

**Els factors condicionants del procés
d'aprenentatge musical instrumental de
persones invidents amb formació
professional: contrast entre factors
limitadors i factors afavoridors.**

Estudi de casos

Alba Roca i Vila

4t MEP M2B

Lluís Solé Salas

Treball de Final de Grau

Facultat d'Educació, Traducció i Ciències Humanes

Universitat de Vic

13/05/2016

Índex

Índex	pàg. 1 i 2
Agraïments	pàg. 3
Resum	pàg. 4
Abstract	pàg. 5
1. Introducció	pàg. 6
2. Objectius	pàg. 7
3. Fonamentació teòrica	pàg. 8-25
3.1 Definició conceptes	pàg. 8 i 9
3.2 Breu evolució de la situació de les persones invidents en la història	pàg. 9-12
3.3 Apunts històrics de l'ensenyament específic per a persones invidents	pàg. 12-14
3.4 Aspectes pedagògics de l'Educació Musical en persones invidents	pàg. 15-22
3.4.1 Limitacions comunes en totes les persones invidents	
3.4.2 Inclusió a l'aula.	
3.5 La Metodologia de la Musicografia Braille	pàg. 23-25
3.5.1 Definició i característiques generals	
4. Part pràctica. Estudi de casos.	pàg.26-33
4.1 Entrevistes	pàg. 26-28
4.2 Observació a partir de gravacions	pàg. 29-33
5. Resultats	pàg. 34-53
5.1 Resultats de les entrevistes	pàg. 34-51
5.2 Resultats de l'observació a partir de gravacions	pàg. 51-53
6. Conclusions	pàg. 54-57
7. Limitacions trobades i propostes per a futures recerques	pàg. 58

8. Bibliografia	pàg. 59-61
8.1 Llibres	pàg. 59 i 60
8.2 Revistes o articles de revistes	pàg. 60 i 61
8.3 Documents electrònics	pàg. 61
Valoració personal	pàg. 62
9. Annexes	pàg.63-128
9.1 Entrevistes realitzades a músics professionals invidents.....	pàg. 63-87
9.2 Entrevista realitzada al professor de música de l'ONCE, Isidre Vallès	pàg. 87-97
9.3 Informes descriptius dels sis vídeos observats	pàg. 98-116
9.4 Taules d'anàlisi del vídeo de la cançó coneguda.....	pàg.117 i 118
9.5 Citacions interessants a destacar que s'han extret de les entrevistes.....	pàg. 119-127

Agraïments

Aquest treball no hagués estat possible sense certes persones que m'han ajudat en la seva realització.

En primer lloc m'agradaria donar les gràcies a en David Viñolas, ja que sense ell no hagués estat tant fàcil poder-me posar en contacte amb les persones que han acabat convertint-se en els casos del treball a estudiar. Altrament, gràcies per voler formar part d'aquest petit projecte.

D'altra banda, i no per aquest motiu menys importants, vull deixar per escrit el meu sincer agraïment cap en Pol Oñate, en Shyam Sunder, en Ricard Canals i l'Ignasi Terraza per la implicació malgrat les agendes plenes, l'interès i la motivació en aquest treball.

També considero important destacar a l'Isidre Vallés, professor de música de l'ONCE. Moltes gràcies per mostrar tant d'interès en el meu projecte, per l'intercanvi d'opinions, per tots els articles compartits i, sobretot, pel recolzament immediat.

Altrament, les meves sinceres gràcies a en Jaume Domingo, el qual ha aportat la seva pròpia visió en la part pràctica del treball. Sense ell no hagués estat possible aquest interessant contrast de perspectives.

Seguidament, m'agradaria agrair a la Universitat de Vic i més concretament a en Lluís Solé Salas. Gràcies per la confiança que has tingut en mi, pel seguiment i per totes les observacions, les quals m'han permès anar avançant en la realització del Treball de Final de Grau.

Per últim, voldria donar les gràcies a la meva mare i a la Sara per tota la paciència, l'ajuda i el suport que m'han donat durant aquests mesos.

El meu profund agraïment perquè, sense vosaltres, aquest treball no hagués estat possible.

Resum

Aquest treball consisteix en descobrir quins són els factors condicionants (dificultosos i afavoridors) del procés d'aprenentatge instrumental de persones invidents amb formació musical professional.

La metodologia emprada es basa en l'anàlisi de les dades qualitatives sorgides d'entrevistes i de l'observació a partir de gravacions realitzades als casos estudiats (persones invidents músics professionals).

Pel que fa als resultats, hi ha un total de tres limitacions dins el procés d'aprenentatge instrumental de persones invidents. Aquestes limitacions es basen en la complexitat de llegir o escriure la musicografia Braille, en la memòria com a mètode d'aprenentatge i, en la comunicació entre músics dins un conjunt musical.

Es pot destacar però, que la principal limitació per un músic invident, no és el fet de no veure-hi sinó la perspectiva que té la societat vers aquesta mancança.

Paraules clau: persones invidents, aprenentatge instrumental, dades qualitatives, factors dificultosos o afavoridors, casos estudiats.

Abstract

This work consists in discovering which are the conditioning factors (hindering and favouring) in blind person's instrumental learning process, who has professional musical training.

The methodology used is based on the qualitative data analysis arose from interviews as well as on the observation on the basis of studied cases recordings—professional blind musicians.

According to the results, three are the limitations on the blind person's instrumental learning process: the difficulty with reading or writing Braille musicography, the memory-based learning and the communication between musicians in a musical ensemble.

However, it is important to highlight that the main limitation of being a blind musician is not the fact that they can't see, but the society's perception towards this lack.

Key words: blind musicians, instrumental learning process, qualitative data, hindering or favoring factors.

1. Introducció

El tema d'aquest Treball de Final de Grau està encarat a identificar certes estratègies que es relacionen tant amb la música com amb l'atenció a la diversitat, més concretament amb la ceguesa, per poder aplicar-los a una futura tasca docent. En altres paraules, la tria de la temàtica d'aquest projecte no ha estat eventual sinó que s'ha reflexionat sobre aquesta i sobre les possibilitats pedagògiques de les quals disposa.

En aquest es desenvolupen i es donen a conèixer quins són els factors limitadors i afavoridors del procés d'aprenentatge instrumental de persones invidents amb formació musical professional. És a dir, quins són els elements i/o les circumstàncies que condicionen a l'hora d'aprendre a tocar un instrument a les persones invidents que han arribat a ser professionals en l'àmbit de la música.

D'altra banda, cal destacar que les persones invidents a l'aula són una petita part però, no deixa de ser és una realitat més i, com a tal, es considera necessari estar-ne ben informat.

L'estructuració del treball es divideix en tres grans blocs:

- En la fonamentació teòrica es troben tot aquells aspectes, explicats per veus d'autors immersos en el món de la invidència i la música, que es complementen i reforcen en l'apartat pràctic, l'estudi de casos.
- La part pràctica consta d'una breu explicació de cada un dels dos mètodes d'investigació emprats en aquest apartat del treball i de les interpretacions de les dades qualitatives extretes d'aquests. En altres paraules, dels resultats.
- Les conclusions són la clausura del treball on s'esmenten totes aquelles reflexions finals les quals s'han pogut obtenir gràcies a l'estudi previ tant teòric com pràctic i amb el contrast d'ambdues parts.

D'altra banda però, també consta d'un índex, un apartat d'agraïments, un abstract en el qual es resumeix breument el contingut del treball, una introducció i, finalment, una bibliografia/webgrafia on es troben totes les fonts d'informació utilitzades per a l'elaboració d'aquesta recerca.

Per últim, l'objectiu i les qüestions de recerca que se'n desprenen, els quals donen coherència al treball, es troben en el punt següent.

2. Objectius del treball

En aquest apartat s'indica l'objectiu principal que es vol assolir al llarg de les diferents parts del treball i les qüestions de recerca que se'n desprenen. Ambdós aspectes donen sentit a aquesta investigació.

L'objectiu cabdal d'aquesta investigació es pot resumir en:

- Identificar i conèixer quins són els factors condicionants (limitadors i afavoridors) del procés d'aprenentatge musical instrumental de persones invidents amb formació professional o en procés d'adquisició d'aquesta capacitat.

D'altra banda i amb relació a aquest, s'han extret un seguit de qüestions de recerca les quals es presenten a continuació:

1. Realment són significatives les limitacions que les persones invidents es troben a l'hora de tocar un instrument o és fruit del pensament de la societat? És a dir, és possible que la societat concebi aquestes limitacions com un problema més rellevant del que realment és i es percep dins un conjunt musical?
2. Com es poden atenuar els efectes d'aquestes limitacions dins el treball a l'aula?

3. Fonamentació teòrica

3.1 Definició conceptes

Per tal d'introduir el tema que aborda aquest treball, es considera necessari seleccionar, fer distinció i definir certs conceptes teòrics que són fruit d'algunes incerteses i discrepàncies.

Rosa (1993) comenta que “els termes deficiència, discapacitat i minusvalidesa, que van ser aprovats per la OMS (Organització Mundial de la Salut) l'any 2001, no són sinònims. Cada un d'ells té un significat precís i creuen que és important conèixer-los per usar-los amb propietat. *Deficiència* fa referència a un trastorn a nivell orgànic, *discapacitat* es refereix al trastorn a nivell funcional ocasionat per la deficiència i *minusvalidesa*, a la situació de desavantatge social causada per les deficiències i les discapacitats”.

Per altra banda, tal i com molt bé afirma Leonhardt (2004: 179), “actualment, el concepte de discapacitat visual es fonamenta més en l'interès per la capacitat visual de les persones que no pas en la focalització de la pròpia deficiència”. En altres paraules, i segons comparteixen altres autors, com ara Mercadal i Martí (2012), “anys enrere es tenia la idea de que les persones amb una disminució visual greu, però que conservaven una resta visual, no havien d'utilitzar-la amb excés pel risc a perdre-la. Des de la dècada del 1970 aquest concepte ha anat canviant, i avui en dia es considera necessari utilitzar la visió residual (baixa visió), millorant el seu rendiment a partir de l'estimulació visual, un entrenament adequat i els medis òptics necessaris”.

A més, dins el marc de la OMS, en la *Classificació internacional del Funcionament, de la Discapacitat i de la Salut* (CIMMD) la paraula ceguera es defineix amb finalitats tant legals com socials i es troba bastant regulada en tots els països occidentals.

Tot i així, es recomanable destacar la diferència, a nivell funcional, entre el concepte de ceguera i el concepte de baixa visió.

Es parla de ceguera quan no existeix cap resta de visió i l'individu compta únicament amb percepció de llum o, inclús, quan malgrat tenir una petita resta visual, aquesta no resulta funcionalment útil en les activitats quotidianes (lectura, escriptura, etc.), en definitiva, quan l'agudesa visual és inferior a 0,05 o quan la restricció de camp és inferior a 10graus. [...] Des del punt de vista dels aprenentatges (lectura i escriptura), el nen cec és aquell que els realitza a través del sistema Braille. La percepció de llum, si n'hi ha, li serveix bàsicament per orientar-se i desplaçar-se. Per altra banda, des del punt de vista funcional, es poden considerar persones amb baixa visió aquelles que tenen una resta visual útil per veure la llum, orientar-se i utilitzar-la amb propòsits funcionals (desplaçar-se, escriure, llegir, dibuixar, etc. Seguint amb els criteris de la OMS, s'entén que un individu presenta una baixa visió quan, tot i utilitzar les millors correccions òptiques, la seva agudesa visual, en el millor ull, es situa entre una mínima del 0,05 i una màxima inferior al 0,3. (Mercadal i Martí, 2012).

Recollint tot el que s'ha dit doncs, ja es pot tenir un discerniment clar de les diferències entre els conceptes teòrics deficiència, discapacitat i minusvalidesa.

3.2 Breu evolució de la situació de les persones invidents en la història

El següent punt a considerar és una breu història de la consideració que han tingut les persones cegues al llarg del temps tant a nivell social com econòmic.

Segons Montoro (1991) “des de els temps més remots sabem a través, de la Història Universal, de cecs singulars que van exercir un paper rellevant en el món de les arts. [...] La manca de visió no ha estat un obstacle insalvable per a que les persones invidents deixessin la seva petjada a totes les èpoques”.

Tot i així, Ipland i Parra (2009: 454) asseguren que “si revisem la història d’algunes societats des de temps remots es pot comprovar que han considerat les discapacitats sensorials, inclosa la ceguera, com una cosa no del grat de la societat a la que es pertanyia”.

És més, segons Martínez (2004) “durant molts segles la humanitat ha practicat la caritat amb els faltats de vista, però no s’han preocupat d’ensenyar-los a guanyar-se el sosteniment diari i els ha negat un lloc de treball remunerat perquè l’efecte de l’acció caritativa és més immediat i no comporta responsabilitat ni problemes, en tant que la instrucció de l’invident exigeix temps, diners i determinades aptituds en mestre i deixeble”.

Lowenfeld (1964), un professor d’educació artística que va estar immers en el treball amb persones invidents a les escoles, estableix que l’evolució històrica esmentada anteriorment pot dividir-se en tres etapes diferents: el període primitiu, l’època dels asils i l’edat de la integració social.

El període primitiu. La primera etapa equivaldria a una espècie de prehistòria, en la qual els cecs eren generalment considerats com una càrrega econòmica, sense més calor que el que comportava el dret fonamental a viure. A l’antiguitat eren, doncs, tractats amb un gran menyspreu. L’època dels asils. La segona etapa comença amb l’inici del cristianisme a Roma i acaba a la fi del segle XVIII, quan Valentin Haüy funda la primera escola per a cecs a París, el 1784. En aquest llarg període se’ls reconeixia el dret a la vida, però no s’estimulaven l’educació i la independència. La persona sense visió era considerada encara una persona desamparada capaç d’una existència digna només possible per la benvolença d’altres, especialment sota la tutela de l’Església. L’edat de la integració social. L’etapa final comença amb la Il·lustració francesa i amb l’establiment d’una educació sistemàtica per als cecs. A partir d’aquí els cecs comencen a ser integrats en la societat com a membres adults. Aquest procés, però, és lent, i

encara avui continua essent parcial. Inclosos en un model a voltes discriminat, els cecs encara han d'aconseguir el seu veritable lloc en la societat. (Lowenfeld, 1964: p.193).

Així mateix, a l'Índia estava permès abandonar o matar els cecs ja que estaven considerats impurs i aquests havien de ser exclosos de tota cerimònia sagrada.

En canvi a Egipte van ser tractats amb més benevolència, degut a que existien una gran quantitat d'afectats de tracoma, una malaltia endèmica. Tot i així, molts d'ells van haver de viure en la mendicitat i altres van exercir oficis de músic. La flauta i l'arpa van ser els més utilitzats. [...] També treballaven com forners, fabricants de fulles de paper, etc. [...] A la Xina, les persones invidents durant el segle II a.C. es van agrupar creant confraries amb normes que tots els associats havien de complir. L'objectiu d'aquests gremis era ajudar-se i lluitar pels seus drets." (Ipland i Parra, 2009: 454).

De manera paral·lela, Leonhardt (2004: 194) esmenta que "entre la gent primitiva, els nens cecs, i també els adults, eren sovint condemnats a una mort segura. A l'antiga Prússia, tots els nens que naixien amb un defecte eren morts amb refinades formes de tortura". D'altra banda, Homer de Grècia, el poeta escriptor de la *Ilíada* i l'*Odissea*, era un cec que va acabar perdut en la misèria. Ipland i Parra (2009: 454) comenten que "a Grècia es creia que els deus consideraven als cecs com a posseïts capaços d'endevinar qualsevol cosa, encara que a Esparta se'ls abandonava o se'ls tirava de la muntanya Taigeto avall". D'altra banda, a Roma hi havia músics, poetes, escolàstics i advocats invidents. Aquests vivien dins la precarietat, els nois cecs eren venuts per esclaus i les noies els exigien que es prostituïssin. No hi havia cap ajut de l'Estat ni cap mena d'ajuda humanitària. És més, Leonhardt (2004: 194) afirma que "la majoria de cecs no tenien res per vestir-se, casa on allotjar-se, etc. En definitiva, eren uns rodamóns i totes les seves possessions es reduïen a un gos i una motxilla".

Centrant-nos en l'edat mitjana i més concretament a la península Ibèrica, els trobadors i joglars narraven històries. De fet, un d'ells, el qual no se sap el nom, va ser reconegut per ser invident i per ajudar en el foment en la transmissió de l'art de tocar el llaüt. Kreschmer (1925) explica que "durant aquest període, la ceguera estava unida en general amb la pobresa i la mendicitat i que havia existit bastanta diferència entre aquells invidents que eren músics o cantants i els que es trobaven abandonats, arribant a ser recollits en asils".

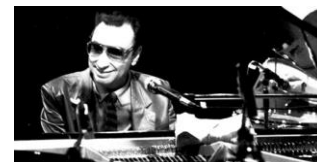
En la mateixa època, Leonhardt (2004: 194) explica que "Sant Lluís funda a França l'asil per a cecs dels Quins-Vingt. Poc després es creen establiments semblants a Alemanya, Àustria i altres països. El 1580, l'espanyol Francisco Lucas idea un sistema de lectura per a cecs mitjançant l'ús de lletres de l'alfabet romà gravades en tauletes de fusta".

Així mateix i com a curiositat, entre els anys 1600 i 1868 van existir els monjos Komuso. Eren un grup de monjos japonesos de l'escola budista Fuke que es caracteritzaven per tocar la flauta amb un barret de palla ("cistella-hat"). Aquest barret era un element molt icònic, es teixia a partir de qualsevol herba que fos canya, vímet o bambú i aïllava completament als monjos de tots els *inputs* visuals possibles. Es tractava d'una eina d'ajuda per suprimir l'ego i per ajudar a les persones a escoltar amb més atenció el seu entorn.



Com s'ha pogut veure ja en línies anteriors al llarg de la història han existit grans i reconeguts personatges professionals de la música invidents. Alguns dels casos a destacar serien Antonio de Cabezón, Francisco de Salinas, Louis Thomas, Ray Charles, Vicenç Montoliu, José Feliciano i Stevie Wonder, entre d'altres.

- Antonio de Cabezón, nascut l'any 1510 a Burgos va ser organista, arpista i compositor espanyol del renaixement. La majoria de les seves obres estan dedicades originalment per a teclat.
- Francisco de Salinas. Músic cèlebre, compositor i humanista castellà nascut l'any 1513, del qual no es coneix res de la seva música.
- Louis Thomas, amb el pseudònim de Moondog, era de l'any 1916. Va ser conegut com a músic, inventor de diversos instruments i poeta estatunidenc. És considerat un dels músics de carrer més cèlebres de la història.
- Ray Charles. Cantant, pianista i clarinetista dels Estats Units, va néixer l'any 1930 i era destacat per la seva influència en la història de la música popular i per defensar-se excepcionalment en el gènere de la música del soul, R&B i jazz.
- Vicenç Montoliu, més conegut com a Tete Montoliu, va néixer l'any 1933 a Terrassa i va ser un pianista i compositor de jazz molt reconegut. Va ser el primer de trencar fronteres i arribar a ser conegut internacionalment. En el seu estil trobem grans influències, com ara la de John Coltrane.
- José Feliciano, va néixer a Puerto Rico l'any 1945 i és conegut com a cantant, músic i compositor porto-riqueny. És considerat el primer llatí el qual es va introduir al mercat de música en anglès facilitant el camí a altres artistes. D'altra banda, també ha estat



una gran influència en la música popular i ha destacat per les seves interpretacions amb la guitarra espanyola.

- Stevie Wonder, nascut el 1950, és conegut com a cantant, productor discogràfic i compositor estatunidenc. A part, destaca pels seus cants i per tocar diversos instruments, com ara la bateria, el piano i l'harmònica.

A tall de síntesi, segons Ipland i Parra (2009: 454) “trobem davant la ceguera el sentiment de misericòrdia manifestat en molts escrits però des d’una altra perspectiva, el privar de la vista es troba com a formes freqüents de càstig de moltes societats antigues. Per altra banda es pot constatar que la majoria de les persones afectades per una discapacitat s’allunyava de la societat i en la majoria dels casos vivien en mendicitat. [...] També, però es troben escrits que diuen el contrari atorgant respecte a poetes, filòsofs i savis invidents”.

3.3 Apunts històrics dels ensenyaments específics per a persones invidents

En efecte, Ipland i Parra (2009: 455) afirmen que “si bé com hem vist, hi ha hagut persones amb bones intencions cap a l’evolució de la situació dels invidents a la societat però, van mancar centres educatius per aquests. Diderot (*Lettres sur les aveugles à l’usage de ceux que voient*) va reclamar la necessitat que els cecs fossin instruïts”.

Segons Lowenfeld (1964) “el gran humanista Valentin Haüy funda la primera escola per a cecs a París, el 1784”. Per altra banda, Mercadal i Martí (2012) afirmen que “en aquesta l’ensenyament de la música va arribar a convertir-se en una matèria fonamental. [...] Després de que Valentin Haüy hagués fundat l’Institut nacional de joves cecs (*Institut national des jeunes aveugles*), centre on va arribar a estudiar i treballar com a professor el famós Louis Braille, el seu exemple va estendre’s i van començar a aparèixer altres centres semblants a Europa: Liverpool (1791), Edimburgo (1792), Londres (1799), [...] Estats Units, Boston i Nova York (1832)”.

Cal destacar també, que segons Ipland i Parra (2009: 456) “els treballs realitzats per Haüy van facilitar la figura d’un nou professor, d’una nova especialitat en l’Educació de la qual emergeix la necessitat que els estudis tinguin una forta base pedagògica enfocada als ensenyaments especials”.

Burgos (2004) esmenta que “Catalunya va ser la primera en promoure l’ensenyament musical a les persones cegues a Espanya. Al desembre del 1820, quan en cap lloc de tot el territori nacional es donava ensenyament a les persones cegues, Barcelona comptava amb dues escoles dedicades a aquest menester i subvencionades per l’Ajuntament. Entorn a una vintena de persones cegues van estar escolaritzades en aquells primers anys”.

Aquest fet va ser possible gràcies a Josep Ricart, un rellotge fundador de l’Escola Municipal de cecs de Barcelona, un dels dos centres esmentats en el paràgraf anterior. Aquesta va tenir molta activitat i molta relació directa amb la ciutat. Tant que va acabar evolucionant amb el que fins l’any 1962 es coneixia com a Escola d’Educació Especial Vil·la Joana. A data d’avui és un museu dedicat a la figura de Jacint Verdager.

Segons Burgos (2004) “també sabem que s’ensenyava música entre altres disciplines gràcies a l’entusiasme de personatges com Josep Ricart (esmentat anteriorment), Fray Joaquín Català, Antonio Mares, Joaquín Ayné i Jaume Isern, entre altres. No sols van destacar tots per la seva filantropia sinó també pels seus dots pedagògics arribant, inclús, a inventar aparells i eines per l’ensenyament”.

Seguint cronològicament, durant l’any 1842 es va fundar el Col·legi de cecs de Madrid, el qual més tard es va dir Real Col·legi Nacional de Sordmuts i Cecs de Madrid. A partir del 1857 es van crear nous centres arreu d’Espanya: Alacant (1862), Palma de Mallorca (1866), Sevilla (1873), entre d’altres.

En la totalitat d’aquests centres l’ensenyament de la música sempre va ser-hi present, especialment amb l’objectiu de proporcionar als estudiants una professió que els permetés guanyar-se la vida de forma digna, com intèrprets, compositors, afinadors o docents, i al mateix temps evitar la mendicitat. A mitjans del segle XIX eren ben conegudes a Barcelona les activitats de les agrupacions o orquestres de persones cegues, formades per alumnes de la mencionada Escola Municipal, que eren requerides per amenitzar diferents esdeveniments, acompanyar balls o fer concerts públics

Amb el temps i d’acord amb els canvis que es començaven a concebre al voltant de la concepció de l’educació i la pedagogia, aquells objectius es van anar ampliant, així com els programes i les matèries que s’impartien. En el 1880, Manuel Blasco Urgel, director del Col·legi Nacional de Sordmuts i Cecs de Madrid, cita en un discurs la importància de l’ensenyament de la música, i la relaciona amb objectius que van més enllà de la simple professionalització. [...]

De l’abundant informació que s’ha recaptat sobre els ensenyaments generals que es van impartir en els diferents col·legis i escoles per a persones invidents des del 1857, en forma de nombrosos reglaments, memòries, programes d’ensenyament i llibres de matrícula es desprèn, no sols l’efectiva existència d’una educació especial per aquest col·lectiu, sinó també la pràctica, en la majoria dels centres, d’uns instrucció musical i, inclús en ocasions, només d’ensenyament musical. Probablement sigui cert que aquest ensenyament musical no sempre va ser de gran qualitat però, no ho és menys que el seu exercici posava en manifest la seriosa inquietud dels mestres i educadors per formar a les persones cegues en un saber i un ofici que presumien que els podria ajudar notablement en el seu futur com adults, tant a allò referit a la

seva capacitat de ser independents econòmicament com a la seva millor inserció social. (Burgos, 2004).

Segons dades brindades per Pedro Molina Martín, professor i secretari del Col·legi Nacional de Sordmuts i de Cecs de Madrid, en l'any 1900 el nombre de discapacitats en els col·legis d'Espanya encara era inferior al que es desitjava. Només rebien educació en els establiments especials 4,14 de 100 sordmuts i 1,48 de 100 cecs durant els anys 1898 i 1899.

Ipland i Parra (2009: 456) esmenten que "en la data del 13 de desembre del 1938 es va crear la Organització Nacional de Cecs Espanyols (ONCE)". Va ser fundada gràcies a la voluntat de les persones invidents del país que durant els anys trenta del segle XX militaven en diverses associacions de Catalunya, Levante i Andalusia. Segons Mercadal i Martí (2012) "aquesta organització va passar a assumir l'educació de totes les persones amb discapacitat visual, que en aquells moments difícilment podien accedir al sistema educatiu de col·legis específics, alguns provinents dels antics centres mencionats, i altres de nova creació".

L'ONCE es va posar com a missió: la unificació, perfeccionament i canalització de l'ensenyament especial de persones invidents, fent-la eficaç.

L'organització Nacional de Cecs Espanyols va unificar les escoles especials existents en el país i va crear col·legis reconeguts per l'Estat, ubicats a Madrid, Sevilla, Alacant i Pontevedra. Més tard va establir una escola a Barcelona adscrita a un col·legi públic d'aquella demarcació. (Ipland i Parra, 2009: 456).

És d'importància remarcar que aquests centres van ser els pioners de la introducció de la música en l'educació bàsica l'any 1970 i que, es considera una assignatura oficial des del 1990 en el currículum d'Educació Primària de la LOGSE. Martos (2013: 48) afirma que "després de la llei, s'obra una nova etapa en l'educació espanyola. [...] Pel que fa a l'educació musical, la novetat d'aquesta llei no serà la inclusió de la mateixa en el sistema, assoliment aconseguit per la Llei General del 1970, sinó crear un espai curricular independent per la mateixa i dotar a aquesta de recursos necessaris per estar al mateix nivell que la resta d'àrees curriculars".

En definitiva, Mercadal i Martí (2012) apunten que "històricament sempre ha existit una especial relació entre les persones cegues i la música". Segons les autores aquest fet es pot donar gràcies a que la música és un art molt accessible per a les persones invidents ja que no és imprescindible el sentit de la vista per poder fer una plena execució. D'altra banda, es pot observar que l'educació específica per a les persones invidents ha tingut, al llarg dels anys, el seu transcurs evolutiu, més concretament en la creació de nous centres, com ho ha tingut també l'educació bàsica o musical del país.

3.4 Aspectes pedagògics de l'Educació Musical en persones invidents

L'alumnat amb discapacitat visual requereix d'unes necessitats educatives que provenen de la pèrdua d'una de les principals fonts d'informació i d'un dels principals sentits amb el que compten els humans, la vista. Leonhardt (2004: 205) explica que "els nostres ulls reben un total del 80% de la informació de l'entorn. La resta és aportada pels altres sentits: oïda, tacte, olfacte i gust". Així doncs, les persones invidents es troben limitades en certs aspectes, la majoria d'aquests comuns entre ells. A través de l'educació, més concretament de la música Boltrino (2008: 463) remarca que "podem contribuir a trencar barreres entre alumnes. [...] Un educador compromès és capaç de captar les diferències, acceptar-les i estimular-les" potenciant, així, la inclusió de la ceguesa a l'aula.

3.4.1 Limitacions específiques que es troben en totes les persones invidents

Segons Leonhardt (2004: 205) "la carència de visió provoca en l'individu una organització mental diferent, la construcció d'un pensament sense el suport d'imatges visuals, un coneixement de la realitat del món exterior a voltes confús, parcial i sovint fragmentari." Per tant, per a poder conèixer bé l'entorn cal manipular, identificar i comparar els objectes que els envolten. Així doncs, per a una persona invident percebre l'entorn implica un procés lent en el qual podem trobar-hi algunes dificultats comunes.

En relació amb les línies anteriors i de forma oposada, segons Mercadal i Martí (2012) "la discapacitat visual no és una garantia d'augment de la percepció auditiva ni de l'habilitat musical".

Altrament, abans de fer una estructuració de les diferents limitacions comunes en les persones invidents, convé subratllar la importància de reconèixer quines són les dificultats derivades de la falta de visió de l'individu i quines són les dificultats d'aprenentatge, ja que són dos aspectes dissemblants i que exigeixen tractar-se per separat. En altres paraules i segons Leonhardt (2004) "la discapacitat visual, parcial o total, no és en si mateixa una alteració en les potències del nen".

Consegüentment, Lowenfeld (1981) destaca que "la ceguera imposa tres limitacions bàsiques". Aquestes són les limitacions a nivell de relacions del jo amb l'entorn, les limitacions en l'habilitat i la possibilitat de moure's en l'entorn i, per últim, les limitacions en la quantitat i la varietat d'experiències.

Pel que fa al primer grup, s'hi troben limitacions com ara l'alteració del diàleg no verbal que inclouen mirades o postures corporals, trastorns del llenguatge en l'ús del tu-jo, somriure i angoixa davant l'estrany, entre d'altres. Les limitacions en l'habilitat i la possibilitat de moure's en l'entorn engloben defectes de tonicitat per manca d'activitat física, marxa irregular, retard en el desenvolupament postural-motor, etc. I per acabar, referent a les limitacions quant a quantitat i varietat d'experiències, en aquestes s'hi troba el coneixement fragmentari dels objectes, el retard de la recerca espontània i el retard en el coneixement de l'espai.

Mercadal i Martí (2012) afirmen que "aquestes limitacions poden produir una sèrie d'alteracions en el seu desenvolupament general, pel que fa a aspectes cognitius, motrius i afectius. Justament a través de l'ensenyament musical se li pot oferir al nen amb discapacitat visual situacions d'experimentació multisensorial i d'aprenentatge que podrien estimular el desenvolupament de les àrees cognitiva-perceptiva, perceptiva-motora i afectiva-expressiva". És més, Robles (1999) destaca que "la persona cega necessita també major dedicació o activitat per part dels seus educadors potenciant les seves percepcions tàctils, auditives i sinestètiques" i García (2004: 51) assegura que "l'escassetat de situacions d'experiències amb el medi i amb les persones que els rodegen és el que els provoca retards en el seu desenvolupament".

Referent a aquest treball en concret, les limitacions de les persones invidents exigides per l'aprenentatge d'un instrument a nivell professional es poden classificar, també, en dos grans grups: les limitacions a nivell d'aprenentatge instrumental i execució d'una peça de forma individual i, les limitacions a nivell d'execució d'una peça instrumental en conjunt.

A) LES LIMITACIONS A NIVELL D'APRENTATGE INSTRUMENTAL I EXECUCIÓ D'UNA PEÇA DE FORMA INDIVIDUAL¹

Les limitacions a nivell d'aprenentatge instrumental d'una peça de forma individual poden resumir-se en:

¹ Informació extreta de CHÁVEZ, Paula (2010). "Estrategias de estudio utilizadas por pianistas ciegos". Dins: FILLOTTANI, Laura; MANSILLA, Adalberto. *Tradición y Diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales y musicológicos de la formación musical*. Argentina, p. 74-79 i de GARCÍA, Eva. "Posibles beneficios del aprendizaje musical significativo en el desarrollo global del niño en entre 4 y 6 años con deficiencia visual o ceguera". *Revista de Psicodidáctica*, 2004, nº 17, p. 47-55.

- 1- Falta de visió per part dels estudiants, per tant la majoria de músics invidents tendeix a estudiar les partitures auditivament i a memoritzar-les. Bergogna explica que “per facilitar la memorització, es recomana tenir un coneixement molt clar de l’harmonia i del contrapunt a nivell general però, també de l’estil de cada compositor i realitzar un complet anàlisi de la partitura, el qual es considera imprescindible”. És més, segons els tres músics esmentats al llarg d’aquest apartat, consideren útil l’opció d’escoltar gravacions discogràfiques com a model interpretatiu i com a detecció d’errors de transcripció, tenint present de no copiar als intèrprets escoltats.
- 2- Complexitat en la lectura amb Musicografia Braille. Tot i així, Lourdes Castiñeira afirma que “el Braille, per ser un sistema tàctil, es diferencia de la lectura en tinta perquè la persona que hi veu pot llegir al mateix temps que toca, nosaltres no. Així que l’aprenentatge és més lent, en el sentit que hem de memoritzar per fragments allò que anem tocant però el resultat final és més analític i profund”.
- 3- Difícil obtenció de partitures escrites amb Braille, ja que només s’aconsegueixen en l’Editora Nacional Braille, la Biblioteca Argentina per Cecs, a l’ONCE o a la Fundació Hau de París i triguen molt a arribar.
- 4- Necessitat de la memòria motriu per tema de desplaçaments, salts, sons i octaves allunyades. Tot i així, la memorització a nivell gestual no es dona de forma separada a la memorització intel·lectual de la peça sinó paral·lelament. És a dir i segons el mestre Guzmán, “mentre es treballa la part intel·lectual de la memorització entre en funcionament la memòria del moviment, que és la memòria que té el múscul en el trasllat o la digitació”. A més, segons la professora Castiñeira “els salts i els sons allunyats no són per res un obstacle. És com aprendre a escriure a màquina, inclús la persona que hi veu i té salts molt continuats no està tot el temps calculant la distància en el teclat; hi ha una qüestió de memorització espacial que l’adquireix qualsevol. És més que res estudi i pràctica”.
- 5- Necessitat de treballar la comunicació gestual en l’instrument, perquè segons Osvaldo Guzmán “la ceguera en general dona certa rigidesa i tensió”.

B) LES LIMITACIONS A NIVELL D'EXECUCIÓ D'UNA PEÇA INSTRUMENTAL EN CONJUNT²

Pel que fa a l'execució d'una peça col·lectivament, es pot considerar que la limitació de base és la comunicació entre músics. La comunicació dins una peça conjunta, en aquest cas, es resumeix en les entrades.

Aquestes normalment són memoritzades pels intèrprets invidents prèviament en els assajos. Ara bé, segons Bergogna “en el cas que el director de l'orquestra hagi de fer una entrada complicada, com un *accelerando*, ho parla prèviament amb l'intèrpret invident i deixa que aquest doni les entrades des del piano, per exemple”.

D'altra banda, segons Osvaldo Guzmán també es poden donar les entrades mitjançant la respiració o el director pot donar una senyal sonora produïda per la batuta o pels dits, ja que segons Guzmán “no hi ha normes generals que un pugui donar com regles al respecte. Crec que sorgeix de la predisposició del músic vident a que vulgui adaptar-se als medis de recepció que té el músic invident”.

Altrament, la professora Castiñeira afirma que les entrades també es poden donar amb una senyal amb el cap per part del músic invident a la resta de músics.

En resum, doncs, s'observa que tots els músics invidents reuneixen certes limitacions específiques a l'hora de tocar un instrument, ja sigui individualment o en grup, i que la majoria d'aquestes, que no són moltes, recauen en l'àmbit de l'escriptura i la lectura musical. Per contra i recuperant les paraules de Leonhardt (2004: 208), aquest explica que “la discapacitat visual, parcial o total, no és en si mateixa una alteració en les potències del nen”. Així doncs, en el punt següent es contemplen els aspectes i els mètodes utilitzats perquè els infants invidents puguin ser inclosos en bones condicions dins les aules ordinàries.

3.4.2 Inclusió a l'escola

Segons Leonhardt (2004) “l'alumnat amb discapacitat visual en l'aula de música és un alumnat amb necessitats educatives especials”. Així com també, Cantavella (1992) assegura que “la

² Informació extreta de CHÁVEZ, Paula (2010). “Estrategias de estudio utilizadas por pianistas ciegos”. Dins: FILLOTRANI, Laura; MANSILLA, Adalberto. *Tradición y Diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales y musicológicos de la formación musical*. Argentina, p. 74-79 i de GARCÍA, Eva. “Posibles beneficios del aprendizaje musical significativo en el desarrollo global del niño de entre 4 y 6 años con deficiencia visual o ceguera”. *Revista de Psicodidáctica*, 2004, nº 17, p. 47-55.

ceguesa representa un alt risc d'inadaptació familiar i social. D'una banda, el defecte visual comporta una personalitat diferenciada i, d'altra banda, l'impacte emocional de la ceguesa sobre la família determina d'entrada la problemàtica complexa que requereix el suport adequat a cada tipus de família i unes aptituds professionals especialitzades. L'adaptació social es fa en el si de la família. L'escola representa un segon pas que, depenent de la forma com s'hagi fet el primer, resultarà més o menys difícil".

La discapacitat visual, parcial o total, no és en si mateixa una alteració en les potències del nen. Sí que és, en canvi, un desenvolupament diferent, que s'ha de conèixer per a poder-lo valorar de forma adequada. Les relacions amb els altres i amb els objectes, i també amb els fets del seu entorn, li resulten difícils i, per tant, presenta major necessitat d'ajuda de l'adult o dels altres a fi que li afavoreixin la interacció, la relació i el descobriment del món exterior. [...] La qualitat de vida de les persones amb discapacitat visual s'aconsegueix, naturalment, dia a dia, quan s'entén què vol dir aquesta carència i es dóna el suport adient perquè es puguin relacionar amb l'entorn. Aquest suport ha d'estar orientat a aconseguir que siguin realment autònomes i es respecti la seva diversitat, sense pretendre portar-les a falses identificacions amb el vident. [...]

Persones amb un mateix dèficit i agudeses visual poden obtenir rendiments diferents, segons la motivació, la intel·ligència, l'herència i l'entorn sociocultural. Aquests factors inclinen psicològicament, en positiu o negatiu, en la formació d'imatges i en l'aprenentatge. (Leonhardt, 2004: 208).

Alguns pedagogs afirmen, en veu de Leonhardt (2004: 210), que "l'adult cec ha de fer ajustaments importants si ha d'assumir responsabilitats a causa de la seva professió. [...] El noi que ha estat protegit a casa i semiprotegit a l'escola s'enfronta amb la possibilitat i la responsabilitat de la feina. [...] D'altra banda, la mobilitat, l'autonomia, la connexió amb el món exterior i amb els sentiments i emocions del seu món intern han de ser cuidats en totes les etapes de la vida de la persona cega". Per tant, des de la perspectiva docent, caldrà induir moltes de les experiències que el vident té espontàniament per tal que l'infant invident convisqui en un entorn ric i estimulants. Ja que, sempre apareixen les pors.

Pel que fa a aquestes, hi ha les que són semblant a les que pot tenir qualsevol nen que hi veu. Però hi ha també l'específica dels cecs: com que sovint han de dependre dels altres, cal que hi confiïn perquè els informin d'allò que no veuen i els ho expliquin. En algunes circumstàncies es poden sentir sols, oblidats, abandonats. Una altra possible causa de pors és l'atenció als sorolls. Recordeu que l'oïda és un dels sentiments que la persona amb discapacitat visual utilitza més; li pot proporcionar molta informació, però si no la codifica, el pot angoixar. [...] Les frustracions són part natural de l'experiència, però les alternatives que té la persona amb discapacitat visual per enfrontar-s'hi estan condicionades pel medi i per les actituds i expectatives socials. [...] Un estímul constant, un elogi del treball ben fet i refer el que abans no ha pogut realitzar bé, ajudarà la persona amb dificultats visuals en aquest procés d'autovaloració personal. (Leonhardt, 2004: 217)

Altrament, García (2004: 53) esmenta que "l'expressió musical és una forma d'expressar els sentiments amb sons. A més, les habilitats que es van adquirint en l'aprenentatge musical i els seus avenços són immediats i molt gratificants, per la qual cosa l'autoestima del nen pot

augmentar fàcilment [...] La formació de grups musicals en els que els nens puguin tenir oportunitats d'estar amb contacte amb altres nens, realitzant un treball comú i expressar-se a través de la música, pot afavorir un adequat desenvolupament afectiu”.

Per a les persones amb discapacitat visual, l'oïda és un sentit que serveix per l'obtenció d'informació i la interpretació de l'entorn. El seu desenvolupament musical es transfereix a aspectes de la vida pràctica i és de gran utilitat per millorar l'orientació i la mobilitat, representant a més a més un gran benefici a nivell social i cultural. L'experiència també ens ha convençut de la importància de l'Educació musical pel desenvolupament del sentit del ritme en l'alumnat amb discapacitat visual. Els jocs rítmics i les danses faciliten la presa de consciència del propi cos i la interiorització de l'esquema corporal. A més, ajuden a adquirir destreses bàsiques per conèixer i dominar l'espai i millorar la relació interpersonal.

El desenvolupament de la lateralitat, la coordinació audio-manual i el control motriu en relació a l'estudi d'un instrument i el treball amb petits instruments de percussió, l'adquisició i desenvolupament de les competències emocionals i millora de l'autoestima interpretant música en grup són aspectes que hem observat que tenen una especial incidència en la formació de l'alumnat amb discapacitat visual. S'ha de tenir present que, dins l'àmbit d'inclusió, és una activitat en la que aquest es pot desenvolupar amb molta normalitat i realitzar amb unes importants expectatives d'èxit. (Mercadal i Martí, 2012).

La integració de les persones invidents a la societat va iniciar-se amb l'inici d'una educació sistemàtica per a persones cegues. I segons Mercadal i Martí (2012) “es creu que tots els mètodes poden ser vàlids i facilitar la inclusió educativa de l'alumnat amb discapacitat visual en els estudis musicals, tant en l'escolarització obligatòria com en les escoles de música i conservatoris”.

Amb caràcter general,

La metodologia més adequada per la formació musical de l'alumnat amb discapacitat visual hauria de contemplar els mateixos aspectes que la majoria de mètodes actius i vivencials derivats de la pedagogia moderna, i que impregnen l'escola d'avui. [...] Sempre s'ha plantejat com de beneficiosa podria ser la formació integral de l'alumnat. Això ha permès entendre que no existeix un únic mètode, molt especial, per a l'alumnat amb discapacitat visual, encara que es dona preferència a les línies pedagògiques que es basen en el coneixement del creixement psicològic i dels processos d'aprenentatge de l'ésser humà. (Mercadal i Martí, 2012)

Segons García (2004: 52) “els nens d'edat infantil se'ls introdueix en la música a través de cançons i de jocs rítmics senzills. Cantar és una activitat en la que el nen desenvolupa la memòria, la discriminació auditiva, la imitació vocal i la formació de conceptes. [...] Totes aquestes habilitats són importants per a un adequat desenvolupament del nen amb deficiència visual, Algunes d'aquestes habilitats seran imprescindibles en la seva vida quotidiana”.

És més, Jacques-Dalcroze creia que la música estava composta de sonoritat i moviment. A través del moviment corporal, doncs, l'infant invident pot arribar a prendre consciència del seu propi cos i utilitzar-lo com instrument, la qual cosa és important per aconseguir un bon

desenvolupament amb l'entorn del nen cec. Un exemple d'activitat seria els jocs rítmics en espais adequats.

El treball musical amb persones amb deficiència visual, especialment amb el cec, sembla simple i obvi, ja que suposa que ells tenen una destresa auditiva excepcional però, això és una veritat a mitges. Ell no neix amb un aparell auditiu perfecte o millor, però la deficiència l'obliga a desenvolupar altres sentits, principalment una capacitat molt gran per escoltar. Tots els medis que contribueixen pel desenvolupament d'aquesta capacitat són valuosos, ja que la majoria dels contactes amb el món depèn de la seva percepció i interpretació del so. És necessari educar aquesta sensibilitat i percepció auditiva. En aquest sentit, l'educació musical és de gran importància, ja que amb ella el deficient visual podrà adquirir major vivència auditiva, desenvolupant la sensibilitat i la musicalitat. (Dias, 2010: 59).

Partint dels apunts històrics ja explicats en el punt 3.3, cal destacar a Louis Braille com un personatge molt important en relació amb la integració de les persones invidents tant a la societat com a l'escola pel que fa a la lectura i l'escriptura de les persones. Aquest va desenvolupar un sistema innovador i eficaç del qual es parlarà en l'apartat següent. De fet, Mercadal i Martí (2012) afirmen que "pels alumnes cecs, la musicografia Braille pot suposar una millora important en les habilitats lectoescriptures, tant per la complexitat del sistema, que requereix una major capacitat d'abstracció, com per la necessitat de mantenir una pulsació determinada, aspecte que millora el ritme de lectura i el domini espacial sobre l'estructura del material escrit".

D'altra banda,

A Amèrica, a principi del segle XX, un bon nombre d'educadors liberals lluita per millorar les condicions socials, econòmiques i educatives dels cecs. No obstant això, no es fins al voltant dels anys quaranta que es comencen a produir canvis més notables. [...] Els educadors, que havien considerat el mesurament de la intel·ligència com l'única contribució que podia fer la psicologia, comencen a conèixer l'aportació que els psicòlegs fan a partir de les necessitats psicològiques especials dels nens amb discapacitats visuals. Això esdevé una modificació considerable en els programes educatius de les escoles. [...] Aquests mètodes procuren adaptar-se cada vegada més a la realitat del noi i noia cecs. La integració a l'escola amb el vident, en un inici, i l'atenció precoç als més petits, després, amplien i milloren cada vegada més aquest horitzó.

L'any 1938 es firma el decret fundacional de l'ONCE, entitat que agrupava obligatòriament tots els cecs, associacions i qualsevol altre grup d'invidents de tot l'Estat espanyol. El 1939 s'implanta a Catalunya la nova entitat. (Leonhardt, 2004: 195).

No és fins el 1976 però que l'equip de mestres de la Generalitat, juntament amb l'equip del Centre Psicopedagògic per a l'Educació del Deficient Sensorial, inicien i duen a terme la integració dels discapacitats visuals a tot el territori essent pioners en l'Estat espanyol. Un exemple del seu treball és la inauguració del Centre de Recursos Educatius per a Deficients Visuals a Catalunya Joan Amades, el qual vetlla per donar resposta a les necessitats educatives

de tots els infants invidents en les seves instal·lacions, en altres escoles, en altres ubicacions o en cases particulars.

Cal destacar, per veu de Leonhardt (2004: 215) que “el fet que la ceguesa sigui la discapacitat més minoritària de la Comunitat Europea (u per mil, segons Canevaro, 1987) permet elaborar un programa per a cada alumne indicant-hi què, com i quan ensenyar i avaluar, segons les seves característiques pròpies i el medi escolar on està integrat”. Tot i així, l’alumne cec pot seguir el currículum ordinari amb algunes modificacions adequades i específiques.

El mestre de l’aula ordinària necessita conèixer el màxim sobre el nen que ha d’educar. El psicopedagog, a partir de la valoració psicopedagògica, determinarà les necessitats educatives de l’alumne i informarà al tutor i totes les persones que intervinguin en aquest procés de les característiques personals del discapacitat visual; seguirà el seu desenvolupament i aprenentatge, orientarà el procés educatiu segons les seves necessitats i donarà a conèixer les diferències de la seva “normalitat”. [...] El coneixement de les característiques bàsiques de l’evolució del nen cec en l’etapa escolar serà la base en què es fonamentarà el mestre de l’aula ordinària per poder donar resposta educativa a les necessitats que el nen amb discapacitat visual requereix. (Leonhardt, 2004: 218)

Com a tall de resum, segons Leonhardt (2004: 220) “per aconseguir que el discapacitat visual esdevingui una persona autònoma es necessita un entorn educatiu normalitzador que, tot respectant la seva diferència, li ofereixi la possibilitat de desenvolupar-se en els aspectes emocional, social i cultural”. De manera paral·lela Stanwort (1983) esmenta que “l’escola no crea la desigualtat, però l’educació ajuda a legitimar-la, a fer que sembli natural i acceptable. Si des del començament es posa una bona base, es farà camí cap a la veritable integració social. Els companys de classe d’un discapacitat visual tenen l’oportunitat d’experimentar l’heterogeneïtat en el propi grup”. És més, per veu de Chavez (2010), segons Bergogna “l’educador, enfront un músic cec, ha de tenir empatia i, fonamentalment, no subestimar a l’alumne. És a dir, que li exigeixi tant o més que als vidents. L’educador ha de tenir consciència que té a davant un ésser humà normal, al que no se’l pot subestimar ni tenir indulgència perquè a través de l’exigència, l’alumne entendre el significat de l’esforç. És obvi però, que aquestes exigències han d’estar adaptades a l’alumnat. En conclusió, allò més important és no posar-se límits dins d’un”.

3.5 La Metodologia de la Musicografia Braille

En l'estudi dels materials que s'han creat per les persones invidents i deficients visuals des dels temps de Louis Braille, es troben que a partir de l'acceptació d'aquest mètode com a lectura i escriptura van passar molts anys on la pauta, el punxó, el caixetí de fusta, etc. van ser els medis més corrents que aquestes persones utilitzaven per poder llegir i escriure, així com tenir hom una informació de l'exterior a part de l'oïda. El Sistema Braille ha estat, doncs, fonamental per la intercomunicació de les persones cegues. (Ipland i Parra, 2009: 458).

3.5.1 Definició i característiques generals

Segons Mercadal i Martí (2012) "la musicografia va ser creada per Louis Braille a França l'any 1825, inspirada en part en la sonografia de Charles Barbier, capità de l'exèrcit francès, a qui Braille sempre va reconèixer com el primer que havia inventat un sistema d'escriptura per mitjà de punts i per l'ús dels cecs."

Burgos (2004) esmenta que "a Espanya el sistema Braille va ser introduït per Jaime Bruno i Berenguer, professor de l'Escola Municipal de Cecs de Barcelona, l'any 1840". És més, segons Leonhardt (2004: 227) "el 1981 va ser declarat mètode oficial per a la lectura i l'escriptura dels cecs i, l'any 1987, a Montevideo, es van unificar els signes Braille per a la llengua castellana".

Al llarg dels anys aquesta musicografia ha patit una sèrie de canvis, ja que a mesura que ha anat passant el temps Braille ha confeccionat un sistema més avançat i complet.

Leonhardt (2004: 227) explica que "el Braille és un sistema de lectoescriptura tàctil que es basa en la combinació de sis punts en relleu que es disposen i es numeren de la següent manera:

1 • • 4

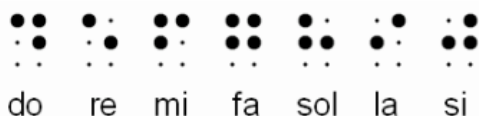
2 • • 5

3 • • 6

Segons Dias (2010: 60) "el sistema es constitueix per sis punts en relleu, organitzats en cel·les i distribuïts en dues columnes verticals que formen seixanta-tres combinacions, amb les quals es presenten els símbols literals, fonètics, matemàtics, químics, informàtics i musicals.

D'altra banda, aquest signe que està format pels sis punts s'anomena "signe generador del sistema Braille" i a partir de les combinacions d'aquests punts es formen les lletres de tot l'alfabet.

Pel que fa a la música, segons Dias (2010: 60) “les notes es representen per caràcters constituïts pels punts 1, 2, 4 i 5 i equivalen respectivament a les notes do, re, mi, fa, sol, la, si.”



Els elements bàsics en el procés d'adquisició de la lectoescriptura són els mateixos per al lector de Braille que per al lector de tinta. Experimentar, entendre, percebre, conceptualitzar, codificar i descodificar són factors fonamentals en l'adquisició de la lectura.

Els canals sensorials que utilitzarà el nen cec en la lectura de Braille són bàsicament el tàctil i l'auditiu. Com que el tacte és analític, el nen cec farà el reconeixement de les paraules lletra per lletra i no globalment, com fa un nen que hi veu. És important tenir-ho en compte en el moment de l'aprenentatge de la lectoescriptura. La lectura Braille és més lenta, ja que el camp perceptiu és superior en la lectura visual que en la tàctil. (Leonhardt, 2004: 228).

Diferents organitzacions que tracten amb persones invidents coincideixen en senyalar que el sistema Braille ha estat el medi pel qual han pogut accedir a la informació de manera autònoma, permetent-los conseqüentment endinsar-se en l'estudi de diferents àrees. Jürgen Hertlein fa notar que per ordenar i estructurar la informació (sobretot quan aquesta és complexa) és necessari utilitzar el paper, el llenguatge escrit. A l'escriure, ja sigui en tinta o en Braille, es percep amb les mans l'estructura i es reté amb més facilitat en la memòria. Per tant, l'escriptura Braille és una eina imprescindible per accedir a l'estudi de diferents matèries; que permet recórrer a la informació una i altra vegada, estructurar-la per l'estudi, i que contribueix a la retenció de la mateixa. (Herrera, 2010: 80).

Els factors que cal tenir en compte en l'aprenentatge de la lectura en Braille, segons Leonhardt (2004) són la motivació per aprendre, l'agudesa i l'eficiència tàctil, l'ambient cultural familiar, el moment de l'adquisició de la discapacitat, la utilització de les dues mans coordinadament i la posició corporal de l'infant. Tenint en compte aquests aspectes, el nen/a podrà adquirir correctament una bona tècnica lectora de Braille.

Malgrat les innombrables avantatges en la utilització del Braille en diferents àmbits, diversos autors reconeixen que en la seva aplicació musical representa certes dificultats. Per exemple, el codi musicogràfic Braille no té un equivalent al pentagrama, per tant per a la representació de l'alçada s'utilitzen signes corresponents a les lletres “d, e, f, g, h, i, j” per representar les notes musicals (do, re, mi, fa, sol, la, si); afegint-hi un signe d'octava per determinar la seva ubicació absoluta. Es suma a això que la lectura musical Braille és més densa que el Braille alfabètic, amb un repertori de signes molt ampli (aproximadament uns 250) i d'una extensió major. Per Fernández Álvarez i Aller Pérez una altra de les dificultats principals es desprèn de la impossibilitat d'alinear verticalment les notes que sonen simultàniament. Aquest problema es posa particularment en evidència en l'escriptura per instruments harmònics; el que es deriva del fet d'usar un sistema d'escriptura conceptualment diferent i inadequat [...] La musicografia Braille resulta un obstacle en el desenvolupament acadèmic de les potencialitats musicals de persones amb discapacitat visual, ja que implica una major demanda de coneixements que la requerida en la utilització del codi visual”. (Herrera, 2010: 80).

D'altra banda, segons Herrera (2010: 87) "hi ha certes dificultats que resulten majors en el procés d'escriptura que en el de lectura de la música. Per exemple, en una partitura Braille no poden fer-se anotacions, tan comunes en la utilització d'una partitura en el context d'una classe. També s'ha de tenir en compte que la producció manual requereix d'una escriptura en mirall en relació a un eix vertical, s'escriu des de la dreta cap a l'esquerra".

Convé remarcar que, segons Dias (2010: 58) "actualment hi ha una creixent recerca per part dels deficients visuals per cursos de música en general i ens trobem amb dues problemàtiques: la falta de formació d'educadors per assistir aquesta clientela i l'escassetat de material musical en Braille o el difícil accés a aquest, encara que algunes institucions de deficients visuals es dediquin oficialment a l'ensenyament de la notació musical Braille i a la producció de material específic".

En contraposició, avui en dia hi ha l'existència de la Tiflotecnologia. Leonhardt (2004) explica que "les adaptacions tiflotècnològiques són adaptacions visuals, tàctils i auditives mitjançant recursos tècnics que faciliten la possibilitat de lectura". Altrament, segons Ipland i Parra (2009: 459) "la tiflotecnologia a l'aula facilita la inclusió escolar de la persona invident, permet l'accés a la informació escrita de forma ràpida i eficaç. Són eines facilitadores"

Dins la gran quantitat de material existent actualment, en l'àmbit d'informàtica, Ipland i Parra (2004: 461) destaquen "el DILE, el Diccionari per invidents i per a persones que tinguin restes de visió que conté 80.000 veus i 106.000 accepcions; la E.P.A, l'Enciclopèdia parlant hipertextual la qual disposa d'un sintetitzador de veu que transmet la informació; i el PEIN, el diari electrònic que converteix el seu format original en un format apte per a ser llegit per una persona invident a través de l'ordinador". Tot i així, Herrera (2010: 80) remarca que "organismes tals com la Unió Mundial de Cecs sostenen que les noves tecnologies faciliten la utilització i difusió del Braille però que en cap cas suposaran el seu reemplaçament".

A tall de conclusió i segons Herrera (2010: 88) " la música no presenta cap aspecte que faci difícil el seu accés a persones amb discapacitat visual. La música com a objecte d'estudi tampoc hauria de fer-ho. Malgrat això, donada la preponderància en l'ús del text de música –la partitura– en els àmbits d'ensenyament institucional, el seu estudi es torna d'accés més difícil per a usuaris de Braille". Aquesta última circumstància ve donada pel grau de coneixement de la teoria musical necessari per a accedir a la lectoescriptura de partitures en musicografia Braille i en el coneixement que han de tenir del tipus de representacions utilitzades mitjançant el codi tradicional, entre d'altres.

4. Part pràctica, estudi de casos

Arribats a aquest punt i per tal de poder obtenir dades que confirmin l'objectiu principal del treball, he dut a terme un estudi de casos. Aquest s'ha basat en l'aprofundiment de l'aprenentatge i la vivència musical d'un total de cinc músics professionals invidents:

- En Pol Oñate, pianista, compositor, productor artístic i cantant.
- L'Ignasi Terraza, un dels pianistes de jazz espanyols més reconeguts i destacats a nivell tant local com internacional.
- En David Viñolas, bateria centellenc involucrat en diferents grups musicals.
- En Shyam Sunder, músic de l'Índia que resideix a Catalunya i fa molts anys que toca el bansuri.
- En Ricard Canals, guitarrista i compositor manresà que es considera autodidacta i el qual ha tret al mercat varis discs propis.

D'altra banda, compta amb l'opinió de l'Isidre Vallès, un pedagog que porta trenta anys treballant al Centre de Recursos de l'ONCE de Barcelona com a professor de música.

Per poder assolir l'objectiu citat anteriorment i poder identificar i conèixer quins són els factors condicionants (limitadors i/o afavoridors) del procés d'aprenentatge musical instrumental de persones invidents amb formació professional, he escollit i emprat dos tipus diferents de mètodes d'investigació: l'entrevista i l'observació a partir de gravacions³.

4.1 Entrevistes

Pel que fa a l'entrevista, es tracta d'una tècnica de recollida de dades qualitatives que es basa en la interacció entre dues o més persones les quals intercanvien una informació desitjada a través de preguntes, per part de l'entrevistador, i de respostes, per part de l'entrevistat. És una situació cara a cara l'objectiu principal de la qual recau en obtenir informació que es va reajustant amb facilitat a mesura que l'entrevista avança gràcies a l'intercanvi oral i directe on les preguntes i les respostes poden adaptar-se al moment. (López i Deslauriers, 2011).

³ Convé subratllar que tots els casos han col·laborat en la mesura que han pogut, per tant, tots han contestat l'entrevista proposada però, d'aquests set, només tres han tingut disponibilitat per a la realització dels vídeos.

En relació al meu treball, les entrevistes m'han servit per conèixer més a fons la història de vida dels subjectes i per reunir els punts de vista dels casos estudiats en relació als factors condicionants en el procés d'aprenentatge musical instrumental de les persones invidents amb formació professional. La majoria d'aquestes s'han dut a terme cara a cara, tot i que algunes s'han hagut de fer via correu o telefònicament per impossibilitat de quadrar horaris. D'altra banda, s'han elaborat a partir de preguntes suficientment obertes com per poder donar llibertat a la persona entrevistada a brindar una resposta pròpia. Aquestes han estat iguals per tot els músics, menys en un sol cas, al qual les hi he adaptat des d'una mirada més externa. Tot i així, malgrat ser totes les preguntes iguals, les entrevistes s'han intentat desenvolupar de forma flexible amb la finalitat d'adaptar-se a cada cas, com per exemple ajuntant dues preguntes en una, per tal de crear comoditat i familiaritat en l'assumpte.

En resum, les qüestions s'han agrupat en tres apartats diferents: Història de vida, en la qual he buscat contextualitzar el present de la persona entrevistada; Referent a l'aprenentatge, on ja he aprofundit més en aspectes purament acadèmics; i, per últim, opinió, la qual m'ha ajudat a indagar més a fons en la manera de pensar de les persones entrevistades i a reforçar algunes idees ja dites en preguntes anteriors, des d'un punt de vista més subjectiu.

Seguidament les podeu llegir:

Història de vida

1. Amb quants anys va començar a tocar un instrument?
2. Quant fa que té interès per la música?
3. Què és per a vostè la música? Què li aporta?
4. Per què va escollir l'instrument que toca? Si hi pogués veure, també hagués fet la mateixa elecció?
5. Per què va decidir dedicar-se a la música?
6. Ha pensat alguna vegada en deixar-ho? Ha estat per motius relacionats amb la manca de visió?

Referent a l'aprenentatge

7. Quines limitacions va trobar-se o es troba a l'hora d'aprendre l'instrument? I facilitats?
I quan toca amb un conjunt?
8. Quin sistema/metodologia utilitzava en els seus inicis? Com aprenia a tocar una peça?
Ha canviat amb el pas del temps?
9. Quin estil musical li costa més d'endinsar-se o aprendre? Per què creu que és així?
10. Coneix altres metodologies a part de la Musicografia Braille?
11. Què fa quan ha d'aprendre un tema nou? Quins passos segueix?
12. Quins aspectes són essencials o estan involucrats en l'aprenentatge d'una peça?
13. Què és el més important per a vostè en l'execució d'una peça quan toca sol? I quan toca acompanyat?
14. La comunicació és un dels aspectes que es realitza bàsicament a través de la mirada, com és la comunicació entre músics dins una peça quan hi ha un intèrpret invident?

Opinió

15. Quines diferències creu que hi ha en el procés d'aprenentatge musical d'un instrument de les persones invidents i no invidents?
16. Què ha canviat, en mètodes d'aprenentatge, des de que va començar a aprendre un instrument amb ara?
17. Considera que la música està a l'abast de tothom? És a dir, que les persones invidents tenen les mateixes oportunitats per endinsar-se en el món de la música que les persones que hi veuen?
18. Què li diries que ha de tenir en compte a un mestre/a de música quan es troba davant un alumne/a invident?
19. Per últim, li agradaria afegir alguna cosa més o acabar de remarcar alguna informació que no s'hagi preguntat o dit anteriorment?

4.2 Observació a partir de gravacions

Quant al segon tipus de mètode d'investigació emprat, la resposta a "què és l'observació" depèn molt del propòsit que mou a la persona que la formula (Everston [et al.], 1989).

En el meu cas la pregunta ha estat "Com aprenen les persones invidents una peça musical coneguda o nova?", es tracta d'una observació estructurada, no participativa, individual i s'ha respost a través de dos vídeos diferents, els quals es detallen a continuació.

Cada subjecte ha estat gravat dues vegades ja que les finalitats de les gravacions eren diferents.

Pel que fa al primer vídeo, aquest m'ha servit per observar un assaig d'una cançó ja coneguda amb la finalitat de descobrir quins passos segueixen en aquest. En aquesta gravació els focus d'atenció han recaigut en: quins passos segueixen, com els duen a terme i quina metodologia empren. Veure taula següent:

VÍDEO 1	
Qüestió a observar	Com aprenen les persones invidents una peça musical coneguda?
Objectiu del vídeo	Descobrir quins passos segueixen els músics invidents en un assaig d'una peça musical ja assajada anteriorment.
Focus d'atenció	<ul style="list-style-type: none">- Quins passos segueixen?- Com duen a terme els passos?- Quina metodologia empren?

Referent al segon vídeo, aquest ha tingut la finalitat d'observar quines dificultats se'ls presentava davant un tema completament desconegut i nou als subjectes invidents i com les resolien. En aquesta gravació els focus d'atenció han estat: quina metodologia empren, quins passos segueixen i quines són les dificultats amb les quals es troben. Observar taula pàgina següent.

VÍDEO 2	
Qüestió a observar	Com aprenen les persones invidents una peça musical nova?
Objectiu del vídeo	Descobrir quins passos segueixen els músics invidents en un assaig d'una peça musical desconeguda.
Focus d'atenció	<ul style="list-style-type: none"> - Quina metodologia empren? - Quins passos segueixen? - Quines són les dificultats amb les que es troben?

Convé destacar que de forma paral·lela, un cop clara la qüestió a estudiar i els tipus de vídeos a realitzar, he hagut de tenir en compte certs aspectes imprescindibles i involucrats, també, en les gravacions. Aquests aspectes es donen indirectament i fan referència al context, l'instrument amb el qual enregistrar les observacions, el temps, els casos observats i l'instrument musical que toquen, la peça musical a assajar i la metodologia que s'empra per interpretar les dades obtingudes de l'observació.

Aquests es troben explicitats en la taula següent:

Elements involucrats en les gravacions	Descripció	En el meu cas pràctic
Context	Lloc on efectuar l'observació.	A casa de cada subjecte observat (músic invident).
Instrument d'observació	Objecte utilitzat per registrar l'observació.	Una càmera de vídeo.
Temps	Temps emprat, temps que dura cada gravació.	Ha vingut determinat pel tipus d'assaig i per la persona observada.
Casos d'estudi observats	Els subjectes que s'han observat.	En Pol Oñate, en Shyam Sunder i en David Viñolas.

Instrument musical	Instrument que toca cada subjecte observat.	El piano en el cas d'en Pol, el bansuri en el cas de Shyam i la bateria en el cas d'en David.
Peça musical a assajar	Depenent de la finalitat i del tipus de vídeo serà una peça o altra.	Peça musical ja assajada abans o peça musical nova.
Metodologia per interpretar les dades de l'observació	La forma com descriure i explicar la informació extreta de l'observació.	Informes descriptius en tots dos vídeos (en el cas del vídeo 2, aquest ha estat elaborat per dues persones en comptes d'una). Una taula d'anàlisi per reforçar l'informe del vídeo 1.

Així doncs, tenint en compte i agrupant tots els aspectes necessaris per a la bona elaboració d'un informe descriptiu, el patró comú per a tots els informes descriptius que s'escriuran posteriorment és aquest:

INFORME DESCRIPTIU DE L'OBSERVACIÓ A PARTIR DE GRAVACIONS					
Qüestió observable	Com aprenen les persones invidents una peça musical coneguda o nova?				
Subjecte observat	Nom del cas observat				
Observador	Nom de la persona que ha observat				
Escenari	Lloc on s'assaja				
Instrument utilitzat	Càmera de vídeo				
Temps emprat	Dependrà de cada gravació				
Peça a estudiar	Coneguda o nova	Tipus de vídeo	1		2

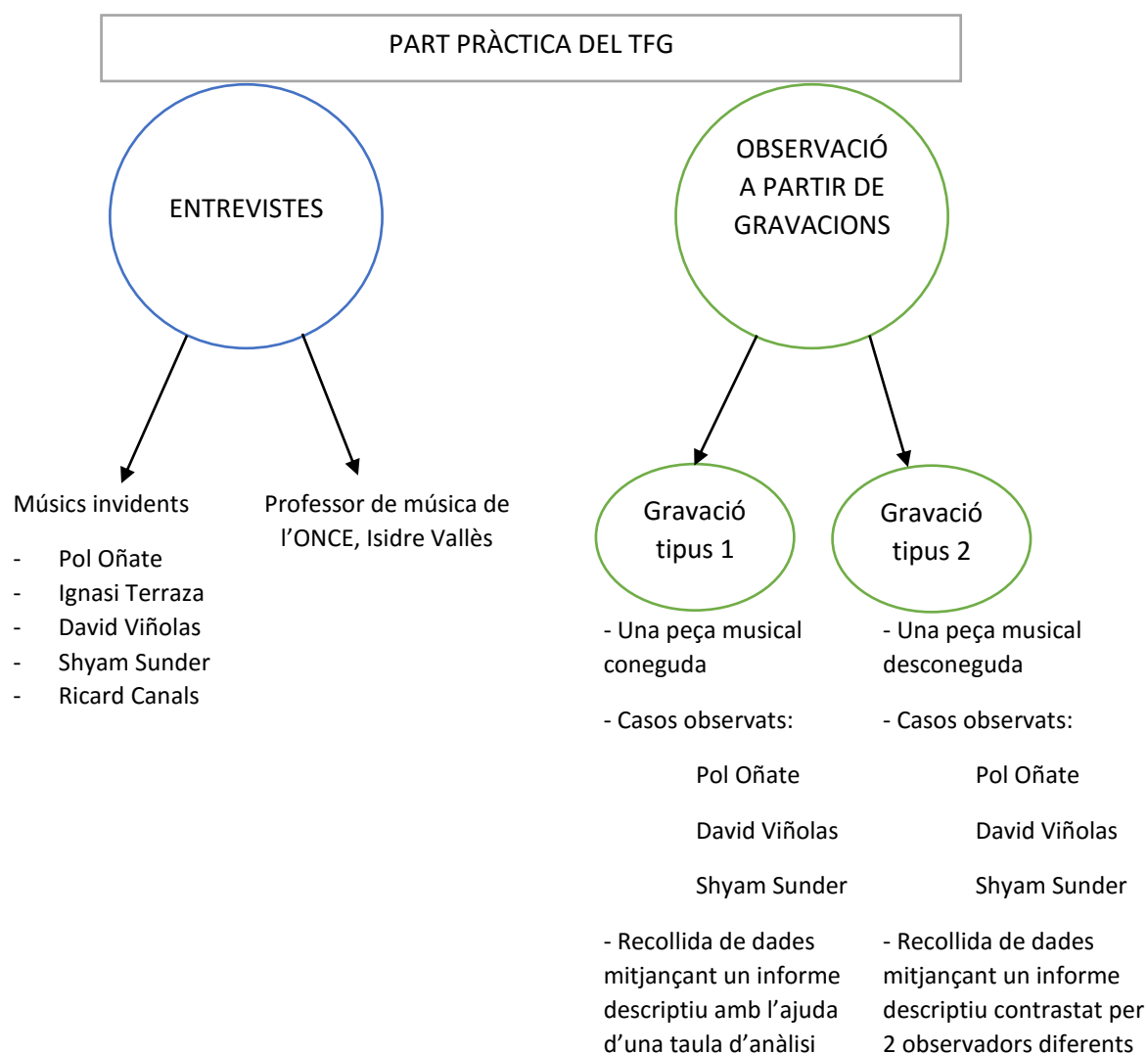
Descripció detallada: (abans, durant i després de l'assaig)	Descripció pas a pas de l'enregistrament de l'assaig.
Observacions	Alguna cosa que hagi sobtat a l'observador o que cal tenir present per a l'observació.

Continuant amb l'observació i aprofundint més en la metodologia emprada per interpretar les dades de l'observació, cal destacar que, per reforçar els informes descriptius escrits del primer vídeo (el vídeo d'un assaig d'una peça musical coneguda) he realitzat una taula d'anàlisi que conté alguns ítems musicals extrets de les entrevistes prèvies i els quals he hagut de marcar en afirmatiu o negatiu en funció de si s'havien donat o no. La graella és la següent:

Taula d'anàlisi (vídeo assaig d'una cançó coneguda)	Sí	No
1. Utilitza la musicografia Braille en cap moment?		
2. Utilitza la memòria com a mètode d'aprenentatge?		
3. Fa una escolta prèvia abans de tocar per recordar el tema a estudiar?		
4. Té en compte el ritme de la peça abans de tocar?		
5. Improvisa?		
6. Es relaciona lliurement amb l'instrument?		
7. Està tens?		
8. S'observen dificultats d'aprenentatge?		
9. Toca i escolta simultàniament?		
10. Fa el pas de reduir la peça abans d'aprendre-la?		
11. Intenta buscar un joc més emocional a la peça?		

D'altra banda, convé ressaltar que l'observació del primer tipus de gravació (vídeo per observar un assaig d'una cançó ja coneguda amb la finalitat de descobrir quins passos segueixen en aquest) l'he realitzada només jo. En contraposició i perquè la representació del segon tipus de vídeo (vídeo per observar un assaig d'una peça completament desconeguda i nova amb l'objectiu d'observar quines dificultats se'ls presentava davant aquesta i com les resolien) no recaigui només en la meua visió, he integrat l'anàlisi de perspectives múltiples per tal de crear un contrast i aportar intersubjectivitat al projecte. La persona que m'ha ajudat aportant el seu informe descriptiu ha estat en Jaume Domingo, un docent de música actualment actiu.

Per tal de disposar i facilitar una estructura clara de tota la part pràctica del treball, s'ha confeccionat l'esquema que es troba a la pàgina següent.



5. Resultats

A continuació s'exposen els resultats que s'han obtingut a partir de la utilització dels dos mètodes d'investigació especificats anteriorment en la part pràctica del treball: l'entrevista i l'observació a partir de gravacions.

5.1 Resultats de les entrevistes

Un cop realitzades totes les entrevistes s'observa que les preguntes, en relació amb aquest apartat de resultats, es poden classificar en quatre grans grups:

- Les preguntes que se centren en el tema principal del treball (quins són els factors limitadors i/o afavoridors del procés d'aprenentatge musical instrumental de persones invidents amb formació professional) i de les quals se'n poden extreure resultats, i conclusions posteriorment, molt interessants.
- Les preguntes que van més enllà d'aspectes purament acadèmics i del tema del treball, però que les seves respostes són suficientment interessants com per analitzar-les i incloure-les en aquest apartat.
- Les preguntes que només han servit per contextualitzar la història personal de cada cas, com per exemple "Amb quants anys va començar a tocar un instrument?" i "Quanta fa que té interès per la música?". Per tant, d'aquestes dues no se n'extreu cap resultat en concret.
- Les preguntes, les respostes de les quals finalment s'ha copsat que no tenen especial rellevància en relació als resultats i les conclusions del treball de camp. Així doncs, aquestes no s'inclouran en aquest apartat, no s'analitzaran ni tampoc se n'extrauran conclusions, però sí que es podran trobar als annexes.

Totes les dades, extretes de les respostes als dos primer tipus de preguntes anteriors, s'exposen a continuació en forma de taules i d'un resum posterior a cada una d'elles⁴.

⁴ Les preguntes, tot i estar desglossades, apareixen amb l'ordre establert a les entrevistes realitzades. Les entrevistes es troben en l'últim punt del treball, els annexes.

- **Preguntes que se centren en el tema principal del treball (quins són els factors limitadors i/o afavoridors del procés d'aprenentatge musical instrumental de persones invidents amb formació professional):**

- Ha pensat alguna vegada en deixar-ho? Ha estat per motius relacionats amb la manca de visió?

Músics	Ricard Canals	Mai. Segons ell, un músic no deixa la música, perquè un músic és la música. L'aprèn a interpretar de forma diferent, com per exemple estant a segona fila fent de corista i no pas a primera fent de solista. O l'aparca, però no la deixa mai. És com una mosca, el dia que et pica no et deixa mai. A vegades s'adorm, però que s'adormi no significa que hagi marxat.
	Shyam Sunder	Molt poques vegades, només quan m'he trobat amb dificultats a nivell tècnic. Tota tècnica, però, és pràctica. Per la deficiència visual no.
	David Viñolas	Potser alguna vegada però per temes de tècnica i la tècnica se soluciona practicant. Per falta de vista no.
	Pol Oñate	Només una vegada per tema de pressió i exigència tècnica. Per ser invident no.
	Ignasi Terraza	Potser alguna vegada però per altres temes no relacionats amb la ceguera.
Pedagog	Isidre Vallès	Pregunta no resposta pel fet de tenir una entrevista adaptada.

En suma, en les respostes a la pregunta anterior, tots els casos estudiats, menys un, coincideixen en què alguna vegada han pensat deixar de dedicar-se a la música però que aquest pensament no ha vingut mai determinat per la seva falta de visió sinó, més aviat, per la pressió i/o l'esforç que suposa trobar-se amb dificultats tècniques.

En contraposició, l'excepció comenta que mai s'ha plantejat deixar la música, ja que un músic mai la deixa, sinó que l'executa de forma diferent o, simplement, l'aparca deixant-la respirar.

- Quines limitacions va trobar-se o es troba a l'hora d'aprendre l'instrument? I facilitats? I quan toca amb un conjunt?

Músics	Ricard Canals	No hi ha limitacions. Un mateix se les posa, un mateix decideix. S'ha de ser honest i no és que no es pugui, és en aquell moment que hom no li dona la gana, per la raó que sigui, però evidentment que es pot. Ho farà més bé o més malament, però ho farà.
	Shyam Sunder	Les limitacions són bàsicament tècniques però no van relacionades amb la vista, perquè en la tècnica tot és qüestió de practicar i practicar. Les limitacions de la vista són, per exemple, que els vidents poden veure l'exemple del professor quant a posició corporal i poden llegir partitures. Els invidents no, i no pots fer servir segons quines aplicacions tecnològiques, com ara el youtube.
	David Viñolas	Les limitacions, en un inici, se les va trobar a nivell de material Braille, ja que no existia cap mètode per a bateria passat en Braille. La memòria també seria una limitació, perquè aquesta a part de ser una virtut li pot jugar males passades i quedar-se en blanc o no poder fer una substitució immediata per falta de temps d'estudi.
	Pol Oñate	La limitació més important per un invident és que la resta del planeta hi veu i ningú s'ha plantejat quines pors surten quan no hi veus i estàs aprenent una cosa nova. A més, la primera limitació que es troba és el professor/a, ja que l'única manera de fer-lo sentir normal és que el tractin amb normalitat. Un docent preocupat no tractarà amb normalitat mai a un alumne. D'altra banda hi ha les limitacions tècniques però aquestes se solucionen amb pràctica i se les pot trobar tothom, no només les persones cegues.
	Ignasi Terraza	La impossibilitat de llegir una partitura mentre està tocant, la necessitat de memoritzar les peces prèviament, la dificultat de veure els altres components del grup i el director. També, la

		dificultat de trobar feina com a compositor, arranador, etc.
Pedagog	Isidre Vallès	Quan treballa amb alumnes cecs no es planteja absolutament res en relació a limitacions, sinó que sempre es dedica a buscar possibilitats i a despertar capacitats perquè aquestes puguin anar millorant i augmentant. És clar però, que el fet de no veure-hi condiciona a que aquestes persones no puguin aprendre a través de les neurones mirall, a través de l'exemple visual del professor i han d'utilitzar la interacció tàctil per aprendre-ho. Parla més de possibilitats i d'explotar-les per ensenyar-los l'instrument que no pas de limitacions o dificultats.

En definitiva, tots els músics invidents i el pedagog entrevistats coincideixen en que les limitacions per a les persones cegues a l'hora d'aprendre un instrument recauen en la lectoescriptura Braille, ja que les limitacions tècniques poden solucionar-se sempre a base de pràctica constant.

D'altra banda, també destaquen que el fet de no veure-hi impedeix aprendre a través de les neurones mirall. És a dir, a través de veure l'exemple del professor quant a posició corporal i repetir-la.

Altrament, dos dels casos estudiats destaca que la necessitat d'aprendre's les peces musicals de memòria pot ser un avantatge i un desavantatge al mateix temps, ja que aquesta pot jugar-te males passades.

També s'observa que la majoria dels casos ha aportat alguna resposta diferent a la resta. Aquestes fan referència a la relació de les limitacions amb la dificultat de trobar feina com a arranador o compositor; a la queixa que hi ha algunes aplicacions tecnològiques visuals per estudiar que no poden fer servir, com ara el youtube; a la influència del professor amb el qual es troben i si aquest tracta a l'alumne invident amb normalitat o no i al fet de no plantejar-se les limitacions com a tal sinó a girar-ne la perspectiva i parlar de buscar possibilitats i altres vies per arribar a l'objectiu desitjat.

En sentit contrari, cal destacar la visió d'un de les persones entrevistades, la qual afirma que no hi ha limitacions. En altres paraules, que un mateix se les posa i un mateix decideix, perquè s'ha de ser honest i no és que no es pugui sinó que en aquell moment hom no li dóna la gana, per la raó que sigui, de fer-ho però que evidentment pot. Que ho farà més bé o més malament, però que ho farà.

- Quin sistema/metodologia utilitzava en els seus inicis? Com aprenia a tocar una peça? Ha canviat amb el pas del temps?

Músics	Ricard Canals	Ell ha estat molt autodidacta. Sobretot ha experimentat amb el tacte i amb el so de l'instrument, amb la coneixença d'aquest. Ha escoltat i escolta molt. Més endavant ha demanat ajudes externes de professionals, amb els quals treballava a partir de la interacció tàctil i també de la memòria gestual.
	Shyam Sunder	Treballa a través del tacte i de l'escolta.
	David Viñolas	El fet de no haver tingut a la disposició gaires, per no dir pràcticament cap, material en Braille, va fer que els seus professors li dictessin els exercicis i ell els passés a Braille. Fins al moment de no tenir suficientment temps material, aquí va passar-se al treball amb àudios, fins el dia d'avui.
	Pol Oñate	Llegia Braille però el considerava molt pesat i lent. Per aprendre una cançó l'escolta molts cops i a partir d'aquí, intenta entendre'n l'estructura interna, l'harmonia, etc. Un cop entès, la porta al piano i, quan ja s'hi sent segur, hi afegeix algun toc personal, si l'ocasió ho permet.
	Ignasi Terraza	Llegia en Braille, es memoritzava la peça i després l'estudiava. Actualment s'ha interessat més en estudiar amb àudios i, en el cas del clàssic segueix amb aquests però recupera les partitures com a suport.
Pedagog	Isidre Vallès	Treball amb el tacte i l'exemple auditiu. Es pot induir el moviment o explicar-lo amb paraules. Tot i així, considera que qualsevol mètode vivencial pot ser utilitzat i adaptat a l'alumne amb discapacitat visual. El contacte amb l'instrument, la familiarització amb aquest, la improvisació, els jocs, no estigmatitzar l'error, etc.

En suma, en les respostes a la pregunta anterior, tots els casos de músics invidents afirmen treballar actualment a través dels àudios, ja sigui per comoditat o per dificultats trobades a

l' hora de la lectoescriptura Braille. Així doncs, escolten en primer lloc, entenen l'estructura interna de la cançó, la memoritzen i, seguidament, la porten a l'instrument.

Amb tot, el pedagog entrevistat explica que, qualsevol mètode vivencial pot ser útil en l'aprenentatge d'un instrument per a persones invidents o no invidents, sempre i quan aporti una interacció tàctil, un contacte i la familiarització amb l'instrument, el treball de la improvisació, diversos jocs, el fet no estigmatitzar l'error, entre d'altres.

- Quin estil musical li costa més d'endinsar-se o aprendre? Per què creu que és així?

Músics	Ricard Canals	No ha provat res que no sigui de l'estil del Pop. Ara, dins aquest estil n'hi ha d'altres i el que li costa més és el Pop-Rock, per una qüestió de la utilització de la guitarra elèctrica la qual té el màstil massa prim.
	Shyam Sunder	No ha provat cap estil que no sigui de la música de l'Índia. Tot i així, quan ha de fusionar aquesta amb un estil més aviat europeu, afirma que li costa molt quadrar-los tots dos.
	David Viñolas	Personalment pensa que un estil no s'acaba mai d'aprendre del tot. Ha passat per èpoques. Afirma però que la clau estilísticament és que, com més bona tècnica tinguis menys problemes tindràs amb tots els estils, perquè sabràs adaptar-te millor.
	Pol Oñate	Els gèneres musicals que estèticament no li han cridat l'atenció o no li agraden ja no els toca o tracta directament. I per tema dificultat, només cal estudiar més en l'un que en l'altre si et costa més un estil en concret, però, això li passa a qualsevol persona.
	Ignasi Terraza	El clàssic és l'estil que li costa més, ja que li fa dependre de la partitura i, per mantenir una peça al repertori, l'ha d'estar repassant contínuament.
Pedagog	Isidre Vallès	Cada persona és diferent. No creu que ser cec influeixi a que et costi més un estil musical o un altre. Pensa que depèn molt més de la vivència personal dels músics, dels seus gustos o del docent que

		hagin tingut i com els hagi format. S'ha de fugir dels prejudicis perquè cada alumne és diferent, sigui cec o no. Per tant, dins el col·lectiu de persones invidents hom es pot trobar de tot i no hi ha un estil concret que els costi més que d'altres.
--	--	---

En definitiva, s'observa que tots els casos estudiats defugen dels prejudicis i que, des d'una vessant més educativa, cada persona és diferent, sigui cec o no. Per tant que un estil costi més que un altre dependrà de la vivència personal, dels gustos del músic o del professor que aquest hagi tingut i de com li hagi ensenyat.

També s'observa que la majoria dels casos han aportat alguna resposta diferent a la resta. Aquestes fan referència al fet de no haver-se endinsat en altres estils que no siguin els seus; al fet que la dificultat per accedir en un estil en concret es centri en l'estudi i en l'assoliment d'una bona tècnica; a la dificultat del clàssic, ja que aquest fa dependre sempre de la partitura i per poder mantenir una peça al repertori s'ha d'estar repassant-la contínuament; al pensament que els estils mai s'acaben d'aprendre del tot i a l'acció de no endinsar-se en cap estil que no interessi ni cridi l'atenció.

- La comunicació és un dels aspectes que es realitza bàsicament a través de la mirada, com és la comunicació entre músics dins una peça quan hi ha un intèrpret invident?

Músics	Ricard Canals	La comunicació la fa parlant, sigui en la situació que sigui.
	Shyam Sunder	Tot es tracta d'escoltar i, si hi ha alguns canvis que no es poden comunicar amb la música, doncs es determinen parlant prèviament abans del concert.
	David Viñolas	Normalment marca ell les entrades i/o es comunica amb la resta de músics fent-los gestos. D'altra banda, si es pot pactar una cosa abans de sortir a escena, es pacta parlant prèviament. Tot i així, els altres músics haurien d'estar a la predisposició del músic invident.
	Pol Oñate	Escolta molt i creu que a través de la música es pot comunicar tot. Sols es tracta d'estar atent a l'altre o altres.
	Ignasi Terraza	Normalment és ell que dóna l'entrada.

Pedagog	Isidre Vallès	A través de la mateixa música ja es troben recursos per posar-te d'acord i comunicar-te.
---------	---------------	--

En definitiva, s'observa que les respostes a la pregunta anterior són distintes. En primer lloc es contempla que tres de les sis persones entrevistades utilitzen l'escolta i la música com a mitjà per comunicar-se amb la resta de músics del grup o pacten els canvis que s'han de realitzar de forma prèvia al concert.

D'altra banda, uns altres dos casos ressalten que són ells qui normalment donen l'entrada i que els altres músics estan a la predisposició de la seva direcció.

Altrament i en sentit contrari, només un dels casos utilitza la veu en totes les circumstàncies per comunicar-se amb la resta de músics.

- Quines diferències creu que hi ha en el procés d'aprenentatge musical d'un instrument de les persones invidents i no invidents?

Músics	Ricard Canals	Pregunta no realitzada ni contestada.
	Shyam Sunder	El fet de poder llegir partitures o de veure la posició corporal del professor.
	David Viñolas	El procés de lectoescriptura, el tema de no poder veure la posició corporal del professor de música i el fet d'haver-se d'aprendre totes les músiques de memòria.
	Pol Oñate	El procés de lectoescriptura musical.
	Ignasi Terraza	El procés de lectoescriptura musical.
Pedagog	Isidre Vallès	Pregunta no realitzada ni contestada.

En suma, en les respostes a la pregunta anterior, tots els casos de músics invidents comenten que les diferències entre el procés d'aprenentatge musical d'un instrument de les persones invidents i les no invidents recau en la lectoescriptura musical. És a dir, que els músics cecs no poden llegir partitures.

D'altra banda, dos dels sis casos estudiats esmenten que una altra diferència es troba en el fet de no poder veure la posició corporal del professor de música.

- Què ha canviat, en mètodes d'aprenentatge, des de que va començar a aprendre un instrument amb ara?

Músics	Ricard Canals	Pregunta no realitzada ni contestada.
	Shyam Sunder	S'ha simplificat molt.
	David Viñolas	El fet de tenir més tècnica agilita les coses.
	Pol Oñate	Pregunta no realitzada ni contestada.
	Ignasi Terraza	No gaire en el fons. Suposo que el suport de les noves tecnologies.
Pedagog	Isidre Vallès	Pregunta no realitzada ni contestada.

En definitiva, s'observa que les respostes a la pregunta anterior depenen molt de cada persona. Així doncs, els mètodes d'aprenentatge han canviat quant a la simplificació d'aquests, a l'adquisició de més tècnica relacionada amb l'agilitat de l'aprenentatge i, per últim, a la incorporació de les noves tecnologies.

- Considera que la música està a l'abast de tothom? És a dir, que les persones invidents tenen les mateixes oportunitats per endinsar-se en el món de la música que les persones que hi veuen?

Músics	Ricard Canals	La música és de les poques coses que està a l'abast de tothom. A nivell professional ja és un altre tema.
	Shyam Sunder	Creu en les reencarnacions i en què la música ve donada per les vides passades de cadascú, perquè l'aprenentatge musical no és purament casualitat.
	David Viñolas	En l'àmbit professional i laboral costa més i no hi ha les mateixes oportunitats per a tothom perquè és un món completament

		competitiu i s'ha trobat en que ha hagut de donar explicacions amb referència a que ser cec no et limita a fer les coses bé.
	Pol Oñate	Creu que el fet de ser invident fa que a gent dubti de la teva capacitat com a professor i dubtin de si pots ensenyar bé o no als seus fills. El problema està en que poca gent es planteja que la música és una cosa molt sensorial i que la música és amb les orelles no pas amb els ulls. Tot i així, Tete Montoliu ha fet molts avenços pel que fa a la normalització de la ceguera dins l'entorn musical a Catalunya.
	Ignasi Terraza	Oportunitats sí, si no es té en compte oportunitats relacionades amb les tasques professionals com ara la composició o els arranjaments.
Pedagog	Isidre Vallès	La música en general, hauria d'estar a l'abast de tothom. La música és un art molt accessible per a les persones cegues pel fet que no és imprescindible el sentit de la vista per fer música ni per realitzar-se a fons tocant un instrument o cantant.

En suma, en les respostes a la pregunta anterior, totes les persones entrevistades esmenten que la música en general és una de les poques coses que està a l'abast i que d'oportunitats a nivell professional se'n tenen. En sentit contrari però, quatre dels cinc músics invidents insisteixen en què la música a nivell professional ja és un altre tema perquè aquesta engloba qüestions com ara la dificultat de trobar feina de compositor o arranjador, el fet d'haver de demostrar constantment que poden fer les coses o haver donat explicacions que ser cec no els limita a poder fer les coses bé, el fet que els pares dubtin de si realment com a professors poden ensenyar bé o no als seus fills, entre d'altres.

Paral·lelament, un dels casos en particular va més enllà i comenta que tothom té les mateixes oportunitats en la música tenint present sempre les seves vides passades, ja que aquesta persona creu en les reencarnacions i explica que l'aprenentatge musical no és purament casualitat.

- Què li diries que ha de tenir en compte a un mestre/a de música quan es troba davant un alumne/a invident?

Músics	Ricard Canals	Un mestre, d'entrada no ha de tenir por. Ha de tractar a l'alumne cec com una persona normal que només té el handicap que no hi veu. Per tant, les coses que se li poden escapar per la vista, les hi ha d'explicar o les hi ha de deixar tocar.
	Shyam Sunder	El professor no pot donar cap pas equivocat en referència a la tècnica i ha d'explicar-li detalladament a l'alumne invident amb veu tots els exercicis. A més, s'ha de saber posar al lloc de l'alumne totalment.
	David Viñolas	El mestre no ha de tenir por, ha d'aprendre a trencar barreres i a buscar solucions. D'altra banda, ha de tenir consciència que cada alumne és diferent i que no hi ha cap mètode millor que cap altre. S'ha de plantejar el que vol l'alumne, què li agrada, què li costa, etc. s'ha de poder comunicar amb ell. Hi ha molts camins per arribar a un objectiu, per tant, s'ha d'estar molt receptiu.
	Pol Oñate	El docent ha de tractar a l'alumne com una persona normal i tenir molta empatia. Ha de saber amb quins problemes es pot trobar l'alumne, on se sent insegur, on es generen les tensions, quines dificultats té, entre d'altres. I a partir d'aquí desenvolupar. S'ha de trobar i saber en quin univers viu aquesta persona que vol aprendre.
	Ignasi Terraza	Que treballin la música tant des del que sona com des de l'escrit però que no només es basin en l'escrit.
Pedagog	Isidre Vallès	El professor té la responsabilitat que aquest alumne aprengui igual que els altres, no l'ha d'abandonar mai pel fet de no veure-hi ni li ha de suposar capacitats que ell no té sense conèixer-lo personalment. Ha de saber quines característiques té, quins recursos té i què necessita. A partir d'aquí, si no se'n surt, que busqui ajudes externes de professionals dins l'àmbit de la

		invidència.
--	--	-------------

En definitiva, s'observa que les respostes a la pregunta anterior, en la majoria dels casos són semblants i recauen en el fet que el professor no tingui por vers la situació d'un alumne amb discapacitat visual i en el fet d'haver de tractar a aquest com a una persona normal.

Altrament, alguns dels casos destaquen també que és d'importància tenir present una total empatia cap al discent i conèixer-lo tan a fons com es pugui per tal de no afegir-li capacitats amb les quals hom no consta i trobar el mètode vivencial que millor li vagi.

D'altra banda, un cas en concret destaca la rellevància de treballar la música tant des del que sona com des del que hi ha escrit, però que no només es basin en aquest últim.

- **Preguntes que van més enllà d'aspectes purament acadèmics i del tema del treball, però que les seves respostes són suficientment interessants:**

- Què és per a vostè la música? Què li aporta?

Músics	Ricard Canals	La música, a part de no aportar-li diners i aportar-li molts mals de cap a vegades, és la seva vida.
	Shyam Sunder	La música és una cosa no fixe, que va canviant amb els anys de perspectiva, finalitat i definició. Una cosa molt profunda. Un diàleg intern, una manera d'expressar i de parlar. És un mitjà d'evolució que dóna resposta a moltes coses, de la música o de la vida.
	David Viñolas	La música ho és tot. Li aporta coses bones i també dolentes, però les dolentes quasi sempre van associades a la música com a professió. La música és vida i és estat d'ànim.
	Pol Oñate	La música és un canal que el porta a descobrir el plaer i allò que hi ha darrera d'aquesta. És un vehicle per arribar al plaer.
	Ignasi Terraza	La música és una forma de comunicació, d'expressar-se. És un joc,

		un repte, un intel·lectual. És un reflex del més íntim i una expressió espiritual. És un compromís amb la persona que la toca i amb la societat. Són satisfaccions i mals de cap. En definitiva, és vida.
Pedagog	Isidre Vallès	La música ho és tot. Li aporta molt, des de pau fins a emocions. És una via de comunicació per expressar-se. És una cosa inherent a l'ésser humà.

En definitiva, s'observa que la major part de les sis persones entrevistades coincideix amb la resposta a què és la música per ells i respon que personalment la música per ells és vida i ho és tot.

- Per què va escollir l'instrument que toca? Si hi pogués veure, també hagués fet la mateixa elecció?

Músics	Ricard Canals	Per interès, per curiositat en front l'instrument en qüestió. La falta de visió no hi té res a veure amb la seva elecció.
	Shyam Sunder	Per la curiositat pel so d'aquell instrument.
	David Viñolas	Per la influència d'un molt amic seu, que va acabar essent el seu primer professor de la bateria, i la curiositat per l'instrument. La ceguera no hi té res a veure amb la decisió.
	Pol Oñate	Per la influència de la seva mare. L'elecció no té res a veure amb la vista.
	Ignasi Terraza	Per la curiositat per l'instrument. No sap si va ser ell que va triar l'instrument o si l'instrument el va escollir a ell. En tot cas, la falta de visió no hi té relació.
Pedagog	Isidre Vallès	Contestada però no rellevant.

En suma, en les respostes a la pregunta anterior, tots dels casos estudiats coincideixen en què van escollir l'instrument per curiositat o per interès cap a aquest. I que, per tant, la discapacitat visual no hi va tenir res a veure amb la seva elecció.

- Per què va decidir dedicar-se a la música?

Músics	Ricard Canals	No es pot imaginar la seva vida sense música.
	Shyam Sunder	Per la falta de visió i la incompatibilitat vers l'execució d'altres feines.
	David Viñolas	Perquè quan tenia 17 o 18 anys es va adonar que li interessava la música i que era la única cosa que l'omplia de veritat.
	Pol Oñate	Perquè li interessava conèixer què hi havia darrera la música.
	Ignasi Terraza	Perquè no volia que la música li quedés com a una assignatura pendent.
Pedagog	Isidre Vallès	Perquè va aparèixer l'oportunitat. És més, al llarg dels anys, va anar descobrint que l'educació musical pot potenciar de forma transversal molts aprenentatges i que amb la música podia despertar i desenvolupar les facultats humanes dels alumnes. Aquest fet va ser un dels molts que el van fascinar i el van enganxar en la pedagogia musical.

En definitiva, s'observa que tots els casos menys un, va dedicar-se a la música per vocació o interès.

En contraposició, l'excepció explica que la invidència va ser la raó per la qual va decidir dedicar-se professionalment al món de la música, ja que veia la resta de feines incompatible amb la falta de visió.

- Què fa quan ha d'aprendre un tema nou? Quins passos segueix?

Músics	Ricard Canals	L'escolta molt i a partir de l'oïda i la memòria, l'estudia.
	Shyam Sunder	Escolta les gravacions, les analitza, es mentalitza de la música que està escoltant, la memoritza i la toca intentant combinar la música de l'Índia amb la música d'estil europeu. Sempre es fa una partitura mental abans de passar a la pràctica.
	David Viñolas	Escolta el tema, fa alguna anotació amb Braille si li cal, memoritza l'estructura interna de la peça musical, la toca i, finalment, hi intenta afegir algun toc personal sense perdre l'essència del ritme de base.
	Pol Oñate	Escolta totes les versions que troba d'aquest tema i intenta entendre què és allò. A partir d'aquí, redueix la música i busca allò que fa que el tema que s'estudia sigui aquell i no un altre, allò que el fa distintiu. Ho porta al piano i fa el necessari perquè soni. A partir d'aquí, i depenent del context, intenta personificar-lo al seu estil.
	Ignasi Terraza	Primer de tot intenta entendre l'estructura i el ritme, aprèn la melodia i el baix i, seguidament, defineix l'harmonia i els possibles canvis de la peça.
Pedagog	Isidre Vallès	Destaca que és molt defensor del llenguatge musical i que depèn molt de l'estil de música que faci cadascú o del tipus de peça, ja que un músic potser comença a endinsar-se en aquest tema nou a través de l'oïda o a través de la lectura. Tot i així, quan els músics creuen que el millor que poden fer és no fer servir la musicografia Braille, anar de memòria i escoltar, és perquè tots han tingut poca experiència amb la musicografia i no han tingut sort pel que fa a l'aprenentatge a nivell pedagògic. Recalca que és una pena perquè aquests en aquest sentit són poc autònoms i depenen molt de l'exemple auditiu.

En definitiva, s'observa que tots els casos estudiats utilitzen l'escolta repetitiva i la memòria com a mitjans per aprendre una peça musical nova.

D'altra banda la majoria dels casos, en concret tots menys dos, tenen en compte i fan referència a aspectes del llenguatge musical per a l'aprenentatge d'un tema desconegut, com per exemple tenir clara l'estructura de la peça, l'harmonia, el baix, els trets distintius que fan que aquell tema sigui distintiu a la resta, entre d'altres.

Altrament, el pedagog entrevistat defensa aquesta idea anterior i explica que l'aprenentatge d'una peça musical depèn molt de l'estil i del tipus d'aquesta, ja que cada alumne s'hi endinsa de la forma que millor li va, a través de l'oïda o a través de la lectura, per exemple. Ara bé, destaca que les persones que creuen que el millor que poden fer és no utilitzar la musicografia Braille és perquè no estan prou familiaritzades amb aquesta i perquè no han tingut sort amb el professor/a que els hi ha ensenyat, fet que els fa perdre autonomia i dependre sempre de l'exemple auditiu (els àudios).

- Quins aspectes són essencials o estan involucrats en l'aprenentatge d'una peça? I en l'execució d'un tema?

Músics	Ricard Canals	L'escolta i creure's allò que s'està tocant. En l'execució és el mateix.
	Shyam Sunder	L'escolta, la memòria i la reflexió. En el cas de la música de l'Índia, un cop sabudes les bases musicals, tot és qüestió d'improvisar. Referent a l'execució, per a ell és imprescindible la planificació de les ragas, ja que tenen moltes parts i la duració d'aquestes depèn molt de les circumstàncies del moment.
	David Viñolas	Mantenir la tècnica que té i millorar-la. A nivell de feina, aprendre's molt bé les cançons amb el temps que li han donat abans del concert. De cara al nivell personal, creu important treure partit a l'instrument, en obrir nous horitzons i trencar amb els esquemes. És a dir, en el seu cas, fent que un instrument rítmic que sol acompanyar pugui ser un instrument solista a través del qual arribar a transmetre un missatge al públic sense avorrir-lo. D'altra banda, cal estar connectat amb l'instrument i transmetre

		coses, perquè la música és art.
	Pol Oñate	El primer de tot és tenir en compte quin tipus de música s'està aprenent i començar a examinar-la. Cada estil requereix un estudi previ diferent abans de tocar-lo. D'altra banda, és molt important la memòria tant intel·lectual, com auditiva, com la gestual. També és molt important que arribi a la gent, que no deixi indiferent i que transmeti alguna cosa, sigui bona o no tant bona. És important que hi hagi comunicació amb el públic i amb la resta de persones que estant tocant amb ell, si és el cas.
	Ignasi Terraza	Té en compte els mateixos aspectes que en l'aprenentatge d'un tema nou i que en l'execució d'aquest: entendre l'estructura, el ritme, la melodia i el baix, l'harmonia i els possibles canvis que pugui fer la peça musical.
Pedagog	Isidre Vallès	La lectoescriptura és imprescindible i la comunicació amb el professor també. La improvisació, el joc amb l'instrument, l'oïda, la posició corporal, l'expressivitat que hom transmet quan toca i l'autonomia. Quant a l'execució d'un tema, la persona que surt a tocar ha de fer-ho feliç i amb ganes de passar-ho bé. Que faci arribar el que toca de la mateixa manera com ho viu el propi músic.

En suma, en les respostes a la pregunta anterior, tots els casos de músics invidents expliquen que els aspectes que són essencials en l'aprenentatge d'una peça són l'escolta, la memòria i la reflexió o el fet d'entendre el tema musical a tocar a nivell de llenguatge musical. És més, segons el pedagog entrevistat, la lectoescriptura és imprescindible tot i que, la informació de la peça depèn molt de com s'encari l'aprenentatge i de l'estil d'aquesta.

D'altra banda, un dels casos en particular remarca que cal mantenir la tècnica i, si es pot, millorar-la.

En el cas de la música de l'Índia, un cop el músic se sap les bases musicals, només és qüestió d'improvisar sobre aquestes.

Els aspectes essencials en l'aprenentatge d'una peça musical també estan involucrats en l'execució d'aquesta, amb l'afegit que en l'acció de tocar davant un públic és imprescindible

creure's allò que es toca, comunicar-se amb el públic per tal d'arribar a aquest a través de l'expressió amb l'instrument.

Retornant a la música de l'Índia, en l'execució d'aquesta és molt important la planificació de les ragas, ja que tenen moltes parts i la duració d'aquestes depèn molt de les circumstàncies del moment.

Amb tot, el pedagog entrevistat esmenta que la persona que surt a tocar ha de sortir feliç i amb ganes de passar-ho bé.

5.2 Resultats de la observació a partir de gravacions.

L'elaboració dels informes descriptius escrits a partir de l'observació de les 6 gravacions pretenen consolidar la informació extreta d'una pregunta en concret de les entrevistes: "Què fa quan ha d'aprendre un tema nou? Quins passos segueix?". En altres paraules, s'ha cercat que els vídeos transportessin a la pràctica alguns aspectes explicats verbalment en la resposta a la pregunta anterior amb la finalitat d'investigar, des d'una altra vessant, els factors limitadors i/o afavoridors del procés d'aprenentatge musical instrumental de persones invidents amb formació professional i així, poder-ne extreure conclusions.

Les parts dels informes de les gravacions de les quals se n'han obtingut resultats són dues:

- La part de la descripció detallada, on s'ha descrit per ordre tots els passos realitzats pels subjectes estudiats.
- La part de les observacions, on s'ha esmentat la informació a tenir present respecte a algun vídeo, sempre i quan les circumstàncies ho hagin requerit.

Pel que fa al primer tipus de vídeo (la gravació d'un assaig d'una cançó ja coneguda amb la finalitat de descobrir quins passos segueixen en aquest) s'observa que en tots tres casos estudiats la part explicada en l'entrevista⁵ i la gravació concorden.

En el cas d'en Pol: fa servir l'exemple auditiu per repassar i estudiar un tema o per resoldre algun dubte; intenta entendre la peça i buscar-hi allò que fa que el tema sigui aquell i no un

⁵ La pregunta de l'entrevista fa referència a quins passos es segueixen quan s'aprèn una peça musical nova. En aquest cas, les tres gravacions no fan esment a un tema desconegut però la pregunta és igual d'aplicable, ja que els passos a seguir són els mateixos presentant, potser, algunes petites variacions.

altre, un exemple concret d'aquesta gravació seria el compàs i; per últim, normalment toca alhora que està escoltant.

En el cas d'en David: escolta el tema per fer memòria; no fa anotacions en Braille perquè els temes són coneguts i si les va necessitar, ja les va fer en els seus inicis; es memoritza l'estructura de la peça musical i; finalment, la toca intentant afegir-hi algun toc personal.

En el cas d'en Shyam Sunder⁶ les circumstàncies són diferents perquè no s'està parlant del mateix tipus de música. Per tant, cal tenir en consideració que, segons el subjecte, en la música de l'Índia tot està après; que aquest tipus de música té un nombre determinat de ragas (un determinat sistema tonal) i d'escales que, un cop apreses, només es tracta d'improvisar molt sobre elles. Per tant, no hi ha temes desconeguts i temes coneguts, sinó que tot es basa en la improvisació.

En relació amb l'assaig del subjecte, s'observa que aquest escolta molt amb la finalitat de fer-se una partitura mental abans de passar a la pràctica.

Referent al segon tipus de gravació (vídeo d'un assaig d'un tema desconegut amb la finalitat d'observar quines dificultats se'ls presentava amb aquest i com les resolien), els resultats extrets dels informes descriptius redactats per dues persones diferents afirmen que les explicacions de les entrevistes realitzades als tres subjectes estudiats (Pol, Shyam i David) tornen a coincidir amb la part pràctica de les gravacions.

En el cas d'en Pol: utilitza l'exemple auditiu per estudiar el tema nou a aprendre; intenta simplificar la peça per buscar-hi allò característic, en aquest cas el baix, a partir del qual en dedueix l'harmonia; i, acostuma a tocar sobre l'àudio al mateix moment que escolta.

En el cas d'en David: escolta el tema per treure'n l'estructura interna d'aquest i fer-se'n una representació mental; i, toca les diferents parts de l'estructura de la peça musical intentant afegir-hi algun toc personal que no desdibuixi els patrons rítmics característics de cada part.

En el cas d'en Shyam Sunder⁷, com molt bé s'ha esmentat en paràgrafs anteriors, les circumstàncies són diferents perquè no s'està parlant del mateix tipus de música.

⁶ En aquest cas, també s'ha extret informació d'una altra pregunta de l'entrevista, a part de la ja esmentada en l'apartat. Aquesta diu el següent: "Quins aspectes són essencials o estan involucrats en l'aprenentatge d'una peça?".

⁷ En aquest cas, també s'ha extret informació d'una altra pregunta de l'entrevista, a part de la ja esmentada en l'apartat. Aquesta diu el següent: "Quins aspectes són essencials o estan involucrats en l'aprenentatge d'una peça?".

En relació amb l'assaig del subjecte, s'observa que el subjecte escolta amb molta atenció amb l'objectiu d'entrar en equilibri i acord tant amb la tabla com amb la tempura.

En definitiva doncs, s'observa que tant en el primer tipus de vídeo (gravació d'un assaig d'una cançó ja coneguda) com en el segon (vídeo d'un assaig d'un tema desconegut) tots els tres subjectes estudiats utilitzen l'escolta com a mètode d'aprenentatge i de resolució de conflictes musicals⁸. D'altra banda i contemplant el cas excepcional de la música de l'Índia, els dos casos restants també fan servir la memòria pel seu aprenentatge.

⁸ Aquest resum s'ha realitzat a partir dels punts comuns presents en l'estudi d'una peça coneguda per tots tres subjectes observats i amb l'ajuda, també, de les taules d'anàlisi que, tot i no mencionar-se directament s'han tingut en compte. Aquestes es troben a l'apartat d'annexes.

6. Conclusions

Després d'haver fet una recerca teòrica i haver analitzat en profunditat el treball de camp (realització d'entrevistes, observació dels casos i anàlisi de gravacions), es pot concloure que les idees exposades en ambdós apartats no es contradiuen. És a dir, tota la informació manifestada en la teoria ha quedat revalidada pels resultats extrets en la part pràctica.

Cal remarcar però, que aquesta investigació no tindria cap mena de significació ni rumb sense el plantejament previ d'un objectiu cabdal i de les qüestions de recerca que se n'han després, ja que l'estudi es focalitza en l'assoliment d'aquests a través dels resultats del treball de camp. En referència a l'objectiu principal **“identificar i conèixer quins són els factors condicionants (limitadors i/o afavoridors) del procés d'aprenentatge musical instrumental de persones invidents amb formació professional o en procés d'adquisició d'aquesta capacitat”**, se'n conclouen varis aspectes.

- Tal i com esmenta la mateixa discapacitat visual, existeix la pèrdua d'una de les principals fonts d'informació i d'un dels primordials sentits amb el qual compten els humans, la vista. Per tant, per bregar contra aquest fet, els invidents han de potenciar altres percepcions com la tàctil i l'auditiva. Certament el fet de no veure-hi desencadena un altre seguit de limitacions, les quals fan referència al procés d'aprenentatge d'un instrument.
 1. En primer lloc, es manifesta la limitació relacionada amb la lectoescriptura, la qual ha portat diversificació d'opinions entre els casos estudiats al llarg del treball. Per una banda, hi ha persones que opinen que la lectoescriptura en Braille, més concretament la musicografia, és un sistema molt complex, lent i carregós. En aquest sentit doncs, els subjectes comenten que el saber llegir partitures en Braille requereix d'una gran capacitat d'abstracció i implica una major demanda de coneixements de llenguatge musical de la necessitada en la utilització del codi visual. És més, la música com a objecte d'estudi no hauria de ser difícil d'accedir-hi. Malgrat això, el predomini de les partitures en els àmbits de música d'ensenyament institucional, ha fet que el seu estudi es torni d'accés més treballós per a usuaris de Braille. Per tant, a nivell professional hi ha ocupacions que les persones invidents no poden dur a terme fàcilment, com ara la composició o l'arranjament.

En contraposició, els individus defensors d'aquest sistema remarquen que la musicografia Braille ha estat un medi a través del qual les persones invidents han pogut accedir més fàcilment a la informació de manera autònoma i que, les persones que afirmen que aquest és un mal sistema és perquè han tingut poca experiència amb aquest o perquè no han tingut sort amb el docent que els hi ha ensenyat. Encara més, el benefici de l'existència de la Tiflotecnologia (adaptacions visuals, tàctils i auditives mitjançant recursos tècnics que faciliten la possibilitat de lectura) permet l'accés a la informació escrita de forma ràpida i eficaç, faciliten la utilització i difusió del Braille però, en cap cas, suposen el seu reemplaçament.

En definitiva doncs, està demostrat que els cecs, com els vidents, són capaços d'aprendre i comprendre el llenguatge musical; sempre i quan hi hagi la motivació necessària per aprendre'l i el context estimulador adequat, ja que si aquests manquen, els músics tendiran a aprendre les partitures d'altres formes, com per exemple partint dels àudios.

2. En relació amb la metodologia d'estudi a partir de l'exemple auditiu, la segona limitació té a veure amb la memòria, tant auditiva com gestual. El fet de la seva utilització va directament lligada a l'acció de no poder-hi veure, ja que totes les representacions o esquemes d'una peça musical i la posició corporal alhora de tocar, en una persona invident, han de derivar totalment de la ment. En efecte, els casos estudiats expliquen que l'ús de la memòria com a metodologia per aprendre un tema musical partint d'àudios pot ser una virtut al mateix temps que un problema, ja que és impossible, per exemple, concretar un concert d'un dia per l'altre si el repertori és nou i s'ha d'aprendre des de zero.
3. En tercer lloc, es mostra la limitació referent a la comunicació entre músics. Aquesta però, segons tots els subjectes estudiats, no causa cap mena de problema, ja que hi ha moltes altres vies per fer-se entendre els uns amb els altres, com ara a través de la mateixa música, a través de la parla o a través de gestos per part del músic invident. Així doncs, tot i ser considerada una limitació per part del públic, els membres del conjunt musical l'encaren com a una possibilitat diversa al poder-se comunicar amb la mirada.
4. Per últim, i en relació a la primera qüestió de recerca **“Realment són significatives les limitacions que les persones invidents es troben a l'hora de tocar un**

instrument o aquestes són fruit del pensament de la societat?”, la ceguera és una limitació que té més pes en la perspectiva de la comunitat que no pas en el propi individu que la pateix.

Durant molts segles la humanitat ha practicat la caritat amb els invidents però no s’ha preocupat d’ensenyar-los a guanyar-se el sosteniment diari i els ha negat un lloc de treball remunerat perquè aquests fets comportaven massa responsabilitat. La influència de la societat fa que les poques limitacions reals de lectoescriptura i memòria per part dels músics cecs es multipliquin. En altres paraules, la resta de limitacions que hom es pensa que tenen aquests subjectes, són imposades per la societat i les seves influències. Un exemple prou significatiu es troba en que la majoria de persones mai s’han plantejat que la música és una cosa més que res sensorial i que es treballa a partir de l’audició no pas amb els ulls. Per tant, quan els parlen de persones músiques invidents només s’imaginen limitacions i més limitacions, deixant de banda que, de fet, un bon músic a part d’afrontar les dificultats tècniques amb paciència, dedicació i pràctica, se sap les peces de memòria per poder, d’aquesta manera, treure d’ell mateix el seu millor intèrpret. De fet, segons Montoro (1991) “des dels temps més remots sabem, a través de la Història Universal, de cecs singulars que van exercir un paper rellevant en el món de les arts. [...] La manca de visió no ha estat un obstacle insalvable per a que les persones invidents deixessin la seva petjada a totes les èpoques”. Alguns exemples de personatges professionals de la música són: Antonio de Cabezón, Francisco de Salinas, Ray Charles i Vicenç Montoliu, entre d’altres.

- Respecte la invidència en l’àmbit de l’educació i recuperant la segona i última qüestió de recerca “Com es poden atenuar els efectes de les limitacions del procés d’aprenentatge musical instrumental de persones invidents dins el treball a l’aula?”, s’ha de tenir en compte que a través de la música es poden trencar barreres i encarar les limitacions com a possibilitats o camins diferents per poder arribar a l’assoliment de l’objectiu plantejat.

Tanmateix és poc probable trobar-se amb un cas d’invidència a l’aula però si és així, cal tenir present que cada persona és diferent, sigui o no invident i que poden obtenir rendiments diferents segons la motivació, la intel·ligència, l’herència i l’entorn sociocultural. Aquests factors, en el cas dels infants cecs, predisposen psicològicament en

la formació i en l'aprenentatge, ja sigui positiu o negativament. En altres paraules, la discapacitat visual demana un desenvolupament diferent, el qual s'ha de conèixer per poder-lo valorar.

Un bon educador, doncs, ha de saber captar les diferències, acceptar-les i estimular-les per tal d'incloure, en aquest cas, la ceguera a l'aula. Cal tenir consciència que la persona cega necessita una major dedicació per part del professor, el qual ha de potenciar les seves percepcions tàctils i auditives. Així doncs, un mestre necessita conèixer al màxim sobre el nen invident que té a l'aula ja que, el coneixement de les característiques bàsiques de l'evolució de l'infant invident en l'etapa escolar ajudaran a que el mestre pugui donar les necessitats educatives que aquest necessita.

Perquè una persona invident esdevingui autònoma necessita un entorn educatiu normalitzador que, tot respectant la seva diferència, li ofereixi la possibilitat de desenvolupar-se de forma integral. Aquest fet només és factible a través de mètodes vivencials, els quals faciliten que es pugui arribar, amb més o menys esforç, a tots els objectius plantejats. Així doncs, l'educador ha de mostrar empatia cap a l'infant cec i és fonamental que no el subestimi. Li ha d'exigir tant o més que la resta d'alumnes perquè, a través de l'exigència el discent entendrà el significat de l'esforç. És obvi però que aquestes exigències han d'estar adaptades a l'alumnat, tenint en compte les limitacions esmentades a l'inici d'aquest apartat.

A tall de conclusió, tal i com han evidenciat els diversos testimonis estudiats i recordant les paraules de Chavez (2010) "allò més important és no posar-se límits dins d'un".

7. Limitacions trobades i propostes per a futures recerques

Després d'haver extret unes conclusions relacionades amb l'objectiu principal i amb les qüestions de recerca despreses d'aquest, en el següent apartat s'expliquen les limitacions pel que fa al procés de realització d'aquesta investigació i les propostes pensades per a futures recerques.

Quant a les dificultats trobades durant l'elaboració d'aquest treball, sóc conscient que haver de dependre de persones externes, en el meu cas de tots els subjectes estudiats, és arriscat ja que hi ha d'haver una organització referent a les agendes i a la disponibilitat horària molt flexible per ambdues parts. Aquest fet ha ocasionat que algunes entrevistes no es poguessin fer en directe, la qual cosa hagués estat favorable ja que, segurament, les respostes de les entrevistes realitzades per e-mail haguessin resultat més fresques i no tan fixades a la pregunta feta. En altres paraules, n'haguessin sorgit respostes més naturals i de les quals poder-ne extreure més fruit.

Un dels altres aspectes a destacar ha estat l'estudi de casos. L'elecció d'haver investigat el tema d'aquest treball a través de cinc subjectes músics professionals invidents ha fet que els resultats i les conclusions extretes siguin restringides a les circumstàncies donades en l'estudi dels casos esmentats.

Per tant, i en relació a les propostes per a futures recerques, cal tenir en consideració l'opció d'incloure l'estudi de més casos de músics professionals invidents i d'incorporar diferents procedències culturals a fi d'aconseguir un contrast interessant i destacable.

D'altra banda i per últim, una segona proposta per a futures recerques seria centrar-me en la barrera d'accessibilitat relacionada amb la societat "la ceguera és una limitació que té més pes en la perspectiva de la comunitat que no pas en el propi individu que la pateix" i elaborar un seguit d'enquestes amb la finalitat d'obtenir un nombre gran però determinat de nocions de les persones vidents que ajudessin a delimitar les idees pròpies d'aquesta perspectiva social vers la invidència.

8. Bibliografia i Webgrafia

8.1 Llibres

BOLTRINO, Pedro (2008). *Música y educación especial*. Buenos Aires: Ediciones de la Orilla.

BURGOS, Esther (2004). *Historia de la Enseñanza Musical para Ciegos en España: 1830-1933*. Madrid: Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE).

CANTAVELLA, F. [et al.] (1992). *Introducción al estudio de las estereotípies en el niño ciego*. Barcelona: Masson.

EVERTSON, Carolyn [et al.] (1989). *La investigación de la enseñanza, II. Métodos cualitativos y de observación*. Barcelona: Paidós Educador.

KRETSCHMER, Reinhold. (1925). *Geschichte des Blindenwesens vom Altertum bis zum Beginn de allgemeinen Blindenbildung*. Ratibor.

LEONHARDT, Mercè [et al.] (2004). *Trastorns del desenvolupament i necessitats educatives especials*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya (UOC).

LOWENFELD, B. (1981). *Effects of blindness on the cognitive funcions of children*. Nova York: American Foundation for the Blind.

MERCADAL, Melissa; MARTÍ, Patricia (2012). *Música, musicoteràpia y discapacidad*. Editorial mèdica Jims.

MONTORO, J. (1991). *Los Ciegos en la historia*. Madrid: ONCE.

Organitzación Nacional de Ciegos Españoles (2001). *La musicografía Braille. Un acercamiento a la escritura musical para uso de las personas ciegas*. Madrid: ONCE.

ROBLES, M. [et al.] (1999). *Aspectos Evolutivos y Educativos de la Deficiencia Visual*. Madrid: Centro bibliográfico y Cultural C. La Coruña.

ROSA, A. [et al.] (1993). *Psicología de la ceguera*. Madrid: Alianza Editorial.

8.2 Revistes o articles de revistes

BURGOS, Esther “Las musicografías de Abreu y Llorens: dos sistemas alternativos a la recepción del Braille en España”. *Revista sobre ceguera y deficiencia visual*, 2005, nº 46, p. 7-12.

CHÁVEZ, Paula (2010). “Estrategias de estudio utilizadas por pianistas ciegos”. Dins: FILLOTTRANI, Laura; MANSILLA, Adalberto. *Tradición y Diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales y musicológicos de la formación musical*. Argentina, p. 74-79.

DIAS, Isabel (2010). “La educación musical de personas con deficiencia visual y la musicografía Braille. De la musicalización a la lectura y la escritura de la partitura en Braille”. Dins: FILLOTTRANI, Laura; MANSILLA, Adalberto. *Tradición y Diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales y musicológicos de la formación musical*. Argentina, p. 58-64.

Entre dos mundos: Revista de traducción sobre discapacidad visual, 2002, nº 20, p.5-65.

GARCÍA, Eva. “Posibles beneficios del aprendizaje musical significativo en el desarrollo global del niño de entre 4 y 6 años con deficiencia visual o ceguera”. *Revista de Psicodidáctica*, 2004, nº 17, p. 47-55.

HERRERA, Romina (2010). “La musicografía Braille en el aprendizaje de la Música”. Dins: FILLOTTRANI, Laura; MANSILLA, Adalberto. *Tradición y Diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales y musicológicos de la formación musical*. Argentina, p. 80-89.

IPLAND, Jerónima; PARRA, Diego (2009). “La formación de Ciegos y discapacitados visuales: visión histórica de un proceso de inclusión”. Dins: REYES, María; CONEJERO, Susana. *El largo camino hacia una educación inclusiva: la educación especial y social del siglo XIX a nuestros días: XV Coloquio de Historia de la Educación*. Pamplona, p. 453-462.

LÓPEZ, Raúl; DESLAURIERS, Jean-Pierre. "La entrevista cualitativa como técnica para la investigación en Trabajo Social". *Margen, revista de Trabajo social y ciencias sociales*, 2011, nº 61, p. 1-18.

SÁNCHEZ, Emilia. "La normativa legal sobre la educación musical en la España contemporánea. Legal Provisions in musical education in contemporary Spain". *Revista Digital del Centro del Profesorado Cuevas – Olula*, 2013, nº 12, p. 58-64.

8.3 Documents electrònics

Bautista Delgado, Alberto (2012). *La recolección de datos. La observación*. Colombia. [15 abril 2016]. <<http://data-collection-and-reports.blogspot.com.es/2009/05/la-observacion.html>>.

Benguría Puebla, Sara [et al.]. *Observación*. Madrid. [15 abril 2016]. <https://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/InvestigacionEE/Presentaciones/Curso_10/Observacion.pdf>

Kypros Shakuachi, Jon (2016). *Shakuachi Teacher. Komuso shakuachi monks*. [en línea]. [12 abril 2016]. <<http://flutedojo.com/shakuachi-guides/komuso-shakuachi-monks>>.

ONCE. *La organización: historia y articulación*. Madrid. [12 abril 2016]. <http://www.once.es/dossier/cap2_0.htm>.

Valoració personal

Personalment aquest treball m'ha aportat molts aspectes que, si pogués viatjar en el temps i ubicar-me als inicis de la seva redacció, de ben segur no se m'haguessin ocorregut mai; aspectes tant a nivell acadèmic, que han permès que la meua mira enfront les persones invidents fes un gir molt gran, i aspectes més d'un terreny personal.

Al llarg de la investigació he conegut a persones increïbles que, siguin o no siguin invidents, han estat en plena predisposició sempre per ajudar-me. Realment això i el fet de veure que algú posa l'entusiasme per tirar endavant aquest treball, que a mi a vegades m'ha faltat, és del tot enamoradís.

I és que, tots els casos estudiats tenen raó. Les limitacions a nivell tècnic i de lectoescriptura són obvies quan s'és invident però, això no vol dir que aquestes hagin de suposar no arribar a un objectiu perquè de camins per dirigir-se cap a aquest n'hi ha molts més.

Així doncs, em quedo reflexiva i penso "com de mal arriba a fer la societat en sí, que ens inculca la idea fixa d'on hi ha discapacitat, hi ha limitacions" i no, te n'adones que un cop posat a la pràctica no és així. Almenys per mi i en aquest moment.

Després d'aquest treball, francament opino que a darrera de cada discapacitat o malaltia hi ha una història digne d'estudi i una persona mereixedora de conèixer, la qual segurament tingui moltes més coses a ensenyar-te que no pas tu a ella.

Amb tot, doncs, cal defugir dels tòpics i no permetre que el món on vivim visqui per nosaltres. Per tant, siguem nosaltres que pensem d'una manera determinada perquè hem tingut la sort de viure-ho, no perquè ens han mentalitzat així.

9. Annexes

9.1 Entrevistes realitzades a músics professionals invidents⁹

9.1.1 Entrevista Pol Oñate

Pol Oñate va néixer l'any 1987 a Terrassa. És pianista, compositor, productor artístic i cantant el qual mira amb les mans i toca amb la mirada. Actualment està immers en diversos projectes musicals, un d'ells un quartet el qual a finals d'estiu traurà a la llum el seu segon disc.



Història de vida

1. *Amb quants anys va començar a tocar un instrument?*

Catorze anys. No, catorze no. Jo vaig començar de molt petit amb la música, als quatre i cinc anys. Els meus pares no són músics, els agrada i tal, però realment van considerar que la música m'aniria molt bé i van decidir apuntar-me a la coral. Els hi van dir que a mi m'aniria bé la música per estimular-me. I amb quatre i cinc anys vaig començar a cantar en un cor. Va ser molt bonic fins als onze anys, més o menys. Sobretot jo recordo una primera experiència amb la música, als deu anys quan vam fer la Cantata del Timbaler del Bruc al Palau St. Jordi. Vam fer la 30a trobada de corals infantils. Molt fort. Cinc mil nens cantant la Cantata del Timbaler del Bruc. I jo vaig dir, ei, ei, ei! Passa algo! O sigui, jo m'adonava que a través de la música jo vivia coses que no podia viure de cap altra manera. Però jo sempre dic que la música és una excusa. Que la música és una excusa per accedir a llocs que no pots accedir a través de cap altre registre o llenguatge. El fet de fer música em fa passar per processos i conèixer gent que no ho faria amb cap altra manera.

Jo però, volia tocar el contrabaix perquè era molt gros i rodó! I ma mare em va dir que el contrabaix no el pensava carregar, per això em va dir que podia provar el piano. Em va dir, toca el piano perquè amb una mà podràs tocar i amb l'altra llegir la partitura i, jo, pobre de mi, amb l'edat que tenia me la vaig creure.

⁹ Les entrevistes s'han transcrit literalment tal i com els entrevistats parlaven.

2. *Quant fa que té interès per la música?*

I és clar, a partir d'aquí, als deu-onze anys vaig començar a tocar el piano però feia zero cas als professors. Ara, als catorze anys, vaig tenir una novia d'adolescència que, quan em va deixar vaig descobrir tot el món de la composició. Aquí sí que em vaig adonar que el piano servia per una cosa que no sabia que em servia. Cançons senzilles però algo era algo. Em vaig començar a emocionar i ara, una de les coses que m'agrada és descobrir música. M'agrada descobrir artistes poc coneguts.

3. *Què és per a vostè la música? Què li aporta?*

La música és un canal que et porta a descobrir el plaer i allò que hi ha al darrera d'aquesta. És un vehicle per arribar a aquest punt.

4. *Per què va escollir l'instrument que toca? Si hi pogués veure, també hagués fet la mateixa elecció?*

Com he dit anteriorment, va ser culpa de la meva mare. Em va enredar! I el fet de no triar-lo jo no va haver-hi cap mena d'influència pel fet de veure-hi o no.

5. *Per què va decidir dedicar-se a la música?*

Fins als disset o divuit anys no m'hi vaig posar en serio i no vaig començar a estudiar. Fins llavors la música era una manera d'evadir-me perquè la meva realitat a l'escola va ser bastant dura fins a batxillerat. I, vaig acabar batxillerat i no sabia si ser astrònom o ser músic. No hi ha pas gaire diferència. Mira, perquè darrera les estrelles hi ha alguna cosa que no es pot explicar i darrera la música també. I a mi al final, el que m'interessa és el que hi ha a darrera. La música és un vehicle per arribar a aquest punt.

De sobte em vaig adonar, quan em van fer una xerrada d'orientació de l'ONCE, que el món musical m'interessava. Vaig entrar en la web de l'ESMUC i allí va ser quan vaig adonar-me que a dins de l'estudi musical hi ha un ventall de possibilitats infinit que, em va fer plantejar que potser si que ser professional de la música tenia alguna sortida. Li vaig dir a la meva mare que volia provar-ho i em van donar un any de prova. Em van dir "a veure si ets capaç de llevar-te cada dia a les set del matí per fer música" i sí, em va agradar. A partir de l'any següent vaig anar a Barcelona al Taller de Músics fins el dos mil deu. Després vaig anar a estudiar al Brasil un any i mig.

6. *Ha pensat alguna vegada en deixar-ho? Ha estat per motius relacionats amb la manca de visió?*

Només m'he trobat una vegada plantejant-me si podia seguir o no. Va ser en un assaig l'any 2010 que estava fent un combo al Taller de Músics on eren molt exigents, però a la tercera vegada de plantejar-m'ho em vaig adonar que estava bé que m'ho plantejés perquè cada vegada que t'ho plantejés et reafirmes que no ho vols deixar, que vols continuar. A través del piano i la composició em puc expressar lliurement i m'agrada molt saber i estudiar allò que jo puc donar. En el fons de tot, jo considero que la meua filosofia es resumeix en què la música és els sentits i el plaer a través dels sentits.

Referent a l'aprenentatge

7. *Quines limitacions va trobar-se o es troba a l'hora d'aprendre l'instrument? I facilitats? I quan toca amb un conjunt?*

La limitació més important per un invident és que la resta del planeta hi veu, perquè quasi ningú s'ha plantejat mai com seria tocar el piano o un instrument si no hi veiés. Ningú sap quines pors surten quan no hi veus i quan estàs aprenent alguna cosa nova. Però si no coneixes una cosa, no tens consciència de que allò existeix. I un dia et posen una obra a davant en què has de fer alguna cosa que no has fet mai i t'entra la por.

Ara mateix m'estic endinsant en el tema del moviment perquè considero que tu et relaciones amb l'instrument tal i com et relaciones amb el món. I sí que és cert que, la primera limitació que et trobes és el professor/a perquè l'única manera de fer-te sentir normal és que et tractin normal. I un professor preocupat no et tractarà amb normalitat. Però a partir d'aquí, no sé massa què dir-te. Home és clar, limitacions tècniques sí, però tot és pràctica.

La memòria ha de ser integrada per interpretar-la i tocar de memòria és un punt beneficiant perquè tocant i llegint a l'hora... però que ens pensem que som Superman? Jo entenc que en una sonata clàssica puguis tenir la partitura davant per si et quedes en blanc, però no siguem vagos. Aprenem-nos les peces de memòria.

8. *Quin sistema/metodologia utilitzava en els seus inicis? Com aprenia a tocar una peça? Ha canviat amb el pas del temps?*

He arribat a llegir Braille però personalment trobo que està molt mal escrit i estudiat i no m'agrada gens. La Musicografia Braille a part de no tenir verticalitat en la peça és un col·lapse

per la ment per la quantitat d'informació que et volen donar amb poc paper i, a més, mal organitzada. Partint d'aquí, considero que la música es toca, no pas s'escriu. I jo per aprendre-la me l'escolto, només he llegit quan he fet clàssic. Sempre escolto. I així entreno la meua audició i em trec els temes. Has de saber amb quins recursos comptes i, com que no pots llegir la partitura, permet-te tenir una oïda espectacular. Anar de memòria és un avantatge i, anar tirant de música també. És a dir, els solos on key en els quals el solista marca on s'acaba el solo tocant. S'expressa i es comunica amb la música. Marcar amb la mirada no és música. I actualment "on key" es fa servir molt i la respiració amb el cant també comunica moltes coses, una d'elles el tempo. És veritat però que, al món vident, la comunicació estigui en un altre nivell i s'ha ensenyat que la comunicació base s'ha de donar amb la vista, quan això no cal que sigui així. Quan et comuniques sense vista, hi ha molta necessitat d'escoltar i, això va a favor de la música perquè estàs atent a per on vol anar l'altre.

Al final, les dificultats i les facilitats que et trobes en la música són les que et trobes a la vida. Per mi no serveix de res parlar de música i de mètode d'aprenentatge musical i no parlar del món i del que és ser invident en el món. Perquè els grans reptes són els mateixos, el que passa que en la música poden tenir una aplicació concreta i és possible que a nivell de mètode es puguin solucionar d'una manera determinada i en la vida és una cosa més generalista i que depèn molt més d'un treball íntim. Però en el fons en la música, també, perquè l'únic que has de saber és com et comuniques. Entendre com et comuniques tu i quines diferències hi ha en la teua manera de comunicar i la manera de comunicar dels altres. I un cop entens això, et comuniques amb el teu professor i un cop entens això et fa sentir normal. I sentir-se normal estàs molt més dins. D'entrada perquè et sents amb igualtat de capacitats d'aprenentatge que els teus companys que van a la mateixa classe que tu i tot això és el que et facilita l'aprenentatge. Almenys per mi, parlant de la meua experiència. Et parlo de sentir-te còmode, sentir-te un més, sentir-te amb capacitat de qüestionar, de preguntar, de fer propostes i això és el que et fa llançar-te i al llançar-te és on està l'aprenentatge real i on es troba l'experiència pura. Si no t'equivoques no avances i equivocar-se és essencial.

9. Quin estil musical li costa més d'endinsar-se o aprendre? Per què creu que és així?

Actualment estic a mig camí entre el jazz, la cançó popular, el pop, etc. però estèticament tinc uns aspectes molt clars i els gèneres musicals que estèticament no em criden l'atenció o no m'agraden no ho toco o no els tracto directament. Un exemple d'ells seria el "bebop". I el tòpic de que els estils en els quals s'improvisa costa menys que els que són matemàtics és fals. Només cal estudiar més en l'un que en l'altre i fer servir la memòria intel·lectual, auditiva i

gestual de forma diferent. En les peces d'improvisació faràs servir molt més l'auditiva i la gestual i en els temes més matemàtics, es fa servir més la intel·lectual però aquesta et pot jugar males passades.

10. Coneix altres metodologies a part de la Musicografia Braille?

No, la veritat és que no i tampoc m'interessa massa la música escrita. Considero que la música s'hauria de compartir a base d'audios.

11. Què fa quan ha d'aprendre un tema nou? Quins passos segueix?

Quan em donen un tema nou, escolto totes les versions d'aquest que trobo, l'escolto i intento entendre què és allò. A partir d'aquí l'intento reduir i buscar què és el que fa que aquest tema sigui aquest i no un altre. Ho porto al piano i faig el necessari per fer que el tema soni. A partir d'aquí i depenent del context en què estàs, agafes coses de totes les versions, vas més enllà i intentes personificar-lo al teu estil.

12. Quins aspectes són essencials o estan involucrats en l'aprenentatge d'una peça? Què és el més important per a vostè en l'execució d'una peça quan toca sol? I quan toca acompanyat?

El primer és el criteri i el mètode. El procés que hom segueix per aprendre el tema. En base en això, aquest va directament lligat amb el coneixement del llenguatge. És a dir, quin tipus de música m'estic aprenent i per on he de començar a examinar-la, ja que amb un estàndard de jazz no faré el mateix que amb un estàndard de flamenc. Cada estil requereix un estudi previ a tocar-lo diferent. Depèn molt de l'estil i això s'ha de conèixer, s'ha de tenir. I després, primer la memòria intel·lectual, després l'auditiva i per últim la gestual. La intel·lectual i l'auditiva van molt juntes i ràpid. El millor és que la intel·lectual hi sigui al mínim, ja que aquesta té a veure amb l'estètica i amb el que és probable que passi. Llavors és fàcil que l'encertis. Aquesta va directament associada en l'auditiva i, quan comences a estar en l'auditiva és fàcil relacionar-la amb el gest. I no és que després em posi al piano, sinó que aprenc un tema sempre davant del piano. Primer en l'escolta activa utilitzant la memòria intel·lectual i després ja faig servir les dues altres utilitzant-les en la pràctica mateix davant el piano. I en el tercer pas, una mica més complexa, entra la creativitat i tots els teus recursos sònics emmagatzemats estètics que tu puguis implementar, la teva tècnica com a instrumentista, etc.

D'altra banda, per a mi el més important és que arribi a la gent. Últimament treballo molt el gest per intentar projectar-lo cap el públic. Crec molt en que l'ordre musical és molt important.

Que la música necessita ser ordenada i clara i, per tant, s'entengui. Cal tenir present però que l'ordre sigui subjectiu. I a nivell de conjunt, t'has de conèixer molt amb els altres. És un treball d'obertura als altres i d'humilitat. Has de connectar amb els altres perquè el missatge harmònicament creat entre tots es pugui comunicar amb facilitat. Actualment per mi la comunicació és essencial. Tu pot ser que no entenguis les paraules però és molt probable que aquells sons que no entens et transmetin alguna cosa. Si transmet alguna cosa és que la comunicació funciona. Després ja està el tema que, si coneixes més aquell llenguatge musical, allò t'agradi més o menys.

Opinió

13. Considera que la música està a l'abast de tothom? És a dir, que les persones invidents tenen les mateixes oportunitats per endinsar-se en el món de la música que les persones que hi veuen?

Crec que no perquè venim d'un món en què no tothom sap donar-li la mateixa importància, ni tothom sap com aprendre música ni on portar-lo, etc. I et plantejges com fer-ho perquè la gent pugui accedir a aprendre música bé però això suposa saber una informació que el poble no té. I a nivell professional, per exemple per ser professor de música és obvi que no, perquè el món no et veu capacitat o els sembla estrany i no connecten amb el teu món de sensacions si no hi veus. I dubten de si podria ensenyar bé o no als seus fills. Poca gent es planteja que la música és una cosa molt sensorial i que la música és amb les orelles i no amb els ulls. Si que és veritat que actualment estem en una dinàmica de molts papers però seguint partitures no et guanyes la vida. El bon músic se sap les coses de memòria! I de fet, dins l'entorn musical la invidència s'ha normalitzat molt perquè hem tingut a Tete Montoliu, que és un dels grans pianistes invidents importants d'Espanya, que ha fet molta feina. I no només el Tete, tenim la sort que hi ha varies bèsties mundials de la música, com ara Stieve Wonder que són invidents. I si Stieve Wonder és invident, tu pots ser invident i ser Stieve Wonder. Si hi ha un crack que és invident, un invident pot ser un crack. I realment són més els prejudicis que es fan des de fora, des de la societat, que no pas des de dins els conjunts musicals professionals.

14. Què li diries que ha de tenir en compte a un mestre/a de música quan es troba davant un alumne/a invident?

Que tracti l'alumne com a una persona normal i que tingui molta empatia. Si tu vols ensenyar a una persona que no fa servir la vista, toca sense fer servir la vista i adona't de quins problemes

tens, a on et sents insegur, on es generen les tensions, quines dificultats tècniques tens, etc. I a partir d'aquí, desenvolupar l'empatia! Trobar i saber en quin univers viu aquesta persona.

15. Per últim, li agradaria afegir alguna cosa més o acabar de remarcar alguna informació que no s'hagi preguntat o dit anteriorment?

El debat sempre és el mateix. Sempre acaba essent el mateix, la percepció del món i la informació que un té, com un invident o un vident percep el món i quines diferències hi ha i de quin tipus d'informació disposa un i de quina disposa l'altre. I una tercera variable, quina informació es pensa que un té i quina es pensa l'altre que té. Perquè tot això és el que fa que tu comuniquis, a l'hora d'ensenyar o d'aprendre les coses, d'una manera o d'una altra. I que et relacionis, t'obris, interactuïs d'una manera o d'una altra, sigui en una banda, treballant etc. I aquí està el kit de la qüestió perquè en la informació també resideix la confiança i en la confiança resideix l'autoestima. I en l'autoestima resideix la capacitat d'aprenentatge o la velocitat en què un alumne/a avança.

I és que, és molt més problemàtic que siguis invident que no pas músic perquè el que et separa dels altres no és que siguis músic sinó que siguis invident. I per això sempre que em preguntes acabo parlant de música parlo d'informació, d'invidència, de confiança, etc. perquè la clau està aquí, ja que la música no es veu. Un cop estàs dins la música no hi ha problema. Tens més problema per muntar que no pas per tocar, perquè ells hi veuen i tu no.

9.1.2 Entrevista Ignasi Terraza

Ignasi Terraza va néixer a Barcelona l'any 1962, va quedar cec als nou mesos i, pocs anys després va descobrir el piano. Va cursar clàssic al Conservatori de Barcelona al mateix temps que iniciava els seus primers passos en el jazz de manera autodidacta. L'any 1991 decideix dedicar-se de ple a la música i, des de llavors ha participat en molts grups. El seu coneixement de l'harmonia, del llenguatge musical referent al jazz i el seu sentit del ritme han fet que es convertís en un dels pianistes de jazz espanyols més valorats i destacats tant local com internacionalment.



Història de vida

1. *Amb quants anys va començar a tocar un instrument?*

12 anys

2. *Quant fa que té interès per la música?*

Des de llavors

3. *Què és per a vostè la música? Què li aporta?*

Una forma de comunicar-se, d'expressar, un joc, un entreteniment, un repte, una forma d'expressió espiritual, un reflex del més íntim, un compromís amb mi mateix i amb la societat, una feina, moltes satisfaccions i mals de caps, ... una vida en definitiva.

4. *Per què va escollir l'instrument que toca? Si hi pogués veure, també hagués fet la mateixa elecció?*

La meua àvia tenia un piano, i tot d'una un dia vaig començar a provar de tocar una canço amb ell i em vaig enganxar. No se si sóc jo qui el va escollir o és ell que em va escollir a mi.

5. *Per què va decidir dedicar-se a la música?*

Després de treballar 5 anys com a professional dins del camp de la informàtica, pensava que si no li dedicava tot el meu esforç almenys durant un temps, la música em quedaria com a assignatura pendent. Així és que quan vaig poder vaig demanar una excedència i no vaig retornar mai més.

6. *Ha pensat alguna vegada en deixar-ho? Ha estat per motius relacionats amb la manca de visió?*

Potser alguna vegada, doncs en la professió de la música hi ha sempre moments alts i baixos. Si m'he replantejat el futur professional en algun moment no ha estat per la ceguesa sinó per altres motius.

Referent a l'aprenentatge

7. *Quines limitacions va trobar-se o es troba a l'hora d'aprendre l'instrument? I facilitats? I quan toca amb un conjunt?*

Les limitacions són evidents: la impossibilitat de llegir una partitura mentre toques l'instrument, impossibilitat de llegir a vista (pràctica habitual en el món professional), la necessitat de memoritzar les peces prèviament, la dificultat de veure els altres components del grup quan hi ha un director, la impossibilitat d'interactuar amb una imatge (cinema mut) o un ballarí (classes de dansa), les limitacions de les partitures braille que no permeten analitzar l'obra de forma vertical mentre llegeixes ni llegir a l'hora la lletra i la música o les dues mans del piano. Impossibilitat o dificultat per a escriure partitures per a altres músics, és a dir dificultats per a l'aprenentatge de la composició, i per a desenvolupar una carrera com a compositor o arrenjador, orquestrador, etc.

8. *Quin sistema/metodologia utilitzava en els seus inicis? Com aprenia a tocar una peça? Ha canviat amb el pas del temps?*

Vaig estudiar al conservatori, de la forma habitual: llegint la partitura en braille, memoritzant-la i estudiant-la després. Amb el temps crec que és més interessant treballar amb els audios, i en el cas del clàssic, amb audios i partitura.

9. *Quin estil musical li costa més d'endinsar-se o aprendre? Per què creu que és així?*

El clàssic, perquè tot i que l'he tocat durant anys, em fa dependre sempre constantment de la partitura, i per a mantenir la peça en el repertori he de repassar-la contínuament.

10. *Coneix altres metodologies a part de la Musicografia Braille?*

El treballar amb l'àudio directament.

11. *Què fa quan ha d'aprendre un tema nou? Quins passos segueix?*

Entendre l'estructura i el ritme, aprendre la melodia i el baix, i a partir d'aquí, definir l'harmonia i els possibles canvis que fa la peça.

12. *Quins aspectes són essencials o estan involucrats en l'aprenentatge d'una peça?*

Els mateixos que apareixen en la pregunta anterior.

13. *Què és el més important per a vostè en l'execució d'una peça quan toca sol? I quan toca acompanyat?*

El ritme, en piano sol o en grup les tècniques de mà esquerra són diferents, són dues formes molt diferents de tocar i cal dominar les dues.

14. *La comunicació és un dels aspectes que es realitza bàsicament a través de la mirada, com és la comunicació entre músics dins una peça quan hi ha un intèrpret invident?*

Normalment, quan hi ha cops dirigits fora de temps, quedem que seré jo qui dona la marca, i sinó m'espero a entrar després. La resta si és a temps no hi ha cap problema en fer-la junts.

Opinió

15. *Quines diferències creu que hi ha en el procés d'aprenentatge musical d'un instrument de les persones invidents i no invidents?*

El procés de lectoescriptura musical.

16. *Què ha canviat, en mètodes d'aprenentatge, des de que va començar a aprendre un instrument amb ara?*

No gaire en el fons, cal tenir en compte però el gran ajut que suposa la tecnologia avui, tant per a agilitzar la transcripció al braille com per a escoltar la música. És una facilitat per aconseguir qualsevol versió i per escoltar l'àudio a velocitat reduïda sense alterar el to.

17. *Considera que la música està a l'abast de tothom? És a dir, que les persones invidents tenen les mateixes oportunitats per endinsar-se en el món de la música que les persones que hi veuen?*

Oportunitats sí, si no tenim en compte les oportunitats relacionades amb les tasques que les nostres limitacions ens impedeixen accedir: compositor o arrenjador, orquestrador, etc.

18. *Què li diries que ha de tenir en compte a un mestre/a de música quan es troba davant un alumne/a invident?*

Que treballin la música tant des del que sona com des del que hi ha escrit. Que no es basin només en l'escrit, que desenvolupi la improvisació com a forma descomposició de la peça.

19. *Per últim, li agradaria afegir alguna cosa més o acabar de remarcar alguna informació que no s'hagi preguntat o dit anteriorment?*

No

9.1.3 Entrevista David Viñolas

David Viñolas viu a Centelles des de fa uns anys i és bateria vocacional. Sempre ha posat les seves baquetes al servei de la música a través de diferents projectes i estils, sobretot en el jazz. Actualment està immers en treballar amb el seu instrument agafant la perspectiva de que aquest, tot i ser un instrument rítmic i que sol acompanyar, pugui arribar al públic a través de la realització d'un discurs totalment subjectiu i intimista.



Història de vida

1. *Amb quants anys va començar a tocar un instrument?*

Jo crec que des de molt petit, des dels 7 o 8 anys. Vaig començar estudiant piano i paral·lelament si que vaig començar a tocar la caixa anant amb els gegants.

2. *Quant fa que té interès per la música?*

L'interès per la música... de petit sí que tinc el record d'escoltar molta música. És una cosa que vaig demanar jo, de fet. No et sabria dir si ho vaig directament o m'ho van proposar perquè veien que m'agradava però bé, va ser una cosa totalment voluntària.

3. *Què és per a vostè la música? Què li aporta?*

Bueno, pràcticament tot. Jo no em puc imaginar la vida sense la música, en tots els sentits. A mi m'aporta moltes coses, principalment bones. També de dolentes de vegades, però les dolentes les relaciono més amb la música com a professió. I sí, moltes coses. És estat d'ànim, sensacions, per mi és vida.

4. *Per què va escollir l'instrument que toca? Si hi pogués veure, també hagués fet la mateixa elecció?*

Aquí hi entra un element clau que és el meu primer professor de bateria, en Toni Pagès. Ell ja tenia una bateria a casa, jo era molt amic del seu germà petit i és clar, sempre la veia allà. I em cridava l'atenció ja el tema percussió. Suposo que per aquí em vaig començar a enganxar una mica. També tinc la imatge de més endavant, quan jo tenia uns 11 anys, que en Toni ja tenia els seus grups de rock i jo molts dissabtes a la tarda els anava a veure assajar. Aquí ja se'm va començar a ficar al cap la bateria fins que vaig aconseguir la meva primera.

La vista no hi té res a veure, de fet m'havien intentat fet treure la bateria del cap, però el fet de tenir una professora de piano que no em fascinava encara em va fer decantar més per la idea que em rondava pel cap des d'un bon inici. Em va fer avorrir el piano perquè, potser si m'hagués fet estimar aquest instrument no hagués acabat decantat mai per la bateria.

5. *Per què va decidir dedicar-se a la música?*

T'haig de dir que professionalment no m'hi dedico al 100%, tot el que faig ho faig a nivell professional però no tinc prou ingressos com per dedicar-m'hi. Devia ser amb 17 o 18 anys que em vaig començar a plantejar, en plan serio, què volia ser de gran. I clar, en aquell moment el que m'interessava i m'omplia era la música. I llavors dius, Bueno doncs faig música o realment estudio una cosa que no em fascini tant. A nivell de carreres, el que s'acostava més al que jo volia fer era l'educació musical però jo tenia clar que no m'interessava, que jo volia tocar no ensenyar.

Referent a l'aprenentatge

6. *Quines limitacions va trobar-se o es troba a l'hora d'aprendre l'instrument? I facilitats? I quan toca amb un conjunt?*

A nivell de material, de disposar de material en sistema Braille no vaig tenir cap problema pel que fa al clàssic, sobretot de piano. Però quan em poso a estudiar bateria... limitacions a nivell tècnic no en vaig tenir perquè també he tingut la gran sort que el meu primer professor de bateria és un molt bon músic i molt bon pedagog i em va saber transmetre molt bé tot el tema de posició i de tècnica. I després en Marc Miralta, un altre professor, també em va ajudar molt amb tots aquest aspectes. Perquè clar, d'entrada, sembla que la bateria sigui un instrument molt visual i, bueno, doncs algú t'ha d'explicar, més que on són les coses que això no té cap misteri, hi ha els aspectes tècnics. Que et poden explicar més a nivell de tècnica, com s'agafen

les baquetes, etc. Tot això són coses que, diguem que un alumne sense discapacitat visual, pot percebre amb certa facilitat quina és la bona posició. Llavors amb mi vam aplicar coses, tant amb en Toni com amb en Marc molt tàctils. A nivell de “mira, toca’m les mans per veure com les col·loco”. Però no ho veig tant com una limitació sinó com a una bona predisposició i una recerca d’alternatives alhora d’arribar al mateix punt comú, que al cap i a la fi, és arribar a un objectiu. Que en aquest objectiu hi arribis per un camí o per un altre, és el de menys. I de fet, de mètode, almenys per mi, no n’hi havia cap altra ja que la bateria és un dels instruments més sensorials perquè l’estàs picant, no és melòdic. És un instrument rítmic i d’acompanyament. La limitació potser me la vaig trobar més a nivell de material Braille, perquè no existia ni un mètode de bateria. Clar, hi ha llibres de capçalera de tècnica, mítica, que no existeixen en Braille. Els vaig haver de demanar però triguen molt a arribar. Poden tardar un any. Llavors amb en Toni, el que fèiem és que ell em dictava els exercicis tècnics i jo els passava a Braille. Al final te’n canses. En vaig demanant eh! Però quan no tens tant temps per transcriure els exercicis a Braille, optes per gravar-los i endur-te’ls a casa per escoltar-los. I a partir d’aquí vaig començar a treballar molt a partir d’esquemes mentals i memorització. A través de la transcripció auditiva. Ara pràcticament, estudiar estudio poc però moltes coses a nivell tècnic bàsicament és recuperar el treball realitzat en un passat i no perdre la tècnica. Fer un manteniment i una millora. Sempre pot entrar algun aspecte nou però les bases ja les tinc. I amb això, el fet de no anar llegint ni escriure Braille ha fet que perdés molt. El Braille està allà i l’Isidre té raó perquè realment el Braille, ja no a nivell de música, sinó a nivell de sistema de lectoescriptura és bàsic i important. I és com, no sé, ningú s’imagina que de cop i volta la gent no sàpigues escriure amb boli, que tot s’hagués de fer amb un ordinador o una tablet. És com molt surrealista i és clar, està passant una mica això. Jo crec que s’ha de conèixer l’alfabet Braille i que és una cosa que s’ha de cuidar. Després en molts casos es farà servir més o menys però la base s’ha de tenir.

7. Quin estil musical li costa més d’endinsar-se o aprendre? Per què creu que és així?

Clar és que, a nivell d’estil, no s’acaba mai d’aprendre un estil. Jo crec però, que he passat per varies èpoques. Puc dir que amb el jazz he passat moments d’amor i odi. És un estil que m’interessa molt però, engloba una infinitat d’estils en ell mateix que és tota una bogeria. La clau estilísticament és que, com més bona tècnica tinguis menys problemes tindràs amb tots els estils. Si tens una bona tècnica, estilísticament podràs posar-te a tocar més o menys coses. I si aconseguixes tenir independència de mans i peus et facilitarà la cosa i et serà més còmode.

A mi, a nivell estilístic m'interessen molts estils perquè crec que enriqueixen molt.

Llavors clar, a nivell d'estil, el que em costa més, potser seria el rock. Perquè el rock se'l com desprestigia i tocar rock bé és super difícil.

8. *Què fa quan ha d'aprendre un tema nou? Quins passos segueix?*

Escoltar els temes, fer alguna anotació en Braille si em cal, memoritzar l'estructura de la peça i intentar afegir alguna cosa personal sense perdre l'essència del ritme de base.

9. *Quins aspectes són essencials o estan involucrats en l'aprenentatge d'una peça? I de cara a l'execució?*

Mantenir la tècnica que tinc i millorar-la. A nivell de feina, doncs aprendre'm bé les peces si tinc només 15 dies per aprendre-me-les, no tinc altra opció. A nivell de projectes personals, m'interessa molt tractar l'instrument de la bateria com a instrument solista. M'interessa obrir nous horitzons de la bateria i de la música en sí. I apartar una mica el concepte de solo de bateria de rock. Partir de la bateria i mirar de construir petites melodies, anar a buscar sensacions, treballar textures auditives diferents. Sempre però intentant buscar el discurs de la música. Posar la bateria a servei de la música, no al revés.

Estar connectat amb l'instrument, tu i l'instrument. I transmetre coses. Perquè, de què es tracta fer música, no? En l'execució d'una peça busco transmetre. És el més bàsic. És art, què és l'art? No? Que no arribarà a tothom, perquè és impossible. Però si arriba, benvingut sigui. I miro de no ser un autòmat. Ara, arribar a transmetre una personalitat a través d'un instrument i que algú et conegui per allò que fas és realment molt complicat.

10. *La comunicació és un dels aspectes que es realitza bàsicament a través de la mirada, com és la comunicació entre músics dins una peça quan hi ha un intèrpret invident?*

Normalment marco jo les entrades amb la bateria, gestos. Gestos tan bàsics que, si hi ha un calderó, si el vull allargar més o menys, ells em miren a mà i ens posem d'acord i saben on el vull acabar.

Si no les marco doncs, hi ha vàries solucions i amb cada grup ho acordes diferent. Tota la comunicació és musical però i res a nivell verbal. Perquè prèviament pots pactar una cosa, després un cop a escena passa i ja està.

Opinió

11. *Quines diferències creu que hi ha en el procés d'aprenentatge musical d'un instrument de les persones invidents i no invidents?*

A part del procés de lectoescriptura, m'imagino que sí. Però partint del cas que les classes d'instruments solen ser individuals. I a mi per explicar-me segons quines coses a nivell visual, havien de recórrer a mètodes més tàctils, a nivell de no tenir material havíem de recórrer a canals més auditius, però més enllà d'això no perquè la tècnica és qüestió de practicar. El tema de la lectura al mateix moment que estem tocant, nosaltres no podem. Però tot recau en la lectoescriptura. Que la memòria és una virtut però té els seus inconvenients, perquè pots quedar-te en blanc o, per exemple en el meu cas, si em diuen per fer una substitució per d'aquí dos dies m'és impossible.

12. *Considera que la música està a l'abast de tothom? És a dir, que les persones invidents tenen les mateixes oportunitats per endinsar-se en el món de la música que les persones que hi veuen?*

No. Costa més perquè estem parlant d'àmbit laboral i aquest àmbit, ja per darrera de la discapacitat, està molt xungo perquè hi ha molta competència. Perquè has de demostrar que ets el millor i que contínuament has d'estar demostrant que tu pots. És un món competitiu i has de donar explicacions que ser cec no et limita a fer les coses. I en aquest aspecte hi ha molt camp a recórrer. I que no tothom és receptiu igual. Jo en aquest aspecte he tingut molta sort perquè sempre he treballat amb gent molt potent i way però em vaig trobar amb un cas prou significatiu que em va fer remoure coses internes.

13. *Què li diries que ha de tenir en compte a un mestre/a de música quan es troba davant un alumne/a invident?*

Primer de tot que no tingui por. Jo he après molt també a trencar barreres i buscar solucions. Parlant tot es soluciona. Hi ha molts mètodes i cap és millor que cap altre. Penso que els mètodes van per modes. Potser sí que el mètode Susuki és el millor del món, però cada alumne és un cas. Plantegem-li a l'alumne què vol, comuniquem-nos amb ell, què li agrada que no, què li costa, etc. Hi ha molts camins per arribar a un objectiu. S'ha d'estar molt receptiu. I al cap i a la fi estem parlant d'una cosa que es diu fer música, deixant de banda nivells i edats. Els nens ho noten tot i el professor si no està còmode el nen ho rep, per molt que no t'ho digui. I amb 7 anys, què és més important? Que sàpiga tocar les semicorxeres o que s'ho passi bé

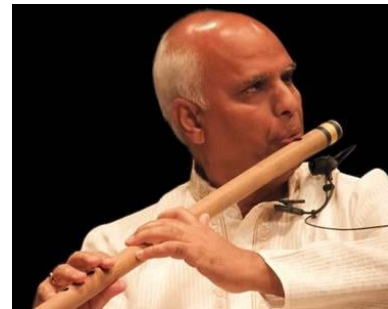
amb una cançó que li agrada i que a partir d'aquesta aprengui a tocar les semicorxeres? Doncs ja està.

14. Per últim, li agradaria afegir alguna cosa més o acabar de remarcar alguna informació que no s'hagi preguntat o dit anteriorment?

No, crec que ho hem tractat bastant tot.

9.1.4 Entrevista Shyam Sunder

Shyam Sunder va néixer a la ciutat de Nova Delhi l'any 1954, nord de l'Índia. Va començar la seva carrera musical als 19 anys. És per la falta de visió, quan llavors, decideix dedicar-se a les Ragas, la música clàssica del nord de l'Índia. Actualment resideix a St. Feliu de Llobregat des de farà ja més de trenta anys i dóna classes de bansuri (flauta), de sitar. D'altra banda, ha realitzat diversos concerts, entre els quals ha fet col·laboracions amb artistes com Maria del Mar Bonet.



Història de vida

1. Quant fa que té interès per la música?

Vaig començar a tenir interès per la música als 17-18 anys.

2. Què és per a vostè la música? Què li aporta?

La música és una cosa que quan tu comences i que cada vegada que passen anys va canviant, va tenint diferents perspectives, finalitats i definicions. No és una cosa fixe. Després de 40-45 anys que porto tocant, doncs és una cosa molt simple però molt profunda, perquè és un diàleg intern, parlar amb tu mateix i depèn també de l'estil de música que toquis. Una manera d'expressar, de parlar, ... Si portes tants anys tocant un instrument, sigui el que sigui, i amb qualsevol música, si toques amb constància i amb dedicació, no és el mateix quan comences que quan vas avançant. La música es torna un mitjà d'evolució que vol dir que dóna resposta per moltes coses. Si tu vas traspasant obstacles que et trobes amb la música, aquesta mateixa actitud la necessites amb la vida diària, també per traspassar problemes.

3. *Per què va escollir l'instrument que toca? Si hi pogués veure, també hagués fet la mateixa elecció? Amb quants anys va començar a tocar un instrument?*

Toco el Bansuri, "bansu" vol dir bambú i "suri" afinat.

Aquí hi ha una història llarga. Resumidament seria que, jo no vinc de família de músics. Ningú de la meua família toca. Jo estudiava, perquè no tinc problema de vista des de naixement. Tinc un problema hereditari que va sortint i és progressiu. Vaig començar veient-hi menys i, com que és tant progressiu, la meua vista s'anava adaptant a les circumstàncies. Al començar el batxillerat em vaig adonar que em costava cada vegada més, vaig anar al metge i em va dir que cada vegada aniria a més, que aniria empitjorant. Un any, sense poder continuar la carrera, vaig deixar d'estudiar perquè vaig veure que era molt difícil. I clar, amb 14-15 anys tu sense fer res no pots estar. Doncs un meu tiet que vivia fora de Delhi, en una àrea rural, perquè era enginyer de camins, i ens enteníem bastant, vaig anar a casa d'ell i em portava allà on treballava, en els boscos. Anava allà i un matí, que ell estava treballant, jo caminava prop del riu i vaig sentir el so de bansuri des de lluny. Vaig seguir i vaig veure que un mecànic, quan no tenia feina, s'entretenia amb això. En sentir això, vaig dir que la volia tocar perquè m'agrada molt el so. Vaig decidir que en volia aprendre. Em vaig informar una mica de les escoles de música i de les classes amb la sort que vaig trobar escola prop de casa meu. És més, curiosament el professor que em va tocar es deia com jo i també era invident. Durant uns dos anys em va fer classes perquè ell no era especialista de bansuri i després em va enviar a una escola important d'Índia on vaig fer dues carreres, de bansuri i de sitar. A partir d'allà he anat dedicant, dedicant i dedicant.

4. *Per què va decidir dedicar-se a la música?*

La vista.

5. *Ha pensat alguna vegada en deixar-ho? Ha estat per motius relacionats amb la manca de visió?*

Molt poques vegades, quan m'he trobat moltes dificultats tècnicament. No per falta de treball, no perquè no hagi tingut feines de concerts o d'alumnes o del que sigui. Per tècnicament quan m'he trobat algun obstacle però molt poques vegades. Perquè després penses que has de traspasar aquests obstacles. Ara estic en un molt bon moment.

Referent a l'aprenentatge

6. *Quines limitacions va trobar-se o es troba a l'hora d'aprendre l'instrument? I facilitats? I quan toca amb un conjunt?*

Les limitacions que em trobo a l'hora de tocar l'instrument són bàsicament tècniques però no van relacionades amb la vista eh! Problemes de tècnica no és de vista. A veure, vista pot ser perquè si tu no tens vista, tu no saps segons quin dit va a quina posició o com l'has de posar. Hi ha dues possibilitats, que tinguis un mestre a prop que et corregeixi o, avui en dia hi ha noves tecnologies, pots mirar vídeos per internet i autocorregir-te. Partitures no en fem servir perquè bàsicament, la música indu ha anat passant de generació en generació. Si que és cert que actualment, farà uns cinquanta anys, que van inventar una manera d'escriure que és molt simple i només és estructura, res de detalls.

Les limitacions tècniques es solucionen practicant amb atenció. Hi ha un proverbi que diu que si tu tens qualsevol problema, si tu vas pensant amb aquets problema trobes solució.

A més, aquesta música per ensenyar necessita un feeling molt especial. Les dues persones, la que ensenya i la que aprèn necessiten connectar. Ja que tocar aquesta música vol dir tocar diferents fases de la persona: personal, musical i espiritualment. Abans antigament la persona que volia aprendre un instrument se n'anava a viure a casa del mestre i es dedicava plenament a allò.

7. *Quin estil musical li costa més d'endinsar-se o aprendre? Per què creu que és així?*

No he provat cap estil més que la música indu. Tot i així he tocat amb diferents músics amb formació d'aquí, la qual és molt diferent a la meva formació. Quan es posen en comú xoca molt el fet que jo no tingui gens d'hàbit ni de costum amb els acords perquè nosaltres estem acostumats sempre a un instrument de percussió com a acompanyament no pas un instrument harmònic. La nostra harmonia no marca el ritme, només ens dona el to per mantenir l'afinació.

8. *Coneix la Musicografia Braille?*

Sé què és però no la sé ni llegir ni escriure. Jo ho tinc tot memoritzat. A part de memoritzar, nosaltres arribem a un estat que no fa falta memoritzar, ja improvisem.

9. *Què fa quan ha d'aprendre un tema nou? Quins passos segueix?*

Si he de tocar amb algú d'aquí, primer escolto moltes gravacions. Primer les escolto, les analitzo, em mentalitzo de la música, la memoritzo i combinar amb aquesta música. Llavor ja

toco. Normalment no escolto i toco al mateix moment. Em faig la meva partitura mental abans de passar a la pràctica.

10. *Quins aspectes són essencials o estan involucrats en l'aprenentatge d'una peça?*

L'escolta, la memòria i la reflexió. En el cas de la música indu, tot està après ja que la nostra música té un nombre determinat de ragas i d'escals. Un cop te les has après, només fa falta estudiar i tocar molt sobre aquestes. Tot és qüestió d'improvisar sobre les bases ja sabudes.

11. *Què és el més important per a vostè en l'execució d'una peça quan toca sol? I quan toca acompanyat?*

Parlant de mi, és molt important la planificació ja que les ragas tenen moltes parts i la duració d'aquestes depèn molt de les circumstàncies. Una raga pot durar des de 10 minuts fins a 1 hora.

A més, s'ha d'estar concentrat amb un mateix, sentir-se bé, alegria i entusiasme. Energia positiva.

12. *La comunicació és un dels aspectes que es realitza bàsicament a través de la mirada, com és la comunicació entre músics dins una peça quan hi ha un intèrpret invident?*

Segons quines músiques, si he d'acompanyar a una ballarina per exemple, no puc perquè hauria de poder veure els seus gestos, la seva forma de moure's. Ara, si he de marcar una melodia constant perquè la percussió ja s'entén i es comunica amb la ballarina, ja podria. D'una altra manera, si que no hi ha cap problema. Tot es tracta d'escoltar. Ara, si hi ha alguns canvis doncs s'haurà de determinar abans de parlar prèviament abans del concert.

Opinió

13. *Quines diferències creu que hi ha en el procés d'aprenentatge musical d'un instrument de les persones invidents i no invidents?*

La diferència està en el que els vidents poden llegir partitures, en que poden veure la posició de les mans del professor, per exemple. Ja que, quan el mestre no és invident però el seu alumne sí, el professor ha de saber posar-se molt bé al seu lloc i veure quines dificultats té el seu alumne. Perquè clar, les persones vidents podeu observar i nosaltres no. Però després jo penso que arriba un estat que quan et trobes amb alguna dificultat, a través d'escoltar amb un CD d'un flautista important de l'Índia, que és el meu ídol, escoltant-lo d'aprop, jo he pogut

imaginar a través de la meva ment com està ell movent els llavis, com està tocant el seu dit, tot ho vaig poder imaginar. És fort, la nostra ment és poderosa. Hi ha dos mons, el món material i l'espiritual. El fet de veure-hi o no, la dificultat és que no hi veus i que si hi veiessis pots aprendre millor. Ara, també et diré que, després de 40 anys de pràctica ja no ho veig així. Tot és qüestió de pràctica!

14. Què ha canviat, en mètodes d'aprenentatge, des de que va començar a aprendre un instrument amb ara?

S'han simplificat moltíssim. Per exemple, al principi sempre veus el llençol petit, si tu tapes el teu cap se't desabriguen les cames. Al principi hi ha tantes tècniques que no saps què has de fer. Ara, després de tants anys hi ha dues coses bàsiques a tenir en compte: com has de respirar i has de posar llavis. La resta s'ha adquirit i les domines. Les tècniques et segueixen a tu.

15. Considera que la música està a l'abast de tothom? És a dir, que les persones invidents tenen les mateixes oportunitats per endinsar-se en el món de la música que les persones que hi veuen?

Aquí, clar, venen moltes coses perquè jo crec en les reencarnacions. I la música i totes aquestes coses venen donades per vides passades. Depèn del seu interès, de la seva sort, de les seves circumstàncies, etc. Perquè l'aprenentatge de la música no és purament casualitat. Si has anat a parar en aquest món és perquè ho portes d'anys enrere i és indiferent de tenir o no tenir vista. Per mi, jo no sóc invident. En Shyam sí que ho és, jo que sóc ànima no. El meu cos no hi pot veure però jo sí. Així que, tothom té les seves oportunitats tenint, sempre, present les seves vides passades.

16. Què li diries que ha de tenir en compte a un mestre/a de música quan es troba davant un alumne/a invident?

Ser mestre és tenir molta responsabilitat i com a tal, personalment, aquest no ha de donar cap pas equivocat. Tècnicament ha de ser perfecte. S'ha d'explicar el més mínim detall: com seure, quina postura corporal cal tenir, etc. perquè no hi hagi cap problema. S'ha de posar al lloc de l'alumne totalment.

17. *Per últim, li agradaria afegir alguna cosa més o acabar de remarcar alguna informació que no s'hagi preguntat o dit anteriorment?*

No.

9.1.5 Entrevista Ricard Canals

Ricard Canals va néixer al 1984 a Manresa i és una mostra clara d'un guitarrista autodidacta apassionat de la música. Va escriure la seva primera cançó als tretze anys i des de llavors crea les seves composicions. L'any 2004 va enregistrar la seva primera maqueta amb la qual es va donar a conèixer. Al llarg dels anys s'ha anat consolidant com a cantautor i ara és un dels cantautors de referència a Manresa.



Història de vida

1. *Amb quants anys va començar a tocar un instrument?*

El meu instrument és la guitarra acústica, no l'elèctrica. Vaig començar amb 11 anys per culpa del grup musical dels Gossos. Aquí a Manresa va ser tot un esdeveniment la creació d'aquest grup. La meua germana anava a un institut d'aquí a Manresa i la primera maqueta va començar a córrer per allà. I aquella maqueta va anar a parar a casa meua perquè a la meua germana li va arribar a les mans i la va portar a casa. I resulta que a mi em va agradar tant que li vaig robar el radiocasset durant una tarda. Em vaig fer una còpia de la maqueta i em va agradar moltíssim. I me'n recordo que sonava fatal, era horrorós com sonava allò, era horrible. I em vaig decantar per la guitarra acústica per això. Tots els meus companys van triar la guitarra elèctrica menys jo. I quan li vaig dir al meu pare que triava la guitarra acústica em va dir "segur que l'has triat perquè tots els teus amics" i jo "no perquè tothom ha triat la guitarra elèctrica". I el meu pare va dir "calla, si has triat això i ningú més ho ha triat i has anat tu sol en una classe és perquè realment et deu interessar. Provem-ho". I em vaig comprar la primera guitarra que vaig tenir, és la guitarra que tenia el meu cosí a casa seva que no la tocava. Li vaig comprar per 20.000 pessetes! Amb euros, compte que són uns 120.

2. *Quant fa que té interès per la música?*

Els meus pares no tenen res a veure amb la música, suposo que ho portava a la sang. Ningú té res a veure amb la música a la meva família. Tot i així sempre els hi ha agradat la música però ningú ha tocat cap instrument.

3. Què és per a vostè la música? Què li aporta?

La música és la meva vida. A part de no aportar-me diners i aportar-me molts mals de caps a vegades. A part d'això, és allò del "quiero y no puedo" perquè quan no la tinc la trobo a faltar.

4. Ha pensat alguna vegada en deixar-ho? Ha estat per motius relacionats amb la manca de visió?

No! És que, un músic no deixa la música perquè un músic és la música. Tu no deixes la música, és com un futbolista que no deixa el futbol, l'ha d'aparcar, l'ha d'interpretar d'altres maneres, s'hi pot dedicar de moltes altres maneres. Però tu no deixes la música, tu pots estar a primera, segona o tercera línia. És a dir, a primera línia dalt de l'escenari fent de vocalista i de solista i de compositor i de tot. Pots estar a segona línia fent de guitarrista i de corista, pots estar a tercera línia fent de tècnic de so o pots estar a quarta línia programant concerts però ets músic. Tu ets la música o la música ets tu. No pots deixar la música perquè tothom et recorda que alguna hora de la vida has fet de músic. Jo conec cantautors, conec gent que ha estat deu i quinze anys parat i al cap dels anys els hi ha tornat a picar la mosca. Perquè el dia que et pica la mosca, aquesta mosca a vegades s'adorm però no vol dir que hagi marxat, sinó vol dir que dorm.

Referent a l'aprenentatge

5. Quines limitacions va trobar-se o es troba a l'hora d'aprendre l'instrument? I facilitats? I quan toca amb un conjunt?

No hi ha limitacions. Avui en dia no hi ha limitacions per fer res. Tu te les poses, tu decideixes i el primer que es posa una limitació ets tu. El que diu "jo no puc", ets tu. Hem de ser honestos i no és que no puguem, és que en aquell moment no ens dóna la gana, per la raó que sigui, però evidentment que pots. Tu pots fer el que vulguis. Si tu ho vols, ho pots fer. Ho faràs d'una manera o altra, més bé o més malament però ho faràs.

6. *Quin sistema/metodologia utilitzava en els seus inicis? Com aprenia a tocar una peça?
Ha canviat amb el pas del temps?*

Jo he sigut molt autodidacta, perquè a l'escola on anava ensenyaven la guitarra clàssica i de seguida vaig decidir que allò no m'interessava. M'avorria. I llavors, jo solet a casa em dedicava a posar els dits a la guitarra a veure què trobava i experimentava a partir d'això del que sentia, de les meves orelles, etc. Per això tinc l'oïda absoluta que tinc. Però és que clar, hi ha coses que s'hi neix i la música es porta a la sang.

Amb el temps he anat buscant ajudes externes quan no me n'he sortit, m'han agafat els dits, me'ls han posat on tocava per crear l'acord i, a partir d'aquí, treballa'l fins que les mans hi vagin soles. Memòria gestual. La cosa és que tu, quan agafis la guitarra, les dues mans han d'anar soles. I tu pots estar pensant una altra cosa i tocar la guitarra sense pensar en les mans.

7. *Quin estil musical li costa més d'endinsar-se o aprendre? Per què creu que és així?*

No, em trobo molt còmode amb el pop. L'únic que hi ha molts tipus de fer el pop. Però si hagués de dir una variació del pop que em costés més és el pop-rock. Quan he d'agafar una guitarra elèctrica m'hi faig mal. Allò és massa prim, aquella guitarra és molt prima, etc.

8. *Què fa quan ha d'aprendre un tema nou? Quins passos segueix?*

Tant si l'he de versionar o l'he de crear, l'escolto trenta mil vegades. Escolto el tema tantes vegades fins que l'avorreixo. En un tema propi, el primer que has de fer és gravar-lo i després escoltar-lo molt també. El més important és escoltar molt, el més important és el coco.

Depèn també de la gent i com que jo sempre he estat més pràctic que teòric, els papers mai m'han agradat. I el fet de tenir l'oïda treballada i setze anys d'experiència en l'ofici, a vegades hi ha cançons que ja sé com acabaran, sobretot amb el pop. Tu et pots escoltar una cançó i saber per on va i raro és el dia que et sorprèn.

9. *Quins aspectes són essencials o estan involucrats en l'aprenentatge d'una peça? Què és el més important per a vostè en l'execució d'una peça quan toca sol? I quan toca acompanyat?*

L'escolta. I, a part d'escoltar-te-la moltíssimes vegades, la primera cosa és que t'has de creure el que et diu. T'ho has de creure tot. Principalment t'has de creure la música, t'ha d'entrar la melodia perquè a vegades hi ha melodies que són ossos. I si no t'entra fàcilment tenir paciència i, si cal, deixar-la reposar. Si t'ho creus, i et creus allò que estàs cantant, allò va sol i ho executes sense problemes. Ho fas a la teva manera.

10 La comunicació és un dels aspectes que es realitza bàsicament a través de la mirada, com és la comunicació entre músics dins una peça quan hi ha un intèrpret invident?

Doncs si no t'hi pots entendre d'una altra manera sempre hauràs de parlar. Es pot parlar en tot moment. Entre ells es miren i amb la mirada s'entenen i, llavors, algú m'ho trasllada xerrant. Sense cap llenguatge de cops ni sorolls. Prou feines tinc quan estic a l'escenari que he d'estar per mil coses que m'hagi d'aprendre un llenguatge simbòlic nou. Si m'has de dir algo, digues-m'ho.

Opinió

11. Considera que la música està a l'abast de tothom? És a dir, que les persones invidents tenen les mateixes oportunitats per endinsar-se en el món de la música que les persones que hi veuen?

La música és de les poques coses que està a l'abast de tothom. A nivell professional és un altre tema. A nivell general la música està a l'abast de tothom perquè tothom pot viure la música a la seva manera. Ara, si parlem de música a nivell professional no hi ha les mateixes oportunitats per a tothom. Perquè a Catalunya tenim una cosa que es diu el Circuit de Sales i la corporació de mitjans audiovisuals que tenen els seus productors establerts i trien els músics i els cantants dels productors que ells tenen. I si tu no ets del seu cercle perquè no hi creus en aquell moment amb aquelles persones o perquè no et sents identificat, no ets ben rebut. Aleshores no se't posen al telèfon, els programes de ràdio et donen llargues, els programes de tele ni et contesten.

A nivell escolar, crec que la música hauria d'estar a l'abast de tothom. Avui dia però, el problema de la música escolar és que és molt poc pràctica i molt teòrica. Un nen s'interessa per la música perquè veu l'instrument. A mi que em fessin escoltar una peça a la tarda em feia molta mandra. Llavors, haurien de canviar molt les coses a nivell escolar. Si jo m'hagués hagut d'interessar per la música gràcies a l'escola, segurament no m'hi hagués interessat mai.

12. Què li diries que ha de tenir en compte a un mestre/a de música quan es troba davant un alumne/a invident?

D'entrada principal és que no ha de tenir por. I després que pensi que l'alumne és una persona com les demás només amb el handicab que no hi veu. Per tant, les coses que se li poden escapar per la vista o les hi ha d'explicar o les hi ha de deixar tocar. Però això és amb tot, no

només amb la música. Si tu estàs amb una persona cega, la primera cosa que no t'ha de fer és por d'estar-hi, la segona cosa que no t'ha de fer és vergonya d'estar-hi i la tercera cosa que has de tenir en compte és que no hi veu. Per tant, si hi ha coses que se li poden escapar jo li haig de fer ulls. I si les pot tocar, les ha de poder tocar.

13. Per últim, li agradaria afegir alguna cosa més o acabar de remarcar alguna informació que no s'hagi preguntat o dit anteriorment?

No, crec que el treball és bastant complert.

9.2 Entrevista realitzada al professor de música de l'ONCE, Isidre Vallès

Isidre Vallès és un pedagog que porta trenta anys treballant al Centre de Recursos de l'ONCE de Barcelona (antiga Escola Especial Joan Amades). Tot i que no és una escola de música com a tal, ensenya música a nivell escolar, de primària i ESO. A l'escola, tradicionalment també s'ha ajudat els estudiants d'escoles de música i de conservatoris, com també s'ha impartit la iniciació al piano a molts alumnes. Una altra de les seves funcions, per exemple, és la d'ajudar un alumne sense recursos a aprendre llenguatge musical aplicat a l'instrument que està aprenent. L'Isidre és especialista en pedagogia de la música per a alumnes amb discapacitat visual i s'ha continuat formant any rere any. Actualment, i durant tots aquests anys, ha reunit i aplicat les directrius de la pedagogia moderna de la música contrastades amb les directrius dels grans pedagogs del segle XX, com per exemple Dalcroze, a l'ensenyament dels alumnes amb dèficits visuals utilitzant els recursos adients per a cada cas.



Història de vida

1. Toca algun instrument? En el cas que la resposta sigui positiva, per què va escollir l'instrument que toca?

Sí, toco el piano i vaig començar amb nou anys a tocar la guitarra. Estudiava guitarra a l'escola de música del meu poble i vaig escollir aquest instrument perquè un amic de l'escola estudiava guitarra a l'escola de música i jo vaig voler ser igual. Em molava molt perquè també anava a un agrupament escolta i el cap també tocava la guitarra. Vaig durar tres anys i poc a l'escola de música perquè em vaig angoixar molt amb el solfeig que fèiem aleshores que era molt poc pedagògic i molt poc pensat per a criatures. I ho vaig deixar estar durant un temps però vaig seguir tocant la guitarra així amb acords i tot, fins i tot vam tenir un grup. De més gran, quan tenia 15 anys, vaig començar a dirigir un cor infantil al meu barri. Vaig trobar aquesta feina per casualitat i, seguidament vaig començar a formar-me com a director de coral en uns cursos que es feien a la Universitat de Cervera als anys 80. Allí vaig descobrir la pedagogia moderna de la música i ja vaig saber què volia ser de gran. Quan ja vaig saber que volia estudiar música per dedicar-me a l'ensenyament, perquè ja havia tingut experiències en diferents escoles, vaig entrar al conservatori, vaig fer una prova d'accés i em vaig llicenciar amb la titulació superior de música de cant.

2. *Quant fa que té interès per la música?*

Des de fa 52 anys. A casa, la meua mare cantava molt, sempre s'escoltava música i el meu pare, que és molt aragonès, sempre ha estat un gran cantant de jotes. Sempre s'ha respirat música. Tinc gravacions amb el meu germà quan tenia 10 anys i jo que en tenia 7, cantant cançons i tocant la guitarra i cantant.

3. *Què és per a vostè la música? Què li aporta?*

Penso com Nietzsche: «Sense música, la vida seria un error». Aporta tant... Aporta pau, aporta tranquil·litat, aporta energia, ens aporta una via de comunicació per expressar-nos, per compondre, per comunicar emocions més enllà de les paraules, no sé, no acabaria! Com diu Olivier Sacks, el neuròleg i autor de molts llibres de divulgació de neurociència que ens va deixar fa uns mesos, en el llibre *Musicofilia*: «Els éssers humans som una espècie tan lingüística com musical»; el nostre cervell està preparat tant per a la música com per al llenguatge. És una cosa inherent en l'ésser humà. També tenim en Jordi A. Jauset, el gran investigador, científic i músic, que en el seu llibre *Cerebro y música, una pareja saludable*, tracta la influència que té la música en la plasticitat cerebral. Doncs què m'aporta la música? Moltíssim.

4. *Per què va decidir dedicar-se a treballar amb persones invidents? I perquè en l'àmbit de la música?*

No vaig ser jo qui va decidir dedicar-m'hi, sinó que va aparèixer l'oportunitat. Abans de fer la mili, ja estava treballant a diverses escoles abans que existís la figura de l'especialista perquè alguns dels pares que coneixia de la coral infantil em van anar demanant si podia impartir classe de música a l'escola dels seus fills com a extraescolar. El 1983, en tornar de la mili vaig buscar feina i, a través de professorat de l'Escola Municipal de Música d'Esplugues, vaig saber que es buscava un professor de música a l'escola Joan Amades que hi havia a Esplugues de Llobregat: una escola petita, una escola especial, on els nens hi feien EGB. El 1985 es va inaugurar el Centre de Recursos on fem coses totalment al·lucinants ja que hem anat evolucionant en relació al que fèiem al principi. Així vaig descobrir que a través de l'educació musical es podia potenciar de forma transversal molts aprenentatges i va ser una cosa que ja em va fascinar quan tenia uns 19 anys. Ara, més de 30 anys després, gràcies a les neurociències estic descobrint que tot això tenia un perquè.

I en l'àmbit de la música perquè jo ja estava convençut que l'educació musical, tal com diu Edgar Miller, «Serveix per despertar i desenvolupar les facultats humanes».

Referent a l'aprenentatge

5. *Amb quines limitacions considera que es troben les persones invidents a l'hora d'aprendre l'instrument? I facilitats? I quan toquen amb un conjunt?*

És curiós perquè des que vaig començar a treballar amb alumnes cecs (que la paraula cec l'utilitza tothom, fins i tot hi ha gent a la que li agrada més la paraula *cec* que *invident*), no em vaig plantejar absolutament res en relació a limitacions, sinó que sempre em vaig dedicar a buscar possibilitats i despertar capacitats. Sempre he anat treballant en relació a aquelles possibilitats i capacitats que anàvem desvetllant en els alumnes i, poc a poc, vas descobrint que aquestes capacitats poden anar augmentant. Si comparem amb l'aprenentatge clàssic de qualsevol instrument, ens trobem amb què una persona cega el que no pot fer és veure l'exemple físic que li dóna el professor a l'hora de posicionar-se davant de l'instrument, de posar les mans, de fer un gest, etc.; tot allò que avui en dia sabem que, a través de les neurones mirall, que és com una mena de sistema de simulació cerebral que ens permet aprendre el que veiem, el que sentim, el que escoltem, etc., que es posen en marxa en veure el que fa el professor. Llavors, més que limitacions, veig que són qüestions que crec que s'han de vigilar molt. Per exemple, un nen que vulgui aprendre tocar el piano, cal vigilar la posició del

cos, la posició de les mans, cal ensenyar-li com col·locar-les bé a través del tacte i de la interacció tàctil, com ara que ell posi les mans sobre les teves a l'hora de tocar, fer-li sentir el moviment, induint el moviment, etc. Aquestes són tècniques que s'utilitzen en música, esports i infinites activitats per ensenyar a moure's i treballar la postura corporal. Així que jo no parlaria de limitacions, parlaria de possibilitats i d'explotar aquestes possibilitats per ensenyar-li l'instrument.

6. Quins sistema/metodologia utilitza en les seves classes?

Si parlem concretament de l'aprenentatge d'un instrument hi ha des de l'exemple auditiu, passant per l'exemple físic, induint el moviment o explicant en paraules, l'audiodescripció, però això és aplicable a qualsevol mètode vivencial, actiu, etc., que s'utilitza en pedagogia moderna. És a dir, això no és un mètode en sí, en realitat són recursos pedagògics i estratègies generals per fer arribar la informació. La metodologia seria una altra cosa; per exemple, en piano hi ha diferents mètodes que tenen la seva expressió física en forma de llibres que venen d'una pedagogia, com ara el Mètode Europeu de Fritz Emonts o el Mètode Rosa. I ja no et parlo de llibres molt antics que s'han utilitzat tradicionalment en l'aprenentatge del piano i que estan més pensats per adults que per a nens, però actualment hi ha molt material pedagògic i moltes metodologies molt interessants. Dins d'aquestes directrius de la pedagogia moderna on la vivència és imprescindible abans d'arribar a la síntesi del llenguatge, per exemple; és a dir, el contacte amb l'instrument, la improvisació, familiaritzar-se amb la geografia del teclat, perdre la por a equivocar-se, no estigmatitzar l'error, sinó animar quan s'aconsegueix fer una cosa correctament, fer molts jocs... Hi ha moltes metodologies que van per aquí i que són molt adequades a les edats dels nens que comencen. Una altra cosa diferent seria les estratègies generals que utilitzem per facilitar aquesta informació al nen.

7. Quin estil musical considera que els costa més als músics invidents d'aprendre? Per què creu que és així?

El que et contestaria és que cada persona és diferent. En tots aquests anys he conegut alumnes cecs, alguns als que els hi agrada molt la música clàssica, d'altres que els hi agrada molt el jazz, d'altres que els hi agrada molt la música brasilera, etc.. Llavors, no crec que el fet de ser cec influeixi a que t'agradi més o menys, o et costi més o menys, un estil musical. Penso que depèn més de la teva vivència personal, dels teus gustos o depèn de la professora que hagi tingut i com t'han format, perquè hi ha gent que potser s'ha format amb un professorat que utilitza mètodes poc pedagògics i potser ha avorrit aquella música; i al contrari, conec un

alumne que és un pianista brillant i que està tocant pel món i va ser alumne nostre fa molts anys i no li agrada gens el jazz. Vull dir que hem de fugir dels prejudicis, cada alumne és diferent, sigui cec o no sigui cec. Dins del suposat imaginari col·lectiu de persones cegues et trobaràs de tot i no hi ha un estil concret que costi més pel fet de ser cec; penso que té més a veure amb la personalitat, les vivències, etc.

8. Quins passos segueixen els músics invidents quan han d'aprendre un tema nou?

Parlant pels alumnes que van a escoles de música i conservatoris de nivell elemental que és el que fem nosaltres de suport, depèn del nivell de cadascú. Nosaltres som molt defensors del llenguatge musical i, depèn de l'estil de música que faci cadascú o del tipus de peça, potser comença més a endinsar-se en aquest tema nou a través de l'oïda, a través d'enregistraments o a través de la lectura. Per exemple, hi ha un músic que té una malaltia degenerativa a la vista i, mentre estava cursant el superior de piano a l'ESMUC, li va acabar provocant ceguesa total. Amb ell sempre havíem treballat a nivell visual amb ampliacions i demés, va estar un parell de cursos al centre treballant en un curs de cal·ligrafia Braille i va arribar a ser molt autònom en lectura de partitures. Deia que si havia d'aprendre una obra nova, fins i tot obres molt complexes, no volia escoltar cap gravació abans; ell partia de la partitura des de zero, estudiant-la, interioritzant-la, memoritzant-la fins que ja la tenia i, en tot cas després, molt després, escoltava versions enregistrades. Aquest seria un exemple dins del món del piano clàssic, però després hi ha altra gent que, segons el professor que té, recorre més a gravacions o d'imitació... Quan creuen que el millor que poden fer és no fer servir la musicografia Braille, anar de memòria i escoltar és perquè tots han tingut poca experiència amb la musicografia i no han tingut sort pel que fa a l'aprenentatge a nivell pedagògic. És una pena perquè no tenen una gran experiència en lectura i escriptura, són poc autònoms en aquest sentit i depenen molt de l'exemple auditiu. Nosaltres donem formació a professorat tant d'escoles de música, de conservatori com a escoles de primària i secundària, però el que fan a les escoles, això ja no ho podem controlar. En canvi, nosaltres intentem que els nostres alumnes, als que tenim la responsabilitat d'ensenyar, tinguin la millor formació possible en tots els sentits. Per exemple, amb els alumnes que venen aquí a classe a fer activitats complementàries, a ocupar el mes, que són els alumnes de primària, de secundària, etc., procurem tant que llegeixin música, i no parlo només de musicografia, sinó de tinta també pels alumnes de baixa visió, com que a l'hora de fer un treball intentem que sigui el més complert possible: de llenguatge musical, d'oïda, d'audició, etc., de manera que hi hagi com més possibilitats, millor.

9. *Quins aspectes pensa que són essencials o estan involucrats en l'aprenentatge d'una peça?*

Si parlem de música més dins de l'àmbit clàssic, penso que la lectoescriptura és imprescindible, i fins i tot dins la música moderna també. Tinc alumnes al taller de músics que tenen gran domini de la musicografia, llegeixen tan ràpid com pensen i els hi és molt útil, no només per llegir sinó també per escriure perquè, utilitzant la musicografia, pots escriure utilitzant diferents programes informàtics que hi ha, editors de partitures (aquí fem servir el BM2) que permeten escriure una partitura utilitzant el codi Braille i aquesta partitura es pot portar després a format que es pot recuperar després des d'un editor visual. D'aquesta manera es facilita la comunicació professor-alumne, com en el cas d'un alumne d'harmonia, que va acabar superior de piano va acabar essent absolutament autònom, agafava apunts, feia els deures a casa, tot ho feia en Braille i ho entregava al professor en tinta a través d'aquest procediment que estic explicant. Per tant, penso que l'alfabetització en qualsevol branca del coneixement és imprescindible, la música no n'és l'excepció i no veure-hi no és una excusa. Així que les persones que pensen que és millor anar de memòria i escoltar que fer servir la música Braille, penso que opinarien diferent si haguessin tingut una experiència diferent.

Tornant als aspectes que crec més importants que crec que són essencials o que estan involucrats en l'aprenentatge d'una peça, posant com exemple un alumne que tinc a classe, ell ja parteix d'una experiència en la que ha jugat amb instruments, improvisa amb el seu professor, li ensenya d'oïda, li ensenya llenguatge musical també d'oïda en relació al teclat, la geografia del teclat, etc.; i jo el que faig ara és presentar-li peces d'una dificultat tècnica que ell ja té assolida, que crec que això és molt important, i passem la informació al teclat, anem corregint dits, anem corregint posicions, l'expressivitat, el fraseig... Però sobretot un aspecte que per a persona que hi veu no es considera imprescindible, però per a una persona que haurà d'estudiar sense mirar ho és, l'autonomia. Un dels objectius que tenim nosaltres és que aquests alumnes que van a escoles de música, al llarg del grau elemental de música, vagin adquirint autonomia perquè siguin el més autònoms possible els que vulguin passar al grau professional, perquè després es troben al conservatori a molts professors que ja no tenen el tarannà de l'escola municipal, sinó que són professors d'instrument que van a un ritme molt alt, que la paraula pedagogia els hi sona a esoterisme o a coses estratosfèriques, i que ensenyen tal i com els hi han ensenyat, i si és gent que no ha tingut gaires dificultats et diuen quatre coses, tot el que està malament i et quedés enfonsat per tota la vida perquè hi ha coses

que fas bé que no te les han dit. És el que en diem l'efecte pigmalión: les expectatives que tu tens en una persona, en un alumne, moltes vegades se solen complir. Si confies en aquell alumne, aquell alumne respon. Segons com sigui la teva relació amb l'alumne a través de la mirada, del gest, l'entonació, d'actituds que ni es veuen però que es perceben, aquest alumne agafarà confiança, agafarà autoestima, sortirà de classe emocionat perquè se n'ha sortit, tot i que sap que ha de millorar altres coses. Veu que hi ha un camí per endavant i que se n'està sortint i que n'és capaç, que el mestre confia en què n'és capaç. Tot això és importantíssim, no ho podem obviar i menys si treballem amb nens. Una cosa és un adult que va a una escola de música o al conservatori i ja sap al que va, però un nen petit que està començant i es troba amb un "cazurro" que et diu que no tens oïda, que no saps cantar, que millor que callis, etc., és un delictes.

Resumint, la informació bàsica musical de la peça, que pot ser per escrit o per una altra via, depenent de com s'estigui encarant aquell aprenentatge i de l'estil; la informació de l'estil, del caràcter, etc., de la peça i tot el seu entramat, l'harmonia, etc.; i el fet que aquest treball sigui per guanyar una autonomia.

10. Què és el més important per a vostè en l'execució d'una peça? I quan es toca acompanyat?

Recorda que jo ho visc molt des de la primària, la ESO, les escoles de música, amb els alumnes jovenets que venen a aquí a les trobades i que fan tallers i demás, i després fan un concert per mostrar la feina que han fet; no m'ho miro des d'un punt de vista professional. Penso que l'important és que quan una persona surt a un escenari a fer música, ha de sortir a ser feliç, a transmetre aquella felicitat i aquella energia a través de la música a les persones que l'estan escoltant. El fet artístic s'ha de plantejar des del punt de vista de passar-ho bé; si no t'ho passes bé és que alguna cosa falla. Si algú li agafa un atac o es posa nerviós, li agafa el pànic, estem pendants del que diran, de com ho faràs, que et valoraran i et jutjaran, o tenim ansietat el dia abans, és que alguna cosa no s'ha fet bé, i això ens ha passat i ens passa a molts. Primer s'ha de desenvolupar una gran confiança en un mateix, molta autoestima, estar convençut del que un fa i, un cop saps que tens una peça musical, sigui de cant, sigui musical o sigui del que sigui, que està llesta ja per compartir i per mostrar, hi ha d'haver un treball psicològic també per poder resistir la pressió d'estar davant de la gent. Vulguis o no vulguis hi ha aquesta sensació de sentir que t'estan mirant i escoltant i un pot caure en identificar-se en això i oblidar-se que s'ho està passant bé fent música. Paral·lelament al treball amb l'instrument,

penso que hi ha d'haver un treball també psicològic en el sentit que s'ha d'aprendre a fer allà amb felicitat, passant-ho bé i gaudint molt. També cal entrenar-se, nosaltres ho fem molt amb les escoles de música, des de ben petits es posen a tocar davant el públic qualsevol cosa petita apresada i es va agafant aquesta experiència, aquesta resistència al fet d'estar en un escenari i mostrar el que fas davant dels altres; de la mateixa manera que treballar en públic.

11. La comunicació és un dels aspectes que es realitza bàsicament a través de la mirada, com és la comunicació entre músics dins una peça quan hi ha un intèrpret invident?

He tocat moltes vegades amb companys meus, d'aquí, i no li he donat importància. Parlem les coses, s'assagen i ja està, i toques. Llavors depèn també del tipus de música, depèn del que vagis a fer, del que es tracti. Si cal algun tipus de senyal per posar-se d'acord, doncs potser sí, algun senyal sonor, però normalment amb la mateixa música ja trobes recursos per posar-te d'acord.

Opinió

12. Considera que la música està a l'abast de tothom? És a dir, que les persones invidents tenen les mateixes oportunitats per endinsar-se en el món de la música que les persones que hi veuen?

La música, en general, hauria d'estar a l'abast de tothom. Nosaltres portem molts anys treballant perquè els nois i noies amb dèficit visual que volen estudiar música ho puguin fer en igualtat de condicions en escoles de música i conservatoris de la seva població o barri, allà on van els seus companys del carrer, els seus amics de l'escola, etc., igual que tothom. Nosaltres considerem l'educació musical com una cosa a la que tothom hi té dret i que és d'una importància molt gran pel desenvolupament personal en general de tothom. Després hi ha el tema dels mites. Històricament, sempre hi ha hagut una relació molt especial entre la música i les persones cegues, especialment perquè és un art accessible per a aquestes persones. Llavors, s'ha creat una mica de mite al voltant del músic cec i això ha fet pensar, cosa que han potenciat molt els mitjans de comunicació, que una persona pel fet de ser cega ja ha de tenir una gran oïda, molta memòria, molta retentiva, sentit de l'humor i moltes altres coses que no tenen ni cap ni peus. Una altra cosa diferent és que les neurociències estan investigant coses molt interessants com la reutilització de l'escorça occipital per amplificar *inputs* que no són visuals. Doncs, fugint una mica de mites, penso que la música és un art molt accessible per les persones cegues pel fet que no és imprescindible el sentit de la vista per fer música ni per

realitzar-se a fons tocant un instrument o cantant. I pel que fa a les oportunitats, nosaltres treballem des de fa més de 30 anys perquè sigui així, portem 30 anys fent formació i picant pedra, sabent que queda molt per endavant, fent retrocessos i avanços. Però la realitat es que actualment ja són centenars els nens cecs o amb dificultats visuals que han passat per escoles de música i han fet una formació musical mentre han volgut o han volgut les famílies, molts ho han deixat i altres han continuat. Aquesta realitat, en altres països del món no existeix encara, com a Estats Units, i en d'altres, com ara Anglaterra, Dinamarca o la República Txeca, treballen molt en escoles de música dins de l'àmbit de l'educació especial; és a dir, existeixen fins i tot escoles de música especials per alumnes cecs. Així que sí, penso que hauria d'estar a l'abast de tothom perquè el fet musical és un fet inherent en l'ésser humà, la música ens aporta moltes coses així que no l'hauríem d'obviar i tothom hi hauria de tenir accés.

13. Què li diries que ha de tenir en compte a un mestre/a de música quan es troba davant un alumne/a invident?

Aquesta pregunta té una resposta d'unes 15 hores de durada. És el curs que fem de formació per professorat de música que tenen alumnes cecs. Número 1: quan parlem d'ensenyament d'escola pública, d'ensenyament obligatori, per exemple, d'alumnes de primària, si un mestre té un alumne cec el que li diria és que aquell alumne és teu, no és de l'ONCE ni és de ningú altre; aquell alumne és teu i tu tens la responsabilitat que aprengui igual que els altres. Que no l'abandoni mai pel fet de no veure-hi ni li suposi capacitats que no té sense conèixer-lo personalment i saber quines característiques té, quins recursos té i què necessita. 2. Que comprenem que no s'ha format en això i que aquí estem nosaltres per ajudar-te. Nosaltres anem a les escoles, veiem sessions, assessorem, fem materials, prescripcions, fem cursos, ensenyem musicografia Braille, ensenyem recursos pedagògics per introduir la musicografia paral·lelament al llenguatge musical, etc. Sempre diem que hem d'empatitzar amb aquell alumne. Sabem potser és l'únic alumne cec que té l'escola i que potser en tindrà dos a la classe amb alguna malaltia estranya diagnosticada, un altre que li passa una altra cosa, un altre que tindrà el Síndrome de Down i un altre que està fent inclusió i que ve d'una escola especial, etc. D'acord. Quan anem a les escoles sentim queixes de com són els grups però... els nens són nens i els nens necessiten desfogar-se, el que passa és que el sistema educatiu, avui en dia, en general no funciona perquè les criatures han de bellugar-se, el moviment és important. Llavors, si tens un grup de nens que estan tot el dia asseguts a una cadira a l'escola, els estem martiritzant. El mestre no és responsable d'això, és el sistema educatiu que necessita un bon rentat de cara i una bona renovació, però simplement necessiten una bona formació i

conscienciar-se que més enllà de la universitat hi ha vida i que cal posar-se les piles. Això per l'experiència que he passat amb alumnes que han acabat la universitat i situacions que ens hem trobat molt dures, amb uns professors que s'embalen, que eren uns patums de la pedagogia i han resultat ser uns petards com a persones, dius ostres, vas a la universitat, et formes, fas el que pots, aprens el que pots però després, segons la realitat que trobis, hauries de continuar, no pots reproduir els models que has viscut. Això ho hem vist molt en escoles, gent jove que s'instal·la amb el llibre i les fitxes com van fer ells de petits i et preguntes on està la pedagogia moderna, el treball per projectes, la transversalitat de les matèries, etc. No estic dient que sigui fàcil, que aquí també ens les veiem i ens les desitgem per fer la feina que hem de fer. No és una crítica cap als estudiants ni molt menys, és una crítica cap al sistema educatiu, que necessita un bon rentat de cara, una bona renovació i un bon finançament. Sóc un gran defensor de l'escola pública i penso que hem de tenir una escola pública de qualitat, per a tothom, això per començar, i després que cadascú faci el que vulgui segons les seves possibilitats, però d'entrada s'ha d'invertir en l'escola pública, que sigui de bona qualitat i que tothom tingui una bona formació de base. Les criatures són el futur dels països, sinó ens enfonsem tots. Això ja és una qüestió política i hi ha molta ignorància, no sé d'on han sortit, a quina escola han anat, la majoria va cap a l'elitisme i cap a afavorir la divisió de classes i és vergonyós. Tota aquesta gent el que fa és anar en detriment especialment de l'educació artística, la consideren com una cosa secundària que, bé, que aquí hi fa bonic i no saben el valor que té.

Resumint, el professor ha de demanar ajuda sempre perquè, de vegades, hi ha mestres que els hem tingut a seminaris, als cursos, etc., però que després no saben veure les necessitats de l'alumne i aquí és on ens perdem moltes vegades. També veus que depèn molt de cada persona. La meua companya d'equip, per exemple, la vaig conèixer quan ella era una jove mestra en una escola pública i fent de mestra de música tenia un alumne cec. Jo em meravellava de veure que, amb quatre coses que li havia explicat la mestra itinerant, ja estava fent material escrit per l'alumne amb la màquina Perkins sense cap por de res. En canvi, hi ha gent que ha vingut aquí, que ha fet dos cursos i són incapaços de fer una cosa així. Llavors penso que s'ajunten moltes coses: s'ajunta la situació actual on hi ha hagut unes retallades que ha deixat l'escola en general i les escoles de música en un punt força anterior al que estàvem fa uns anys; s'ajunta que hi ha molts professionals força cansats; i el que deia de la formació, que les universitats potser s'haurien de plantejar una mica més què estan fent i com ho estan fent, però clar, també hi ha molta gent cremada allà, oi?

14. Per últim, li agradaria afegir alguna cosa més o acabar de remarcar alguna informació que no s'hagi preguntat o dit anteriorment?

Hi ha una cosa que és super important, i que és transcendental: cadascú de nosaltres viu una realitat segons el moment en el que estem i de vegades ens costa veure la perspectiva d'on venim i cap a on anem. Per això és molt important situar-nos històricament, estudiar el passat, la història, saber d'on venim i tenir l'absoluta fe i certesa que tot el que estem fent ara mateix configurarà la societat del futur i que tot el que fem a nivell educatiu tindrà els seus resultats tard o d'hora. Quan era jove i començava a ensenyar música a aquell col·legi infantil, recordo que em desesperava perquè ensenyava una cançó i no l'aprenien, però poc a poc em vaig adonar que la memòria anava actuant a llarg termini i que, a força de repetir una setmana i una altra, les coses s'aprenien soles. Després, quan vaig estar en l'àmbit de l'escola especial, a Joan Amades, també em preguntava què els hi podia ensenyar a aquells nens, perquè tenia molts nens amb altres trastorns afegits, era una població de nens molt afectats a nivell cognitiu, a nivell motriu, etc. Com sempre vaig buscar possibilitats, buscant la forma d'accedir a fer expressió musical i, poc a poc, amb els anys, m'adonava que allò donava fruits, no solament des de l'aspecte musical, sinó tota l'actuació educativa en conjunt, que tenia fe i confiava en aquells nens, donava els seus fruits, potser a molt llarg termini. Nens que amb moltes dificultats acabaven llegint i escrivint, en Braille, molt més tard del que seria normal en un procés normalitzat, però molt més enllà de les prediccions inicials. O nens i nenes que potser tenen moltes dificultats però dins l'aprenentatge de la música han desenvolupat moltes capacitats: sigui habilitats socials, sigui memòria, siguin habilitats psicomotrius, etc. Francisco Mora, un dels pares de la neuroeducació, afirma que només aprenem allò que estimem, allò que ens emociona; la música ens ho posa en safata. A través del fet musical vas directe a l'emoció i fas molts aprenentatges associats a aquesta emoció.

9.3 Informes descriptius dels sis vídeos observats

9.3.1 Informes descriptius del vídeo de l'assaig d'una cançó coneguda

INFORME DESCRIPTIU DE L'OBSERVACIÓ A PARTIR DE GRAVACIONS						
Qüestió observable	Com aprenen les persones invidents una peça musical coneguda o nova?					
Subjecte observat	Pol Oñate					
Observador	Alba Roca					
Escenari	A casa del subjecte observat					
Instrument utilitzat	Càmera de vídeo					
Temps emprat	13 minuts i 21 segons					
Peça a estudiar	Coneguda	Tipus de Vídeo	1	X	2	
Descripció detallada: (abans, durant i després de l'assaig)	<p>El subjecte encén els bafles que té ubicats just darrera del piano i, seguidament, l'equip de música.</p> <p>A continuació deixa la polsera sobre el piano, posa <i>play</i> a la cançó escollida i es limita a tocar sobre l'àudio per fer memòria. Escolta en tot moment amb atenció i quan sona la melodia principal, tocada per un saxofon, toca aquesta amb la mà dreta del piano. Passats uns segons, remarca la pulsació de la peça amb el peu per tal de no avançar-se ni retardar-se amb el tempo, i l'acompanya de sons amb la boca que marquen alguns aspectes de la peça.</p> <p>En aquest moment de la gravació es veuen els dos peus, un (com ja hem esmentat) portant la pulsació i l'altre, el peu dret, prement un dels pedals del piano.</p> <p>Balanceja al cos al ritme de la música i va girant el cap per tal d'acostar l'orella esquerra en direcció als dos bafles.</p> <p>Si s'equivoca amb alguna nota, para uns instants i es reincorpora immediatament.</p>					

	<p>En el moment en què la música fa una pausa, s'ajuda amb la respiració per donar èmfasi a aquesta.</p> <p>Ho toca tot de memòria fins que arriba un punt que l'equivocació requereix mirar-s'ho bé. Para de tocar, es gira cap a l'equip de música i posa pausa a la cançó.</p> <p>Agafa el mòbil i, seguidament parla a la càmera explicant que el tema més o menys ja se'l sap però que, per aprendre's la cançó i entendre què està passant utilitza una aplicació del mòbil que té metrònom, ja que ahir la va treballar a classe i el professor li va dir que el subjecte entenia el tempo de la peça d'una manera que no els acabava d'interessar.</p> <p>Per tant, agafa l'aplicació, posa el tempo que en ell li interessa, deixa el mòbil sobre el piano i intenta buscar la manera d'entendre el tempo que li va explicar el seu professor. Tot això ho explica a càmera mentre marca el tempo real amb la mà esquerra i el tempo tal com ell l'entenia amb la mà dreta.</p> <p>El mòbil parla i el toca per posar-lo en silenci. Seguidament comença a tocar de nou però, en breus, para perquè el que toca no acaba d'anar a acord amb el metrònom.</p> <p>S'expressa amb la veu i fa diferents ritmes amb les mans, al mateix temps que escolta amb atenció i que reforça el compàs amb el peu esquerre.</p> <p>Torna a tocar escoltant atentament el metrònom.</p> <p>Al minut 8:03 torna a trobar-se amb una part que no acaba d'entendre, es queixa i insulta al seu professor perquè considera que pensar el tempo de la manera com li va dir ahir a classe és molt més difícil de com el pensava ell des d'un inici.</p> <p>Para el metrònom del mòbil, es gira, reula la música una mica i posa <i>play</i> a la peça per escoltar-la altra cop i resoldre el dubte que ha aparegut. Immediatament, un cop escoltat el fragment conflictiu, torna a retrocedir la música i torna a posar <i>play</i> varies vegades. Ho escolta amb molta atenció. Marca la pulsació amb la mà picant sobre la cuixa i va realitzant diferents sons amb la boca. Al cap de poc torna a portar la pulsació, aquest</p>
--	--

	<p>cop però, fent soroll amb els dits de la mà esquerra.</p> <p>Posa pausa i canta el ritme conflictiu amb la veu mentre continua portant la pulsació amb els dits de la mà esquerra i va pensant, en veu alta, de què està compost el ritme aquest, si de blanques o negres. S'atura un moment i deixa anar un crit de desesperança. Aquest cop pica el ritme amb la mà dreta; es gira cap al piano i parla amb la càmera comentant que, com que li ha canviat el compàs, ara rítmicament no li quadra.</p> <p>Porta la pulsació amb el peu mentre canta el ritme i, immediatament, passa el tempo primer a la mà dreta i després a la mà esquerra.</p> <p>S'il·lumina perquè sembla que ha resolt el dubte i es posa a tocar per confirmar-ho. Para, encén novament el metrònom del mòbil i, un cop sona, torna a tocar el piano escoltant i seguint la pulsació.</p> <p>En els moments de dubte o d'equivocació s'ajuda amb la veu per aclarir-se i, si cal, para uns segons per tornar-se a reincorporar de seguida.</p> <p>A la segona parada, reflexiona sobre com ha de sonar allò. Parla sol. Marca la pulsació més fort amb el peu esquerra i quan, sembla que ho té resolt, torna a tocar el piano.</p> <p>També utilitza la veu per cantar alguns fragments del tema al mateix temps que els toca.</p> <p>Continua tocant fins que s'equivoca i com que, ho ha vist clarament, ho repeteix perquè li surti bé. Para de tocar, agafa el mòbil i posa pausa al metrònom.</p> <p>Es dirigeix a la càmera i comenta que, arribat a aquest punt, el treball que queda és més pianístic que res més.</p> <p>D'altra banda, fa un petit resum del que ha fet durant l'assaig explicant que ha revisat les coses per tal d'afirmar que són com ell es pensava que eren.</p>
Observacions	

INFORME DESCRIPTIU DE L'OBSERVACIÓ A PARTIR DE GRAVACIONS						
Qüestió observable	Com aprenen les persones invidents una peça musical coneguda o nova?					
Subjecte observat	Shyam Sunder					
Observador	Alba Roca					
Escenari	A casa del subjecte observat					
Instrument utilitzat	Càmera de vídeo					
Temps emprat	17 minuts i 27 segons					
Peça a estudiar	Coneguda	Tipus de Vídeo	1	X	2	
Descripció detallada: (abans, durant i després de l'assaig)	<p>S'asseu a sobre la catifa del terra amb les cames en forma de flor de lotus i parla a la càmera explicant que el que farà a continuació són experiments, que no és res fixe. En altres paraules, que improvisarà.</p> <p>Immediatament prepara la base harmònica tot engegant la tempura elèctrica, un dels benefici de les noves tecnologies.</p> <p>Agafa el bansuri (instrument) sense parar de parlar amb la càmera. Explica que està escoltant atentament el que fa la tempura per ubicar-se en el to. A més, s'imagina notes que no estan sonant.</p> <p>Passat un temps, agafa el bansuri bé, se'l col·loca a la boca i comença a tocar notes molt llargues prenent consciència de la seva respiració.</p> <p>Es manté amb l'esquena recta i en la mateixa posició que ha començat.</p> <p>En cap moment para de tocar i sempre que es genera un silenci és perquè respira profundament per poder continuar amb les notes llargues.</p> <p>A mesura que avança la peça va incorporant més notes. És a dir, les notes disminueixen en durada i passen a ser més seguides, deixant enrere les notes llargues de l'inici de l'assaig.</p> <p>En tot moment escolta atentament la base i mostra un aspecte de concentració total. És més, depenent de les notes que toca, mou els braços amunt i avall o en forma de cercle, atorgant moviment al bansuri.</p>					

	<p>A mesura que les notes van escurçant-se i la velocitat d'aquestes augmenta, les respiracions del subjecte són més profundes i marcades.</p> <p>Abans d'acabar la peça, retorna a les notes més llargues i la conclou amb una nota prolongada i estable.</p> <p>Un cop ha acabat, s'està uns instants en silenci i sense moure's.</p>
Observacions	<p>Cal tenir present que la música de l'Índia té un funcionament totalment diferent a la nostra música. En altres paraules i, tal i com es pot llegir en l'entrevista realitzada prèviament al subjecte, la música indu té unes bases musicals que es caracteritzen per un seguit de ragas (un determinat sistema tonal) i d'escala. Un cop apreses aquestes, només queda la improvisació.</p> <p>Per tant, el tema tocat en aquest vídeo és el fragment d'una raga, la qual es realitza amb l'acompanyament de l'instrument tempura.</p>

INFORME DESCRIPTIU DE L'OBSERVACIÓ A PARTIR DE GRAVACIONS					
Qüestió observable	Com aprenen les persones invidents una peça musical coneguda o nova?				
Subjecte observat	David Viñolas				
Observador	Alba Roca				
Escenari	A l'estudi d'assaig del subjecte observat				
Instrument utilitzat	Càmera de vídeo				
Temps emprat	10 minuts i 17 segons				
Peça a estudiar	Coneguda	Tipus de Vídeo	1	X	2

<p>Descripció detallada: (abans, durant i després de l'assaig)</p>	<p>El subjecte es troba assegut davant de la bateria i explica a càmera que el tema que repassarà és un dels temes que toca amb el grup “Funkystep and the Sey Sisters” i que l’ha de recordar perquè la setmana que ve tenen un concert a la vista. Mentre explica això verifica que totes les parts de la bateria estiguin al seu lloc i, si no és així, les col·loca correctament.</p> <p>Quan ho té tot al seu lloc, toca totes les parts de la bateria amb les baquetes o els peus per afirmar que es troba còmode en la posició que es troba i, seguidament s’aixeca, va a buscar el mòbil a l’altra punta de la sala, deixa els auriculars damunt un dels pianos que té i retorna a l’instrument.</p> <p>Busca la cançó al Dropbox del mòbil, s’hi està una bona estona.</p> <p>Al final elegeix el tema de “Respect” i explica que, com que ja porta bastant fent el mateix repertori se sap el tema de memòria. Tot i així, l’escolta, amb el mòbil damunt un dels tambors de la bateria, sense cap mena d’amplificació.</p> <p>Comenta a càmera que en el moment de l’escolta està fent una memorització de patrons rítmics i d’estructura de la cançó. I, aquesta acció facilita que la resta de ritmes, com que és una cançó que ha arribat a tocar molt, li surtin sols.</p> <p>Repassa l’estructura de la cançó en veu alta: A, B, ...</p> <p>Quan hi ha alguna part que varia, el subjecte l’escolta amb atenció i s’ajuda fent ritmes amb les mans i els peus.</p> <p>A mida que avança la cançó, explica a càmera que justament en aquesta peça (d’un concert en directe) hi ha un aspecte no visual referent a la comunicació entre músics. En aquest cas, la cantant diu “Let’s go boys” per marcar un determinat nombre de compassos que venen després de la marca vocal. És d’aquesta manera com solucionen el final obert en aquesta cançó.</p> <p>Posa pausa a la cançó, toca una mica la bateria sense cap ritme establert per situar-se. Seguidament explica a càmera que no tocarà tota la peça musical sencera sinó que buscarà la repassada dels patrons rítmics i prou.</p>
--	--

	<p>Comença per la introducció, la toca. Llavors, sense parar de tocar, passa a la part A i, seguidament a la B. Les indica cridant.</p> <p>Explica a càmera el que ha fet: una introducció, una A i una B.</p> <p>Es situa a la part de solo de la cançó. El toca i, quan acaba, esmenta que després del solo tornaria a venir la part A.</p> <p>A continuació treballa la part de les parades característiques de la peça que està assajant. Agafa el tempo que creu adequat marcant-lo amb els peus i amb les mans a sobre les cuixes i, seguidament toca.</p> <p>Mentre està tocant indica a càmera, cridant, la part que correspon al final tancat i la marca de “Let’s go boys” esmentada anteriorment.</p> <p>Per acabar, fa un “ritardando” i s’aixeca del tamboret tot parlant.</p>
Observacions	

9.3.2 Informes descriptius del vídeo de l’assaig d’una cançó nova

INFORME DESCRIPTIU DE L’OBSERVACIÓ A PARTIR DE GRAVACIONS					
Qüestió observable	Com aprenen les persones invidents una peça musical coneguda o nova?				
Subjecte observat	Pol Oñate				
Observador	Alba Roca				
Escenari	A casa del subjecte observat				
Instrument utilitzat	Càmera de vídeo				
Temps emprat	14 minuts i 07 segons (primera part) / 2 minuts i 58 segons (segona part)				
Peça a estudiar	Nova	Tipus de Vídeo	1	2	X

<p>Descripció detallada: (abans, durant i després de l'assaig)</p>	<p>Explica a càmera que es tracta d'una samba a set que, segons diu el subjecte, és probable que li doni bastanta feina però que és un tema molt bonic. Explica que assajarà fins que l'oïda digui prou, perquè aquesta té un límit.</p> <p>Seguidament endolla el cable dels bafles al mòbil, busca la cançó i la reproduceix. Mentre l'escolta, la canta una mica i busca en el piano algunes notes del baix. Para de seguida l'àudio, comenta a càmera que tot i ser un tema nou ja se'l tenia escoltat d'abans, es gira i quan es va per posar a tocar el piano el mòbil xerra. Es gira, el busca i posa el mode avió perquè no parli més. Busca novament la peça musical i l'escolta uns instants. La para.</p> <p>Es torna a girar cap al piano, canta i es queda parat en una nota, la busca en el piano i n'acaba deduint la tonalitat de la cançó: re bemoll.</p> <p>Es gira novament cap al mòbil i posa <i>play</i>, l'escolta mentre canta una mica per sobre. De forma paral·lela busca en el piano les notes del baix.</p> <p>Si s'equivoca para de tocar i escolta amb atenció. Torna a parar el mòbil i decideix tocar el piano. Aquest cop amb acords i cantant la melodia sobre aquests. La veu li ajuda a trobar algunes notes clau de certs acords. Repeteix el mateix mètode durant una estona.</p> <p>Dubta amb un acord. Així doncs, reprèn novament l'escolta de l'àudio mentre va tocant alguns fragments amb el piano per sobre. Escolta amb molta atenció.</p> <p>Para novament l'àudio i va buscant, amb l'ajuda de la veu, les notes que no sap amb certesa quines són. Un cop trobades, ho reafirma escoltant de nou la peça original.</p> <p>Repeteix el procés d'escoltar, portar la pulsació i tocar el piano per sobre l'àudio.</p> <p>En alguns casos, per tal de poder escoltar amb més atenció, gira mig cos en la direcció on estan situats els bafles i, si no se sap els acords només toca el baix.</p> <p>Arriba un moment en què pot aclarir un dels dubtes que tenia sobre una</p>
--	---

nota. Recula la música fins gairebé el principi i es posa a tocar sobre d'aquesta.

Repeteix el procés d'escoltar, portar la pulsació i tocar el piano per sobre l'àudio, aquest cop només toca el baix de la cançó.

Torna a retrocedir la música i torna a tocar, per tal de seguir buscant les notes del baix que van a continuació de les que ja se sap.

En definitiva, el que està fent, i ell ho explica a càmera, és treure la línia de baix perquè li donarà moltes pistes de què és el que està passant harmònicament dins la peça musical. També comenta que hagués estat molt bé que, abans de començar a tocar, s'hagués escoltat més cops a tema, però que no ho ha fet.

Posa *play* novament al mòbil i segueix intentant treure les notes del baix. Sempre repeteix els mateixos passos: escoltar, portar la pulsació i tocar el piano per sobre l'àudio o sense el suport d'aquest. També s'ajuda cantant la melodia principal.

Davant els dubtes nous que li apareixen, busca novament l'escolta del tema. L'escolta és activa sempre.

En un moment determinat explica que es disposa a saber què fa l'harmonia del fragment del tema que ha estat treballant i escoltant fins ara. És a dir, intenta treure els acords corresponents a les notes del baix ja sabudes, d'aquesta manera pot anar descobrint l'estructura interna de la peça.

Torna a posar l'àudio per reafirmar una nota en concret. Mentre posa *play* al mòbil, explica coses a la càmera. Immediatament, quan sona el tema, es posa a tocar.

D'altra banda, també explica a càmera que el baix de la cançó està molt ben trobat.

Quan, novament es troba amb un aspecte dubtós, recula la música, toca amb les mans alguns dels ritmes i també canta. Toca de nou perquè d'aquesta forma reafirma que el dubte s'ha resolt escoltant-lo.

Para, escolta per fer un repàs, toca el baix novament, porta la pulsació

	<p>amb el peu esquerra i va tocant certes notes i/o acords sobre l'àudio amb el piano.</p> <p>Seguidament comenta que el compositor es passa la tonalitat per forro. S'indigna, para l'àudio i prova de tocar-ho per entendre el que està passant.</p> <p>Al tenir aquest conflicte de tonalitat, marxa de la sala per anar a buscar uns auriculars de mescla (segona part, el vídeo que dura 2 minuts i 58 segons). D'aquesta manera aconseguirà sentir augmentades algunes freqüències que amb els bafles utilitzats fins ara no s'aprecien suficient, aquest fet l'explica a càmera.</p> <p>Un cop torna amb els auriculars a la mà, parla a la càmera i comenta que el fet que es perdin les freqüències passa a tots els altaveus i auriculars del món. D'altra banda també explica que, a vegades si s'aclapara utilitza els auriculars petits que tothom fa servir, però que no passa gaire sovint.</p> <p>En aquest moment, l'exercici i els passos a seguir són exactament els mateixos, l'únic que varia és l'instrument amb el qual s'escolta la peça musical.</p> <p>Amb els auriculars de mescla aconseguix sentir més el piano i descobrir informació referent a la tonalitat que, amb els bafles, es perdia.</p>
Observacions	

INFORME DESCRIPTIU DE L'OBSERVACIÓ A PARTIR DE GRAVACIONS	
Qüestió observable	Com aprenen les persones invidents una peça musical coneguda o nova?
Subjecte observat	Shyam Sunder
Observador	Alba Roca
Escenari	A casa del subjecte observat
Instrument	Càmera de vídeo

utilitzat					
Temps emprat	9 minuts i 52 segons				
Peça a estudiar	Nova	Tipus de Vídeo	1	2	X
Descripció detallada: (abans, durant i després de l'assaig)	<p>Es troba en la mateixa posició corporal que el vídeo anterior.</p> <p>Engega la tempura i seguidament la tabla (instrument rítmic membranòfon). Verifica que aquesta última estigui afinada amb la tempura i busca un ritme que li agradi. El para.</p> <p>Comença a tocar el bansuri per situar-se dins l'harmonia que li està donant la tempura. Para de tocar i comprova que aquesta s'escaigui amb el ritme de la tabla triat.</p> <p>A continuació toca novament el bansuri sobreposant el seu so amb el de la tempura. Improvisa.</p> <p>En tot moment escolta atentament la base i mostra un aspecte de concentració total.</p> <p>D'altra banda, depenent de les notes que fa, mou els braços amunt i avall o en forma de cercle, atorgant moviment al bansuri.</p> <p>Al cap de dos – tres minuts aproximadament, engega la tabla i segueix tocant el bansuri adaptant-se al nou instrument electrònic que s'ha afegit.</p> <p>El ritme dóna peu a que les notes siguin més aviat curtes i ràpides.</p> <p>En cap moment para de tocar i sempre que es genera un silenci és perquè respira profundament per poder continuar tocant o perquè escolta els dos instruments que li marquen la base.</p> <p>En tot moment es manté amb l'esquena recta.</p> <p>Conclou la peça amb una nota prolongada i estable i, immediatament, para la tabla.</p> <p>Un cop ha acabat, s'està uns instants en silenci i sense moure's.</p> <p>Seguidament i, per últim, atura la tempura.</p>				
Observacions	Cal tenir present que, igual que en l'altra gravació, la música de l'Índia té un funcionament totalment diferent a la nostra música. En altres paraules				

	<p>i, tal i com es pot llegir en l'entrevista realitzada prèviament al subjecte, la música indu té unes bases musicals que es caracteritzen per un seguit de ragas (un determinat sistema tonal) i d'escales. Un cop apreses aquestes, només queda la improvisació.</p> <p>Amb diferència amb el primer tipus de vídeo, el tema tocat en aquest és el fragment d'una raga amb l'acompanyament, també, de la tempura però amb la nova incorporació de la tabla.</p>
--	--

INFORME DESCRIPTIU DE L'OBSERVACIÓ A PARTIR DE GRAVACIONS						
Qüestió observable	Com aprenen les persones invidents una peça musical coneguda o nova?					
Subjecte observat	David Viñolas					
Observador	Alba Roca					
Escenari	A l'estudi d'assaig del subjecte observat					
Instrument utilitzat	Càmera de vídeo					
Temps emprat	15 minuts i 26 segons					
Peça a estudiar	Nova	Tipus de Vídeo	1		2	X
Descripció detallada: (abans, durant i després de l'assaig)	<p>El subjecte es troba assegut al davant de la bateria amb el mòbil a les mans. Està buscant una cançó nova i interessant per començar a aprendre. La busca a l'aplicació de l'itunes. Mentre la busca, va parlant sol.</p> <p>Un cop n'ha escollit una, s'aixeca i va a endollar el mòbil a la taula de so que té en una cantonada de l'estudi per tal d'amplificar la cançó i sentir-la millor. Així no perd matisos de la bateria.</p> <p>L'escolta amb atenció durant una bona estona.</p> <p>Li falla el so però ho soluciona de seguida.</p> <p>Comenta a càmera les diferents parts que ell escolta de l'estructura de la cançó i, explica que, normalment, després d'escoltar el tema fa anotacions</p>					

referents a l'estructura en format Braille però que no ho farà perquè no disposa dels materials. Mentre escolta per treure'n l'estructura, en alguns moments utilitza els dits per remarcar el compàs.

Agafa el mòbil amb la mà i, quan escolta que s'inicia una part de solo, posa pausa a la cançó. En principi només assaja la part escoltada. Fa un resum de tot el que faria amb els materials Braille, que no apunta tots els patrons sinó que defineix l'estructura bàsica de la cançó i les característiques que els fan distintius.

També explica que, el fet d'haver escollit un tema més de jazz no demana haver-se d'apuntar concretament tots els patrons rítmics, ja que en aquest estil, la majoria de les peces presenten uns ritmes bàsics que, a partir d'aquests, el bateria que està tocant hi pot afegir tocs més personals.

Té present i exemplifica els trets característics de cada part escoltada. Per exemple a la part A de la peça nova, el bateria toca més obert que a la resta de la cançó. Fa el mateix procés amb la part B i la part C.

En aquest punt, s'aixeca i va a posar *play* a la cançó per determinar bé quin és el patró rítmic de la C, ja que aquesta és la més diferent a la resta de parts. Se li envà al final i, com que li interessa la part esmentada anteriorment, reula la cançó. L'escolta amb atenció i va comentant a la càmera aspectes que no feia del tot bé, com ara omplir massa la part A en comptes de tocar-la retingudament.

S'ajuda amb la veu per aclarir alguns temes i fa alguns moviments i cops amb la mà dreta.

Quan arriba la part C marca la pulsació amb el peu i, seguidament, un cop ha posat en pausa la cançó, se'n torna cap a la bateria i toca la part C reproduint el que acaba de sentir. Quan ho té clar, deixa de tocar.

Es dirigeix a la càmera parlant i fa un breu resum de les parts que trobem dins l'estructura de la cançó. Primer les esmenta una per una i les exemplifica. Mentre indica les parts no deixa de tocar.

Un cop acabada la part C, s'aixeca i es situa prop de la càmera.

Per acabar, explica què li tocava fer després d'aquest assaig. Un dels

	exemples podria ser: polir més la C i apuntar-la de forma concreta a un paper a través del Braille.
Observacions	

INFORME DESCRIPTIU DE L'OBSERVACIÓ A PARTIR DE GRAVACIONS						
Qüestió observable	Com aprenen les persones invidents una peça musical coneguda o nova?					
Subjecte observat	Pol Oñate					
Observador	Jaume Domingo					
Escenari	A casa del subjecte observat					
Instrument utilitzat	Càmera de vídeo					
Temps emprat	14 minuts i 07 segons (primera part) / 2 minuts i 58 segons (segona part)					
Peça a estudiar	Nova	Tipus de Vídeo	1		2	X
Descripció detallada: (abans, durant i després de l'assaig)	<ul style="list-style-type: none"> Comença l'assaig: <p>Connectant els aparells que li permetran escoltar a gran volum la música que voldrà aprendre. Un telèfon mòbil adaptat amplificat per un equip de so. En primera instància busca la cançó i l'escolta una mica.</p> Durant l'assaig : <p>Sense haver escoltat massa estona el tema que ha de treballar de seguida posa les mans sobre el piano per intentar esbrinar el to i els acompanyaments del baix. Es posa massa aviat a intentar treure les notes i acompanyaments del tema, de manera que ha de fer diverses repeticions i parades a la música per poder esbrinar notes que no acaba de trobar. Sovint es posa molt nerviós en veure que no troba totes les notes i harmonies de la cançó i ho mostra amb algunes respostes que va donant, que fins i tot es poden veure amb el tracte que té amb el seu mòbil (calla! Callaaa!). Intenta fer de dues maneres diferents la descoberta de notes.</p> 					

	<p>Primer escolta el tema i intenta tocar a sobre, és a dir, toca el piano sense parar la música, de manera que així pot anar traient les diverses parts de les harmonies (a vegades treu baixos, a vegades notes de melodia i a vegades acompanyaments). Després para la música i només toca el piano, intentant depurar aquelles notes que no ha acabat de trobar. Aquestes dues modalitats les va alternant durant tot l'assaig.</p> <p>El resultat final de la peça interpretada pel Pol és prou bo musicalment (cal tenir en compte que ha de treure veu i piano, i que a més a més el piano compta amb melodies, contracants i acompanyaments rítmics i harmònics).</p> <ul style="list-style-type: none"> • Després de l'assaig: <p>En Pol acaba bastant decebut de la feina feta i crec que amb un punt de frustració per no haver aconseguit el resultat esperat. La seva tasca proposada era molt difícil per la complexitat d'haver de reinterpretar molts ítems (veu i diverses coses de piano) i això fa que sigui molt difícil arribar a culminar amb èxit el que es buscava.</p> <p>Pel que fa al segon vídeo, arribant a final de l'assaig de la peça, en Pol agafa els auriculars, segons ell per sentir millor el piano i llavors sembla que troba millor les harmonies, i el que sí que queda prou clar és que li transmeten més seguretat.</p> <p>El resultat és molt bo ja que aconsegueix trobar harmonies molt complexes, aconsegueix omplir amb arpegiats complicats aquells espais que li faltaven i finalment mostra molta més serenitat, pau i convenciment gràcies a la nova manera de treure el tema.</p>
Observacions	<p>Molt útils les noves tecnologies per poder ajudar a aquestes persones a poder potenciar les seves habilitats i poder participar de la música superant els impediments que els suposa tenir ceguesa.</p>

INFORME DESCRIPTIU DE L'OBSERVACIÓ A PARTIR DE GRAVACIONS					
Qüestió observable	Com aprenen les persones invidents una peça musical coneguda o nova?				
Subjecte observat	Shyam Sunder				
Observador	Jaume Domingo				
Escenari	A casa del subjecte observat				
Instrument utilitzat	Càmera de vídeo				
Temps emprat	9 minuts i 52 segons				
Peça a estudiar	Nova	Tipus de Vídeo	1	2	X
Descripció detallada: (abans, durant i després de l'assaig)	<ul style="list-style-type: none"> Comença l'assaig: <p>Es posa en marxa de seguida a fer funcionar un aparell que sembla ser que es diu Tabla. Aquest aparell seria una espècie de caixa de ritmes de música índia que acompanya amb una base a mode de baix continu (nota que dona la tonalitat al tema i que serveix de base per anar tocant al damunt).</p> <ul style="list-style-type: none"> Durant l'assaig : <p>Dóna tota la sensació que l'assaig començaria aproximadament al minut 2 de gravació. Però després sembla que les notes llargues que va fent siguin per afinar. De seguida reprèn una melodia afinada al baix que va sentint-se constantment i va fent una espècie d'improvisació al damunt de la base que sona.</p> <p>A mida que va passant l'assaig cada vegada fa brillar més el seu instrument. Cada vegada es nota més afinat i fa més coses difícils, ja que hi ha cromatismes que es senten prou aconseguits i prou afinats.</p> <p>Al minut 4:47 s'atura un breu moment i sense parar la Tabla busca a la mateixa un canvi de ritme que marca molt més algunes parts i fa que es pugui buscar una mica més de joc a la música. De fet, li dona tant de joc que fa una improvisació de gairebé cinc minuts.</p>				

	<ul style="list-style-type: none"> • Després de l'assaig: <p>Al minut 9:38 acaba de tocar l'instrument, atura també la part més rítmica de la Tabla però no la del baix continu, i dona per acabat l'assaig.</p> <p>No ens fa arribar més informació.</p>
Observacions	<p>Com que és un instrument i un estil que no conec no puc posar massa anotacions.</p> <p>Trobo que està fent un tipus d'assaig que seria més espiritual que musical i més proper al ioga que a un assaig d'instrument.</p> <p>És l'únic dels músics que no ha imitat cap cançó proposada, ja que ha fet més improvisació que imitació.</p> <p>Lamento no tenir més informació de la tècnica d'aquest instrument i de l'estil, ja que hauria pogut fer una crítica més aproximada.</p>

INFORME DESCRIPTIU DE L'OBSERVACIÓ A PARTIR DE GRAVACIONS					
Qüestió observable	Com aprenen les persones invidents una peça musical coneguda o nova?				
Subjecte observat	David Viñolas				
Observador	Jaume Domingo				
Escenari	A l'estudi d'assaig del subjecte observat				
Instrument utilitzat	Càmera de vídeo				
Temps emprat	15 minuts i 17 segons				
Peça a estudiar	Nova	Tipus de Vídeo	1	2	X

<p>Descripció detallada: (abans, durant i després de l'assaig)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Comença l'assaig: <p>En David es passa gairebé 2 minuts per trobar un tema per poder treballar. Després, una vegada l'ha trobat es dirigeix cap a la taula de mescles i connecta el seu mòbil per amplificar-ne el so.</p> <p>Una vegada ha seleccionat el tema que aprendrà l'amplifica i l'escolta una mica. Va seguint el ritme amb el cap, amb el cos i segurament ja va imaginant els cops que haurà de fer amb la bateria per poder treballar el tema.</p> <p>Al minut 2,45 hi ha un canvi de ritme que ràpidament identifica i sembla ser que també ben aviat resol per on van els cops.</p> <p>Al minut 2,54 atura la reproducció per poder canalitzar la informació i escolta de nou algunes parts.</p> <p>A partir del minut 3,30 comença a explicar com resoldrà el problema de trobar el ritme. És una explicació que podria fer un professor a un alumne quan li explica com es pot resoldre un exercici, o un alumne a un professor quan li explica com ha resolt un exercici. És molt interessant i molt entenedor tot el que va explicant a partir d'aquest minut.</p> <p>En David ja s'ha fet l'esquema del tema, ja el té al cap, i ens l'explica (una introducció, de 4 compassos, i després ja entra la primera part del tema...)</p> <p>Al minut 4,20 aproximadament localitza la segona part del tema i seguidament atura per repetir una part i explicar el canvi de ritme que hi ha hagut.</p> <p>Al minut 5:30 atura la reproducció del tema i afirma que ha agafat un tema fàcil. De la manera tal i com ho diu però, aquesta afirmació és del tot irònica.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Durant l'assaig : <p>Finalment es dirigeix cap a la bateria i explica que el que ha fet fins ara seria una o varies escoltes i que el que farà serà intentar treure un tema que "li molaria molt tocar".</p> <p>Explica també quin és el mètode que utilitza molt sovint, que consisteix en</p>
--	---

	<p>fer-se unes breus anotacions en Braille i, així, recorda les diferents parts, les rodes, els canvis... però fins el minut 8:30 no comença a tocar la bateria (i tot i així encara està explicant com ho faria, per tant encara no ha començat el que seria purament assaig).</p> <p>Després de tocar uns segons para i diu que fins aquí seria la A. Seguidament toca el patró de la B. Abans de treure el patró de la C torna a escoltar el tema per estar-ne més segur.</p> <p>Al minut 11, després d'escoltar breument el tema s'adona que en el seu assaig ha "omplert massa" la A, ja que era molt més senzilla de tocar que el que ha fet ell. Escolta de nou un fragment de cada part del tema i torna a la bateria.</p> <p>Al minut 13:30 aproximadament comença a tocar el tema sencer i va explicant mentre toca quina part és cada una per poder fer possible que l'interlocutor noti millor tots els canvis i s'adoni de la diferència entre parts.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Després de l'assaig: <p>Finalment, quan para de tocar, explica que seguiria tocant la darrera part però que hauria d'escoltar-la molt millor, ja que a part dels cops que ha de donar a cada part de la bateria hi ha un tema important de matisos, accents i altres ítems que cal tenir en compte i que és prou complicat. Ha decidit parar aquí per no allargar massa la gravació, ja que segons ell és qüestió d'estona.</p>
Observacions	<p>Com a pedagog m'ha encantat. S'explica molt bé, transmet molta seguretat i a la vegada serenitat. Es prepara durant molta estona el tema i després quan es decideix a tocar no precisa de massa temps per trobar quina és l'estructura, ja que ho té tot bastant al cap.</p> <p>És, amb diferència, el músic que més m'ha agradat dels tres. Em dóna la sensació que seria un bon professor de bateria.</p>

9.4 Taules d'anàlisi del vídeo de la cançó coneguda

Taula d'anàlisi (vídeo assaig d'una cançó coneguda)	Pol Oñate	Sí	No
1. Utilitza la musicografia Braille en cap moment?			X
2. Utilitza la memòria com a mètode d'aprenentatge?		X	
3. Fa una escolta prèvia abans de tocar per recordar el tema a estudiar?			X
4. Té en compte el ritme de la peça abans de tocar?		X	
5. Improvisa?		X	
6. Es relaciona lliurement amb l'instrument?		X	
7. Està tens?			X
8. S'observen dificultats d'aprenentatge?		X	
9. Toca i escolta simultàniament?		X	
10. Fa el pas de reduir la peça abans d'aprendre-la?			X
11. Intenta buscar un joc més emocional a la peça?		X	

Taula d'anàlisi (vídeo assaig d'una cançó coneguda)	Shyam Sunder	Sí	No
1. Utilitza la musicografia Braille en cap moment?			X
2. Utilitza la memòria com a mètode d'aprenentatge?		X	
3. Fa una escolta prèvia abans de tocar per recordar el tema a estudiar?		X	
4. Té en compte el ritme de la peça abans de tocar?			X
5. Improvisa?		X	

6. Es relaciona lliurement amb l'instrument?	X	
7. Està tens?		X
8. S'observen dificultats d'aprenentatge?		X
9. Toca i escolta simultàniament?	X	
10. Fa el pas de reduir la peça abans d'aprendre-la?		X
11. Intenta buscar un joc més emocional a la peça?	X	

Taula d'anàlisi (vídeo assaig d'una cançó coneguda)	David Viñolas	Sí	No
1. Utilitza la musicografia Braille en cap moment?			X
2. Utilitza la memòria com a mètode d'aprenentatge?	X		
3. Fa una escolta prèvia abans de tocar per recordar el tema a estudiar?	X		
4. Té en compte el ritme de la peça abans de tocar?	X		
5. Improvisa?			X
6. Es relaciona lliurement amb l'instrument?	X		
7. Està tens?			X
8. S'observen dificultats d'aprenentatge?			X
9. Toca i escolta simultàniament?			X
10. Fa el pas de reduir la peça abans d'aprendre-la?	X		
11. Intenta buscar un joc més emocional a la peça?			X

9.5 Citacions interessants a destacar que s'han extret de les entrevistes

- **Paraules de Pol Oñate (2016)**

“[...] Vam fer la 30a trobada de corals infantils. Molt fort. Cinc mil nens cantant la Cantata del Timbaler del Bruc. I jo vaig dir, ei, ei, ei! Passa algo! O sigui, jo m'adonava que a través de la música jo vivia coses que no podia viure de cap altra manera. Però jo sempre dic que la música és una excusa. Que la música és una excusa per accedir a llocs que no pots accedir a través de cap altre registre o llenguatge. El fet de fer música em fa passar per processos i conèixer gent que no ho faria amb cap altra manera [...]”.

“[...] En el fons de tot, jo considero que la meua filosofia es resumeix en què la música és els sentits i el plaer a través dels sentits [...]”.

“[...] Quasi ningú s'ha plantejat mai com seria tocar el piano o un instrument si no hi veiés [...]”.

“[...] La memòria ha de ser integrada per interpretar-la i tocar de memòria és un punt beneficiant perquè tocant i llegint a l'hora... però que ens pensem que som Superman? Jo entenc que en una sonata clàssica puguis tenir la partitura davant per si et quedes en blanc, però no siguem vagos. Aprenem-nos les peces de memòria [...]”.

“[...] Al final, les dificultats i les facilitats que et trobes en la música són les que et trobes a la vida. Per mi no serveix de res parlar de música i de mètode d'aprenentatge musical i no parlar del món i del que és ser invident en el món. Perquè els grans reptes són els mateixos, el que passa que en la música poden tenir una aplicació concreta i és possible que a nivell de mètode es puguin solucionar d'una manera determinada i en la vida és una cosa més generalista i que depèn molt més d'un treball íntim. Però en el fons en la música, també, perquè l'únic que has de saber com et comuniquis. Entendre com et comuniquis tu i quines diferències hi ha en la teua manera de comunicar i la manera de comunicar dels altres. I un cop entens això, et comuniquis amb el teu professor i un cop entens això et fa sentir normal [...]”.

“[...] Actualment per mi la comunicació és essencial. Tu pot ser que no entenguis les paraules però és molt probable que aquells sons que no entens et transmetin alguna cosa. Si transmet

alguna cosa és que la comunicació funciona. Després ja està el tema que, si coneixes més aquell llenguatge musical, allò t'agradi més o menys [...]”.

“[...] Poca gent es planteja que la música és una cosa molt sensorial i que la música és amb les orelles i no amb els ulls. Si que és veritat que actualment estem en una dinàmica de molts papers però seguint partitures no et guanyes la vida. El bon músic se sap les coses de memòria! I de fet, dins l'entorn musical la invidència s'ha normalitzat molt perquè hem tingut a Tete Montoliu, que és un dels grans pianistes invidents importants d'Espanya, que ha fet molta feina [...]”.

“[...] Tenim la sort que hi ha vàries bèsties mundials de la música, com ara Stieve Wonder que són invidents. I si Stieve Wonder és invident, tu pots ser invident i ser Stieve Wonder. Si hi ha un crack que és invident, un invident pot ser un crack. I realment són més els prejudicis que es fan des de fora, des de la societat, que no pas des de dins els conjunts musicals professionals [...]”.

“[...] Si tu vols ensenyar a una persona que no fa servir la vista, toca sense fer servir la vista i adona't de quins problemes tens, a on et sents insegur, on es generen les tensions, quines dificultats tècniques tens, etc. [...]”.

“[...] És molt més problemàtic que siguis invident que no pas músic perquè el que et separa dels altres no és que siguis músic sinó que siguis invident. I per això sempre que em preguntes acabo parlant de música parlo d'informació, d'invidència, de confiança, etc. perquè la clau està aquí, ja que la música no es veu. Un cop estàs dins la música no hi ha problema. Tens més problema per muntar que no pas per tocar, perquè ells hi veuen i tu no [...]”.

- **Paraules d'Ignasi Terraza (2016)**

“[...] La música és una forma de comunicar-se, d'expressar, un joc, un entreteniment, un repte, una forma d'expressió espiritual, un reflex del més íntim, un compromís amb mi mateix i amb la societat, una feina, moltes satisfaccions i mals de caps, ... una vida en definitiva [...]”.

“[...] No se si sóc jo qui el va escollir o és ell que em va escollir a mi [...]”.

“[...] Si m’he replantejat el futur professional en algun moment no ha estat per la ceguesa sinó per altres motius [...]”.

“[...] En un mestre de música que es troba davant un alumne invident li diria que treballin la música tant des del que sona com des del que hi ha escrit. Que no es basin només en l’escrit, que desenvolupi la improvisació com a forma descomposició de la peça [...]”.

- **Paraules de David Viñolas (2016)**

“[...] Jo no em puc imaginar la vida sense la música, en tots els sentits. A mi m’aporta moltes coses, principalment bones. També de dolentes de vegades, però les dolentes les relaciono més amb la música com a professió. I sí, moltes coses. És estat d’ànim, sensacions, per mi és vida [...]”.

“[...] Limitacions a nivell tècnic no en vaig tenir perquè també he tingut la gran sort que el meu primer professor de bateria és un molt bon músic i molt bon pedagog i em va saber transmetre molt bé tot el tema de posició i de tècnica. I després en Marc Miralta, un altre professor, també em va ajudar molt amb tots aquest aspectes. Perquè clar, d’entrada, sembla que la bateria sigui un instrument molt visual i, bueno, doncs algú t’ha d’explicar, més que on són les coses que això no té cap misteri, hi ha els aspectes tècnics. Que et poden explicar més a nivell de tècnica, com s’agafen les baquetes, etc. Tot això són coses que, diguem que un alumne sense discapacitat visual, pot percebre amb certa facilitat quina és la bona posició. Llavors amb mi vam aplicar coses, tant amb en Toni com amb en Marc molt tàctils. A nivell de “mira, toca’m les mans per veure com les col·loco”. Però no ho veig tant com una limitació sinó com a una bona predisposició i una recerca d’alternatives alhora d’arribar al mateix punt comú, que al cap i a la fi, és arribar a un objectiu. Que en aquest objectiu hi arribis per un camí o per un altre, és el de menys [...]”.

“[...]Clar és que, a nivell d’estil, no s’acaba mai d’aprendre un estil [...]”.

“[...]Estar connectat amb l’instrument, tu i l’instrument. I transmetre coses. Perquè, de què es tracta fer música, no? En l’execució d’una peça busco transmetre. És el més bàsic. És art, què

és l'art? No? Que no arribarà a tothom, perquè és impossible. Però si arriba, benvingut sigui [...]”.

“[...] El món de la música és un món competitiu i has de donar explicacions que ser cec no et limita a fer les coses. I en aquest aspecte hi ha molt camp a recórrer. I que no tothom és receptiu igual. Jo en aquest aspecte he tingut molta sort perquè sempre he treballat amb gent molt potent i way però em vaig trobar amb un cas prou significatiu que em va fer remoure coses internes [...]”.

“[...] Jo he après molt també a trencar barreres i buscar solucions. Parlant tot se soluciona. Hi ha molts mètodes i cap és millor que cap altre. Penso que els mètodes van per modes. Potser sí que el mètode Susuki és el millor del món, però cada alumne és un cas. Plantegem-li a l'alumne què vol, comuniquem-nos amb ell, què li agrada que no, què li costa, etc. Hi ha molts camins per arribar a un objectiu. S'ha d'estar molt receptiu. I al cap i a la fi estem parlant d'una cosa que es diu fer música, deixant de banda nivells i edats. Els nens ho noten tot i el professor si no està còmode el nen ho rep, per molt que no t'ho digui. I amb 7 anys, què és més important? Que sàpiga tocar les semicorxeres o que s'ho passi bé amb una cançó que li agrada i que a partir d'aquesta aprengui a tocar les semicorxeres? Doncs ja està [...]”.

- **Paraules de Shyam Sunder (2016)**

“[...] La música és una cosa que quan tu comences i que cada vegada que passen anys va canviant, va tenint diferents perspectives, finalitats i definicions. No és una cosa fixe. Després de 40-45 anys que porto tocant, doncs és una cosa molt simple però molt profunda, perquè és un diàleg intern, parlar amb tu mateix i depèn també de l'estil de música que toquis. Una manera d'expressar, de parlar, ... La música es torna un mitjà d'evolució que vol dir que dóna resposta per moltes coses. Si tu vas traspasant obstacles que et trobes amb la música, aquesta mateixa actitud la necessites amb la vida diària, també per traspassar problemes [...]”.

“[...]Les limitacions tècniques es solucionen practicant amb atenció. Hi ha un proverbi que diu que si tu tens qualsevol problema, si tu vas pensant amb aquets problema trobes solució. A més, aquesta música per ensenyar necessita un feeling molt especial. Les dues persones, la

que ensenya i la que aprèn necessiten connectar. Ja que tocar aquesta música vol dir tocar diferents fases de la persona: personal, musical i espiritualment [...]”.

“[...] En el cas de la música indú, tot està après ja que la nostra música té un nombre determinat de ragas i d’escalas. Un cop te les has après, només fa falta estudiar i tocar molt sobre aquestes. Tot és qüestió d’improvisar sobre les bases ja sabudes [...]”.

“[...]És fort, la nostra ment és poderosa. Hi ha dos mons, el món material i l’espiritual. El fet de veure-hi o no, la dificultat és que no hi veus i que si hi veiessis pots aprendre millor. Ara, també et diré que, després de 40 anys de pràctica ja no ho veig així. Tot és qüestió de pràctica! [...]”.

“[...] I la música i totes aquestes coses venen donades per vides passades. Depèn del seu interès, de la seva sort, de les seves circumstàncies, etc. Perquè l’aprenentatge de la música no és purament casualitat. Si has anat a parar en aquest món és perquè ho portes d’anys enrere i és indiferent de tenir o no tenir vista. Per mi, jo no sóc invident. En Shyam sí que ho és, jo que sóc ànima no. El meu cos no hi pot veure però jo sí. Així que, tothom té les seves oportunitats tenint, sempre, present les seves vides passades [...]”.

- **Paraules de Ricard Canals (2016)**

“[...] La música és la meva vida. A part de no aportar-me diners i aportar-me molts mals de caps a vegades. A part d’això, és allò del “quiero y no puedo” perquè quan no la tinc la trobo a faltar [...]”.

“[...] No! No he pensat mai en deixar la música. És que, un músic no deixa la música perquè un músic és la música. Tu no deixes la música, és com un futbolista que no deixa el futbol, l’ha d’aparcar, l’ha d’interpretar d’altres maneres, s’hi pot dedicar de moltes altres maneres. Però tu no deixes la música, tu pots estar a primera, segona o tercera línia. És a dir, a primera línia dalt de l’escenari fent de vocalista i de solista i de compositor i de tot. Pots estar a segona línia fent de guitarrista i de corista, pots estar a tercera línia fent de tècnic de so o pots estar a quarta línia programant concerts però ets músic. Tu ets la música o la música ets tu. No pots deixar la música perquè tothom et recorda que alguna hora de la vida has fet de músic. Jo conec cantautors, conec gent que ha estat deu i quinze anys parat i al cap dels anys els hi ha

tornat a picar la mosca. Perquè el dia que et pica la mosca, aquesta mosca a vegades s'adorm però no vol dir que hagi marxat, sinó vol dir que dorm [...]”.

“[...] No hi ha limitacions. Avui en dia no hi ha limitacions per fer res. Tu te les poses, tu decideixes i el primer que es posa una limitació ets tu. El que diu “jo no puc”, ets tu. Hem de ser honestos i no és que no puguem, és que en aquell moment no ens dóna la gana, per la raó que sigui, però evidentment que pots. Tu pots fer el que vulguis. Si tu ho vols, ho pots fer. Ho faràs d'una manera o altra, més bé o més malament però ho faràs [...]”.

“[...] T'ho has de creure tot. Principalment t'has de creure la música, t'ha d'entrar la melodia perquè a vegades hi ha melodies que són ossos. I si no t'entra fàcilment tenir paciència i, si cal, deixar-la reposar [...]”.

“[...]Entre ells es miren i amb la mirada s'entenen i, llavors, algú m'ho trasllada xerrant. Sense cap llenguatge de cops ni sorolls. Prou feines tinc quan estic a l'escenari que he d'estar per mil coses que m'hagi d'aprendre un llenguatge simbòlic nou [...]”.

“[...] La música és de les poques coses que està a l'abast de tothom. A nivell professional és un altre tema [...]”.

“[...] A nivell escolar, crec que la música hauria d'estar a l'abast de tothom. Avui dia però, el problema de la música escolar és que és molt poc pràctica i molt teòrica. Un nen s'interessa per la música perquè veu l'instrument. A mi que em fessin escoltar una peça a la tarda em feia molta mandra. Llavors, haurien de canviar molt les coses a nivell escolar. Si jo m'hagués hagut d'interessar per la música gràcies a l'escola, segurament no m'hi hagués interessat mai [...]”.

“[...] Si tu estàs amb una persona cega, la primera cosa que no t'ha de fer és por d'estar-hi, la segona cosa que no t'ha de fer és vergonya d'estar-hi i la tercera cosa que has de tenir en compte és que no hi veu. Per tant, si hi ha coses que se li poden escapar jo li haig de fer ulls. I si les pot tocar, les ha de poder tocar [...]”.

- **Paraules de Isidre Vallès (2016)**

“[...] Penso com Nietzsche: «Sense música, la vida seria un error». Aporta tant... Aporta pau, aporta tranquil·litat, aporta energia, ens aporta una via de comunicació per expressar-nos, per compondre, per comunicar emocions més enllà de les paraules, no sé, no acabaria! Com diu Olivier Sacks, el neuròleg i autor de molts llibres de divulgació de neurociència que ens va deixar fa uns mesos, en el llibre *Musicofilia*: «Els éssers humans som una espècie tan lingüística com musical»; el nostre cervell està preparat tant per a la música com per al llenguatge. És una cosa inherent en l'ésser humà. També tenim en Jordi A. Jauset, el gran investigador, científic i músic, que en el seu llibre *Cerebro y música, una pareja saludable*, tracta la influència que té la música en la plasticitat cerebral. Doncs què m'aporta la música? Moltíssim [...]”.

“[...] Vaig dedicar-me en l'àmbit de la música perquè jo ja estava convençut que l'educació musical, tal com diu Edgar Miller, «Serveix per despertar i desenvolupar les facultats humanes» [...]”.

“[...] És curiós perquè des que vaig començar a treballar amb alumnes cecs (que la paraula cec l'utilitza tothom, fins i tot hi ha gent a la que li agrada més la paraula *cec* que *invident*), no em vaig plantejar absolutament res en relació a limitacions, sinó que sempre em vaig dedicar a buscar possibilitats i despertar capacitats. Sempre he anat treballant en relació a aquelles possibilitats i capacitats que anàvem desvetllant en els alumnes i, poc a poc, vas descobrint que aquestes capacitats poden anar augmentant [...]”.

“[...]Un nen que vulgui aprendre tocar el piano, cal vigilar la posició del cos, la posició de les mans, cal ensenyar-li com col·locar-les bé a través del tacte i de la interacció tàctil, com ara que ell posi les mans sobre les teves a l'hora de tocar, fer-li sentir el moviment, induint el moviment, etc. Aquestes són tècniques que s'utilitzen en música, esports i infinites activitats per ensenyar a moure's i treballar la postura corporal [...]”.

“[...]El que et contestaria és que cada persona és diferent. En tots aquests anys he conegut alumnes cecs, alguns als que els hi agrada molt la música clàssica, d'altres que els hi agrada molt el jazz, d'altres que els hi agrada molt la música brasilera, etc.. Llavors, no crec que el fet de ser cec influeixi a que t'agradi més o menys, o et costi més o menys, un estil musical. Penso que depèn més de la teva vivència personal, dels teus gustos o depèn de la professora que

hagis tingut i com t'han format, perquè hi ha gent que potser s'ha format amb un professorat que utilitza mètodes poc pedagògics i potser ha avorrit aquella música [...]”.

“[...]Nosaltres som molt defensors del llenguatge musical i, depèn de l'estil de música que faci cadascú o del tipus de peça, potser comença més a endinsar-se en aquest tema nou a través de l'oïda, a través d'enregistraments o a través de la lectura. Quan creuen que el millor que poden fer és no fer servir la musicografia Braille, anar de memòria i escoltar és perquè tots han tingut poca experiència amb la musicografia i no han tingut sort pel que fa a l'aprenentatge a nivell pedagògic. És una pena perquè no tenen una gran experiència en lectura i escriptura, són poc autònoms en aquest sentit i depenen molt de l'exemple auditiu [...]”.

“[...]Per tant, penso que l'alfabetització en qualsevol branca del coneixement és imprescindible, la música no n'és l'excepció i no veure-hi no és una excusa. Així que les persones que pensen que és millor anar de memòria i escoltar que fer servir la música Braille, penso que opinarien diferent si haguessin tingut una experiència diferent [...]”.

“[...]Penso que l'important és que quan una persona surt a un escenari a fer música, ha de sortir a ser feliç, a transmetre aquella felicitat i aquella energia a través de la música a les persones que l'estan escoltant. El fet artístic s'ha de plantejar des del punt de vista de passar-ho bé; si no t'ho passes bé és que alguna cosa falla. Si algú li agafa un atac o es posa nerviós, li agafa el pànic, estem pendents del que diran, de com ho faràs, que et valoraran i et jutjaran, o tenim ansietat el dia abans, és que alguna cosa no s'ha fet bé, i això ens ha passat i ens passa a molts. Primer s'ha de desenvolupar una gran confiança en un mateix, molta autoestima, estar convençut del que un fa i, un cop saps que tens una peça musical, sigui de cant, sigui musical o sigui del que sigui, que està llesta ja per compartir i per mostrar, hi ha d'haver un treball psicològic també per poder resistir la pressió d'estar davant de la gent [...]”.

“[...] Si cal algun tipus de senyal per posar-se d'acord, doncs potser sí, algun senyal sonor, però normalment amb la mateixa música ja trobes recursos per posar-te d'acord [...]”.

“[...]Nosaltres considerem l'educació musical com una cosa a la que tothom hi té dret i que és d'una importància molt gran pel desenvolupament personal en general de tothom [...]”.

“[...]Hi ha una cosa que és super important, i que és transcendental: cadascú de nosaltres viu una realitat segons el moment en el que estem i de vegades ens costa veure la perspectiva d'on venim i cap a on anem. Per això és molt important situar-nos històricament, estudiar el passat, la història, saber d'on venim i tenir l'absoluta fe i certesa que tot el que estem fent ara mateix configurarà la societat del futur i que tot el que fem a nivell educatiu tindrà els seus resultats tard o d'hora [...]”.

“[...]Francisco Mora, un dels pares de la neuroeducació, afirma que només aprenem allò que estimem, allò que ens emociona; la música ens ho posa en safata. A través del fet musical vas directe a l'emoció i fas molts aprenentatges associats a aquesta emoció [...]”.