

ESMUC

SETEMBRE 2006
NÚMERO 10



ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA DE
CATALUNYA

Escola Superior de Música de Catalunya

Teresa Berganza

Assaig
i visita
a l'Escola



ACTUALITAT

L'ESMUC acull el curs internacional d'estiu de l'Associació Orff-Espanya



FOTOS LAURA COMA

Música i moviment en l'educació, aquest és el títol del curs internacional d'estiu que anualment organitza l'Associació Orff-Espanya i que enguany s'ha celebrat a l'ESMUC, en coordinació amb el Departament de Pedagogia de l'Escola. El curs, celebrat del 10 al 14 de juliol, va centrar el seu programa a donar a conèixer models didàctics per a edats diferents des de la perspectiva de l'Orff-Schulwerk. Impartit per Verena Maschat (ajudant de càtedra de l'Orff-Institut de la Universitat Mozarteum de Salzburg) i James Harding (professor de música a la San Francisco School i encarregat de desenvolupar el programa Orff a diverses escoles nord-americanes), la cinquantena de participants van tractar d'aspectes com el desenvolupament dels sentits, la sensibilització i la consciència corporals, el ritme com a element bàsic de la dansa i, especial-

ment vinculat amb aquest darrer punt, la relació entre dansa i música en la tradició europea –dances històriques, danses socials, elements coreogràfics, etc.

Al marge del treball de caràcter més pràctic, el curs d'estiu també va incloure diverses conferències, taules rodones i debats en grup.

Sobre l'Associació Orff-Espanya

Creada l'any 1996, l'Associació Orff-Espanya és una organització sense ànim de lucre integrada per professors d'educació musical i moviment interessats en les idees pedagògiques que el compositor alemany Carl Orff va començar a desenvolupar a partir del 1924 amb la finalitat de convertir la música en un ensenyament viu; una forma, per tant, privilegiada d'interacció social en què cada persona desenvolupa les seves capacitats musicals com a part d'un grup. Seguint els principis educatius que defineixen el pensament d'Orff, l'Associació té com a objectius principals facilitar la pràctica de la música com un hàbit cultural a l'abast de tothom; fomentar les capacitats perceptives, creatives i comunicatives mitjançant l'expressió vocal, instrumental i corporal; utilitzar l'exploració, el joc, la improvisació, la composició i la interpretació de textos, cançons, danses i peces instrumentals per al desenvolupament d'un pensament musical ric i profund, com també desenvolupar la dimensió social de la música per mitjà de la pràctica musical en grup. Per a més informació: www.orff-spain.com.

Jornada de portes obertes amb motiu de la Festa de la Música

Amb motiu de la celebració de la Festa Europea de la Música, el 21 de juny passat l'Escola va celebrar una jornada de portes obertes destinada a donar a conèixer tant les disciplines d'estudi com les instal·lacions del centre. La jornada, que es va iniciar a les nou del matí i es va allargar fins a les nou del vespre, va incloure diverses visites guiades en horari de matí i tarda. Futurs estudiants, joves arquitectes, casals de gent gran propers al barri, entre altres, van ser alguns dels visitants en una jornada on més d'un centenar de persones van poder viure de ben a prop la realitat de l'ESMUC.

Mas dirigeix la clarinetista Ona Cardona a Maó

L'alumna de clarinet de l'ESMUC **Ona Cardona**, que ha finalitzat enguany amb qualificacions excel·lents els seus estudis a l'Escola, va ser dirigida pel director de l'ESMUC, el mestre **Salvador Mas**, en un concert celebrat a Maó, vila natal de la clarinetista, el 10 de juliol passat, en el marc del 34è Festival de Música d'Estiu organitzat per Joventuts Musicals de Ciutadella (Menorca). Mas va dirigir l'Orquestra de Cambra Illa de Menorca, en un concert que va incloure la interpretació de *Vistes al Mar* d'Eduard Toldrà, així com del *Concert per a clarinet i orquestra K 622* de Mozart, amb Cardona com a solista. Ja en la segona part, Mas va dirigir la *Simfonia núm. 40 en sol menor K 550*, també de Mozart. Èxit de públic i gran ovació per a la jove intèrpret, deixeble del professor **Josep Fuster** i guanyadora, entre altres, del Certamen Nacional d'Interpretació «Intercentros», l'any 2005.

Una tarda amb Teresa Berganza



FOTOS MIREIA PINTÓ



Radiant, distesa i divertida, així es va mostrar la prestigiosa *mezzo-soprano* **Teresa Berganza** en la seva recent visita a l'ESMUC. La cantant, acompanyada de la seva filla, la soprano **Cecilia Lavilla**, i del pianista **Juan Antonio Álvarez-Parejo**, va visitar les instal·lacions de l'Escola el mes de juliol passat amb motiu de la seva presència a Catalunya arran dels seus compromisos professionals. Berganza va ser rebuda pel director de l'Escola, **Salvador Mas**; el subdirector, **Oriol Ponsa**, i el cap d'Estudis, **Rafael Salinas**, i per la mirada atenta de la també

mezzosoprano i professora de l'ESMUC, **Mireia Pintó**, que va acompanyar Berganza tant en la visita com en l'assaig posterior que la cantant madrilenya va fer a l'aula de cor de l'Escola.

Berganza, però, no només va departir amb la direcció del centre sobre la tipologia d'Escola i dels ensenyaments que s'hi imparteixen, sinó que va interessar-se també per la integració de l'ESMUC dins el complex cultural i educatiu de L'Auditori. És precisament d'aspectes vinculats amb la formació dels més joves que la cantant va intercanviar diverses opinions amb el director, Sal-

vador Mas, tot esperant poder traçar línies bàsiques de col·laboració en un futur immediat. És arran d'aquest interès creixent per aspectes vinculats amb l'educació que la mateixa Berganza ha estat una de les protagonistes destacades de les classes magistrals enregistrades en el programa *Magister Musicae-Harmos*, promogut per la Fundació Albéniz, i en què l'ESMUC ha actuat com a proveïdor de continguts en tant que soci internacional del projecte, presentat a la seu central de la Fundación Caja Madrid el 30 de maig passat.



Assaig de luxe

El fet que Berganza obrís el 6 de juliol passat el dotzè Festival Internacional de Música Clàssica-Memorial Eduard Casajoana de Sant Fruitós de Bages va propiciar la seva visita a Barcelona i, particularment, a l'ESMUC. La *mezzo* i la seva filla van repassar a bastament el repertori del concert, integrat per obres de Monteverdi, Händel, Paisiello, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Gounod, Massenet, Dvorák i Donizetti. Acompanyades pel pianista Juan Antonio Álvarez-Parejo, mare i filla van departir àmpliament amb periodistes i curiosos durant tota la tarda d'estada a l'Escola. A la foto de la portada, Mireia Pintó acompanya Teresa Berganza i Cecilia Lavilla.

Assistència a la conferència IAML-IAMIC-IMS

La Biblioteca de l'Escola ha participat en la darrera edició de la conferència de la Internacional Association of Music Libraries (IAML), que va tenir lloc del 18 al 23 de juny a la ciutat sueca de Göteborg. Per primera vegada aquesta conferència ha reunit representants de tres associacions musicals, com la mateixa IAML, la Internacional Musicological Society (IMS) i la Internacional Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAMIC). Entre altres temes, s'hi van tractar les darreres novetats entorn dels projectes internacionals de documentació musical com RISM, RILM, RIPM i RIdIM, diversos projectes de digitalització de fons musicals (Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque Royale de Belgique), i també els resultats de les nombroses comissions de treball de la IAML, com per exemple les de drets d'autor, accés a materials efímers, materials audiovisuals, accés a arxius musicals, arxius d'orquestra, biblioteques públiques, especialitzades o biblioteques d'institucions d'ensenyament musical.



Viva España!

Més que una sardana de Pere Rigau

per JOAQUIM RABASEDA

En el curs d'un treball de camp en la zona del baix Ter, una recerca dirigida per Jaume Ayats,¹ vàrem localitzar al Centre de Documentació de Can Quintana de Torroella de Montgrí una sardana amb un títol ben sorprenent. *¡Viva España!* formava part d'un plec de sis sardanes conservat en el fons que els descendents de Pere Rigau (1868-1909) van cedir a aquest centre l'any 2002.² Els primers dos compassos dels curts són reveladors: el flabiol, els dos cornetins i un fiscorn toquen el conegut motiu inicial de l'himne actual de l'Estat espanyol. A partir d'aquí la sardana encadena, una rere l'altra, diverses citacions d'altres himnes i melodies de caràcter marcial. Res de cançons populars catalanes. Ni tan sols el característic acompanyament rítmic i harmònic que s'ha convertit en l'emblema de la dansa nacional. En lloc d'aquest, el ritme del *tutti* final –que repeteixen insistents el flabiol, les tenores, els tibles, els trombons, un fiscorn i el contrabaix– remet directament a les desfilades militars i a les *corridas* de toros; és a dir, a les músiques de moda que van coincidir en el pasdoble al principi del segle XX.

El 2006 aquest document no ens deixa indiferents. Reclama, provocador, la nostra atenció. Perquè no ens és fàcil entendre com un dels protagonistes del particular cànon nacional de la sardana hagués escrit aquesta obra. Perquè tant el títol com les melodies i els ritmes xoquen amb la forma i el timbre que considerem consubstancials de les sardanes. Quan la imaginem amb l'anàlisi de la partitura –i també si l'escoltéssim– patim un conflicte hermenèutic, ja que els significats que ens suggereix ens resulten contradictoris. Ara bé, aquesta contradicció, no la visqué Pere Rigau ni els balladors empordanesos del final del segle XIX.

Vet aquí una bona oportunitat per demostrar que la història no és només



Els Montgrins en el tombant de segle. Pere Rigau està assegut, el primer a l'esquerra

un instrument ideològic al servei de les institucions, ni un entreteniment que omple la curiositat del nostre lleure, ni encara menys un coneixement complementari als nostres oficis i aficions. La història també ens desvetlla. Ens desperta del nostre pensament autosuficient. Els marxistes ho sabien molt bé: la història podia desalienar, podia des-narcotitzar.

Al principi del segle XX es va difondre a Catalunya una nova imatge de la sardana, que la convertia en un símbol nacional i en un referent de civilitat.

Pere Rigau, un altre apòstol de la pàtria catalana. Flabiolaire virtuós i fundador de la cobla Els Montgrins, de la qual fou director, Pere Rigau va ser un dels autors de sardanes més prolífics de la seva època. S'ha escrit diverses vegades que en compongué unes cinc-cents, tot i que la majoria es donaven per perdudes.³ També s'ha escrit que fou un continuador de la via oberta per Pep Ventura «en fer prevalèixer la més pura i genuïna condició racial enfront del corrent perniciosos que en la seva època imperava d'utilitzar ritmes impropis com la polca o melodies calcades de les òperes per compondre les composicions sardanistes».⁴ Però que va morir massa aviat, «en el sentit que va morir precisament quan s'estava forçant el clima idealista que va donar lloc al període de ressorgiment de la sardana».⁵ Lluís Albert ho aventurava unes frases abans: al costat de Josep Serra hauria proporcionat un nou cas per a les vides paral·leles de Plutarco.

En els primers anys del segle XX, a cavall de l'ascens de la Lliga Regionalista de Catalunya, va difondre's pel territori una nova imatge de la sardana



Particel·la de flabiol
de la sardana
¡Viva España!,
de Pere Rigau

que la convertia en un símbol nacional i en un referent de civilitat. Des d'aleshores, les postures catalanistes volien deslliurar-la de les impureses ocasionades per la influència dels balls de moda i dels costums musicals estrangers, ja fossin italians ja fossin espanyols. La sardana pura, arrelada míticament en els versos d'Homer i continuadora de l'esperit herdià del poble en les seves melodies, es convertia així en el principal rerefons conceptual del seu discurs històric. El que fins aleshores havia estat una agrupació instrumental per a les festes locals esdevenia símbol sonor d'un país. També ho feia la forma musical que havia crescut al costat de les noves actituds corporals i de manifestació social dels joves de mitjan segle XIX. I les històries que s'explicaven al voltant del repertori i dels principals autors sardanístics van ser un bon mecanisme de suport a aquesta ideologia nacionalista, que manifestava el seu programa emocional amb la cobla i la sardana. Calia desenterrar la dansa nacional com calia desenterrar la pàtria espiritual que jeia ofegada sota l'enclusa de l'Administració espanyola. Així ho creien.

L'escriptura històrica sobre la sardana va impregnar-se d'aquestes idees que varen solidificar una opció estètica en un imperatiu des del qual es construïa la història i es jutjava el pasat. Des d'aquesta perspectiva es reclamava l'heroisme de Pep Ventura i del conjunt d'homes compositors que ell encapçalava. Entre els salvadors musicals de Catalunya, havia de trobar-s'hi Pere Rigau. Així ho explicaven.

Un mosaic d'himnes. Un reial decret del Govern de José Maria Aznar va regular definitivament, encara no fa una desena d'anys, l'himne de l'Estat espanyol.⁶ Amb aquest pas acabava el seu recorregut d'himne oficial, que havia

començat amb un decret signat per Francisco Franco el juliol de 1942. Fins aleshores havia estat un emblema monàrquic que havia simbolitzat també determinades tendències polítiques, ja que des del casament d'Isabel II, l'octubre de 1866, la *Marcha de granaderos* representava aquesta via dels Borbons.⁷ Per tant, és lògic pensar que la marxa que es troba escrita en una de les pàgines del *Libro de la ordenanza de los toques de pifanos y tambores que se tocan nuevamente en la infantería española*, publicat a Madrid el 1761, obra del músic andalús Manuel Espinosa de los Monteros (1725-1810), no era pas un himne. S'hi va convertir amb el pas del temps.

En l'antiguitat grecoromana els himnes eren uns poemes d'honor als déus i als herois, que normalment es cantaven en actes de culte. El cristianisme va transformar-los en lloances a Déu, als sants i a la Verge Maria. I d'aquest ús religiós deriven els nostres himnes nacionals, sobretot després de la Revolució Francesa de 1789, quan se'n compogueren molts per exaltar la llibertat i les noves divinitats de la Il·lustració. Una de les conseqüències del pas de les tropes franceses per la Península va ser la difusió d'aquesta nova definició del gènere hímic. Ja el 1808 Ferran Sor (1778-1839) va escriure'n alguns a par-

En l'època grecoromana els himnes honoraven déus i herois. El cristianisme els transforma en lloances a Déu, als sants i a la Verge Maria.

tir de poemes de Juan Bautista Arriaza (1770-1837), com el *Venid vencedores* que entonava l'exèrcit espanyol el vint-i-vuit d'agost del mateix any, mentre entrava a Madrid.⁸

Un altre dels exemples primerencs que trobem a Espanya és l'*Himno a Riego*, que van utilitzar les tropes constitucionalistes de Rafael Riego el 1820. Una prova de la força simbòlica d'aquesta música fou que Ferran VII l'hagués de cantar davant les multituds des d'un dels balcons del Palau Reial com a signe de respecte a la Constitució.⁹ Durant més de cent anys, la seva lletra va anar variant. Això ens en corrobora la vigència i l'ús: va ser un signe d'oposició republicana a la monarquia, tant quan va esclatar la Revolució Gloriosa de setembre de 1868 com quan va proclamar-se la Segona República l'abril de 1931. Encara el desembre de 2003, a la final de la Copa Davis, les seves notes atiarrien una mica més el debat sobre la realitat nacional espanyola.

Fins a l'arribada del *Caudillo*, però, la proclamació d'un himne nacional espanyol va ser un procés complex i difícil. Al final del segle XIX, la gent encara usava les melodies de moda quan necessitava una cançó emblemàtica per expressar el seu sentiment patriòtic. Per això, en esclatar la guerra de Cuba, els soldats espanyols que partien ho feien cantant un fragment de *Cádiz*, una sarsuela que Federico Chueca (1846-1908) i Joaquín Valverde (pare, 1846-1910) van estrenar el 1886. La marxa del final del primer acte, que començava amb un característic motiu tallat i amb el text «Vi... va... España», va ampliar ràpidament el repertori de les bandes militars i era cantat espontàniament pels carrers de Madrid. Joaquín Valverde (fill, 1875-1918) va convertir-la, l'any 1896, en la melodia central i en el títol d'una nova sarsuela còmica. Durant més d'una dècada va ser una de les melodies més populars. Fins que a causa del desastre antillà va passar a ser un signe funest de la bogeria patriòtica, i es va deixar de tocar. Fou arraconada i proscriu.¹⁰

Així doncs, parlar de la *Marcha de granaderos* com l'himne nacional d'Espanya al final del segle XIX és un error. Potser era un emblema monàrquic que aplaudien els borbònics, és a dir, un vestigi de l'antic règim que no s'havia adaptat encara a les noves realitats simbòliques del romanticisme. No és estrany, doncs, que Pedrell no en faci cap re-

ferència en el seu diccionari editat el 1894, mentre que sí que hi recull els exemples dels himnes de França, d'Anglaterra, d'Itàlia, i «el de Riego».¹¹ Un himne, essencialment, era un text cantat.

Per què historiem? Com detalem en l'esquema adjunt, la sardana de Pere Rigau és una mena de popurri que cita la *Marcha de granaderos*, l'*Himno a Riego*, la *Marcha de Cádiz*, diversos tocs militars de corneta i altres melodies que encara no hem pogut identificar. Si aquestes citacions en una sardana ens creen un conflicte hermenèutic avui dia, és perquè hem heretat una conceptualització concreta d'aquesta dansa. Pere Rigau va compondre un ball de moda més, no un símbol nacional. I va utilitzar unes melodies conegudes que tampoc no ho eren. Tot i que no queda clar si va escriure-la amb una finalitat evocadora o irònica, en qualsevol cas no hi havia el xoc de significats que hi afegim ara.¹² Perquè no compartim la mateixa vivència de *¡Viva España!*, de la mateixa manera que no coneixem totes les referències que l'autor feia d'altres obres.

Més enllà de la revisió crítica de les sardanes i de la reflexió historiogràfica, aquesta composició de Pere Rigau ens confirma que les nostres experiències musicals estan voltades de significacions que no són secundàries, i que a vegades poden absorbir la percepció que se'n té. La topada amb l'«altre» històric, la imaginació de la seva realitat a partir del seu rastre, neix de la nostra curiositat, però també d'una inquietud. Perquè a vegades els indicis fan que ens qüestionem a nosaltres mateixos, que ja no ens sigui possible continuar indiferents amb determinades idees i comportaments que tenim ben assumits. Les dades del passat, com aquest plec de partícels conservat a Torroella de Montgrí, ens recorden que no som nans sobre les espatlles de gegants, sinó persones atrapades en la complexitat ideològica de les nostres vivències. És massa còmode reduir les transformacions ocorregudes amb el pas del temps a quatre tòpics historiogràfics, i culpar les institucions de la manipulació del coneixement històric. Els manuals d'escola determinen. També ho fan les veus radiofòniques, els programes de mà i les imatges promocionals. Però l'impuls que ens pot provocar el coneixement del passat ens allibera mitjançant la nostra pròpia consciència. Per això no tothom es conforma a explicar-se històries. La història, fins i tot quan l'escriu un ingenu, no és mai innocent.

Esquema analític dels continguts melòdics de la sardana *¡Viva España!*

Compassos	Contingut melòdic
CURTOS	
1 - 2	Motiu inicial de la <i>Marcha de granaderos</i>
3 - 5	Toc de corneta núm. 1
6 - 10	Melodia sense identificar núm. 1
11 - 15	Toc de corneta núm. 2
16 - 23	Variació de la tercera secció de l' <i>Himno a Riego</i>
24 - 25	Motiu inicial de la <i>Marcha de Cádiz</i>
26 - 33	Melodia sense identificar núm. 2
LLARGS	
34 - 41	Primera secció de la <i>Marcha de granaderos</i>
42 - 49	Melodia sense identificar núm. 3
50 - 51	Toc d'atenció
52 - 59	Variació de la tercera secció de l' <i>Himno a Riego</i>
60 - 70	Melodia sense identificar núm. 4
71 - 88	<i>Marcha de Cádiz</i>
89 - 94	Melodia sense identificar núm. 5
95 - 110	Melodia sense identificar núm. 6

NOTES

1. Fruit d'aquesta investigació acaba d'aparèixer el llibre JAUME AYATS, dir. (2006). *Córrer la sardana: balls, joves i conflictes*. Barcelona: Rafael Dalmau editors.

2. Can Quintana, Centre de Documentació, Fons Pere Rigau, núm. inv. 33, núm. antic 40.

3. CARLES RIERA i JOSEP VENTURA (1991). *De la A a la Z: diccionari d'autors de sardanes*. S. c.: SOM, p. 155; CONCEPCIÓ RAMIÓ (2001). «La sardana, la música de cobla i els esbarts», dins XOSÉ AVIÑOÀ, dir. *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear, volum VI: música popular i tradicional*. Barcelona: Edicions 62, p. 143, i (2002): «Rigau i Poch, Pere [Barretó]», dins JESÚS GIRALT, dir. *Gran Enciclopèdia de la Música*, vol. 7. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, s. p.

4. PERE CASTELLS (1985). «Preludi», dins DIVERSOS AUTORS. *Cobla orquestra Montgrins: cent anys al servei de la música (1884-1984)*. Girona: Diputació de Girona, p. 19.

5. LLUÍS ALBERT (1985). «Capítol 1», dins DIVERSOS AUTORS. *Cobla orquestra Montgrins: cent anys al servei de la música (1884-1984)*. Girona: Diputació de Girona, p. 47 i 48.

6. Per Reial decret 2027/1998 de 18 de setembre, s'admetia oficialment la nova revisió i orquestració de l'*Himno nacional* feta per Francisco Grau Vergara, director de la Banda Real de Palacio. Un altre reial decret de l'any anterior va regularitzar la compra dels drets de l'adaptació i instrumentació que Alfons XIII havia encarregat a Bartolomé Pérez Casas el 1907.

7. ANDRÉS RUIZ (2000). «Himno (II)»,

dins Emilio Casares, dir. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 308.

8. RAMÓN GARCÍA-AVELLO (2002). «Sor Montadas, Fernando [Ferran Sors, Joseph Fernando Macario Sor]», dins EMILIO CASARES, dir. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 1169.

9. JOSÉ ESTEBAN GONZALO (1997 i 1998). «El himno de Riego», dins *Política*, núm. 24-25.

10. JUAN ARNAU i CARLOS M. GÓMEZ (1979). *Historia de la Zarzuela*, vol. 3. Madrid: Zacos, p. 459; CONCEPCIÓN ROMERO (1999). «Chueca Robles, Federico», dins EMILIO CASARES, dir. *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, vol. 3. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 686 i 687; i (2002): «Valverde Sanjuán, Joaquín [Quinito]», dins EMILIO CASARES, dir. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 720.

11. FELIP FEDRELL (1894). «Himno patriótico», dins *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Imprenta de Víctor Gerdós, p. 221.

12. Per a més informació sobre paròdies i citacions d'himnes espanyols en la música del segle XIX, vegeu FRANCESC CORTÉS (1996). «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán», dins EMILIO CASARES, dir. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 2 i 3. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 289-318.

Joaquim Rabaseda és professor d'Història general de la música, d'Història de la música per a les arts visuals, i de Percepció auditiva a l'ESMUC.
joaquim.rabaseda@esmuc.net

Parc d'instruments Posada al punt

Durant el curs 2005-2006 es van convocar una sèrie de concursos per a l'adquisició d'instruments musicals a fi d'ampliar l'oferta del servei del Parc d'Instruments de l'ESMUC. Un cop realitzades les adjudicacions per mitjà de les diverses comissions de valoració, es van dur a terme les adquisicions als fabricants i constructors escollits.

Entre els instruments adquirits destaquen, per exemple, les tres noves octaves de gongs, que permetran ampliar els repertoris d'orquestra; l'orgue positiu, imprescindible per a molts dels conjunts de música antiga, i el contrafagot, tan esperat pels fagotistes de l'Escola. Aquests i altres instruments passaran a formar part del més d'un miler de peces que ja hi ha catalogades al Parc d'Instruments.

A més de les adquisicions, el Parc també ha revisat els instruments ja existents per tal que, en la mesura que sigui possible, els alumnes i professors els trobin en un estat òptim, coincidint amb l'inici del curs. En aquest aspecte, cal destacar l'ajustament tècnic del *fortepiano* de cinc octaves, construït per Jan van der Hemmel, per corregir-ne els problemes de repetició i encallament de les teclades, així com el pes excessiu de la mecànica.

Aquest estiu també han passat pel taller un parell de clavicèmbals de l'Escola: d'una banda, l'alemany, l'estructura del qual calia reforçar per una pèrdua parcial de la subjecció dels elements que suporta, cosa que ha suposat desmuntar-lo i fer-hi un ajustament complet. Aquesta actuació, que pot semblar de caràcter preventiu, és bàsica per assegurar el rendiment d'aquest formidable instrument, ara que el seu estat és reversible.

D'altra banda, pel que fa al clavicèmbal italià de Joan Martí segons Trasantini, s'ha intervingut en dues esquerdes aparegudes a la taula de resonància, i en la reintegració de la policromia en zones erosionades.

Amb referència a aquests últims instruments, cal remarcar que han demostrat una gran qualitat i resistència després de fer un servei excel·lent en desenes de concerts, centenars de classes, festivals, cessions i trasllats, amb el risc que suposa el transport i l'estrès



FOTOS LAURA COMA

A dalt: *fortepiano* de cinc octaves i clavicèmbal italià.
A la dreta: clavicèmbal alemany

climàtic.

D'entre aquestes actuacions, destaca la col·laboració de l'ESMUC en la 29a edició del Festival de Música Antiga, enguany celebrat a l'Auditori, que es va traduir en la cession del clavicèmbal italià construït per Joan Martí per a diverses actuacions —entre les quals el concert inaugural del festival, amb Fabio Biondi (violí) i Kenneth Weiss (clavicèmbal). Aquest últim va realitzar, en el marc del Festival, una classe magistral àmpliament seguida a l'ESMUC.

És, per tant, la suma de totes aquestes activitats el que explica la necessitat de les intervencions realitzades en aquests instruments, per garantir-ne una bona resposta en el futur.





DANIEL VILARRIBAS

Pere Casulleras

Professor dels departaments de Música Antiga i Sonologia

“Els músics no només han de consumir música, sinó que n’han de produir”

Productor musical, músic, empresari, afinador de pianos, professor, informàtic... El cas de Pere Casulleras esdevé tant específic com paradigmàtic de la realitat, certament diversa, de l'ESMUC. Imparteix les assignatures Cant d'orgue i Conjunt del segle XVI, adscrites al Departament de Música Antiga; Tècniques d'enregistrament i postproducció I, de l'àmbit de Sonologia; i igualment diversos seminaris, entre els quals destaca el de Temps històrics. Amb tot, Casulleras sosté que unes disciplines i altres no estan tan allunyades com sembla. «Tenen molts punts de contacte. Dalí ja ho deia: els extrems es toquen.»

per RUT MARTÍNEZ

—Quan vas entrar a l'ESMUC?

—Hi sóc des de l'inici del Departament de Sonologia, que es va crear un any després de l'obertura de l'ESMUC. Fa, per tant, quatre anys. Tot plegat va ser una mica casual: en un enregistrament, vaig trobar una persona que ja era a l'Escola i va explicar-me que s'iniciava el Departament de Sonologia. Vaig consultar la pàgina web, em vaig presentar a les proves i un mes després ja n'era professor.

—Professor, això sí, d'àmbits força diferents. ¿Són tan distints com sembla o s'hi troben també punts de contacte?

—El canal principal de distribució de la música antiga és el canal discogràfic, la mateixa discografia; o, si més no, continua essent el canal preferent. Tant l'exercici de la música antiga com l'enregistrament de qualsevol tipus de música en un suport que queda fora del control dels intèrprets fan que ens haguem de “transportar” a espais i temps que no coneixem. Per tant, parlem del mateix exercici: l'un des d'un punt de vista arqueològic i l'altre des d'un prisma tècnic i gairebé futurista; però és el mateix procés. També en música antiga hem de “recrear” per obtenir certes informacions i experiències, mons sonors que ja han desaparegut i que en part només podem aconseguir reviure d'una manera virtual; és a dir, amb l'ajuda de la informàtica. La sonologia, per tant, intenta crear música i sons mitjançant el suport informàtic. Pensa, també, que amb el pas dels segles s'han perdut pràctiques musicals abans corrents però avui oblidades que són objecte d'investigació dels compositors moderns... Sense els sonòlegs, bona part d'aquests estudis no serien possibles.

—¿Els alumnes també entenen aquesta proximitat?

—Hi ha uns quants estudiants que fan música antiga i sonologia; és a dir, que tenen un instrument secundari en una banda i un de principal en l'altra. Això ja demostra l'afinitat de matèries i eines. Per a aquests estudiants és molt important que hi hagi una institució com l'ESMUC, on poden cursar les especialitats respectives de manera vertebrada.

—¿Els intèrprets tenen encara massa recels amb tot el que té a veure amb la tecnologia musical?

—Certament. N'hi ha dos de molt clars: l'un, vinculat a la part comercial de la indústria, que sempre tendeix a predominar sobre els criteris musicals; i l'altre, en relació amb les possibilitats immenses que dóna la postproducció, fins al punt d'arribar a desnaturalitzar les peces, tot convertint-se en una eina nociva per a la mateixa música. És com tot, si qualsevol element de la cadena es descontrola, el resultat sol ser nefast.

—¿I s'ha donat molt, aquest descontrol?

—Molt, massa..., però no sempre. Per desgràcia, la mala utilització de la tecnologia és un perill més que latent, constant, en el qual es cau massa sovint.

—¿Els estudis de sonologia poden corregir aquests errors?

—En part, però no n'estic del tot convençut, s'hauria d'anar més en aquesta línia. És una realitat que un percentatge molt elevat de persones que fan de tècnics no saben música. Però també és cert que en el món actual hi ha la tendència de fer prevaler els coneixements tècnics per damunt dels artístics.

—¿Ecolten molta música, els futurs sonòlegs?

—Més que escoltar-ne, n'haurien de to-

car. Els músics no només han de consumir música, sinó que fonamentalment n'han de produir.

—I als alumnes de música antiga, ¿també els cal “tocar” més?

—Les peticions que cal fer als alumnes d'antiga són ben diferents: així com “arrossego” els sonòlegs a fer més música, a considerar més i millor la música, també “arrossego” els de música antiga a utilitzar més i millor les eines informàtiques.

—Com poden facilitar la feina els informàtics als intèrprets de música antiga?

—Per exemple, per mitjà de la recreació de sistemes d'afinació històrics, per als quals ja no queden instruments que puguin reproduir el so de l'època. La informàtica esdevé la solució millor i més econòmica. També és útil per accedir en línia al material que hi ha a les biblioteques. I principalment potencia un aspecte bàsic que la música antiga encara no ha incorporat del tot: l'intercanvi d'opinions per mitjà de fòrums d'Internet; n'hi ha alguns, però som a anys llum d'altres matèries universitàries.

—De fet, ¿ets l'únic professor que fa exàmens “virtuals”?

—Més o menys. Són exàmens fets a mida per a la matèria i per a l'ESMUC: tinc un servidor propi, em dedico a programar —un hobby que m'és molt útil per a la feina— i em connecto a Internet. Llavors els alumnes es connecten amb la seva contrasenya i interaccionen en el meu programa. Fins i tot he arribat a examinar una classe presencial, mentre jo era a centenars de quilòmetres mitjançant un xat, examinava simultàniament alumnes que físicament eren a l'ESMUC amb altres d'Erasmus escampats per diverses ciutats del món.

—I què hi diuen, els alumnes?

—Ho troben fantàstic; en un primer moment gairebé no es creuen que podem treballar utilitzant aquests recursos, però després s'ho passen molt bé i aprenen el valor i les possibilitats que els dóna Internet.

—¿Tindrem bons músics que alhora siguin bons internautes?

—Crec que sí, perquè els músics són gent que, contràriament a allò que pugui semblar, tenen tendència a tancar-se dins una bombolla. Per això els és bo tenir una connexió directa cap a l'exterior sense haver de deixar la seva pròpia bombolla.