

ESMUC

JUNY 2006
NÚMERO 7



ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA DE
CATALUNYA

Escola Superior de Música de Catalunya

Sota la
saviesa
i els
consells
del
mestre

Lorin
Maazel

Celebració de la Primera
Conferència de Professorat
de Piano de Catalunya

ACTUALITAT

Un centenar de professors de piano debaten en el marc de la Primera Conferència de Professorat de Piano de Catalunya

Reglar els estudis de grau elemental, revisar el currículum del grau mitjà, reformular els continguts de les assignatures que complementen l'estudi del piano, crear un grup de treball que faciliti la interlocució amb les administracions i, fins i tot, establir les bases per a la futura creació d'una Associació de Professorat de Piano de Catalunya. Aquests són, només a grans trets, alguns dels punts debatuts pel centenar de professionals de l'ensenyament del piano que van participar, el cap de setmana del 5 i 6 de maig passat, en la Primera Conferència de Professorat de Piano de Catalunya, organitzada per l'ESMUC. La trobada, que va tenir lloc a les instal·lacions de l'Escola, va servir per posar en comú aspectes relacionats amb la metodologia d'estudi que afecta una disciplina de gran transversalitat, com és el piano.

Ja en la sessió inaugural de la Conferència, el director de l'Escola, Salvador Mas, va incidir en l'objectiu bàsic que ha impulsat aquesta convocatòria: obrir l'ESMUC als conservatoris de grau mitjà i a les escoles de nivell mitjà i elemental, tant públiques com privades. D'aquí que el director del centre es comprometés, en l'acte de cloenda de la trobada, a repetir de manera periòdica aquesta conferència dedicant-la a altres aspectes d'estudi comuns, siguin o no instrumentals i més enllà d'un estil musical determinat.

Tot esperant l'edició, en forma de memòria, de les conclusions d'aquesta primera Conferència, cal destacar la taula rodona protagonitzada per ponents dels conservatoris de Barcelona (Carme Poch, Conservatori Municipal de Música de Barcelona), Lleida (Jordi Benseny), Tarragona (Marta Bou) i Manresa (Carles Julià), com també el testimoni dels ponents estrangers (entre els quals, Ranko Markovic, director del Conservatori de Viena; Peter Bithell, de la Guildhall School of Music and Drama, i Mariann Ábrahám, de

Intervenció de Manuel Camp i Rafael Salinas a l'aula d'orquestra, amb una gran assistència de públic



l'EPTA, Associació de Professors de Piano Europeus). Paral·lelament, i com a ponents de l'ESMUC, cal remarcar les explicacions del professor i pianista Jordi Camell (esbossades en la ponència "L'ensenyament del piano a Catalunya"), juntament amb les de Ramon Coll ("La metodologia del piano al grau superior"), Rafael Salinas i Manel Camp (aquests dos últims explicant la realitat del piano a l'ESMUC).

La trobada també va incloure dos concerts, el primer en el marc de la inauguració, amb l'actuació de quatre joves guanyadors de concursos de piano (Raquel Lisbona i Arianna Pijoan, de Vilafranca del Penedès; Clàudia Cordero, de Manresa, i Jordi Farran, de Lleida). El segon, programat com a cloenda de la Conferència, va comptar amb la participació, com a intèrprets, de diversos estudiants de grau superior de l'ESMUC. Carles Marigó, Josep Garcia, Joan Ramon Company, Jordi Humet i Pau Baiges van interpretar obres de Bartók, Berg, Mompou, Albéniz i Liszt, respectivament, en un concert seguit atentament pels nombrosos professors assistents a l'acte.



FOTOS: LAURA COMA



La Conferència congrega un gran nombre d'assistents



Salvador Mas, director de l'Escola, amb els joves intèrprets que van participar en el concert de divendres: Jordi Farran, Clàudia Cordero, Arianna Pijoan i Raquel Lisbona

Els percussionistes de l'ESMUC, a la Segona Jornada de Percussió de Catalunya

El grup de percussió de l'Escola va actuar en el marc del concert commemoratiu de cloenda de la Segona Jornada de Percussió de Catalunya, celebrada a iniciativa del percussionista Santi Molas. L'actuació va completar una setmana intensa per als joves percussionistes, els quals van oferir diverses audicions amb un grup d'intèrprets de Musikene, en el marc d'un intercanvi acadèmic entre l'ESMUC i la seva homòloga al País Basc.

Els consells del mestre Lorin Maazel



Lorin Maazel en la trobada amb els alumnes i sota l'atenta mirada del director de l'Escola, Salvador Mas

LAURA COMAS

En el marc de la seva recent estada a Barcelona, el prestigiós director d'orquestra Lorin Maazel va visitar les instal·lacions de l'Escola i va protagonitzar una trobada amb el centenar d'estudiants que van omplir l'aula de cor per escoltar els consells del mestre. Maazel, que va actuar el mateix vespre (28 d'abril passat) a la sala simfònica de L'Auditori amb l'Orquestra Filharmònica Arturo Toscanini, va estar acompanyat del també director d'orquestra i director de l'ESMUC, Salvador Mas. Aquest últim, en presentar el seu reconegut col·lega als estudiants, va apel·lar a la capacitat comunicativa de Maazel, bo i desitjant, primer de tot, que la trobada permetés als joves músics captar l'essència dels consells i recomanacions del mestre. Entre ells, la fidelitat a un mateix, la rigurositat, la il·lusió constant...

El reconegut director (nascut l'any 1930 a Neuilly-sur-Seine) va respondre

sense embuts les preguntes dels estudiants; preguntes inicialment tímides, però que de mica en mica van deixar entreveure bona part de les preocupacions dels joves músics: la duresa de la professió, el desconeixement d'un món marcat sovint per criteris que tenen ben poc a veure amb l'art –Maazel va parlar del màrqueting ferotge que envolta el negoci musical–, com també de la implantació progressiva de manifestacions musicals modernes, com poden ser la música *pop-rock* –vers la qual va mostrar evidents recels; recels també explicitats en parlar de la tasca d'alguns musicòlegs, que va criticar per «saber-ne molt, de música, però no saben escoltar-la».

Sobre les virtuts i defectes de les orquestres formades per joves intèrprets, Maazel va assegurar que, malgrat que puguin cometre errors de caràcter eminentment tècnic, «sí que demostren un entusiasme que per a mi és molt important». Entusiasme que, va vaticinar, els porta a no cometre dues vegades els mateixos errors. Un cop acabada la trobada, que es va allargar durant més d'una hora, el director de l'ESMUC, Salvador Mas, va valorar «molt positivament l'experiència» i va avançar que l'Escola repetirà aquesta fórmula de trobada amb estudiants durant el curs vinent.

L'ESMUC, a Blanquerna



Ramon Prats, Albert Cirera i Dani Comas

Blanquerna, l'espai cultural que la Delegació del Govern de la Generalitat té a Madrid, va acollir el 21 d'abril passat l'actuació del trio de jazz format per Albert Cirera (saxo tenor), Dani Comas (guitarra) i Ramon Prats (bateria). Davant un auditori ple de gom a gom, la jove formació d'estudiants va interpretar una selecció de títols representatius de la música de la dècada dels seixanta, tot aplicant els mateixos paràmetres de discurs musical emprats per Ornette Coleman, Keith Jarrett i Miles Davis –entre d'altres– en composicions pròpies realitzades, analitzades i deconstruïdes durant el curs. L'actuació s'emmarcà en el cicle Pont de Música, organitzat per la Delegació del Govern català a Madrid, amb la col·laboració de l'ESMUC i l'Escola de Música Reina Sofia.

Premis

L'estudiant de la professora Mireia Pintó, David Hernández (tenor), ha estat seleccionat per participar en l'Académie Baroque Européenne d'Ambronay 2006. Després de les sessions d'assaigs corresponents, que començaran el proper mes d'agost, Hernández interpretarà el rol de Hyllo en l'òpera *Ercole Amante* de Cavalli, sota la direcció de Gabriel Garrido. El muntatge es podrà veure a diversos teatres d'òpera de França la tardor vinent (Teatre de Bourg-en-Bresse, 26 i 28 de setembre; Òpera de Vichy, 30 de setembre; Òpera de Toulon, 3 d'octubre; Gran Teatre de Reims, 6 d'octubre, Odyssud Blagnac, 8 d'octubre; Teatre de Trianon, a París, 9 d'octubre, i Òpera de Besançon, 15 d'octubre de 2006).

Les estudiants dels professors de l'Escola Mireia Pintó i Alan LBranch, Anna Fernández (soprano) i Maite Aguirre (piano), han guanyat el primer premi de la categoria B del concurs Pòdiums de Música de Cambra de Sant Joan de Vilatorrada (Bages), celebrat el 29 d'abril passat. Aquest reconeixement permet a les joves intèrprets fer tres recitals de lied, la tardor vinent, en tres localitats catalanes.

El quartet de guitarres Galiu, format per les alumnes de l'ESMUC Maria Camahort, Marta Robles, Ekaterina Zaitseva i Belisana Ruiz, va obtenir el mes de març passat el primer premi del Concurs de Música de Cambra Vil·la de Ponts. Paral·lelament, en el marc de l'onzè Concurs d'Interpretació Musical Arjau, aquest quartet va obtenir el primer premi en la categoria de música catalana contemporània, gràcies a la interpretació de l'obra *Quartet breu*, del compositor i professor de l'Escola Felíu Gasull. Per últim, aquesta jove formació va

participar el 30 d'abril passat en la final del concurs Paper de Música de Capellades, del qual obtingué el segon premi.

El conjunt de música antiga La Caravaggia, format per alumnes i exalumnes de l'ESMUC, va participar en el concurs internacional del I Symposium International de Cuivres Anciens, realitzat a Tolosa de Llenguadoc del 20 al 23 d'abril passat amb motiu dels trenta anys dels Sacqueboutiers. En l'especialitat de conjunts de cambra, La Caravaggia va obtenir-hi el primer premi. Paral·lelament, el cornetista manresà Lluís Coll, exalumne de l'ESMUC i director de la formació, va guanyar el primer premi en l'especialitat de solista de corneta. Tots els concerts finals van ser enregistrats per Radio France. El concurs va comptar amb la participació de conjunts provinents, entre d'altres, d'Anglaterra, França i Noruega, i essent l'ESMUC l'únic centre superior present de l'àmbit hispànic. Va exercir com a president del jurat, el prestigiós trombonista Michel Becquet.

L'Obra del Ballet Popular, entitat degana en el foment de la música i la dansa catalanes, ha guardonat l'ESMUC –per mitjà del Departament de Música Tradicional– amb el Premi a Iniciatives Renovadores en l'Àmbit del Sardanisme, per haver incorporat la titulació oficial superior de fiscorn, juntament amb altres instruments tradicionals –gralla, cornamusa i acordió diatònic– en els seus estudis reglats. L'acte de lliurament del premi, que té lloc pels volts del mes d'octubre, inclou el reconeixement explícit de persones i/o entitats que han treballat per a la difusió de la sardana i la música de format lliure per a cobla.

Primera Conferència de Professorat de Piano de Catalunya Ponència:

“L'ensenyament de piano a Catalunya”

per JORDI CAMELL

Introducció

És certament agosarat parlar de l'ensenyament del piano a Catalunya així, genèricament. Tots sabem que hi ha tants mètodes com professors i tantes escoles com plans d'estudi. La nostra única intenció aquí és intentar descobrir d'on venim i reflexionar sobre on som.

El nostre instrument (el piano clàssic, acústic) no té gaire més de dos-cents anys d'existència i en general no ha viscut canvis substancials. La notació musical gairebé tampoc. Les persones continuem tenint cinc dits a cada mà. Per tant, no partim de zero i el marge per improvisar o inventar és pràcticament nul. Com a molt, podem fitar camins en el debat: de repertori, curriculars, metodològics i estructurals. Difícilment seran totalment alternatius, perquè per posar-ne les bases, i no errar el tret, hem de mirar enrere i veure el recorregut fet. És a dir: un camí nou només té sentit si n'hi ha un de vell.

El que sí que ha canviat és la socialització de l'ensenyament musical i pianístic. Per a bé, ja que una quantitat ingent de nois i noies hi tenen accés i es cultiven per mitjà del nostre art, i també “per a mal”, perquè podem caure en la pretensió de posar termes (com *talent*, *sensibilitat* o *musicalitat*) i actituds estrictament artístiques al sac del “tot és possible” i per tant “tot és vàlid”. Això va afegit al fet que aprendre, qualsevol cosa, representa un esforç: implica conèixer i dominar un aspecte que anteriorment desconèixiem.

El segle XIX: una pinzellada històrica

Amb la pèrdua de llibertats i poder polític del segle XVIII, Catalunya està més de cent anys en *stand by*. Comparativament, a Europa, en el període que va del 1790 al 1850, trobem la mort i maduresa de Mozart i Haydn, la poderosa afirmació de Beethoven, les intuïcions harmòniques i el desenvolupament definitiu del piano de Chopin, la

comunicació lírica de Schumann... Veiem com Schubert dona forma definitiva al *lied*, com Mendelssohn redescobreix Bach, com Berlioz fixa les bases de l'orquestra moderna, com Liszt fa gires per tot Europa (va actuar a Barcelona sis vegades entre l'11 i el 19 d'abril de 1845), com Wagner amenaça amb la seva monstruosa concepció del drama musical, etc.

Mentre tot això passava, a Catalunya, amb la Revolució Industrial i una societat civil forta, comencen els primers indicis per passar al cosmopolitisme i es posa de manifest la Renaixença. Aquesta actuà com a activadora en un triple vessant: el moviment coral de Clavé (1824-1874), la investigació musicològica de Pedrell (1841-1922) i la modernització de la sardana de Ventura (1817-1875). Al final del segle XIX trobem el Modernisme: una literatura farcida d'homes il·lustres, una arquitectura que donà fisonomia pròpia al país i una pintura que, malgrat seguir els postulats europeus, va trobar particularitats indubtables. Tot a la recerca d'una identitat pròpia.

El 1891 Lluís Millet i Amadeu Vives fundaren l'Orfeó Català, que desembocà en la construcció del Palau de la Música. Fou un moviment ja impregnat del “wagnerisme”, que inclou figures com Nicolau, Morera, Lamote de Grignon i Garreta. Cal fer esment especial de la figura cabdal de Felip Pedrell. Els grans compositors i intèrprets del moment com Granados (1867-1916), Albéniz (1860-1909), Millet, Malats, Viñes, Falla i Gerhard li deuen la seva formació. Amb aquest nou impuls sorgeixen músics de la categoria de Pahissa, Casellas, Vidiella, Pau Casals (amb la creació de l'Orquestra Pau Casals), Caminals o Joan Llongueres. No ens podem deixar tota la generació de la primera postguerra: Mompou (1893-1987), Blancafort (1897-1987), Gerhard (1896-1970), Toldrà (1895-1962) Taltabull (1888-1964), Massià (1890-1969). Tots grans músics i grans pedagogs.

Aquesta recuperació va culminar els anys trenta, quan a Barcelona, oberta ja a Europa, s'hi poden escoltar les actuacions dels grans solistes. Gràcies a la figura preminent de Gerhard, que actuà com a nexa d'unió principalment

amb la segona Escola de Viena, hi vénen a dirigir compositors com Stravinsky, Britten, Webern i Schönberg (que s'instal·là a casa nostra entre 1931 i 1932). El 1936 se celebra el Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània, en el qual s'estrena el *Concert per a violí* de Berg. La Guerra Civil i la llarga dictadura provocà un tancament de fronteres tant físiques com mentals del qual es ressentí greument l'intercanvi cultural.

La tradició pianística catalana

Si ens aturem a examinar el que fou la promoció de pianistes catalans de final del segle XIX, no deixarà d'impressionar-nos el fet de constatar que, amb un buit històric a les espatlles i amb un pretèrit immediat mancat d'educadors, Catalunya donés de cop i volta un estol de pianistes de primera fila, com Albéniz, Granados, Malats, Viñes, Vidiella o Blanca Selva (naturalitzada catalana). Això no passà per casualitat.

En la formació de tots ells, la Renaixença i el Modernisme hi van tenir alguna cosa a veure. Però també l'aparició del pianista de concert que començà a dibuixar una línia independent i paral·lela en la història de la música. Fins llavors el pianista anava de bracet del compositor, perquè era la mateixa persona, fins que se'n separa i pren autonomia pròpia. Ara és independent, un vertader professional. Pensem només en la figura del gran pianista Ricard Viñes. No escriví pràcticament res. Amic de Debussy, Albéniz, Granados, Ravel, Poulenc, etc., tots el volien com a intèrpret de les seves obres. N'estrenà un requitell i n'hi dedicaren forces. “Creava” música cada vegada que tocava a partir d'un paper escrit. Ell també era l'artista, a l'alçada del compositor.

No és aquest el moment d'aprofundir en l'apassionant arbre genealògic de mestres i professors. És una tasca massa complexa. Cada pianista podia haver treballat amb professors diferents i amb temporalitats molt diverses que podien anar des de fer-se escoltar un dia, prendre quatre classes o treballar-hi uns anys. Tanmateix, generalitzant-



Jordi Camell
en el transcurs de la Primera
Conferència de Professorat de
Piano de Catalunya

ho molt (demanen excuses als musicòlegs), veiem algunes línies interessants i comunes en les arrels de tots ells:

●Clementi ⇨Kalkbrenner ⇨Thalberg
⇨Bériot ⇨Viñes/Malats/Granados
⇨Caminals/Marshall ⇨Alicia de Larrocha/Rosa Sabater.

●Clementi ⇨Moscheles ⇨Brassin
⇨Albéniz ⇨Blanca Selva ⇨Garganta/Massia.

●Clementi ⇨Kalkbrenner ⇨Thomas
⇨Diémer ⇨Vincent d'Indy ⇨Albéniz/Blanca Selva/Gibert Camins.

●Beethoven ⇨Czerny ⇨Liszt ⇨Tintorer
⇨Pujol ⇨Granados/Albéniz/Malats/Vidiella/Viñes/Millet ⇨Gibert Camins/Garganta/M. Canals.

●Beethoven ⇨Czerny ⇨Liszt ⇨Albéniz ⇨Millet.

●Boieldieu ⇨Zimmermann ⇨Marmontel
⇨Diémer ⇨Blanca Selva/Corrot ⇨Mas Porcel/S. Puche.

●Boieldieu ⇨Zimmermann ⇨Marmontel
⇨Vidiella/J. Canals.

Seguint l'arbre genealògic dels mestres de tots nosaltres, segurament faríem cap als noms que figuren al final de cada línia. Tot i que seria inabastable la casuística que els relacionaria entre ells, tenien un punt convergent: la seva estreta relació amb el pianisme francès i amb els professors del país veí. El que s'anomenà l'escola del *jeu perlé* va quallar a casa nostra i, juntament amb les influències del virtuosisme de Liszt i la poètica de Chopin (que visqué molts anys a París i hi deixà molts deixebles), formà en definitiva el tret general que caracteritza el piano català.

A banda de Liszt, cal esmentar dos alumnes de Czerny (Leschetizky i Kullak) dels quals derivaren altres escoles. És un fet important, perquè d'un mateix tronc, en surten branques diferenciades. D'una banda, les escoles del centre d'Europa i de l'altra l'escola francesa amb tots els seus satèl·lits. Si aquestes dues línies s'han diferenciat poc o molt no és tant per una qüestió de metodologia com d'estètiques musicals, cultures i sensibilitats diferents. La història de la tècnica pianística no és determinada pel desenvolupament de l'instrument i el seu estudi, sinó bàsicament per la història de la música en

si mateixa, com a llenguatge, des del punt de vista estètic. La tècnica va sempre després de l'estètica.

En la línia més estrictament catalana, dos personatges clau: Joan Baptista Pujol (1835-1898), que va ser professor de l'Escola de Música de Barcelona i el 1888 fundà una editorial amb els materials més moderns d'aquell temps. I Pere Tintorer (1814-1891), alumne de Zimmermann al Conservatori de París l'any 1834 i després de Liszt. Fou decisiu en el plantejament d'una nova escola pianística catalana; molts el consideren el pare. Ensenyà al Liceu durant més de quaranta anys.

L'ensenyament musical

La teorització de la música i l'ensenyament musical, com a estructures més o menys científiques, sempre han anat a remolc dels creadors, perquè possiblement les regles s'han de treure de les obres escrites, i no al contrari. El segle XIX els concerts públics faciliten el contacte social amb l'art, els instruments es desenvolupen i es busquen mitjans perquè el coneixement musical pugui ser transmès a tothom. La creació de centres no deixa de ser un reflex de la realitat política, cultural i econòmica de cada país i no és casualitat que d'aquests centres n'hagin sorgit més o menys, millors o pitjors músics.

Posem-hi dades. El Conservatori de París fou fundat l'any 1795, el de Varsòvia el 1821 (Chopin hi estudià el 1826), el de Leipzig el 1843 (fundat per Mendelssohn). El Real Conservatorio de Madrid, el 1830. L'Escola Municipal de Música de Barcelona, el 1886. Les dates són contundents.

El Conservatori de Madrid neix d'una ordre del rei Fernando VII. S'establí a la cort i portà el nom de la reina. Aquesta elegí un director italià, Piermarini, que s'inspirà en els conservatoris italians i contractà els músics més prestigiosos, i més cars. L'Escola de Música de Barcelona nasqué d'una sèrie de concerts dirigits per Antoni Nicolau a Barcelona. Engrescat pels esdeveniments, l'Ajuntament organitzà la pri-

mera entitat instrumental oficial: la Banda Municipal de Música, que tingué com a director Josep Rodoreda (1851-1922). En el mateix acord, l'Ajuntament, presidit per Rius i Tauler, creà l'Escola Municipal de Música, bàsicament per proveir la Banda de músics. Amb la direcció d'Antoni Nicolau, el 1896 pren un fort impuls amb Lluís Millet, Enric Morera i, més endavant, Eduard Toldrà. És interessant notar diferències entre els dos centres i treure'n conclusions.

Un punt i a part mereix el Conservatori del Liceu, molt important durant el segle XIX. Catalunya sempre ha estat una referència en el món del cant. Amb la fulgurant arribada de l'òpera italiana a la ciutat (Rossini, Donizetti i Bellini), el 1837 els membres de la Milícia de Barcelona organitzen funcions en un escenari improvisat. Això originà una Societat Filharmònica i al seu voltant va néixer una institució pedagògica privada amb el nom de Liceu Filharmònic-Dramàtic. L'any 1844 s'iniciaren les obres del que havia de ser el Gran Teatre del Liceu.

L'ensenyament del piano a Catalunya

L'ensenyament del piano es basa en la lliçó individual. Per això inevitablement tots els pianistes han acabat poc o molt ensenyant. Així ha de ser. Qui millor per ensenyar una cosa que el que millor la sap fer! Ara bé, el pianista també és un músic. Sobretot és un músic. Necessita un aprenentatge que va més enllà de la particularització artística de cada intèrpret. Per això se sistematitza l'ensenyament.

Tenim un país sense un conjunt de compositors de piano prou important perquè hi hagi un substrat i una tradició forta en el camp educatiu. No és el mateix "tenir" un Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Chopin o Liszt a casa que no "tenir-los". Les seves obres gairebé no havien "passat" els Pirineus al final del segle XIX. La majoria dels professors de piano, des de Tintorer fins a la postguerra del 36 foren "reclutats" pels centres oficials: Liceu i Escola Municipal. Únicament J. B. Pujol i Granados tingueren una personalitat acusada com a pedagogs. Aquest darrer fundà l'Acadèmia Granados i és el que es mostrà més preocupat per examplar la tècnica i flexibilitzar l'execució. A través principalment de l'alumne Frank Marshall, les seves experiències pedagògiques reviu avui gràcies a l'obra continuadora d'Alicia de Larrocha.

Com a referències estructurades de l'ensenyament del piano al començament del segle XX tenim, doncs, l'Escola Municipal de Música, el Conservatori del Liceu i l'Acadèmia Marshall. A poc a poc es van crear instituts musicals i escoles de música arreu del pa-

ís. Després, amb la duresa de la postguerra, tots els centres continuen com poden. Cal destacar, tanmateix, la fundació de l'Acadèmia Ars Nova l'any 1948 per Maria Canals, i tot l'entorn pedagògic del gran violinista i millor pedagog Joan Massià.

Fins a aquells moments, potser no tan llunyans, els conservatoris nord-americans, alemanys o russos funcionaven amb més pressupost i disposaven de més bon professorat. El resultat era que un pianista català, si només havia estudiat aquí, tenia un nivell inferior al de qualsevol estudiant de l'Acadèmia Liszt o del Txaikovski de Moscou, amb la mateixa edat. Això ha estat també un avantatge per a aquests països en el camp pedagògic, atès que els pianistes que sortissin més ben preparats serien els que en el futur guiarien les noves generacions. Un peix que es mossega la cua: crear bons músics perquè en el futur siguin bons professors que al seu torn crearan bons músics. Així també es construeix escola. I de la bona.

Amb la globalització i la circulació lliure dels músics, sobretot de l'Est, aquest panorama ha anat canviant.

L'estat actual

En la postguerra el nostre patrimoni no tenia res a envejar al d'altres països d'envergadura similar. Però el contrapès d'una autèntica vida musical i una bona realitat pedagògica, que hi hauria d'anar lligada, era molt minso. La manca de poder polític potser s'ha emparellat darrerament amb la manca d'ambició artística. Sovint, les noves escoles no s'han estructurat a partir d'esquemes professionals, sinó per mitjà d'un món associatiu de tradició amateur en què no ha predominat la música instrumental. Amb bona fe però amb poca exigència i de manera sovint massa dispersa.

L'ensenyament de la música canvia a l'Estat espanyol amb el Decret de 1966 del Ministeri d'Educació. Aquest distingeix i autoritza conservatoris de grau elemental, mitjà i superior segons l'oferta curricular i les titulacions dels professors i, al mateix temps, a tots els qui s'acullen a la normativa, els facilita recursos.

En els anys setanta, Catalunya demana l'autonomia i la recuperació de llibertats, també pedagògica, escarmentats com estàvem després de quaranta anys. Volíem tenir capacitat per generar projectes musicals propis que reforcessin la identitat del país. Tota la comunitat educativa musical es mobilitza. A Madrid, molt murrís, van dir que d'acord. D'aquesta manera s'estalviaven els costos a Catalunya fent un exercici de tolerància. Com que encara no hi havia cap administració autonòmica i els ajuntaments tampoc no tenien competències, els centres van

Per millorar el nostre ensenyament hem de desenvolupar l'engranatge de tots els nivells i graus: elemental, mitjà i superior.

quedar orfes. Els ajuntaments van assumir uns costos pels quals no tenien cap tipus de finançament. Comprar equipaments i augmentar la plantilla amb personal qualificat suposava, per tant, unes despeses insuportables.

En aquest període, amb la Llei de la funció pública, els ajuntaments van haver de normalitzar la situació laboral dels seus professors de música. Al mateix temps apareix l'Estat de les Autònoms. La Generalitat, que no tenia transferències per a l'ensenyament de règim especial, no el podia crear sense desatendre les lògiques prioritats del de règim general. Per tant, demana que l'Estat creï aquestes partides per transferir-les. Però aquest, que no tenia, històricament, cap responsabilitat de finançament a Catalunya per aquests centres, tampoc no té cap partida pressupostària per ser traspassada. I diu que aquesta mai no ha existit. L'un per l'altre podien justificar no assumir aquests costos. Els ajuntaments es van quedar amb la "patata calenta" i això provocà un niu de problemes entre professionals i administracions locals que portà, els primers anys dels noranta, uns convenis entre la Generalitat i cadascun dels ajuntaments. L'aportació per als conservatoris, però, sempre va estar condicionada a l'aportació general de l'Administració autonòmica amb la local, amb pactes bilaterals.

Ara, amb l'ESMUC, la Generalitat ha assumit el centre superior d'una manera esplèndida i generosa. Però la situació administrativa amb els altres centres no sabem si ha variat gaire. En tot cas, el que per a nosaltres és important, és esbrinar fins a quin punt aquesta estructura administrativa pot determinar o no la qualitat de l'ensenyament que ofereix cada escola o conservatori. Malgrat que cadascun pel seu compte, és de justícia reconèixer la tasca que han realitzat tots aquest centres en

El tret diferencial de l'ensenyament de la música és la seva dimensió artística i humana. La tècnica va sempre després de l'estètica.

temps difícils per trencar dinàmiques i rutines.

Conclusió

Volem concloure dient que, per millorar el nostre ensenyament, hem de desenvolupar l'engranatge de tots els nivells de la piràmide: elemental, mitjà i superior. Hem de cercar els punts en comú, buscar vies de millora, trobar el fil conductor que ens ha de connectar i fer-ne un seguiment. Escoltar-nos els uns als altres. En definitiva, hem de fer un esforç per descobrir el veritable sentit de la tasca que fem.

Quan un estudiant de piano es posa davant del seu instrument i en fa sortir música ha de saber què està fent: aquest és el centre de tota transmissió artística. Perquè la música pugui ser transmesa necessita uns suports materials: s'ha de poder "escriure", i això implica un llenguatge, i s'ha de poder "fer", i això implica un instrument. Tot allò que suposa uns suports materials és susceptible de ser ensenyat i s'aprèn sobretot mitjançant l'ensenyament. Per això som aquí.

Saber escriure la llista de la compra no vol dir ser un escriptor, i saber parlar no vol dir ser un actor. De la mateixa manera, l'estudiant de piano necessita una vasta formació per aconseguir ser un bon músic. El piano és un instrument amb unes possibilitats musicals i de repertori gairebé inabastables, i la manca de temps d'estudi derivada de l'actual llei i dels "paranys" de les noves tecnologies fan que el nivell assolit se'n ressenti enormement.

En detriment nostre hem de dir que l'aprenentatge musical, comparat amb l'ensenyament general, també és l'aprenentatge d'una tècnica molt semblant a la científica, quant al rigor. Però molt diferent en el mètode, perquè el seu instrument no només és la raó, que ens ajuda a "comprendre" el que estem fent, sinó també i sobretot la sensibilitat. Per això la formació pianística no només consisteix a aconseguir una tècnica depurada sinó també a formar, a la vegada, persones humanament completes. Aquest potser és el tret més diferencial: la dimensió artística i humana del nostre ensenyament.

Arran de les característiques i prescripcions musicals de l'instrument (capaç de reduir, per exemple, tot el material sonor d'una obra simfònica a l'execució amb dues mans), ens veiem en cor d'afirmar que, finalment, un músic serà més bon músic si pot desenvolupar-se amb facilitat davant d'un piano.

Jordi Camell és professor de piano i cap del Departament de Música Clàssica i Contemporània (instruments no orquestrals) de l'ESMUC.
jordi.camell@esmuc.net

Activitats

juny 2006

Música Clàssica i Contemporània / Concert

Concert del Conjunt S. XX

Dia 1, 12.30 h / Aula d'orquestra

Direcció: Daniel Mestre.

Intèrprets: Joana Altavill, clarinet; Víctor Córdoba, violí; Carme Garrigó, percussió; Sergi Gili, flauta; Endré Kertész, violoncel, i Anna Puigmartí, piano.
Obres de Henze i Brotons.

Música Tradicional / Concert

Concert de tenora i orgue

Dia 1, 13 h / Aula d'orgue (311)

Intèrprets: Hector Paris, orgue, i Albert Vergés, tenora.
Obres de J. Ll. Moraleda, Max Havart i Pau Casals.

Música Antiga / Concert

Concert final del seminari d'ars nova italiana

Dia 2, 19 h / Església de Sant Felip Neri. Pl. Sant Felip Neri, s/n. Barcelona.

Pedagogia / Curs

Curs de didàctica especialitzada del piano

Dia 2, de 15 a 19 h / Aula 352

Dia 3, de 9 a 14 i de 15 a 18 h / Aula 352

A càrrec de Marisa Pérez, pianista i pedagoga, i professora de l'Escola.

En el curs es tractaran dels aspectes següents:

-Seqüenciació en la programació de l'aprenentatge musical del piano per permetre el desenvolupament equilibrat de les habilitats tècniques i musicals.

-Accions i moviments coreogràfics en el teclat, base d'una tècnica natural i lliure de tensions.

-Escolta interna i pensament musical, cap a un aprenentatge auditiu i comprensiu de la música.

-Possibilitats per improvisar i compondre des de l'inici i durant totes les etapes de la formació.

-Anàlisi comparativa de diferents mètodes de piano.



Marisa Pérez

Parc d'Instruments

Mostra d'instruments de vent: clarinets

Buffet Crampon

Dia 6, de 10 a 21 h / Aula d'orgue (311)

Programa:

De 10 a 14 i de 15 a 18 h: mostra i "tast" dels instruments.

De 18 a 21 h: presentació i demostracions.

Cal confirmar l'assistència i indicar el nom dels assistents i el telèfon de contacte, per correu electrònic: instruments@esmuc.net, o bé per telèfon: 933 523 011.



Tosca

Música Tradicional / Concert

Concert final de la cobla de l'Escola

Dia 7, 18 h / Aula d'orquestra

Pedagogia / Seminari

Seminari d'investigació en educació musical

Dia 7, 11 h / Aula 350

A càrrec de M. Paz Sandín.

Pedagogia / Seminari

Seminari d'investigació en educació musical

Dia 14, 11 h / Aula 350

A càrrec d'Àngels Arnaus.

Música Clàssica i Contemporània / Concert

Concert final de percussió

Dia 14, 19 h / Aula d'orquestra

Per consultar totes les activitats: www.esmuc.net



Padilla, 155 - Edifici L'Auditori
08013 Barcelona
Tel.: (+34) 933 523 011
Fax: (+34) 933 497 108
A/e: info@esmuc.net
Internet: www.esmuc.net



LAURA COMA

Hopkinson Smith

Imparteix el Semirani "La viola de mà i el seu context"

"Sempre hi ha espai per al talent"

Havent realitzat la primera part del seminari sobre la viola de mà i el seu context, que s'articula en dos blocs de dos dies cadascun, Hopkinson Smith parla ja amb força coneixement de la realitat de l'ESMUC. Provo- ca i juga amb els alumnes ("Els de la música antiga hem nascut per gaudir de la vida, no per barrallar-nos-hi!", els diu). Els joves escolten atents els consells del mestre amb admiració i atenció. Consells de mestre. Consells, tots ells, de vida.

per RUT MARTÍNEZ

—Què li sembla, l'Escola?

—La veritat és que la trobo molt dinàmica, malgrat que encara no conegui prou aspectes relacionats amb l'administració i la gestió. Amb tot, sí que em sembla admirable la capacitat d'obertura del centre i dels seus professors; entre ells, del mateix Xavier Díaz, que, sense oblidar en cap moment els valors musicals bàsics de l'ensenyament dels instruments de la música antiga, busca noves fórmules per acostar la realitat interpretativa vinculada amb aquest àmbit d'estudi. En tot cas, cal remarcar el molt bon nivell del professorat de l'Escola, fet que la converteix en la més interessant de la Península de la nostra disciplina. Pel que fa a l'alumnat, ens calen encara uns anys per valorar-ne les capacitats, com a conjunt, en la mesura que el centre és molt nou i necessita tenir un bagatge més llarg.

—Quins aspectes ha destacat en el marc d'aquest seminari?

—Bàsicament, tot el que té a veure

amb la "cantabilitat" [S'atura. Somriu i em diu: *cantabile*... I balanceja la mà, amb els ulls clucs, metre esbossa un somriure relaxat... Feliç]. Parlo sobre la importància de la unió entre el gest musical i el físic, de la necessitat d'aprendre a escoltar; és el més important. De fet, els joves tot just n'estan aprenent. Qualsevol estudiant ha de saber escoltar el seu instrument igual que ho fa el mateix professor. Només així es poden detectar els possibles problemes; pots definir-los i establir els criteris i mecanismes necessaris per resoldre'ls. Detectar un problema és ja, *per se*, la meitat de la seva resolució.

—En les seves classes apel·la a un vitalisme, a una capacitat de divertir-se aprenent, sovint poc explorada...

—Certament. És possible aprendre d'una manera seriosa, rigorosa però també divertida. L'humor és fonamental també en l'art i és per això que cal estimular aquest aspecte en l'aprenentatge dels joves.

—¿És encara la música antiga una disciplina d'elit?

—No estrictament. Cal recuperar el nivell assolit pels renaixentistes i els barrocs i, en aquest sentit, resulta interessantíssim reconstruir i reestructurar la metodologia vàlida per ensenyar aquest estil de música, associada a un món artístic fascinant que necessita més divulgació.

—I aquesta metodologia, què inclou?

—En essència, una capacitat de comunicar per mitjà de la intuïció que evoluciona, com també ho fa —i ho ha fet— el mateix públic de la música antiga. Aspectes com la comprensió d'una determinada obra, la tipologia i l'afinació dels instruments, l'estudi comparatiu... El context, en definitiva, són aspectes que intèrprets i públic han de valorar. Podríem parlar, doncs, d'un tipus d'audició més profunda que per-

meti aflorar les aptituds dels artistes. I és que, afortunadament, sempre hi ha espai per al talent.

—Què motiva Hopkinson Smith a realitzar classes magistrals com les que ha impartit aquests dies a l'ESMUC?

—Per a mi és una gran satisfacció animar, ajudar i, en el millor dels casos, facilitar que la gent aprengui a manifestar el seu propi talent. Resulta molt gratificant veure com s'entusiasmen amb cada petita millora. La meua tasca consisteix a guiar-los, a fer-los cantar. Cantar una frase musical et permet definir el model de treball i la direcció que cal seguir. La musicalitat natural, innata, arriba mitjançant la veu, el cant. Per aconseguir resultats similars amb l'instrument, fan falta molts anys. Em refereixo a un treball llarg, constant —dies, setmanes, mesos, anys... Per contra, em fascina aquest aspecte fràgil, efímer, de la veu humana que, ben treballat, condueix l'interpret a tocar amb una naturalitat plenament bella —tot i que sempre hi ha un punt subjectiu en aquest tipus de valoracions.

—Acabarem amb un parell de tòpics: ¿l'audició de la música antiga necessita unes condicions acústiques concretes i una predisposició determinada dels oïdors?

—En la mesura que parlem d'instruments amb una menor projecció sonora, és clar que sí, però no ho veig un inconvenient. Això la fa una música més íntima, més directa, entroncada amb l'ànima musical de les persones. Una música completa, en el sentit que articula, recrea aspectes no estrictament interpretatius, com el coneixement del repertori i l'estètica de l'època. És una música que ens permet recuperar una part de la sensibilitat humana que tots tenim.

—¿Un consell per als alumnes?

—Cantar, primer i per damunt de tot.