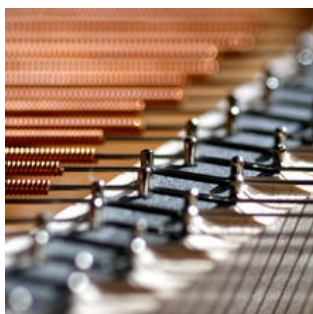


Número 27, abril 2014

Notes de Solitud

L'obra de Manel Camp a l'abast dels
lectors

Piano industrial Entra



I el piano entrà a la fàbrica
Paloma Gento

"Història del piano com a producte industrial", conferència de Paul Poletti al Museu de la Música

L'entrevista Entra



Joan Magrané
Maria Sabaté

"Ens estem alliberant de certs prejudicis que havien empresonat la composició en una torre d'ivori"

Article Entra



El aprendizaje cooperativo
Javier Tuñón Aguado

Un modelo a aplicar desde la infancia

Destinació: EUA Entra



Destinació: Estats Units
Irene Collado

Quatre graduats de l'Esmuc s'obren camí a l'altra banda de l'Atlàntic

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigación en la Esmuc

Subscriu-te a la nostra revista

Rebràs per correu electrònic les novetats de L'ESMUC digital i podràs afegir comentaris als articles

Veure tots els números de L'ESMUC digital

Recull de tots els continguts publicats

Notes de Solitud

L'obra de Manel Camp a l'abast dels lectors



Posa't en contacte

Editorial

Altres publicacions

0



Encetem en aquest número la publicació de les [partitures de Solitud](#), obra per a piano composta pel Manel Camp i que va ser inspirada per la novel·la homònima de Víctor Català.

La *Solitud* de Manel Camp, enregistrada l'any 2005 coincidint amb el centenari de l'obra de Català, s'estructura en 12 fragments que us anirem oferint mes a mes, amb la mateixa periodicitat amb què va veure la llum també la novel·la. Les partitures són de lliure descàrrega per gentilesa de l'autor. Desitgem que us serveixin d'incentiu per conèixer millor l'obra d'aquest compositor i pianista manresà que fins molt recentment ha estat el cap del Departament de Jazz i Música Moderna de l'Esmuc.

Així ens presentava aquest treball el músicòleg Josep Maria Vilar:

Ara fa 100 anys, Víctor Català (Caterina Albert; L'Escala, 1869-1966) publicava *Solitud*, novel·la considerada fita important en la literatura catalana i la més important del modernisme. Apareguda com a fulletó de la revista *Juventut* entre el maig del 1904 i l'abril del 1905, d'ençà l'agost d'aquell mateix any en què se'n va fer la primera edició, ha estat repetidament reeditada i traduïda a diverses llengües.

S'ha dit d'aquest drama rural que, tot i l'aparença externa i forma narrativa de novel·la, i l'intens realisme de les descripcions, en realitat cada capítol és concebut com el cant d'un poema d'un gran valor simbòlic. És el drama de la "pobra dona" que segueix a contraracó un marit gandul que se'n va a fer d'ermità en una muntanya. La insatisfacció que hi viurà li provocarà una commoció interior a la qual busca sortides que no troba. La solitud que va creixent dins seu l'engrandeix fins a fer-la capaç del trencament definitiu i contundent, de l'escapada del determinisme de l'ambient. La muntanya, que no és sols el marc omnipresent de l'acció, i els personatges són els elements principals del simbolisme que omple l'obra.

Manel Camp ens proposa el seu personal viatge musical a les entranyes d'aquesta novel·la, no a la manera d'una banda sonora ni d'una peça programàtica que vulgui restar arrapada al fil narratiu. En tria els aspectes més estètics i simbòlics, més propers a la interiorització en els personatges –també quan es desplaça a la narració de les llegendes contingudes en la narració principal– i només esporàdicament els més narratius, i així entra en la veritable essència d'aquest immens poema en prosa. Fins en els moments més desesperats de la narració, de més gran desolació, la seva mirada sobre aquest drama conté un innegable alè d'optimisme. Així, elabora una suite en dotze moviments, la majoria dels quals es corresponen amb sengles capítols, escollits i tractats lliurement. De manera semblant a un músic modernista –obviament elements estilístics, és clar–, escriu en forma de personals impressions produïdes per la lectura de la novel·la; però la seva escriptura i interpretació pianístiques, amb poders evocadors de la narració, i el seu intens descriptivisme, van més enllà de l'estricta pintoresquisme sonor que cultivaren sovint els modernistes. El llenguatge que hi utilitza connecta –com feren els modernistes– amb estils de molt més enllà del país sense renunciar als elements que percebem com a propis.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigación en la Esmuc



- Partitura oberta

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

Contingut Anterior

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

Números anteriors

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

Relleu al capdavant dels departaments

III: Música Tradicional

Seguim les entregues iniciades fa dos mesos, amb el relleu al Departament de [Teoria, Composició i Direcció](#), i continuades el número passat amb el de [Jazz i Música Moderna](#). En aquesta ocasió, en Josep Moliner ens explica els reptes que ell ha assolit durant la seva etapa de vuit anys com a cap del Departament de Música Tradicional. En Joan Asensio, per la seva banda, exposa els seus plantejaments per afrontar el futur d'aquest departament.

A dues veus

Altres publicacions

0



Josep Moliner

Professor del Departament de Música Tradicional.
Cap del departament entre 2005 i 2014



Joan Asensio

Cap del Departament de Música Tradicional de l'Esmuc

La música tradicional en un centre superior d'ensenyament és una novetat que tot just té 10 anys d'història. Podríem dir que encara és un nadó si es compara amb altres especialitats. En aquests 10 anys, l'evolució ha estat del tot satisfactòria; una evolució que no para i no ha de parar.

Recordo que quan vaig agafar les regnes del departament, fa 8 anys i mig, la primera cosa que vam fer va ser incloure en aquests estudis superiors uns nous instruments que fins al moment només eren presents a l'Escola com a segons instruments. Aquesta tasca no va ser fàcil, sobretot pels prejudicis d'alguns sectors, als quals costava entendre que la gralla, la cornamusa, l'acordió diatònic i el fiscorn poguessin formar part d'uns estudis a la mateixa alçada que els instruments consagrats o amb més tradició al conservatori. Aquest fet va provocar comentaris despectius i mals auguris.

Tot això, avui, ja és història. Ha quedat més que demostrat que aquella decisió va ser un encert, tal com molts defensàvem. La dimensió que s'ha donat a aquests instruments és del tot positiva, i ara hi ha molt poques o gairebé cap crítica. Els resultats obtinguts són el clar reflex d'aquesta aposta i encert per part de l'Esmuc. Només cal veure els projectes finals dels graduats per adonar-se de la magnitud de la decisió. Projectes finals que ara, amb la nova normativa, veurem si poden aportar tant com han fet fins ara, almenys al Departament de Música Tradicional.

El departament, de fet, està format, per 3 mini departaments: els instruments de la cobla, els instruments de la música tradicional catalana i els instruments del flamenco. Aquestes tres àrees prou diferenciades, tant per repertori com culturalment, requereixen dedicar-hi una atenció i una força igual per cadascun d'ells. Cada àrea té les seves especificats, fortaleces i debilitats, que cal tenir molt presents a l'hora de repartir les energies entre totes tres; en el moment que això no succeeixi, el departament perdrà tota la seva essència. Així m'ho vaig prendre quan vaig iniciar la meua tasca al capdavant, fent esforços per igual i, això sí, tenint molt clar quines eren les necessitats de cada àrea.

El moment clau va ser la implantació del nou pla d'estudis, que es va viure com una oportunitat perquè cada àrea resolgués els seus problemes, diferents i específics, de currículum. Després de moltes reunions sectorials, vam poder elaborar una "carta als reis" per resoldre totes les mancances extretes de l'experiència, tant de docents com d'estudiants. Estem contents del resultat i podem dir que, a dia d'avui, els estudis de música tradicional de l'Esmuc compleixen gairebé tots els requisits per la formació dels estudiants en aquest àmbit.

Un valor clau per al futur d'aquests estudis és la transversalitat de què tant es parla en descriure el model de la nostra Escola, però que moltes vegades no som capaços d'implantar. Segurament és l'aspecte que menys convençut m'ha deixat de la nostra gestió. Encoratjo al nou cap de departament a seguir lluitant per aquest model de transversalitat i perquè empenyi amb la mateixa força les àrees del departament.

Llarga vida al departament i a l'Esmuc!

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

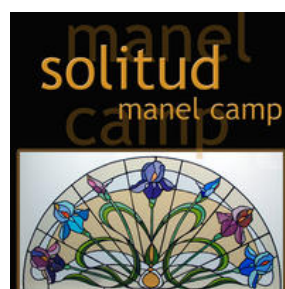
Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigación en la Esmuc



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

Contingut Anterior

Números anteriors

- Número 81, gener 2020
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019
Número 78, juny 2019

Relleu al capdavant dels departaments

III: Música Tradicional

Seguim les entregues iniciades fa dos mesos, amb el relleu al Departament de [Teoria, Composició i Direcció](#), i continuades el número passat amb el de [Jazz i Música Moderna](#). En aquesta ocasió, en Josep Moliner ens explica els reptes que ell ha assolit durant la seva etapa de vuit anys com a cap del Departament de Música Tradicional. En Joan Asensio, per la seva banda, exposa els seus plantejaments per afrontar el futur d'aquest departament.

A dues veus

Altres publicacions

0



Josep Moliner



Professor del Departament de Música Tradicional.
Cap del departament entre 2005 i 2014



Joan Asensio



Cap del Departament de Música Tradicional de l'Esmuc

Un dels aspectes que més em va cridar l'atenció de l'estructura del departament de Música Tradicional va ser, des del primer moment, la singularitat. El sol fet que tres músiques tan diverses comparteixin un mateix espai genera necessàriament unes sinergies organitzatives i de gestió particulars. Tot i així, les necessitats de la cobla no són les mateixes que les del flamenco o les de la música tradicional catalana. Es tracta, doncs, d'un departament on cal enfocar l'energia, de la mateixa manera, en les tres direccions. L'objectiu és cobrir i visualitzar les demandes i necessitats d'aquests tres àmbits.

En aquest sentit, cal agrair i recollir els fruits de tot allò que s'ha fet bé al departament, que ha estat molt. Tanmateix, ara és el moment de crear nous projectes de futur i aportar el nostre granet de sorra al llegat aconseguit. I és amb aquesta convicció, que encaro la nova etapa de cap de departament: conscient de les particularitats i il·lusionat tant amb els reptes imminents com amb els de futur.

Un d'aquests reptes imminents és fer realitat el [Màster en Flamenco](#), una iniciativa pionera dins d'aquesta especialitat musical que ens dona l'oportunitat de convertir-nos en un referent. Aquest serà el primer Màster propi del Departament de Música Tradicional i de ben segur que serà un precedent per a iniciatives futures.

D'altra banda, crec que un aspecte que caldria millorar és la transversalitat del departament. Si bé la filosofia de l'Esmuc inicial apostava fermament per aquest concepte, a la pràctica costa trobar-hi resultats satisfactoris. I aquesta realitat ens porta directament a parlar-ne d'una altra: les jerarquitzacions entre estils musicals que, sens dubte, segueixen existint. No cal dir que la Música Tradicional no encapçala precisament la part alta de la classificació. Cal que ens preguntem què podem fer per millorar això.

I, per acabar, una altra qüestió que crec que convé que ens plantegem seriosament és el fet de no renunciar a la incorporació de noves especialitats musicals i instrumentals en el departament. Obrir les portes a músiques que no són pròpies de la nostra regió. En aquest sentit, conservatoris com el de Rotterdam o Birmingham en són els exemples més patents. I nosaltres tenim l'oportunitat de ser un referent de Música Tradicional Mediterrània del sud d'Europa.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigació en la Esmuc



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

Contingut Anterior

Números anteriors

- [Número 81, gener 2020](#)
Número 81, gener 2020
- [Número 80, octubre 2019](#)
Número 80, octubre 2019
- [Número 79, juliol-setembre 2019](#)
Número 79, juliol-setembre 2019
- [Número 78, juny 2019](#)
Número 78, juny 2019

Gent Esmuc

Gent Esmuc és una secció de la revista pensada per mostrar la vitalitat musical de professors, estudiants i altres membres de la comunitat educativa de l'Escola. Sempre que hi apareguin ressenyes de discos, llibres, partitures o altres publicacions, les trobareu disponibles a la Biblioteca de l'Esmuc.



A dues bandes

La Banda Municipal de Barcelona i La banda de l'Esmuc actuen conjuntament a l'Auditori



Destinació: Estats Units

Quatre graduats de l'Esmuc s'obren camí a l'altra banda de l'Atlàntic



Veus mediterrànies

El *cantu a tenore* de l'escenari a l'aula



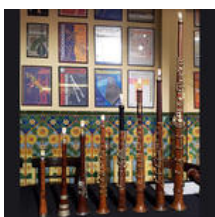
Tribut a diferents cultures musicals

La Barcelona Ethnic Band omple la sala Moragues de Barcelona



Cos i minimalisme

Estudiants de percussió participen en l'obra coreogràfica Drumming, amb la companyia de dansa Rosas al Mercat de les Flors.



No em grallis!

Presentació de la gralla subbaixa, una creació de Ton Munné

Contingut Actual

Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigació en la Esmuc



- Partitura oberta

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

Contingut Anterior

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

Números anteriors

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



Quan la música i la poesia es troben

Poemes musicats d'Espriu i altres autors

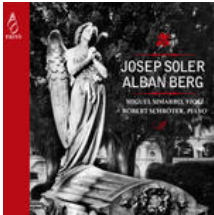
- Número 80, octubre 2019
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019
Número 77, maig 2019

Veure tots els números de L'ESMUC digital



I el piano entrà a la fàbrica

"Història del piano com a producte industrial", conferència de Paul Poletti al Museu de la Música



Josep Soler, Alban Berg

Històries que s'amaguen darrera un enregistrament

A dues bandes

La Banda Municipal de Barcelona i La banda de l'Esmuc actuen conjuntament a l'Auditori

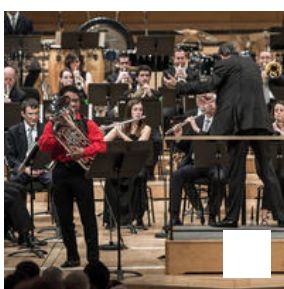


Maria Sabaté
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



Si la primera vegada que les dues bandes van tocar conjuntament va ser tot un èxit, aquesta no es queda pas enrere. La sala gran de l'Auditori estava plena de gom a gom, les entrades exhaurides i el públic entusiasmat d'entrada, fins i tot les càmeres de TV3 van fer-hi acte de presència. La segona edició del concert *A dues bandes* comptava amb un repertori molt conegut de l'Amèrica de la segona meitat del s. XX, una música plena d'influències de la cultura urbana afroamericana, on els nous estils com el jazz o els musicals hi tenen un paper clau.

Sota la batuta del director titular de la banda municipal, [Salvador Brotons](#), i amb la presència del solista [Shoichiro Honazono](#), el concert va començar la suite *Candide* de Leonard Bernstein. L'habilitat tècnica del bombardí solista no es va veure, però, fins a la segona obra, *Legend*, de Marcel

Kentsubtsch, on la música compaginava moments on la música semblava de cambra, amb d'altres on tota la banda tenia el protagonisme.

La següent obra, *Harlequin* de Philip Sparke, també per a bombardí solista, és una obra inspirada en el personatge de l'Arlequí de la comèdia dell'Arte, que mostra musicalment les dues cares teatrals, amb una primera part més lírica, melòdica i trista i una segona part alegre, juganera, que requereix una dificultat interpretativa important. La primera part del concert va acabar amb un tema que no sortia al programa, *Danny Boy*, una de les cançons més representatives de la cultura irlandesa.

Després de la pausa, les bandes van interpretar *Blue Shades*, de Frank Ticheli, un compositor americà dels anys 60. Aquesta obra, segons el mateix compositor, va ser escrita deixant que la influència de la música de Nova Orleans fluís lliurement. Una obra impregnada de novetats, on destacà el gran solo del clarinetista, que durant els últims tres minuts va deixar tot el públic bocabadat. I, finalment, l'obra culminant del concert, *West Side History*, també de Leonard Bernstein, ambientada en els conflictes entre bandes juvenils de la ciutat de Nova York als anys 60.

La idea de fusionar les dues bandes és una gran oportunitat, segons el director, per a que els estudiants de l'Esmuc puguin conèixer el món professional, i, sens dubte, el resultat va ser òptim.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigació en la Esmuc



- Partitura oberta

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

Contingut Anterior

Números anteriors

- [Número 81, gener 2020](#)
Número 81, gener 2020
- [Número 80, octubre 2019](#)
Número 80, octubre 2019
- [Número 79, juliol-setembre 2019](#)
Número 79, juliol-setembre 2019
- [Número 78, juny 2019](#)
Número 78, juny 2019

Destinació: Estats Units

Quatre graduats de l'Esmuc s'obren camí a l'altra banda de l'Atlàntic



Irene Collado
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



Estudiar un màster a Berklee, ser acceptat a la Juilliard School of Music, doctorar-se a Harvard o convertir-te en un compositor de música de cinema són alguns dels somnis, gairebé inabastables, que se'ns poden passar pel cap als estudiants de música -de qualsevol especialitat- quan escoltem les paraules "Estats Units". Però potser no sigui una meta insuperable. De fet, quatre graduats de l'Esmuc ho han aconseguit i ens han pogut explicar les seves experiències en entrevistes personals, tot el que van haver de treballar per aconseguir-ho –que no va ser poc– i alguns consells per a les generacions següents.

El violinista [Joan Plana](#) és el que més temps porta recorrent el país: quatre anys de violí clàssic al Cleveland Institute of Music, tres anys al programa de música antiga de la Juilliard i quatre anys (fins al 2014) de doctorat a la Universitat de Nova York. En aquesta institució treballa actualment el compositor i doctorand [Sergi Casanelles](#) i és també on ell i Tomàs Peire –ara instal·lat a Los Angeles– van estudiar el Master of Composition / Scoring for Film and Multimedia. No gaire lluny, al campus de la Universitat de Boston, [Marta Roma](#) –recentment premiada amb el [Most Valuable Player Award](#)– determina el seu Bachelor en Cello Performance a Berklee.

Però anem al gra: què has de fer per anar-te'n a Amèrica del Nord? És possible que algú guardi sota el matalàs uns 400 dòlars per al bitllet d'avió, entre 30.000 i 50.000 de la matrícula d'un any i "uns diners més" per viure. Per als que no, la possibilitat que se'ns ofereix és aconseguir una beca. N'hi ha de diferents tipus: privades –de caixes, bancs, fundacions...– o de la pròpia escola/universitat (depenent dels estudis que s'hi vagin a realitzar). Totes tenen alguna cosa en comú: cal treballar molt per obtenir-les. Has de destacar d'alguna manera, però no de qualsevol: moure't molt, estudiar, ser creatiu... En definitiva, preparar i demostrar que estàs preparat per entrar a formar part d'un sistema que premia amb oportunitats a qui manté el seu esforç dia a dia.



"Anar a estudiar als EUA sense beca és una mica utòpic."

Sergi Casanelles

Així doncs, el més que suat *the land of opportunity and freedom* té dues cares i, deixant la més fosca d'elles per conclosa, ens centrarem en la que cada any fa que tants estudiants es plantegin assolir aquest somni. Les històries dels nostres protagonistes transmeten optimisme i esperança –per als que no s'hagin descoratjat encara–. La Marta destaca la llibertat que té per poder endinsar-se en qualsevol tipus de música i allunyar-se una mica de les etiquetes més estereotipades, ja que per a ella l'ensenyament en llocs com Berklee és "més musical, menys acadèmic". Explorar i enriquir el seu llenguatge és el que ha fet en Joan, que va trobar en la música antiga una nova inspiració per sumar al seu repertori.

"A Espanya sovint es pensa el grau superior com a gran fita: acabar la llicenciatura. Però aquí als Estats Units a la llicenciatura n'hi diem 'undergraduate', així que no ets graduat encara."

Joan Plana

En l'àmbit professional no hi ha tanta por com aquí. La veritat és que durant els anys d'estudi no pots treballar fora de la teva universitat però sí dins d'ella: a la biblioteca, petits *bolos* o fins i tot movent faristols... I encara que no sigui suficient com per pagar-te el pis –sobretot a Boston o Nova York– tots estan remunerats. En acabar els estudis, el visat d'estudiant (F-1) perd validesa i aconseguir una feina és una condició per a poder romandre al país. A diferència de la por al buit que de vegades sentim al final de les nostres carreres, ells es mostren

Contingut Actual

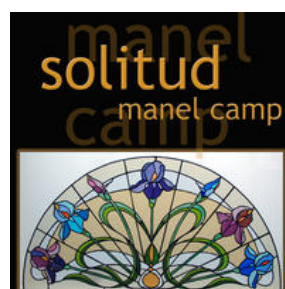
Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigació en la Esmuc



- Partitura oberta

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

Contingut Anterior

Números anteriors

- Número 81, gener 2020
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019
Número 78, juny 2019

optimistes ja que veuen com els seus companys aconseguen obrir-se camí dins del món laboral sense renunciar a la música. Alguns, com en Sergi i en Tomàs, ja ho estan aconseguint.

• Número 77, maig 2019
Número 77, maig 2019

**Veure tots els números de
L'ESMUC digital**

"Tothom va pel carrer amb els pots de l'Starbucks del cafè, a l'autobús, al metro, la gent menja corrents..."

Marta Roma

Amb aquesta simple imatge podem entendre també una altra realitat de viure una experiència a l'estranger –no només als Estats Units sinó per exemple a Àustria, com vam poder descobrir en el [reportatge](#) del número anterior–. El "fer un cafè" serà més difícil però, salvant en aquest cas les generalitzacions i per no quedar-nos amb un mal gust de boca, de tota la gent que coneguis allà segurament en podràs convèncer a més d'una.

"[...] que la gent marxi, que viatgi a països diferents, que es parli un altre idioma. Bàsicament perquè t'espavila molt i t'obre molt la ment."

Marta Roma

En definitiva, tots ells destaquen les possibilitats que tenen, sobretot artístiques i professionals, i encara que socialment sigui on hi ha un xoc major, si de moment han decidit quedar-s'hi, per alguna cosa serà!

(Llegiu altres experiències d'estudiants i graduats de l'Esmuc a [Àustria](#) i [Alemanya](#).)

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Veus mediterrànies

El *cantu a tenore* de l'escenari a l'aula

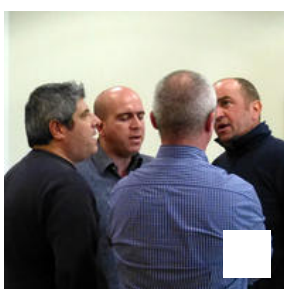


Anna Sardà
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



Quatre veus masculines omplien de polifonia les aules de l'Esmuc el passat 10 de març. Des de la localitat de Bitti (Sardenya), els *Tenores di Bitti "Mialinu Pira"* aprofitaven la seva *tournee* per Catalunya per baixar dels escenaris i acostar la pràctica del *cantu a tenore* als alumnes que cursen l'assignatura Músiques Tradicionals del Món I. La idea de realitzar un taller participatiu va sorgir gairebé de casualitat; de fet, no se'n va poder fer prou difusió i accessibilitat a la resta d'alumnes de l'escola a causa del marge reduït de temps i de maniobra.

Ja fa gairebé vint anys que aquest ensemble format per Omar Bandinu, Marco Serra, Bachisio Pira i Arcangelo Pittudu dedica part de la seva vida a mantenir una tradició polifònica que, des de 2005, forma part de la llista d'Obres Mestres del Patrimoni Oral i Intangible de la Humanitat creada per

la [Unesco](#).

Aquesta pràctica musical tradicional característica de Sardenya és realitzada per quatre veus masculines a *capella* anomenades *oche*, *mesu oche*, *bassu* i *contra*, que responen al registre de la veu i, per tant, al paper que desenvolupen durant el cant. El *bassu* i el *contra* aporten el timbre de la veu gutural a una distància de quinta entre ells, mentre el *mesu oche* canta la tercera. Així es crea un teixit polifònic que serveix d'acompanyament harmònic i rítmic a la veu solista, l'*oche*. Com tota tradició de transmissió oral, el *cantu a tenore* ha patit transformacions al llarg del temps. Els usos i les funcions canvien, la societat també i això genera unes necessitats diferents. Els *Tenores di Bitti "Mialinu Pira"* van explicar aquests canvis als alumnes des de la seva experiència: com aquesta pràctica s'havia anat transmetent, com s'havia adaptat als canvis, el progressiu procés d'especialització i professionalització que s'està donant... Tot i així, fins fa ben poc els grups de *cantu a tenore* no concebien aquesta pràctica com un objecte d'exhibició, sinó com una pràctica vocal per a moments col·lectius i festius. Ara bé, tal i com ells mateixos explicaven, en els últims vint anys s'ha produït el fenomen de recuperació de la cultura sarda i això s'ha traduït en nous contextos per a la tradició. D'aquesta manera, podem trobar que el *cantu a tenore* s'ensenyava en escoles per tal de fer-lo perdurar i també es combina amb altres gèneres musicals o àmbits artístics. És evident també que, com moltes pràctiques tradicionals, ha patit un procés de folklorització arrel d'aquesta recuperació i reivindicació de la pròpia cultura.

No van ser només les paraules, però, les que van captar l'atenció de l'alumnat, sinó l'experiència de sentir de tan a prop la polifonia vocal que va realitzar el grup a través de diferents exemples musicals, tant de l'àmbit profà com religiós.

La dificultat i l'exigència tècnica no van ser un obstacle per impedir la participació activa d'alguns dels alumnes presents en el taller. En un ambient distès i amigable el grup sard els animà a cantar de manera conjunta.

Un tastet en primera persona de les sonoritats d'arrel tradicional que amaga el Mediterrani.

Contingut Actual

Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigació en la Esmuc



- Partitura oberta

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

Contingut Anterior

Números anteriors

- Número 81, gener 2020
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019
Número 78, juny 2019



- Número 77, maig 2019
- Número 77, maig 2019

Veure tots els números de L'ESMUC digital

A l'aula del professor Gianni Ginesi, l'ensemble sard va alternar les explicacions amb exemples pràctics del cantu a tenore.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Tribut a diferents cultures musicals

La Barcelona Ethnic Band omple la sala Moragues de Barcelona



Irene Collado
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



El grup [Barcelona Ethnic Band](#) va oferir un concert a la Sala Moragues del [Born CC](#) el passat divendres 28 de març en el qual van presentar també el seu primer disc d'estudi, *Barcelona Ethnic Band. A tribute to different musical cultures* publicat el 2013 per la discogràfica [Temps Record](#).

"A group of young people playing music inspired from different traditions and cultures from all over the world without preferring any above the other" (un grup de gent jove que toca música inspirada en diferents tradicions i cultures de tot el món sense preferir-ne cap per damunt les altres). Així s'autodefineix aquest *ensemble* format per músics de diverses procedències: el noruec Havard Enstad (violoncel i cors), l'armeni Vigen Hovsepyan (veu, *duduk* i percussió) i els catalans –procedents de l'Esmuc– Estel·la Broto (flauta i cors), Blai Navarro (acordió), Adrià Baiges (guitarra) i –en substitució de

l'argentí Manuel Krapovickas– Manolo López al contrabaix. Una altra baixa va ser el violí de Tania Mesa, que en canvi sí podem escoltar en el CD.

L'eix temàtic del concert no podia ser altre que la metàfora del viatge. Així, ens vam traslladar de les sonoritats europees –Bulgària, França, Portugal, Noruega, Escòcia...– cap a terres armènies, xineses i fins i tot australianes, sempre amb una petita contextualització per part dels intèrprets. Més enllà de l'àmplia extensió geogràfica, l'elecció de les dues primeres peces van marcar els dos eixos entre els quals fluctuarien: el primer allunyant-se del que un públic a Barcelona, en general, està més acostumat a escoltar –amb *Vila Kombali* (Estònia) / *Done of Aparon* (Armènia)– i el segon acostant-se a una oïda "d'europèu occidental" –amb el tema de l'escocès John McCusker, *Wee Michael's March*–. Les melodies i ritmes preses del repertori "folklòric" de cada regió (citant les seves pròpies paraules) cobraven forma amb arranjaments treballats i una fusió de timbres molt aconseguida. Destacà com a exemple la repetició de la melodia noruega *Den Forste Gong* pel *duduk* armeni i la perfecta unió posterior de la flauta travessera per canviar el color com si es tractés d'un nou instrument.

L'acoblament tímbric, sumat a la complexitat d'alguns ritmes, feia que la compenetració entre els intèrprets fos fonamental. Malgrat alguns desajustos en la sonorització de la sala, ho van aconseguir tant musicalment com amb la seva actitud, al principi una mica tímida, desimbolta més endavant. Les intervencions dels seus portaveus (Estel·la, Vigen i Havard) intentaven trencar la barrera que implica un format de concert dividit en escenari-butagues. Els seus esforços van donar el seu fruit en l'última part del concert, quan els peus inquietos dels espectadors es van transformar en balls i palmes i els músics van convidar a cantar, amb la famosa *Caje Sukarije*, en el primer dels seus dos bisos.

Amb un nom que en un primer moment ens situa molt a prop del fenomen de la *world music*, aquest jove *ensemble* sorprèn, captiva i crea l'expectativa per conèixer què faran amb les properes melodies que rescatin en els seus viatges .

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigació en la Esmuc



- Partitura oberta

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

Contingut Anterior

Números anteriors

- [Número 81, gener 2020](#)
Número 81, gener 2020
- [Número 80, octubre 2019](#)
Número 80, octubre 2019
- [Número 79, juliol-setembre 2019](#)
Número 79, juliol-setembre 2019
- [Número 78, juny 2019](#)
Número 78, juny 2019

Cos i minimalisme

Estudiants de percussió participen en l'obra coreogràfica *Drumming*, amb la companyia de dansa Rosas al Mercat de les Flors.

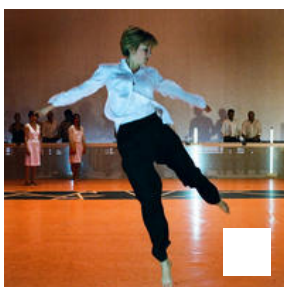


Cristina Comaposada
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



El passat dijous 27 de març, la companyia belga de dansa contemporània [Rosas](#), dirigida per la ballarina i coreògrafa [Anne Teresa De Keersmaeker](#), va oferir un espectacle acompanyada de la música del compositor minimalista nord-americà [Steve Reich](#), amb la seva obra *Drumming al Mercat de les Flors*. Estudiants de percussió de l'Esmuc, sota la direcció de Miquel Bernat, component d'[Ictus](#) i professor de l'Esmuc, juntament amb altres intèrprets, van ser els encarregats d'executar i donar vida a la peça de Reich, una música composta a partir d'un sol motiu rítmic que evoluciona i dansa insistent en el transcurs de tota l'obra.

Un cop sec de bongo va ser l'iniciador del moviment, desencadenant alhora un gran cicle d'energia que anava evolucionat, de forma paral·lela amb la música, de ballarí en ballarí. De manera progressiva hi apareixien noves

figures que s'afegien a l'espectacle i que et permetien percebre els petits canvis sonors o les noves formes coreogràfiques, encara que la barreja sonora i corporal es feia molt més evident quan el gruix instrumental i dinàmic provocava una refrega de moviments en els moments més vigorosos. L'*ensemble* instrumental, format per bongos, marimbres, glockenspiel, veus, un piccolo i el xiular humà, s'agrupava en diferents seccions segons les quatre parts que conformaven l'obra, de manera interrompuda. Gairebé una hora que marxava enrere, segon a segon, en una pantalla vigilada pels ulls dels artistes, atents a marcar les seqüències o els canvis gestuals en el cas dels ballarins. Va ser una posta en escena excel·lent on fins i tot els propis músics es comportaven com a dansaires, en la forma de caminant, de tocant i saludar el públic.

Miquel Bernat és el principal responsable de la participació dels alumnes de l'Escola, afegint-los al seu grup Ictus, format per una vintena de músics que tenen la seva seu a les instal·lacions de la companyia de dansa Rosas, a la qual acompanya en molts dels seus espectacles. Així que, si lliguem caps, ja podem resoldre la fusió d'aquestes tres agrupacions que, dijous passat, ens van regalar un veritable joc mestre d'imatges gestuals, ritme i moviments.

Finalment, cal dir que l'obra *Drumming* ja va cobrar vida amb una interpretació purament musical [durant el mes de febrer al Museu d'Art Contemporani de Barcelona](#) (Macba), a càrrec dels mateixos músics d'aquesta secció on, a més a més, presentaren en aquest context tan idoni d'altres propostes en l'àmbit de la percussió.

Així doncs, esperem que aquestes activitats interdisciplinars amb alumnes no cessin i que ens continuïn sorprenent amb projectes d'aquesta amplitud.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigació en la Esmuc



- Partitura oberta

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

Contingut Anterior

Números anteriors

- [Número 81, gener 2020](#)
Número 81, gener 2020
- [Número 80, octubre 2019](#)
Número 80, octubre 2019
- [Número 79, juliol-setembre 2019](#)
Número 79, juliol-setembre 2019
- [Número 78, juny 2019](#)
Número 78, juny 2019

No em grallis!

Presentació de la gralla subbaixa, una creació de Ton Munné



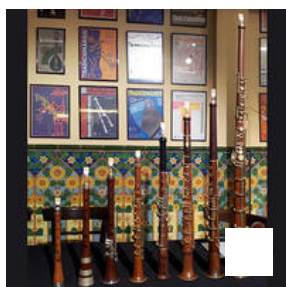
Laura Mutgé
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



La gralla subbaixa és la més llarga de totes, corresponent a les seves necessitats de tessitura més greu.

permet arribar a fer cinc notes només utilitzant tres claus. El tub està fabricat amb fusta d'ametller i la campana amb cirerer.

Els dos encarregats de presentar aquesta nova criatura varen ser Daniel Carbonell Sugranyes -professor de gralla de l'Esmuc, promotor de la pàgina web [Tocanet](#) i de l'[Aula de sons](#)- i el luthier i principal responsable d'aquesta creació Ton Munné.

L'interpret que la va fer sonar fou [Ivó Jordà](#), alumne de gralla de l'Esmuc, amb la interpretació de la peça [Salsa de péls](#) escrita per Daniel Carbonell, que acompanyà el seu [alumne](#) amb gralla dolça.

El mateix dijous a les vuit del vespre a l'auditori del C.A.T. ([Centre Artesà Tradicionàrius](#)) els alumnes del taller de gralla del mateix centre van inaugurar un concert amb aquest instrument com a protagonista on participaren també els Grallers de Campdevàno (Ripollès), La Cultural (Granollers), el taller de gralla de la Casa dels Entremesos (Barcelona), alumnes de l'Aula de Sons (Reus) i els alumnes de gralla de l'Esmuc. L'acte va finalitzar amb tots aquests grups dalt de l'escenari tocant la coneguda peça de la sèrie televisiva *L'Escrupó Negre*.

La gralla, però, va tenir el paper principal durant tot el cap de setmana al C.A.T., on hi va haver diferents concerts amb grups com els Canya d'Or, La cobleta de la copeta, els Vinardells o els Laietans a part de xerrades i tallers d'inxes de gralla.

Gràcies a Ton Munné, conserge de l'Escola Municipal de Música d'Igualada, a qui la curiositat i les ganes de descobrir noves coses l'han portat a idear i construir la gralla subbaixa, podem dir que la família de la gralla va creixent, que no es queda estancada i ha obert moltíssimes noves possibilitats per aquest instrument que encara estan per descobrir.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigació en la Esmuc



- Partitura oberta

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

Contingut Anterior

Números anteriors

- [Número 81, gener 2020](#)
Número 81, gener 2020
- [Número 80, octubre 2019](#)
Número 80, octubre 2019
- [Número 79, juliol-setembre 2019](#)
Número 79, juliol-setembre 2019
- [Número 78, juny 2019](#)
Número 78, juny 2019

Quan la música i la poesia es troben

Poemes musicats d'Espriu i altres autors



Joan Tomàs
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Salvador Espriu (1980). Foto:
Guillermina Puig/Gencat.cat

Dins la variada oferta, i plena de qualitat, que ofereix la fusió del Centre Cultural el Born i l'Esmuc, el passat [divendres 21 de març](#) hi van actuar el guitarrista Toni Xuclà i la cantant i graduada del centre [Gemma Humet](#). Amb una quarantena de persones, la Sala Moragues es va omplir de caliu amb el repertori del treball discogràfic del duet: "Espriu. Amb música ho escoltaries potser millor", un recull de poemes d'Espriu, Pere Quart, Carles Riba i Rosselló-Porcel, musicats i interpretats magistralment. Els temes del poeta, novel·lista i dramaturg farnesenc –considerat un dels autors fonamentals en llengua catalana–, l'experimentada guitarra de Toni Xuclà i la dolça i propera veu de Gemma Humet seduíren totes les orelles sense excepció. El disc compta amb col·laboracions de molts artistes destacats del panorama actual català i, coincidint amb l'any Espriu, ha estat un dels esdeveniments culturals destacats en relació amb l'autor.

La primera cançó del concert coincidí amb la primera del disc, "Cançó del matí encalmat", seguida d'una poesia del seu primer llibre de poemes *Cementiri de Sinera*. En aquest punt, l'afinitat que creen la música i les paraules i entre músics i oients ja era evident, però les emocions es van intensificar amb la següent cançó: "A vegades és necessari i forçós", quan Xuclà va voler dedicar-la al poble valencià, i concretament al cantautor Raimon, recent guanyador del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes.

Seguint amb "Prec de Nadal", musicada per Núria Tamayo, i amb "Els meus ulls ja no saben", el duet interpretà la peça que sens dubte ha sonat més del disc: "[Aquesta pau és meva](#)", versos del *Cementiri de Sinera* que evocuen els sentiments més íntims de l'autor i la repetició de la colpidora frase "Em moro perquè no sé com viure". A continuació, i seguint amb la faceta lírica i simbòlica, interpretaren "Ja mai més no podré dormir".

Canviant tant d'autor com de registre, i homenatjant Pere Quart, la "Cançoneta noucentista" va tenir un toc més satíric, i donant joc als dobles sentits, i seguidament una versió del poema musicat per Maria del Mar Bonet; "Sonet", de Baltasar Rosselló-Porcel. Repassant altres poetes catalans, s'interpretà "Com un ocell" de Carles Riba, una estrena per part dels músics que, com amb tots els altres autors, saben canalitzar amb precisió els seus versos.

I la sorpresa de la nit va ser l'actuació dels artistes convidats, el violinista i el guitarrista i cantant del grup de pop [Blaumut](#), també col·laboradors del treball discogràfic, i el resultat de la formació va ser realment agradable. Per acabar el concert, i abans dels bisos, la cançó que dona nom a aquest magnífic treball: "Amb música ho escoltaries potser millor". Dels dos bisos que van fer, el primer va ser un poema musicat per Toni Xuclà i Gemma Humet del poeta castellà Juan García Poyuelos, i el segon, "Sentit a la manera de Salvador Espriu".

Amb música ho escoltaries potser millor, sí, sobretot si aquesta música és en directe.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigació en la Esmuc



- Partitura oberta

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

Contingut Anterior

Números anteriors

- [Número 81, gener 2020](#)
Número 81, gener 2020
- [Número 80, octubre 2019](#)
Número 80, octubre 2019
- [Número 79, juliol-setembre 2019](#)
Número 79, juliol-setembre 2019
- [Número 78, juny 2019](#)
Número 78, juny 2019

I el piano entrà a la fàbrica

"Història del piano com a producte industrial", conferència de Paul Poletti al Museu de la Música



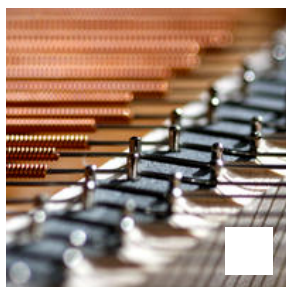
Paloma Gento
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Amb la col·laboració de l'Esmuc, el Museu de la Música està oferint des de març el cicle de conferències *Els instruments musicals, a estudi*, en què el format sol ser primer una conferència per després donar pas a una visita pel Museu, dirigida segons el tema del dia. Fins ara, les col·laboracions de l'equip tècnic del museu i de la directora de la [Fundación La Fontana](#), Elena Martín-Jacquet, han tractat els fons generals (arxiu històric, fons instrumental i sonor) i l'exposició temporal del Museu "*Escultures musicals*", a més d'afegir-hi el punt de vista dels instruments musicals com a objecte i eina d'estudi, des d'una perspectiva musical i acústica.

El dia 31 de març, [Paul Poletti](#), professor de l'Escola a més de luthier i restaurador d'instruments originals, va oferir una de les seves clàssiques conferències sobre el piano i els seus "avantpassats", centrada en aquesta ocasió en l'instrument com a producte industrial. El punt d'inici per parlar de l'evolució del piano sol partir des d'una perspectiva artística i musical, i en aquest sentit Poletti va decidir allunyar-se'n una mica per situar-se en aspectes més econòmics i socials. Des de Cristofori, passant per Silbermann, Stein, Érard o Broadwood, fins Steinway, va desenvolupar una breu evolució de l'instrument i la seva mecànica, prenent com a principals referències el preu, la mida o la decoració.

El pianoforte, ja des del segle XVIII, era considerat un objecte de luxe. A partir del sorgiment de les classes mitjanes altes, el desenvolupament de la burgesia en les urbs va impulsar que l'instrument no només estigués projectat cap a les classes reals i de l'alta noblesa. No obstant això, el preu elevat obligà a simplificar-ne la mecànica –molt cara, feta a mà i individualment– per abaratir-ne el preu, complint les exigències de la demanda. Cada regió, i en particular cada constructor, va desenvolupar un tipus de mecànica que canviava el timbre de l'instrument, el poder, el registre, els seus efectes especials... Aquestes diferències, perceptibles tant auditivament com visual, van anar creant un mercat cada vegada més ampli.

Dins de la mecànica, a part d'abaratir el cost –de manera limitada–, un altre dels grans inconvenients era el públic al qual estava dirigit l'instrument. La majoria dels compradors no eren professionals de la música, sinó famílies adinerades, en un moment en què estudiar música formava part d'una bona educació per a les joves. L'ideal era un instrument que no fos "difícil" de tocar, és a dir, que no pesés gaire, retallant la pressió en les cordes o el recorregut de la tecla. La tècnica de l'escapament –i més tard la del doble escapament– va permetre també que la repetició de notes ràpides fos possible, ja que no calia aixecar del tot la tecla (com a exemple a [la Sonata Waldstein de Beethoven](#)).

Amb aquesta amplitud del mercat, també calia tenir en compte la mida de l'instrument. No per a totes les famílies burgeses era possible disposar d'un gran palau amb una sala amb la mida adequada a un piano de cua, per això es va anar adaptant la forma de l'instrument, des col·locar les cordes verticalment, reduir-ne les cordes (es perdia poder, però les sales també eren menys grans), o fins i tot barrejar el piano amb altres mobles (caixes de costura, taules, fins i tot llits).

També la decoració fou un punt important. Les diferents modes influenciaren la decoració dels pianos, des de figures d'esclaus turcs, un classicisme més sobri, el modernisme, fins a arribar a l'estètica més senzilla i directa típica de la segona meitat del segle XX .

Un altre dels punts de l'exposició de Poletti va ser com es van llançar aquests pianos al mercat i com va ser la seva publicitat. Un dels primers exemples publicitaris, "Liszt al piano", de Joseph Danhauser, presenta els grans personatges intel·lectuals del moment al voltant de Liszt tocant en un Graf. La majoria d'aquestes grans empreses constructores es beneficiava de la imatge d'un gran intèrpret o compositor, com va fer Steinway amb Liszt o Wagner –encara que aquest darrer sempre va tenir un afecte especial al seu Érard, portant-lo de gira i deixant l'Steinway a casa–, més tard Rubinstein, i avui dia Lang Lang, per anomenar-ne alguns. Comprar i tocar un piano Steinway significava així equiparar-se a aquests grans personatges. A més, la firma regalava pianos, obria sales de concert i mantenia agents en les poblacions per a un fàcil accés al producte.

Contingut Actual

Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigació en la Esmuc



- Partitura oberta

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

Contingut Anterior

Números anteriors

- Número 81, gener 2020
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019
Número 78, juny 2019



Liszt al piano (1840), de Joseph Danhauser. Staatliche Museen zu Berlin.

La primera part de la conferència va acabar amb una reflexió sobre la tecnologia i la mort del producte. Avui dia resulta molt més barat i còmode comprar una ràdio per poder escoltar música i no haver de saber interpretar cap instrument. A més, la tecnologia resulta molt més assequible: un piano elèctric, fins i tot d'alta gamma, és molt més barat que un piano acústic, encara que la qualitat d'escolta dels harmònics es perd. La reflexió té un punt pessimista, tot i que és cert que la tecnologia pot resultar molt útil a l'hora d'interpretar, fabricar o estudiar, de manera que el sabor de boca final resulta agreuolç.

Per finalitzar, es va fer un recorregut pels exemples instrumentals del Museu, d'una manera bastant cronològica, en què es van poder observar gran part dels punts que s'havien tractat anteriorment: l'evolució de les mecàniques, les diferències regionals, diferents mides, disposicions, decoracions, suports... Val la pena destacar, de la col·lecció Érard, un magnífic exemple tant en la seva decoració com en les solucions mecàniques i físiques.

El resultat final va ser una conferència de dues hores de durada que van semblar menys, no només per la qualitat de la informació i la seva exposició, sinó també pel gran humor del conferenciant i l'actitud activa dels oients. La propera conferència, a càrrec de Jaume Ayats, actual director del Museu de la Música, promet un viatge al llunyà Orient a través de les investigacions d'Alain Danielou.

Comentaris (0)

[+ Afegir un comentari](#)

Josep Soler, Alban Berg

Històries que s'amaguen darrera un enregistrament



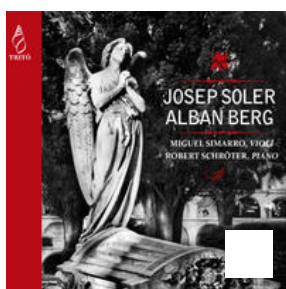
Roser Serrano
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Sovint una obra d'art descriu o amaga històries de l'artista i el seu entorn, i aquest disc no n'és una excepció. La infantesa del compositor Josep Soler (Vilafranca del Penedès, 1935), hi és present: "Vivències d'aquells moments, rituals familiars i públics, tots ells emmarcats i condicionats per l'aïllament cultural i polític de la postguerra espanyola, conformaran un pòsit que, recuperat del rerefons de la memòria i reinterpretat en tonalitat artística, donarà la clau interpretativa decisiva per accedir a una obra hermètica i sense concessions a les modes o als corrents avantguardistes del moment". Així és com Agustí Bruach, escriptor del llibret que acompanya el disc, ens explica el punt de partida en què es basa l'enregistrament.

Josep Soler, però, no es basa només en un sol focus a l'hora de compondre les seves obres, i això és reflectit al llarg d'aquest treball. Aproximant les formes i textures tradicionals als ideals compositius de la Segona Escola de Viena –i sobretot als del compositor Alban Berg, del qual en aquest discen trobem una sola obra–, el disc se'ns presenta amb *Introducció, fuga i giga* (1979), per a violí i piano. A *Fragments per a violí sol d'El Misteri de Sant Francesc* (2002), amb text original del mateix Soler, el compositor ens trasllada a finals de l'època medieval i al renaixement, on les llegendes i vides dels sants tingueren gran difusió. En el text s'hi mostren els caràcters d'animals basats en un retrat del patró de l'església de Vilafranca. El fet que sigui una obra per a violí sol també ens evoca la iconografia medieval, on sovint s'hi troba representada la fídula, instrument precedent de l'actual violí.

El disc segueix amb el *Fragment de sonatina* per a violí i piano, una obra que fou acabada el Divendres Sant de l'any 1999. Per aquest motiu, Soler renuncia a una escriptura virtuosística i restringeix el volum dels instruments a moure's entre *ppp* i *mf*, a més a més de fer ús del motiu cromàtic descendent com a representació de lament.

La *Sonata V en sol menor* (1908-1909) és l'única obra d'Alban Berg que trobem en aquest disc, una obra inacabada per a piano sol. La seva incursió enmig de les obres de Soler té un caràcter simbòlic, homenatjant, com en la primera peça, la Segona Escola de Viena i el mateix Alban Berg. La influència de Berg a la trajectòria de Soler també es veu reflectida en obres del compositor català *Variacions i fuga sobre un coral d'Alban Berg* (1982), i la *Partita sobre un tema d'Alban Berg* (1992).

A *Matilde* (2003) per a violí sol, mostra un caràcter més improvisat. L'obra, que el 2008 va ser adaptada per a violí i orquestra, fa referència a la inscripció d'una tomba –fotografiada a la caràtula de l'enregistrament– pròxima a la de la família del compositor i del pensador Eugeni d'Ors, al cementiri de Vilafranca. El disc es tanca amb *Sonata núm. 2* per a violí i piano, obra del 1997 i revisada el 2006.

Aquest treball, interpretat pel violinista Miguel Simarro (Àvila, 1966), docent a l'Esmuc, i el pianista Robert Schröter, s'enregistrà durant el gener del 2013 a la Sala Oriol Martorell de l'Auditori de Barcelona. En la presentació, que tingué lloc el maig del mateix any a la seu de Tritó Edicions, Simarro hi interpretà *A Matilde*. També hi van haver intervencions de Josep Borràs (director de l'Esmuc), Raimon Colomer (responsable de producció de Catalunya Música), Miguel Simarro, Joaquim Garrigosa (director de l'Auditori), Llorenç Caballero (director de Tritó) i del mateix compositor Josep Soler.

Josep Soler, Alban Berg

Miguel Simarro (violí), Robert Schröter (piano)

Barcelona: Tritó, 2013

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigació en la Esmuc



- Partitura oberta

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

Contingut Anterior

Números anteriors

- Número 81, gener 2020
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019
Número 78, juny 2019

El aprendizaje cooperativo

Un modelo a aplicar desde la infancia



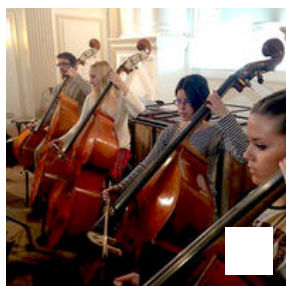
Javier Tuñón Aguado
Graduado en Pedagogía
del instrumento por la
Esmuc.

Posa't en contacte

Article

Altres publicacions

0



Los estudios musicales se suelen iniciar a temprana edad. La infancia es el periodo en que se conforman los esquemas cognitivos de los niños, y se definen aspectos como sus pautas de razonamiento y su relación con el entorno. Esto la convierte en una etapa decisiva en el desarrollo. Tradicionalmente, se ha otorgado muy poca importancia a las clases colectivas en el área de la didáctica instrumental, lo que resulta difícil de entender, dados los efectos beneficiosos que está probado que este modelo docente tiene en el desarrollo equilibrado de la personalidad, la socialización y el aprendizaje mismo.

A lo largo del presente texto, se exponen diferentes estudios de investigación y teorías del aprendizaje que demuestran la eficacia del aprendizaje cooperativo en el desarrollo de las habilidades sociales y en la consecución de una formación musical más satisfactoria. Las motivaciones que me llevaron a la elaboración de este artículo fueron, principalmente, dos:

- El estudio de las posibilidades pedagógicas que ofrece este modelo. Éstas paliarían, en gran medida, las carencias y lagunas derivadas de utilizar exclusivamente las clases individuales.
- La escasez de publicaciones en español con una reflexión profunda acerca de aspectos como la edad adecuada para iniciar el aprendizaje musical o la importancia de hacerlo a través del modelo cooperativo. En el caso del contrabajo, el problema de la falta de investigación se agudiza aún más, dado que la sistematización de su técnica interpretativa ha sido más tardía, y la generalización de su práctica en edades tempranas más reciente que la de otros instrumentos.

A continuación paso a contextualizar el área de la didáctica musical, concretamente en lo relacionado a la edad idónea para iniciar los estudios de instrumento. Seguidamente explico las diferencias entre los modelos didácticos existentes —clases individuales, clases colectivas y pedagogía de grupo—. Para concluir, justifico, a través de las investigaciones realizadas, los efectos positivos del denostado aprendizaje cooperativo. Antes de arrancar con el cuerpo del texto, quiero hacer mención de aquellas personas sin cuya colaboración este artículo no hubiera sido posible: Javier Duque Gutiérrez, por su labor de asesoramiento en materia conceptual y metodológica, Antonio García Araque, por haberme facilitado el descubrimiento del área de la didáctica instrumental del contrabajo, y las figuras de autoridad en la enseñanza de este instrumento, en especial Xavier Puertas Esteve, por los consejos que me han facilitado desde la experiencia y conocimientos que les otorga su extensa trayectoria profesional. A todos ellos, muchas gracias.

Inicio de los estudios musicales, ¿cuál es la edad adecuada?

Existen numerosas investigaciones sobre el momento adecuado para acometer el inicio del aprendizaje instrumental de música, y la inmensa mayoría de ellas apuntan a la necesidad de que se haga en edades tempranas, para desarrollar todo el potencial y talento de los niños. La publicación Polifonía, editada por la *Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen*, ofreció en su entrega de 2007 una serie de estudios significativos en este sentido. Resumo aquí las conclusiones de algunos de ellos:

- Bloom y Sosniak (1985) investigaron sobre las vidas de veintidós jóvenes pianistas, todos ellos finalistas de renombrados concursos internacionales. Realizaron el estudio mediante entrevistas a los participantes, y también pidiéndoles permiso para invitar a sus padres a participar. Descubrieron que todos ellos habían empezado sus estudios musicales entre los 3 y los 9 años.
- Manturzewska (1990) llevó a cabo un estudio similar y, aunque en su caso el rango de diferencia entre las edades de inicio de los alumnos analizados era mayor, obtuvo como resultado a su investigación conclusiones parecidas: la edad media de comienzo de los que llegaban a un nivel interpretativo notable o sobresaliente era de 6'9 años.
- El estudio realizado por Ericsson, Krampe y Tesch-Römer (1993) concluía que los pianistas más expertos, de entre el grupo al que dirigieron su investigación, habían comenzado a estudiar a una edad media de 5'8 años, mientras que aquellos que acabaron siendo amateurs —o no pudiendo dedicarse profesionalmente a la música— los habían iniciado, de media, a los 9'9 años.
- Jorgensen (2001) mostró en su investigación que la edad media de inicio de los alumnos con rendimiento excelente era menor que la de los estudiantes con resultados peores. Es significativa la mención concreta que hace del caso de los cantantes. Su estudio sitúa en 9'5 años la edad media de comienzo de estudios de los cantantes excelentes, frente a los 18 años que, como media, tienen al empezar los que alcanzan un nivel bueno.

Todas estas investigaciones coinciden en poner el acento sobre la importancia de comenzar el aprendizaje instrumental a una edad temprana para tener la posibilidad de alcanzar un elevado rendimiento y conseguir un alto nivel de implicación con la actividad musical. También queda probado el mayor grado de desarrollo de la sociabilidad que proporciona la formación musical a quienes la reciben. Por ejemplo, Costa-Giomi (2004)

Contingut Actual

Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigación en la Esmuc



- Partitura oberta

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

Contingut Anterior

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

Números anteriores

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

observó que la instrucción musical durante la infancia, aunque solo fuera durante un año, proporcionaba a los alumnos un notable aumento de la autoestima en edades tempranas. La autora justificaba este hecho por la mayor atención que los alumnos con estudios musicales percibían por parte de sus padres, demostrando con ello la importancia capital que tiene la formación musical en la infancia para el desarrollo emocional de los niños.

Los alumnos de estructuras cooperativas tienen un rendimiento y productividad más altos sea cual sea el contenido a trabajar y su edad o nivel educativo.

En el caso concreto del contrabajo, la edad de comienzo de estudio del instrumento es un tema clave, ya que tradicionalmente se ha relegado a edades más tardías. Afortunadamente, esta tendencia está cambiando en los últimos tiempos. Expertos en la materia como Xavier Puertas (2000) han dedicado un especial interés a este tema, por considerarlo un factor decisivo en el resultado final del aprendizaje.



Una revisión del estado de la cuestión en esta materia muestra que la mayoría de los más importantes pedagogos del contrabajo, tanto del siglo XIX como de buena parte del siglo XX, no creía oportuno que la edad fuera inferior a los 14 años. Giovanni Bottesini abogaba por los 12 años como edad ideal (Bottesini, 1875). Isaia Billè situaba la edad óptima entre los 12 y los 18 años (Billè, 1922). Por su parte, Ludwig Streicher, para muchos el máximo renovador de la didáctica moderna del contrabajo, opinaba que, para dedicarse de forma profesional, entre los 14 y los 25 era una buena edad para empezar. Según él, antes era pronto por las dimensiones y peso del instrumento, y más tarde sería demasiado difícil encontrar trabajo en orquestas (Streicher, 1977). Aunque sus opiniones eran parecidas, los argumentos esgrimidos por cada autor eran distintos: los dos primeros —Bottesini y Billè— consideraban que el aprendizaje del contrabajo entrañaba una mayor dificultad técnica que el de otros instrumentos, mientras que para Streicher el problema principal se hallaba en las características morfológicas del contrabajo.

Hoy día cabe realizar objeciones a las opiniones de autores de épocas pasadas, pero hay que tener en cuenta el contexto histórico—cultural en que fueron emitidas y la situación que vivía la pedagogía del contrabajo en esos momentos. Entre las circunstancias que les llevaron a hacer estas valoraciones se encontraban el poco repertorio contrabajístico existente para estudiantes de nivel inicial de que disponían y la inexistencia de contrabajos de tamaños pequeños. Con el paso de los años la situación del instrumento ha ido equiparándose, tanto a nivel interpretativo como pedagógico, a la de los demás. Llegados a los años 80 del pasado siglo XX, surgen nuevas propuestas didácticas, destacando las de Michel Dutriez (1983) y Caroline Emery (1998). Estos métodos incluyen pequeñas piezas sencillas con acompañamientos de piano. Además, ambos autores rebajan la edad idónea de inicio del estudio del instrumento a los 6 años, y sus propuestas contemplan avances como la formación específica del profesorado, la adaptación del material didáctico y el empleo de instrumentos de tamaño apto para alumnos jóvenes.

Con todo ello, el objetivo de equiparar el contrabajo con el resto de instrumentos ha ido quedando, en gran medida, resuelto. Las nuevas corrientes pedagógicas se caracterizan por tomar como referente al alumno y priorizar la expresión musical, frente a visiones pasadas, más tradicionales, donde el referente inmodificable era el instrumento, como explicaré a continuación.

Breve evolución histórica de la educación musical

En el Medioevo, la música fue una parte esencial de la formación en las escuelas de los monasterios cristianos, pero entendida como abstracción lejana respecto a la realidad acústica. No había lugar, por tanto, en las *Scholae Cantorum* para la música práctica, a la que no se le asignaba valor. A partir del Renacimiento surge un nuevo ideal de la educación, que en la música se materializa en la supremacía de la práctica respecto a la especulación. Aparecen los primeros textos de aprendizaje de la práctica instrumental, hecho reforzado por la invención de la imprenta musical por parte de Ottaviano Petrucci, en 1500.

En esta época, la Reforma es el hecho que más influencia ejerce en la educación y la formación musical. En los países luteranos, esta influencia se materializa en la inclusión de la música en la educación, y en los países católicos se concreta, sobre todo, en aspectos como la aparición de los *Ospedali* italianos, en los que se educa a niños y niñas abandonados o huérfanos. En estos centros, que pueden ser considerados los primeros conservatorios, se encargaban de la manutención de jóvenes desamparados. También se les dan nociones de matemáticas y de práctica instrumental. Poco a poco fueron extendiéndose por Europa, hasta llegar a estar generalizados por todo el continente.

Con el paso de los siglos, el conservatorio se ha ido manteniendo hasta nuestros días como la principal institución de enseñanza musical, pero un perfil arcaico y esquivo a modernizaciones. La mayor de las transformaciones se produjo durante la Revolución Francesa, cuando sufrió un importante cambio, pasando de estar basado en un modelo paidocéntrico —que tenía como eje a los niños— a apoyarse en un modelo logocéntrico —en que lo fundamental es la materia que se enseña—. La variación en el centro de interés es más importante de lo que pueda parecer, porque supuso el cambio de acomodar el aprendizaje a la evolución psicológica, expectativas y motivaciones del alumno a concebirlo como una mera adaptación temporal de materias. El inmovilismo del conservatorio como institución es aún notorio hoy día, y el modelo de enseñanza individual se ha mantenido como el único aplicado hasta muy recientes fechas.

- Número 80, octubre 2019
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019
Número 77, maig 2019

Veure tots els números de L'ESMUC digital



In the Conservatory (c. 1870-1934). Colección de fotografía histórica de la Universidad de Colorado

El modelo de aprendizaje instrumental de clases individuales

Son numerosos los estudios, artículos y publicaciones que cuestionan la enseñanza instrumental individual como modelo metodológico central y principal, crítica que en los niveles iniciales de aprendizaje se hace más generalizada y unánime, si cabe. Entre los autores que más en profundidad han estudiado la dinámica de aula en los conservatorios está la británica Helen Gaunt (2004). Algunos de los efectos negativos de las clases individuales son los siguientes: se establece una excesiva intensidad afectiva entre profesor y alumno (Kennell, 2002), predomina el hermetismo del aula respecto al entorno educativo (Duke et al., 1997), el profesor monopoliza la interacción verbal —haciéndose esta, casi exclusivamente, de forma unidireccional— (Young, Burwell y Pickup, 2003), se tiende a la evaluación negativa del proceso de aprendizaje del discente (Roland Persson, 1996), y se favorece la escasa atención y participación del alumnado (Kostka, 1984; Siebenaler, 1997).

Por supuesto, también hay autores que resaltan los efectos positivos de las clases individuales en el aprendizaje instrumental. Es el caso de Benjamin Bloom, quien destaca que permiten al profesor atender a los alumnos de manera más personalizada. Lo que no tienen en cuenta es que la clase individual se ha demostrado ineficaz a la hora de evitar la frustración musical y el fracaso académico de muchos estudiantes.

Uno de los efectos negativos de las clases individuales es que se establece una excesiva intensidad afectiva entre profesor y alumno.

Los modelos cooperativos de aprendizaje instrumental

Las primeras investigaciones sobre el aprendizaje cooperativo se iniciaron en los años 20. En 1949, Morton Deutsch presentó una influyente teoría sobre la cooperación y la competición. Esta teoría, que heredó de su maestro Kurt Lewin, serviría de base para los primeros estudios sobre aprendizaje cooperativo realizados en la década de los años 70. Deutsch aplicó la teoría de la motivación de Lewin a situaciones interpersonales. A partir de su teoría se puede afirmar que es el impulso hacia una meta lo que motiva a las personas a comportarse de forma cooperativa, competitiva o individual.

En los años 70 surgen las investigaciones sobre aplicaciones específicas del aprendizaje cooperativo. En estos años existen cuatro grupos de investigación que de forma independiente comienzan a examinar y analizar diferentes técnicas de aprendizaje cooperativo en el ámbito escolar, tres de ellos en Estados Unidos —Universidad de Minnesota, Universidad de California, en Santa Cruz, y la Johns Hopkins University, en Baltimore,— y uno en Israel —Universidad de Tel Aviv—. Cada grupo trata de aplicar las técnicas de aprendizaje cooperativo a diferentes contenidos: el lenguaje, la lectura, las matemáticas o las ciencias sociales, entre otros. En la década de los 80 los estudios se basaron en comparar tres tipos de interacción y organizaciones —cooperativa, competitiva e individual— y analizar los resultados y consecuencias sobre distintas variables académicas —aprendizaje, rendimiento, productividad—, afectivas —motivación, autoestima— y sociales —integración, aceptación—. Entre todos ellos, destaca el meta-análisis llevado a cabo por Johnson, Maruyama, Johnson, Nelson y Skot (1981). En él comparaban la eficacia sobre el rendimiento y la productividad de los métodos cooperativos, competitivos e individualistas. Este análisis supuso la revisión de todos los estudios sobre el tema, publicados entre 1924 y 1981 —ni más ni menos que un centenar—. A través del meta-análisis, técnica que consiste en un método estadístico que combina los resultados de estudios independientes que pretenden probar una misma hipótesis, de los estudios compararon dos a dos los citados modelos y obtuvieron los siguientes resultados:

Cooperación - competición: Los alumnos de estructuras cooperativas tiene un rendimiento y productividad más altos sea cual sea el contenido a trabajar y su edad o nivel educativo. El modelo de competición sólo arroja mejores resultados en las tareas más mecánicas —por ejemplo corregir los deberes—.

Cooperación - aprendizaje individual: La cooperación es superior en cuanto al rendimiento y productividad de los participantes en cualquier grupo de edad y contenido. De nuevo la excepción donde es mejor el aprendizaje individual son las tareas rutinarias más mecánicas.

Competición - aprendizaje individual: No existen diferencias significativas.

Los resultados muestran una clara superioridad de las estructuras cooperativas sobre los modelos competitivos y/o individualistas en cuanto a productividad y rendimiento, lo que se explica por motivos como el mayor nivel de

pensamiento crítico y pensamiento meta—cognitivo y el superior esfuerzo que exige el trabajar en grupo. Se produce una mejora del proceso, porque el número de ideas, alternativas y soluciones es mayor. Además, el trabajo cooperativo genera un alto nivel de motivación y una actitud positiva hacia el aprendizaje. Por último, la dedicación de tiempo es mayor en este tipo de aprendizaje, ya que se requiere más tiempo para ponerse de acuerdo y tomar decisiones, lo que hace que sea una labor más reflexiva y que se implementen los resultados.

Dado que hemos hablado tanto de pedagogía de grupo como de clases colectivas, es necesario precisar las características de cada modelo y apuntar los aspectos que los diferencian:

- Las clases colectivas tienen como finalidad la formación de un grupo homogéneo, a partir de individualidades diferentes, con lo que los alumnos han de estar al servicio del grupo. Para fundirse con el grupo, han de modular su personalidad, y, además, han de encontrar conjuntamente maneras de realizar los ritmos, de ejecutar los ataques e interpretar los matices, etc. comunes, para obtener como resultado final una misma sonoridad. La pedagogía de grupo es, en cambio, una metodología que utiliza el grupo para conseguir sacar a la luz la personalidad de cada uno. Está, por tanto, destinada a cada uno de los individuos, pero por medio del grupo. De este modo, la enseñanza instrumental basada en la pedagogía de grupo añade al aprendizaje de la técnica instrumental los efectos beneficiosos que la relación entre los estudiantes genera.
- Otra diferencia entre ambos modelos es que en las clases colectivas se pretende que todos los alumnos sean capaces de interpretar juntos —o bien una misma melodía al unísono o bien una pieza a varias voces, unificando sonido y criterios interpretativos—, mientras que la pedagogía de grupo se postula como alternativa a las clases individuales —no se limita al mero trabajo en grupo, sino que se pretende el aprendizaje instrumental de cada alumno, pero contextualizando la docencia en un formato de sesiones de grupo—.
- Una tercera diferencia sustancial es que las sesiones de pedagogía de grupo están pensadas, por lo general, para tres alumnos, dado lo personal del trato hacia cada uno de ellos y su estructura más firmemente fijada —para quien desee conocer en mayor profundidad la pedagogía de grupo recomendamos la lectura del libro de Anne Biget (2005), recogido en la bibliografía—. Por el contrario, en las clases colectivas puede tener cabida un número bastante mayor de alumnos, y las dinámicas que se establecen son más flexibles y variadas.

Los efectos positivos de ambos modelos son muy similares, y se pueden resumir en tres:

1. El profesor no pierde su rol como modelo para los alumnos, pero deja de ser el único. Los niños necesitan al principio de su aprendizaje un modelo al que imitar pero la referencia única en que se convierte el profesor en las clases individuales se antoja un modelo casi inaccesible para los alumnos. Es recomendable que, además de éste, los jóvenes estudiantes tengan otros modelos en sus propios compañeros.
2. El hecho de que cada alumno pueda en un momento dado servir como referencia, aunque sea en pequeños detalles, para sus compañeros revierte en el aumento de la motivación de todos ellos.
3. Si el profesor consigue que se establezca una dinámica de grupo y es capaz de equilibrar la experiencia colectiva con la individual conseguirá que las diferencias entre los alumnos, ya sean físicas o intelectuales, se diluyan para dar paso a un proceso de aprendizaje colegiado, muy beneficioso para todo el grupo.

El hecho de que cada alumno pueda servir como referencia para sus compañeros revierte en el aumento de la motivación de todos ellos.

Fundamentación teórica de los modelos cooperativos de aprendizaje

La fundamentación de los modelos cooperativos de aprendizaje explicados viene avalada por dos movimientos teóricos muy consistentes y vigentes hoy en día: la teoría del aprendizaje social de Vigotsky y la psicología del aprendizaje musical de Hargreaves.

Teoría del aprendizaje social de Vigotsky

Lev Vigotsky (1896-1934) fue un psicólogo ruso cuya teoría sobre las interacciones sociales entre los niños y las figuras representativas de su infancia —sus padres y profesores— le situó en un lugar prominente en esta materia. Vigotsky, precursor del constructivismo social, defendía que las funciones mentales más elevadas se desarrollaban en la infancia a partir de esas interacciones. De ahí la importancia que tiene la figura del profesor, así como el aprendizaje cooperativo y colegiado.

Según la teoría vigotskiana, los niños aprenden a solucionar los problemas observando cómo lo hacen sus padres, profesores y otras personas cercanas de su entorno. De esta forma es como interiorizan las formas de pensar y actuar comunes en su cultura. El modo en que un niño incorpora a su conducta dichas costumbres culturales depende de su edad y estadio de desarrollo. Para el constructivismo social, el aprendizaje significativo —concepto que fue establecido por el psicólogo y pedagogo estadounidense David Ausubel (1918-2008)— es aquel que el niño adquiere tomando parte en su cultura. Gracias a esa participación consigue experimentar cambios internos y dar pasos en su desarrollo. No obstante, el niño precisará en muchas ocasiones de la ayuda o guía de otras personas adultas para que este proceso se culmine con éxito.

Para que se dé este tipo de aprendizaje se deben cumplir dos requisitos (Antúnez et al., 1999): que el contenido tenga significatividad lógica —los nuevos contenidos han de ser lógicos per se y estar organizados coherentemente con la lógica interna de la disciplina y del ámbito al que pertenecen, así como aparecer presentados de una forma coherente—, y que se cumpla la significatividad psicológica del contenido —se debe poder establecer conexión entre el contenido a trabajar y la estructura mental del alumno, es decir, sus conocimientos previos, su nivel de desarrollo y sus estrategias de aprendizaje; sobre todo es muy importante que se establezca un vínculo entre los nuevos contenidos de aprendizaje y los conocimientos previos que tiene el alumno—.

Otro concepto importante en esta teoría es el de zona de desarrollo próximo. Se trata de la distancia entre el grado de desarrollo que el niño tiene en un momento dado —número de tareas que es capaz de solucionar por sí mismo— y el nivel de desarrollo potencial que presenta —cantidad de tareas que puede afrontar con la ayuda de adultos o compañeros más capacitados—.

Según la habilidad de un niño de resolver una situación o problema con ayuda dice mucho más sobre el desarrollo del potencial mental que lo que el niño mismo puede hacer él sólo (Vigotsky: 1978). Guiado al niño a solventar un problema, será capaz de ascender a un nuevo estadio de desarrollo superior. Este planteamiento entiende, por tanto, el aprendizaje humano como un proceso esencialmente social. La teoría del aprendizaje social defiende que la educación de los niños será correcta cuando el profesor y sus enseñanzas se encuentren dentro de la zona de desarrollo próximo del alumno, porque esto será lo que posibilite la mejora de su desarrollo. Además de formando parte de una cultura en la que tienen lugar procesos mentales elevados, como el pensamiento abstracto, la conciencia de uno mismo y la resolución de problemas, el niño también

experimenta aprendizajes significativos dialogando consigo mismo. Estas conversaciones internas son la base para desarrollar el pensamiento autónomo y el razonamiento.

Psicología del aprendizaje musical de Hargreaves

El modelo de clases *one to one* tiene claras implicaciones referentes al desarrollo psicológico y evolutivo de los niños. Desde comienzos de la centuria pasada se vienen realizando estudios sobre la conducta típica de los niños en diferentes edades. Gracias a los avances experimentados por este campo de la psicología evolutiva, hoy sabemos que el desarrollo emocional de los niños y su capacidad socializadora se ven potenciados muy positivamente al recibir en su infancia una educación musical, especialmente si se hace a través de modelos de aprendizaje cooperativo. David J. Hargreaves (1939-) es un destacado miembro de la comunidad internacional de investigadores en el campo de las enseñanzas instrumentales. En su libro *The Developmental Psychology of Music* (1986) —con versión traducida al español por la editorial Graó— Hargreaves destaca el lugar central que ocupa la interacción entre las personas y su ambiente socio-cultural en las teorías evolutivas contemporáneas. Asimismo, llama la atención sobre la necesidad de estudiar los cambios en el comportamiento y los cambios en el entorno como dos circunstancias que se retroalimentan e influyen de forma bidireccional. Este autor pone de relieve las que él considera son las tres grandes características del resurgimiento del interés por el desarrollo del niño que se ha suscitado en las últimas décadas del siglo XX, tras el abandono de los años 40 y 50. Considera, en primer lugar, que se tiene una nueva visión del niño como agente activo en su propia socialización. En segundo término, destaca los avances y caminos desarrollados a raíz de los estudios de los psicólogos cognitivos contemporáneos y dirigidos a saber cómo se producen las construcciones de significado compartidas al interactuar padres e hijos —a diferencia de los primeros conductistas, para quienes los estudios científicos de psicología debían limitarse a los eventos observables—. Por último, Hargreaves resalta el incremento de la sofisticación metodológica en dos aspectos esenciales: la mejora de nuestra comprensión de las estrategias de la investigación evolutiva, por un lado, y el desarrollo tecnológico, por otro. Ambos son factores que permiten almacenar, manipular y organizar los datos y resultados obtenidos como fruto de la investigación.

Así pues, la psicología evolutiva y la teoría del aprendizaje social demuestran la necesidad de que en los niveles iniciales de enseñanza instrumental se produzca un cambio hacia un modelo educativo que dé mayor peso a las clases colectivas y al aprendizaje instrumental colegiado. A pesar de ello, estos cambios se producirán lentamente por las resistencias al cambio que se encuentran. El amplio, y apenas cuestionado, reconocimiento otorgado históricamente al modelo de aprendizaje instrumental individual (Campbell, 1991) hace que el inmovilismo se haya instaurado en las instituciones educativas y en buena parte del profesorado.

Estelle R. Jorgensen (2003), profesora de música en la School of Music, Indiana University y autora de numerosos libros y colaboradora habitual en la organización de jornadas sobre educación musical, recoge en su libro *Transforming Music Education*, las resistencias al cambio que tienen lugar en las instituciones educativas, al amparo de la comodidad que da el *statu quo*. La falta de fomento del carácter innovador que, a menudo, propicia el sistema y el peso de la tradición provocan que numerosos profesores sean reacios a innovar en sus prácticas e iniciativas docentes. Además, Jorgensen llama la atención sobre el hecho de que estas resistencias no afectan sólo a quienes están fuera del sistema. Denuncia que el inmovilismo organizativo y estructural oprime también a los docentes integrados en el sistema, ya que coarta su libertad de pensamiento y de toma de decisiones.

Conclusiones

Las principales conclusiones que se extrajeron de la investigación realizada y del proceso de validación de la propuesta didáctica elaborada fueron dos:

La edad de comienzo de los estudios musicales debe ser temprana. Queda probado que cuanto más jóvenes son los alumnos cuando se inician, más posibilidades tienen de desarrollar al máximo sus capacidades, y más opciones se les presentan de convertir la música en su dedicación profesional. Si no fuera esa su decisión, o no consiguieran lograrlo, el aprendizaje realizado y los beneficios del mismo serían igualmente más significativos y satisfactorios para su vida futura.

Los efectos favorables de la aplicación del modelo de enseñanza cooperativo quedan fundamentados en la teoría y comprobados en la práctica. Los estudios apuntan, de forma inequívoca, a la necesidad de aplicar las clases colectivas en el proceso de aprendizaje instrumental durante las edades tempranas —si no de forma exclusiva, al menos sí complementariamente—, para que se alcancen unos mejores resultados académicos y, sobre todo, para que se produzca una mejora en el desarrollo de sus habilidades sociales.

En definitiva, debe producirse el cambio hacia un nuevo modelo educativo en el que tengan mayor peso las clases colectivas y el aprendizaje instrumental cooperativo. Esto no parece una posibilidad real a corto plazo, pero cada vez son más numerosas las instituciones, tanto públicas como privadas, que van introduciendo las clases instrumentales de grupo. El problema es que estas iniciativas aún no van acompañadas del necesario marco legislativo que las haga funcionar con garantías, de la formación del profesorado que permita aplicarlas con éxito y de los recursos materiales y didácticos que favorezcan que se este modelo docente se desarrolle en profundidad.

Este artículo pretende contribuir a que la educación musical en nuestro país, hoy inestable y sujeta a cambios de signo político en los gobiernos, se convierta en referente, y se desarrolle todo el potencial que está demostrado que el aprendizaje musical puede proporcionar.

Javier Tuñón Aguado - Graduado en Pedagogía del Instrumento por la Esmuc y actualmente profesor de Contrabajo, Contrabajo Barroco y Violone en el Conservatorio Superior de Música de Jaén.



Bibliografía

- ANTÚNEZ, S., DEL CARMEN L. M., IMBERNÓN F., PARCERISA A. Y A. ZABALA (1999). *Del Proyecto Educativo a la Programación de Aula*. Barcelona: Editorial Graó (11ªed.).
- BIGET, A. (2005). *Une pratique de la pédagogie de groupe dans l'enseignement instrumental*. París: Cité de la Musique (Colección Points de Vue).
- BILLÈ, I. (1922). *Nuevo Metodo per Contrabasso*. Milán: Ricordi.
- BLOOM B., Y L.A.SOSNIAK (1985). *Developing talent in young people*, Nueva York: Ballantine Books
- BOTTESINI, G. (1875). *Metodo per Contrabasso*. Milán: Ricordi.
- CAMPBELL, P.S. (1991). *Lessons from the world*. Nueva York: Schirmer Books.
- COSTA—GIOMI, E. (2004). «Effects of three years of piano instruction on children's academic achievement, school performance and self-esteem», *Psychology of Music*, vol. 32, nº 2, pp. 139-152.
- DUKE, R.A, FLOWERS, P.J. Y D. E. WOLFE (1997). «Children who study piano with excellent teacher in the United States», *Bulletin of the Council for research in Music Education*, nº 132, pp. 51-84.
- DUTRIEZ, M. (1983). *Méthode de minicontrebasse*. París: Gérard Billaudot.
- EMERY, C. (1998). *Bass ist Best!*. Londres: Yorke Edition.
- ERICSSON, K.A., KRAMPE, R.TH. Y C. TESCH-RÖMER (1993). «The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance», *Psychological Review*, vol. 100, nº 3, pp. 363-406.
- GAUNT, H. (2004). «One to one relationships. A case study of teachers' perspectives on instrumental/vocal lessons on a conservatoire», en O. Musumeci (ed.), *Preparing musicians making new sound worlds*, Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya, pp. 55-67.
- HARGREAVES, D. J. (1986). *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Editorial Graó.
- JOHNSON, D. W., MARUYAMA, G., JOHNSON, R., NELSON, D. Y SKON, L. (1981). «Effects of cooperative, competitive, and individualistic goal structures on achievement: A meta-analysis», *Psychological Bulletin*, vol. 89, pp. 47-62.
- JORGENSEN, E. R. (2003). *Transforming Music Education*. Bloomington: Indiana University Press.
- JORGENSEN, H. (2001). «Instrumental learning: is an early start a key to success?», *British Journal of Music Education*; vol. 18, nº3, pp. 399-442.
- KENNEL, R. (2002). «Systematic research in studio instruction in music», en Colwell R. y C. Richardson (eds.), *The new handbook of research on music teaching and learning*. Oxford: Oxford University Press, pp. 243-256.
- KOSTKA M. J. (1984). «An investigation of reinforcements, time use and student attentiveness in piano lessons», *Journal of Research in Music Education*, vol. 32, pp. 113-122.
- MANTURZEWSKA, M. (1990). «A bibliographical study of the life-span development of professional musicians». *Psychology of Music*, vol.18, pp.112-139.
- PERSSON, R. (1996). «Brilliant Performers as Teachers: a case study of Commonsense Teaching in a Conservatory Setting», *International Journal of Music Education*, 28, pp. 25-36.
- PUERTAS, X. (2000). «Normalitzem el contrabaix», Barcelona. Explicación de su proyecto educativo para la enseñanza del contrabajo a niñas y niños, presentado al Institut d'Educació de l'Ajuntament de Barcelona — IMEB— en marzo del año 2000.
- SCHÖN, D. A. (1987). *Educating the Reflective Practitioner*. San Francisco: Jossey-Bass Inc.
- SIEBENALER, D. (1997). «Analysis of teacher-student interactions in the lessons of children and adults», *Journal of Research in Music Education*, vol. 45, pp. 6-20.
- STREICHER, L. (1977). *Mein Musizieren auf dem Kontrabass*. Viena: Doblinger.
- VIGOTSKY, L. S. (1998). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. México: Ed. Grijalbo.
- YOUNG, V., BURWELL, K. Y D. PICKUP (2003). *Areas of study and teaching strategies in instrumental teaching: a case study research Project*. Canterbury: Christ Church University College.

Vinyoli en cançons

Versos musicats de Joan Vinyoli

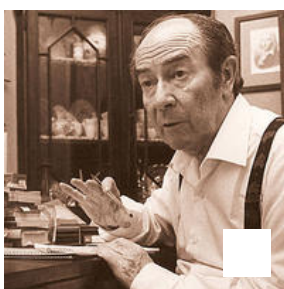


Carles Ill
Professor de l'Esmuc

Posa't en contacte

La música té la paraula

Altres publicacions 0



Passeig d'aniversari, l'últim llibre de Joan Vinyoli, apareix el 1984, quatre mesos abans que mori. Rafael Subirachs comença a posar-li música (16 cants en tres actes per a un cor dramàtic i un baríton amb acompanyament de piano) i assaja la versió per a contralt i piano de *Cants d'Abelone* amb la cantant a qui el poeta havia proposat cantar-los, Maria del Mar Bonet, que ja havia inclòs al disc *Alenar* (1977) un poema de *Llibre d'amic*, "Vares venir fins on jo dormia".

Però ja el 1972, Toti Soler inclou "*Liebeslied*" al disc del mateix nom, un dels dotze poemes del llibre *De vida i somni* que havia musicat el seu pare, *Jordi Soler Bachs*, i que ell mateix ha interpretat en altres àlbums.

Betsy Pecanins, *Mariona Sagarra*, *Ernest Borràs*, *Eduard Iniesta*, *Franca Masu*, *Mirna*, *Gemma Humet*, *Víctor Bocanegra* són alguns dels músics,

d'estils molt diferents, que han volgut posar música i veu als versos de Vinyoli o també que la música els acompanyés en ser dits.

Dos exemples d'això darrer: la pista 11 de *L'amor fel·lç* de Mishima, "*Rilke*", un fragment de les traduccions que va fer Vinyoli del seu poeta de referència, i l'espectacle de Xavi Múrcia *A través de Vinyoli. Passeig de poesia dita i cantada, 2014*. Perquè, com diu Lluís Solà a l'article *So i sentit en l'obra de Joan Vinyoli*, "la paraula, qualsevol paraula, i encara més la paraula poètica, és en primer lloc i essencialment so, oïda, música".

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigació en la Esmuc



- Partitura oberta

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

Contingut Anterior

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

Números anteriors

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

Partitura oberta

Solitud I: La Pujada



Manel Camp
Pianista i compositor. Cap del Departament de Jazz i Música Moderna entre 2001 i 2014

[Posa't en contacte](#)

Partitura oberta

Altres publicacions

0



Els moviments en què s'estructura *Solitud* no estan estrictament lligats al fil narratiu de la novel·la de Català. Són fruit de les impressions que genera la lectura d'aquesta obra, que descriu com cap altra el paisatge i els habitants de la muntanya, així com els canvis que experimenta la protagonista en haver-se d'enfrontar a la desolació i a la terrible solitud que dóna nom a l'obra.

A *La pujada* –com un preludi que té la seva rèplica formal en el moviment final– contrasta la bellesa del que es veu amb la buidor que s'obre davant del personatge central.

[La Pujada.pdf](#) 54,39 kB

Comentaris (0)

[+ Afegir un comentari](#)

Contingut Actual

Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigación en la Esmuc



- Partitura oberta

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

Contingut Anterior

Números anteriors

- [Número 81, gener 2020](#)
Número 81, gener 2020
- [Número 80, octubre 2019](#)
Número 80, octubre 2019
- [Número 79, juliol-setembre 2019](#)
Número 79, juliol-setembre 2019
- [Número 78, juny 2019](#)
Número 78, juny 2019

Joan Magrané

"Ens estem alliberant de certs prejudicis que havien empresonat la composició en una torre d'ivori"



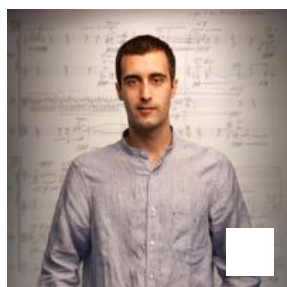
Maria Sabaté
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

L'entrevista

Altres publicacions

0



Compositor reusenc guardonat amb múltiples premis, entre els quals, el [premi Reina Sofia 2014](#). Va estudiar a [l'Esmuc](#) amb Agustí Charles, a la [Kunst Universität](#) de Graz amb Beat Furrer i actualment està cursant un màster de composició al [CNSMD de Paris](#) amb Stefano Gervasoni. Però aquests noms no són els únics dins la seva carrera. Altres com Mauricio Sotelo i Jesús Torres – entre molts d'altres– han sigut els referents per aquest jove compositor, ja de gran rellevància dins el món compositiu.

Com has viscut la notícia del premi?

Evidentment amb una gran alegria i com un gran honor també. Molts dels meus mestres i compositors més admirats l'han obtingut (en Ramon Humet,

l'Agustí Charles, en Mauricio Sotelo, en Jesús Torres...) i poder passar per la mateixa experiència m'omple de joia. Igualment possibilitarà que per fi pugui estrenar l'obra en qüestió, que és la meva primera obra orquestral i que portava ja gairebé dos anys al calaix.

De tots els que has guanyat, *Premio Injuve (Madrid 2010)*, *el 3r premi de la Franz Josef Reini-Stiftung Competition (Viena 2012)*, *el Premio dal Ministro della Gioventù (Udine 2012)*, *el Berliner Opernpreise-Neuköllner Oper (Berlín, 2013)* i *el XXXI Premio Reina Sofia (Barcelona, 2014)*, quin és el més significatiu? Per què?

Cadascun d'ells m'ha aportat quelcom de bo. No com a premi en sí sinó pel que han comportat després. A tall d'exemple puc explicar la sèrie de casualitats que propicià l'estrena del meu segon quartet de corda amb el Quartet Gerhard i que és un dels treballs dels quals em sento més satisfet. Amb el quartet ja ens coneixíem dels nostres anys d'estudiants al Conservatori de Vilaseca i després a l'Esmuc. Uns anys més tard ens vam retrobar a Madrid, on ells van rebre el premi Injuve d'interpretació i jo el de composició, i allí ja vam parlar de fer alguna cosa plegats. Uns anys després vaig escriure un primer quartet de corda, i el fet que guanyés un premi a Viena va despertar l'interès de Joventuts Musicals de Banyoles i l'Ateneu de la ciutat, justament quan preparaven una residència amb el Quartet Gerhard. La idea d'una obra per a ells va ser més que lògica i altament plaent!

Estèticament parlant, què destacaries de la teva obra?

Jo penso la música com un diàleg constant amb la pròpia tradició cultural i com quelcom bastant allunyat de conceptualismes i abstraccions. Intento, doncs, crear i suggerir imatges sensorials per tal de convertir l'audició en una experiència més enllà de seure còmodament, escoltar superficialment i aplaudir de manera condescendent. El meu món musical està molt lligat a la música del passat, sobretot l'anterior a Monteverdi, i aquest fet hi té un gran impacte, tot escampant-se des de la idea inicial fins a cadascun dels paràmetres musicals (timbre, harmonia, gestualitat...).

A quin públic va dirigida la teva obra? Com n'esperes la recepció?

Mai no m'ha passat pel cap la idea de transgredir en res o encara menys la del nou pel nou. En relació amb la música i l'art en general, sóc més partidari del vers de Foix "M'exalta el nou i m'enamora el vell", deliciosa contraposició a anys llum de les idees de les avantguardes. Així doncs jo no pretenc allunyar-me del que significa escoltar música per a mi, lluny de radicalitats: un acte molt semblant a llegir poesia. Simplement escric música sobre el que a mi m'interessa i m'emociona; en presentar-se en concert allò principal és intentar transmetre aquesta passió a l'oïdor.

He vist que a la teva web hi ha una citació de Richard Wagner: "*Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit*" (*Mira, fill meu, aquí el temps esdevé espai*). Què significa per a tu?

Des de sempre he estat un fervent wagnerià i aquesta idea seva d'unificació de temps i espai em sembla molt interessant, suggeridora i molt apropiada al fet musical. D'altra banda, el *Parsifal* és una de les obres que més aprecio, tant pel contingut com pel que significa en l'ús del timbre i la instrumentació.

Contingut Actual

Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigació en la Esmuc



- Partitura oberta

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

Contingut Anterior

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

Números anteriors

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

A la [teva web](#), surt que la poesia i altres referències extramusicals, entorn sobretot al misticisme i les obres d'altres compositors, juguen un rol crucial al teu procés creatiu. A què es refereix?

Jo per a crear, per a encendre l'espurna de la imaginació, necessito d'un o diversos inputs que em serveixin d'impuls. La poesia sempre està present en la meua vida i en la meua taula de treball (penso en Pere Gimferrer, en Dino Campana, en José Ángel Valente...) però també les arts plàstiques (Miquel Àngel, Duccio, Piero della Francesca... o Miquel Barceló). Com abans he comentat, la meua relació amb la música anomenada "antiga" és més que íntima i estreta, fins al punt d'escoltar-ne durant l'acte mateix d'escriptura per tal de deixar que el llapis s'influeixi del seu caràcter. Són per a mi importantíssims, i molt estimats, compositors com Josquin, Lassus, Gesualdo, els Gabrieli, Monteverdi, així com el so dels seus instruments, com el cornetto.

Quins projectes tens en ment?

El més proper són dues estrenes a París: al maig una peça per a flauta, violí i violoncel inspirada en un tractat de funambulisme de Philippe Petit, i al juliol un trio de cordes que serà estrenat pels solistes de [l'Ensemble Intercontemporain](#). Justament amb aquest mateix grup tornaré a treballar l'any vinent amb una obra per a clarinet, arpa, violí, viola i violoncel. També en breu començaré a treballar en una obra per a gran ensemble (uns 20 músics) i gran durada (uns 30 minuts) per al concert final del màster que estic fent ara mateix aquí a París. Un altre projecte pròxim i molt il·lusionant són unes petites peces per a cornetto i arpa triple per a una peça teatral sobre un poema de Pessoa.

Has treballat només a Europa? No t'has plantejat quelcom a nivell més internacional?

Tant per tradició com per gustos em sento molt i molt lligat a la cultura europea, i de moment no ha nascut en mi la necessitat d'anar mar enllà, però no se sap mai. Tot i això, la composició a dia d'avui és un treball que hom pot fer des de qualsevol indret i viatjant només per a assajos o coneixences.

Què en penses, del món de la composició actual?

Crec que en la nostra generació, i gràcies al treball ja fet pels nostres professors i la seva generositat, el món de la creació actual s'està alliberant de certs prejudicis que ens havien empresonat en una torre d'ivori, allunyada de la més important de les finalitats de l'art, que no és altra que la comunicació. També som una generació amb una gran passió pel nostre treball i pel treball dels altres i molt variada i plural, i això, l'obertura i la llibertat, és quelcom que no sempre havia estat tan present. La salut és bona, cal només no defallir.

Què els diries als estudiants de composició avui en dia?

Sobretot que no tinguin por en deixar fluir sobre la seva música tot allò que els mou interiorment i que cal treballar, treballar i treballar perquè aquest és d'aquells oficis, com tots els que vénen de més antic, que requereixen una total implicació, dedicació i una indispensable passió.

- [Número 80, octubre 2019](#)
Número 80, octubre 2019
- [Número 79, juliol-setembre 2019](#)
Número 79, juliol-setembre 2019
- [Número 78, juny 2019](#)
Número 78, juny 2019
- [Número 77, maig 2019](#)
Número 77, maig 2019

[Veure tots els números de L'ESMUC digital](#)

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Espai de recerca



I Congrés de conservatoris superiors

L'Esmuc presenta el seu model de recerca



La investigación en la Esmuc

Estado actual, retos y propuestas

Contingut Actual

Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigación en la Esmuc



- Partitura oberta

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

Contingut Anterior

- Número 23, desembre 2013
- Número 25, febrer 2014

Números anteriors

- Número 81, gener 2020
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019
Número 79, juliol-setembre 2019

I Congrés de conservatoris superiors

L'Esmuc presenta el seu model de recerca



Redacció ED

Posa't en contacte

Espai de recerca

Altres publicacions

0



Els passats dies 27-29 de març de 2014, es va celebrar al Conservatori Superior de Música Joaquín Rodrigo de València el [I Congreso Nacional de Conservatorios Superiores de Música](#). Aquest congrés, organitzat conjuntament per la SEM-EE (Sociedad para la Educación Musical del Estado Español) i el ISEACV (Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana) tenia com a objectiu l'intercanvi de coneixements i la reflexió sobre la situació actual de les línies didàctiques i pedagògiques, entre altres temes d'interès per als docents, alumnes i responsables de la gestió organització dels estudis superiors de música. Va ser un espai de reunió de representants de Conservatoris Superiors, Escoles Superiors i Universitats.

L'Esmuc hi va participar de forma activa amb tres comunicacions, una a càrrec de representants de la Comissió de Recerca (Dr. Rubén López Cano, Dra. Melissa Mercadal i Prof. Oriol Saña) que van presentar el model de recerca de l'Esmuc en la comunicació **La investigació en la Esmuc: Estado actual, retos y propuestas**. Concretament van presentar l'estat actual de l'activitat investigadora de l'Esmuc, el seu model de gestió i òrgans reguladors, exemples de tipus i nivells de treballs d'investigació que s'estan realitzant i la política de divulgació. Es va fer especial èmfasi en el desenvolupament d'un model propi per a la investigació artística pel ensenyaments artístics superiors, i concretament la música.

El Dr. Rubén López Cano va presentar la comunicació **Entre "Musicología encubierta" y "Mi obra es mi investigación": mapeando el espacio de la investigación artística en música**, en la qual es feia un recorregut per les característiques que distingeixen la investigació artística d'altres models de recerca musical i es proposaven nous models pràctics per desenvolupar un projecte d'aquestes característiques. Els continguts presentats formen part del llibre *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos* que Rubén López Cano escriu conjuntament amb Úrsula San Cristóbal i que estarà disponible a partir de desembre d'aquest any.

La Dra. Sofia Martínez, a més de ser membre del Comitè Científic d'aquest congrés, va participar en la taula rodona **Panorama actual de las Enseñanzas Superiores de Música**, on es va tractar sobre la implantació dels crèdits ECTS, els seus avantatges, desavantatges i propostes de millora.

La participació en aquest tipus de congressos és important per difondre i donar visibilitat a les activitats que s'estan realitzant a l'Esmuc, en aquest cas la investigadora. Aquests espais d'intercanvi de coneixement són també oportunitats per establir contactes, sinergies i futures col·laboracions amb professionals i centres que tinguin interessos comuns, tots ells necessaris per al desenvolupament i continuïtat de la recerca. L'Esmuc certament té molt a oferir i compartir, i congressos com aquests són bones plataformes.

Comentaris (0)

Log in or create a user account to comment.

Contingut Actual

Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigación en la Esmuc



- Partitura oberta

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

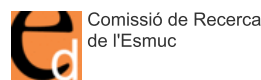
Contingut Anterior

Números anteriors

- [Número 81, gener 2020](#)
Número 81, gener 2020
- [Número 80, octubre 2019](#)
Número 80, octubre 2019
- [Número 79, juliol-setembre 2019](#)
Número 79, juliol-setembre 2019
- [Número 78, juny 2019](#)
Número 78, juny 2019

La investigación en la Esmuc

Estado actual, retos y propuestas



Comissió de Recerca
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Espai de recerca

Altres publicacions

0



A principios del siglo XXI, algunos investigadores empezaron a publicar artículos en los que proponían definiciones y líneas de trabajo para tratar de concretar cómo podría desarrollarse la investigación dentro de instituciones superiores dedicadas a la enseñanza de la práctica artística. El plan Bolonia obliga a los centros superiores de educación artística europeos a desarrollar trabajos de investigación apropiados a las singularidades y orientación práctica de las diferentes especialidades artísticas. Dentro del grupo **Polifonía** de la **Asociación Europea de Conservatorios (AEC)** y del grupo **ICON** de esta misma asociación se ha tratado en numerosas ocasiones el tema de la investigación artística a lo largo de los últimos años, y poco a poco se va diseñando un marco general que cada institución deberá perfilar después en función de sus objetivos y características particulares. La Esmuc lleva varios años desarrollando un modelo propio de investigación

que conlleva muchas posibilidades y varios retos. En la comunicación que presentamos en el I Congreso Nacional de Conservatorios Superiores tratamos sobre el estado actual de la actividad investigadora en la Esmuc, su modelo de gestión y órganos reguladores, ejemplos de tipos y niveles de trabajos de investigación que se están realizando y la política de divulgación. Además de la investigación académica habitual en proyectos de (etno)musicología, pedagogía, sonología, producción y gestión, destacamos el desarrollo de un modelo propio para la investigación artística; es decir, la que se realiza con, en y a través de la práctica artística con objetivos no sólo académicos sino creativos. Nuestro interés se centró en compartir nuestra experiencia y entrar en diálogo y colaboración con otros centros para promover el trabajo de investigación en los conservatorios del estado español, como una herramienta fundamental de desarrollo, innovación y superación de la enseñanza musical superior en nuestro entorno.

Introducción

El *Proceso de Reorganización del Espacio Europeo de Educación Superior* o Plan Bolonia ha generado nuevas bases para la educación artística superior en todos los niveles. Una novedad es la inclusión, promoción y desarrollo de la investigación en los centros de educación artística. Una parte importante de la investigación la han de desarrollar los estudiantes en los trabajos y proyectos finales o tesis de 1er, 2º y 3er ciclos pero también hay proyectos de profesores, institucionales e interinstitucionales. Varias instancias europeas han animado este trabajo como el proyecto Polifonía o el grupo ICON ambos promovidos por la Asociación Europea de Conservatorios (AEC) a los cuales pertenece la Esmuc. La Escuela Superior de Música de Catalunya ha incorporado desde sus inicios la investigación entre sus objetivos. El trabajo de implantación de esta actividad se basa en el diseño de un modelo propio pero insertado en los organismos europeos.

El contexto europeo

La Esmuc participa en el proyecto Polifonía y el grupo ICON, ambos promovidos por la Asociación Europea de Conservatorios (AEC). Estas instancias son los espacios de diálogo y discusión para el desarrollo de la actividad investigadora en nuestro entorno. Por ello creemos necesario resumir su trabajo.

ICON

El proyecto ICON (*Innovative Conservatoire*) nace para promover la investigación y la formación continuada entre los profesores de instrumento y composición en Conservatorios y Escuelas de música de Grado Superior. Está integrado por 32 Instituciones mayoritariamente de Europa, pero también de Australia y Estados Unidos. ICON pretende crear redes de comunicación entre profesorado de distintas instituciones, promoviendo, apoyando y asesorando la investigación colaborativa y el desarrollo de proyectos innovadores. Sus seminarios bianuales permiten a los profesores intercambiar experiencias, dudas, proyectos, ideas sobre temas como la investigación artística, la improvisación, la creatividad, las técnicas de estudio, la evaluación, la colaboración interdisciplinar, la salud del músico, la clase individual de instrumento, la supervisión, etc. En los seminarios se evita la transmisión unilateral de información de la conferencia teórica así como la jerarquización de la clase magistral. Cada profesor asiste al seminario con su instrumento, puesto que es a través de la práctica artística, y con abundante uso de la improvisación libre como herramienta cohesionadora, la manera como se integra al participante en el grupo. Se trata de aprender por medio de la experiencia de ejercer la práctica reflexiva (Schön, 1983).

Se crea así una red colaborativa donde cada individuo refleja su punto de vista, comparte su experiencia y genera nuevo conocimiento mediante la interacción constante con el resto de participantes. El conocimiento se genera, se resume, se transmite, pero se sintetiza siempre de forma creativa con la música y otras artes. El seminario ICON representa así no tan sólo un espacio abierto de debate y reflexión pedagógica, sino también y sobre todo un micro-laboratorio de investigación artística colectiva. En los seminarios se da también la posibilidad de presentar proyectos de investigación propios (institucionales o personales) para recibir *feedback*,

Contingut Actual

Número 27, abril 2014

Destacats

- A dues veus
- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- La investigación en la Esmuc



- Partitura oberta

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

Contingut Anterior

Números anteriors

- Número 81, gener 2020
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019
Número 78, juny 2019

orientación o ayuda. Todas las ponencias, comunicaciones, reportes, o información generada en los seminarios se comparte en una página web de libre acceso para los miembros de la [red](#). Desde sus inicios, la ESMUC ha formado parte del proyecto ICON, enviando a sus seminarios a distintos profesores de la escuela a recibir o impartir formación (o ambas cosas). Por sus seminarios han pasado docentes de distintas especialidades y ámbitos, algunos de los cuáles han seguido interactuando e investigando dentro de sus asignaturas después del seminario (interacciones académicas entre profesores de improvisación, instrumento y formación corporal, por ejemplo). En este curso académico 2013-14 se ha creado un grupo de investigación que trabaja en la posible aplicación de los formatos, las metodologías o algún contenido de los seminarios ICON dentro de la Esmuc, con la finalidad de potenciar la comunicación, la interacción y las sinergias entre docentes de distintas especialidades, así como entre sus respectivos departamentos. Desde la reciente incorporación de la profesora Sofía Martínez al equipo creativo de ICON, el papel de la Esmuc en el proyecto ha entrado en una nueva etapa aún más activa.

El Grupo de trabajo sobre investigación artística de la red Polifonía.

Polifonía es una red integrada por 55 instituciones de educación musical superior de 26 países de Europa y 4 países no europeos. Se ocupa de desarrollar diversos temas relacionados con la educación musical superior en los tres ciclos. La red funciona desde 2004 y se organiza por medio de proyectos trianuales. Actualmente está en su tercer ciclo 2011-2014. Durante el segundo ciclo del proyecto polifonía (2007-2010) se trabajó en un mapeo general sobre el estado de la investigación en las instituciones de educación musical superior de Europa. El resultado se puede leer en un informe muy completo que da cuenta de una gran variedad de enfoques en la investigación (Polifonia Research Working Group, 2010). Para la tercera etapa del proyecto (2011-2014), se ha formado un grupo de trabajo exclusivo para la investigación artística. En él se diseñan líneas, programas y estrategias para desarrollar un modelo de investigación en estrecha relación con la creación artística y que genere sus propios marcos conceptuales, metodologías, productos, modos de evaluación, transferencia y comunicación. Con ello se pretende contribuir a la modernización y mejora de la calidad de la Educación Superior de la música en Europa. La Esmuc participa activamente en este grupo desde su creación.

Los objetivos del grupo de trabajo para el trienio 2011-2014, son:

- Preparación de las reuniones de la EPARM: Plataforma Europea de Investigación Artística de la Música que funciona desde 2010 y pretende poner en contacto a personas e instituciones de la AEC (Asociación Europea de Conservatorios) interesadas en desarrollar la investigación artística. A través de sus reuniones anuales se muestran trabajos de investigación artística.
- Establecimiento de lineamientos sobre el contenido de los programas de segundo ciclo de educación musical superior como rutas a doctorados artísticos (encuesta, directrices y puntos de referencia).
- Registro europeo de revisores para la investigación artística en la música.

La red Polifonía ya ha realizado varias publicaciones y guías sobre el estado y líneas generales del tercer ciclo en la educación musical superior (Polifonia Third Cycle Working Group, 2007). Ahora se prepara un documento similar para el segundo ciclo. El grupo de trabajo sobre investigación está elaborando contenidos para hacer de este nivel de estudios una vía de formación para la investigación, de tal suerte que para el tercer ciclo el estudiante ya tenga una base investigadora y pueda desarrollar un trabajo de innovación y creación al más alto nivel. El registro europeo de revisores para la investigación artística en la música es una base de datos que estará disponible en la web de la AEC, con información sobre los proyectos de tesis y trabajos finales de investigación artística que se están desarrollando en el máster y el doctorado. Con ello se generará un intercambio fluido de contactos y un directorio de temas de investigación y sus especialistas. Tendremos una nómina de consultores y evaluadores especializados que podrían colaborar, con su experiencia, al desarrollo y evaluación de proyectos similares en otros países de nuestro entorno (López-Cano, 2013b).

Hacia unos modelos propios de investigación en la Esmuc

Desde la inauguración del centro se ha intentado crear una estructura firme para desarrollar la actividad investigadora en la Esmuc. Además de la participación en órganos europeos, los pasos más definitivos se dieron nombrar un coordinador de másters e investigación y, a través de éste y después de múltiples reuniones previas con todo el profesorado interesado en la investigación, se organizó una *comisión de investigación* con representación de los diferentes departamentos del centro. La *comisión* se reúne bimensualmente y entre sus objetivos se encuentran:

- Elaborar una definición institucional de *investigación*
- Definir las principales líneas de investigación del centro
- Crear y consolidar grupos reconocidos de investigación
- Establecer espacios de difusión y comunicación de la investigación que se desarrollan en la Esmuc y en otros centros
- Coordinar objetivos, temas y características de la investigación realizada por los estudiantes en trabajos finales de 1er y 2º ciclo
- Promover la integración de estudiantes de grado y máster en investigaciones institucionales
- Estimular el desarrollo de la investigación artística sin detrimento de otras áreas de investigación como la investigación pedagógica, (etno)musicológica, sonológica o de producción y gestión.

A continuación enumeraremos el estado actual del desarrollo de algunas de estas tareas.

Definición de la investigación: En la Esmuc entendemos por investigación en música una amplia variedad de actividades, de cualquier ámbito de conocimiento, que tienen la finalidad de responder a una pregunta específica mediante un estudio metódico y con conciencia crítica, y que generan, como resultado, un trabajo original y a veces innovador que contribuye a la producción y difusión de conocimiento musical en el sentido más amplio. Para ser considerados como proyectos de investigación, toda iniciativa debe incluir una pregunta clara, breve, precisa y relevante para un determinado colectivo o disciplina; un estado de la cuestión del problema; un plan de investigación donde se especifiquen las tareas de investigación a realizar y las metodologías en las que se inscriben y una estrategia de comunicación o transferencia de los resultados. En caso de proyectos de investigación artística, esta debe ir más allá de la creación de obras, interpretaciones u alguna otra instancia artística. La comunicación o transferencia de los resultados siempre se hace por vía escrita (libros, artículos, tesis) o a través de conferencias, cursos, entrevistas y talleres.[1]

Líneas de investigación: La Esmuc actualmente cuenta con un número respetable de profesorado con el grado de doctor o en vías de obtenerlo, para los cuales la tarea investigadora no es desconocida y constituye un objetivo personal. Una primera tarea en la elaboración de líneas de investigación ha sido consultar a los profesores acerca de sus intereses y producción reciente. Asimismo, se ha realizado un trabajo minucioso sobre las temáticas de los trabajos de fin de grado de alumnos para percibir regularidades e intereses más comunes. Hasta el momento se han detectado tres grandes líneas:

1. La **catalogación y documentación** con las que se pretende crear bancos de datos y fuentes de información y donde destacan los trabajos de procesamiento de *big data* y humanidades digitales desarrollados por el departamento de sonología.
2. La **evaluación de proyectos y actividades musicales** en donde pretendemos contribuir a cambios en las políticas educativas y culturales de nuestro entorno.
3. La **práctica artística** donde la investigación se pone al servicio de la práctica como objeto de estudio, pero también como espacio para la reflexión y la creación de conocimiento. En este sentido destaca los esfuerzos del centro para desarrollar la investigación artística en música

Investigación artística en música: Dado su elevado número de profesores de formación universitaria y con grado de doctor, o en vías de obtenerlo, el modelo de investigación de referencia en la Esmuc ha sido el académico universitario. Sin embargo, desde hace algunos años se están implementando estrategias para integrar modelos de investigación artística, es decir, una investigación que tiene por objeto principal plantear y responder preguntas sobre problemas específicamente artísticos que sólo se pueden formular y atender en un centro de instrucción artística como la Esmuc, que sólo los músicos prácticos pueden abordar y en donde la práctica instrumental y compositiva, juega un papel fundamental tanto en la formulación de preguntas, como en su desarrollo, reflexión, experimentación, obtención de respuestas y expresión de los resultados (López-Cano, 2012, 2013a, 2013c). Se cuenta con un [espacio web](#) donde se vuelcan informaciones sobre la investigación artística.

Un aspecto relevante es que la Esmuc realiza continuamente análisis de los proyectos y trabajos finales de los estudiantes con el objeto de detectar temas e intereses recurrentes, problemas específicos y áreas de trabajo que se pueden convertir en líneas de investigación institucionales. Esto ha contribuido a que los profesores desarrollen instrumentos metodológicos y conceptuales que los estudiantes reclaman para seguir con sus investigaciones. De este modo, las iniciativas institucionales se nutren de la realidad cotidiana, los deseos y necesidades de los estudiantes, dotándolas de mayor alcance y relevancia.

Niveles en trabajos de investigación en la Esmuc

Mencionaremos ahora el estado de la producción investigadora en proyectos de estudiantes, de profesores e institucionales.

Proyectos de estudiantes: Como en muchos centros europeos, una parte importante de la investigación de la Esmuc se desarrolla en trabajos finales de titulación o máster. El trabajo de los estudiantes ha sido marcado por los modelos de investigación académica universitaria en sus vertientes humanísticas caracterizadas por los métodos cualitativos, como en su dimensión más científica, con protocolos cuantitativos y en algunos casos dentro de paradigmas recientes como la ciencia cognitiva, el estudio y procesamiento de los *big data* o cantidades ingentes de información y las humanidades digitales. Una selección representativa de estos trabajos se puede observar el repositorio [Recercat](#), donde se pueden observar la variedad de temas, métodos, intereses e incluso de idiomas en los que se desarrollan estos trabajos. Continuamente revisamos los proyectos presentados por los estudiantes para detectar regularidades e intereses y ofrecerles mejores herramientas.

Proyectos de profesores: algunos profesores tienen una actividad investigadora intensa con presencia en congresos y publicaciones de alto nivel y reconocimiento internacional. Esto se da sobre todo entre el profesorado de sonología, teoría y composición, (etno)musicología y pedagogía. Otra parte importante lo constituyen las tesis de doctorado que suceden con muy buen ritmo y cada vez incluyen a más profesores de instrumento y composición.

Proyectos a nivel institucional: en este apartado nos encontramos con algunas de las aportaciones más interesantes de la Esmuc. Enumeraremos algunos de los proyectos en los que participamos.

- **Phenicx** (Performances as Highly enriched and Interactive Concert Experience) es un proyecto de investigación de 36 meses de duración, financiado por la Unión Europea (FP7 - ICT -2011 -9) en el que participan la Universidad Pompeu Fabra (UPF, España), Technische Universiteit Delft (TUD, Países Bajos), Universitaet Linz (JKU, Austria), Stichting Koninklijk Concertgebouworkest (RCO, Países Bajos), Video Dock BV (VD, Países Bajos), Oesterreichische Studiengesellschaft fuer Kybernetik (OFAI, Austria) y la Escola Superior de Música de Catalunya (Esmuc, España). Phenicx pretende establecer puentes entre dos maneras de entender la cultura. Una tradicional, como por ejemplo la visualización de una película en el cine o la asistencia a un concierto, y la más reciente, que es a la que nos da acceso internet. El principal objetivo es complementar y enriquecer la experiencia tradicional de asistir a un concierto, así como hacerla más accesible a la sociedad. Dentro del proyecto, los conciertos se convierten en una experiencia multimodal, con múltiples perspectivas y con muchas capas superpuestas que pueden ser exploradas, personalizadas y compartidas fácilmente. Desde el punto de vista científico, el proyecto Phenicx debe aportar las tecnologías que permitan la grabación multimodal de los conciertos, así como la creación de los artefactos digitales que enriquecen la experiencia. El papel de la Esmuc dentro de este proyecto se divide en dos partes: la primera es proporcionar al conjunto de socios del proyecto un entorno accesible y flexible para probar las tecnologías que se desarrollan y la segunda consiste en profundizar y afianzar la línea de investigación en gesto y expresividad musical iniciada tiempo atrás por los profesores Oriol Saña y Enric Guaus.
- **Woodmusik** es una ayuda COST (FP1302)[2] para financiar encuentros y visitas entre los participantes, y que tiene como objetivo combinar fuerzas y fomentar la investigación sobre instrumentos musicales de madera, con el fin de preservar y desarrollar la difusión de los conocimientos sobre los instrumentos musicales en Europa a través de la investigación interdisciplinar. El programa propuesto incluye curadores y conservadores por un lado, los expertos en maderas, químicos y especialistas en acústica por otro lado y, por último, los investigadores en organología y fabricación de instrumentos. El proyecto permitirá que diferentes equipos europeos que trabajan en temas relacionados con las maderas participen en proyectos de investigación sobre instrumentos musicales. La colaboración ayudará a desarrollar programas de cooperación en proyectos específicos sobre el estudio e identificación de los artefactos y sobre la conservación de los instrumentos musicales. Por parte de la Esmuc participan Paul Poletti y Enric Guaus, profesores del departamento de Sonología.
- **Proyecto Orquesta Pau Casals (1920-1937):** Se trata de un proyecto coordinado por Joaquim Rabaseda (jefe del Departamento de Musicología de la Esmuc), encargado por la Fundación Pau Casals y subvencionado por la Esmuc. Participan en él profesores de musicología y sonología de la Esmuc como Joan Gay, Gianni Ginesi y Enric Guaus y Pepe Reche, doctorando UAB y titulado de música antigua de la Esmuc. Contenidos: A partir de diferentes rastros históricos (documentos administrativos, partituras, grabaciones sonoras, crónicas periodísticas, inventario de músicos, repertorio y conciertos) y de la memoria oral de músicos y familiares, se analizan las transformaciones sonoras y sociales provocadas por la fundación de la Orquesta Pau Casals y su continuidad estética y personal después de la Guerra Civil en las orquestas barcelonesas posteriores. La investigación pone en diálogo diferentes disciplinas de conocimiento y se centra en la interpretación conjunta de los datos obtenidos mediante entrevistas, el análisis de registros sonoros y el estudio de las marcas interpretativas de las partituras. Los resultados de la investigación confirman y ejemplifican la transformación profunda de la interpretación sinfónica en Barcelona y su área de influencia ocasionada por la entidad y su director fundador, y demuestran de manera concreta la continuidad artística y humana de la Orquesta Pau Casals en las posteriores orquestas sinfónicas de la ciudad. La investigación se

rige por un acuerdo de colaboración entre la Esmuc y la Fundación Pau Casals con la finalidad principal de producir los materiales bibliográficos, museográficos y audiovisuales para la conmemoración del centenario de la orquesta.

- **Investigación artística en música. Problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos:** Proyecto coordinado por Rubén López Cano y financiado por Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México (FONCA) y la Esmuc. Generará un libro multimedia en línea, de acceso libre con experiencias en el fomento y la implantación de la investigación artística en centros de Europa, Norteamérica y Latinoamérica. Contendrá numerosos ejemplos y experiencias audiovisuales, discusiones, problemas institucionales, discusiones metodológicas, epistémicas y artísticas. Asimismo contendrá reflexiones críticas y propuestas prácticas sobre los problemas y los posibles caminos que podría seguir esta actividad. Se desarrolla entre diciembre 2013 y noviembre 2014.

Soporte académico para la investigación

Para la implementación y desarrollo de la investigación es indispensable ofrecer una infraestructura adecuada. La Esmuc dedica varias asignaturas y espacios a la formación y apoyo a la investigación entre las que se cuentan los siguientes.

Metodologías de la investigación: asignatura de 8 créditos ECTS coordinada por el departamento de musicología dirigida a estudiantes de musicología y música antigua. Se concentra en estrategias de localización de fuentes musicales y de otro tipo para la investigación, métodos cuantitativos y cualitativos, investigación audiovisual de la música, estrategias de escritura, etc.

Tecnologías para la investigación: asignatura de 3 créditos ECTS coordinada por el departamento de sonología y dirigida a estudiantes de musicología y sonología, principalmente. Presenta conceptos, técnicas y recursos digitales que apoyan el proceso comprendido entre la digitalización de materiales (texto, partituras, audio...), su tratamiento como datos, su análisis estadístico en el contexto de una investigación empírica, y la presentación pública del trabajo.

Trabajo de investigación: asignatura coordinada por el departamento de musicología dirigida a todos los estudiantes como apoyo para su trabajo de proyecto final. Ofrece soporte para la generación de índices, elección de metodologías, protocolos de escritura académica, etc.

Seminario de investigación en educación musical: asignatura de 4 créditos ECTS, obligatoria para los estudiantes de la especialidad de pedagogía, que presenta las principales perspectivas de investigación en educación musical, para poder diseñar y aplicar guiones y herramientas básicas de investigación en contextos educativo-musicales.

Recursos para la investigación y Metodologías de la investigación en ciencias de la música y aplicación interpretativa de la investigación: son dos asignaturas coordinadas por la dirección de másteres dirigida a los estudiantes de los másteres de música clásica y contemporánea y de música antigua respectivamente. Si bien la formación en la investigación académica ocupa una parte importante de sus contenidos, se intenta hacer un énfasis y desarrollar aspectos que promuevan y apoyen la investigación artística. De entre éstos destacan: la presentación de modelos de investigación artística, construcción de preguntas y problemas de investigación artísticos, estrategias metodológicas para integrar la práctica artística dentro del proceso de investigación, estrategias de escritura y presentación de resultados de los aspectos artísticos de la investigación.

Cursos de acreditación para directores de trabajos finales: en general los directores de trabajos finales de titulación o máster cuentan con un grado académico de máster o superior. Sin embargo, los profesores que no cuentan con esta trayectoria y desean dirigir proyectos pueden realizar cursos internos de acreditación impartidos por los profesores con más experiencia en este ramo. Con este tipo de colaboración se logra una sinergia y colaboración entre nuestro profesorado.

Doctorandos en residencia: pese a que aún no contamos con programas propios de tercer ciclo, tenemos colaboración con diversas universidades para acoger a estudiantes de doctorado y posdoctorado otorgándoles accesos a biblioteca, estudiantes, profesores y soporte logístico.

Actividades de divulgación de la investigación

Una parte fundamental de la gestión de la investigación es tanto difundir los proyectos y resultados de la investigación que se desarrolla en la Esmuc públicamente como difundir al interior de nuestro centro lo que se desarrolla en otras instituciones. Para ello hemos implementado estrategias como las siguientes:

- La sección Espai de recerca de esta revista: Al principio, los artículos eran sobre trabajos del propio profesorado de la Esmuc pero poco a poco se han incorporado colaboraciones de profesionales externos al centro, europeos e iberoamericanos, que nos muestran diferentes ámbitos de la investigación musical en los conservatorios y muy especialmente en la investigación artística. Asimismo, publicamos regularmente información sobre encuentros, congresos y foros de investigación en Europa y otras partes del mundo, en los que la Esmuc ha participado.
- Publicaciones externas al centro: El profesorado más comprometido con la investigación publica sus propios trabajos en revistas especializadas de su ámbito de especialización. Cuando aparece una publicación de un miembro de nuestra comunidad o culmina su proceso de tesis, damos la noticia en nuestra revista.
- Organización de jornadas y congresos que incluyen la investigación: la Esmuc ha sido muy activa en la organización de eventos en los que la investigación ocupa un lugar importante. Entre éstos destacan los siguientes:
 - Jornadas de Jóvenes musicólogos (se han realizado tres ediciones en la Esmuc en 2008, 2009 y 2013)
 - Jornadas de pedagogía musical a l'Esmuc (se han realizado dos ediciones 2010 y 2012)
 - Barcelona Fiddle Congress (2013)
 - Interpretar la Música Ibérica del siglo XVIII (julio 2014)
 - Jornadas de investigación (espacio interno a celebrarse en septiembre de 2014)
 - Neuroconcerts. Serie de charlas y debates sobre neurología de la música con profesores de la Esmuc e investigadores del *Institut de Recerca en Cervell, Cognició i Conducta (IR3C)* de la Universitat de Barcelona (2013)

Conclusiones: retos y propuestas

Aun queda mucho trabajo por realizar. Nos falta crear más infraestructura adecuada para que la investigación forme parte del día a día de la actividad profesional de la Esmuc. Esto implica contar con personal preparado y dedicado a detectar convocatorias para solicitar ayudas económicas para proyectos concretos de investigación. Nuestros programas de máster profesionalizadores nos han permitido dar un paso más en el desarrollo de la investigación artística en nuestro centro. Nuestro objetivo es encauzar estos trabajos hacia temáticas concretas de estudio definidos por la propia Esmuc. Ahora comenzamos la generación de programas de máster con perfil investigador en los que avanzaremos en la promoción de la investigación académica entre nuestros estudiantes. Un reto de futuro que comenzamos a encarar son los programas de doctorado, que en este momento se han de

ofrecer conjuntamente con universidades. Esperamos que en un futuro próximo puedan formar parte integral de los programas de formación de los centros superiores de enseñanzas artísticas. Pensamos que ello va a ayudar aún más al desarrollo y consolidación de la investigación artística. Por lo pronto seguiremos comunicando públicamente nuestras inquietudes sobre la investigación en los conservatorios. Nuestro interés es compartir nuestra experiencia y entrar en diálogo y colaboración con otros centros para promover el trabajo de investigación en los conservatorios del estado español, como una herramienta fundamental de desarrollo, innovación y superación de la enseñanza musical superior en nuestro entorno.

Comissió de Recerca de l'Esmuc (Rubén López Cano, Sofía Martínez, Melissa Mercadal, Xavier Barbeta, Susana Egea, Ignasi Gómez, Perfecto Herrera, Emilio Moreno, Cati Plana, Oriol Saña y Núria Sempere).

Referencias Bibliográficas

Joint Quality Initiative. (2004). Shared 'Dublin' descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards.

López-Cano, R. (2012). [La recerca artística als conservatoris. Discussions, models i propostes](#). *ESMUCdigital. Revista de l'Escola Superior de Música de Catalunya*, 9.

López-Cano, R. (2013a). [Del proyecto final al trabajo final de grado. Tipos y estrategias básicas del trabajo escrito](#). *ESMUCdigital. Revista de l'Escola Superior de Música de Catalunya*, 17.

López-Cano, R. (2013b). [Investigación artística. Grupo de trabajo de la red Polifonía](#). *ESMUCdigital. Revista de l'Escola Superior de Música de Catalunya*, 17.

López-Cano, R. (2013c). La investigación artística en los conservatorios del espacio educativo europeo. Discusiones, modelos y propuestas. *Cuadernos de Música Iberoamericana.*, 25-26, 213-231.

Polifonia Research Working Group. (2010). *Researching Conservatoires. Enquiry, Innovation and the Development of Artistic Practice in Higher Music Education (Polifonia Research Working Group)*. Utrecht: AEC Publications.

Polifonia Third Cycle Working Group. (2007). *Guide to third cycle studies in Higher music education*. AEC Publications. Utrecht: AEC.

Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner: how professionals think in action*. New York: Basic Books.

Wilson, M., & Ruiten, S. van (Eds.). (2013). *SHARE. Handbook for Artistic Research Education*. Amsterdam, Dublin, Gottenburg: SHARE Network.

[1] Para otras concepciones sobre la investigación en los espacios europeos véase (Joint Quality Initiative, 2004; Polifonia Research Working Group, 2010; Wilson & Ruiten, 2013)

[2] COST (*European Cooperation in Science and Technology*) es uno de los programas más antiguos de la Unión Europea y tiene como objetivos aproximar a las comunidades científicas de los países emergentes, facilitando los contactos y visitas para crear redes, preparar propuestas de proyectos o realizar actividades de cooperación. http://www.cost.eu/about_cost

Comentaris (0)

Log in or create a user account to comment.