura, con la comprensibilidad, que la argumentación tiene también un ritmo interno como la poesía, que muchas veces el conocimiento iluminador yace en una metáfora puesta en el sitio justo y que un escrito académico tiene también que seducir, persuadir, atrapar, pues, como todo texto, no es otra cosa que una "máquina perezosa que le pide al lector que le haga parte de su trabajo" (Eco 1996, 11). ¡Muchas gracias por todo querido profe!

Ciudad de la Habana/ Barcelona, marzo de 2016.

Referencias

- Asensio, Juan Carlos. 2013. «El nombre de la rosa y Sederunt principes de Perotin». *Audio Clásica*. http://www.audioclasica.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1020:nombre-rosa-sederunt-principes-perotin&Itemid=572.
- Eco, Umberto. 1968. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. [Barcelona: Editorial Lumen.
- . 1973. *La estructura ausente; introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen.
- . 1977. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- . 1979. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- . 1982. *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- . 1996. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Editorial Lumen.
- . 1997. *El péndulo de Foucault*. Barcelona: Debolsillo.
- . 1999. *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.
- . 2008. *Decir casi lo mismo*. [Barcelona]: Lumen.
- Gianera, Pablo. 2016. «Umberto Eco: el hombre que enseñó a pensar los signos de esta época». *La Nación*, febrero 20, sec. Cultura. <http://www.lanacion.com.ar/1872862-umberto-eco-el-hombre-que-enseno-a-pensar-los-signos-de-esta-epoca>.
- Gibson, James J. 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- López Cano, Rubén. 2007. "Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario". Texto didáctico (actualizado junio 2007) www.lopezcano.net
- . 2008. «Che tipo di affordances sono le affordances musicali? Una prospettiva semiotica.» En *L'ascolto musicale: condotte, pratiche, grammatiche*, editado por D. Barbieri, L. Marconi, y F. Spampinato, 43-54. Lucca: LIM.
- Mangieri, Rocco. 2006. «Significación del espacio y modos de producción signica en La isla del día de antes, de Umberto Eco». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 15: 369-99.
- Montague, Eugene. 2007. «The Compass of Communications in "Sequenza VIII" for Violin». En *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, editado por Janet K Halfyard, 137-52. Ashgate.
- Pereda, Rosa María. 1995. «"No soy un escritor inocente", afirma Umberto Eco». *El País*, sec. Cultura. http://elpais.com/diario/1995/09/21/cultura/811634411_850215.html.
- Shapiro, Lawrence. 2011. *Embodied cognition*. New York: Routledge.

Notas

[1] Pido excusas por la introducción autobiográfica. Pero parece ser que exhibir el vínculo personal con el profesor italiano se ha convertido en una norma estilística del género "Texto de homenaje a la muerte de Umberto Eco". Existen otras normas estilísticas del género que este escrito definitivamente no va a cumplir. Por ejemplo: criticarlo por ser rico, exitoso, masivo o comprensible.

[2] En realidad Eco sólo escribió que vio el ejemplar, junto con otros libros de lingüística, en la biblioteca de Berio.

[3] *Forma móvil y notación indeterminada* son sólo dos posibilidades de apertura en la música de la segunda mitad del siglo XX. Otras formas donde el compositor delega aspectos de la configuración final de su obra a factores externos a él son: la *notación gráfica* (como las obras de [Sylvano Busotti](#)), la *composición aleatoria* (a la [John Cage](#)) y los *métodos probabilísticos* (como la música estocástica de [Iannis Xenakis](#)).

[4] Para una introducción al tema, si bien ya bastante desactualizada, véase López Cano (2007).

[5] En realidad la teoría de los tipos cognitivos es mucho más compleja. En la actualidad existe un fuerte debate en torno a la existencia o no de representaciones mentales en la filosofía cognitiva. Véase Shapiro (2011).

[6] Para este análisis Eco contó con la colaboración de Alfredo Cid.

[7] Sobre el problema de la transcripción de esta misma obra como traducción, se va ocupar también en Eco (2008).

[8] Asensio sugiere que sería más adecuado que para navidad cantasen el gradual *Viderunt Omnes*, pero es evidente que Eco para aludir a los enviados de los príncipes que asisten al ensayo, necesita el *Sederunt principes*. La extraordinaria versión del *The Hilliard Ensemble* fue seleccionada también por Juan Carlos Asensio (2013).

Albert Romani

El nostre leitmotiv



Posa't en contacte

La música té la paraula

Altres publicacions 0



Aquesta secció de la revista deu molt al professor [Albert Romani](#), des del mateix nom, *La música té la paraula*, que ell havia proposat per a la nostra estrena digital. I és que ell les tenia, tant la música com les paraules, per això els seus articles hi van aparèixer, regulars i constants, fins que el curs passat la malaltia va atropellar-lo.

La seva [saviesa musical i filològica](#) es desplegava en múltiples dimensions i llengües, des de [l'italià](#) fins a [l'alemany](#), amb el punt d'arribada al català, interessat com estava en convertir-lo en una llengua enriquida, modernitzada amb criteri però coherent amb la seva trajectòria terminogràfica.

De vegades una sola paraula li servia per fer tot un recorregut, savi i amè, sobre la història de la llengua i la música, com [sincope](#), [flamenco](#), [interval](#) o [jota](#).

Essent la seva especialització en [música històrica](#), els [noms dels instruments antics](#), plens de ziga-zagues i homonímies, van ser motiu també de les seves disquisicions lingüístiques. Trobarem a faltar els seus coneixements i la seva bona disposició a [encarar certs treballs terminològics](#) que estan, en algun cas, a les beceroles.

La seva darrera aportació a *La música té la paraula* fou un article sobre els manlleus musicals de l'alemany, que l'Albert va encapçalat per [Leitmotiv](#). Des d'aquestes ratlles, el motiu que ens mou, que ens porta, que ens commou, és un testimoniatge per la seva tasca imprescindible.

Josep Pujol, Rolf Bäcker, Carles III i Joan Grimalt
Col·laboradors de la secció *La música té la paraula*

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 46, març 2016

Destacats

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



• Albert Romani

- 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

Elisa Vázquez Doval, pianista

“Sempre em sorprèn la reacció del públic en concerts de música contemporània”



Daniel González Camhi
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

L'entrevista

Altres publicacions

0



El [passat 19 de febrer](#) la pianista [Elisa Vázquez Doval](#) va oferir a l'Esmuc un recital comentat dedicat a la música contemporània per a piano, amb obres de Takemitsu, Pagh-Paan, Furrer, Carter i Nono. Elisa va cursar la seva formació superior al Real Conservatori Superior de Música de Madrid i en altres escoles de la península. Posteriorment ha realitzat estudis en els conservatoris d'Utrecht i Rotterdam. Després de la seva precisa i expressiva interpretació, ens va regalar amablement una estona per entrevistar-la.

Quan vas començar a interessar-te per la música contemporània?

Principalment des que vaig arribar a Holanda en 1999. Allí vaig començar a conèixer i estudiar molt més aquesta música. Encara que estudiava el màster al conservatori d'Utrecht, el repertori contemporani el preparava pel meu compte i després l'ensenyava particularment a especialistes. D'altra banda a Holanda hi ha biblioteques immenses on pots escoltar un munt d'enregistraments de diferents versions de diferents compositors, Xenakis, Nono, Takemitsu i molts altres.

El món sonor de Feldman em va agradar moltíssim des del principi. Va crear un univers amb notes precioses i ben col·locades. Tot està en el seu lloc. Transforma el teu cap, després d'escoltar un minut i mig de Feldman et canvia la ment, et porta a una altra esfera.

I per què vas decidir dedicar-te a la música contemporània?

M'hi dedico perquè és el que m'agrada; m'aixeco cada dia i estudio les coses que m'agraden. Quan vaig començar a estudiar aquesta música la vaig sentir més propera, més “del moment”; l'entenia especialment, la sentia molt familiar. També m'interessa molt treballar directament amb els compositors i aprofitar-ne els seus comentaris. De vegades els escric quan vaig a tocar una obra seva i els envio un enregistrament. Em responen amb comentaris i correccions molt interessants. M'interessa tocar música nova, i encara que no he encarregat cap obra, també m'agrada tocar música dels creadors més nous.

Com estudies el repertori de música contemporània i el prepares per a un concert?

Intento fixar-me en tots els detalls que escriu el compositor des del primer moment: les notes, les dinàmiques, l'agògica. Normalment les partitures són molt complexes i llegir-les és difícil, és un procés lent. Donar-li forma a les obres és molt complicat. Triguem molt a sorgir els resultats. Les peces que vaig presentar en aquest recital són molt complexes rítmicament, plenes de polirrítmies. Aconseguir que tot quadri requereix molt d'esforç.

Com tries el repertori dels teus concerts?

Sempre trio compositors que m'agraden. Quan escolto el treball d'un compositor que em crida l'atenció busco totes les seves obres per a piano. Vaig escoltar tota l'obra pianística de Carter i Furrer i les peces que vaig triar per a aquest recital em van agradar especialment.

També intento que el programa “qualli”, que sigui variat però que alhora tingui elements de coherència, com per exemple que les peces tinguin semblances en el treball harmònic i tímbric, o en l'exploració de l'instrument i les seves sonoritats.

Quins altres aspectes de la cultura contemporània t'inspiren?

El cinema. Veig moltíssimes pel·lícules i potser d'allí poden venir-me algunes imatges: Ozu, Kurosawa, Lynch, i podria dir-te'n molts més. M'agrada molt la creació contemporània en general. No sé molt bé la raó. Sempre he gaudit molt anar a exposicions d'art contemporani. Però no sabria explicar per què m'agraden certes tendències de la nova creació artística.

Què opines sobre explicar les obres contemporànies al públic?

Contingut Actual

Número 46, març 2016

Destacats

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



• Albert Romani

- 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

No crec que sigui important ni necessari comentar les obres. En el cas d'aquest recital ho vam creure pertinent per als alumnes. Solc fer-ho en concerts als conservatoris, però no als festivals i altres tipus de concerts. Quan ho faig, parlo una mica sobre el compositor. Com solen ser compositors que van escriure en un estil propi i original, intento explicar a l'audiència una mica l'estil i les formes d'escriptura. Malgrat això, crec que el més important és que qui interpreta sigui el més honrat amb la partitura, que sigui el més seriós possible. I després, qui vulgui escoltar, que escolti.

Quina és la teva percepció de l'actitud del públic en els concerts de música contemporània?

En general sempre em sorprèn la reacció del públic. Surten contents i entusiasmats d'escoltar coses fresques i diferents. Fins i tot la gent gran que no ha tingut gaire contacte amb aquesta música es lamenta de no ser més jove i tenir més temps per dedicar-se a escoltar-la. També funciona molt bé amb joves, adolescents i nens. M'agrada difondre aquesta música al públic que no la coneix, gent jove. Els més petits no solen tenir prejudicis i la reben molt bé. També és cert que de vegades el públic sap el que va a escoltar en un concert de música contemporània i no hi ha, diguem, massa sorpresa.

Quin consell podries donar als nous compositors i intèrprets de música contemporània?

Qui sóc jo, per donar consells? Sobre els compositors, imagino que cadascun escriu el que vol escoltar. Encara que suposo que hi haurà qui busqui imitar estils que estan tenint èxit, però crec que és millor compondre el que un vol, en el que un creu i el que a un li agradaria escoltar. Crec que si no ets honrat, en algun moment no funcionarà. Sobre els intèrprets, que tinguin interès per explorar coses noves i que no els faci por enfrontar-se a partitures que tenen elements no convencionals. Que s'asseguin a explorar amb paciència el que va escriure el compositor i que no perdin cap detall. Estudiar i assajar molt i sense presses. És important que el treball sigui seriós i que la interpretació sigui lleial a les intencions del compositor.

Comentaris (0)

[+ Afegir un comentari](#)

L'Orfeo: La parola, padrona della musica

Conversación con Paco Rubio



Rubén López Cano
Professor de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Claqueta Esmuc

Altres publicacions

0



En esta entrega presentamos el videoresumen de la conferencia que ofreció Paco Rubio, profesor de música antigua de la Esmuc, sobre algunos problemas específicos de la interpretación del Orfeo de Monteverdi.

¿Qué dificultades propone la interpretación de una música vocal donde lo más importante es la inteligibilidad del texto sobre todo lo demás? ¿Qué errores o *barbarismos* se suelen cometer con mayor frecuencia en la interpretación del Orfeo? ¿Cómo negociar con la métrica poética y la métrica musical en pasajes complejos? ¿Qué tratados y teóricos nos pueden ayudar a tomar decisiones? Rubio nos da las pistas de una *pronuntatio* musical aplicada y viva. Una serie de consejos muy útiles para aproximarnos a la estética de la música vocal a principios del siglo XVII.

Acceder al vídeo



Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 46, març 2016

Destacats

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



• Albert Romani

- 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