

CAPÍTOL 13



Del solfeig al llenguatge musical

AUTORS I COL-LABORADORS

Àngels Arnaus
Catedràtica de Pedagogia Musical
del CSMMB

Eugènia Arús i Leita
Professora de la UB, directora de la
Formació Dalcroze, Escola de Música
Joan Llongueres

M. Dolors Bonal i de Falgàs
Directora de l'Escola l'Arc

Reina Capdevila Solà
Professora de la URL

Joan Casals i Clotet
Organista i professor de la UAB

Montserrat Ciurans Vila
Mestra de violí amb el mètode Suzuki

Edmon Colomer Soler
Director d'orquestra

Núria Cullell Ramis
Especialista en el mètode Suzuki
al piano

M. Àngels Figuls i Macià
Religiosa dominica, mestra de música

Núria Francino Murgadas
Directora del cor infantil
Els Rossinyols de Tarragona

Joaquim Garrigosa i Massana
Exdirector general de l'Auditori

Pilar Malagarriga i Rovira
Mestra

Joaquim Miranda Pérez
Director de cor, professor de la UAB

Eulàlia Subirà Adelantado
Mestra de violoncel
amb el mètode Suzuki

Mariona Vila Blasco
Compositora, directora de l'escola
de música del Palau

Grup Orff Catalunya

Santi Riera Subirachs
Director de l'Escola de Pedagogia Musical

Enric Vázquez Ramonich
Professor d'Història del Jazz al Centre
Superior del Taller de Músics

Lluís Vergés i Soler
Professor de llenguatge musical,
harmonia i composició



L'aprenentatge del solfeig ha estat amb freqüència envoltat de polèmica. Tradicionalment ha estat marcat per una gran manca de recursos didàctics, que, per la seva duresa, han fet aturar moltes possibles vocacions musicals.

L'espai teòric havia presidit la majoria de les classes i, en altres matèries com el dictat o la lectura cantada, només qui tenia qualitats innates d'oïda, afinació i sentit rítmic se'n podia sortir.

Els materials cantats eren memoritzats, sense que això volgués dir que se n'haguessin incorporat ni entès els continguts. La lectura a primera vista era, a més, l'exercici menys valorat i aquest sol fet ens pot donar una visió dels resultats que es podien obtenir.

Tot i així, alguns autors, van fer que les lectures cantades fossin tan musicals com fos possible. És el cas de mètode LAZ, un recull de lliçons fetes pels mestres Lamote, Alonso i Zamacois que, amb la incorporació d'alguns temes populars o d'autors clàssics i amb bons acompanyaments pianístics, en feien agradable la interpretació. També el Conservatori del Liceu va editar els seus propis llibres de solfeig amb acompanyament de piano. Paral·lelament, coexistien mètodes com el Solfeo de los Solfeos i anteriorment el mètode Eslava, entre d'altres.

Parlarem aquí d'uns quants músics catalans, molt involucrats en l'aprenentatge del solfeig, que van crear els seus propis mètodes: Manel Borguñó, Maria Blasco, Ireneu Segarra, Narcís Bonet i Àngel Recasens.

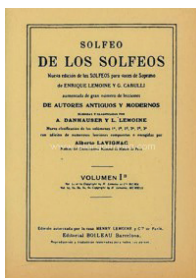
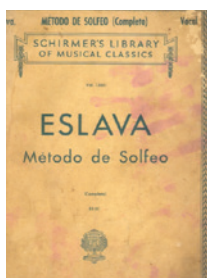


Fig. 1. Mètodes de solfeig.



Fig. 2. Solfège des Solfèges

Manuel Borguñó i Pla, el mètode eurítmic vocal i tonal

Àngels Arnaus

Manuel Borguñó (1884-1973) fou un pedagog innat, amb grans inquietuds polítiques educatives, que va lluitar amb força per implantar l'educació musical a l'escola com a garantia que en gaudís tota la població infantil. El seu mètode permetia treballar amb un gran nombre d'alumnes a la vegada, entre 90 i 100, cosa que afavoria la minsa quantitat de bons professionals del moment. Fonamentalment la seva classe consistia a fer cantar i escoltar música. En grups més petits, treballava la seva proposta del sistema que va anomenar *El método eurítmico vocal y tonal*. Aquest era un llibre per a utilització exclusiva del professor, ja que creia que els alumnes en tenien prou amb l'exemple del professor i qualsevol altre elemental els distreia.

Els alumnes tenien al seu davant una pissarra i un pentagrama amb les notes de l'escala: era la representació visual dels sons amb el nom de les notes col·locades en vertical en una proporció d'espais de tons i semitons amb els quals feia cantar a una o dues veus. Segons la lliçó, a la pissarra hi podia haver exercicis de fórmules rítmiques, i vocals, melodies breus amb text o sense, lliçons de solfeig... El mètode resultava audiovisual i analògic.

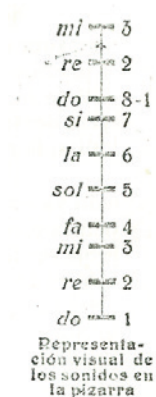


Fig. 3.
Representació
visual de les
notes en vertical.

Utilitzava la fonomímia com a representació dels sons per treballar exercicis de solmització dictats i suport mental, entre d'altres.

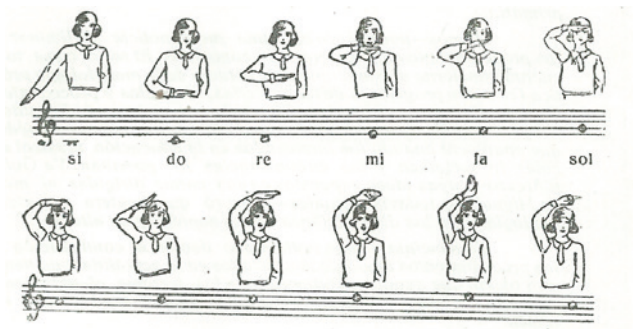


Fig. 4. *Moviment per a la fonomímia 1.*

Acompanyant el treball melòdic, trobem la dactilorítmia, que representava la durada dels sons amb l'ajuda dels dits i permetia la lectura de valors i dictats.

També utilitzava la mà pentagrama per practicar el nom de les notes com si cada dit fos una línia del pentagrama i entremig hi hagués els espais.

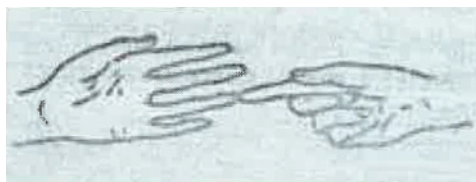


Fig. 5. *Mà pentagrama.*

La primera demostració pública de pedagogia musical escolar va tenir lloc el 23 d'abril del 1909 a la societat La Banya de Barcelona. No obstant, el seu brillant treball no es va poder desenvolupar en tota la seva expressió a Catalunya per temes de política educativa i Manel Borguñó va marxar a Santa Cruz de Tenerife, on a l'Instituto Musical de Pedagogía Escolar y Popular va deixar una petjada, que encara avui molts recorden amb respecte i admiració.

EL METODO EURITMICO-VOCAL Y TONAL

Su práctica

Frente a los alumnos y justo al profesor se halla el encerado en el cual aparecen permanentemente reproducidos los gráficos siguientes: en la parte alta, un pentagrama con las notas de la escala vocal, con la adición del si-c; en uno cualquiera de los márgenes, la representación visual de los sonidos con el nombre de las notas colocado verticalmente en una proporción espacial de tonos y semitonos. El resto del encerado queda libre para la reproducción gráfica de los ejercicios que en el método se especifican y que el maestro estime más convenientes, o sea: formulas rítmicas y vocales, analogías gráficas, melodías breves con o sin texto, lecciones de solfeo, asimismo breves, etc.

Una parte importante de los ejercicios y cantos del Método son transmitidos, del profesor a los alumnos, mediante sencillas analogías accionadas. En la lección colectiva los alumnos no deben tener bajo la vista ningún método. El libro de los alumnos debe ser el propio maestro auxiliado de los elementos mencionados. El Método es audio-visual-analógico. En él cada canción es una lección y cada ejercicio representa una idea. Constituye, pues, un poderoso y constante reactivo de la atención y de la sensibilidad, hallándose al alcance de todos los maestros que posean, firmemente, los conocimientos más elementales de la música, los cuales, mediante la práctica consciente y cuidadosa del Método serán constantemente perfeccionados.

CUADRO SINOPTICO DEL METODO

ENSEÑANZA PRIMARIA - CULTURA GENERAL - ENSEÑANZA MEDIA		
PERIODO PRIMERO (DE INICIACION)		
1.ª SECCION PREPARACION METODICA DE LA VOZ Vocalizaciones, ejercicios y cantos en el ámbito progresivo de 4 a 11 sonidos en dos etapas. Enseñanza de los cantos: 1.ª, por imitación (mano guía); 2.ª, reproducción de las notas de la melodía, con la fonomimia; 3.ª, ídem, en la representación visual de los sonidos; 4.ª, ídem, en el pentagrama. 1.ª etapa de do-3 a do-4. 2.ª etapa, de do-3 a mi-1, incluyendo el si-2 y el fa-1, etcétera.	2.ª SECCION INICIACION AL RITMO Ejercicios de percepción rítmica - Rítmica percutiva - Progresión: valores de 1, 2, 3, 4 tiempos, de 1/2 y de 1/4 de tiempo. Valores prolongados, pausas, sincopas, contratiempo, anacrusa - Iniciación a la rítmica vocal - Dictado rítmico vocal - Compases simples de dos, tres y cuatro tiempos, etc.	3.ª SECCION INICIACION A LA CULTURA DEL OIDO Ejercicios de percepción tonal - Práctica de los intervalos - Retención mental de los sonidos - Sonidos pensados, sonidos cantados y pensados - Sustitución mental de sonidos omitidos - Percepción simultánea de varios sonidos - Ejercicios a dos voces, etc.
Las dos primeras secciones son practicadas paralelamente, y el tiempo disponible de clase es distribuido entre ambas, pero a partir de la 2.ª etapa de la 1.ª Sección, es iniciada la 3.ª y el tiempo disponible es distribuido entre las tres Secciones.		
CORO MENOR A UNA Y DOS VOCES Cantos populares y originales, profanos y religiosos, cánones, etc.		

PERIODO SEGUNDO (DE PERFECCIONAMIENTO)		
1.ª SECCION CULTURA TONAL Y SOLFEO <i>(Prolongación de las secciones 1.ª y 3.ª del Periodo Primario)</i> Formación tonal progresiva siguiendo un orden melódico y armónico racionales - Solmisación a una y dos voces - Ejercicios de entonación - Práctica y análisis de los intervalos: 1.ª, con la fonomimia y 2.ª, en la representación visual de los sonidos - Dictado vocal - Práctica de sonidos alterados en la representación visual - Progresiones melódicas y armónicas - Reconstrucciones mentales melódicas y armónicas - Estudio y práctica de las tonalidades mayores y menores. SOLFEO a una, dos y más voces.	2.ª SECCION RITMICA VOCAL <i>(Prolongación de la 2.ª Sección del Periodo Primario)</i> Experiencias simultáneas del ritmo y de la voz a base de formulas rítmicas y vocales aplicadas a escalas ascendentes y descendentes de 8, 9 y 10 sonidos - Distribución métrica de sonidos de 1, 2, 3, 4 tiempos, de 1/3 y de 1/4 de tiempo - Sincopas - Contratiempo - Pausas - Prolongación de sonidos - Compases simples, compuestos, de amalgama y ejercicios de transformación de valores, etc. La Rítmica Vocal, como la Rítmica Percutiva se efectúa interpretando una gráfica especial muy simple que es sustituida, cuando el profesor lo crea oportuno, por las figuras de nota y silencios respectivos.	3.ª SECCION CULTURA DE LA VOZ Y DE LA EXPRESION <i>(Prolongación de la 1.ª Sección del Periodo Primario)</i> Ejercicios de respiración, de emisión vocal, de articulación, fraseo, matiz y acento - Vocalización a dos y más voces - Estudio y práctica de la expresión artística mediante el estudio de las 30 reglas principales de fraseo, matiz y acento, aplicadas a breves cantos. GUIA VOCAL Gráfica especial analógica principalmente aplicada a los ejercicios elementales de respiración, emisión y articulación, susceptible de ser ampliada a los numerosos y breves cantos que contiene esta sección. Vocalizaciones a 1, 2, 3 y 4 voces.
Las tres secciones son practicadas paralelamente, destinando a cada una el tiempo que el profesor estime conveniente.		
CORO MAYOR POLIFONICO A TRES Y CUATRO VOCES Cantos populares y originales, religiosos y profanos.		

Este Método, con la excepción de algunas experiencias propias que contiene la tercera Sección de ambos periodos, es esencialmente ecléctico, inspirado en una adaptación y ordenación práctica de las normas establecidas por los grandes precursores de la pedagogía musical escolar de todos los tiempos, que hemos estimado más útiles.

Puede un profesor aplicarlo con eficacia a un sólo alumno o a unos pocos, pero es principalmente pensado para la clase colectiva relativamente numerosa y para que el profesor con los elementos que le rodean y los procedimientos aconsejables en cada caso,

se constituya en el auténtico "libro" del alumno, lo cual no excluye la posibilidad de reunir en un compendio lo más aconsejable del Método para que los alumnos que lo deseen puedan individualmente estudiarlo al margen de la clase.

Los ejercicios, cantos y lecciones de solfeo son breves, con objeto de que el profesor pueda reproducirlos rápidamente en el encerado, en unos segundos, o lo sumo en un par de minutos, antes de empezar la clase. Pero una buena parte de los ejercicios y cantos son transmitidos a los alumnos mediante analogías accionadas.

Fig. 6. Quadre sinòptic del mètode Boruguño.

Manuel Borguñó va escriure també un ampli repertori de cançons pensades per a l'aprenentatge de la música: cançons basades en seqüències de notes, intervals... Davant de cada cançó n'explicitava el recorregut melòdic.

20 cançons / 20 canciones

V

Exercicis i cançons sobre vuit sons

Amb joia íntima. Con íntima alegría.

12 *L'infantó que sap un cant, sap un tros de l'a-le-*
Ni-nos que sa-beis can-tar, sa-beis lo que es a-le-

gri-a, can-ta, can-ta dolç in-fant, que el cant té cla-ror de dí-a.
gri-a, el can-tar co-mo la luz, que nos tra-e el nue-vo dí-a.

El pa i el vi de la terra • A los campos de mi tierra

Molt animat. Muy animado.

13 *El pa i el vi de la ter-ra, po-sen gust a la can-*
A los cam-pos de mi tie-rra, sus can-cio-nes dan sa-

20 Editorial BOILEAU

Fig. 7. Cançó per practicar els vuit sons, de M. Borguñó.

Maria Blasco Soler, saviesa i sensibilitat

Mariona Vila Blasco i Àngels Arnaus

Allò que fa singular i valuosa la personalitat pedagògica de Maria Blasco (Barcelona, 1917-1995) és el fet que desenvolupés la seva tasca de sensibilització musical des de la perspectiva del músic expert.

La Maria tenia una facilitat i un talent naturals per a la música, així com una sòlida formació. La seva trajectòria com a intèrpret es va desenvolupar abundantment i en terrenys molt diversos: era pianista dotada, organista i posteriorment va dur una intensa activitat dins el món coral.

Aquest valuós equipatge anava acompanyat d'una intuïció pedagògica remarcable i d'altres qualitats que la potenciaven: exigència, esperit de recerca, entusiasme, perseverança i humilitat. Va fer de mestra des de molt jove i ja en la maduresa es va convertir en mestra de mestres.



Fig. 8. Teresa Giménez i Maria Blasco.

Va estudiar i explorar en moltes direccions per aconseguir transmetre la bellesa i la complexitat del llenguatge musical, amb rigor i exigència, però sobretot amb una potència comunicativa inusual perquè ella, atesa la seva talla d'instrumentista i també la seva intuïció i bon gust musical, sabia vestir la música amb acompanyaments pianístics (sovint improvisats) de gran qualitat i força expressiva. Arran d'aquest tema, Òscar Boada feia el comentari següent a la revista del SCIC en una ocasió:

"No puc deixar de recordar la primera vegada que la vaig sentir acompanyar el cor. La senyoreta Mariona, tal com la coneixíem llavors els seus deixebles, sabia el que havia de tocar i, a més, cantava amb una veu impostada i afinada i, per si fos poc, acompanyava el cant en un exercici digne del més pur estil *globetrotter* d'esquena als 'socis', vull dir als nens i nenes, als quals transmetia mitjançant el seu piano la idea que tenia de la cançó i no li calia moure els braços ni estar dreta davant del cor... ni tan sols estar-hi de cara! I sabeu quin era el resultat? Silenci absolut" (O. Boada).¹

Alhora, la seva inquietud pedagògica la va fer endinsar en mètodes d'integració: va ensenyar a ballar els sords, va fer cantar els cecs i va treballar durant molts anys amb discapacitats psíquics.

En definitiva, el seu objectiu era dotar sempre de contingut artístic la seva labor docent, defugint tàctiques que restessin significació i autenticitat al discurs musical i fonamentant aquest treball educatiu en l'experiència sensorial. Aquesta va ser la seva passió: buscar incansablement la manera d'educar la capacitat auditiva, ensenyar a escoltar i comprendre allò que la música explica i, en conseqüència, donar els fonaments per poder elaborar en un futur un pensament musical propi. La Maria no va deixar cap obra escrita del seu pensament pedagògic, amb l'excepció d'un més que petit recull d'exercicis titulat *Principios básicos de la lectura musical destinados a la formación coral*, editats per l'Editorial MF.

En la seva proposta veiem que destina l'aprenentatge de la clau de sol a les cordes de soprano, contralt i tenor, mentre que els baixos treballen directament amb la clau de fa.

A nivell d'afinació, ho fa per graus conjunts de l'escala practicant l'altura relativa dels sons, començant pel I-V i immediatament I-II-V i I-II-III-IV-V i, tot afegint l'octava, anar configurant l'escala. Treballa la lectura interior per practicar intervals i empra una llarga llista de recursos que improvisava a cada moment.

Proposa jocs de combinacions rítmiques que, a banda de ser eficaços per aconseguir una bona agilitat de lectura, són d'una gran simplicitat de comprensió i manté atent l'alumnat, que veu millorar dia a dia el seus coneixements.

A tall d'exemple, us facilitem algun dels exercicis que trobareu en els vuit fulls de què consta aquest meravellós llibret.

5. S. A. T. B. D.C.

a.) Cantar las notas marcadas con x como si fueran dos corcheas.
 b.) Cantar las blancas como si fueran blanca con punto, suprimiendo la negra, para hacer mentalmente así el salto de tercera.

13 S. A. T. B.

a.) Cantar, la 2ª de cada dos corcheas, repetida. (♩)
 b.) " " 1ª " " " "
 c.) Repetir la 1ª y la 2ª corchea, o sea hacer: ♩

BC 2014

Fig. 9. Exemple d'exercici musical a Principios básicos de la lectura musical destinados a la formación coral por Maria Blasco, primer grado, editat per Editorial MF (1969).

Així era la pedagogia de la Maria: senzilla, clara, directa, ràpida, intuïtiva, engrescadora, musical i eficaç. Lamentem no tenir més material que pogués deixar palesa la seva vàlua.

Ireneu Segarra, rigor i compromís

Joan Casals i Clotet i Joaquim Miranda Pérez

Parlar de la personalitat de la figura del pare Ireneu Segarra (1917-2005) és explicar una vivència molt profunda dels que l'hem tingut com a MESTRE, i ho volem escriure en majúscules per la dimensió de la paraula (educador, pedagog, artista, creador...) i també per ressaltar i agrair tot el que ens va ensenyar, que és molt!

Persona de gran capacitat de treball, home amb un esperit de creació musical i interpretativa notable, però sobretot un monjo convençut amb un gran esperit de comunicació.

Cal ressaltar també el seu rigor i el seu compromís amb la música de totemp, des dels mestres de capella de l'Escolania de Montserrat fins als compositors del segle xx i les noves formes d'expressió musical més contemporànies. La seva vida respirava música i la bellesa musical formava part de les seves pregàries.

El P. Ireneu, per cert, també antic escolà de Montserrat, era un monjo molt humil que, sense saber com, o com qui no fa res, cada dia transmetia el goig de la música als nois de l'Escolania. La seva comunicació amb nosaltres, els escolans, sempre era "especial": ensenyava música a les hores d'estudi, donava ànims en els moments en què ho necessitàvem i als assaigs sabia comunicar els sentiments de cada obra amb una senzillesa i una naturalitat que entraven al fons del cor de cadascú de nosaltres sense adonar-nos-en.

La seva força humana i expressiva estem segurs que està molt present al llarg de tota la vida d'aquells que hem tingut la fortuna de tenir-lo com a MESTRE.

El pare Ireneu Segarra i l'aportació a la pedagogia musical a Catalunya

Joaquim Garrigosa i Massana i Santi Riera i Subirachs

Nascut a Ivars d'Urgell el 1917, el pare Ireneu Segarra i Malla va passar la major part de la seva vida al monestir de Montserrat. Havent estat escolà de Montserrat entre el 1927 i el 1931, hi fou alumne del pare Anselm Ferrer i del pare Àngel Rodamilans. El 1932, un any després d'haver deixat l'Escolania, va tornar a Mont-

serrat per ingressar-hi com a monjo. Durant la Guerra Civil va viure refugiat a monestirs de Bèlgica, on va formar-se intel·lectualment i entrà en contacte amb la música litúrgica del moment. Després de la Guerra va estudiar piano amb Frank Marshall, harmonia i contrapunt amb Josep Barberà i composició amb Cristòfor Taltabull i va completar la formació amb Nadia Boulanger a París. Després d'un



Fig. 10. Ireneu Segarra amb alumnes

període interí (1950-1951) com a director substitut del pare David Pujol, el 1953 va ser nomenat director de l'Escolania, que estigué al seu càrrec fins al 1997. Fruit de l'experiència amb la veu dels nens de l'escolania va escriure el llibre *La voz del niño cantor*, considerat una metodologia de treball vocal infantil de referència.

La tasca que desenvolupà a l'Escolania de Montserrat va motivar la seva aportació a l'ensenyament de la música a Catalunya durant el darrer terç del segle xx. Va ser a començaments dels anys setanta del segle xx quan alguns pedagogs del país van reunir-se en el context de la reforma del sistema educatiu en l'àmbit d'Estat, amb una consigna clara: l'educació musical a l'escola havia de funcionar i l'escola catalana havia de recuperar l'empenta i el prestigi que tenia abans de l'esclat de la Guerra Civil, que l'havien convertit pràcticament en una primera potència europea quant a la pedagogia. En aquestes trobades, el P. Ireneu —a qui es tenia en molta consideració per la seva feina a l'Escolania— es va oferir per posar per escrit una metodologia per a l'ensenyament musical al país. En una reunió posterior en va presentar un esbós. Malgrat això, la proposta arribava quan l'impulsor de les reunions, el doctor Vicent Villar Palasí, primer rector de la Universitat Autònoma de Barcelona i germà del ministre d'Educació de l'Estat i impulsor de la reforma educativa del 1970, havia estat cessat (1973) i tot va quedar a l'aire. Va ser aleshores que un grup de pedagogs, entre els quals hi havia Montserrat Bonet, Joan Casals, Pilar Figueras, Pilar Martos i Santi Riera, van demanar al P. Ireneu que concretés més el pla de treball. La proposta semblava molt bona i la va anar definint. Després d'un curt període d'experimentació inicial, l'estiu del 1974 es va organitzar un primer curs de formació per a una quarantena de professors i l'experiència es va començar a estendre a les escoles de primària de Catalunya. A partir d'aquí el creixement, que va endegar la institució creada

amb el nom d'Escola de Pedagogia Musical / Mètode Ireneu Segarra, va ser molt ràpid i aviat va començar a estendre's a les escoles de música del país.

Narcís Bonet i Armengol, el llenguatge al servei de l'instrument

Àngels Arnaus

Narcís Bonet (Barcelona, 1933), va ser deixeble de Joan Massià, Maria Carbonell, Joan Llongueres, Eduard Toldrà, Emili Pujol i Lluís Maria Millet i completà la seva formació a París amb Nadia Boulanger i Igor Markevitch. Pianista, compositor i director d'orquestra, ha rebut quantitat de premis i reconeixements: Barcelona li va concedir la Creu de Sant Jordi.

Tot i residir a París, Narcís Bonet ha mantingut sempre una forta relació amb Barcelona, on imparteix cursos i forma part de jurats de premis de composició i interpretació pianística. Va ser president de les Joventuts Musicals de Barcelona i és un personatge que es manté sempre a l'aguait de la divulgació de la cultura catalana.



Fig. 11. *Narcís Bonet amb Nadia Boulanger, l'any 1953.*

Font: Arxiu familiar

En el camp pedagògic, podem agrair-li el seu mètode de llenguatge musical: *Tractat de solfeig*, amb prefaci d'Igor Markevitch, on manifesta el seu interès per la lectura a vista ràpida. Són molt interessants els exercicis que presenta de lectura de notes en diferents claus i la seva proposta sobre la lectura rítmica. És una metodologia que dona eines de lectura, encaminada especialment a la lectura instrumental; un mètode agosarat i pràctic. Veure'l treballar, però, supera en escreix la lectura del seu llibre. Autenticitat musical i pedagògica. Agilitat, imaginació i respecte a l'alumnat. Tot un mestre.



Fig. 12. Portada del *Tractat de solfeig*, de N. Bonet.

Àngel Recasens i Galbas, el cant dels microtons

Núria Francino Murgadas

Àngel Recasens (1938-2007) ha estat una de les persones que em van influir en els meus primers contactes amb la música i l'ensenyament. Jo el coneixia del món coral; ell dirigia una coral a Cambrils, la Verge del Camí i jo cantava en una a Tarragona, la Coral Boixerica. Ens havíem vist a trobades i intercanvis i havia pogut veure com treballava.

En un moment donat, cap a finals dels setanta, em va proposar de treballar amb ell: estava fent els primers passos per crear el Conservatori de Vilaseca. Les classes s'impartien en uns locals damunt del mercat de la població. Els nens de les escoles de primària venien a fer les classes a la tarda i després s'impartien ensenyaments més especialitzats. Va ser el primer cop que vaig veure que un conservatori oferia als alumnes la possibilitat de provar algun instrument sense comprar-lo, ja que en tenien a disposició.

Tot el funcionament era molt precari, així com les condicions laborals, però hi havia una gran il·lusió per aconseguir-ho.

Vaig poder veure algun cop una classe de l'Àngel amb nois i noies d'uns 14 o 15 anys i vaig poder palpar el carisma i el domini que tenia de la música i dels alumnes.

Per aquella època va crear el Cor Sant Esteve, format per noies. Va fer molts concerts i demostracions de les possibilitats vocals amb una afinació perfecta i una gran versatilitat de les veus. Amb aquest grup va viatjar arreu fent demostracions i concerts.

Gràcies a la seva influència, Vilaseca és una població molt reconeguda pel Conservatori i l'excel·lent tasca educativa que duu a terme.²

Mètodes internacionals a Catalunya

La sort per a l'educació musical va arribar, gràcies també, a pedagogs formats o informats de les noves tendències europees, que els van fer veure i creure que era possible ensenyar música d'una altra manera. Educant i fent gaudir des del primer contacte amb la música, ja fos en els moments de transmetre coneixements del seu llenguatge com en el treball específic instrumental. Des d'aleshores, el panorama va anar canviant.

Gran influència tingueren, doncs, també els mètodes internacionals: E. Jaques.-Dalcroze, Le Bon Départ, J. Ward, C. Orff, M. Martenot, E. Willems, Z. Kodály... Metodologies que es van introduir a diferents centres de Catalunya com a principal eina d'aprenentatge.

Émile Jaques-Dalcroze: Joan Llongueres i la música visible

Eugènia Arús i Leita

Fer visible els sons musicals és un dels principals objectius de la rítmica de Dalcroze. Aquesta estratègia educativa, amb més de cent anys d'història, neix d'una necessitat: la d'implicar tot el cos —l'esfera física, emocional i intel·lectual— en l'acció musical. Concebuda com una activitat grupal transforma l'espai en el lloc dinàmic on dibuixem els sons, el cos en el principal instrument i el seus moviments en les línies melòdiques, rítmiques i formals que configuren qualsevol discurs musical.

Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), com molts altres pedagogs contemporanis, va ser un visionari. Partint de les evidències d'aprenentatge en l'àmbit de l'audició interior que testificà mitjançant l'observació dels seus alumnes d'harmonia i composició conclou que, per arribar a ser un bon intèrpret i compositor, cal fer créixer la percepció, l'escolta i la imaginació a tots els nivells (Jaques-Dalcroze, 1898). Per això es fa necessari mantenir un estat d'alerta constant que, inevitablement, implica una energia física i emocional considerable, una energia que ens fa recordar i imaginar, una energia que parteix del propi moviment.

Mai va ser concebuda com un mètode pedagògic sinó, mes aviat, com una forma artística, dinàmica i flexible d'ensenyar i aprendre; sense passos concrets per seguir, la rítmica ha anat evolucionant fidel a les diferents estètiques temporals amb les quals s'ha anat trobant i és això el que li ha permès explorar nous i innovadors llenguatges expressius al llarg de tota la seva existència.

Per què fer servir el moviment en l'aprenentatge musical? En primer lloc, avui en dia la neurociència ja ha demostrat que música i moviment estan íntimament lligats (Schaefer, R.; Morcom, A.; Roberts, N., i Overy, K., 2014). I això és tan cert que, fins i tot quan ens trobem tranquil·lament asseguts escoltant música, s'activa l'àrea cerebral que planifica el moviment, malgrat que, per qualsevol raó, reprimim els nostres moviments espontanis i no els arribem a realitzar. És, doncs, un fet demostrat que la nostra percepció tendeix a sincronitzar el cos amb els sons que escoltem.

Jaques-Dalcroze es va avançar a aquestes evidències, avui demostrades, i utilitzà els moviments espontanis o, com ell els anomenava, "naturals", que generem en escoltar música per desenvolupar la percepció i l'expressió de l'estudiant. Tot això formava part d'una educació sensorial prèvia a una posterior anàlisi dels elements musicals treballats. Les preguntes, la reflexió i les respostes són les protagonistes del nostre aprenentatge; sempre recordant l'experiència física que l'escolta activa dels sons ha provocat.

En segon lloc, també podem fer servir el moviment per restar abstracció a la comprensió del llenguatge musical, sobretot en l'educació infantil i primària. Els sons musicals configuren un llenguatge abstracte i emocional que el moviment pot ajudar a fer més tangible durant les etapes preoperacional i de les operacions concretes. Utilitzar paraules i conceptes com: agut, greu, pulsació, *pianissimo*... per a una nena o nen d'educació infantil o primària no són de significat evident o, en tot cas, de fàcil comprensió. En aquests casos, el moviment pot ser una eina definitiva; dibuixant aquests "conceptes" amb el cos els nens poden enregistrar unes sensacions que, de ben segur, els ajudaran a clarificar el significat d'aquestes abstraccions.



Fig. 13. Primer volum del seu llibre, *Les escalas, les tonalitats, el fraseig i les dinàmiques*.

Finalment, el moviment també pot ser un gran potenciador de l'expressivitat musical i una ajuda inestimable en el desenvolupament de la musicalitat i la creativitat, evidències avui demostrades (Chronopoulou i Riga, 2012).

La reacció, la imitació, la repetició, la improvisació i la creació són procediments que la rítmica utilitzarà per assolir els seus objectius, sempre a través d'una escolta activa en moviment a fi d'arribar a una posterior anàlisi, una comprensió i una lectura del que s'ha après.

L'any 1908, Joan Llongueres (1880-1953), esperonat per un gran sentit de la responsabilitat social, assisteix a un curs d'estiu a Ginebra convençut de la necessitat de conèixer una metodologia musical que incideixi positivament en l'educació integral del músic i els infants. Joan Llongueres i Émile Jaques-Dalcroze es coneixeran personalment.

Anys després, el 1911, gràcies a la beca que li atorga la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Joan Llongueres estudiarà a Dresden, Alemanya, per obtenir el diploma en el Mètode d'Educació pel Ritme i per al Ritme, amb Jaques-Dalcroze. Importarà aquesta pedagogia a Catalunya com-

plementant-la amb la recuperació i la potenciació de la cançó i la dansa tradicionals, valors identitaris promoguts al noucentisme. Adaptarà la ideologia d'Europa central a la idiosincràsia del seu país, fomentant l'estima i el respecte per l'educació musical dels més petits, etapa educativa que esdevindrà amb significació pròpia.

La seva estada a Alemanya envoltat de companys brillants i inquiets que arribaran a ser artistes de primera línia, com Marie Rambert, Mary Wigman, Bernad Shawn, Vaslav Nijinsky, Adolphe Appia, Plàcid-Maria de Montoliu, entre d'altres, l'animarà a desenvolupar el seu talent artístic i educatiu per elaborar manifestacions interdisciplinàries on el moviment, la música, la poesia i la teatralització seran sempre presents. Els seus deixebles recorden les seves cançons representades com "cançons per fer comèdia". Conscient que podia exercir un paper important en la renovació pedagògica que vivia Catalunya, el tarannà humanístic i noucentista de Joan Llongueres el portarà a lluitar per un únic i principal objectiu: implementar l'educació musical i rítmica a l'escola.

La seva emprenedoria s'estendrà a multitud de projectes: entre d'altres, la fundació, amb Alexandre Galí, Artur Martorell i Enric Gibert, de l'Escola Vallparadís, la fundació de la Schola Cantorum de cant gregorià o la direcció de l'Escola Municipal de Música de Terrassa fins a arribar el 1913 a fundar l'Institut Català de Rítmica i Plàstica, seguint l'exemple de l'Institut Jaques-Dalcroze, sense abandonar en cap moment la seva tasca de difusió i implementació de la rítmica a les escoles.

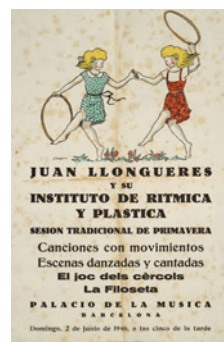


Fig. 14. Cartell de la sessió de rítmica al Palau de la Música, any 1966.

Justine Ward, el cant gregorià a l'escola

Àngels Arnaus

Justine Ward (1879-1975) va néixer a Morristown (Nova Jersey) i, després de rebre una sòlida formació musical clàssica, als 25 anys es va instal·lar a Sa-blé-sur-Sarthe per estudiar cant gregorià a l'abadia benedictina de Solesmes. La simplicitat melòdica, el ritme lliure i l'austeritat vocal del cant gregorià li van generar idees d'espiritualitat i recolliment que van ser les línies bàsiques del seu treball pedagògic.

Respectant escrupolosament els criteris socials del moment, Madame Ward va voler que l'educació musical pogués arribar a tothom i és per això que va destinar la seva metodologia a l'escola.

El primer obstacle que va detectar va ser la poca formació musical que tenien els mestres de l'escoles generals i es per això que va enfocar el seu primer treball a facilitar eines de formació bàsica musical i la seva didàctica, al professorat. Va ser a París on fundà un institut, que portava el seu nom, com a seu de formació de professorat sota la direcció de Mrs. Hertz. Els primers deixebles provenien majoritàriament de diferents institucions religioses de diferents punts d'Europa, així com d'altres indrets del món.

Els cursos tenien una durada de quatre anys, repartits amb períodes d'un mes intensiu. Els dos primers eren pròpiament concebuts per al coneixement del mètode, la seva progressió i didàctica. El tercer curs tractava el cant gregorià i el quart curs es destinava a la polifonia.

Tot i que el contingut del mètode fos tècnicament elemental, la seva pretensió era aconseguir, per exemple, que davant d'un dictat melòdic el futur professor pogués captar-lo amb l'oïda, interpretar-lo amb una veu neta, clara i òbviament afinada i ser capaç d'endregar les dificultats en ordre de fàcil a difícil. Per exemple: què us sembla més fàcil, do, re, mi o re, mi, do, o do, mi, re? I així mateix en cadascun dels apartats.

Passades unes proves finals a cada curs, els mestres que aconseguien una mitjana de notable eren convidats a practicar el mètode en un centre escolar. La seva acció era revisada cada trimestre i només es donava per aprovat el curs

a aquells professors que aconseguien que els seus alumnes arribessin a obtenir el nivell previst pel mètode.

De segur que va ser el sistema més detallat de totes les propostes metodològiques musicals del moment. Cuidant i guiant, fins a l'últim detall, els seus plans de classe són exhaustius, perquè Madame Ward no es refiava de la possible improvisació dels mestres, a causa, com s'ha dit anteriorment, de la seva poca formació musical.

Els principis fonamentals del mètode es basen en la dissociació dels diferents factors que intervenen en el llenguatge musical: lectura melòdica, lectura rítmica, improvisació composició, direcció quironòmica, gest melòdic, gest rítmic, lectura en xifres i en pentagrama, fonomímia, do mòbil, altura absoluta i relativa, audició interior i remarcable treball vocal.

El mètode parteix de la cançó i el seu repertori és bàsicament cant gregorià, amb petites dosis de cant popular i de música clàssica.

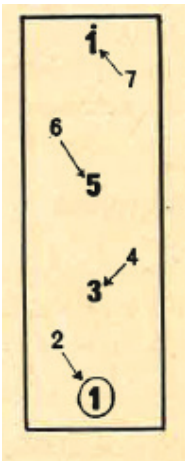


Fig. 15. Notes representades per números.



Fig. 16. Notes representades amb els dits.



Fig. 17. Representació del moviment quironòmic. Combinacions d'arsis i tesis: A.A.T.

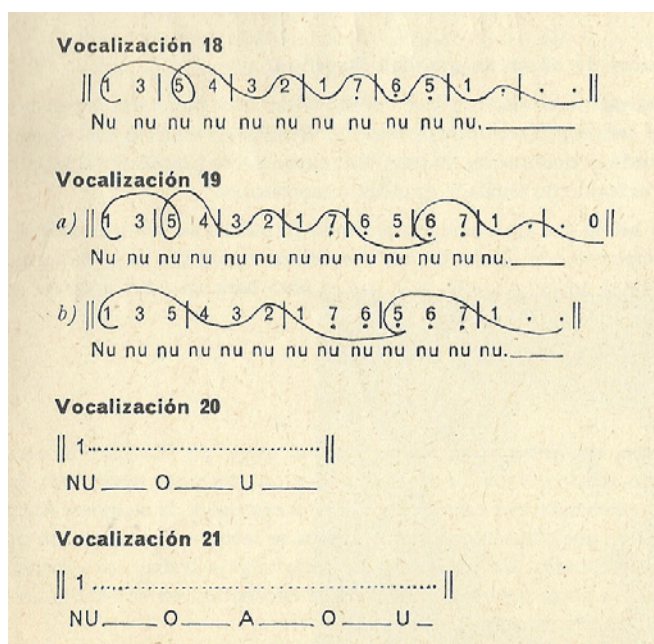


Fig. 18. Exemples de vocalitzacions amb l'acompanyament de la quironomia.

Amb l'aparició del Concili Vaticà II, on es va desterrar el cant gregorià de l'església catòlica, el mètode va caure en desús.

A Catalunya, el mètode Ward es va divulgar a Barcelona per part de l'Institut de Musicologia, dins del Departament de Musicologia del Consell d'Investigacions Científiques sota la direcció de Mn. Josep M. Llorens. L'equip de professors va estar format per Victòria Salabarnada, Carme Castellà, Ester Oliveres, Roser Puigvert i Àngels Arnaus. Pràcticament va estar aplicat en escoles religioses amb excepció d'algun centre privat. A Barcelona, Ticià Riera n'ha estat el seu més fidel seguidor, tot i que molts dels recursos didàctics que proposa la metodologia Ward són utilitzats encara avui per molts professionals de l'educació musical a casa nostra.

Zoltán Kodály, el valor de la cançó tradicional

Àngels Arnaus

Zoltán Kodály (Kecskemét, 1882 - Budapest, 1967) fou una figura cabdal de la pedagogia musical hongaresa. El seu interès per la música tradicional el portà a escriure la seva tesis doctoral sobre *l'Estructura estròfica en el cant tradicional hongarès*. Acompanyat del seu gran amic, el músic Béla Bartók, van recopilar i analitzar una enorme part de música tradicional del seu país. Un i altre van fer ús d'aquests materials en les seves composicions; per a Kodály, a més, van ser la base dels principis fonamentals de la seva pedagogia musical.

Pensant en la formació musical com a cultura bàsica per a qualsevol ciutadà, Kodály va fer una proposta per al país que arribés a tothom, iniciant aquesta formació a l'escola, amb els més menuts: el cant coral en seria la peça marc. I és a l'entorn de la cançó que es formulen les estratègies pedagògiques per desenvolupar l'educació musical.

Posem com a exemple algun dels seus recursos didàctics més característics: Síl·labes amb significació rítmica:

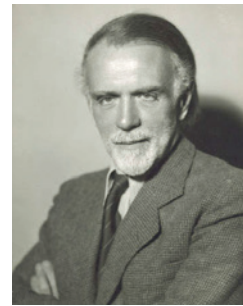
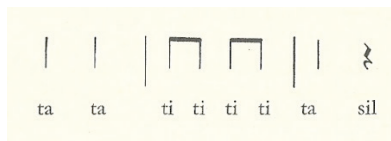
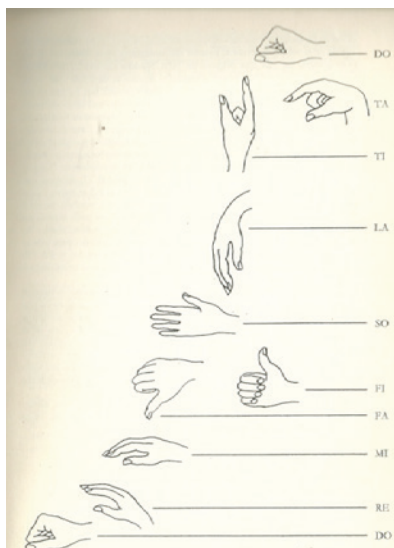


Fig. 19. Zoltán Kodály



Signes de solmització:



Lletres inicials en minúscula per indicar sons amb alçada relativa:

r - m - t - s - l - t - a

Les comes a dalt o a baix de la lletra, indiquen l'octava.

Ordre de progressió en l'aprenentatge d'afinació:

mi

la - sol

la - sol - mi

re - do

sol - mi - re - do

Des del do pentatònic, intervals de cinquena, quarta, sexta, segona major, segona menor i l'arpegi major.

Exemple de diferents escales pentatòniques que es canten sobre una única nota, mentre el professor fa servir la fonomíia:



Les lletres amb majúscula determinen els sons amb alçada absoluta:

A, B, C, D, E, F, G

Kodály és anomenat “el poeta del poble” perquè va aconseguir que la música i, en especial, el cant coral arribés a tothom. El seu treball sistemàtic i precís, ric en recursos, ha estat mirall i enveja de molts països, on la necessitat d’una cultura musical no ha tingut el ressò desitjat, moltes vegades des de les mateixes estructures dels Estats.

D’Hongria a Montserrat: aspectes bàsics del mètode Ireneu Segarra

Joaquim Garrigosa i Massana i Santi Riera Subirachs

El pare Ireneu va estar escrivint el mètode d’ensenyament musical durant 20 anys. La seva base era, d’una banda, l’experiència de l’Escolania i, de l’altra, els principals corrents pedagògics que més l’havien convençut durant anys de recerca, com, per exemple, el sistema hongarès creat per Zoltán Kodály i determinats mètodes de Suïssa, Anglaterra i França, a més de les aportacions de músics i

pedagogs catalans com Josep Barberà i Humbert o Manuel Borguñó i Pla. A partir d'aquí el P. Ireneu va construir una metodologia molt ben estructurada i amb una sòlida base científica.



Fig. 20. Portada del cançoner *Juguem cantant*.

Alguns dels aspectes bàsics d'aquesta proposta educativa promoguda durant llargs anys per l'Escola de Pedagogia Musical / Mètode Ireneu Segarra, van ser els següents:

La música és expressió de vida i comunicació en l'àmbit artístic

La música constitueix una activitat que desvetlla la sensibilitat i l'expressivitat en l'individu alhora que facilita el desenvolupament de la intel·ligència i una gran diversitat de destreses psicomotrius essencials per al creixement de la persona. Des del primer moment ha de ser presentada i copsada com a font de goig i de bellesa; no ha de ser quelcom extern a la persona, sinó quelcom inherent a la globalitat humana.

Educació sensorial

La pràctica de la música és a la base de l'aprenentatge i ha de precedir sempre el coneixement analític i conceptual dels elements que la constitueixen, de manera semblant a allò que succeeix amb l'aprenentatge de la llengua. Cal haver sentit corporalment el pes de la pulsació abans d'analitzar el ritme i la mètrica de les melodies, cal entonar correctament abans d'aprendre el nom de les notes i analitzar-ne els intervals, cal experimentar amb els acords abans de treballar-ne la formació, etc. Si els primers anys és necessària la correcta relació música-paraula-moviment més endavant també ho ha de ser sempre la correcta relació entre la tècnica instrumental i l'expressió musical.

La pràctica de la psicomotricitat, i evidentment de la dansa, és també d'una gran importància per al procés de creixement i de maduració del sistema neuronal. Ajuda, doncs, l'infant a adquirir un coneixement viu de si mateix i del que l'envolta i a controlar els seus moviments i el discurs rítmic, la qual cosa li facilita també molts altres aprenentatges.

La cançó tradicional catalana

La cançó tradicional catalana és l'element bàsic d'on cal extreure els primers elements d'aprenentatge. L'íntim lligam de la música tradicional amb la llengua és el millor accés inicial al desenvolupament dels aspectes vinculats al fraseig, l'accentuació i el discurs rítmic. Els infants, de la mateixa manera que aprenen a parlar a partir de la llengua materna, també han d'aprendre la música a partir del seu entorn cultural. El procés de sediment i filtració que hi ha exercit amb el pas del temps la gent adoptant-la, adaptant-la i transmetent-la és la millor garantia que la seva música —al mateix temps que s'adequa al sentit melòdic i rítmic de la llengua pròpia— sigui una traducció d'una manera de sentir de la personalitat cultural. Això és vàlid tant per a les cantarelles infantils més senzilles com per a les cançons més elaborades. Per això és important una pràctica gairebé exclusiva els primers anys de creixement, ja que d'ella se n'extrauran els elements han de fonamentar l'estudi de la música.

Educació de la veu

La veu és l'instrument principal que duu a l'aprenentatge inicial de la música. La música no es pot aprendre sense la pràctica del cant, que constitueix l'element essencial de l'adquisició de l'oïda interior. La veu, sobretot la veu infantil, és un

instrument molt delicat, però és també un instrument de possibilitats gairebé il·limitades; per això cal tenir-ne cura, per no malmetre-la i desenvolupar-la amb una pràctica adequada. És molt important que l'infant aprengui a controlar-ne els recursos i que gaudeixi de la bellesa del seu so. La pràctica del cant, sobretot el cant coral, esdevé, doncs, essencial per a la formació musical. En aquest sentit, l'exemple del mestre és, especialment els primers anys, un factor determinant del bon aprenentatge de la música.

L'oïda interior

L'oïda interior és la facultat d'imaginar mentalment, de representar-se internament les impressions sonores musicals (melodia, ritme, harmonia, timbre, dinàmica) sense necessitat que ens vinguin mostrades exteriorment. L'oïda interior és a la base de l'aprenentatge musical. L'adquisició de la capacitat de representar i recordar els sons interiorment és un principi essencial per al bon desenvolupament de l'oïda musical melòdica i harmònica i de la correcta afinació. Aquesta facultat és la que més clarament revela la musicalitat de la persona. Tots la poseïm d'una manera innata en major o menor grau, però és susceptible d'un gran desenvolupament. L'educació de l'oïda interior un element bàsic de l'educació musical i esdevé també una competència íntimament lligada al desenvolupament de la sensibilitat musical.

Aprenentatge del llenguatge musical

L'aprenentatge de la música es proposa a partir d'horitzons molt amplis i partint dels diversos paràmetres que constitueixen els elements de la creació. Les possibilitats de treballar amb elements diferents és molt gran (pentatonia a l'inici, polirítmies, modalitat, acords, polifonia, funcions harmòniques, acompanyament d'una melodia, etc.).

A més, cal referir-se a dos objectius que es poden considerar bàsics en l'educació musical de la canalla sense els quals restaria incompleta: l'oïda interna i la capacitat creativa. Mentre la primera esdevé necessària a qualsevol persona que pretengui un bon domini del llenguatge musical (el músic "ha de sentir allò que veu i ha de veure allò que sent"), sense la segona es podria considerar hipotecada una important parcel·la en la formació de l'individu que afirma conèixer el llenguatge musical.



Fig. 21. Portada d'El meu llibre de música, d'I. Segarra, basat en el sistema Kodály.

I, al costat de tot això, el contacte amb tot allò que ha passat a formar part del patrimoni musical de la humanitat, a partir de l'escolta musical i de l'assistència a concerts. És la certesa que no es pot anar massa lluny si no s'ha experimentat l'emoció d'escoltar música i de produir-la, tant en grup com individualment.

No es parteix, doncs, de la grafia i de la seva conceptualització (figures rítmiques, notes, intervals, acords, etc.), sinó de les relacions sonores, rítmiques i melòdiques dintre d'un context musical; obrint les portes des de bon començament a ordenacions de gammes pentatòniques i modals per arribar a la tonalitat i fins a l'atonalitat; anant molt aviat a la superposició rítmica i melòdica (mitjançant la polirítmia, el contrapunt i les relacions harmòniques) quan tot just s'estan estudiant els primers elements, per arribar després a l'experimentació amb els acords abans d'estudiar-ne la composició; experimentant el sentit d'equilibri i proporció que exigeix tota obra artística, des de la correspondència i la relació de les petites frases d'una melodia infantil fins a l'arquitectura de formes més complexes, amb l'audició, la interpretació (vocal i instrumental) i l'estudi d'obres de totes les èpoques per anar enriquint el bagatge i possibilitar la formació d'uns criteris personals de valoració artística.

La creació

La capacitat de creació musical és l'estadi final de cadascun dels processos d'aprenentatge. El desvetllament d'aquesta capacitat ha d'ajudar els nois i noies a adquirir habilitats de manipulació dels elements que constitueixen el llenguatge de la música.

La improvisació (combinació lliure i espontània d'uns determinats elements musicals dintre d'unes propostes preestablertes) i la composició (combinació lliure i pensada d'uns elements musicals prèviament assimilats sota una idea ordenadora) completen tota l'activitat musical, incloent-hi la instrumental.

La polifonia

A la base del desenvolupament de la pràctica musical, la superposició harmònica i el contrapunt són elements essencials per al creixement de la comprensió i la pràctica de la música.

La pràctica del moviment

És essencial en el desenvolupament de les aptituds musicals. El moviment del cos i la pràctica de la dansa esdevenen un complement necessari per al bon desenvolupament de la formació musical i l'adquisició del domini del discurs rítmic.

Aquesta metodologia, que va desenvolupar i propagar durant pràcticament tres dècades, ha estat un revulsiu molt important per a l'ensenyament musical a Catalunya. Si bé hi ha hagut pedagogs que n'han discutit alguns aspectes, cal destacar que ha estat un punt de reflexió molt present en la pedagogia actual a Catalunya i, sense cap mena de dubte, un punt de referència. El nostre país deu una part important dels seus plantejaments al treball que el P. Ireneu va endegar durant tants anys. L'Escola de Pedagogia Musical / Mètode Ireneu Segarra va ser la institució que va assumir durant més de 30 anys la difusió d'aquests principis a través de cursos de formació, edicions de llibres i enregistraments i equips de reflexió distribuïts arreu de la geografia catalana.

Aquesta tasca ingent, que va ser duta a terme pel pare Ireneu Segarra, va comptar amb un nombrós grup de col·laboradors que sempre en van admirar la capacitat de treball, la curiositat sense prejudicis, la humilitat i les ganes d'aprendre en cada ocasió.

Le Bon Départ: ritme, motricitat i llenguatge

Àngels Arnaus

Informadora i materials: Pilar Malagarriga i Rovira, mestra

Creat per Thea Bugnet i portat a casa nostra per Ester Oliveras, va ser un mètode rellevant als anys cinquanta i seixanta del segle ^{xx} dirigit als més menuts (d'1 any als 6 anys)

És un sistema audiovisual i motor que dona gran importància als exercicis gestuals, en especial a l'educació motriu de la mà, i d'aquesta manera facilita de forma lúdica l'accés a l'escriptura. Combina el ritme musical, la visualització, la reproducció gràfica i la motricitat mitjançant la percepció de l'espai i del propi cos.

La cançó és present en cadascun dels temes i, tot i que el seu objectiu principal és l'escriptura, el protagonisme musical que presenta ens el fa incloure com a metodologia musical perquè veiem també encertada la seva pràctica amb infants menut, pel que fa a una preparació musical i instrumental.

Una mica d'història

Thea van der Voort, holandesa va néixer el 1887. Va exercir d'infermera durant la Primera i la Segona Guerra Mundial i, un cop acabades, va treballar en la reeducació dels ferits de guerra a nivell físic, emocional i intel·lectual. Amb aquest bagatge i ajudada per la psicòloga Gasques, va cercar una tècnica que, per mitjà del joc, pogués arribar també als infants. El primer contacte amb el món infantil va ser amb un nen que, malgrat la seva normal intel·ligència, no sabia llegir. En ell va aplicar les experiències obtingudes amb els soldats i va seguir treballant amb molts altres infants. Fou aleshores, comprovats els resultats, quan va intentar implantar el seu sistema anomenat Le Bon Départ a França, però com que no l'hi van permetre, es va instal·lar a Holanda i amb la seva col·laboradora, Annie Boon, iniciaren una llarga tasca que va transcendir a diferents països, incloent-hi Espanya.

A Catalunya, l'any 1957, Irene Gimeno, pedagoga i lingüista, va crear el projecte Paideia: una proposta de treball mèdic, psicològic i psicomotor, on Ester Oliveras, mestra molt coneixedora de l'evolució infantil i interessada en les innovadores metodologies i didàctiques musicals, es va convertir en la principal divulgadora del mètode Le Bon Départ. L'Escola Paideia va ser pionera a treballar amb aquesta metodologia i és la seu del centre per a la seva difusió. El 1960 es creà l'Associació per a l'Estudi i l'Educació Psicomotora, amb seu a Barcelona, que organitzava cursets i seminaris per fer arribar el mètode a mestres, professors de música i psicòlegs. En aquests cursos s'impartien matèries com: anatomia, psicologia infantil i juvenil, música, repertori de cançons, ritme o recursos didàctics per a cada apartat de la programació dels infants, entre d'altres. El 1974, Montserrat Gabarró impulsà les Escoles Fasía, especialitzades en trastorns del llenguatge; Concepció Ausàs, creà l'Escola Lexia, i altres escoles sorgeixen en aquell moment, totes elles utilitzant el mètode Le Bon Départ en el seu apartat de motricitat. L'empremta d'aquest mètode ha arribat a molts indrets tant a Catalunya com a Espanya, França, Suïssa, Holanda, l'Argentina...

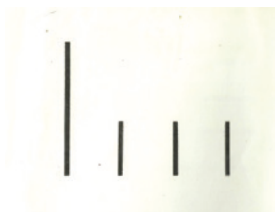
El mètode consta d'uns aspectes fonamentals de l'educació i la reeducació psicomotora:

- Esquema corporal
- Orientació en l'espai
- Ritme i orientació en el temps
- Coordinació de moviments
- Relaxació

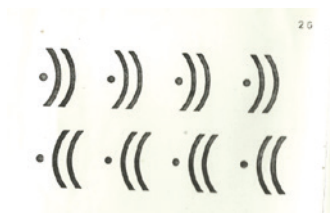
Les classes segueixen un ordre establert:

- Comencen sempre amb exercicis d'ambientació o descàrrega motriu
- A continuació, vindran els exercicis d'individualització o independència de dits
- Rotació de canell
- Independència de mans
- Tonificació per donar força als músculs i les mans
- Descàrrega motriu i d'atenció
- Partint d'una cançó, en un principi escrita en compàs binari, els alumnes marquen la pulsació picant de mans, caminant, alternant mans i peus...
- Una vegada apresada la cançó, es presenta un gràfic a la pissarra
- Finalment, s'uneix la cançó amb el gràfic
- Es pot treballar el gràfic a l'espai o a la taula seguint el que el professor fa a la pissarra

Exemple de gràfic d'una cançó.



El gràfic simbolitza l'inici de cada compàs, que convida a picar amb més èmfasi al començament de la frase.



A ritme de vals, el dibuix simbolitza el compàs ternari.



Binari: seguim el pols de qualsevol cançó binària.

Es poden fer els exercicis sense moure's, combinant mà dreta, mà esquerra, peu dret, peu esquerre, o bé caminant per l'espai alternant desplaçament i quietud a una ordre determinada. Situació motriu en l'espai, davant-darrere, amunt-avall, dreta-esquerra, prensió digital-obrir i tancar les mans... Es poden cantar les cançons combinant unes parts en silenci i d'altres de cantades, palmades i balanceigs...

Es convida els alumnes a proposar variacions, de manera que així s'aconsegueix la implicació i s'estimulen la imaginació i la iniciativa, l'atenció i la concentració.

Un material característic del mètode són els “saquets”: com el seu nom indica, són uns sacs de lona d'uns 20 centímetres carregats de sorra que, damunt la taula dels alumnes, permeten fer exercicis de pressió de les mans, els dits i els punys.

Després de practicar línies verticals i horitzontals, llargues i curtes, rotllanes grans i petites, quadres, triangles... hi ha una proposta específica de Le Bon Départ que és lligar la grafia de la lletra als accents mètrics.

Gràfic de lletres:



Fig. 22. Apunts històrics de la relació de les lletres amb els temps musicals.

Edgar Willems: el valor humà de l'educació musical

Reina Capdevila Solà

*"L'art prime l'artisan;
la musique prime la technique"*
E. Willems

El personatge

Edgar Willems, nascut a Bèlgica el 1890 i mort a Suïssa el 1978, va ser un dels grans i influents pedagogs musicals del segle xx. Al costat de les idees pedagògiques de Maria Montessori i de Rudolf Steiner, que consideraven la música en el mateix rang que qualsevol altra disciplina en l'ensenyament general, i de Jaques-Dalcroze, interessat en aspectes de l'ensenyament musical relacionats amb el moviment i la consciència, Willems se situa enmig d'aquestes tendències. I, a partir de les idees filosòfiques que mouen la seva vida, proposa una educació musical basada en la naturalesa profunda de l'ésser humà a través d'una progressió pedagògica coherent i progressiva des del primer curs d'iniciació fins a la teoria musical més avançada i la pràctica instrumental³.

Acabada la Primera Guerra Mundial es va traslladar a París per estudiar música i allà entrà en contacte amb les idees espirituals. Es movia en un ambient de pintors, poetes i ballarins que buscaven reviure l'ideal grec en la seva vida quotidiana a través de la música, el moviment, la pintura, els teixits i la roba i la filosofia. Raimon Duncan va ser una de les persones amb les quals a París va contactar i que va influir més en ell.

En el centre de recerca espiritual de Veilleur, a París, va conèixer Lydie Malan, deixeble de Jaques-Dalcroze. Amb una personalitat molt atractiva, incita Willems a conèixer Jaques-Dalcroze. Ella mateixa després al Conservatori de Ginebra ensenyava improvisació i solfeig superior amb el mètode d'Edgar Willems.

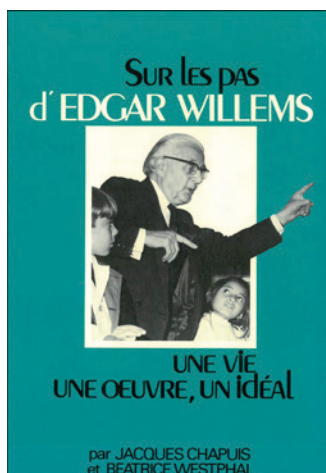


Fig. 23. E. Willems fent classe.

És des d'aquest moment que les dues metodologies s'han complementat de manera excel·lent. Molts dalcroziens s'apropen a l'aprenentatge de la lectura i l'escriptura a partir de les idees de Willems així com dels exercicis de percepció auditiva. I molts willemsians utilitzen els moviments naturals impulsats per Jacques-Dalcroze. Els dos pedagogs tenen molt en comú.

La recerca constant d'Edgar Willems sobre la sensorialitat i la sensibilitat auditiva vinculada a un total desacord en una educació musical intel·lectualitzada el va portar a desenvolupar una educació musical per als més petits.

Els seus primers treballs es publicaren el 1934 i des d'aleshores es dedicà a fer moltes conferències a Suïssa, però també arreu del món.

Els primers cursos per a infants de 5 a 7 anys al Conservatori de Ginebra s'obriren el 1956, on oferia també cursos de pedagogia a la iniciació musical per a professors.

El 1968 es va fundar l'Associació de Pedagogia Musical Edgar Willems, que, entre d'altres, organitza el Congrés Anual.

El mètode d'Edgar Willems

El seu pensament es basa en les relacions pedagògiques que hi ha entre la música, l'ésser humà i el món creatiu, fent unes relacions molt estretes entre els tres elements de la música (el ritme, la melodia i l'harmonia) i els tres estats humans (físic, emocional i mental).

Proposa un desenvolupament del llenguatge musical que s'efectua de la mateixa manera que el desenvolupament de la llengua materna: buscant sempre la naturalitat en l'aprenentatge i la participació activa dels infants des del primer moment. Atorga un valor molt important al món sonor i proposa la utilització de joguinetes i material sonor molt variat per despertar l'interès vers el so, les seves qualitats i la seva discriminació.

Basa el seu mètode en una manera de fer activa i participativa, que reforça la receptivitat i la inventiva. L'escolta atenta, l'ús de la veu, el desenvolupament del ritme en un sentit molt ampli, el valor de les cançons i la improvisació són els pilars de la seva metodologia.

Organitza el mètode en quatre graus:

1. Principis generals d'educació musical: és el moment del despertar i de la sensorialitat musical.
2. Iniciació musical: un grau que aprofundeix en les propostes del primer i que progressivament endinsa els infants en les pregrafies de la música.
3. Presolfeig i preinstrumental: els infants incorporen elements del llenguatge musical a partir de les ordenacions, les progressions i la interiorització dels sons, els noms i les notes i es practica la música amb instruments, utilitzen els carillons i la melòdica. I en els casos dels infants que toquen un instrument s'apliquen els principis del mètode a la pràctica instrumental.
4. El solfeig: arribats a aquest nivell, els alumnes practiquen la lectura, l'escriptura, els dictats, la improvisació i la composició, així com els elements de l'harmonia i el contrapunt.

Cada grau està dividit en quatre aspectes: l'oïda, el ritme, les cançons i els moviments naturals.

Apuntem només les característiques més emblemàtiques de la seva proposta:

- **Oïda:** la seva aportació més especial és potser el treball de l'espai intratonal o pancromàtic, que busca la percepció, la imitació i el reconeixement de microtons, glissandos i afinacions no temperades. L'ús de les campanetes, la flauta d'èmbol i el carilló pancromàtic, afinat en semicomes (divuitens de to), en són un bon exemple.

També posa molt d'èmfasi en l'escolta de sons simultanis des de ben al començament per arribar al reconeixement d'acords complexos i en la importància de fer propostes tant per desenvolupar l'oïda absoluta (cantant de seguida amb nom de notes relacionades en la seva altura absoluta) com l'oïda relativa (cantant melodies taral·lejades transportades a qualsevol to).

- **Ritme:** la relació del ritme amb el moviment i la vida fa que ens proposi des del començament aprofundir en tres línies: el ritme lliure, el ritme rítmic i el ritme mètric. A partir d'imitacions, d'improvisacions i de percutir els

quatre modes rítmics (tempo, compàs, subdivisió i ritme) en les cançons que cantem anirem adquirint la consciència rítmica i desenvoluparem la riquesa necessària per poder gaudir plenament dels elements rítmics.

- **Cançó:** la veu, les melodies i les cançons formen part de la seva proposta.

La imitació de glissandos, d'interval·ls, de melodies taral·lejades pel mestre i de les cançons són la base del treball global mel·lòdic.

Divideix les cançons en dos grups:

Les cançons pedagògiques: orientades sobretot a reforçar elements musicals.

- Cançons de 2 a 5 notes (per poder transportar)
- Cançons d'interval·ls: pensades per afinar i reconèixer els interval·ls a partir de les dues notes del començament (incipit)
- Cançons amb nom de notes: cantades amb el nom de les notes, poden ser transportades i serveixen per a la introducció de la pràctica instrumental.
- Cançons harmòniques: canons, cançons a dues o tres veus per adquirir el sentit harmònic.
- Cançons rítmiques: per interioritzar un ritme, un compàs, la subdivisió... En definitiva, el que ell anomena els quatre modes rítmics.

Les cançons de repertori i cant coral: per gaudir d'un repertori ric on l'objectiu principal és el cant.

Moviments naturals: basat sobretot en l'adquisició del tempo i en la creativitat de moviments que ens provoca la música.

També val la pena fer esment a la introducció a la lectoescriptura musical. No comença fins uns anys després d'haver fet sensibilització i exercicis de presolfeig, que són la base que prepararà el pas del més concret al més abstracte. Després d'haver cantat amb nom de notes, de conèixer bé l'ordre dels sons i dels noms i de conèixer la topografia del pentagrama, ens proposa una lectura relativa que ens permet llegir en qualsevol clau i en qualsevol to basada en l'ordre natural. El pentagrama d'11 línies ens obre pas a la lectura en diverses claus.

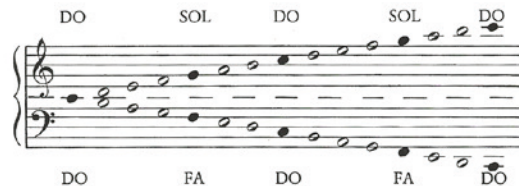


Fig. 24. El pentagrama d'11 línies.

Edgar Willems té una llarga bibliografia, intensa i diversa. La majoria traduïda al castellà: *El valor humano de la educación musical*, *El oído musical* (2 volums); *El ritmo musical*; *La preparación musical de los más pequeños*; *La bases psicológicas de la educación musical*; *Solfeo, curso elemental*; *Introducción a la musicoterapia*; *Le jazz et l'oreille musicale...*).

També va publicar una sèrie de petits quaderns amb exercicis de llenguatge musical i sobre els primers passos al piano: *Initiation musicale des enfants*, *Chansons de deux à cinq notes*, *Chansons d'intervalles*, *Les exercices d'audition*, *Les exercices de rythme et de métrique*, *Les frappés et l'instinct rythmique*, *Le rythme musical et le mouvement naturel dans les cours d'éducation musicale*; *Introduction à l'écriture et à la lecture*; *Les débuts au solfège*, *Les débuts au piano* o *Morceaux pour piano (divers)*.

El mètode s'expandí per tot el món en part gràcies als molts viatges que va fer el mateix pedagog.

Willems a Catalunya

La primera meitat del segle xx va suposar un canvi important pel que fa als ensenyaments musicals a Europa, influïts pel moviment pedagògic de l'Escola Nova (Pestalozzi, Decroly, Froebel, Montessori) i les aportacions de la psicologia en mans de Piaget: diferents autors proposen canvis similars basats en l'activitat i l'experiència.⁴

En aquesta etapa dues experiències es van sumar: d'una banda, la capacitat expansiva del mètode, ja que Edgar Willems i després Jacques Chapuis (el seu deixeble, hereter i divulgador del mètode) van viatjar molt i van participar en congressos i jornades expandint els seus ideals, i, de l'altra, la curiositat dels mestres catalans per conèixer altres pedagogies.

A Catalunya, mestres amb ànsia de saber pedagògic buscaven arreu mètodes, llibres, coneixement... Moltes mestres catalanes viatjaven a França, Bèlgica, Alemanya i Suïssa a la recerca de nous models que, il·lusionades, portaven cap al nostre país.

Així, a la dècada dels seixanta, van arribar els llibres de Willems i el material pedagògic del mètode de la mà de mestres com ara la Maria Clara Forteza⁵ i s'escampà amb el boca-orella entre els professionals de l'ensenyament de la música àvids de noves maneres de fer. Així va arribar a la Mercè Fonts⁶, mestra de música de la mateixa escola, que ja va fer les primeres traduccions de les cançons pedagògiques (cançons d'intervalles, de 2 a 5 notes, i dels modes major i menor) i va incloure a les seves classes la flauta d'èmbol, les campanetes i el pentagrama de feltre per fer la lectura relativa.

Altres mestres van conèixer el mètode en congressos de l'ISME (International Society for Musical Education) o en jornades en les quals es presentava el mètode fent classes amb infants en directe i on van quedar entusiasmats per les propostes pedagògiques.

També Dolors Casajuana⁷, en un viatge a l'Argentina, va conèixer les traduccions fetes per l'Editorial Ricordi de l'obra de Willems. Traduccions fetes per Violeta Hemsy de Gainza des del coneixement que li atorgava haver estat deixeble de Willems. Llegir els llibres de Willems no et deixa indiferent i la mateixa Dolors va tenir la curiositat d'aprofundir en el mètode. Anys més tard, en un congrés de Jaques-Dalcroze a Ginebra va tornar a trobar alumnes de Willems i allà va saber de l'existència de l'Associació de Pedagogia Musical Edgar Willems, establerta a Irigny (Lió, França) i de la qual Jacques Chapuis, alumne fidel de Willems, era el president.

El setembre del 1986, la mateixa Dolors Casajuana, amb Rosa Mampel i Anna Alberich, van començar la formació per a l'obtenció del diploma. A l'estiu del 1987, Jacques Chapuis va venir a Barcelona, a l'Institut Joan Llongueres, a fer per primera vegada un curs d'iniciació al mètode i aquell mateix any van continuar la formació a Lió la Dolors i la Rosa i s'hi afegí la Reina Capdevila⁸. Totes tres van acabar la Diplomatura l'any 1988. Des de llavors va començar una llarga processó de mestres interessats en el mètode que anaven a Lió a buscar la formació, fins que va ser més fàcil organitzar els cursos de la Diplomatura a Barcelona, que des d'aleshores fins ara s'han impartit de manera ininterrompuda. A la mort de Jacques Chapuis es continua la formació gràcies a l'equip de professors que s'havien anat formant, encapçalat per Béatrice Chapuis Wesphal. L'organització de la formació de Barcelona, des de fa més o menys 15 anys, corre a càrrec d'Eulàlia Casso i Samsó, fundadora de l'Escola Musicant, basada en la pedagogia musical d'Edgar Willems, així com vicepresidenta de la Federació Internacional Willems.

El mètode s'ha utilitzat i s'utilitza tant en escoles de música com en escoles de règim general.

El mètode Orff, nous instruments per a l'escola

Àngels Arnaus

L'any 1924, Carl Orff, conjuntament amb Gunild Keetman, va crear un sistema d'educació musical amb una atractiva motivació per als infants, basat en la paraula, la música i el moviment. Un conjunt de propostes que, sense esperar-ne cap perfeccionament vocal, instrumental o de dansa, permetia als alumnes expressar-se amb una gran llibertat. La improvisació i la creativitat eren tractats molt especialment, cosa poc utilitzada fins a aquell moment.

Potser l'aportació més important del mètode Orff ha estat la creació d'uns instruments que imiten els xilofons africans, que, amb la seva simplicitat, permeten tocar en grup des d'edats molt menudes. Els infants participen de la música amb recursos diversos i poden interpretar obres amb conjunts instrumentals, veu i moviment. També la flauta dolça es va convertir en un element essencial del mètode.



Fig. 25. Funda del disc Musica Poetica.

Ara bé, es necessitava un professorat preparat i uns materials adients i progressius per poder portar a terme el desplegament i la difusió de la seva experiència. D'una banda, Carl Orff va començar a impartir uns cursos de formació a la ciutat de Salzburg que van causar un èxit estrepitos arreu del món.

D'altra banda, l'edició dels seus cinc llibres amb un repertori senzill instrumentat va revolucionar un món pedagògic inquiet i assedegat de noves maneres de fer, que tothom intuïa, però que ningú no acabava de trobar.

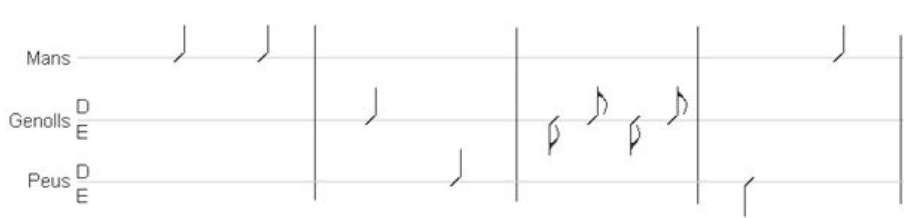


Fig. 26. Exercicis de polirítmia.

De Catalunya, un bon nombre de professionals es van interessar pel mètode, però només un petit nombre van tenir el privilegi de poder formar-se a l'Institut Orff. La majoria en tornar a casa va crear centres on van poder posar en marxa allò que havien après, al mateix temps que organitzaren cursos de formació per al professorat interessat. Destaquem entre aquests: Àngel Colomer i del Romero, Rosa Font i Fuster, M. Dolors Bonal, Teresa Negre i Maria Serrano, dels qui n'exposarem tot seguit les accions.

Escola de Música Laudate: Àngel Colomer i del Romero (1915-2001)

Àngels Arnaus

Informador: Edmon Colomer Soler

Nascut a Barcelona l'any 1915, va rebre les primeres lliçons de música a la Cantoria de Santa Maria de Jesús de Gràcia, sota la direcció de mossèn Antoni Batlle, i a l'Orfeó Català, amb els mestres Lluís Millet, Joan Salvat, Joan Tomàs i Francesc Pujol. Becat per l'Acadèmia de Música de Barcelona - Escola Blanquerna, va ampliar els seus estudis amb els mestres Pere Marés (violoncel), Montserrat Capmany, Joan Llongueres i Trinitat Brunet. Posteriorment es va especialitzar en didàctica musical a Schwäbisch Hall, Fredeburg-Berleburg, Trossingen (Ale-

manya) i Fermo (Itàlia) amb els professors Hans Bergese, Armin Fett, Del Fratti i Lászlo Agócsy, entre d'altres.

Entre els anys 1933 i 1936 va ser el director de la Coral Torras i Bages de la Federació de Joves Cristians, del Cor Montserratí de Santa Maria d'Horta i de la Capella de Sant Felip Neri de Gràcia. L'any 1942 va fundar, a Barcelona, l'Orfeó Laudate —el nom està inspirat en el vers tercer del salm 150 de David: *Laudate eum in sono tubae; laudate eum in psalterio et cithara*—, eix fonamental de la seva vida artística i pedagògica. El 1950 es va casar amb Montserrat Soler Algué, pianista i organista, que fou des d'aleshores la seva col·laboradora incondicional.

El 1965 va néixer la secció infantil Patufets i Timbalers que poc després es convertia en l'Orquestra Joventut Percussionista de Catalunya.

També va dirigir agrupacions corals, com l'Orfeó Sant Esteve, de Sant Esteve Sesrovires; l'Orfeó Sant Esteve, de Parets del Vallès; l'Orfeó Mestre Nicolau, de l'UCB; l'Orfeó Montserratí, o l'Orfeó Vigatà; els cors de la Deutsche Katholische Gemeinde, Roger de Llúria o Pius XII del Col·legi Major de Nostra Senyora de Montserrat, amb els quals va actuar a Catalunya i a diverses ciutats d'Europa. A Barcelona va impulsar la pràctica de la música coral a diverses escoles, com els Jesuïtes de Casp, Betània Patmos, Germans Maristes, Reial Monestir de Santa Isabel, Jesús i Maria de Sant Gervasi, Cardenal Spínola, Sabastida o Escoles Betlem.

El cicle de concerts "Les nades arreu del món", iniciat l'any 1951 i celebrat sense interrupció fins a l'any 2000, aplegava anualment la majoria d'aquestes agrupacions al Palau de la Música Catalana. A més del conreu de la música popular i de la polifonia en totes les seves formes, va donar a conèixer obres tan importants com la *Missa de la Coronació*, la *Missa Trinitatis* i la *Vesperae de Dominica*, de Mozart; *Krönungs-Te Deum*, de Salieri; *Judas Maccabaeus*, de Händel; *El moment gloriós (Der Glorreiche Augenblick)*, de Beethoven; *Jephte*, de Carissimi; *Un rèquiem alemany (Ein deutsches Requiem)*, de Brahms; l'*Stabat Mater*, de Dvorák; *Passió romana*, de Hubic; *Olav Trygvason*, de Grieg, i *Héliogabale*, de Déodat de Sévèrac. Totes en primera audició al Palau de la Música Catalana de Barcelona.

Hi van col·laborar solistes tan significatius com Victòria dels Àngels (primer oratori al Palau de la Música, l'any 1944), Concepció Callao, Norma Procter,



Fig. 27. Portada del programa de mà del concert de Patufets i Timbalers.

Robert Holl, Manuel Ausensi, Bartomeu Bardagí, Raimon Torres, Lluís Corbella, Gertrud Haunschild, Montserrat Martorell, Cecília Fondevila o Dalmau González. També orquestres com Ardèvol, Camerata Instrumental de Catalunya, Gran Teatre del Liceu, Capitole de Toulouse, Municipal de València, Estudiants de Praga o Filharmònica de Czeszochowa.

Va obtenir distincions en diverses convocatòries de composició de música coral a Torrelavella (Alacant), Amsterdam, Lausana i Munic. Fou director artístic del Festival Internacional de Música de Cantonigròs des de la seva fundació i membre dels jurats internacionals de música de Cork (Irlanda), Varna (Bulgària), Neuchâtel (Suïssa), Atenes (Grècia) i Olomouc (República Txeca). Fou també vicepresident del Patronat de Mestres Directors de Catalunya i membre del Consell Directiu de la Federació Catalana d'Entitats Corals.

El llegat d'Àngel Colomer i del Romero s'identifica de forma inequívoca amb la tradició cristiana que defineix la història de la cultura a Europa. Més de 1.600 concerts, prop d'un centenar al Palau de la Música Catalana, i una dedicació plena al vessant social i educatiu de la música, van donar forma a la seva vocació d'artista i pedagog. L'any 1985 va ser guardonat amb la Creu de Sant Jordi i l'any 1992 l'Orfeó Laudate va rebre el premi honorífic a la trajectòria musical, ambdós atorgats per la Generalitat de Catalunya.

L'Arc, L'Esquix i Xamfrà: M. Dolors Bonal i de Falgàs

Àngels Arnaus

Informadora: M. Dolors Bonal i de Falgàs

M. Dolors Bonal i de Falgàs (Arbúcies, 1932) i la seva convicció que l'educació, en general, havia de ser integral, lliure i per a tothom, com proclamaven en temps de la República les escoles catalanes, van fer que el seu llegat en el camp de la pedagogia musical fos peculiar. De ben jove, el seu pas per l'escoltisme i la influència de mossèn Batlle, amb la flauta dolça i el repertori de cançons que va recollir i ensenyar, la van marcar profundament, impregnant-la, a la vegada, dels valors que aquell ambient promulgava.

Així doncs, van ser la cançó i la flauta dolça qui presidiren els seus primers ensenyaments musicals als diferents centres escolars en què va exercir. Destaquem, entre d'altres, les escoles: Sant Gregori, Santa Anna, Betània i El Segre.

Un personatge important en la seva formació va ser Àngel Colomer i del Romero, director de l'Orfeó Laudate, qui li va propiciar inicialment el coneixement i l'existència del sistema Orff. El 1965, M. Dolors marxava amb una beca, a estudiar a l'Institut Orff i al Mozarteum de Salzburg per conèixer en primera persona un



Fig. 28. *M. Dolors Bonal dirigint al Palau Weihnachtsgeschichte, de C. Orff, amb L'Esquix i L'Arc l'any 1968.*

sistema d'ensenyament musical i una filosofia que acabarien sent la base dels seus posteriors projectes.

El curs 1966-1967 creà l'Escola L'Arc com a centre d'art, conjuntament amb Ricard Creus i Ester Boix, que impartien disciplines d'arts plàstiques. L'escola defensava i exercia una formació lluny de programes preestablerts, exàmens, cursos, títols i tot allò que pogués tenir semblança a estudis oficials o acadèmics, al mateix temps que intentava adaptar-se al ritme d'aprenentatge de cada alumne. Una proposta innovadora que va captivar immediatament la societat catalana d'aquell moment.

La M. Dolors havia format part del grup de música antiga, *Ars Musicae*, que dirigia Enric Gispert, música que ha estimat sempre de manera preferent i que va incorporar a la seva escola. De fet, val a dir que L'Arc ha estat l'únic centre d'educació musical infantil que ha divulgat la música antiga; primer amb la flauta dolça i més tard amb la viola de gamba. Altres tendències pedagògiques europees com la hongaresa, amb el seu sistema Kodály, es van anar sumant als seus coneixements i les va anar aplicant en la mesura en què les va necessitar.

Un altre punt destacable de la M. Dolors és el seu pas per la Coral Sant Jordi, dirigida per l'Oriol Martorell; la creació, juntament amb altres membres de la

coral, de la seva secció infantil, L'Esquitx, i la col·laboració en la formació de l'anomenat Secretariat de Corals Infants de Catalunya, d'una repercussió enorme i única fins al moment en el món coral català.

El seu darrer projecte conegut fins ara ha estat Xamfrà, una escola de música ubicada al barri del Raval de Barcelona, dirigida conjuntament amb la seva neboda, Ester Bonal, i Àngels Roger, que integra infants de totes les ètnies i condicions socials amb l'esperit de fomentar una inclusió social per mitjà de les arts.

La clau de l'èxit de la M. Dolors ha estat saber triar un equip qualificat. Exemples notabilíssims els tenim amb el recentment desaparegut Albert Romani i la seva esposa Mireia Hernández, la seva fidel col·laboradora, Pilar Anglada, i tants altres professionals que han volgut seguir la seva filosofia de treball, amb respecte i passió per tot allò que ella ha promulgat al llarg de la seva trajectòria professional.

Escola de Música La Guineu: Teresa Negre / Maria Serrano

Àngels Arnaus

L'any 1969, Teresa Negre i Maria Serrano emprengueren al barri de la Guineueta (Nou Barris) una tasca musical, sense ànim de lucre, amb finalitats de vincular la música amb el seu entorn, com a eina de cohesió social i d'integració. S'inicià amb el nom de Fundació La Guineu, que treballava fonamentalment amb el mètode Orff. La seva tasca va ser remarcable i va causar una gran repercussió en el barri.

A fi i efecte de no perdre l'esperit del mètode i amb noves ànsies de constant renovació, van entrar en contacte amb Jos Wuytack, excel·lent músic i pedagog i fidel seguidor del mètode Orff, que, amb un tarannà un xic peculiar i carismàtic, va aportar una gran força i dinamisme a totes les seves actuacions. Jos Wuytack va impartir nombrosos cursos intensius des de l'Escola La Guineu, que van tenir una forta acollida entre el professorat de casa nostra. En un dels seus llibres, *Cantica ballata*, recull melodies i cançons d'arreu del món que després utilitzava per instrumentar i fer dansar, movent masses amb una facilitat poc usual.



Fig. 29. Llibre de Jos Wuytack.

L'Escola de Música La Guineu ha sofert diferents modificacions, fins a arribar al seu estat actual l'any 2012, en què es va convertir en Music Art 102: Centre de Música i Arts Escèniques, de titularitat municipal, sense perdre la seva essència fundacional de posar la música a l'abast de tothom.

Escoles dominiques: Rosa Font Fuster

Àngels Arnaus

Informadora: M. Àngels Figuls i Macià

Rosa Font (Gironella, 1931-2013) fou pedagoga i compositora. Neix a Gironella en el si d'una família d'un ambient artístic remarcable. El seu pare, pianista i professor de música, li transmet amor a l'art en general. Estudia a París i a Salzburg. S'interessa pel coneixement de les principals pedagogies musicals que sorgeixen en aquells moments a Europa. Es va ordenar religiosa dominica de l'Anunciata.

Crea el seu sistema propi que anomena Metodología del Ritmo Musical, destinat fonamentalment a les etapes d'infantil i primària. És un treball global que comparteix elements pròpiament musicals, com la cançó, l'audició, l'instrumental Orff, la flauta dolça, l'expressió corporal amb la poesia i narració de contes tot dins un to místic i religiós, tal com evoquen la seva figura i el seu gest.

Imparteix cursos de formació de professorat sobre el seu mètode a Catalunya i a diferents punts d'Espanya majoritàriament en centres religiosos.



Fig. 30. Rosa Font fent classe a l'Escola Pare Coll de Vic.



Fig. 31. Rosa Font al Brasil.

Els seus últims 25 anys es trasllada, per decisió pròpia, al Brasil, a la comunitat de Belo Horizonte i crea el projecte “Canvia una arma per una flauta”. Els infants van començar a anar a l'escola i els va convèncer que la millor arma per poder menjar era l'educació en comptes d'una navalla o la droga. Allà organitzà cors i orquestres sota la premissa: educació = pau = dignitat = autogestió = futur.

Una vida interessant feta des del silenci, el treball i la contemplació.

El mètode Orff avui

Grup Orff Catalunya

El grup Orff Catalunya pertany a l'Asociación Orff España - Música y Movimiento en la Educación. Es va fundar durant el curs 2010-2011 amb la voluntat d'acostar a Catalunya la formació en Orff Schulwerk que es duia a terme a Madrid, així com, també, d'ampliar-la amb altres cursos que poguessin ser d'interès. Des de llavors ha organitzat un curs d'estiu anual i diferents cursos de cap de setmana.

La creació del grup Orff Catalunya respon a una voluntat explícita de crear xarxa i ser un punt de trobada entre formadors; és per això que, entre les seves activitats habituals, trobem, també, jornades d'autoformació i reflexió. El grup també ha iniciat una tasca de recerca sobre l'adaptació de l'Orff Schulwerk a les tradicions del nostre país.

El mètode Martenot, l'educador per mitjà de l'art i el Centre d'Educació Musical Diaula

Àngels Arnaus

Maurice Martenot (París, 1898-1980) va ser una important figura de la música francesa del segle xx. Violoncel·lista i enginyer, va ser l'inventor de l'instrument de les ones Martenot el 1928, amb el qual va donar pas a la recerca sobre la música interpretada amb instruments electrònics.

La seva aportació al món de la pedagogia musical s'inicia amb aquesta pregunta: "Ser professor d'art o educador per mitjà de l'art?". El professor d'art busca resultats tangibles a curt termini. L'educador per mitjà de l'art aposta pels resultats imponderables, aquells que ajuden al desenvolupament de l'individu, a la sensibilitat general, a la vida interior, a la disciplina, a la imaginació i a l'autocontrol i motiva a trobar el plaer de construir, expressar, compartir, descobrir, crear... En l'equilibri entre aquests dos conceptes trobaríem el repte del bon educador.



Fig. 32. *M. Martenot interpretant amb el seu instrument: les ones Martenot.*
Font: Jean-Louis Martinot



Fig. 33. *M. Martenot al jardí de casa seva, a París.*

Alguns pensaments de M. Martenot:

“Més enllà de la tècnica, hi ha el plaer, la vivència, la transmissió.”

“L’esperit abans que la lletra, el cor abans que la intel·ligència.”

“Abans que el so, el gest, abans que el gest, l’estat interior.”

“La qualitat de l’instrument humà que ha de transmetre té tanta importància com els seus coneixements.”

La pedagogia Martenot es fonamenta en aquests tres punts:

- Les arts són part integrant de l’educació.
- L’esperit lúdic ha de participar en l’esforç.
- Posar la formació musical al servei de l’educació.

Un dels eixos de la seva metodologia consisteix a singularitzar cadascuna de les matèries de què es compon el llenguatge musical i trobar una resposta global que condueixi a una àgil comprensió de la lectura, fins i tot a primera vista. Comprensió que intenta anar més enllà del desxiframent i la idea musical. Els signes acabaran sent la memòria d’una vivència musical que integra els coneixements per expressar, improvisar i crear.

“Es tracta de trobar en la matèria sonora l’instant en què els signes del pentagrama no són la imatge d’un so, sinó el símbol d’un pensament” (Beethoven).

El mètode

Un dels seus eixos principals consisteix a singularitzar cadascun dels apartats de què es compon el llenguatge musical i trobar una resposta global, que condueixi a una àgil comprensió de la lectura a primera vista.

L'educació sensorial ho presidirà tot: és a través dels sentits que podem trobar el perquè del que més tard potser caldrà teoritzar.

Una proposta característica del mètode són les anomenades “sirenes” per treballar la direcció del so, primer utilitzant onomatopeies d'elements quotidians de manera lliure per acabar concretant-los en sons determinats.

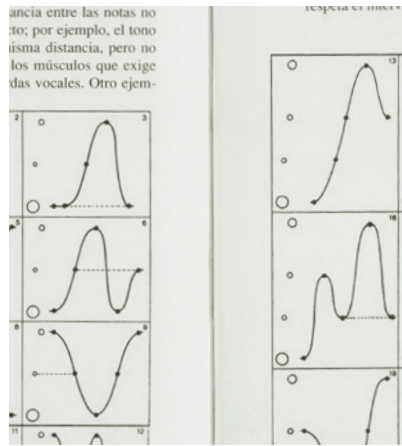


Fig. 34. Gràfica de tres sons successius a distància de to.

L'afinació és un procés lent que requereix d'una concentració especial. Veiem la proposta que ens fa Martenot per arribar a l'organització dels sons de l'escala:

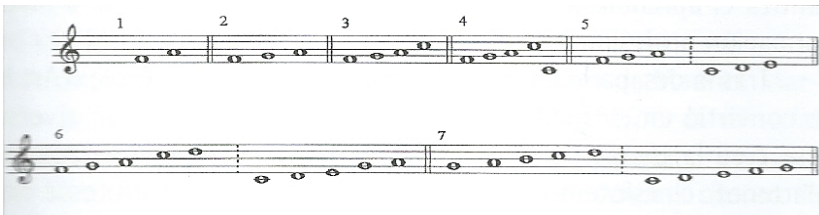


Fig. 35. Construcció melòdica de l'escala.

El ritme és un element clau per a un aprenentatge viu; s'inicia amb el tractament per mitjà de la improvisació d'aquestes fórmules:



Altres elements completen aquesta formació, com el cant lliure, la improvisació, l'agilitat de lectura de notes en totes les claus, l'expressió vocal, el sentit tonal i modal, l'harmonia, l'audició, l'espai teòric... sempre tractats des d'un espai lúdic i de joc, com mostren aquestes publicacions.

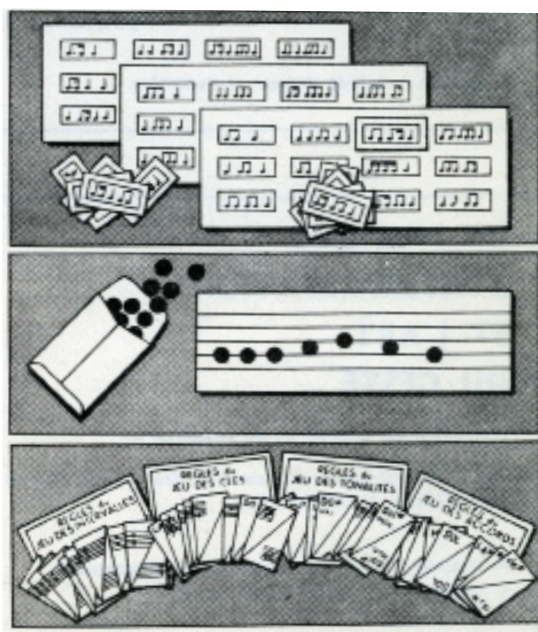


Fig. 36. Jocs musicals.

L'any 1972 Àngels Arnaus va conèixer M. Martenot i el curs 1973-1974 es va desplaçar a París, per rebre la seva formació metodològica. De retorn a Barcelona, va impartir cursos per a la divulgació d'aquest sistema a diferents centres, com el Conservatori Municipal de Música de Barcelona i a l'Institut Joan Llongueres, alguns d'ells amb la presència de Marie-Annick Le Galloudec, deixeble i gran col·laboradora de M. Martenot.

Finalment, l'any 1979, Àngels Arnaus, conjuntament amb Eulàlia Antonés, van crear el Centre d'Educació Musical Diaula seguint les línies metodològiques de M. Martenot, al mateix temps que ideaven un projecte per educar musicalment els infants des de noves perspectives: ensenyar música a partir de la música, és a dir, que cada exercici, ja fos melòdic, rítmic o harmònic, fos extret d'un fragment de música que, una vegada treballat, era escoltat en el seu context. Diaula va editar i publicar els seus propis materials. La seva elaboració va ser laboriosa i innovadora i l'Eulàlia Antonés hi va fer gala dels seus coneixements en matèria d'audició.

Una idea fonamental de Diaula, seguint la filosofia Martenot, va ser creure que un artista es formava partint de dues grans vessants: el coneixement d'una tècnica i el desenvolupament de la seva sensibilitat. Del primer bloc, trobarem arreu infinitat de programes escrits de totes les matèries i per a tots els instruments. Del segon, poc hem trobat escrit fins ara; és per això que sempre Diaula va buscar maneres de fer classes, tipologies de concerts i activitats que provoquessin emocions i sensacions diverses.

A més d'altres formacions instrumentals, la creació de l'Orquestra Diaula va ser clau per donar una empenta molt important per a la formació dels alumnes.

En aquest apartat, cal destacar la gran tasca d'Alfons Reverter Casas que, durant més de 30 anys, en va ser el director. En ocasions van poder executar obres com *Carmina Burana*, de C. Orff; *Te Deum*, d'H. Berlioz; *Magnificat*, de J. Rutter, o *Concert de piano*, d'E. Grieg, on els alumnes, entre altres coses, començaven a aprendre l'ofici de músic.



Fig. 37. Llibres de llenguatge musical.

Shinichi Suzuki, l'instrument per a mans petites

Núria Collell Ramís

Shinichi Suzuki (Nagoya, 1898 - Matsumoto, 1998) era fill d'un important fabricant de violins. A l'edat de 17 anys va traslladar-se a Tòquio per emprendre els estudis de violí, els quals va acabar a Berlín després d'estar estudiant amb el prestigiós violinista Karl Lingler per espai de vuit anys.

En tornar al Japó el 1928, ensenya el violí a l'Escola Imperial de Música i al Conservatori Kunitachi. Al mateix temps va fundar, juntament amb els seus tres germans, el quartet Suzuki.

Uns anys més tard es manifesten en ell les potencialitats desconegudes de l'educació musical infantil.

La Segona Guerra Mundial va interrompre el seu treball, però no la seva preocupació constant per la educació dels més petits. Al final de les hostilitats, es traslladà a Matsumoto, província de Negano, i crea l'institut de recerca Educació del Talent. En aquest institut ha format un conjunt immens d'educadors, tant japonesos com estrangers.

El nombre de visitants es va anar engrandint cada any a Matsumoto. Professors d'universitat, psicòlegs i educadors, sense comptar eminents artistes com Pau Casals, David Óistrakh, Leonid Kógan, Arthur Grumiaux, Joseph Suk, etc.

Al voltant d'ells, els seus col·laboradors assumiren l'ensenyament del violoncel, el piano, el koto, dibuix, pintura...

El Dr. Suzuki va treballar fins ben passats els 90 anys, inspirant nens i mestres. Va morir a Matsumoto el 1998, a l'edat de 100 anys.

Què és el mètode Suzuki?

El mètode Suzuki o Educació del Talent és més que un mètode: és una filosofia educativa basada en el fet que les capacitats o el talent no són innats, sinó que es desenvolupen sota unes condicions i un ambient. Aquesta idea no és solament un mètode d'educació, és a més a més una filosofia fonamentada en el nen com

a ésser humà i en la creença que aquesta habilitat, que ell anomena talent, no s'hereta, sinó que s'aprèn i que tots els nens poden ésser-hi educats; per això ell anomena el seu mètode Educació del Talent. I aquest talent es pot desenvolupar fins a nivells molt remarcables.

Aquest mètode desenvolupat pel Sr. Suzuki ha anat creixent fins a ésser un moviment mundial que ha anat revolucionant les teories de l'educació musical.

Aquest mètode d'ensenyament es basa en una sola idea, que és la de com una criatura aprèn a parlar la seva llengua materna, d'una manera natural, perquè des del seu naixement es familiaritza amb el so del seu llenguatge d'una manera regular i constant, amb un suport d'afecte i il·lusió.

Com que el Dr. Suzuki era violinista, aquest mètode es va aplicar inicialment a l'estudi del violí. Actualment inclou l'estudi del piano, el violoncel, la viola, la flauta, la guitarra, l'arpa, el cant...

Què pretén?

Mans petites, instrumentistes que no aixequen un pam de terra, ulls plens d'encís després d'una actuació... Una sonoritat plena de tendresa, dins d'un equilibri propi d'un professional.

Un entusiasme afectiu que dona suport i encoratja a desvetllar i fer créixer la musicalitat de cada criatura a dins seu i també l'habilitat tècnica que es requereix a cada etapa i nivell del repertori a què s'enfronta, fins a arribar a uns nivells molt remarcables. En entrar els infants en contacte amb models musicals, al principi simples, i anar avançant en models més elaborats, arriben a un domini i desenvolupament de l'expressió de la seva sensibilitat molt notables.

L'objectiu de tot art és l'expressió d'una certa sensibilitat que es tradueix en diferents formes.

El Dr. Suzuki, a través del seu mètode, pretén fer néixer i desenvolupar les qualitats humanes i musicals que aporta l'aspiració de l'home cada vegada que intenta crear quelcom bo i bell.

Haruko Kataoka

Ha sigut una de les autoritats mundials cofundadora i desenvolupadora del mètode Suzuki de piano.

Nascuda a Tòquio el 1927, va començar a associar-se amb Shinichi Suzuki el 1955, profundament impressionada amb els resultats que el Dr. Suzuki aconseguia amb el seu mètode, ensenyant els nens a tocar el violí. Es va traslladar el

1956 a Matsumoto, al Talent Education Institute per estudiar amb el Dr. Suzuki i veure com podia adaptar el mètode per a l'ensenyament de piano, de manera que va afectar no solament la seva manera d'ensenyar, sinó també la seva pròpia manera de tocar el piano.

Ha participat en conferències i tallers en instituts Suzuki per a piano arreu del món. Va morir l'any 2004.



Fig. 38. Llibres del mestre.

El mètode Suzuki en l'aprenentatge del piano a Catalunya

Núria Collell

A Catalunya associem el mètode Suzuki en l'aprenentatge del piano a Núria Cullell, professora de piano i especialista del mètode Suzuki de piano, amb una llarga experiència en sensibilització musical i direcció coral infantil a Barcelona. Gràcies a una beca de la Fundació Güell, va iniciar i realitzar la seva formació en el mètode Suzuki de piano a l'Institut Musical Suzuki de Lió a partir de l'any 1984.

L'any 1998, i gràcies a una beca de la CIRIT de la Generalitat de Catalunya, es va traslladar a Matsumoto (Japó) per estudiar tres mesos al Talent Education Institute, sota la direcció del mateix Dr. Suzuki i del Dra. Kataoka.

Des de l'any 1985 imparteix el mètode Suzuki de piano en el seu estudi de Barcelona. Ha impartit tallers a Rotterdam, Londres, Brussel·les, Marsella, Hilo (Hawaii), Catalunya i Espanya.

Des del 2000, en què va ésser designada mestra formadora per l'ESA (European Suzuki Association), imparteix a Catalunya i Espanya la formació per a professors de piano en el mètode Suzuki.



Fig. 39. Alumnes de piano en classe col·lectiva..

El mètode Suzuki en l'aprenentatge del violí a Catalunya

Montserrat Ciurans Vila

L'any 1993, el violinista i mestre Albert Sàries va introduir la metodologia Suzuki a Catalunya a través de l'Escola Fusió, de Sant Cugat. S'havia format com a professor del mètode Suzuki a Lió amb Christophe Bossuat i començà a aplicar progressivament els coneixements i principis, el repertori i la filosofia als seus alumnes.

- Tots els nens i nenes poden tocar el violí.
- Mètode llengua materna: els petits alumnes tenen curiositat i absorbeixen la informació de l'entorn, dels pares, dels companys... Els pares col·laboren amb els mestres en la pràctica diària a casa.
- Repertori establert amb dificultats tècniques i musicals progressives: els alumnes adquireixen les habilitats musicals practicant cadascun dels exercicis proposats pels mestres (desenvolupament de l'oïda interna, el sentit del ritme, la memòria...).
- Ambient propici que estimuli els alumnes a estimar la música, a escoltar-la, a voler aprendre i a respectar-se i ajudar-se entre ells.



Fig. 40. *Estudiants de música seguin t el mètode Suzuki.*

A diferència de l'ensenyament tradicional, el mètode Suzuki proposa començar a una edat aproximada de 3 anys, on els menuts imiten pares, professors i companys.

Les diferències culturals i socials segons el moment es posen de manifest a l'hora d'explicar als pares i mares que ells hauran d'ensenyar als seus fills.

Als anys noranta trobem que les famílies, de les diferents condicions, cerquen estímuls i aprenentatges alternatius per a l'educació dels seus fills, que volen involucrar-s'hi malgrat el desconeixement musical i que no escatimen esforços. Esdevé un projecte familiar i hi ha molta participació a l'hora d'organitzar activitats, colònies musicals o trobades entre famílies. És molt important la figura del mestre i, en aquest cas, l'Albert Sàrries va fer molt bona feina amb els seus alumnes i famílies: hi ha exalumnes seus al Canadà, Anglaterra, Alemanya, Barcelona... que ara són professors i grans violinistes.

Posteriorment, cap als anys 2000 hi ha interès, ja es coneix el mètode i se'n veuen resultats: els concerts són més nombrosos (tothom coneix el mateix repertori, així que els alumnes s'hi poden anar afegint). Per contra, notem que en general els alumnes van força carregats de classes extraescolars, que l'organització del temps i els recursos es fa difícil per a algunes famílies. La implicació familiar, la filosofia de reforç positiu, la regularitat i la constància de l'estudi diari o les classes de grup dels caps de setmana són els aspectes que més cal explicar.

Durant aquesta darrera dècada el plantejament de la pedagogia musical ha millorat. S'han establert diferents criteris a les escoles de música i el mètode Suzuki s'ha anat imposant com una pedagogia instrumental de qualitat i de recursos. Les famílies ho viuen una mica com una excepció, com una oportunitat de compartir un aprenentatge amb els seus fills. Tothom mostra més les seves exigències, també això es transmet a l'hora d'ajudar a créixer els nostres fills.

Actualment hi ha un bon nombre de professorat amb titulació reconeguda per l'ESA (European Suzuki Association) i també en formació aquí a Catalunya.

El mètode Suzuki en l'aprenentatge del violoncel a Catalunya

Eulàlia Subirà Adelantado

“Fer del violoncel un amic per tota la vida
que ens fa estimar la música.”

Aquest és l'esperit que ha perdurat des del ja llunyà 1992, quan vaig començar les meves classes, fins a avui mateix, quan arribo de nit a casa per escriure aquestes línies després d'haver vist, com cada dia, uns quants alumnes i pares

a la meua petita aula de la vella i mal equipada Escola Municipal de Música de Manlleu, on fa 25 anys vaig implementar l'ensenyament del violoncel amb el mètode Suzuki.

La de Manlleu és l'única escola de música municipal on es pot estudiar amb aquest mètode.

L'objectiu de la meua tasca docent és l'ensenyament de l'instrument a tot tipus d'alumnes, respectant-ne i valorant-ne les diferents capacitats i discapacitats; fer gaudir de manera individual i col·lectiva el procés d'aprenentatge del preciós llenguatge que és la música.

L'estudi d'un instrument des de les edats de 3, 4 o 5 anys dona als alumnes una eina extra per a la comunicació. Tots els alumnes poden aprendre'l i gaudir-ne, tal com han après la seva llengua per comunicar-se. Tots són diferents, cadascú amb les seves capacitats i singularitats que he de respectar i potenciar com a base que ha de sustentar el seu aprenentatge. La combinació de les classes individuals i les classes col·lectives propicia aquest aprenentatge a ritmes individualitzats que s'han de compartir i respectar en el grup. Per aconseguir els objectius d'assoliment de coneixements, gaudi i respecte de la diversitat individual, els grups per a les classes col·lectives estan formats no pas per edats dels alumnes, sinó per continguts: cada grup toca un determinat repertori, independentment de si els nens i nenes són més grans o més petits.

A fi de dinamitzar la tasca educativa de l'EMM Manlleu, i com a element complementari molt valuós, he incorporat diferents activitats en la tasca docent de l'ensenyament del violoncel. En aquest sentit, l'any 1998 vaig fundar el Grup de Violoncels de Manlleu, integrat per alumnes de 8 a 14 anys, amb el qual hem celebrat concerts pedagògics a diferents ciutats de Catalunya, Espanya i Anglaterra, sempre amb l'objectiu de poder apropar el violoncel tant a infants com a adults.

D'altra banda, a Manlleu hem convidat periòdicament professors de renom nacional i internacional a impartir tant classes magistrals com cursos específics. Entre els noms més destacats que ens han visitat cal fer esment de les professores Carey Beth Hockett, Anja Maja, Penny Heath i Chantal Latil i del mestre Lluís Claret, entre d'altres.

Al llarg d'aquests anys, he animat sempre les famílies a assistir a concerts i audicions de tota mena de música i també a aprofitar els cursos d'estiu per què els nens i nenes de Manlleu puguin conèixer companys que, com ells, tot i ser de països amb cultures tan llunyanes i diferents com Lituània, Anglaterra, Finlàndia o Polònia, també estan aprenent a estimar la música i tenen en el violoncel el seu amic especial que els acompanya.



Fig. 41. Eulàlia Subirats amb els seus alumnes.

Així mateix, i com una activitat complementària de la tasca docent, des de l'aula de Manlleu, he organitzat 15 cursos de violoncel al llarg d'aquests 25 anys, dels quals cal destacar el VicCelloFestival del 2014 que, per la seva dimensió i magnitud —més de 300 alumnes i amb participació de 50 professors de 15 països—, va representar un fet històric per a l'ensenyament del violoncel a Catalunya.

L'aula de violoncel de l'EMM Manlleu és l'única a Europa amb alumnes de tots els nivells, des dels que acaben de començar fins als que passen pel llibre 8. Això l'ha convertit en un referent per a la formació dels professors del mètode Suzuki —de l'equip docent del qual soc integrant des de l'any 2013—: estudiants del mètode d'Espanya, França, Holanda o Lituània tenen a Manlleu la possibilitat de posar en pràctica els seus coneixements amb els alumnes de violoncel.

Centenars de famílies que en aquest interval han tingut temps i ganes d'acompanyar els seus fills a l'hora d'aprendre i gaudir del llenguatge universal de la música han estat els meus còmplices. Gràcies a ells, a la seva implicació assistint a les classes i estudiant a casa amb els infants, el mètode Suzuki a Manlleu està fent un camí llarg sembrat d'èxits i alegries compartits entre els alumnes, les famílies i la professora.

En tots aquests anys hi ha alumnes que han triat ser violoncellista professional; n'hi ha d'altres que, amb el violoncel o amb un altre instrument, segueixen tocant com a *amateurs*; d'altres ja no toquen.

Però, amb satisfacció, puc comprovar cada dia com tots ells han après a gaudir de la música amb unes orelles més ben educades per comprendre'n el llenguatge i sentir-ne l'emoció.

Nous camins del llenguatge musical

Àngels Arnaus

A poc a poc, les coses van anar trobant millor sortida: cursos de formació, materials que facilitaven la seva posada en marxa, bones experiències en diferents centres...

Hi havia un factor lògic en tot aquest procés: calia creure fermament que una altra educació musical era possible. Un element tan senzill i proper als infants com la cançó, es convertia en protagonista de la iniciació musical. L'audició, comentada i analitzada, d'obres de grans autors de tots els temps i estils obria un camí més ample al coneixement d'un repertori i propiciava la capacitat d'improvisar i crear petits ritmes o melodies, treballar l'oïda melòdica i harmònica, fins i tot jugar amb la música. I, com a molt important, permetre que les emocions prenguessin un rol bàsic per crear el gust estètic.

Paral·lelament hi ha també una tendència a la lectura més tècnica, amb l'objectiu clar de superar proves i exàmens per a tots els nivells oficials. Amb aquesta finalitat trobem una col·lecció de llibres i materials destinats al llenguatge musical de Xavier Boliart, compositor i catedràtic de Solfeig i Harmonia al Conservatori Municipal de Música de Barcelona. Aquests llibres van anar substituint a poc a poc el LAZ i el *Solfeo de los solfeos* i es van anar utilitzant a totes les escoles que portaven alumnes als exàmens lliures del conservatori. També M. Teresa Roig presentà un llibre per a l'estudi de la clau de do en 4a línia.

La tècnica del llenguatge musical als conservatoris no proporciona, encara, els coneixements dels elements bàsics del llenguatge de la música moderna.



Fig. 42. Llibre de llenguatge musical.

Sembla increïble que el món clàssic i modern no hagin pogut tenir una formació conjunta.

Els cursos impartits als centres especialitzats de música moderna han trencat el misteri del saber d'aquesta música. Semblava que només l'instint podia permetre-hi l'accés.

Tenim, entre d'altres, les publicacions d'en Lluís Vergés, d'un rigor i profunditat que no tenen res a envejar a altres obres, fins i tot estrangeres.

El llenguatge musical avui té com a tendència la seva incorporació directa a l'aula d'instrument, abolint la classe de solfeig pròpiament dita. Hem vist exemples semblants amb el mètode Suzuki, on els coneixements lingüístics musicals arriben molt més tard del que era habitual fins aleshores.

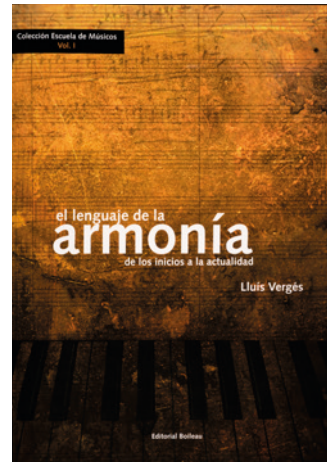


Fig. 43. Llibre d'harmonia de L. Vergés.

L'ensenyament musical en l'àmbit de la música moderna

Barcelona, per la seva situació geogràfica i cultural, ha sigut sempre un punt important de trobada d'artistes nacionals i internacionals. Al principi dels anys vint del segle XX, les freqüents actuacions d'orquestrs formades per músics majoritàriament negres a la nostra ciutat van impactar fortament els nostres músics locals amb els seus ritmes, harmonies i improvisacions, que quedaven molt lluny de la seva formació acadèmica clàssica.

El món en general i Europa en particular, havien patit unes terribles guerres i el jovent volia ballar, sobretot aquells nous estils que, provinents dels EUA, els feien embogir. Alguns dels músics clàssics, doncs, van haver d'iniciar-se en el món del jazz i els nous models musicals per guanyar-se la vida. Els més intuïtius, aprengueren per imitació, escoltant, provant i fins i tot assajant d'amagat en les mateixes aules dels conservatoris. D'allí sorgiren noms importants i transcendents com el més gran dels nostres *jazzman*, Tete Montoliu, que, amb el seu genial estil pianístic, va influir tota una generació de músics.

Un referent: Tete Montoliu

Àngels Arnaus

Informant: Enric Vázquez Ramonich

Vicenç Montoliu i Massana (Barcelona 1933-1997) ha estat el més gran referent del *jazz* nacional i d'extraordinària repercussió internacional. El seu virtuosisme s'ha convertit en llegendari, sobretot en el *hard-bop*. La seva peculiar manera de tocar *swing* i *blues* i la rotunditat del seu so ens donen mostres i ensenyaments del més pur *jazz*, europeu i americà.

El seu pare, músic de la Banda Municipal de Barcelona i de l'orquestra del Gran Teatre del Liceu, va crear també un petit grup musical anomenat Montoliu Jazz. La seva mare, gran entusiasta de la música de *jazz*, n'escoltava molt freqüentment a casa. Un i altre van tenir gran influència en la vocació musical de Tete.

Cec de naixement, Tete Montoliu va rebre les seves primeres lliçons de música del seu pare, després a l'Escola de Música de Cecs de Barcelona. Als 16 anys va ingressar al Conservatori Municipal de Barcelona, on va finalitzar els seus estudis clàssics. Però la seva veritable mestra en aquest camp va ser Petri Palou, una pianista particular a la qual ell sempre va retre agraïment.

Art Tatum, un bon amic pianista, també cec, el va iniciar en la música de *jazz* i va començar a tocar en un pub de Barcelona. Allà el va sentir tocar el vibrafonista Lionel Hampton i el va convidar a fer una gira europea amb el seu grup. Tete va tocar amb els més grans del *jazz*: John Coltrane, Stan Getz, Stéphane Grappelli o Chick Corea, per anomenar-ne alguns. Als anys cinquanta, instal·lat a Nova York, tocava a l'Up of the Gate, uns dels locals més importants d'aquest gènere en aquesta ciutat.

Tornant a Barcelona, va gravar amb el seu amic Joan Manuel Serrat, amb Núria Feliu i amb Mayte Martín alguns des seus 112 discos que es troben per tot el món.

L'altra gran passió d'en Tete era el futbol. En més d'una ocasió havia actuat en concert al mateix temps que duia els auriculars a l'orella, escoltant un partit del Barça, i algun "GOOOL" se li havia escapat.

Geni irreplicable, va obtenir la Medalla al Mèrit de l'Ajuntament de Barcelona, la Creu de Sant Jordi, el Premi Nacional de Música i l'insígnia d'or i brillants del Barça.

Van haver de passar molts anys, el 1973, fins que algú es preocupés seriosament de la formació de músics en l'àmbit de la música moderna. Tres grans escoles van sorgir en poc temps de diferència: Zeleste, Aula de Música Moderna i Taller de Músics.

Zeleste

La creació de Zeleste (1975-1990) al barri de la Ribera, la devem a Víctor Jou, personatge inquiet i insòlit, entre la bohèmia i l'emprenedoria, amant de la música i visionari dels nous estils musicals. Allà es van donar cita noms tan interessants com J. A. Amargos, Gato Pérez, A. Richi, J. Guinjoan, E. Gispert, L. Claret, J. Cortadellas, M. Miralta, C. Trallero o G. Bresqui, entre d'altres, per compartir escenari o aules com a professors, en un ambient únic a la ciutat. Fou un projecte que agrupava músics i públic molt heterogeni: clàssic, contemporani, modern, cançó catalana...

Zeleste va representar un espai de música en viu diari, un punt de trobada de músics i el seu possible *management*, grups i orquestres estables amb gires organitzades, edició de discos, la creació d'una cooperativa de professors i professionals i un llarg etcètera.

L'any 1990 Zeleste va haver de tancar per obres al local, problemes amb l'associació de veïns, permisos de l'Ajuntament, acusacions de drogues, alcohol, prostitució... Van patir fins i tot dues batudes que els van conduir a la comissaria de la Via Laietana.

Tenien sempre una parella de municipals a la porta d'entrada, molts problemes amb advocats i, al final, Víctor Jou, amb molts deutes, va haver de plegar.

L'AULA de Música Moderna

Ubicada a la part alta de la ciutat, en una bonica torre, un projecte vingut directament de Berklee i dirigit per Enric Herrera, donava pas a uns estudis de música moderna, ben programats i organitzats.

La majoria de l'alumnat provenia de la música clàssica i arribaven als estudis de *jazz*, per imitació d'escoltes de gravacions. Ara, se'ls ofería formació amb harmonia moderna, *combo*, bateria, rock, *jazz*, guitarra elèctrica i baix elèctric.

Va publicar diferents llibres al voltant de la teoria musical i l'harmonia moderna.

L'AULA de Música Moderna va ser també pionera en el món de la informàtica musical a casa nostra, gràcies a la convocatòria de nombrosos cursos de difusió i formació de professorat a nivell d'usuari, d'edició de partitures i del seu ús per a la composició i didàctica musical.

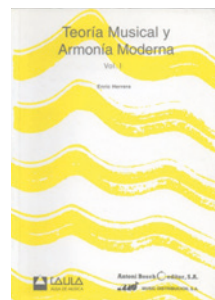


Fig. 44. Enric Herrera.

Durant un temps, va concedir beques d'estudi a Berklee per a estudiants avançats, un bon nombre dels quals en van poder gaudir. Ara bé, com en tantes ocasions, l'economia no la deixava caminar i finalment el Conservatori del Liceu la va absorbir. Avui, encara són alguns dels seus professors fundadors qui lideren part d'aquell projecte, dins les aules de l'esmentat conservatori.

El Taller de Músics

L'any 1979 es va fundar el Taller de Músics.

El seu fundador, va ser Lluís Cabrera (Arbuniel, Jaén, 1954), un home intuïtiu, agosarat, meticulós i amb un extremat sentit de la realitat. El 1964, el trobàvem ja a Nou Barris donant impuls a la Peña Flamenca Enrique Morente i mai no ha parat d'involucrar-se en una i mil aventures de notable repercussió social.

Quan el Taller inicià les seves activitats el 1979, la indústria musical catalana patia uns canvis importants provocats pel trasllat massiu dels centres de decisió i producció musical a Madrid. Músics del país dedicats al rock i al jazz van haver d'emigrar o reconvertir-se en professors. D'altra banda, en aquell moment a Barcelona residien un bon nombre de músics estrangers que van ser el primer nucli docent del taller, que es caracteritzava d'entrada per la seva obertura i llibertat estilística, molt dinàmica i mudable, que es va viure sota la direcció de Mario Lecaros i Peter Delphinich.

L'estructura docent més reglamentada arriba el 1983, amb la direcció de Zé Eduardo i la col·laboració de Lluís Vidal. Amb ells sorgeix una important generació de músics que formen el nucli essencial del jazz espanyol. Segueixen uns anys fantàstics amb la direcció de Lluís Vidal, Lluís Vergés, José Luís Gámez i Xavier Fort. Actualment, s'afegeixen a la responsabilitat del centre una llarga llista de professionals per especialitats, com Enric Palomar o Santiago Galán, entre d'altres.

La música flamenca es va iniciar al Taller des d'un inici amb la guitarra de Julián Navarro, *el Califa*, però és el 1988 amb Mayte Martín quan es fa el pas a l'àrea de flamenc pròpiament dita; guitarra, *cajón*, *cante*, flauta, violí, història i teoria del flamenc.

El projecte del Taller va més enllà d'una formació teoricoinstrumental. La pràctica en l'escena en el seu JazzSí Club diari, la participació en l'Original Jazz Orquestra (OJO) com a eina pedagògica i la tutorització i projecció laboral de l'alumnat fan del Taller un referent nacional i internacional en l'ensenyament de la música moderna. Podríem dir, sense por d'equivocar-nos, que en un moment

o altre de la seva història tots els músics de música moderna del nostre país han passat per les aules del Taller de Músics.

L'ensenyament "modern" en el nostre país

Lluís Vergés i Soler

L'ensenyament anomenat "modern" en el nostre país és relativament recent, tot just té uns quaranta anys. La meva generació va sentir la necessitat i el privilegi de fer un pas endavant, i no només va ser un canvi en l'ensenyament, sinó en els hàbits i la manera d'entendre l'ofici de músic. Jo havia estat un espectador passiu durant tota la meva infantesa i pubertat de com era la feina de músic. Vinc d'una família de músics, especialment el meu pare, una persona que va començar molt jove la seva tasca professional durant la dècada dels anys vint i va perdurar fins a les darreries dels setanta. Aquesta experiència aliena em va permetre tenir una visió del que havia passat en el món de la música en el nostre país durant més de cinquanta anys, què s'havia fet malament sota el meu criteri i probablement per això vaig sumar-me a un corrent irrefrenable de canviar el rumb. A més, políticament, el país havia deixat enrere una dictadura i les ànsies de llibertat generalitzades ho afavorien.

Als anys setanta, els mitjans de comunicació eren molt diferents de com ho són ara i això que anomenem xarxes socials, inexistents. Les notícies, o no arribaven o ho feien amb un retard considerable; però, tot i així, vam tenir coneixement d'una escola a Boston integrament orientada al jazz: Berklee. A més, era possible seguir uns cursos per correspondència i immediatament uns quants vàrem orientar la nostra atenció a obtenir més informació. Això va ser el detonant d'una explosió controlada que amb certa rapidesa va concretar-se amb la creació d'escoles de jazz. Allò que a nosaltres se'ns havia negat i que tant desitjàvem es podia fer realitat. L'AULA de Música Moderna, L'Escola de Música Zeleste i el Taller de Músics han estat i són encara ara un referent. He de reconèixer que vaig participar en totes elles, a excepció de l'AULA, amb tasques de certa responsabilitat pedagògica.

Aquesta oportunitat única segurament ens va arribar massa aviat, però no era qüestió d'inhibir-se. Aquells com jo, que no ens cansàvem de criticar els sistemes educatius reglats dels conservatoris, de sobte el destí ens deia: molt bé, doncs vosaltres què canviàrieu? He d'admetre que, quan vaig començar a dissenyar currículums, vaig entendre que no era tan fàcil i la meva crítica a l'ensenyament tradicional es va moderar. Tot i així, el temps seguia el seu curs i era evident que els conservatoris, potser degut a aquest nom, no estaven disposats a adaptar-se

als nous temps. Era difícil que ho fessin, entre altres raons, segurament gremials, el que se'ls demanava anava molt més lluny del que estaven disposats a fer i segurament tenien la capacitat de fer. El canvi que els exigíem no era només adaptar o modernitzar els seus programes com s'estava fent a Europa: el que se'ls reclamava era un canvi radical, d'estètica, d'estil, de llenguatge, en el fons, de tot. No volíem una evolució, sinó una revolució.

Jo em vaig preguntar molts cops per què aquesta reticència a mirar el futur, a experimentar, a obrir-se a noves idees. Amb el anys crec que vaig entendre el motiu del seu immobilisme. Hi ha dos elements quasi imperceptibles en el llenguatge "modern" que els eren hostils. En el *jazz*, i per extensió la música llatina, la brasilera i el rock, mantenen regularment la pulsació del temps, fins a l'extrem que és una autèntica obsessió. Qualsevol músic de *jazz* té com un orgull especial el fet de mantenir el mateix tempo durant tota una peça, per llarga que sigui. Si ho comparem amb el tipus majoritari d'obres que formen el corpus de l'ensenyament tradicional, el Romanticisme, un dels seus majors patrimonis és justament el contrari. No vull ni imaginar com sonaria una obra de Chopin tocada amb la rigidesa rítmica que el *jazz* exigeix. El segon element és més subtil, però també contrari a la tradició: l'harmonia tradicional que s'estudia encara avui als conservatoris és l'harmonia horitzontal. És a dir, les normes que han regit el seu estudi estan basades sobre el moviment contrapuntístic de les veus. No vull dir que no siguin curosos amb la verticalització dels sons, però la prioritat és horitzontal. En el *jazz* i les músiques afins, justament la prioritat és vertical. A aquests dos elements poc visibles, hem de sumar-hi les lògiques reticències de dos concepcions musicals antagòniques per naturalesa, però enverinades per una diferència abismal: l'oficialitat.

La posició de força, volguda o no per part de l'ensenyament reglat, no era una qüestió menor. Especialment difícil per a la resta eren les dificultats econòmiques que això significava. Si ja és difícil obtenir algun tipus d'ajut per a activitats de tipus cultural, és fàcil imaginar que obtenir-los per a l'ensenyament i, si aquest és de procedència forana, és quasi impossible. Aquesta "indigència" afavoria tot tipus de situacions no volgudes, o com a mínim dubtoses. La inexistència de titulació també afectava el professorat, ja que era difícil valorar qui estava facultat o no per exercir la docència. Però això que semblava en si mateix un problema de difícil solució, amb el temps, va esdevenir un avantatge. En aquesta nova situació, la qualitat del professorat es mesurava no per una titulació obtinguda un temps enrere, potser massa, sinó per la seva vàlua professional revalidada dia a dia sobre els escenaris o com a compositor. Això també explica encara ara les reticències de tot aquest món cap a l'estudi de la pedagogia. Tampoc hi va ajudar l'alumnat, ja que va començar també a valorar qui estava en actiu i qui s'amagava rere la seva aula. Això va fer possible el miracle que aquests nous

centres sobrevisquessin a pesar d'una existència precària, deguda a tot tipus de mancances de locals i equipaments i una agonia constant de tipus econòmic.

Però res no és etern. Tots aquests esdeveniments van provocar un autèntic tsunami en l'ensenyament al nostre país i conseqüentment en l'Estat espanyol. El Ministeri d'Educació sempre ha mirat indissimuladament què fèiem i com ho fèiem a Catalunya. Lentament, el professorat dels conservatoris va canviar la percepció que tenia sobre l'ensenyament “modern” i ho va fer a millor. També hi va contribuir que l'ensenyament de la música de *jazz* va fer-se major d'edat, va aprendre dels seus propis errors i va aconseguir resultats. Noves generacions de músics, altament capacitats, havien sortit d'aquests nous centres sense haver trepitjat mai un conservatori. També hem de tenir en compte la llarga tradició del *jazz* a Catalunya. Tot això, sumat a les noves generacions de professors que ara impartien docència als conservatoris i que significaven un saba nova, va possibilitar l'entrada en el centres oficials de l'ensenyament “modern”, no sense reticències.

Però ara observo amb una certa decepció què està passant en l'ensenyament “modern” oficial. És cert que hem millorat molt, que donem una docència de qualitat i obtenim molt bons resultats, amb un professorat competent i compromès. Però també és cert que estem desenvolupant els mateixos errors que combatíem. Possiblement l'oficialitat ens ha aburgesat. En aquells conservatoris deixaven molt clar que només hi havia un manera d'entendre la docència, la seva, la resta no era vàlida. Ara nosaltres estem fent el mateix, estem començant a fossilitzar continguts. Tot és cíclic, fins i tot això. Naturalment, és només la meua percepció, que no sempre coincideix amb la dels meus companys, però després de quaranta anys d'experiència i moltes hores dedicades a la docència, més alguna publicació, algun coneixement he adquirit per dir-ho.

Espero i desitjo ferventment que passin uns quants anys més d'oficialitat en l'ensenyament “modern” i que aconseguim l'equilibri necessari. És cert que encara som novells i que hem de crear nous hàbits, fins i tot errors propis per corregir-los, això té un nom: maduresa. Però si tornem per un moment al començament d'aquest text, quan explicava les irrefrenables ànsies de participar en tot aquell projecte renovador, passats més de quaranta anys encara penso exactament igual. Al futur no li pots dir que esperi, no ho farà; per tant sempre hem de voler canviar i millorar. Jo estic segur que hi haurà canvis, propostes de futur en les quals per desgràcia ja no podré participar. Els anys passen, però noves generacions esmenaran els nostres errors, com així ha se ser. Només des de la meua experiència, demano el mateix entusiasme, compromís i convenciment que ho han de fer, per difícil que sigui.

La música moderna avui

Àngels Arnaus

El panorama de l'estudi de la música moderna avui ha canviat radicalment. A totes les escoles de música es practica, fonamentalment alternant repertori clàssic i modern, des de l'inici dels estudis instrumentals. La presència de l'improvisació a l'aula, com a eina normalitzada i tan enyorada des del món clàssic, ha obert nous camins.

L'arribada de materials estrangers ha facilitat la incorporació d'aquest llenguatge que, d'altra banda, és el més freqüentat i escoltat pels nostres estudiants. El professorat ha creat nous materials adequant-los a les diferents necessitats del seu alumnat.

Ara bé, vivim encara certes incongruències importants, com el fet que els conservatoris professionals no contemplin l'especialitat de música moderna en els seus plans d'estudi, que preparin l'accés directe al grau superior. Si un alumne hi vol optar, ha de fer un pas a l'escola privada, fet que suposa temps i diners, uns costos que haurien d'estar coberts des d'una institució pública.

Tot i aquest impàs, la creació d'institucions de grau superior que inclouen abastament aquest tema ha fet fer un gir important a la dita "música moderna" que vol dir: *jazz, pop, rock...* i també flamenc, del qual ha arribat a ser un referent internacional gràcies en gran part a les aportacions pedagògiques de Mayte Martín.

A Catalunya s'han obtingut molt bons nivells de qualitat i ha augmentat el nombre d'alumnes interessats, així com també s'han aconseguit un més bon coneixement i capacitat crítica del públic.

Notes

- 1 Revista *La Circular del SCIC*, desembre del 2007.
- 2 En el seu mètode va utilitzar una fonomímia pròpia i el seu treball d'afinació permetia un moviment de les quatre veus distància de quarts de to, utilitzant els glissandos de manera espectacular.
- 3 <http://www.fi-willems.org/en-GB/81-en-1>.
- 4 El capítol 4 ens parla a bastament d'aquest moment.
- 5 Maria Clara Forteza, fundadora i directora de l'Escola Reina Violant de Barcelona.
- 6 Mercè Fonts, mestra de música a l'Escola Reina Elisenda, a l'Escola Municipal Reina Violant i mestra de mestres a la Facultat de Ciències de l'Educació Blanquerna de la URL.
- 7 Dolors Casajuana, mestra de música i fundadora de l'Escola El Siurell, de Sabadell.
- 8 Reina Capdevila ha estat una divulgadora del mètode sobretot entre el col·lectiu de mestres, tant en la formació inicial com en cursos de formació continuada.