

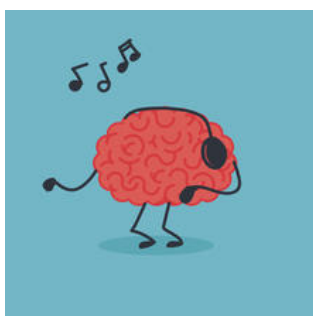
Número 57, abril 2017

ESMUC Contemporània

Una iniciativa per fomentar la música
del nostre temps

Article

Entra



El món conceptual de la improvisació

Cesar Joaniquet

En busca d'un "concepte interpretatiu soma-estètic" de la improvisació musical

L'entrevista

Entra



Pere Andreu Jarrod

Laura Planagumà

"M'agrada compartir la música amb l'altra gent i per això sóc divulgador musical."

Gent Esmuc

Entra



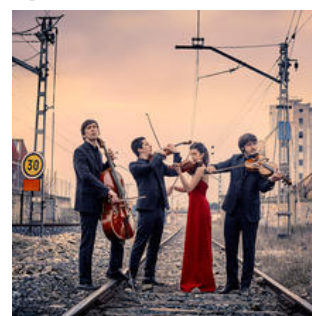
Cantar per desenterrar l'amor

Lluc Solés

El primer disc de Maria Lamata explora sense vergonya els nostres cors senzills

Gent Esmuc

Entra



L'expressió més petita per fer allò més gran

Lluc Solés

El segon disc del Quartet Gerhard ensenya el seu discurs més personal

Destacats

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



- ESMUC Contemporània

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

ESMUC Contemporània

Una iniciativa per fomentar la música del nostre temps



Fèlix Pastor
Cap del Departament de Teoria, Composició i Direcció

[Posa't en contacte](#)

Editorial

Altres publicacions

0



Aquest any, la direcció de l'Escola ha encarregat als caps dels departaments de Clàssica i Contemporània (Ramon Torramilans), Sonologia (Enric Guaus) i Teoria, Composició i Direcció (jo mateix) la creació d'un projecte anomenat *ESMUC Contemporània* per connectar totes aquelles activitats relacionades amb la creació contemporània. Com diu en la seva descripció, aquesta iniciativa "respon a la necessitat de fomentar, recollir i promocionar totes aquelles expressions artístiques relacionades amb la música que són fruit de les inquietuds del nostre temps."

Per preparar aquesta primera edició, la feina prèvia ha consistit sobretot en recollir les activitats ja previstes. Durant el procés s'han confirmat les sospites que ja teníem i que segurament havien inspirat la idea per part de direcció: la

comunitat de l'ESMUC té un potencial immens per produir aquest tipus de propostes. La pròpia estructura de l'Escola i dels ensenyaments que s'hi imparteixen afavoreix el clima d'intercanvi, creativitat i disciplina tan necessaris per la creació contemporània. S'hi han inclòs concerts, homenatges, col·laboracions amb altres entitats i fins i tot s'ha iniciat un cicle de conferències anomenat Fòrum ESMUC Contemporània organitzat pels professors residents de la Universidad Nacional Autónoma de México Gabriela Ortiz i Alejandro Escuer que esperem pugui tenir continuïtat.

Ara bé, tot i l'entusiasme amb què vam agafar la idea, també hem vist que aquest projecte no ha tingut el seguiment que esperàvem entre la part de la comunitat que no hi està directament implicada. Això ens ha portat a fer una reflexió.

El compositor nordamericà Milton Babbitt, en un article publicat al 1958 a la revista *High Fidelity* titulat *Who cares if you listen?* ja posa de manifest aquest aïllament de la música nova com a resultat d'un divorci entre la "música per a especialistes" i el públic general. Com diu ell, "no donar suport a aquesta música per a especialistes no afecta el repertori del senyor que xiula al carrer o l'activitat del consumidor de cultura musical. Però si de veritat desapareix, la música deixarà d'evolucionar i en aquest sentit deixarà de viure."

Estic segur que els que hem participat d'alguna manera en aquest projecte compartim en major o menor grau aquest temor. Babbitt celebrava aquest aïllament del públic general perquè això dona al creador autonomia respecte dels gustos dels consumidors. Ara bé, també insistia que la responsabilitat de mantenir viva aquesta via recau necessàriament sobre organismes i institucions docents com la nostra.

Comentaris (0)

[+ Afegir un comentari](#)

Contingut Actual

Número 57, abril 2017

Destacats

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



- ESMUC Contemporània



- La música té la paraula

- 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

Daniel Mestre

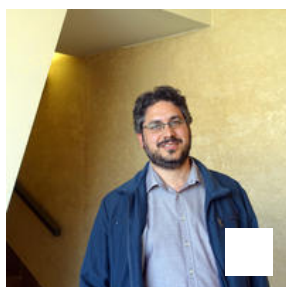
“Quan els sons es relacionen i combinen entre ells, la paleta de colors, sentiments i emocions pot ser inesgotable”



Posa't en contacte

La tònica dominant

Altres publicacions 0



A més de professor, una altra accepció de la paraula *mestre* es refereix al tractament que es dona habitualment als directors d'orquestra. Coincidència o presagi, en el cognom d'en Daniel conflueixen les dues vessants que conformen la seva trajectòria professional.

Ja de ben jove, aquest igualadí va encaminar els seus passos cap a la direcció de cor i d'orquestra, i amb aquest fil conductor va començar també a voltar món. Actualment és el director de la Coral Càrmina i altres formacions i orquestres amb les quals segueix viatjant; a l'Esmuc és professor de direcció, formació vocal aplicada i percepció auditiva, a més de dirigir el taller d'òpera i

altres produccions que permeten mostrar el talent i la tasca acadèmica fora del centre.

El principal tret del meu caràcter? Optimisme.

La qualitat que més valoro en una persona? L'honestedat.

El meu principal defecte? Excés de confiança.

La meva ocupació preferida? Fer música.

El meu somni de benestar? M'accontento amb un bon sopar en bona companyia després d'un bon concert.

Quina fóra la meva pitjor desgràcia? La pitjor desgràcia d'un ésser estimat.

Què voldria ser? Millor músic, millor pare, millor marit...

On desitjaria viure? A Barcelona estic molt a gust però també tinc molt bons records de Viena i Ciutat del Cap.

Quin animal prefereixo? Des de molt petit sempre m'han fascinat els cavalls.

Algun so o música que avorreixo? Qualsevol "fil musical" de sala d'espera, metro, trucada telefònica...

Quin va ser el primer disc que vaig comprar? No ho recordo. Sí que recordo quan em vaig comprar els concerts de violí de Bach amb Concentus Musicus i també un disc de Queen.

Els meus escriptors preferits? De jove, Stevenson, Twain i Verne. Últimament he gaudit llegint Ruiz Zafón, Sánchez Piñol i Jaume Cabré.

Els meus personatges de ficció? Tintin, Indiana Jones, Peer Gynt (sempre m'ha agradat veure món).

La pel·lícula de la meua vida? *La vida és bella*.

Els meus intèrprets preferits? Harnoncourt, Kleiber, Victòria dels Àngels, Oistrakh...

Els meus compositors predilectes? Victoria, Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Mendelssohn, Wagner, Mahler, Puccini, Toldrà...

Una musiqueta que no me la puc treure del cap? La que dirigeixo en aquest moment (en aquest cas, Música en majúscula).

Els meus pintors predilectes? Velázquez, Kandinsky, Van Gogh, Klimt, Ramon Casas...

Les meves relacions entre sons i colors (o altres sentits)? En principi no hi trobo relació, en un so concret. És quan els sons es relacionen i combinen entre ells quan la paleta de colors, sentiments i emocions pot ser inesgotable.

Els meus herois de la vida real? Els que en aquests moments estan salvant vides al Mediterrani o treballen als camps de refugiats.

Els meus herois històrics? Nelson Mandela i els (les!) que han lluitat per les llibertats individuals i col·lectives.

Un disc que m'hagi encantat, darrerament? *Rèquiem* de Bernat Vivancos.

Un concert inoblidable? Afortunadament, uns quants. Te'n cito dos en llocs emblemàtics: la novena de Beethoven a Mauthausen amb la Wiener Philharmoniker i *Fidelio* a Robben Island amb Cape Town Opera.

Un paisatge preferit? Tres muntanyes màgiques: Montserrat, Dolomites i Table Mountain (sobretot al capvespre).

Els noms que prefereixo? Marcel, Alba i Fèlix.

Què detesto més que res? La falta de respecte.

Quins dons naturals voldria tenir? Ser capaç de cantar en tots els registres.

Contingut Actual

Número 57, abril 2017

Destacats

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



- ESMUC Contemporània



- La música té la paraula

- 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

Estat present del meu esperit? Esperançat.

Fets que m'inspiren més indulgència? Aquells actes involuntaris sense mala fe, producte de la ignorància.

Amb quina cançó m'identifico? Amb moltes, però voldria anomenar-te dos Lieder: *An die Musik* de Franz Schubert i *Morgen* de Richard Strauss.

El meu lema? El que no vulguis per a tu, no ho vulguis per a ningú.

• [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

Contingut Actual

Número 57, abril 2017

Destacats

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



- ESMUC Contemporània



- La música té la paraula

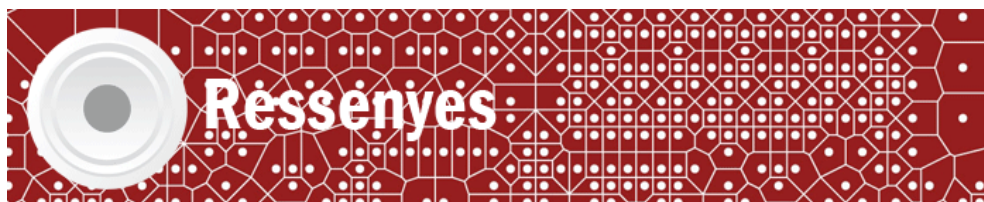
- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

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



La música és efímera, però de tant en tant es solidifica. El grup d'estudiants o graduats que ja editen el seu primer disc, el professor que n'afegeix un altre a la seva carrera, la recerca o la darrera partitura publicada: tot té cabuda en el *Gent Esmuc* que, un cop al quadrimestre, es fa ressò de la nombrosa activitat editorial vinculada a l'Escola. Podreu trobar aquests títols i molts d'altres, llistats, catalogats i disponibles, a la biblioteca.



"Vital", d'Elisabet Raspall Quintet

Música que encomana esperança, ganes de viure, vitalitat



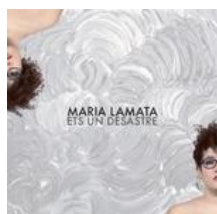
L'expressió més petita per fer allò més gran

El segon disc del Quartet Gerhard ensenya el seu discurs més personal



'21st Century Spanish Guitar, Vol. 2'

Adam Levin continua la sèrie dedicada a compositors espanyols actuals



Cantar per desenterrar l'amor

El primer disc de Maria Lamata explora sense vergonya els nostres cors senzills



Música i litúrgia medieval, en electrònic

Nou llibre digital de la Biblioteca de Catalunya



Intertwined Paths

Joel Bardolet s'estrena com a solista en un enregistrament irreverent i atrevit

- **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

"Vital", d'Elisabet Raspall Quintet

Música que encomana esperança, ganes de viure, vitalitat



Clara Iniesta
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Vital és el segon disc d'[Elisabet Raspall](#) amb el seu quintet format per Pep Pérez Cucurella, contrabaix; Benet Palet, trompeta; Marc Miralta, bateria; Chris Cheek, saxo tenor i soprano, i per últim, ella mateixa com a pianista i compositora. Aquest serà l'onzè disc de la seva discografia amb música original. Tanmateix, és el segon amb la mateixa formació que fa vint anys enrere, quan va llençar *Triangles*.

La vilanovina Elisabet Raspall ha volgut reunir els seus companys per a editar el seu nou treball amb un títol que respon al seu estat d'ànim: *Vital*, un projecte que ha estat enregistrat el juliol del 2016. Eficàcia comunicativa, elegància i creativitat amb sabor mediterrani i influències brasileres són presents en el darrer treball de la pianista. Amb una sonoritat càlida, subtil i sensorial, Raspall ha sabut teixir un jazz d'una cadència molt personal en

companyia d'uns músics amb els quals la complicitat és màxima.

Elisabet va néixer a Vilanova i la Geltrú i va començar els estudis de solfeig i piano al Foment Vilanoví. Més endavant, va continuar amb la música al Conservatori de Música del Liceu de Barcelona, i allí es va titular com a pianista. Endemés, va obtenir el diploma de Grau Superior del Taller de Músics de Barcelona. Anys després, va viatjar als Estats Units per a seguir formant-se amb una beca i, aquesta vegada, es va decantar per la música contemporània al [Berklee College of Music](#), on es graduà com a Professional Music. Aprofitant l'estada al país, també va voler ampliar els estudis a Nova York. Ha participat en diferents seminaris de jazz a l'[International Seminar of Jazz Schools de Dublin](#), a Barcelona i en diferents festivals de Jazz arreu d'Europa. Ha estudiat amb Tete Montoliu, Lluís Vidal, Iñaki Salvador, Albert Bover, Álvaro Is, Fred Hersch, Barry Harris, Zè Eduardo, Silvia Goes i molts més.

En diverses ocasions ha treballat als canals de televisió nacionals i autonòmics i en obres de teatre. Combina l'activitat professional amb la docència, exercint actualment com a pianista acompanyant al Departament de Jazz i Música Moderna a l'[Escola Superior de Música de Catalunya](#). Amb el seu propi quintet és on queda més ben reflectida la seva capacitat creativa tocant les seves composicions sota influències diverses, però també la podem trobar acompanyant al cantant [Errol Woiski](#). Ha aconseguit diversos guardons concedits per l'Associació de Músics de Jazz de Catalunya, així com per la Ràdio 4, RNE a Catalunya. Avui en dia, ha esdevingut una pianista molt sol·licitada en l'ambient del jazz a Barcelona.

L'autora descriu així el sentit del títol del disc: "*Per a mi és Vital: de suma importància, la meua vida, la meua activitat, meu instint, la meua força... seguir creant, animada i optimista, amb il·lusió... seguir compartint emocions, amistat i música amb els músics, i amb el públic i seguidors, moments únics i irrepetibles on assaborim tots plegats la màgia amorosa i única de la Música, la màgia de viure i compartir!*"

Tal i com va dir l'actor Pep Tosar —de qui la pianista va posar música al seu espectacle sobre Txèkhov—, Elisabet Raspall sempre ha tingut el que creu que és principal en un músic: personalitat, un so i un caràcter musical reconeixible entre la resta. La vitalitat que transmet en els seus temes et donen unes ganes de viure que ens arriben a fer sentir que, possiblement, el món encara no està perdut del tot.

Raspall sap transmetre, com molts pocs ho saben fer, els valors invisibles i sensibles que amaga la bona música. L'espai, el silenci i l'aire musical són una constant en plena harmonia que mesuren el seu discurs musical i donen com a resultat una música de brillant transparència. Les seves composicions són líriques, melòdiques i al mateix temps aventureres, amb una història, amb una sensació i un lloc.

El discurs pianístic d'Elisabet Raspall resulta sempre emotiu i comunicador, i ens confirma disc a disc, obra a obra, que és una de les intèrprets i compositores de més nivell, tant aquí com fora de les nostres fronteres.

Vital

Elisabet Raspall Quintet

Raspall Records, 2016

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

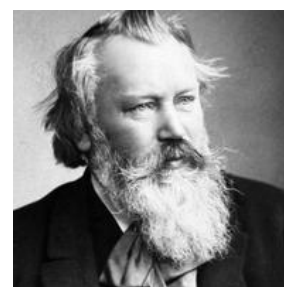
Número 57, abril 2017

Destacats

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



- ESMUC Contemporània



- La música té la paraula

- 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

L'expressió més petita per fer allò més gran

El segon disc del Quartet Gerhard ensenya el seu discurs més personal



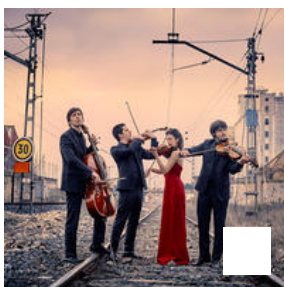
Lluç Solés
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Si existeix una formació cambrística identificable inequívocament amb el que classifiquem com a música clàssica, aquesta ha de ser per força el quartet de corda. Dos violins, viola, violoncel: una sola dimensió tímbrica disposada en un esquelet tetramorf, al qual molts s'atrevirien a atribuir l'essència, per exemple, de l'escriptura simfònica. La confiança que dipositen els membres del [Quartet Gerhard](#) en aquesta estructura bàsica, en aquest cinquè instrument que és la suma de tots els que l'integren, ha tornat a donar fruit en forma del seu segon disc, *Portrait*.

Retrat d'una forma de veure la creació, aquest treball va néixer de la col·laboració amb Santi Barguñó i la discogràfica Seed, que aposta per projectes joves i emergents. Els Gerhard s'hi despullen amb una sinceritat seriosa, marcada per set anys de col·laboració musical, de vivències

compartides i grans quantitats de treball conjunt. El disc el conformen tres obres cabdals de la literatura per a quartet de corda: per començar, el *Quartet n. 1, Op. 12* de Felix Mendelssohn; el segueix el *Quartet n. 2* de Robert Gerhard, peça central; el monumental *Quartet en Fa M* de Maurice Ravel clou el cicle, que segella una perla final, *Nocturn*, segon moviment de les imprescindibles *Vistes al mar* d'Eduard Toldrà.

Poques coses poden agregar-se, a la ingent producció literària existent sobre cadascuna d'aquestes peces, sense que el discurs es torni tòpic o repetitiu. No està de més, tanmateix, remarcar l'aposta arriscada i compromesa del Quartet Gerhard en escollir el repertori per al seu retrat: aconseguen elevar-lo, insuflar-li vida, convertir-lo en quelcom dinàmic, preparat per a la reflexió, per a la valoració i per a la disputa, per l'anar venint del gust musical. Des de la primer onada expressiva de la joia de Mendelssohn, *Portrait* conquereix la música i aconsegueix expressar, efectivament, un missatge sonor molt concret. La interpretació del primer quartet del compositor alemany convida de sobte a preguntar-se sobre aquest so i la seva peculiaritat, que s'identifica sense complexos amb la joventut brutal i inextingible del geni d'Hamburg.

La figura de [Robert Gerhard](#) no podia quedar fora, com s'entendrà, de la narració musical del disc. El segon quartet de corda (1960-1962) del compositor català centra el treball, i introdueix un element reivindicatiu que no hem de passar per alt. Gerhard s'erigeix com un dels compositors catalans més importants del s. XX, principal referència de la *modernitat* musical més rabent —introduïdor, per exemple, del dodecatonisme— al nostre país. Va ser, a més, un personatge compromès amb el seu temps, sempre en deute amb la identitat catalana. Entre línies dissonants i ambients serialistes, l'obra es nodreix de motius provinents d'una certa tradició musical que, de ben segur, el seu compositor devia recordar des de l'exili. No s'oblida tampoc de la música electrònica; la mirada és sempre cap endavant, sempre incessant en la cerca i l'experimentació. El Quartet Gerhard hi imprimeix un segell personalíssim, que demostra, per sobre de tot, el treball a consciència sobre una obra que els ha acompanyat durant tota la seva carrera.

Completa el recorregut per més de cent anys de música l'espectacular i únic *Quartet en Fa M* de Ravel. Tot i ser una obra relativament incipient (1903), els seus quatre moviments supuren futur i exposen, insertes en una forma provocadorament clàssica, moltes de les línies d'innovació que seguiria el compositor francès. Des de la lírica impressionista fins la modalitat i la politonalitat, la peça desplega una exigència assumida i depurada pels membres del Quartet Gerhard —dos dels quals, per cert, antics alumnes de l'Esmuc—. Aquesta assimilació és part d'un treball d'alquímia, obsessionat amb la identitat i la veu pròpia. Després de rebre i digerir l'inestimable consell de personatges com [Rainer Schmidt](#) o [Eberhard Feltz](#), els Gerhard creixen com a quartet reivindicant la diferència, i confeccionen, a *Portrait*, el retrat d'un compromís ferm amb la música.

Portrait

Quartet Gerhard

[Seed](#), 2016

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

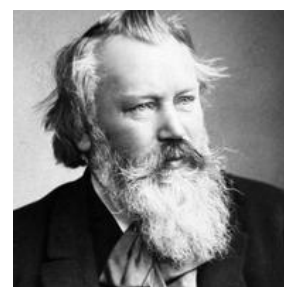
Número 57, abril 2017

Destacats

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



- ESMUC Contemporània



- La música té la paraula
- 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

'21st Century Spanish Guitar, Vol. 2'

Adam Levin continua la sèrie dedicada a compositors espanyols actuals



Ferran Planas
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



El mes d'octubre del 2016 el segell [Naxos](#) va publicar el segon volum de la sèrie de quatre discs, [21st Century Spanish Guitar](#), dedicats a la música per a guitarra d'autoria espanyola del segle XXI. En aquest cas, hi sentirem obres dels compositors espanyols [Jesús Torres](#), [Antón García Abril](#), [Luís de Pablo](#), [Eduardo Soutullo](#), [Jacobo Durán-Loriga](#) i [Juan Manuel Ruiz](#), i dels catalans [Leonard Balada](#), [Benet Casablancas](#) i [Marc López Godoy](#), aquest darrer, graduat en composició a l'Esmuc.

El guitarrista [Adam Levin](#), tot i no tenir sang espanyola, sí que té un vincle molt important amb l'instrument més representatiu del país, i no és pas estrany que interpreti obres de tots aquests compositors, ja que l'any 2008 va rebre la [beca Fulbright](#) en el camp de la interpretació musical per a estudiar el repertori contemporani de la guitarra espanyola a Madrid. A més,

també ha obtingut una beca del [Programa de Cooperació Cultural del Ministeri de Cultura d'Espanya](#) i la [beca Kate Neal Kinley](#) per a seguir amb aquesta recerca. A partir d'aquí van sorgir la trentena d'encàrrecs que va fer als diferents autors i el posterior enregistrament de les obres. Cal destacar la gran tasca que això representa per a la promoció de la música de nova creació a Espanya. Els compositors als qui s'han encarregat aquestes obres pertanyen a quatre generacions diferents. En aquest disc n'hi podem veure representades tres, amb compositors nascuts en dècades diferents del segle XX: els anys 1930, 1950 i 1960. I és que el propi Levin sent que hi ha una necessitat de donar veu a aquests compositors, ja que durant la segona meitat del segle passat no hi va haver un reconeixement de la música del país com havia passat amb Granados, Albéniz o de Falla. El guitarrista entén aquest fet com una causa de fenòmens ben diversos com la Segona Guerra Mundial o la gran mercantilització de la cultura, però s'oblida del més important: el franquisme.

En el cas de l'obra de Balada, compositor català establert als Estats Units, la música reflecteix els motius i les atmosferes d'aquesta època daurada de la música espanyola prenent com a referència el músic il·lerdenc Enric Granados. Levin i Balada ja havien col·laborat en l'obra per a quartet de corda i guitarra *Caprichos No. 1: Homenaje a García Lorca* i d'aquesta en surt l'encàrrec de quatre noves peces, entre elles la que encapçala el disc, *Caprichos No. 11: Abstracciones de Granados*.

Després d'haver-se graduat a l'Esmuc, Marc López Godoy va estudiar amb Balada als Estats Units gràcies a una beca de la [Carnegie Mellon University de Pittsburgh](#), és per això que la relació entre aquests dos compositors és molt estreta. L'obra de l'autor català, *Elegia Otoñal*, ens explica el pas de l'alegria de l'estiu a l'arribada imprevisible i turbulenta de la tardor, passant pels dies minvants del mes d'agost, utilitzant com a element transversal la sonoritat, l'harmonia i l'atonalitat. Aquesta obra es va estrenar al [Festival de Guitarra de Girona](#).

En canvi, l'obra de Casablancas, [guanyador del Premi Nacional de Música](#), és la que s'allunya més de les dues esmentades anteriorment, ja que el seu estil és completament diferent i deriva de la segona escola de Viena.

Levin adverteix a l'oient, en el llibret del disc, que el que sentirà "no és la música de guitarra dels seus pares", tot i que hi percebrà "matisos, referències i homenatges als grans mestres del segle XIX i de la primera meitat del XX", deixant clar que "el llenguatge musical del segle XXI a Espanya ha evolucionat des de l'estrena del *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo".

Cal recordar que no és la primera vegada que Naxos aposta pel talent espanyol i català. El mateix Casablancas, per exemple, compta amb [un gran catàleg enregistrat per aquesta casa](#) i [Jordi Masó](#), professor de piano de l'Esmuc, [hi ha gravat nombroses integrals de piano de compositors catalans i espanyols](#). No és necessari mencionar la professionalitat del segell especialitzat en música clàssica i contemporània, tant en l'edició del material sonor com en el disseny físic del disc.

21st Century Spanish Guitar, Vol. 2

Adam Levin, guitarra.

Leonardo Balada, Jesús Torres, Marc López Godoy, Antón García Abril, Luis de Pablo, Eduardo Soutullo, Jacobo Durán-Loriga, Benet Casablancas, Juan Manuel Ruiz, compositors.

Naxos, 2016

Contingut Actual

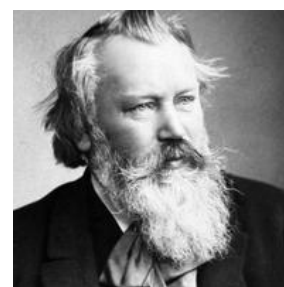
Número 57, abril 2017

Destacats

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



- ESMUC Contemporània



- La música té la paraula

- 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

Cantar per desenterrar l'amor

El primer disc de Maria Lamata explora sense vergonya els nostres cors senzills



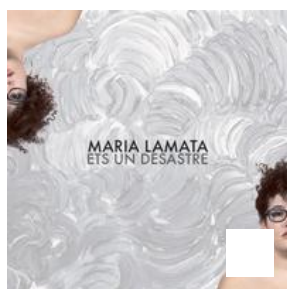
Lluç Solés
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



L'amor és un tresor sepultat per l'egoisme. Hi ha versos, o constatacions poètiques, que traspuen veritats compartides. Cal que siguin, com la que encapçala aquest escrit, simples i transparents: cal que donin joc, que permetin interpretacions diverses. Maria Lamata ens serveix aquesta —i encara unes quantes més— en el seu primer treball, *Ets un desastre*, que viatja per la vida pròpia i la de tots.

Si l'amor resta latent en nosaltres, sovint enterrat per l'egoisme, la música ha de ser el mitjà adient per a defugir-lo. El disc que presenta aquesta estudiant de l'Esmuc, gravat a Cornellà de Terri i llançat el passat octubre de 2016, demostra amb escreix aquesta màxima. Totes les peces que incorpora han estat compostes i produïdes des d'una visió gens individualista de la creació; Maria Lamata s'ha envoltat d'amics per

dissenyar la banda que acompanya la seva veu. I, citant-la textualment, ha optat per deixar-los espai, com a músics experimentats i com a especialistes en el seu instrument. Cada cançó és, en certa manera, reflex d'una saviesa compartida, d'una creació conjunta.

Potser és gràcies a aquest fet que l'amor travessa totes les cançons del treball. En són deu, totes originals i de la mà de la cantant. Sorpren la frescor que deixen anar, cap d'elles emmarcada dins de cap estil determinat. Les posa en comú un pop-jazz ambigü, que posa en tensió la melodia senzilla que tots podríem cantussejar i un vestit jazzístic no gens ingenu. Tots els músics que participen en el disc tenen formació tant en música moderna, tal i com s'entén a l'Esmuc, com en el jazz més clàssic, de manera que el còctel esdevé sempre interessant. La barreja es percep també si comparem algunes de les peces entre si. La facilitat melòdica que regeix *Ets un desastre*, per exemple, contrasta enormement amb la balada jazzística de *Ja te'm sabies*. La instrumentació és sempre intel·ligent: baix i bateria actuen de costat, assumint la responsabilitat harmònica i rítmica; els teclats van potser més per lliure, amb una inèrcia individual evident, mentre que el saxo i els metalls se cenyeixen al seu paper, que no els dona treva. Tot plegat contribueix a crear una mitja hora de música que passa ràpidament, i que convida, per sobre de tot, a somriure.

Lamata confessa un cert rebuig pel deliri improvisatori que moltes vegades destaca, per exemple, en la majoria de *jam sessions*. La durada de la totalitat del disc, i la de cada cançó en particular, responen en part a la voluntat de fer una música que no cansi a l'orella, que pugui ser assumida per les oïdes que no estan avesades als conceptes característics del jazz. Malgrat això, el treball no hi renuncia completament; en molts temes poden comptar-se i delimitar-se els *breaks*, i per tant els *solos* tant de teclats com dels vents, i fins i tot de la veu, que s'atreveix amb l'*scat* en *When I go to sleep*. I és que Maria Lamata escolta estàndards des dels onze anys, i no pot evitar impregnar les seves cançons d'una aura jazzística, que brilla per si sola en molts moments. Tot i que parlar de referents és difícil i delicat, l'ombra d'[Amy Winehouse](#) plana per sobre el disc de manera evident. L'autora també es declara incondicional de l'indie-pop de [Lianne La Havas](#), i en la seva manera d'entendre el jazz hi ha una diàfana picada d'ullet a l'obra de [Nancy Wilson](#).

Però, com dèiem al principi, aquest primer treball de Maria Lamata no només és fàcilment audible gràcies a l'opció musical escollida, sinó que també deu molt a les lletres. Podríem posar-nos d'acord en que l'amor és el protagonista del disc; en efecte, regeix la majoria de cançons. La cantant i compositora el perfila, seguint l'estela d'una llarga llista de poetes, com un dels tòpics més presents en la quotidianitat. En la vida de tots, i en la vida d'un mateix. Potser el fil conductor d'aquest disc és el recorregut per les diferents capes de la vida i les diferents capes de l'amor; no s'oblida de la sensualitat, no s'oblida del sexe. I, en definitiva, es val de la proximitat de tots aquests temes per apropar-se a l'oïent. Maria Lamata es dibuixa a ella mateixa en un exercici de sinceritat, però ens canta a tots; i canta per acceptar-se i acceptar-nos, i per reconèixer el nostre dret a ser també, de tant en tant, uns autèntics desastres.

Ets un desastre

Maria Lamata

Microscopi, 2016

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

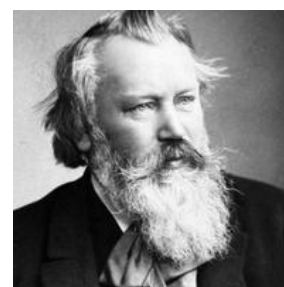
Número 57, abril 2017

Destacats

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



- ESMUC Contemporània



- La música té la paraula

- 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

Música i litúrgia medieval, en electrònic

Nou llibre digital de la Biblioteca de Catalunya



Laura Planagumà
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



La Biblioteca de Catalunya ha publicat el llibre electrònic *Música i litúrgia medieval a la Biblioteca de Catalunya (S. IX-XIII)*, una obra que vol ser una introducció a la música i litúrgia medieval dels segles IX-XIII i que mostra una acurada selecció de documents que es conserven en els seus fons. Forma part de la col·lecció de llibres electrònics titulada *Escrits i memòria*, amb la qual, segons Eugènia Serra Aranda, directora de la Biblioteca de Catalunya, es pretén "donar conèixer la història de Catalunya i el patrimoni que ha perviscut fins als nostres dies com a testimoni fefaent". Mentre que els dos primers volums van estar dedicats a Ramon Muntaner i Ramon Llull, aquest tercer vol apropar als lectors els conceptes fonamentals sobre la relació entre música i església.

El llibre és ric en temàtiques i formats. S'inicia amb una introducció a càrrec de la musicòloga i coordinadora de l'obra [Maria Inconronata Colantuono](#), que ens apropa a la litúrgia i a la seva música. Una part especialment interessant del llibre són les entrevistes a especialistes que hi inclou. S'ha entrevistat a [Jesús Alturo](#), catedràtic de la Universitat Autònoma de Barcelona, que presenta el context dels llibres litúrgics des dels orígens del cristianisme a la fi de l'alta edat mitjana; [Joaquim Garrigosa](#), musicòleg i director de l'Auditori, que exposa quins són els testimonis més rellevants de la música i de la litúrgia catalano-narbonesa; [Katarina Livljanic](#), cantant i musicòloga, que analitza els aspectes relacionats amb el cant; i [Eduardo Carrero](#), professor de la Universitat Autònoma de Barcelona, que aporta la visió dels monuments i de l'arquitectura en el context musical i litúrgic. També hi ha una entrevista al professor de Departament de Musicologia de l'Esmuc [Juan Carlos Asensio](#), que tracta el repertori del cant gregorià i especialment les característiques de l'àrea catalano-narbonesa.

També són a càrrec de Juan Carlos Asensio les tres interpretacions de cants litúrgics que conté el llibre: l'ofertori *Confitebor tibi Domine*, la verbeta *Ab hac familia* i el responsori de Setmana Santa *Omnes amici mei dereliquerunt me*, que es localitzen en diferents documents de la Biblioteca de Catalunya. A més es presenta una peça transcrita i interpretada per [Antoni Rossell](#) a partir de la comparació entre la versió del *Graduale Triplex* i el manuscrit M 1451/19 de la Biblioteca de Catalunya, un full de gradual del segle XII, l'alleluia *Jubilare Deo*.

El cinquè capítol es dedica per complet al fons de la Biblioteca de Catalunya i es presenten de forma cronològica documents del segle IX fins al XIII. El segle XIII representa el límit temporal de la presència de traces de notació catalana, és a dir, d'escriptura autòctona en els manuscrits litúrgics. A partir d'aquesta data s'inicia un procés d'homologació d'escriptura, de tipologia de llibres i de repertori.

El llibre, a més de tenir la intensió de despertar la curiositat de qualsevol persona interessada en la temàtica, també pretén ser una obra de referència d'investigadors i especialistes. En aquest sentit, és especialment interessant el darrer capítol dedicat als recursos bibliogràfics, les edicions de llibres litúrgics i els recursos electrònics.

El format electrònic és un bon recurs per aquest tipus de publicacions, ja que permet no només incorporar diferents tipologies de continguts (text, imatge, música i audiovisual) sinó que dins de l'obra es poden incloure enllaços d'informació pensats per a aquell lector interessat a aprofundir en els temes. A més s'hi poden incloure elements que són realment pràctics com enllaços a la localització i digitalització dels documents descrits.

El llibre és d'accés lliure i es publica sota una llicència Creative Commons.

<http://cultura.gencat.cat/ca/detall/publicacions/publicacio-Musica-liturgia-medieval-a-la-BC>

Música i litúrgia medieval a la Biblioteca de Catalunya (S.IX-XIII)

Biblioteca de Catalunya

Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya

Barcelona, 2016

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

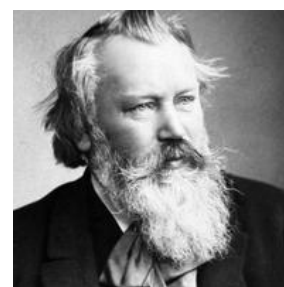
Número 57, abril 2017

Destacats

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



- ESMUC Contemporània



- La música té la paraula

- 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

Intertwined Paths

Joel Bardolet s'estrena com a solista en un enregistrament irreverent i atrevit

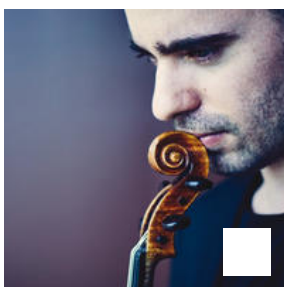


Ferran Planas
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



El violinista graduat a l'Esmuc [Joel Bardolet](#) va publicar el desembre de l'any passat el seu primer disc com a solista. Després d'haver interpretat obres tan canòniques com els concerts de Txaikovski, Dvořák o Sibelius, aquesta vegada s'atreveix amb obres de compositors contemporanis com [György Kurtág](#), [Balz Trümpy](#) o [Arvo Pärt](#). Tot i així, ja té experiència amb aquest tipus de repertori, havent treballat amb compositors com [Rudolf Kelterborn](#), [Hannes Seidl](#) o [Orazio Sciortino](#).

L'enregistrament ha estat produït pel [nou segell discogràfic Seed](#), que aposta pel talent jove del país, amb artistes com el [Quartet Gerhard](#), [Carles Marigó](#) o, més recentment, [Anna Alàs i Jové](#), tots ells amb un gran reconeixement —tot i la seva joventut— tant a Catalunya com a l'estranger.

El títol del disc, [Intertwined Paths](#), és també el títol del cicle de sis peces per

a violí del compositor suís Balz Trümpy, que representa l'obra central i més extensa del repertori. Tot i que no van coincidir, el compositor va ser durant molts anys professor del Conservatori de Basilea, en el qual Bardolet va estudiar més endavant. Trümpy, com a deixeble i assistent de Luciano Berio, recull gran part del seu llenguatge i la seva estètica i això es veu reflectit en aquesta obra.

Tot i que [Bardolet no vol justificar-se \(ni pot, segons ell\)](#) per la tria del repertori, ja que se'l podria titllar d'incoherent, el títol lliga molt bé amb tot el contingut del disc. Les primeres pistes formen, de manera òbvia, un entrellaçament de dos camins: el de György Kurtág i el de Georg Philipp Telemann. Alguns moviments de l'obra *Signs, games and messages* del contemporani hongarès s'intercalen amb els d'una fantasia del barroc alemany, remarcant així la clara mirada al passat de Kurtág, que, sense anar més lluny, té un moviment dedicat al coetani més cèlebre de Telemann (*Hommage à J. S. Bach*) o un altre titulat *In nomine*, referint-se al gènere musical anglès del segle XVI, tot i que el subtítula *all'ongherese* per salvar les distàncies. De Kurtág també podem sentir, cap al final del disc, tres peces breus per a violí i piano.

Cal destacar, també, l'obra titulada *L'inabastable perfil*, del compositor català —i paisà del violinista— [Miquel Oliu](#), guanyador del XXXII Premi Reina Sofia de Composició, donant rellevància així a la música de nova creació que es fa a Catalunya.

Per altra banda, l'obra més discordant del disc, sense tenir en compte la fantasia de Telemann, és potser la d'Arvo Pärt, *Spiegel im Spiegel* que, amb la seva clarividència característica, es podria entendre com un digestiu després dels dos plats forts, i ens allunya de les estètiques més reconcentrades i críptiques de Kurtág i Trümpy, i fins i tot d'Oliu.

Com explica en el llibret, Bardolet és conscient de les imperfeccions de l'enregistrament, però les justifica dient que són "les [seves] pròpies i el resultat de tocar sense por al judici, sense limitar la imaginació al món diplomàtic del violinisme", ja que presenta aquest enregistrament com "una música explicada a persones amigues". Amics seus són els que l'acompanyen al disc, de qui se n'han entrellaçat els camins al Conservatori de Basilea: el pianista suís [Marco Scilironi](#) i el violoncel·lista i compositor sicilià [Alessio Pianelli](#), de qui en podem sentir l'obra *J2728A - LOST*, per a violí i violoncel.

El violinista vigatà es mostra en aquest disc —com ja ens té acostumats— irreverent i atrevit, sense por de fer enfadar els més severament conservadors i amb ganes de sorprendre el públic més entès, deixant ben clares les seves habilitats com a solista i com a músic de cambra. L'atreviment de la discogràfica Seed és també rellevant, ja que, [segons la seva responsable, Rut Martínez](#), neix amb la intenció de "fer un acompanyament de veritat als músics" encarregant-se del seu management i publicant-ne els enregistraments com a carta de presentació per aconseguir gires i concerts. És una eina molt valuosa per al talent emergent del país, que en nombroses ocasions ha de buscar el reconeixement a l'estranger.

Intertwined Paths

Joel Bardolet, violí; Marco Scilironi, piano; Alessio Pianelli, violoncel.
Seed, 2016

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

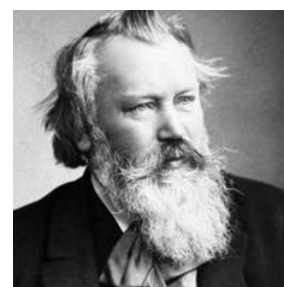
Número 57, abril 2017

Destacats

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



- ESMUC Contemporània



- La música té la paraula

- 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

El món conceptual de la improvisació

En busca d'un "concepte interpretatiu soma-estètic" de la improvisació musical



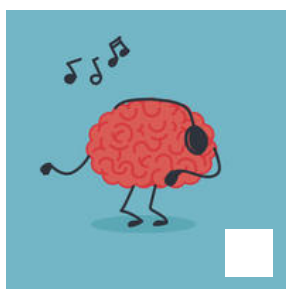
Cesar Joaniquet
Graduat en saxòfon jazz
per l'ESMUC

Posa't en contacte

Article

Altres publicacions

0



La interpretació és un acte que implica quatre elements bàsics: el temps, l'espai, el cos de l'artista i la relació entre intèrpret i públic. La improvisació musical com a "acte performatiu" [1] desperta molts pensaments tant en els intèrprets com en els oients. I aquests pensaments es presenten, la gran majoria de vegades, com una infinitat d'opinions i especulacions que apareixen especialment quan es fa un judici estètic del que s'ha improvisat.

Sovint penso que entendre ben a fons els conceptes que normalment es tracten en l'ensenyament de la improvisació no sol ser una condició necessària per als estudiants del grau superior de música del nostre país. El factor principal que m'ha despertat aquesta curiositat és el fet que els conceptes queden a l'aire en forma de diferents opinions, ja siguin plantejades per part del professorat o pels alumnes. Com és l'experiència

d'una improvisació des del punt de vista de l'oient i de l'intèrpret? Per què hem de teoritzar sobre un tema tan pràctic com la improvisació i quin efecte tindria en futures interpretacions?

Aquest article vol ser el punt de partida per a resoldre les qüestions esmentades anteriorment, on la improvisació musical serà motiu de recerca per tal de resoldre finalment la qüestió principal:

Podem trobar, a través de l'experiència i la pràctica de la improvisació musical, un 'concepte interpretatiu' de la improvisació?

La meua investigació presta especial atenció a l'assaig de Roland Barthes *Musica Practica* i la seva visió de l'experiència d'interpretar. D'altra banda, vol tenir un enfocament pràctic que podria millorar l'artesanía del músic, el que en anglès en diuen *craftmanship*, com per exemple la musicalitat i les habilitats de l'improvisador.

També faig referència a escrits pertinents, com ara:

- Els punts de vista del compositor, pianista i director d'orquestra Igor Stravinsky en la comunicació i la transmissió d'un missatge amb la música.[2]
- Els punts de vista del filòsof fenomenològic Maurici Merleau-Ponty sobre els sentiments de l'intèrpret, [3] els quals estan connectats també amb els de Barthes a *Musica Practica*.
- L'anàlisi del filòsof Richard Shusterman sobre la connexió cos-ment de l'intèrpret [4] mentre realitza una interpretació.

Hi ha algunes raons per creure que pot ser il·lògic construir una teoria al voltant de la improvisació, tal i com Derek Bailey va escriure al començament del seu llibre sobre el tema: "la improvisació no té existència fora de la seva pràctica" [5]. En canvi, com a intèrpret, veig que la majoria de les vegades és inevitable aprofundir en algunes idees que realment m'ajuden a entendre la pràctica de la improvisació. Per tant, centro l'atenció en la recerca de descripcions a través de models concrets que puguin proporcionar una perspectiva més àmplia a l'intèrpret.

M'he adonat que la majoria dels improvisadors se senten atrets pel coneixement teòric, i sovint són els iniciadors i els autors de les discussions al voltant del tema. Aquesta situació fa girar inevitablement un debat intel·lectual sobre la pràctica de la improvisació. Com a improvisador, el fet d'investigar sobre conceptes com ara l'espontaneïtat, creativitat, risc, límits... m'ha fet avançar a nivell pràctic, ja que els he anat aplicant a l'hora d'improvisar.

Poc a poc vaig recopilant i desenvolupant exercicis que actualment segueixo practicant. Un dels punts interessants que val la pena remarcar d'aquests exercicis és, per exemple, la importància de la interacció amb altres músics. Per desenvolupar conceptes com els que presentaré a continuació, és necessari comptar amb la presència d'altres membres amb els quals interactuar i desenvolupar idees. Aquest tipus de pràctica no és molt comú entre músics, que normalment solen centrar més l'estudi en el perfeccionament de l'instrument de manera individual. És important veure que en tocar en grup cal formar part d'un equip i estar plenament a disposició de la música obrint el radi de percepció. Exercicis com, per exemple, crear diferents discursos en una improvisació o desenvolupar diferents corbes d'intensitat impliquen que l'improvisador no ha d'estar només centrat en el que toca, sinó que ha de ser conscient d'una visió general i posar-se al servei de la música en tot moment a través de treballar la sensibilitat d'escoltar i després tocar.

Estic d'acord que la improvisació és una pràctica instintiva i he après com iniciar situacions en què un es veu obligat a usar els seus instints. Per tant, la meua idea és aprendre a través d'observar les meves pròpies reaccions, les seves causes i conseqüències.

Contingut Actual

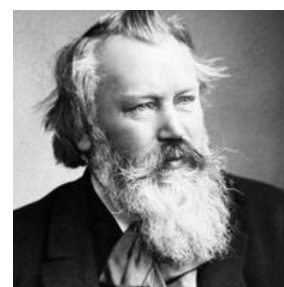
Número 57, abril 2017

Destacats

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



- ESMUC Contemporània



- La música té la paraula

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

Contingut Anterior

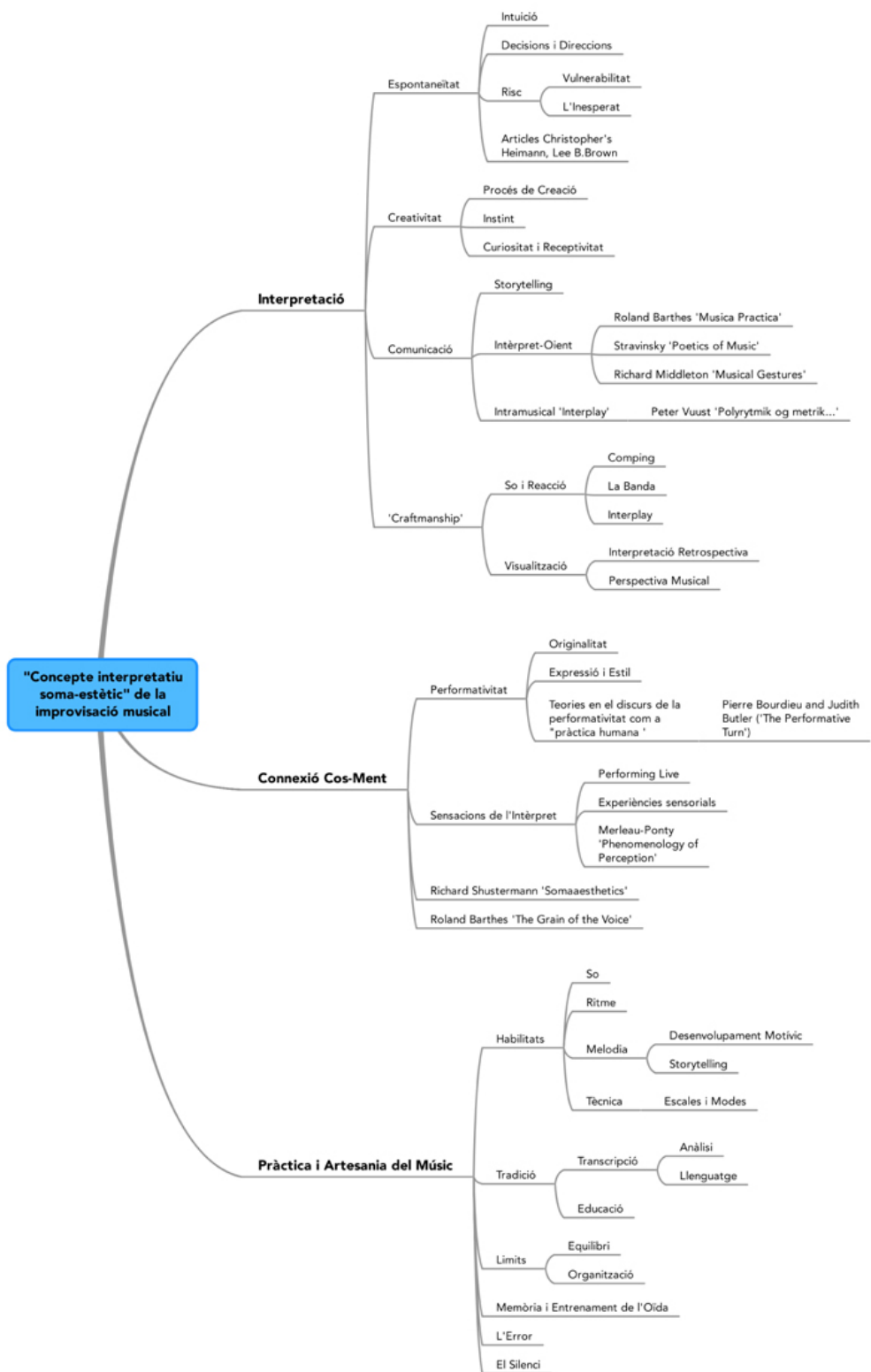
- Número 24, gener 2014
- Número 22, novembre 2013
- Número 23, desembre 2013
- Número 54, gener 2017
- Número 25, febrer 2014

Números anteriors

- Número 81, gener 2020
- Número 81, gener 2020

En resum, aquesta investigació no s'allunya de la pràctica però la localitza dins d'un moviment productiu del pensament amb l'objectiu d'alliberar la improvisació musical d'una discussió teòrica dubtosa.

La formulació d'aquest projecte em porta a dibuixar el següent *mind-map*:



- 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

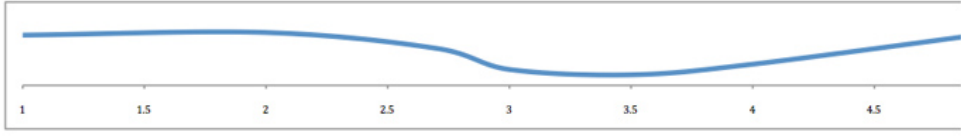
Veure tots els números de L'ESMUC digital

Objectius principals

1. Generar i desenvolupar nous coneixements en l'interpretació musical, un enfocament pràctic que podria millorar la musicalitat i les habilitats de l'improvisador.
2. Revelar aspectes de la improvisació com a concepte interpretatiu i descriure-la a través de models específics. Exemple d'un model pràctic i funcional:

Storyline Exercise 2/9 Model [\[6\]](#)

	chorus 1	chorus 2	chorus 3	chorus 4
	Multi-motívic Dens Frases o notes llargues Sense color harmònic Registre agut Dinàmiques: Fort	Establir un motiu Dens Notes repetides Color harmònic Registre mig Dinàmiques: Fort-mig	Desenvolupar el motiu Dispers Frases curtes Color harmònic Registre greu Dinàmiques: Flux	Improvisació de contrast Incrementar densitat Frases més llargues Sense color harmònic Registre mig-agut Dinàmiques: Increment



Per a la consecució d'aquests objectius, el projecte aborda les següents cinc àrees principals de recerca:

1. La improvisació com experiència interpretativa: Espontaneïtat.

Una vegada vaig preguntar al saxofonista Jerry Bergonzi després d'haver donat la seva explicació en profunditat de la teoria de les escales: "Ok, tens totes aquestes opcions però quina estaves pensant quan tocaves?" Ell va dir: "Cap. Si en triés una, perdria l'opció de tocar totes les altres." [7] En altres paraules, el moment en què centrem la nostra ment en alguna cosa específica, perdem espontaneïtat.

Per il·lustrar-ho, m'agradaria recordar el que va escriure el filòsof fenomenològic Merleau-Ponty: "L'orador no pensa abans de parlar, ni tan sols mentre parla; la seva veu és el seu pensament." [8]

L'espontaneïtat és una habilitat que podem treballar. És l'equilibri dins del grau de preparació. Són les nostres habilitats, basades en l'experiència, per respondre sense un pla preconcebut. No estem pensant en la nostra decisió abans d'hora i no ens deixem influenciar pel context. Per tant, les nostres accions i reaccions esdevenen part del que anomenarem la interacció (comunicació entre membres de la banda).

- Com té lloc aquest fenomen?
- És l'experiència d'improvisar conscient o inconscient?
- Hi ha alguna font en particular per la qual estem influenciats? Si és així, com podem anomenar-la? *Inspiració?*
- Com pot ser una improvisació autèntica i espontània?

2. La creativitat

El trombonista Hal Crook em va mostrar una idea: tenir una macro-visió de la improvisació. Per explicar-m'ho em va fer imaginar el fet d'haver de controlar una batalla: "Has de ser dalt d'un turó veient com la batalla es desenvolupa per a poder prendre decisions instantànies d'on mantenir l'atac. És molt difícil prendre aquestes decisions si et trobes lluitant com a soldat, on només pots mantenir la vista en la lluita contra un individu o el següent que vindrà cap a tu". [9]

Aquest és un gran exemple de com es pot utilitzar una idea visual per tal d'obtenir el control com a intèrpret i mantenir la improvisació interessant i innovadora. Una improvisació ben organitzada manté l'atenció de l'oient. L'intèrpret està explicant una història. Crook vol reflectir en aquesta metàfora com el músic pot ser conscient de la improvisació com un tot. En comptes de només parar atenció a cada frase que va tocant sobre la marxa, demostra com es pot mantenir una visió global de l'organització de la improvisació mentre s'improvisa.

- Com podem nosaltres, com a músics, desenvolupar aquestes habilitats en alt nivell?
- Una improvisació té un caràcter innovador que l'intèrpret ha d'explorar, per tal d'obrir noves portes i direccions. Com podem obrir-nos per arribar a experimentar la naturalesa exploratòria de la improvisació?
- Què és la innovació? Contrast? Sorpresa?
- Com pot un artista mantenir l'atenció del públic?

3. Comunicació i performativitat

Tant a *Musica Practica* com a *The Grain of The Voice*, Roland Barthes es refereix a una extra-dimensió d'elements *performatívics* a més a més del significat i el so de la música. Un significat suplementari que es genera per la presència d'un cos de creació musical, així com qualsevol so que aquest deixarà en la seva interpretació. "Podem veure que la música ve de l'interior del cos i no de les puntes dels dits". [10]

En aquest mateix camp, també és important tenir en compte el terme *gest musical* [11] introduït per Richard Middleton, que descriu la resposta corporal de música a través dels diferents models. Ell entén que aquests gestos posseeixen aspectes afectius i cognitius, així com aspectes cinètics, la qual cosa vol dir simplement que la forma en què sentim i com entenem els sons musicals s'organitza a través de les formes processals que semblen ser anàlegs als gestos físics. [12]

Tant Barthes i Middleton són bons exemples de pensadors que presenten models actuals de la comunicació entre la banda i l'audiència. A més, puc fer referència també al que el baixista danès i investigador cerebral Peter Vuust presenta en el seu llibre *Polyrytmik og -metrik i moderne jazz*, [13] un estudi de la comunicació entre els membres del quintet de Miles Davis de 1960. Vuust investiga com comunicar-se a través de la improvisació, però posant l'èmfasi en la comunicació entre els músics. Pren un enfocament semiòtic sobre l'assumpte en la seva anàlisi per trobar una comunicació intramusical, utilitzant un model de comunicació introduït per Roman Jakobson. [14]

- És possible comunicar-se a través d'una improvisació? Quines són les diferències entre la comunicació entre membres de la banda en comparació amb banda i públic?
- Com podem fer una construcció analítica del que està passant a nivell corporal, en relació amb la immediata recepció i reacció causada per la música? Com és possible desenvolupar aquest tipus d'anàlisi?
- Podem integrar el nostre cos amb l'instrument, portant profundament les nostres oïdes a les cavitats, els músculs i cartílags que intervenen en l'acte d'interpretar? Si és així, tenen els nostres cossos un rol quan duem a terme una interpretació?
- Pot aquesta sensació de la combinació del cos i la música transmetre un "gra" [15] extra-significatiu per a l'oient, que afeixi així un plus a l'actuació?

4. La tradició

Cal no oblidar que hi ha músics que porten improvisant molts anys abans que nosaltres; hem de veure que l'evidència empírica és una eina molt útil. La seva elecció de la tècnica va ser, sens dubte, ben feta i les seves

obres en són l'evidència. En el nostre temps present, altres opcions són necessàries perquè som diferents, però encara necessitem estudiar les seves formes i mitjans, els seus èxits i fracassos. Hem d'aprendre de l'experiència dels nostres predecessors. Amb aquest coneixement tècnic podem seguir endavant, expressar-nos per tocar la música que està en nosaltres i que ens fa únics.

- On podem traçar la línia entre innovació i material antic ajustat a les necessitats?
- Creus que hi ha més música que mira cap endavant o cap enrere?
- Molts dels principals artistes que toquen avui dia en festivals de jazz són velles estrelles que tenien una visió innovadora d'última hora de la improvisació, sent valents i aventurers fa molt de temps. Avui dia s'han convertit en mestres que molts tracten d'imitar. Són aquests els guardians de la tradició?

5. La improvisació lliure: So

Ja podem dir que tenim una tradició en la improvisació lliure, que va començar fa uns 50 anys a Londres per gent com Derek Bailey o Evan Parker. A diferència d'altres tipus d'improvisació, es caracteritza per no seguir cap tipus d'escalas, harmonia, melodia, etc... creant un entorn complex, on els artistes consideren de forma contínua el que estan tocant, evitant concentrar-se en res concret i sense seguir cap tipus de jerarquia.

- Com podem obrir-nos a experimentar amb el so? Podem desenvolupar un "camp de proves" pel so?
- Com podem experimentar amb els nostres instruments, ajustant-los o manipulant-los, per obtenir espectres de so que mai imaginàvem que existien?

Conclusió

Adonar-se que el nostre cos és el mitjà bàsic per a l'apreciació de la música també influeix en la nostra manera d'escoltar. Podem notar els vincles existents entre el cos del músic i el de l'oient. [16] He trobat sovint, quan toco, que els meus músculs es tensen en resposta a la tensió en la música i després es relaxen quan la música es calma. Potser un sent la tensió a la imaginació, o s'imagina la sensació de tensió? No hi ha cap raó per suposar que la qualitat de l'experiència d'un artista coincidirà amb les qualitats atribuïdes a la música o amb les sensacions experimentades pels oients.

No obstant això, en les experiències dels oients es reconeixen sovint alguns tipus de sensacions corporals com ara calfreds, sensació de tensió o de relax.

Sempre he tractat de trobar maneres d'ajudar altres persones i a mi mateix per millorar. La lectura de l'estètica de la música i articles sobre la improvisació ha estat una gran font d'idees. En general, em sento més conscient i presto més atenció a les coses que succeeixen mentre que improviso tenint una perspectiva més àmplia en les meves interpretacions. Una vegada que estic familiaritzat amb una idea, intento integrar-la en el meu idioma musical de manera que em permeti no haver de pensar-hi més. D'aquesta manera, puc sentir com les idees tot just surten de forma natural, de vegades fins i tot sorprenent-me. He inclòs aquestes idees en la meua rutina d'estudi de l'instrument i això m'ha permès trobar diferents formes de desenvolupar-me com a intèrpret. Aquestes són efectives per a mi i espero que també ho siguin per a altres músics. És per això que vull compartir-les i veig aquest projecte com una gran oportunitat per fer-ho.

En resum, aquesta idea de recerca té com a objectiu fer una contribució mitjançant la generació de nous coneixements que millorarà la comprensió de la improvisació musical, col·locant-la en un camp més ampli de la performativitat com una pràctica humana.

[Cesar Joaniquet](#). Aarhus, Abril 2016

Referències

- Roland Barthes. *"Musica Practica: Interviews 1962-1980"* Northwestern University Press 2009
- Heimann, C. (May ,2009). *"Guardian Guide to Performance"*.
- <http://www.theguardian.com/stage/2009/may/09/improvisation-play-acting>
- Igor Stravinsky, *"Poetics of Music"*, Harvard University Press, 1970
- Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception* (1962: 180)
- Richard Bauman, *"Story, Performance, and Event"*. Cambridge University Press, 1986
- Roland Barthes. *"The Grain of the Voice: Interviews 1962-1980"* Northwestern University Press 2009
- Berliner, P.F. *"Thinking Jazz: The Infinite Art of Improvisation"*. The University of Chicago Press 1994
- Richard Shusterman, *"Body Consciousness"* in 'Performing Live', Cambridge University Press Cambridge 2008
- Ted Gioia, *"The Imperfect Art: Reflections on Jazz and Modern Culture"* (New York: Oxford University Press, 1988). Portable Stanford edition published in 1988.
- Andy Hamilton. *"Aesthetics and Music"*. London and New York. Continuum Books. 2007.
- Richard Middleton. " Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap" *Popular Music*, Vol. 12, No. 2 (May, 1993), pp. 177-190. Cambridge University Press
- Susan McClary & Robert Walser, *"Start Making Sense"*, edited by Simon Frith and Andrew Goodwin, London, 1990.
- Lee B. Brown, *"The Routledge Companion to Philosophy and Music"*, edited by Theodore Gracyk and Andrew Kania, New York, 2011.
- Robert G O'meally, Brent Hayes Edwards and Farah Jasmine, *"Uptown Conversation The New Jazz Studies"* Columbia University Press 2004
- Iyer, Vijay. 2004. *"Exploding the Narrative in Jazz Improvisation. Uptown Conversation: The New Jazz Studies"*. Edited by Robert G. O'Meally, Brent Hayes Edwards, & Farah Jasmine Griffin. New York: Columbia University Press. 393-403.
- Bolt, B. (2008) *"A Performative Paradigm for the Creative Arts?"* Working Papers in Art and Design 5

[1] De l'anglès *performativ*. Terme introduït per J. L. Austin en un cicle de conferències titulat "Com fer coses amb paraules" 1955, Universitat de Harvard.

[2] Igor Stravinsky, *"Poetics of Music"*, Harvard University Press, 1970

[3] Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception* (1962: 180)

[4] Richard Shusterman, *"Body Consciousness"*, Cambridge University Press Cambridge 2008

[5] Bailey, *Improvisation, Introduction x*.

[6] Exemple d'un dels models d'Storyline, desenvolupat a la meua tesi de màster "Out of Habit"

[7] Masterclass ESMUC, Barcelona 2010

[8] Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception* (1962: 180)

[9] Lliçó a Berklee College of Music, 2011

[10] Roland Barthes. *"The Grain of the Voice: Interviews 1962-1980"* Northwestern University Press 2009

[11] Richard Middleton, *Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap*. Popular Music, Vol. 12, No. 2 (May, 1993), pp. 177-190. Cambridge University Press

[12] Middleton (1993) p.177

[13] Det Jyske Musikkonservatorium, 2000

[14] Model que descriu els factors de comunicació: context, missatge, contacte i codi. En el seu llibre, Vuust descriu com s'apliquen aquests factors a la improvisació del jazz a través d'exemples concrets dels enregistraments del quintet de Miles Davis.

[15] Roland Barthes. *"The Grain of the Voice: Interviews 1962-1980"* Northwestern University Press 2009

[16] Concepte introduït per Roland Barthes '*Musica Practica*'

Comentaris (0)

[+ Afegir un comentari](#)

Una bona biografia

Johannes Brahms vist per Jan Swafford

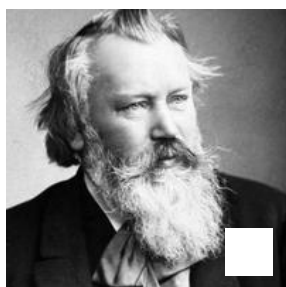


Joan Grimalt
Professor del dept. de
Teoria, Composició i
Direcció

Posa't en contacte

La música té la
paraula

Altres publicacions 0



Voldria compartir una lectura recent: la biografia de Brahms que va publicar, ja fa vint anys, Jan Swafford. La de Brahms es troba entremig de dues altres biografies del mateix autor: una sobre Charles Ives (1996), i una altra sobre Beethoven de 2014 que ja em va agradar, i que m'ha portat a llegir aquesta.

Jan Swafford, *Johannes Brahms. A Biography*.
Vintage Books. Random House, Nova York 1997. 699 pp.

1. Brahms i la història

Jan Swafford és un compositor que escriu, i amb molta traça. A part d'aquests llibres, molt ben rebuts, també fa de crític musical a la premsa i a la ràdio, i fa programes de mà. La seva aproximació té la frescor de l'aficionat (o apassionat) i alhora la profunditat del qui coneix l'ofici i pot parlar-ne en termes pròpiament musicals, quan cal. Això fa els seus textos llegidors per a quasi qualsevol lector. Els llibres sobre música que m'agraden més s'adrecen a tothom, i per tant m'interpel·len més com a oient que com a músic. A més, és molt agradable trobar fonaments documentals a intuïcions que, com a intèrpret, sempre queden sota sospita de ser una cosa només teva.

La idea de Swafford és anar fent un repàs cronològic del que sabem sobre el compositor, des dels orígens, fins a la seva mort, incloent-hi cartes, crítiques d'estrenes i altres documents biogràfics, i aturant-se a les obres més importants per fer-ne un comentari. Lluny de limitar-se a aspectes estructurals, aquests comentaris gosen entrar en el terreny hermenèutic sense por – i, val a dir-ho, sense gaire mètode més que la intuïció del músic genuí. La bibliografia sobre Brahms és tan gran i tan rica que intimida, però Swafford la maneja deseiit. Tot el que tenim és indirecte, perquè Brahms no va escriure mai res sobre la seva música ni la seva estètica – ni sobre la de ningú altre.

Brahms mira enrere, bocabadat: cap a Beethoven, Mozart i Haydn, cap a Emanuel i Sebastian Bach, i fins als polifonistes del Renaixement. Tenia un sentit agut de la història, i veia la seva obra com la culminació d'una tradició musical i cultural que s'acabava amb ell. Els tres anys en què Brahms va ser director artístic de la Gesellschaft der Musikfreunde (Societat d'amics de la música) de Viena van ser decisius per al conreu de la música del passat a costa de la contemporània, al s. XX. Això és el que haurien volgut evitar Liszt, Wagner i cia., però la música occidental, a partir de llavors, va disposar d'un cànon. Viena va tornar-se la ciutat més reaccionària del món, i entre els compositors contemporanis i la classe mitjana es va establir un hiat que, de moment, semblava alliberador, però que a la fi resultaria debilitador.

Sense l'amor de Schumann i de Brahms per la música de Schubert, avui ni sabríem que és un dels grans. L'editor Spina, sabent com Brahms el valora, li passa poc després d'arribar a Viena una carpeta de manuscrits inèdits, que encara tenien la sorra per assecar la tinta. Ell va aplegar amb veneració aquella sorra i la va guardar com una relíquia. Hi va trobar p. ex. la cantata de Pasqua *Lazarus*, l'impacte de la qual s'observa a *Rinaldo* i al *Requiem alemany*.

Del punt de vista del s. XX, però, la veu del futur no era Brahms, sinó el renovador Wagner. Per contrarestar això, Arnold Schönberg escriu –per a la ràdio– *Brahms the Progressive*, el 1933. Hi encunya el terme "variació evolutiva" (*entwickelnde Variation*) per descriure un dels trets més notables de l'escriptura de Brahms. En termes retòrics, el procediment representa un comentari espontani, i no és sinó la continuació del que feien els seus models del classicisme vienès. Brahms vol ser i és l'hereu d'aquell treball motívic que caracteritza la música instrumental germànica del s. XVIII. Schönberg, anomenant "progressiu" el compositor més reaccionari de la història, fa notar que amb Brahms no s'acaba aquesta tradició, sinó que en l'obra de Mahler, com en la de Schönberg mateix i els seus deixebles, troba la seva continuació.

De la segona meitat del segle XIX fins a les guerres mundials, no només a Viena, l'art es torna un refugi de les limitacions de la vida real, de la impossibilitat de canviar-la per l'acció. Un ornament, o una via d'escapament d'una realitat insuportable. Contra això reacciona la *Secessió* de Klimt, que es van reunir per primera vegada, quina casualitat, el mateix dia de la mort de Brahms! Deia Swafford a la biografia sobre Beethoven que la *Missa solemnis* no conclou; que el *Dona nobis pacem* final no tanca l'obra, i encara menys en 'pau'. Que la resposta a tots els precis formulats a Déu té lloc fora del temple, a l'auditori, amb el final triomfal de la Novena simfonia, pocs mesos més tard. Reinhold Brinkmann (1995), al seu torn, afirma que la Quarta simfonia de Brahms (1884) és la revocació de l'*Oda a la joia*. En la seva desesperança fúnebre, en el seu inici llòbrec que culmina en negre nit, la Quarta contradiu l'optimisme de la simfonia germànica, incloent-hi les tres anteriors de Brahms, i canta la mort de tota una civilització. Gustav Klimt, però, pocs anys més tard, torna a proclamar la vigència de la Novena de Beethoven i del seu missatge de joia i d'esperança per a la humanitat, amb el seu fresc a l'edifici de la Secessió. En aquestes successives rèpliques i contrarèpliques es veu la doble cara de la modernitat: les seves

Contingut Actual

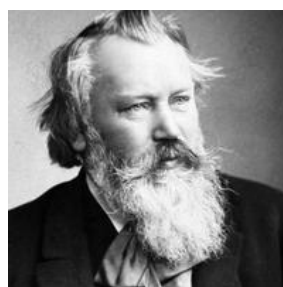
Número 57, abril 2017

Destacats

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



- ESMUC Contemporània



- La música té la paraula

- 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

llums esperançadores, i les seves ombres criminals, inhumanes. Aquesta dialèctica continua en les narracions musicals simfòniques de Gustav Mahler.

Tant Brahms com Mahler es troben confrontats a un inevitable eclecticisme. La diferència és que el primer encara és capaç de fer-ne una síntesi orgànica, coherent. En canvi Mahler fa de la impossibilitat d'aquesta integració en el món contemporani un dels temes fonamentals de la seva obra. Per contra, Mahler sona molt pròxim –massa pròxim, potser, per als seus contemporanis–, mentre que Brahms ofereix una distància quasi olímpica, feta de classicisme racional, que tempera tota la tendresa del seu lirisme.

2. La vida i l'obra de Brahms

El retrat de Brahms que fa Swafford, a base de fonts contemporànies, és el d'un home difícil, solitari i de tracte esquerp amb propis i estranys. Els amics més íntims són els que van patir més les seves atzagaiades, començant per la persona que va tenir més a prop, Clara Schumann. D'altra banda, crida l'atenció la seva generositat, tant amb la família com amb col·legues. P. ex. amb Antonín Dvořák, a qui va oferir la seva fortuna, poc abans de morir.

Brahms, l'amic dels burgesos més prestigiosos de la capital de l'imperi austrohongarès, s'avergonyia de la seva infantesa i joventut. Quan Clara visita la casa paterna del seu amic, a Hamburg, queda parada que d'aquell entorn [miserable] pogués sortir algú com Johannes. Segurament aquest desig de deixar enrere uns orígens tan humils té connexió amb el desig de dominar la tècnica més sofisticada i més inefable de la composició, que ha estat el fonament de la formació musical fins fa pocs anys: el contrapunt. Pels mateixos motius que Verdi, o que Henze, Brahms no deixa mai de practicar el contrapunt, fins al final.

Swafford fa notar la llibertat creativa que Brahms desplega sobre els paràmetres mètrics i rítmics. És un altre tret distintiu de la seva escriptura, i no és evident per a tothom. També com a intèrpret, els contemporanis retraten un pianista lliure mètricament, que costava de seguir, i que tocava la música de cambra o els *concerti* com si anés tot sol.

Brahms, que comença de zero tocant en locals de mala nota (*Animierokale*), té molt clar que l'ofici de músic demana agradar al públic. Per a la Viena burgesa de la *Ringstraße*, la veritat i la bellesa es troben només al passat. Brahms troba la manera de dirigir-se a aquest públic, combinant gèneres més lleugers i més seriosos. Amb les *Dances hongareses* i alguna altra obra semblant va ser un dels últims compositors de primera línia a oferir música de saló lleugera, destinada a plaure. Amb aquest repertori va poder fer-se independent molt aviat, deixar de fer concerts, i escriure el que li venia de gust.

A l'altre extrem hi ha Mozart, que només escrivia per encàrrec: Brahms no en va acceptar mai cap. El 1860, Brahms refusa una posició fixa a Detmold perquè no li cal. Mahler, en canvi, va deixar-se la pell al teatre, per guanyar-se els estius lliures. JS Bach era empleat d'esglésies i de corts, com un escarràs; Händel anava per lliure, però es va arruinar unes quantes vegades, abans del seu èxit final, de gran. Haydn va viure bona part de la seva vida professional al nivell d'un lacai. Mozart també era *freelance*, però es feia farts de fer classes i de tocar; Beethoven també, i a més depenia dels favors dels mecenes aristocràtics. Schubert vivia dels seus amics i familiars, bàsicament. Wagner també, entre els quals el rei de Baviera; i quan els creditors l'empaitaven seriosament, canviava de domicili. Schumann tenia una petita herència, feia periodisme musical, dirigia ocasionalment i tenia una dona pianista que tocava per tot arreu.

Brahms publica només el que troba digne del seu bon nom, un regal i una pressió que li ve del famós article (*Neue Bahnen*, 'Noves vies', 1853) del seu amic Robert Schumann, a la *Nova revista musical*. Per això, no fa alts i baixos, com els altres grans mestres. El que no li sembla prou bo, ho llença a l'estufa.

Vist des d'ara, Chopin, Schumann i Brahms no són tan lluny dels seus "adversaris" de la *Neue Deutsche Schule* Liszt i Wagner. Tots dos bàndols comparteixen tant les formes clàssiques com els continguts simbòlics o literaris, encara que arribin a aquesta síntesi des de posicions oposades. Per a Brahms, però, la numerologia, les lletres i els símbols serveixen per amagar, no per mostrar les seves històries personals. Un exemple d'això és el sextet en *Sol* op. 36 (1864-65). Al seu tema hi ha teixit un secret, el nom d'Agathe von Siebold, A-G-A-D-H-E, o sigui *la sol la re si mi*, i també *Ade 'Adéu', la re mi*. Al seu amic Gänzbacher li confià que "amb aquesta obra s'havia alliberat del seu darrer amor". Es tracta, per tant, d'un símbol secret perquè és privat, però també perquè no cal captar-lo, per gaudir de la peça. És la famosa autonomia de la música instrumental, malgrat el simbolisme. La persona de Brahms –l'autor amb majúscula de Barthes– desapareix darrera una màscara de música absoluta, a partir d'aquí. El sextet en *Sol* és una obra que marca una cruïlla biogràfica, però també artística.

Joachim, el gran amic violinista de Brahms, menysprea Liszt, però no tant per les seves vinculacions amb la literatura, sinó pel seu efectisme histriònic, i per la sentimentalitat: ho veuen fals. En el fons, sembla un conflicte entre protestants i catòlics, una cosa molt més profunda que l'estètica musical. Que la paraula hagi de donar suport a la música de programa de Liszt, o de Berlioz, ho troben fraudulent – en teoria. A la pràctica, ells fan una cosa semblant, sota un altre discurs. De fet, Brahms atribueix el concepte de "música absoluta" a Wagner, com una aberració (p. 223).

Al segle XX es va anar afermant una imatge de Brahms com a enginyer d'edificis impecables, de campió de l'estructura. Ell, de fet, recomana als seus escassos deixebles "perfecció abans que bellesa", o sigui construcció per sobre d'expressió. Alguns dels seus successors s'ho van creure, com els serialistes, però la majoria van mirar les obres, no les paraules, i van fer com Mahler, Schönberg o Berg: construcció + expressivitat. Diu Swafford (p. 421) que la seva vida secreta i apassionada, viscuda només per sublimació en la música, impedeix a Brahms de portar a la pràctica de manera estricta el seu programa estètic (teòric).

Liszt i Wagner reneguen del passat a favor de la unitat futura de les arts i de la música de programa. Joachim i Brahms reneguen del present i voldrien recuperar una idea del passat. Els de la *Neue Schule* fracassen als auditoris, on durant la segona meitat del XIX i tot el XX regnaran les músiques "clàssiques" del passat. Els altres, capitanejats per Hanslick, fracassen també volent frenar l'emergència de la música postromàntica de programa, p.e. Dvořák, R. Strauss, Mahler, o Schönberg.

Ja de jove, Brahms s'adona que ha de triar entre consagrar-se a la música i viure, i opta per la música. Tot i aquest camí de negació, típic de l'artista romàntic, a la seva obra se sent "la crida de la vida", diu Swafford, i de l'amor que tencaria el seu aïllament. Una història semblant s'explica a la cantata *Rinaldo* (1863-68). Rinaldo és un croat (seguint la versió de Goethe d'un fragment de Tasso) que havia estat seduït per una dona, però que els seus companys de cavalleria retornen al setge de Jerusalem i al seu deure cavalleresc: un *alter ego* de Brahms. La cantata és el que s'assembla més a l'òpera que Brahms hauria volgut escriure.

3. Topoi de la música de brahms: La 'Mirada enrere' i el 'Semitò velat'

- 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

Per acabar, un apunt sobre dos dels *topoi* més característics del llenguatge de Brahms: la 'Mirada enrere' i el 'Semitò velat'. Dins de la poesia del s. XIX, el tema del record només és un dels llocs comuns. Per a la música de cambra romàntica, en canvi, el *topos* literari de l'evocació d'un record es converteix en el terreny expressiu preferent. En les peces per a piano de Chopin, de Schubert, de Schumann o de Brahms, la 'Mirada enrere' és una de les maneres de donar un sentit narratiu a la música instrumental. L'esquema temporal més freqüent, seguint l'estructura tripartita (ABA) és: A) Present disfòric. B) Passat idíl·lic. A') Present disfòric. Des d'un present que pateix (estil patètic, mode menor) es recorda un passat –o s'evoca un futur– idealitzat, representat per la tradició del 'Pastoral', per retornar al present inicial, que narrativament indica una negació d'aquell record.

Des de ben jove, Brahms va fent aplec de records valuosos, que sembla que vagin prenent el lloc a les experiències immediates. Swafford (p. 165) ho expressa així:

De manera que per a ell i per a la seva música, només el passat semblaria realment viu – el passat del jove Kreisler. Potser per aquest motiu, alguns dels moments més càlids i més encantadors de la seva música semblen donar veu a una evocació lírica i romàntica del que fou o podria haver estat: l'idil·li perdut, la inassolible lleugeresa de la vida.

El jove Brahms feia col·lecció de citacions que l'inspiraven: era 'El cofre del tresor del jove Kreisler' (*Des jungen Kreislers Schatzkästlein*). Un dia, el seu amic Joachim li escriu, a manera de lema, el que podria considerar-se un programa poètica per a la música poètica romàntica: "Anota tot el que sentis de manera que esdevingui part de tu mateix, **com si fos un record**".

La segona simfonia, en to pastoral, és una de les més estimades, pel to amable que respira, des de l'inici. En contrast amb això, Brahms deia a tothom que era la cosa més trista i melancòlica que hagués escrit mai. Al seu editor i amic Simrock li arriba a dir: hauria d'aparèixer impresa amb un rivet negre. La solució a aquesta contradicció és el *topos* de la 'Mirada enrere', la negació de la felicitat terrenal, en forma de record. Reinhold Brinkmann (1995) anomena la Segona *Late Idyll*, volent dir que l'idil·li ja no és possible. Un tal Lachner, notant amb perspicàcia els aspectes obscurs de l'obra, escriu a Brahms que la Segona és un "qüestionament emfàtic del món pastoral, una ferma negativa de la possibilitat d'una pura serenitat". [1] Musicalment, les referències a l'estil de Haydn mostren que es tracta d'un temps passat. Swafford relaciona la simfonia amb l'angoixat motet compost el mateix estiu de 1877: *Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen?* És una elegia, com Brahms la va descriure a Clara; una mirada enrera cap allò que està definitivament perdut. Comença amb el text de Job (3, 20) que li dona títol: *A què ve de donar a un infeliç la llum, / la vida als qui tenen l'amargor al cor?*

Hi ha un altre indicatiu que la Segona simfonia és una 'Mirada enrere', adolorida. Al 1r moviment se cita una cançó seva sobre Heine, *Es liebt sich so lieblich im Lenze* ('La vida és tan amable, a la primavera'). Sota els compassos corresponents del manuscrit, Brahms hi va escriure les paraules de la cançó. El poema és exactament això: la impossibilitat del pastoral, explicat en to pastoral, cosa que el fa especialment lacerant.

Brahms sovint modifica d'un semitò les seves obres. Entre els molts exemples de desplaçament semitonal (*Rückung*), els valsos per a piano op. 39, amb les seves diferents versions, mostren com per a ell el mateix vals podia anar en *La* o en *Lab*; en *Mi* en *Mib*, si convenia per algun motiu. Hi va jugar un dia en públic, quan era molt jove, transportant a una vista una peça sencera. I amb el quartet amb piano en *do* menor op. 60 també passa: originalment estava en *do#m*. En algun moment, devia adonar-se que aquest posar un bemoll a tota una obra tenia un significat simbòlic equivalent a posar el bemoll a una nota, però a l'engròs. Per això, fa temps que penso que el trio op. 8 en *Si M* en realitat està pensat en *Dob*. La referència principal del primer moviment és l'himne profà, un gènere al qual *Do* major anava molt bé. Aquí, però, l'himne apareix velat tonalment, com si amb el gran bemoll s'anticipés el final desconsolat de l'obra.

Aquest recurs expressiu no és invenció de Brahms, és clar. Molt sovint, Chopin o Schubert, per dir-ne dos que Brahms coneixia i estimava a fons, hi recorren. En l'afinació temperada (no igual) que era normal als pianos fins fa quatre dies, les relacions intervàliques i harmòniques canvien molt, en una tonalitat de bemolls. Amb segons quin temperament –no cal explicar-ho als estudiants de Pere Casulleras–, una tríada major pot resultar molt estranya, per no dir dissonant.

Per acabar sobre el 'Semitò velat', i segurament connectat amb el *topos* de la 'Mirada enrere', Georg Henschel (1907: pp. 35f.) reporta una vesprada d'estiu amb Brahms, el 1876. El compositor el va dur a escoltar un bassal ple de granotes, i li deia:

T'imagines una cosa més trista i melangiosa que aquesta música, els sons inefables de la qual es mouen eternament per dins de la tercera disminuïda? Aquí podem fer-nos la idea de com es van originar les rondalles de prínceps encantats i de princeses. Escolta! Ja torna ser aquí, el pobre príncep amb el seu anhelant, adolorit *do* bemoll! [2]



Ex. 1: les granotes de Henschel i Brahms, en *do* bemoll

[1] Brinkmann Reinhold, *Late Idyll: The Second Symphony of Johannes Brahms*. Harvard UP 1995, p. 79. La carta se cita a les pp. 126-129.

[2] https://en.wikipedia.org/wiki/George_Henschel Cantant, però també compositor i pianista, de qui conservem enregistraments de *Lieder* de Schubert i de Schumann acompanyant-se ell mateix, Georg Henschel va conservar a diari les paraules de Brahms, en les èpoques que va passar al seu costat. Les va publicar més tard en anglès: *Personal Recollections of Johannes Brahms*. Boston 1907.

Pere Andreu Jariod

“M'agrada compartir la música amb l'altra gent i per això sóc divulgador musical.”



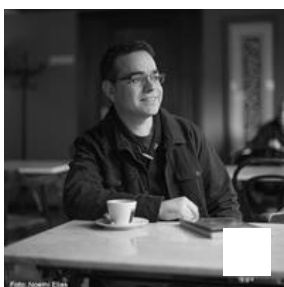
Laura Planagumà
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

L'entrevista

Altres publicacions

0



Nascut a Esplugues de Llobregat l'any 1973, [Pere Andreu Jariod](#) és divulgador musical, especialitzat en música clàssica. Es va formar al Conservatori Superior de Música del Liceu, en l'especialitat de piano i ha estat integrant de l'Orfeó Català. Treballa habitualment per a mitjans com Catalunya Música, Time Out o la Revista Musical Catalana. També ha col·laborat amb entitats com CaixaForum, el Palau de la Música Catalana, la Biblioteca de Catalunya o L'Auditori, entre d'altres. Actualment el podeu escoltar a Catalunya Música cada dissabte de 10 a 11 del matí conduint el programa “El taller del lutier”.

Quan va començar el teu interès per la música i per la seva

divulgació?

De petit els meus pares em van apuntar a una acadèmia de música d'Esplugues, l'Escola Albéniz, i vaig començar allà a estudiar el piano... M'agradava però no tenia clar si m'hi acabaria dedicant. Més endavant vaig conèixer dues persones del món de la música que em van influir molt i que crec que —en part gràcies a ells— m'he acabat dedicant al que faig. D'una banda el Boris Mir, que era una mica més gran que jo i que tenia un do per a comunicar passió per la música com no havia vist a ningú, i el Fernando Marina, que va ser professor meu de Formes Musicals al Conservatori, i després d'Anàlisi Musical. A les seves classes vaig començar a entendre realment molta música, a partir de l'anàlisi de com estaven fetes les obres. M'hi vaig engrescar. Després vaig tenir l'oportunitat de començar a fer conferències per a les Aules de Gent Gran de la Universitat de Barcelona, gràcies al senyor Valentí Costa, que va creure en mi, i d'això ja han passat gairebé 20 anys. Vaig descobrir el món de la ràdio i també m'hi vaig llençar de cap. Les conferències, la ràdio, articles i programes de mà de concert. El que m'agrada és compartir la música amb l'altra gent i per això sóc divulgador musical.

I un d'aquests formats són les conferències. Quin és objectiu principal que et plantejges quan en realitzes una?

El que li agrada a la gent és sortir de les conferències amb la sensació d'haver après alguna cosa. I aquest és bàsicament el meu objectiu. Més que aportar molta informació, el que m'interessa és col·locar la llavor perquè després ells continuïn amb la recerca.

I a quin tipus de públic solen anar dirigides?

El meu públic és bàsicament d'adults. Aules de gent gran de Barcelona i d'altres ciutats com Sabadell, Granollers, Terrassa, Mataró, Castelldefels... També he preparat cursos per als diversos CaixaForums de Catalunya i per al Palau de la Música Catalana. Al Palau també hi he presentat alguns concerts i on faig una secció escrita que es titula “Aquell any...”, sobre efemèrides relacionades amb fets històrics, artístics, culturals i científics, que es publica en els programes de mà del cicle Palau 100.

Un dels aspectes més delicats en la divulgació és trobar un to adequat. Quina és la teva estratègia per no ser excessivament tècnic però tampoc passar-se d'infantil?

Jo intento no posar-me el vestit d'expert en música. Però tampoc crec que s'hagi de banalitzar. De tal manera que busco un terme mig. Intento que el públic més expert, que sol ser més minoritari, aprengui alguna cosa que potser no coneixia, però vull que la resta de gent de l'auditori no es vegi lluny d'aquell que està parlant. La veritat és que no tinc cap fórmula en concret, em surt d'una manera bastant intuïtiva perquè és la meva forma de ser. Jo necessito entendre allò que explico i després explicar-ho de la millor manera possible.

Participes en la ràdio, en la premsa escrita, fas conferències... I les noves tecnologies? També t'hi podem trobar?

Sí, tinc un [blog](#) però últimament el tinc una mica aparcat perquè tinc poc temps per dedicar-li, però encara hi vaig penjant els reportatges d'actualitat que preparo per a Catalunya Música. En canvi a les xarxes socials sóc més actiu, tot i que abans ho era més. Ara bàsicament comparteixo a [Facebook](#) i [Twitter](#) el que faig a la ràdio, i també aquelles informacions que penso que poden interessar a la gent que em segueix.

Per a tu les xarxes socials tenen un paper complementari o central en la teva tasca de

Contingut Actual

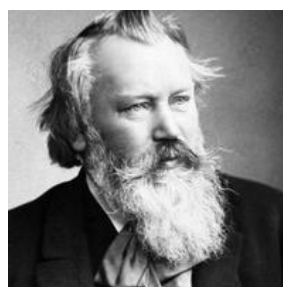
Número 57, abril 2017

Destacats

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



- ESMUC Contemporània



- La música té la paraula

- 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

divulgador?

Jo crec que les noves tecnologies són una eina més i que en el fons el més important és el contingut. Però cal tenir en compte que roben molt de temps i cal valorar si aquesta dedicació i esforç realment val la pena. Per tant, està bé que hi siguin i fer-ne ús, però tampoc cal obsessionar-s'hi.

La ràdio ha estat també molt present en la teva vida professional. Actualment presentes **"El taller del lutier"**. Com definiries el programa per algú que no l'ha escoltat mai i com el convenceries perquè comences a seguir-lo?

El definiria com un programa per saber-ne més sobre els instruments musicals. Es diu "El taller del lutier" perquè vol ser un punt de trobada de la gent a la qual li agraden. El taller del lutier, del constructor d'instruments, és també un punt d'encontre entre el lutier i el músic, l'interpret, que en vol un de nou, o que necessita arreglar el que té. També preteniem fer visible la imatge del lutier, aquell personatge anònim i desconegut en molts casos, però molt important per a qualsevol músic. El protagonisme és sempre per als instruments. Les entrevistes, les seccions, les frases que se senten durant l'hora que dura el programa fan referència sobretot a ells. Volem conèixer més coses dels instruments cada setmana, i mirem de fer-ho de la manera més amena possible. La veritat és que jo n'aprenc molt, preparant el programa. La gent que portem parla dels instruments amb molta passió, i això és una sort pel programa.

I això es plasma amb la diversitat de seccions que teniu.

Sí, exacte. A mi d'un programa de ràdio me n'agrada la varietat, que hi passin coses, i això és el que intento fer amb "El taller del lutier". Que l'oient que posi la ràdio els dissabtes al matí de 10 a 11 sàpiga que els primers 10 o 12 minuts hi ha una entrevista, que l'interessarà més o menys, però que després tindrà una altra història diferent. Hi ha seccions fixes, i d'altres que van traient el cap de tant en tant. Per exemple, fem una secció amb el Jaume Ayats, el director del Museu de la Música, que es titula 'El manxaire', on cada setmana ens parla d'alguna curiositat relacionada amb el món dels instruments i els seus diversos usos. Tenir algú com el Jaume és un premi, i dona prestigi al programa. Un altre apartat fix són els "Companys de viatge", on un instrumentista ens parla de la relació que té amb el seu, o els seus instruments. És una secció que agrada molt perquè l'oient descobreix un aspecte del músic menys conegut, com és el vincle amb el seu instrument. La gràcia és que moltes vegades les persones a qui entrevisto em diuen que són preguntes que no els havien fet mai, perquè normalment se'ls pregunta per un determinat concert o sobre el repertori. També tenim un altre espai, una microsecció que s'anomena "Eines i consells" que la fa el Toni Flotats, el responsable del parc d'instruments de l'Esmuc.

I com va néixer aquesta secció?

El Toni el vaig conèixer en una entrevista pel programa, on ens va explicar què era el Parc d'Instruments i com funcionava. A partir d'aquí va sorgir la idea de fer un petit espai, que sonaria cada setmana, sobre recomanacions i consells que podien descobrir al gran públic què cal tenir en compte a l'hora de tenir un instrument en bones condicions. És una secció molt variada de la qual estem molt contents.

Sols tenir contacte amb l'Esmuc?

Sí, acostumo a venir per treballar a la Biblioteca. S'hi està molt bé. També tinc contacte amb el director i amb diversos professors, alguns dels quals ja han passat pel programa. Realment crec que s'està fent molt bona feina i que es transmet la il·lusió i les ganes de fer nous projectes. Que tu vagis al Toni Flotats i li diguis si vols fer una secció pel programa i que, tot i tenir molta feina, et digui que sí, diu molt de les ganes de fer bon treball. En aquest sentit us felicito. Estic convençut que hi ha hagut un canvi a nivell musical a casa nostra a partir del naixement de l'Esmuc. Ara també falta que tot el talent que surt d'aquí trobi els seus espais. Hi ha molta feina per fer encara en aquest sentit.

I finalment. Tens algun projecte imminent?

M'han demanat un altre cicle de xerrades per a la temporada que ve al Palau. També hi ha un llibre, que em fa molta il·lusió. Serà el primer. I el programa de ràdio, és clar, que va començar ara fa una mica més d'un any i que espero que tingui un llarg recorregut.

- 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