

ELS BAIXOS OBSTINATS EN LA PRÀCTICA MUSICAL A L'ESCOLA. UNA PROPOSTA METODOLÒGICA

Lluís Solé i Salas
Universitat de Vic

RESUM

En aquest article, després d'analitzar les diferents opcions actuals en la praxi i la interpretació musical dins de l'aula en l'escola primària, s'intenta oferir una metodologia de treball basada en la utilització dels anomenats *baixos obstinats*. Aquest és el resultat d'una dilatada experiència personal de l'autor en els camps de la interpretació de la música renaixentista i barroca, així com de la docència en centres d'ensenyament secundari. S'analitzen els objectius i els avantatges pedagògics que aquest procediment ens ofereix per tal de brindar al docent especialista en *música* una eina que facilita, agilitza i acosta una vivència musical extraordinàriament satisfactòria a l'infant.

PARAULES CLAU: educació musical, pràctica instrumental, baix obstinat, aprenentatge per acció i aprenentatge a través de l'experiència.

THE BASSO OSTINATO IN MUSICAL PRACTICE IN SCHOOLS. A METHODOLOGICAL PROPOSAL

ABSTRACT

In this article, after analysing the different current options in the practice and performance of music in primary school, the author offers a working methodology based on the use of the so-called *basso ostinato*. This is the result of the author's long-standing experience in the fields of performance of Renaissance and Baroque music and in secondary teaching centres. He analyses the pedagogical objectives and the advantages this procedure offers, in order to give the specialist *music* teacher a tool that flexibly provides children with an extraordinarily satisfactory musical experience.

KEY WORDS: musical education, instrumental practice, *basso ostinato*, learning by action and learning by experience.

1. LA PRÀCTICA INSTRUMENTAL A L'AULA: VISIÓ CRÍTICA

1.1. LA PRÀCTICA INSTRUMENTAL

Un dels pilars essencials de l'actual ensenyament musical a l'escola és, sens dubte, la pràctica musical, podent ésser aquesta vocal o instrumental.¹ No tindria cap sentit, d'altra banda, imaginar-nos un ensenyament musical integral amb infants que excloués la possibilitat de produir música, deixant-lo en un pur nivell teòric o auditiu. Aprendre i gaudir la música passa sovint per fer-ne. Aquesta darrera afirmació té validesa considerant la tendència a fomentar les pràctiques manipulatives, experimentals i vivencials de la pedagogia contemporània.

Si bé és cert que, en el cas del cant, les discrepàncies metodològiques són mínimes entre les diverses tendències de la pedagogia musical moderna, no és menys cert que, pel que fa a la pràctica instrumental, les opcions són diverses i sovint antagoniques. Fruit de l'herència de la tradició occidental, juntament amb les aportacions de les noves tecnologies, en el moment actual es preveuen bàsicament com a eines instrumentals pedagògiques tres possibilitats: la flauta de bec, l'ordinador i els instruments de plaques d'afinació fixa (instruments Orff). A continuació, proposem analitzar breument els avantatges i els inconvenients d'aquestes tres eines metodològiques, tot incidint específicament en la que centra l'interès d'aquest article, això és, els instruments de plaques (instruments Orff).

1.2. LES DIVERSES OPCIONS: ORDINADORS VS. FLAUTA DE BEC VS. INSTRUMENTS ORFF

L'evident complexitat harmònica, contrapuntística, estructural i arquitectònica de la música occidental genera sovint un elevadíssim grau d'exclusió² a l'hora d'interpretar obres musicals. Occident ha optat, a causa probablement de raons històriques, sociològiques i antropològiques, per un model musical complex. Aquest fet implica l'especialització de la figura del músic, al qual se li exigeix un elevat nivell de coneixements teòrics i tècnics. La conseqüència implícita d'aquest model esdevé el fet que la majoria dels individus de la nostra societat quedi exclosa de la capacitat o possibilitat de participar activament en el feno-

1. *Curriculum d'educació primària*, Barcelona, Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, 1994.

2. J. BLACKING, *Fins a quin punt l'home és músic*, Vic, Eumo, 1994.

men musical, tenint un paper passiu, d'oients, de consumidors de música, en detriment de la possibilitat d'esdevenir generadors o creadors musicals. Aquestes circumstàncies generen una certa recança a l'ensenyant i, per què no dir-ho, resultats d'escàs nivell sonor quan s'intenta abordar la interpretació instrumental d'obres musicals. Tant és així que els requeriments que calen per poder tocar algun instrument musical en període escolar són, sens dubte, elevats. No en va, la nostra herència musical és extremadament complexa en els aspectes melòdics, d'afinació, harmònics i contrapuntístics, de tal manera que ens trobem davant del que, al meu entendre, és un dels majors problemes en la pràctica musical escolar: un resultat sonor d'escassa qualitat, desafinat, desagradable i costós, que massa sovint genera a l'alumne/a de qualsevol edat un *feed-back* negatiu i que, en la majoria dels casos, es tradueix en una pèrdua d'interès progressiva cap al fet de tocar instruments i, de retruc, cap al fenomen musical en general, així com en un cert sentiment de frustració.

1.2.1. *L'ordinador*

Una possible solució al problema, si més no motriu, de coordinació, d'execució i de lectura de la música a l'escola és la utilització de l'ordinador.³ Aquest, associat a un teclat amb connexió MIDI, ens automatitza l'execució musical per part de l'alumne/a facilitant i simplificant enormement la sonorització de partitures musicals, així com la comprensió espaciotemporal de la notació musical clàssica, però sonoritzant els elements musicals de manera individual i no vivencial, sense permetre'ns treballar aspectes essencials en l'aportació de la música al desenvolupament del nen/a, com poden ser la motricitat, la coordinació, la cooperació i, fins i tot, l'autoestima.⁴

Sens dubte, resulta molt difícil fer música en grup i en temps real emprant els ordinadors; a més, cal recordar que, un cop entrades les dades, no hi ha cap possibilitat de manipulació, modificació o correcció del so. Es tracta, indubtablement, d'una eina molt útil en la conceptualització del llenguatge musical, però no podem considerar-la com a instrument musical en el sentit més tradicional i estricte de la paraula.

3. Resulta interessant sobre aquest punt l'article L. SCRIPP, J. MEYAARD i L. DAVIDSON, «Discerning musical development: using computers to discover what we know», *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 22, núm. 1 (primavera 1988), p. 75-88.

4. Cal comentar al respecte que això no ha estat sempre així. Evidentment, al llarg de la història del saber occidental, l'ensenyament entès en la seva globalitat i, per tant, també el musical, era plenament teòric. És amb les pedagogies modernes que es planteja la necessitat manipulativa de l'infant.

1.2.2. *La flauta de bec*

Un altre clàssic en aquest camp, cada dia més estès a les nostres escoles, és la flauta de bec (soprano). Sense voler entrar en polèmiques amb aquells defensors de la flauta com a instrument musical de caire pedagògic,⁵ la meua opinió, fruit de l'experiència docent i concertística, és que la flauta de bec presenta més inconvenients que avantatges a l'hora d'emprar-la com a instrument de treball en grup. A tall purament indicatiu, però absolutament demolidor, comentaria al respecte el record negatiu que manifesten un 98 % dels alumnes universitaris enquestats davant la pregunta: «Quin record tens de la flauta de bec en el teu període escolar?».⁶

A banda d'aquest comentari, que podria semblar excessivament demagògic, però que no deixa de ser significatiu, fent una anàlisi del procés, esmentaré alguns dels condicionants que poden resultar més qüestionables d'aquest instrument:

1. Requereix un control de la respiració i l'articulació molt difícil, per no dir impossible, d'assolir en un treball de grup. La manca d'aquest treball genera una emissió de so descontrolada, desafinada i fluctuant.

2. Tots els instruments tenen la mateixa tessitura, amb la qual cosa resulta impossible interpretar harmonies ben desplegadas, amb l'agreujant d'una impossibilitat de produir sons greus.

3. Les posicions dels dits (digitació) són sovint críptiques, poc lògiques, especialment en la segona octava i, en el millor dels casos (digitació barroca), complicades a nivell motriu i plenes de forques.

4. Existeixen dos tipus de digitacions. Una de més simple (alemanya), però desafinada, i una altra d'afinada (barroca), però molt complexa. Aquest fet curiós s'inicia a principis del segle XX, quan, en introduir la flauta de bec a les escoles alemanyes, s'adonen que els instruments conservats als museus (originals barrocs) tenen algunes posicions de dits que requereixen un control de la motricitat fina excessivament difícil d'assolir per part dels infants. Amb l'afany de solventar aquesta dificultat, els constructors opten per canviar la posició i

5. És interessant al respecte l'extensíssima tesi doctoral de J. GUSTEMS, *La flauta dulce en los estudios universitarios de mestre en educación musical en Cataluña: Revisión y adecuación de contenidos*, dirigida pel doctor Jordi Quintana Albalat, Barcelona, Facultat de Pedagogia de la Universitat de Barcelona, 2003.

6. Enquestes realitzades en una prova d'avaluació inicial durant cinc anys a un total de mil dos-cents alumnes de la carrera de mestre a la Universitat de Vic. Dels mil dos-cents, uns nou-cents exposen haver passat per la flauta de bec com a instrument après i emprat a les classes de música durant el seu període escolar. No arriben a la vintena els que manifesten un bon record o, com a mínim, poca aversió.

mida del tercer forat de la flauta (nota fa), desequilibrant completament l'afinació de l'instrument. Aquesta digitació es coneix amb el nom de digitació alemanya, enfront de l'original de l'època (barroca). Malauradament, avui dia coexisteixen ambdues digitacions amb la consegüent confusió que aquest fet pot comportar.

5. El control de l'afinació depèn d'un treball diafragmàtic llarg, molt acurat i extremadament difícil d'aconseguir amb els recursos de temps i nombre d'alumnes per aula de les escoles actuals. Tots els flautistes de bec professionals coneixen les dificultats que presenta el seu instrument a l'hora de poder afinar a la perfecció.⁷

1.2.3. *Instruments Orff (idiòfons de plaques d'altura determinada)*

Si bé és cert que en l'ortodòxia de les metodologies de la pedagogia Orff també es té en compte la flauta dolça o de bec, avui dia es tendeix a referir-se amb aquest qualificatiu als instruments de percussió melòdics d'afinació fixa⁸ (xilòfons i metal·lòfons de diferents altures, carillons, marimbres, vibràfons, campanes tubulars, etc.), juntament amb instruments rítmics (panderos, panderetes, claus, triangles, caixes xineses, etc.). Els primers, sobretot, aporten un seguit molt important d'avantatges a l'hora de treballar la pràctica musical en grup a l'aula, de les quals comentaré les que, al meu entendre, resulten més significatives:

1. La disposició consecutiva, lògica i ordenada de les notes (el do està al costat del re, i així successivament).

2. La possibilitat de canviar, a conveniència i per facilitar l'execució, l'ordre de les plaques.

3. La despreocupació per l'afinació per part de l'alumne/a.

4. Execució simple (tan sols cal una breu explicació sobre la manera d'agafar les baquetes, sobre com percutir sobre les plaques i una mica de *punteria*).

7. Cal esmentar la relativitat del concepte *afinació*. Fins i tot a Occident en tenim diversos models, en funció del tipus de música (tot i ser en realitat una simplificació estàndard, els estudis més recents en musicologia aconsellen emprar les afinacions *pitagòrica*, per a la música medieval; la *mesotònica*, per a la renaixentista, i d'altres (Valloti, Werkmeister, etc.) per a la música barroca). En cadascuna d'aquestes afinacions, les freqüències de cada nota tenen un valor sensiblement diferent, generant caràcters sonors distintes per a cada estètica. L'anomenat *temperament igual* o afinació temperada té una vigència relativament recent, ja que es generalitza a partir de la segona meitat del segle XIX en favor de la modulació però en detriment del caràcter.

8. *Idiòfons directes d'altura determinada*, segons la classificació organològica moderna (Kurt SACHS, «Systematik der Musikinstrumente», *Zeitschrift für Ethnologie*, 4-5 (1914), p. 553-590).

5. El nom de les notes sol estar gravat en cada placa, la qual cosa ens permet treballar, si es vol, sense partitures, no impeding el poder-ho fer.

6. Existeixen instruments de diverses tessitures (soprano, contralt, tenor i baix) sobre els quals s'empra exactament la mateixa tècnica (un mateix alumne pot passar de tocar un instrument agut a un de greu sense cap esforç addicional de canvi de digitació).

De la qual cosa es dedueix ràpidament que els avantatges d'aquest instrumentari es concreten en dues idees essencials:

a) La facilitació del procés executor.

b) La immediatesa i millora en el resultat sonor.

No voldria acabar aquest apartat introductori sense enumerar, però, alguns dels inconvenients derivats de la utilització dels instruments Orff:

1. Suposen una despesa econòmica inicial important per part de l'escola.⁹

2. L'infant no es pot endur l'instrument a casa.

3. No es treballen aspectes importants en l'educació musical i/o corporal, com el control diafragmàtic o la respiració. Aquests aspectes es poden treballar perfectament, de fet, s'han de treballar, amb el cant i la pràctica vocal.

Vista l'anàlisi inicial i un cop descrits breument els condicionants que determinen el marc de la pràctica instrumental a l'escola, passarem seguidament a descriure la nostra proposta metodològica, acotant en primer lloc el concepte d'obstinat per passar posteriorment a comentar els avantatges pedagògics així com els objectius didàctics. Arribarem, doncs, a la descripció detallada del procés proposat, eix vertebrador d'aquest article, per acabar donant unes indicacions sobre el material mínim indispensable per poder-lo dur a terme, així com exemples de diversos obstinats de diferents estils que es poden emprar seguint el mateix procés desenvolupat en l'apartat 2.4.

2. ELS BAIXOS OBSTINATS COM A MÈTODE PEDAGÒGIC INICIÀTIC

2.1. ELS OBSTINATS

Anomenem en música *obstinat* a aquella composició o peça musical que repeteix de manera reiterada i obsessiva un element estructural simple i de curta durada. Essencialment, podem trobar, en funció del tipus d'estructura que es repeteix, tres tipus d'obstinats:

9. Un cop feta aquesta despesa inicial (un equipament mínimament correcte pot arribar a tenir un cost d'entre 2.000 i 3.000 euros), amb un manteniment curós, poden arribar a durar molts anys.

a) Melòdics. Peces amb una melodia curta i repetitiva. Són poc habituals i, a causa de la seva simplicitat i monotonia, no gaire apropiades per a un treball a l'aula. A més, són poc variades, n'hi ha poques i donen poc joc al treball en grup.

b) Rítmics. Peces amb una estructura rítmica o mètrica curta però constant. No són massa habituals en la música occidental i presenten sovint una gran complexitat estructural. Les trobem amb certa facilitat en la música tribal africana o en alguns pobles de l'Àsia, especialment a Indonèsia. Cal assenyalar aquí que la música tribal africana sol estar basada en obstinats rítmics. Resulta molt interessant i pot ser una extraordinària font per al treball del ritme, la pulsació i la precisió amb els infants. Seria motiu d'un altre article al respecte.

c) Harmònics (baixos obstinats). Són aquelles peces basades en un encadenament cíclic d'acords, les més habituals a Occident. Representen una tradició clàssica a partir del Renaixement i fins a l'actualitat.

Nosaltres proposem un treball a través d'aquests tercers, els baixos obstinats o obstinats harmònics. Es tracta d'estructures molt habituals en la música renaixentista (*Las Vacas*, *Conde Claros*, *La Spagnoletta*, *Greensleves*, *La Bergamasca*, *Las Folias de España*, etc.), barroca (*Cànon a 3*, de J. Pachelbel; *Sonnerie de Sainte Geneviève du Mont a Paris*, de M. Marais; *Follia*, de A. Corelli o A. Vivaldi; *Passacaglia* o *Chaconne*, de diversos autors, etc.), i del segle XX, especialment en el llenguatge del pop-rock (música *hip-hop*, alguns *riffs* del rock clàssic) o la música llatinoamericana (*La Bamba*, la majoria de la música salsa, *merengue*, *bachata*, *son cubà*, etc.).

Un treball interpretatiu a través dels obstinats ens aporta, a causa essencialment de les seves característiques estructurals basades en la repetició, la simplicitat i l'homofonia, un gran nombre d'avantatges pedagògics suplementaris enfront a altres tipus de peces a l'hora de realitzar un treball interpretatiu instrumental a l'aula. Passem tot seguit a comentar breument aquests aspectes positius:

a) Simplicitat: intrínsec a la seva pròpia estructura musical.

b) Adequació a les possibilitats de l'alumne/a: podem elaborar esquemes amb un variadíssim i il·limitat ventall de dificultats que s'adeqüin perfectament al grau de coneixements així com a les possibilitats de cada alumne/a.

c) Memorització fàcil: inherent a la naturalesa d'aquest tipus de música. En tractar-se d'esquemes curts que es van repetint, és evident que el treball de memorització o, si es vol, de lectura musical, esdevé un element perfectament assolible gairebé a qualsevol edat (a partir de l'ensenyament primari).

d) Resultat immediat: avantatge fonamental en l'estímul de l'alumne, ja que un *feed-back* positiu és, al meu parer, un dels paràmetres essencials per a l'edu-

cació musical i, alhora, un dels més difícils d'aconseguir en la pràctica instrumental dins de l'aula.¹⁰

2.2. OBJECTIUS, PROCESSOS I PROTOCOL DE TREBALL. UN MODEL RENAIXENTISTA PER A L'ESCOLA DEL SEGLE XXI

Abans de passar a descriure, amb exemples i d'una manera detallada, la metodologia de treball, cal esmentar quins són els objectius pedagògics que es deriven directament de la utilització específica de la proposta metodològica. Així, esmentaríem que, com és evident a conseqüència directa dels avantatges anteriorment descrits, ens queden definits objectius d'iniciació a la praxi musical associats a l'assertivitat. A través d'aquesta proposta, l'alumne/a arribarà a produir música en grup que serà consonant, harmònica, polifònica, contrapuntística, afinada, agradable a l'oïda i, sobretot, de molt fàcil execució, en un temps relativament curt i amb uns resultats quasi immediats. Creiem que aquest aspecte *per se* té suficient entitat i pes específic com per justificar el seu ús. No obstant això, resulta interessant desglossar breument alguns d'aquests objectius específics que es deriven directament de la nostra proposta i que se sumen a tots aquells que són generals de la pràctica instrumental:¹¹

- a) Facilitar l'execució de peces musicals complexes en grup.
- b) Agilitar el procediment de preparació i treball.
- c) Introduir l'alumne/a a la pràctica musical grupal generant-li una vivència sonora positiva des d'un primer moment.
- d) Adequar els fragments executables en cada cas a les capacitats de cada nen/a.
- e) Fomentar la improvisació i l'estructuració musical tot donant llibertat a l'alumne/a per generar els seus propis esquemes i estructures.

Així, i de manera prèvia a concretar el protocol de treball proposat, caldria acotar les condicions prèvies que es consideren recomanables per tal que els resultats obtinguts siguin òptims.

10. Cal recordar al respecte el trist i sens dubte desagradable espectacle sonor que sol produir un grup de vint-i-cinc nens i nenes intentant tocar *El gegant del pi* o *Titànic* o qualsevol altre fragment musical amb llurs flutes de bec sopranos, sovint amb digitació alemanya, desafinades, de molt baixa qualitat i que, en definitiva, no deixen de banalitzar el procés i el fenomen musical en si a l'uníson teòric.

11. *Curriculum d'educació primària*, Barcelona, Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, 1994.

a) Es recomana que el docent tingui alguns coneixements d'harmonia i nocions de contrapunt per tal que sigui capaç de desenvolupar les veus que s'assignaran a cada alumne/a partint de l'estructura harmònica concreta sobre la base de l'estil de la peça escollida.

b) És necessari haver fet a classe alguna sessió prèvia de presa de contacte amb els instruments Orff a fi i efecte que els alumnes es familiaritzin amb la tècnica necessària quant a manera de percutir les plaques, control de la intensitat del so, precisió en l'atac de les notes, etc.

c) És necessari que el docent sigui capaç de tocar algun instrument melòdic i/o harmònic, preferentment de so agut i/o potent (flauta travessera, oboè, clarinet, trompeta, violí, teclat o piano), per tal que la melodia florida desenvolupada pel docent destaquï per damunt del teixit realitzat pels alumnes.

d) Per tal de poder dur a terme un bon treball, és aconsellable disposar d'un mínim instrumental a l'aula. Considerant un hipotètic grup de vint alumnes, es recomanaria tenir, aproximadament, l'equipament següent: un teclat electrònic, un metal·lòfon baix, un xilòfon baix, dos metal·lòfons alts, un xilòfon alt, dos metal·lòfons sopranos, quatre o cinc carillons (un d'ells cromàtic) i altres instruments rítmics.¹²

e) És recomanable disposar d'algun instrument cromàtic. Tot i així, s'aconsella transportar totes les peces a les tonalitats de do major o la menor, la qual cosa ens permetrà emprar el mínim de plaques cromàtiques o notes alterades.

f) Un mateix instrument es pot compartir entre dos alumnes sempre i quan les veus de cadascun no interfereixin.

Arribats a aquest punt, ja podem passar a descriure un possible protocol de treball, que ha estat plenament experimentat i contrastat a través de l'experiència pràctica amb alumnes d'edats diverses, compreses entre els nou i els vint-i-cinc anys, els coneixements dels quals, pel que fa al llenguatge musical, la lectura i el control instrumental, eren escassos, si no inexistents.

12. Cal esmentar que aquesta disposició és indicativa. Ens permet fer un repartiment de veus en acords més expandits, la qual cosa genera resultats de major densitat sonora. Al mateix temps, el fet que tinguem xilòfons i metal·lòfons ens permet alternar timbres cada episodi de dues o quatre rodes (per exemple), podent fer un treball tímbric més ric. Tot i així, també es pot treballar amb una menor varietat d'instruments. També he comprovat que resulten molt útils els metal·lòfons de plaques soltes, que ens permetran ordenar les notes en la disposició pertinent per a cada peça de cara a treballar amb nens molt petits o amb dificultats d'aprenentatge. Així mateix, resulta perfectament possible el fet de poder incorporar altres instruments (guitarra, piano, violoncel, flautes, clarinets, etc.), si es dona el cas que algun alumne/a realitza estudis específics en centres d'ensenyament musical en horari extraescolar.

El treball es farà de manera additiva, és a dir, per superposició progressiva de veus, començant pels instruments més greus per finalitzar amb les veus més complexes i els instruments més aguts. Cada alumne/a romandrà al seu lloc mentre no sigui incorporat al grup. Així mateix, els que ja tenen assignades veu i instrument tocaran cada cop que un nou alumne/a hagi assolit el seu fragment a tocar, a fi i efecte de sincronitzar la seva veu individual dins del col·lectiu. Aquest procés es repeteix amb cada nova entrada i conclou un cop tots els infants han estat introduïts a l'orquestra.

Agafem, per exemple, un baix obstinat simple: *La Bergamasca*, un anònim del segle XVI italià que va tenir moltíssima proliferació en tota l'Europa d'inicis del segle XVII. N'existeixen versions de A. Falconiero, M. Uccellini, J. H. Kapsberger, T. Merula i A. Valente, entre d'altres. La seva base harmònica és molt simple, ja que es tracta d'una roda de quatre acords disposats en tònica, subdominant, dominant i tònica (fig. 1). Aquesta roda, en la tonalitat de do major, queda de la manera següent:



FIGURA 1

El primer pas consisteix a assignar les veus de baix (fig. 2). Atès que representa la base harmònica i, per tant, la columna vertebral de la peça, és aconsellable que l'alumne/a encarregat d'interpretar-la sigui el màxim de precís des del punt de vista rítmic. Es recomana també que aquesta veu sigui interpretada amb un teclat electrònic¹³ amb una registració de so constant (tipus violí, *strings*, *orchestral*, etc.) doblada per un metal·lòfon baix. Obtindrem així un efecte sonor molt interessant.

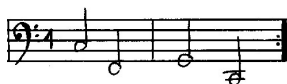


FIGURA 2

13. Per a aquells alumnes que no coneguin la disposició de les notes en un teclat, suposa una bona solució escriure la seqüència numèrica 1, 2, 3, 4 sobre les tecles respectives (do, fa, sol, do).

A continuació, assignarem una veu ornamentada *de caràcter*¹⁴ al xilòfon baix (fig. 3). Observeu que aquesta veu està desglossada en un valor disminuït de negra. Es tracta d'una veu que dóna caràcter i, per tant, és recomanable que se senti per damunt de la mitjana de volum del conjunt.



FIGURA 3

A partir d'aquest punt anirem incorporant alumnes. Les veus que es donen es poden deduir escollint a l'atzar combinacions de notes dins dels quatre acords consecutius de la roda concreta.¹⁵ Observeu a continuació tot un seguit de possibilitats amb diferents graus de dificultat partint únicament de la primera nota, sol (fig. 4).



FIGURA 4

Fent un exercici de combinatòria, podem generar un gran nombre de veus emprant únicament les notes que formen estrictament els acords. Es tracta de veus idònies per a instruments que no tinguin un so massa present (especialment

14. Cada peça sol tenir associat un baix disminuït, és a dir, lleugerament ornamentat, que confereix caràcter i estil a la peça. És una part prescindible, però es recomana, sobretot en el cas d'obres que tenen molta personalitat, que sigui interpretada de manera contundent i potent. Aquest procediment genera una base sonora rica i que ens serveix de gran ajut per establir una textura rítmica sobre la qual resultarà molt més fàcil ajustar les altres veus.

15. És evident que, emprant aquesta metodologia, ens saltarem probablement les normes de la conducció de veus segons l'harmonia clàssica en algunes de les veus. No obstant això, creiem que aquesta petita llicència es justifica per l'interès pedagògic d'adequació a les possibilitats materials, instrumentals i humanes que, sens dubte, passa per davant de la concepció tècnica correcta.

carillons alts i sopranos, tot i que, eventualment, també poden funcionar amb metal·lòfons o xilòfons alts i/o plaques soltes).

Per a tots aquells infants amb qualitats excepcionals pel que fa a l'execució, la lectura i la interpretació, podem desenvolupar veus ornamentades amb un major grau de dificultat. Depenent del criteri del docent, així com del tipus i estil de peça escollits, resultarà interessant, per no dir necessari, atorgar les veus d'aquestes característiques a instruments de sonoritat potent, preferiblement metal·lòfons o xilòfons alts o sopranos. A continuació, en proposem algunes (fig. 5).



FIGURA 5

Finalment, només ens queda escriure una veu glossada, segons l'estil al qual pertany la peça escollida, que serà interpretada pel docent, acompanyant a tot el grup.

En aquest cas concret, es proposa com a exemple la idea següent, però, evidentment, se'n poden escriure infinites (fig. 6).

Tot i que l'objectiu d'aquesta proposta es basa en el treball melòdic, és evident que també podem introduir elements de percussió d'altura indeterminada per tal de marcar el ritme. Així doncs, no es descarta la possibilitat d'afegir esquemes rítmics per a triangles, caixes xineses, claus, panderos, panderetes, timbals o d'altres. En el cas de peces modernes o llatines, aquests elements seran imprescindibles, ateses les característiques implícites d'aquests tipus de música.

Tan bon punt tots els alumnes tenen assignades llurs veus, és el moment de fer un treball interpretatiu de la peça. Les possibilitats són variades. Es pot iniciar la peça fent un començament simultani o bé començar amb els baixos i incorporar progressivament seccions instrumentals cada dos compassos o múltiples de dos. Es poden fer seccions per timbres de quatre, vuit o setze compassos, alternant un tipus d'instruments amb d'altres (xilòfons *vs.* metal·lòfons o carillons). Podem alternar seccions *forte* amb seccions *piano*. Així mateix, quant al final, podem concloure la peça amb una cadència conclusiva de *tutti*, anar dis-



FIGURA 6

minuint el volum progressivament fins a la desaparició total del so o acabar amb un *ritardando* general.¹⁶

Ja per concloure aquest apartat, cal esmentar que cada docent, en virtut del tipus, característiques i coneixements de l'alumnat, així com d'altres condicionants (material i temps disponibles, etc.), pot escollir o dissenyar variacions o modificacions a aquesta metodologia proposada. Aquests exemples són indicatius d'un procediment variable, en el qual el criteri últim ha d'estar en mans del professional i/o especialista. Creiem fermament, i de fet ho hem experimentat any rere any, que un treball interpretatiu basat en els baixos obstinats a través dels instruments Orff aporta una experiència vivencial del fenomen musical a l'infant única quant a la facilitat, immediatesa i resposta emocional. És gratificant comprovar l'expressió de sorpresa, estupefacció i reafirmament que mostren els alumnes quan experimenten i comproven (malauradament, massa sovint per primer cop) que fer, crear i interpretar música en grup és relativament

16. És recomanable guardar aquesta darrera opció per a alumnes experimentats, ja que llur execució esdevé tremendament complexa.

fàcil i perfectament assolible en temps molt breus. Si l'infant comprova que en sap i pot, la seva predisposició envers la música canvia radicalment i aquesta és, al meu entendre, la millor aportació que l'escola pot fer de cara a la formació integral de la persona. Què és la música, sinó una font de plaer espiritual?

3. ANNEXS

3.1. ALGUNS EXEMPLES D'OBSTINATS

A continuació, es donen un seguit d'exemples d'obstinats harmònics de diversos graus de dificultat que es poden emprar tot utilitzant la mateixa metodologia.

Adagio $\text{♩} = 60$



FIGURA 7. *Chaconne*, anònim, autors diversos, Barroc francès, segles XVII-XVIII.



FIGURA 8. *Canon a 3*, de J. Pachelbel (1653-1706).



FIGURA 9. *Division upon a ground*, anònim anglès, segle XVII.

Veü característica:

The image shows the musical score for 'La Follia' by A. Corelli. It consists of two staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a basso continuo line in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The piece is characterized by its repetitive bass line and intricate melodic patterns.

FIGURA 10. *La Follia*, de A. Corelli (1653-1713).

Veü característica:

The image shows the musical score for 'Recercada sobre tenores' by D. Ortiz. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are a basso continuo line in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The piece is characterized by its repetitive bass line and intricate melodic patterns.

FIGURA 11. *Recercada sobre tenores*, de D. Ortiz, 1553.



FIGURA 12. *Ciaconna*, de T. Merula (1595-1665).

Veü característica:



FIGURA 13. *La Bamba*, tradicional mexicana.

3.2. ALGUNES FONTS INTERESSANTS D'OBSTINATS I/O EXERCICIS D'ORNAMENTACIÓ DE VEUS

- BACH, J. S. *Andante de la sonata BWV 1034. Neue Ausgabe Sämtlicher*. Basel: Werke, Bärenreiter, 1963.
- BRUNELLI, A. *Varii esercitii, 1614*. Zurich: Pelikan, 1977.
- BUXTEHUDE, D. *Sonata núm. 4*. Vol. 1. Graz: Breitkopf, 1957.
- CABANILLES, J. *Pasacalles 1, 2, 3, 4, 5. Opera omnia*. Vol. II. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1933.
- CORELLI, A. *La Follia, six solos for a flute and a bass, London 1702*. Madrid: Arte Tripharia, 1982.
- COUPERINI, F. *Obres variades: Pièces de clavecin*. Nova York: Dover, 1977.
- CROFT, W. *Ground: Complete harpsichord works*. Vol. I. Londres: Stainer & Bell, 1974.
- MARAIS, M. *Chaconne, Passacaille, Petit Passacaille. Pièces en trio, Paris, 1692*. Florència: SPES, 1982.
- MARTÍN Y COLL, A. *Tonos de palacio y canciones, 1706*. Vol. I i II. Madrid: Unión Musical Española, 1984.
- MOREL, J. *Chaconne, Paris 1709*. Basel: Minkoff, 1965.
- ORTIZ, D. *Tratado de glosas sobre calussulas y otros géneros, Roma, 1553*. Kassel: Bärenreiter, 1936.

- PURCELL, H. *Music for a while*. Altres obres.
- SIMPSON, C. *The division violist or an introduction to the playing upon a ground*, London. Nova York: Performers Facsimiles, 1969.
- SIMPSON, C. [et al.]. *Seven sets of divisions for bass viol*. Londres: Gordon Dodt, 1980.
- The division flute upon several excellent grounds, London, 1706*. Madrid: Arte Tripharia, 1980.
- The Fitzwilliam Virginal Book*. Vol. I i II. Nova York: Dover, 1979.
- VALENTE, A. *Lo ballo dell'Intorcia*. Vol. II. Mainz: Silva Ibérica de Música para Tecla, p. 26-27. Mainz: Schott 5494, 1965.
- VAN EYCK, J. *Der Fluyten Llust-hof, 1646*. Apeldoorn: Muziekuitgeverij Ixijzet, 1958.
- VIDELA, M. *Ejemplos de ornamentación del Renacimiento*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1976.
- VIVALDI, A. *Piango, gemo (Passacaglia)*. Copenhague: Knud Jepsen, 1949.

4. BIBLIOGRAFIA

- ALSINA, P. *El área de educación musical: Propuestas para aplicar en el aula*. Barcelona: Graó, 2002.
- ARGELAGA, J. «Digitació alemanya i barroca». *Revista Bloc*, núm. 7 (1994), p. 4-5.
- BASSOLS, M.; OLIVERAS, A. *Joc dramàtic i educació, entorn, art i cultura*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Domènech, 1993.
- BRUCE GODSTEIN, E. *Sensación y percepción*. Madrid: Debate, 1992.
- CALDWELL, J. *English keyboard music before the Nineteenth Century*. Nova York: Dover, 1973.
- CASTANYER, O. *La asertividad: Expresión de una sana autoestima*. Bilbao: Desclée de Brouwner, 2004.
- ESCUADERO, P. *Lenguaje musical y didáctica de la expresión musical 1*. Madrid: San Pablo, 1996.
- GOLDÁRAZ, J. J. *Afinación y temperamento en la música occidental*. Madrid: Alianza, 1992. (Alianza Música; 58)
- GUSTEMS, J.; CALDERÓN, C. «No t'emocionis... escolta! L'ús de la música en l'educació emocional». *Revista Catalana de Pedagogia*, vol. 3 (2004), p. 331-347.
- IZURIETA, A. M. *Juego, luego existo*. Lima: Retama, 1996.
- ORIO DE ALARCÓN, N. «La música en las enseñanzas de régimen general en España y su evolución en el siglo XX y comienzos del XXI». *Revista Electrónica Léeme*, núm. 16 (novembre 2005). <<http://www.musica.rediris.es>> [Consulta: 15 desembre 2005]

