

# ESMUC

FEBRER 2007  
NÚMERO 15



ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA DE  
CATALUNYA

*Escola Superior de Música de Catalunya*

# Marató a l'Escola

de música  
de cambra

**Nova convocatòria  
del Premi Internacional  
Joan Guinjoan  
per a joves compositors**



# ACTUALITAT

## Marató de música de cambra, coincidint amb les festes de Nadal



FOTOS: JOAN SEBASTIÀ MARTÍ

**A**mb motiu de la celebració de les festes de Nadal 2006, el Departament de Música Clàssica i Contemporània de l'ESMUC va organitzar una autèntica marató de música de cambra, celebrada el 20 de desembre passat, a l'aula d'orquestra de l'Escola. Un total de divuit formacions van participar al llarg de tota la jornada en les audicions obertes al públic, que van incloure la interpretació d'obres

de compositors tan emblemàtics i estilísticament diversos com Mozart, Brahms, Hindemith, Ligeti, Poulenc, Beethoven, Stravinsky, Schubert, Pezel, Horowitz, Mendelssohn, Bach i Haydn, entre altres. El coordinador de la jornada, el pianista i cap de departament de l'ESMUC, **Jordi Camell**, va valorar de manera "molt positiva la celebració d'aquesta diada musical, malgrat l'esforç d'organització que

significa programar una activitat d'aquesta tipologia a tocar de les festes". La marató de música de cambra es va iniciar a les 9.00 hores del matí i es va cloure pràcticament a les 20.00 hores, amb una única pausa al migdia que va servir per donar pas a la interpretació d'un recull de nades harmonitzades pel grup d'estudiants de composició de l'ESMUC que integren el conjunt Noves Creacions.

### Nadales al Parlament de Catalunya, amb la presència de professors i estudiants de l'ESMUC

**U**n any més, les diputades i diputats del Parlament de Catalunya van donar el tret de sortida a les festes de Nadal amb una distesa cantada de Nadales celebrada al Saló Rosa de Passos Perduts del Parlament de Catalunya. Enguany, l'Escola va ser invitada a participar en aquesta vetllada, invitació a la qual va respondre amb la col·laboració del professor de direcció de cor de l'ESMUC i director de l'Orfeó Català, **Josep Vila i Casañas**, encarregat de dirigir el cor de parlamentaris. Vila va comptar amb l'acompanyament musical de l'estudiant **Carles Marigó** (piano), així com amb la col·laboració del quartet d'estudiants format per **Ana Fernández** (veu), **Tània Mesa** (violí), **María José López** (viola) i **Esperança Rotger** (piano).



## Sis professors de l'Escola, entre els premiats de l'Associació de Jazz i Música Moderna de Catalunya



Joan Monné



A dalt,  
d'esquerra a dreta:  
Carme Canela i Dani Pérez.  
A baix,  
d'esquerra a dreta:  
Giulia Valle i Joan Díaz

**E**ls professors del Departament de Jazz i Música Moderna de l'ESMUC, **Joan Díaz** (Músic de l'Any/Piano-teclats); **Joan Monné** (Joan Monné Nou Nonet-Grup de l'Any); **Dani Pérez** (Músic de l'Any/Guitarra); **David Xirgu** (Músic de l'Any/Bateria-percussió); **Carme Canela** (Veu de l'Any); i **Giulia Valle** (Compositor de l'Any), van ser guardonats en el marc dels Premis 2006 que atorga l'Associació de Músics de Jazz i Música Moderna de Catalunya.

L'acte de lliurament dels guardons va tenir lloc el dilluns, 18 de desembre de 2006, a la sala *El Monasterio* de Barcelona, i va incloure una *jam session* a càrrec de la mateixa Giulia Valle (contrabaix), Joan Díaz (piano) i Marc Ayza (bateria). Va presentar l'acte Josep Maria Adell.

## L'argentí Lucas Fagin guanya la cinquena edició del Premi Internacional Joan Guinjoan per a joves compositors

**E**l compositor argentí **Lucas Fagin**, va guanyar la cinquena edició del Premi Internacional Joan Guinjoan per a joves compositors, que convoca l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) a través del Departament de Teoria i Composició. El tribunal, reunit el 8 de gener passat, a la seu de l'Escola (edifici *L'Auditori*), va acordar reconèixer per unanimitat l'obra d'aquest jove compositor titulada *Galàxia espiral*. El premi té una dotació 3.000 euros.

L'obra guanyadora, escrita per a una formació integrada per flauta, clarinet, fagot, trompa, trompeta, trombó, percussió, dos violins, dues violes, dos violoncel·ls i un contrabaix; té una durada aproximada de dotze minuts. *Galàxia espiral* s'estrenarà al llarg del curs 2007-2008 per un grup instrumental de música contemporània de l'ESMUC. Actualment, Lucas Fagin (Buenos



Aires, 1980) estudia composició al Conservatoire National Supérieur de Paris, tutelat en l'àmbit instrumental per Marco Stroppa, i en electroacústica per Luís Naon, Tom Mays i Yann Geslin. Prè-

viament, Fagin va estudiar amb Daniel Montes fins l'any 2003. Becat per la Foundation Internationale Nadia et Lili Boulanger (el curs 2005-2006), les obres de Fagin han obtingut ja diversos premis -entre els quals, destaca el que atorga la institució CEAMC-British Council, amb l'obra *Triángulos y Espacio* (2002), o el mateix premi Guinjoan, amb la composició *Cometas* (2004).

Els membres del jurat encarregat de decidir el guanyador de la cinquena edició del Premi Joan Guinjoan van ser el mateix Joan Guinjoan (compositor), Josep Maria Mestres-Quadreny (compositor), Xavier Benguerel (compositor), Feliu Gasull (compositor) i Eduard Resina (cap del Departament de Teoria i Composició); així com Salvador Mas (director de l'ESMUC i director d'orquestra), qui va actuar com a president del jurat.



# L'herència neoplatònica i el progrés científic en el Barroc musical

per MIQUEL DE PALOL

**A**l Museu d'Història d'Hamburg hi ha un quadre molt suggerent de Johannes Voorhout que representa una escena musical cortesana –"casolana" segons el títol– on s'han identificat tres personatges coneguts. La figura central, tocant el *cembalo*, és un jove i sensual Johann Adam Reincken, el compositor que va morir a noranta-nou anys, guarnit amb quimono segons la moda dels artistes de l'època –també el pare de Bach en porta en una pintura de la mateixa època: l'últim terç del XVII–; al seu darrere, manté conversa amb fembra atenta Johann Theile, autor i empresari de l'Òpera d'Hamburg, i entremig Dietrich Buxtehude es recolza en la partitura d'un cànon amb dedicatòria a Reincken, en melancòlica contemplació de l'exuberant theorbista. Hi ha una pulsó delicadament establerta en la germandat exclusiva al voltant de la música, i el contemplador, fins i tot el no iniciat, percep la profunditat i l'antigor dels elements simbòlics i els referents tradicionals que omplen la imatge.

Podria ser un espina dorsal de la història de l'art de quin lloc i en virtut de quin mecanisme cada civilització sent que prové l'energia creadora, des de les forces més o menys tel·lúriques fins a l'objecte d'un pla estructurat per la mateixa raó divina, o fins als atzars materialitzadors dels elements de la natura. Vet aquí una discussió de fons. Des de la majoria dels indicadors estructurals, en la modernitat l'aristotelisme sembla haver guanyat definitivament la partida al platonisme. La fragmentació en especialitats i en escales conceptuals, la falta de vertebració simbòlica i iconogràfica dels sistemes socials, científics, artístics, la mateixa falta de centralitat estructural dels elements cognitius, de les consecucions de la tecnologia, producte de la necessitat, i aquesta de la pràctica, la falta d'un sistema capaç d'aglutinar totes les jerarquies del coneixement, ho mostren en primera instància. Però és possible que es tracti tan sols d'un canvi d'escala, d'una pèrdua transitòria d'imatge, i la consecució d'eines d'anàlisi i de gestió del coneixement adequades a les noves exigències, més àmplies i profundes, sembla albirar en una dimensió inauditablement més àmplia i conceptualment més sorprenent el descobriment d'un nou, insospitat, prodigiós model platònic.

En la protohistòria d'aquest context, l'aposta filosòfica de Bach no és tant en la perfecció de cada peça sinó la coherència estructural, o argumental si se'n vol dir així, dels grans cicles, que no inventa ell, perquè no inventa res ningú, sinó que n'hi ha que fan fonaments, n'hi ha que eleven columnes, i al final apareixen privilegiats pel temps que els ha tocat de viure i clouen la cúpula, o enliren la torre. Bach, segons això, seria, més que un reducte dels vells temps, una guia dels nous.

Recordem breument que el coneixement màgic està basat en l'analogia sincrònica, i que en totes les escales d'elements de tots els gèneres s'estableix una relació de correspondències, i en el punt extrem de tal règim de correspondències hi ha els cossos astrals –planetes i constel·lacions, les zodiacals en primer lloc– i encara més a l'extrem els déus mateixos, que representen i dominen les forces de la natura. Entre aquestes escales d'elements –les muses, les joies, els dies de la setmana, les estacions de l'any, les parts del cos, els humors, els colors, els animals, els arbres, etcètera– hi ha des dels temps dels pitagòrics les escales modals –basades, com sabem, en un determinat acord cada una–, modificades més tard en els temps gregorians, convertits així en els modes eclesiàstics. A les vuit esferes celestes, des de les estrelles fixes fins a la lluna, cor-

responen els modes hipermixolidi, mixolidi, lidi, frigi, dòric, hipolidi, hipofrigi i hipodòric en la nomenclatura neoplatònica.

**L**a teoria i la pràctica eren una mateixa operació, fins aquell moment, i l'art en general al final del XVII era deutor de la iconografia basada en la causalitat neoplatònica que encara mira a l'explicació astrològica del món. En música, a aquesta visió correspon l'univers modal. L'incipient científisme substitueix la màgia sincrònica per la causalitat, empírica en primer terme, basada com a matèria primera instrumental i conceptual en les matemàtiques. Li correspon per tant l'univers tonal, el que ja no té déus ni planetes com a sistema referent, sinó les combinacions numèriques abstractes i objectives resultants d'una escala musical basada en xifres, o sigui en la física, i no en ens d'una realitat superior. Quan amb *El clave ben temprat* Bach completa i posa a punt el terreny tot just acabat d'explorar per Fischer, i demostra així la viabilitat pràctica de la sistematització numèrica de Werckmeister –la divisió de l'octava en intervals iguals, cosa que permet una major facilitat d'interpretació del conjunt de peces tonals–, es converteix en el primer músic modern, referència obligada de la immediata evolució al marge de les passatgeres, anecdòtiques consideracions sobre un estil pretesament antiquat que fins fa poc han confós els historiadors.

Però aquesta realitat no evoluciona de manera innocent, sinó que va lligada a qüestions de fons de conseqüències molt àmplies, les referents a la religió cristiana en primer lloc, en pugna amb el neoplatonisme quan els dos corrents de pensament són a punt de ser líquidats pel "científisme", concepte que cal no confondre amb el de "materialisme". La culminació es produeix en el Barroc. En el cas de Bach perquè considera que en la mesura que el seu ofici està dedicat a glorificar Déu, i ell hi ha posat el millor de si mateix, Déu el recompensa amb una habilitat i una saviesa a la seva pròpia mesura. D'alguna manera és Déu mateix qui fa la seva millor música a través de Bach. Els fets geomètrics

**La consecució d'eines d'anàlisi i gestió del coneixement adegades a les noves exigències sembla albirar el descobriment d'un nou model platònic.**





Miquel de Palol llegeix la lliçó magistral en el decurs de l'acte d'inauguració del curs acadèmic 2006-2007 de l'ESMUC

que tant empipen i destaroten artistes i exegetes poc interessats en la qüestió no són altra cosa que l'estructura portant objectiva, la raó –en el sentit profund del terme– del mecanisme. Els romànics s'hi rebel·len en nom de la força de l'individu, però l'art es debilita –en si mateix i en la seva consideració en societat– quan l'artista no confia en un agent extern sinó en la tecnologia. Perquè la tecnologia, vet aquí la seva essència òbvia, no és una realitat superior, sinó que està creada a imatge humana.

**A**lguns analistes encara són presoners del prejudici de Mann i Adorno: l'estil contrapuntístic pertany al període litúrgic de la música, i en el període profà, la música s'emancipa i es refugia en la cultura. Tant Mann com Adorno reconeixen que Brückner, Brahms, Mendelssohn mantenen lligams amb la litúrgia, i fins i tot César Franck. ¿Però estaven disposats a fer-se càrrec que Praetorius, Frescobaldi, Buxtehude, Pachelbel, Froberger, per no dir el mateix Bach, eren racionalistes de la forma capaços de dur la requesta de la cultura en si a les últimes conseqüències?

Hi ha entre la intel·lectualitat positiu-lustrada i positivista amplis sectors que sostenen que els artistes de l'ortodòxia esoterista no han estat mai de primera categoria. Què són Kircher, Meyrinck, Muffat, al costat de Bach, Shakespeare, Miquel Àngel? Podem buscar exemples contraris, però els trobem sobretot en altres camps. Virgili, Dante, Dürer, Bacon, Newton. Tornant a la música, quants estaran disposats a admetre que Biber, Buxtehude, Reincken, Pachelbel i Fischer són artistes de segona?

Sobre la sacralitat de Bach, no sembla arriscat afirmar que no és tal perquè tracti de temes religiosos ni perquè visqui a sou de l'Església, sinó per la presència d'Hèracles, de Febus, d'Èol, per la numerologia neoplatònica –i neopitagòrica– de la seva obra. I ni tan sols només per això, perquè aleshores gairebé tots els músics d'aquella època ho serien. Rudolf Otto no fa justícia a Bach

quan li nega la capacitat de transmetre el misteri del númen sagrat, l'atribueix en canvi a Mendelssohn i sobretot a Tomás Luis de Victoria, segurament perquè ha confós art transcendent amb art que expressa l'experiència transcendent, i encara amb art que expressa la nostàlgia davant de la impossibilitat de tocar la transcendència en si mateixa. I ho ha confós perquè no ho ha buscat en el lloc adequat, perquè ho ha esperat dels cànctics nostàlgics sobre paratges bíblics que expressen aquest anhel humà, aquesta resignació. El material transcendent de Bach no és a la *Missa en si menor*, sinó en les *Variacions Goldberg*, en l'*Ofrena musical* i en *L'art de la fuga*.

Però a més, Bach racionalitza en termes objectius l'herència de Muffat, Pachelbel, Fischer i en general dels sincretistes de la càbala, l'alquímia i l'astrologia. Les sèries de peces ordenades tonalment, des de les *suites* fins al mateix *Clave ben temperat*, què no són sinó seriacions astrals en la línia de l'*Hexachordum Apollinis*, de l'*Apparatus musico-organisticus*, del *Musicalischer Parnasus*, del *Blumen Strauss*, de l'*Ars magna consoni et dissoni*? Tot i que no ha deixat mai de mostrar-se de manera explícita escèptic a través de la neutralitat dels títols de les seves obres, en general meres, asèptiques descripcions tècniques, es pot aventurar que més endavant Bach se'n desdriu, o tan sols s'adequa al progrés científic? Recordem que som en ple procés d'assimilació de les obres de Newton i Leibniz, i que Voltaire i

**El material transcendent de Bach no és a la *Missa en si menor*, sinó en les *Variacions Goldberg*, en l'*Ofrena musical* i en *L'art de la fuga*.**

Rousseau apareixen a l'horitzó.

L'essencialització que arrenca en els últims grans preludis per a orgue i en l'*Ofrena musical*, i que es completarà en *L'art de la fuga*, està destinada a dur el concepte a les últimes conseqüències, a alliberar-lo de màscares referencials antropomòrfiques; en definitiva, a fer-ne un material abstracte objectivable, en la línia conceptual del que són les matemàtiques. A través de l'abstracció, ho fa universal. Té tan interioritzat el caràcter de les analogies que ja no li cal fer-lo explícit. Ha transcendit les particularitats de les formes auxiliars, les anècdotes mnemòniques. *El clave ben temperat* expressa de forma conceptualment més abstracta, i per tant més àmplia, l'harmonia universal que els diagrames de Kircher i de Fludd.

**H**i ha encara una altra visió possible que presentaria un Bach, com en un altre moment un Shakespeare depredador de la màgia cèltica, destructor de tradicions, perquè havent renunciat a la iniciació, l'explota sense enriquir-la. Que el faria, en aquest sentit, un traïdor. Però també es podria considerar que en desprendre's de l'ortodòxia objectiva, Bach es torna de debò esotèric. La seva sacralitat és personal i secreta, és a dir, autèntica. No deixa de resultar un sarcasme històric que en el moment de referir-lo a la desgeometrització formal del XIX, algunes generacions posteriors l'hagin vist com un formalista.

Els bells sentiments i les grans emocions no són res sense una disciplina artística que les formalitzi, i una estructura impecable, amb una pauta numèrica perfecta fascinarà l'historiador, però què serà si el resultat no commou. Sense carn, els ossos no són res, i la carn no se sosté sense els ossos. Bach i els seus adlèters, Reincken, Buxtehude i Pachelbel d'una banda i Carl Philipp Emanuel, Krebs i Kirnberger de l'altra, són fills de la seva època, i la manera com evoluciona el seu acolliment a les estructures iconogràfiques i filosòfiques del seu temps depèn de molts factors, des dels d'aparença tan frívola com la moda, fins a les més profundes raons de la consciència intel·lectual. Plana per damunt de tot plegat el fet que el pensament empíric ha superat moltes de les seves conquestes pràctiques.

Tant o més que les substàncies estilístiques són objecte de crisis profundes els models estructurals, i el del neoplatonisme que ha acollit la tradició occidental des de Monteverdi, Grigny, Frescobaldi fins al seu deixeble Froberger, i més endavant Biber, Reincken, Buxtehude, Fischer i alguns més, Bach arriba a un punt en què la tria de model for-



mal no és tant una qüestió, diguem-ne, sentimentalment abstracta, sinó un atzucac amb un component pràctic poderosíssim. En el moment d'encarar les sèries, tots els exegetes remarquen que el model de les *Variacions Goldberg* poden ser uns quants, des de candidats, mal que aquí caldria parlar més aviat d'equivalències, de respostes dutes a l'extrem: la *Capricciosa* de Buxtehude i els *Essercizi* d'Scarlatti fins a la *Ciacona* amb seixanta-dues variacions de Händel, però què passa quan ha d'escollir model per a *El clave ben temprat* entre el *Blumen Strauss* i l'*Ariadne Musica* de Fischer, o sigui, entre una seriació basada en els modes pitagòrics i una altra basada en els tons majors i menors? Bach treu aleshores la navalla d'Ockham i mira endavant en comptes de contemplar-se en els misteris del mite. Mira a la ciència, o sigui als números entesos com a tractament objectiu de matèria, i no com a emblemes de realitats numèniques o com a símbols antropomòrfics. Amb la sistematització de l'univers tonal en detriment de l'univers modal, Bach arrenca la música del món de la màgia perquè ja no li serveix, i la porta al món de la ciència. Enriquit a més amb la inclusió de peces en semitons, *El clave ben temprat* representa les exèquies del neoplatonisme musical.

I encara què passa, uns anys després, quan es planteja el model de *L'art de la fuga*? Els historiadors proposen aquí les *Fiori musicali* de Frescobaldi, un model cent anys més antic que el de Fischer. Si des del punt de vista de les essències estructurals pot arribar a semblar una apreciació superficial, des del caràcter i l'expressivitat és força més discutible, en el sentit més ampli del terme.

**L**a consecució de l'expressivitat sembla un dels pocs llocs de debò comuns en les diferents pràctiques i tendències artístiques. Es pot diferir en moltes coses, d'ordre formal o ideològic, però la majoria d'escoles i tradicions coincideixen que quan es diu que algú o una obra és inexpressiva, o tan sols que té problemes d'expressivitat, vol dir que presenta un problema seriós de comunicació i, per tant, d'essència artística. A la meitat del XVIII, les formes de l'art musical comencen a debatre's, com en la literatura i en les arts plàstiques, entre la necessitat d'atendre un públic cada cop més ampli d'una banda i, de l'altra, no deixar de ser deutor de la comitència d'una aristocràcia, restringida per definició, que en garanteixi la no extinció de la més alta exigència.

I aquí la dialèctica és la del gran art, aplicada a les circumstàncies. La quinta essència en la precarietat, el despullament formal de l'essència, la depuració cap a la síntesi, cap a l'imprescindible, l'eliminació d'allò que, dient-ne superflu, posem en discussió, l'escala de valors i la filosofia de fons en relació



Johann Sebastian Bach

amb els quals establim categories de superflu i de no superflu en un extrem, en l'altre la riquesa de la complexitat, l'exploració formal de tots els pensaments i els harmònics associats, les analogies formals i sensitives, les homotècies dimensionals, les categòriques, els jocs formals interiors, fent la volta al tòpic o portant-lo a les últimes conseqüències, duta a l'expressió més rica. La vella dicotomia entre àtics i asiàtics, passada per diversos avatars.

Un mateix autor ha explorat els dos camins, fins i tot dins d'una mateixa obra: per buscar-ne un exemple extrem, Bach en *El clave ben temprat*, en les *Chorals*, en les diferents versions d'un mateix Choral –*An Wasserflüssen Babylon*, per exemple– mostra la seqüència formal: partint de l'exposició simple, a través de l'escalada gradual de complexitat arriba a la síntesi simple. Coincideixen en el temps, al final de la seva vida, els dos *opus ultimum*, l'obra més complexa –*L'art de la fuga*– i la més simple: el Choral *Von deinen Thron tret ich*. Un camí de saviesa que no exclou la bondat de cadascun dels passos ni en categoritza l'alçada intel·lectual, i que al llarg de la història de la música s'ha anat encarnant en diverses confrontacions formals equivalents: la construcció d'una forma límpida des de la claredat del tema i l'economia i l'equilibri dels mitjans? L'excentricitat del virtuosisme, l'*stylus phantasticus* exacerbant fins a les últimes conseqüències expressives? Corelli o Buxtehude? *La serva padrona* o la *Cantata del cafè*? Leclair o Locatelli? Leonard Cohen o Jimi Hendrix? I no tan sols en música, també podem dir àtics o asiàtics? Petrarca o Cavalcanti? *El Quixot* o el *Per-*

*siles*? Perugino o Giorgione? Ozu o Kurosawa? Bernini o Borromini?

I no obstant això, i tornant a Bach, es poden encara transitar estranys Himàlaies on l'expressivitat no és qualitat sinó concessió i per tant feblesa, i pel que fa al resultat, entrebanc. En una versió relativament recent –enregistrament i edició de 1998– de *L'art de la fuga*, el musicòleg erudit i teclista Robert Hill acompanya la seva excel·lent versió en clavicèmbal de tradició italiana amb uns interessants comentaris sobre les seves opcions formals que recorden coses que en el món actual hi ha massa estímuls que impulsen a oblidar. No hi ha, certament, multituds entusiasmes amb la idea de la música absoluta, un concepte força en ús en l'especulació intel·lectual de fa uns quants decennis, al qual no eren aliens autors pròxims, Manuel de Falla sense anar més lluny, autor d'un celebrat –i avui objecte d'amants de rareses– *Concert per a clave i cinc instruments*, escrit des de la modernitat però amb l'esperit barroc molt present.

**D**iu Hill en les seves notes que partint del sentit primer de la música instrumental, o sigui al marge d'arguments diguem-ne literaris, el concepte de *música absoluta* és ja un terme tècnic per l'abstracció estètica per excel·lència, un art divorciat de tota estretor, de significat, de contingut i, fins i tot, i aquí arribem al punt clau, d'expressivitat. Sense perdre de vista la teoria –si més no curiosa, però força estesa– que com a tal música absoluta *L'art de la fuga* no conté en el text indicació instrumental per la senzilla raó que no estava pensada per ser interpretada, sinó que es tracta d'abstracció pura adreçada a l'especulació intel·lectual, Hill desgrana el procés seguit per alliberar-se dels paràmetres que espantllen el caràcter de música absoluta, de l'expressivitat en últim terme: elecció d'un instrument que permet la regularitat del timbre i l'homogeneïtat de la clàusula –és a dir dels moviments–, el rebuig de tot allò que habitualment es busca per no caure en la monotonia i per tant en el tedí; en definitiva, per fer l'audició de l'obra amena i variada pel gust d'un públic auditor al més ampli possible.

El resultat és apassionant, perquè ajuda a entendre una obra d'una potència intel·lectual única –si abans hem dit Himàlaies, aquest és l'Everest–, i efectivament despullada de les convencions vulgars de l'expressivitat, però en absolut, i en els termes que es vulgui, inexpressiva, cosa que obliga a replantejar la qüestió de fons. ¿És inexpressiu un teorema de matemàtiques? Mal que pugui ser estranya a la sensorialitat, ¿la teòrica profunda de la música és estranya a la passió?

S'ha apuntat més amunt la possible superficialitat de reduir la influència de

**Amb la sistematització de l'univers tonal en detriment de l'univers modal, Bach arrenca la música del món de la màgia perquè ja no li serveix, i la porta al món de la ciència.**



les *Fiori musicali* a una qüestió de caràcter i d'expressivitat. Efectivament, hi ha la del model en si mateix. La sèrie de Frescobaldi no presenta la monotonia tonal de la de Bach, i si amb la presentació de l'ampli conjunt de peces totes en la mateixa tonalitat, re menor –amb el precedent de les *Goldberg*, totes en sol major tret de tres en sol menor–, *L'art de la fuga* no són les exèquies del tonalisme acabat d'inaugurar com a sistema –dir tal cosa seria propi d'un cínic, atès que encara ha de passar tot el que anomenem Classicisme–, sí que és, si més no, una primera crida d'atenció a l'escepticisme. Una crida que com a realitat conseqüent no trigarà ni dos-cents anys a materialitzar-se, amb Schönberg i els seus deixebles. Un període de temps exigü si pensem en el conjunt de l'evolució de la música a Occident, i quant van durar la polifonia, el contrapunt i la forma sonata.

**E**l camí recorregut des d'*El clave ben temprat* fins a *L'art de la fuga* no és, per tant, tan sols el que va de la crisi del model neoplatònic a la confirmació de la ciència com a element suprem d'entendre el món. Amb el seu menyspreu de la tonalitat, Bach mira més lluny encara, mira a la atonalitat, a Wagner i els dodecafonistes a partir dels quals es produirà el divorci definitiu entre els cims de la música culta i el que sempre s'ha anomenat *música popular*, un divorci de la resolució del qual l'actualitat no ens ofereix altra cosa que paròdies, que formes confuses producte del desconcert general, algunes fortificacions en actituds més que en materials anacròniques, d'al-

tres, falses expectatives posades en camps i estils que no donen la talla.

A la vista d'aquests antecedents, com distingir, en les disciplines artístiques, la superació de l'oblit? Vaig encapçalar un text de reflexió teòrica, si em permeten que m'autociti, dient: «[...] vicissitud i cicatrius fan qüestionar-se en termes personals la idea de superació contínua, matèria de la ira, l'esforç i la modèstia en el terreny individual, però en qualsevol cas més clara que en el col·lectiu, si no se'n vol dir històric, perquè, per exemple, a qui li agradi Mozart té les necessitats cobertes amb la seva música, i potser la de compositors afins, i de cap manera no espera que en el futur aparegui a càrrec d'un nou geni una producció millor que això que vol, perquè sap que aquest raonament no el porta a un hiperparadís mozartian sinó a Beethoven i a Schubert. De la ciència, la tècnica i la indústria, la visió evolucionista es trasllada fatalment a l'art, n'impregna cada època, i quan s'ocupa del passat envia peces als museus i a la història i en propicia la substitució, com si allò que ha estat expulsat de l'Olimp allò que es pot fer, com si no fos lícit de fer sonets en la mesura que, havent-hi cotxes, no té gaire sentit d'anar en diligència, entenen gairebé les tendències i els estils com a éssers vius que neixen, creixen, maduren, combaten i moren, i també crieu i s'empelten, però que mai, per més que ho sembli o algú vulgui fer-ho semblar, no viuen per sempre ni resusciten.»

I efectivament, quan Beethoven fa la *Novena*, la música de les esferes ja no és la forma de l'obra ni encara menys l'essència profunda, sinó tan sols l'ar-

gument. Ja és una altra cosa. El Romanticisme i la Modernitat són inimaginables sense la liquidació del neoplatonisme, precisament perquè quan els científics desdeïfiquen, o deïfiquen del tot, depèn com es miri, i donen carta de naturalesa pròpia a les seves disciplines adoptant racionalitzacions numèriques com a base dels seus sistemes, als artistes els sembla que les formes han quedat contaminades de materialisme insensibilitzant, i l'expressió de les vicissituds humanes se n'ha de deslligar. Vet aquí el desastre del Romanticisme: els han robat la cartera, i en comptes de reclamar-la i, si cal, lluitar per recuperarla, fugen en direcció contrària. Per inèrcia, l'invent encara dura un parell o tres de generacions, i a més sempre queda algú que no se n'ha adonat –o ho fa veure perquè ja li està bé–, però aviat s'esgota de forma gradual, fins a l'aniquilació.

Aquesta discussió ja no té per a nosaltres cap altre interès que el merament històric, però hem de recordar que quasi dos segles després de la seva mort, encara es considerava possible millorar la sonoritat de Vivaldi, Bach, Händel i Scarlatti, com si, per exemple, Bach mateix hagués estat encantat d'utilitzar instruments més moderns, com si aleshores no hagués fet coses diferents, aquell tòpic de si hagués disposat d'un piano com el de Liszt, o si, directament, no hagués estat un altre músic en comptes del Bach que ens ha arribat.

*Lliçó magistral pronunciada per l'autor, Miquel de Palol, en l'acte inaugural del curs acadèmic 2006-2007 de l'Escola Superior de Música de Catalunya.*

# Activitats

## febrer 2007

### Els Concerts de l'Acadèmia

(L'Auditori, Sala 3, Tete Montoliu, Lepant, 150. Barcelona)

#### Pour charmer l'aimé... Concert Zapico

Daniel Zapico, corda polsada  
Pablo Zapico, corda polsada  
Aarón Zapico, clave  
(Departament de Música Antiga)

Dimarts 20, 19 h

#### Viena, entre el XVIII i el XIX

Marisa Martins, *mezzo*  
Jordi Camell, piano  
(Departament de Música Clàssica i Contemporània)

Dimarts 27, 19 h



ARNAL BALLESTER

Per consultar totes les activitats: [www.esmuc.cat](http://www.esmuc.cat)



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





# Gent ESMUC



LAURA COMA

## Ester Bonal

Coordinadora del  
pràcticum de pedagogia

**“El nostre repte és educar musicalment una societat que ha eliminat les activitats artístiques de la seva quotidianitat”**

*Professional d'entusiasme encomanadís i personalitat aclaparadora. Activa. Hiperactiva! Mestra il·lusionada i compromesa. Professora des de fa més d'una dècada en diversos instituts de secundària. A l'ESMUC, Ester Bonal imparteix classes de didàctica de la música a secundària i d'instruments de l'educació musical. Vinculada a l'Escola d'engà del segon any de creació, hi combina la seva activitat amb la tasca de cap d'estudis a Can Ponsic i promotora del projecte Xamfrà (teatre, música, dansa i arts escèniques), implantat al barri del Raval. Un projecte “que parteix d'una voluntat de discriminació positiva”, explica. Sumar esforços, en definitiva, per treballar en la línia de creixement personal, d'integració social, de promoció cultural. Bonal, a més, acaba d'assumir la coordinació del nou pràcticum de Pedagogia de l'ESMUC; programa que exposa en aquesta entrevista.*

per RUT MARTÍNEZ

**—Quins són els objectius del pràcticum de pedagogia de l'ESMUC?**

—Bàsicament, posar en contacte els estudiants amb els possibles àmbits laborals amb els quals es poden trobar al llarg de la seva trajectòria professional; acostar-los als centres on podran exercir com a docents assessors, etc. Idealment caldria fer, en primer lloc, un treball d'observació d'un àmbit laboral real; després analitzar aquesta realitat i, per últim, realitzar una pràctica d'intervenció. Seria bo que els mateixos alumnes poguessin contrastar amb altres companys el resultat d'aquest estudi; contrastar quins coneixements teòrics i pràctics han rebut a l'ESMUC i si els han estat útils o no. En definitiva, saber si se'ls ha proporcionat els recursos necessaris per realitzar una bona observació, anàlisi i diagnòstic de la realitat. Aquest treball, per ell mateix, ja es convertiria en una avaluació molt útil per a l'Escola. Crec que aquest procediment té molt sentit en tant que articula un fil conductor potent i útil de contacte amb la realitat de l'educació musical que, en el cas de la pedagogia, intenta corregir el que és encara una assignatura pendent.

**—La visió que plantejés s'endevina més complexa del que tradicionalment s'havia associat a les clàssiques pràctiques de final de carrera...**

—Així ho espero! De fet —i aquesta és una opinió molt personal—, crec que el món universitari sovint tendeix a allunyar-se de les necessitats reals generades pel seu entorn immediat. Potser perquè el món canvia massa de pressa i, de retruc, també varia la mateixa idiosincrasia dels individus amb els quals treballem. Penso, en aquest sentit, que el pràcticum es podria convertir —o a través seu—, en una porta oberta, en una via de contacte, entre l'ESMUC i els conservatoris de

grau mitjà i nivell elemental, amb els centres de música, les escoles, els serveis educatius diversos...

**—Aquest nou plantejament del pràcticum que arrela en la base del procés educatiu, pretén treballar aspectes com la creació de públic avesat al consum cultural o donar una major presència de la música en la nostra quotidianitat? Si és així, com fer-ho?**

—Això seria demanar molt, però sí, crec que cal treballar en aquesta línia. Redreçar les tendències actuals és difícil. En aquest sentit, considero bàsic que l'ESMUC assumeixi la línia plantejada pel musicòleg Christopher Small quan es pregunta què en farem, de formar tants artistes/músics, si després no som capaços d'omplir els auditoris... El nostre repte és sensibilitzar, educar musicalment una societat que, per desgràcia, ha eliminat les activitats artístiques de la seva quotidianitat. En altres cultures, la música, les activitats escèniques, formen part de l'imaginari col·lectiu, però nosaltres hem anat perdent aquest actiu. És en aquest marc on ens cal integrar aspectes com la interculturalitat, l'aprenentatge de societats aparentment no tan evolucionades com la nostra però amb valors de riquesa humana, comunicativa i vital molt sòlids.

**—Hi ha un prototip de pedagog musical?**

—Per estudiar pedagogia o educació, en un sentit més ampli del terme, d'entrada t'has d'estimar molt les persones; això és bàsic, no és cap tòpic, perquè la feina és dura —sobretot si treballes en segons quins àmbits socials i culturals o amb segons quines franges d'edat. Per tant, insisteixo, t'has d'estimar molt les persones i t'has de formar molt bé: en el cas de la música, has de ser un músic *amateur* profund. Si a més ets, com passa amb alguns nois i noies de l'ESMUC, un bon instrumentista, fantàstic! Però sí més no cal ser una mica tastaolletes de diversos instruments: has de poder cantar,

tocar, transmetre entusiasme, sensibilitzar, acostar la gent a la música —sobretot, a la música que es fa de manera conjunta, col·lectiva, que és el que realment dóna sentit al fet musical.

**—Què n'esperes, d'aquesta nova experiència educativa?**

—Si ho fem bé, podem ajudar —o hauríem d'ajudar— que en el futur surtin pedagogs de la música que tinguin, d'una banda, una bona formació acadèmica, de base, amb recursos sòlids... Gent que entengui el compromís social i educatiu que comporta la seva feina, capaç de treballar en equip, que es diu aviat, i gent més capaç de col·laborar que no pas de competir, que també es diu aviat. En això, l'ESMUC pot ser una peça clau, juntament amb la tasca que exerceixen altres professionals. Entre tots, crec que és factible fer un gir a la percepció que té la societat dels ensenyaments i l'educació musical del país.

**—Percepció, entenc, a hores d'ara negativa...**

—El més bonic que he sentit al llarg de la meua trajectòria professional és el comentari del director de l'IES Miquel Taradell en assegurar que el fet d'incloure l'assignatura de música en el seu institut li havia permès entendre la importància de la música en l'educació de les persones, en tant que permetia cohesionar les comunitats educatives. És aquesta la tasca més important dels músics, de l'educació musical: transmetre aquests aspectes a la societat. Però perquè això sigui possible, hem de convèncer la resta de la societat. Qui diu la música diu el teatre, la dansa i totes aquestes assignatures tan boniques que malauradament tenen un paper cada vegada més residual en l'ensenyament general dels nois i noies. Obviar el valor, la profunditat educativa d'aquestes disciplines, d'aquestes matèries que ajuden la gent a expressar-se, és un greu error.