

# 11

## Cómo ser espectador Pour devenir spectateur

Poesía sonora a dos voces / poésie sonore à deux voix **Esther Ferrer**. Instruir d'infancia / Instruire en difussant **Luis Gago**. Formar a los músicos en acciones educativas. ¿necesidad o utopía? / Former les musiciens aux actions éducatives. ¿nécessité ou utopie? **Lucía Kaya**. Conciertos didácticos y música contemporánea en España / Concerts didactiques et musique contemporaine en Espagne **Arantza Martínez**. Acciones educativas para el público joven en la Cité de la Musique / Actions éducatives pour le jeune public a la Cité de la Musique **Daphne de la Padogoga de la Cité de la Musique**. Algunas experiencias finlandesas con la Guildhall School de fondo / Quelques expériences finlandaises avec la Guildhall School au fond **Arja Wadman**. Proyectos educativos de música nueva Helsinki / Projets éducatifs de Musica nova Helsinki **Mikko Eerik Kuitelainen**. Enseñar a ver arte / Enseigner à voir l'art **Javier Peña Jiménez**. Pedagogía, nueva consigna para las orquestas / Pédagogie, nouveau mot d'ordre pour les orchestres **Jorge Fernández Castro**. Escuchar, interpretar e inventar / Écouter, interpréter et inventer **Agustín Bidegoy**. La labor pedagógica de las Juventudes Musicales de Bélgica / Le travail pédagogique des Jeunesses Musicales en Belgique **Agustín Bidegoy**. El proyecto Connect de la Guildhall School / Le projet Connect de la Guildhall School



Calidad,

prestigio,

fidelidad,

confianza...

...todo concertado



EQUIPO MAPTA



Desde 1845  
*Casa* **HAZEN**  
-Musicalidad

Arrieta, 8 (junto al Teatro Real) - 28013 Madrid - Tel. 915 594 554 - [www.hazen.es](http://www.hazen.es)

Ctra. de La Coruña, Km. 17,200 - 28230 Las Rozas (Madrid) - Tel. 916 395 548

# 11

## **Cómo ser espectador** **Pour devenir spectateur**

**doce notas preliminares**  
**educación éducation**

**Cómo ser espectador Pour devenir spectateur**

**nº 11 doce notas preliminares:**

**educación éducation**

**julio juillet 2003**

**precio en España: 10 euros prix en France : 12 euros**

© de los textos, sus autores/*des textes, leurs auteurs.*

© de las traducciones/*des traductions:* Arabella Adamo, Laurent Bidegorry, Lucas Bolado, Pedro Elias.

© de las imágenes, sus autores/*des images, leurs auteurs.*

© portada/*couverture:* Teatro Real. Foto/*photo:* © Javier del Real, 2002.

© de la edición/*de l'édition,* Gloria Collado Guevara.

Doce notas Preliminares no se responsabiliza de las opiniones de los colaboradores en la presente edición.

**Con la colaboración Avec la collaboration:**



Reservados todos los derechos. No está permitida la reproducción total o parcial de esta publicación, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión por cualquier forma –sea ésta electrónica, mecánica o de otro tipo– sin autorización expresa y por escrito de Gloria Collado Guevara.

*Tous droits réservés. La reproduction totale ou partielle de cette publication est interdite, ainsi que sa saisie dans tout système d'information, ou sa transmission par tout moyen –électronique, mécanique ou autre– sans l'autorisation expresse écrite de Gloria Collado Guevara.*



Esta revista es miembro de ARCE (Asociación de Revistas Culturales de España) y de CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos)

# VIVE EL REAL EN FAMILIA



TEATRO REAL  
FUNDACIÓN DEL TEATRO LÍRICO

## Ópera en familia Actividades pedagógicas

**Cantata del café, BWV 211**  
de Johann Sebastian Bach  
Andrés Zarzo • Ignacio García  
Octubre: 9, 10, Noviembre: 12

**Bastían y Bastiana**  
de Wolfgang Amadeus Mozart  
Producción del Teatro Real  
Andrés Zarzo • Emilio Sagü  
Diciembre: 9, 10, 11, 12, 13, 14

**Programa Pedagógico de Danza**  
Director musical: Andrés Zarzo  
Mayo: 26, 27, 28

**La pequeña flauta mágica**  
de Wolfgang Amadeus Mozart  
Producción del Gran Teatre del Liceu  
Joan Font (Comediantes)  
Junio: 3, 4, 5, 9, 10



Localidades a la venta a partir del 13 de octubre, de 5 € a 20 €

Teléfono de información: 91 516 06 60

[www.teatro-real.com](http://www.teatro-real.com)

Venta Telefónica: 902 24 48 48 (Atento-Grupo Telefónica)

Horario de taquillas: lunes a sábado, de 10 a 13:30 y de 17:30 a 20:00.



YAMAHA  
*Clavinova*

Instrumentos de Orquesta • Guitarras, Bajos y Amplificadores • Baterías • Pianos Digitales • Teclados Portátiles • Sintetizadores • Pro Audio • Productos Informáticos • Pianos

**YAMAHA**  
*es Música*

Tel.: 91 639 88 88  
[www.yamaha.es](http://www.yamaha.es)



# sumario sommaire

	11	<b>Editorial</b> Éditorial
ESTHER FERRER	12	<b>Poesía sonora a dos voces</b> poésie sonore à deux voix
LUIS GAGO	13-28	<b>Instruir difundiendo</b> Instruire en difussant
LUCIE KAYAS	29-36	<b>Formar a los músicos en acciones educativas, ¿necesidad o utopía?</b> Former les musiciens aux actions éducatives : nécessité ou utopie ?
AMALIA MOREIRAS	37-56	<b>Conciertos didácticos y música contemporánea en España</b> Concerts didactiques et musique contemporaine en Espagne
DÉPARTEMENT PÉDAGOGIE DE LA CITÉ DE LA MUSIQUE	57-71	<b>Acciones educativas para el público joven en la Cité de la Musique</b> Actions éducatives pour le jeune public a la Cité de la Musique
HARRI WESSMAN	73-78	<b>Algunas experiencias finlandesas con la Guildhall School de fondo</b> Quelques expériences finlandaises avec la Guildhall School au fond
MINNAKAISA KUIVALAINEN	79-84	<b>Proyectos educativos de Musica nova Helsinki</b> Projets éducatifs de Musica nova Helsinki
JAVIER MARTÍN-JIMÉNEZ	85-96	<b>Enseñar a ver arte</b> Enseigner à voir l'art
JORGE FERNÁNDEZ GUERRA	97-112	<b>Pedagogía, nueva consigna para las orquestas</b> Pédagogie, nouveau mot d'ordre pour les orchestres
LAURENT BIDEGORRY	113-120	<b>Escuchar, interpretar e inventar</b> Écouter, interpréter et inventer
	121-126	<b>La labor pedagógica de las Juventudes Musicales en Bélgica</b> Le travail pédagogique des Jeunesses Musicales en Belgique
GUILDHALL SCHOOL OF MUSIC AND DRAMA	127	<b>El proyecto <i>Connect</i> de la Guildhall School</b> Le projet <i>Connect</i> de la Guildhall School

Edita/éditeur: Gloria Collado Guevara. C/ San Bernardino, 14. Pral. A. 28015 Madrid  
Tels.: (+34) 91 547 34 05 y/et (+34) 91 547 00 01. Fax: (+34) 91 547 00 01  
E-mail: docenotas@ecua.es Web: www.docenotas.com

Consejo de redacción/Conseil de rédaction: Gloria Collado, Jean-Marc Chauvel, Gérard Denizeau, Esther Ferrer, Luis Gago, Mihai Iliescu, Philippe Mairesse, Ana Serrano, Makis Solomos.



Dirección/Direction: Gloria Collado. Redacción/Rédaction: Arabella Adamo, Laurent Bidegorry, Lucas Bolado, Alessia Grigoletto, Javier Martín-Jiménez.

Suscripciones/abonnements: Marta García. Publicidad/Publicité: Victoria Rubio.

Traductores/Traducteurs: Arabella Adamo (para/pour: Minnakaisa Kuivalainen –inglés-español); Laurent Bidegorry (para/pour: Laurent Bidegorry –francés-español); Lucas Bolado (para/pour: Marie Hélène Serra y Lucie Kayas –francés-español); Pedro Elias (para/pour: Luis Gago, Amalia Moreiras, Harri Wessman, Minnakaisa Kuivalainen, Javier Martín-Jiménez y Jorge Fernández Guerra –español-francés)

Impresión/Imprimeur: Gráficas Minaya S.A. Fotomecánica/Photogravure: Ilustración 10, Arriaza, 4. 28008 Madrid. Distribuye: Coedis S.L., Consejeros editoriales para la difusión. Avda Barcelona, 225. 08750 Molins de Rei (Barcelona). Teléfono: 93 680 03 60.

Depósito legal M-39.052-1997 ISSN 1138-3984.

www.b**o**ok**o**rst**o**rming.com



Publications d'art contemporain,  
Contemporary art publications,  
éditions et livres d'artistes  
editions and artists' books

info@b**o**ok**o**rst**o**rming.com



## doce notas

12  
notas



La revista puente entre los diferentes sectores de la vida musical  
**¡Pídela en tu quiosco habitual!**

Precio: 2,80 euros

Nº 37 junio-octubre 2003

*Diez años de reforma: El grado superior,  
un largo camino irreversible.*

*Música en secundaria a partir de la LOCE.*

## doce notas preliminares

Monográfico de arte y música contemporáneos



### Números publicados de doce notas preliminares (español-francés)

- 1 *Posiciones actuales en España y Francia* (música contemporánea), diciembre, 1997
- 2 *La encrucijada del soporte* (música contemporánea), diciembre, 1998
- 3 *Los conservatorios superiores y la formación profesional de la música* (educación), junio, 1999
- 4 *Para olvidar el siglo XX* (creación), diciembre, 1999
- 5 *Transformación, transmisión: el dilema del artista adolescente* (educación), junio, 2000
- 6 *Accidente, la última transgresión* (creación), diciembre, 2000
- 7 *El maestro, caminos del conocimiento* (educación), junio, 2001
- 8 *Postmodernidad, veinte años después* (creación), diciembre, 2001
- 9 *La crítica a examen* (educación), junio, 2002
- 10 *Improvisación, crear en el momento* (creación), diciembre, 2002

## Boletín de suscripción Bulletin d'abonnement

**Suscripción anual a 5 números de Doce Notas y 2 números de Doce Notas Preliminares:** España: 32 euros. Unión Europea: 40 euros. Otros países: 70 euros. **Números atrasados:** Doce Notas, 2,40 euros; Doce Notas Preliminares, 7,50 euros. **Suscripción a Doce Notas Preliminares solamente:** España, 18 euros; Unión Europea, 24 euros. **Solicitudes:** C/ San Bernardino, 14, pral. A 28015 Madrid; fax (+34) 91 547 00 01 o: docenotas@ecua.es

Nombre y apellidos .....

Empresa o institución ..... Nif .....

Calle o plaza ..... n° .....

Código postal ..... Población .....

Provincia ..... País .....

Teléfono ..... Fax .....

Deseo suscribirme a partir del número.....por periodos automáticamente renovables a:

5 números Doce Notas y 2 números Doce Notas Preliminares  2 números Doce Notas Preliminares

en la forma de pago siguiente:

Giro postal  Cheque  Domiciliación bancaria en Banco o Caja de Ahorros (rellénesse boletín adjunto)

Sr. Director del Banco o Caja de Ahorros .....

Domicilio agencia .....

Población ..... País .....

Titular de la cuenta .....

Entidad ..... Oficina ..... D.C. .... n° cuenta .....

Ruego atiendan hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que en mi nombre le sean presentados para su cobro por Doce Notas

Fecha:

Firma:

# 12 notas

revista de información musical

## Información y suscripciones:

San Bernardino, 14, pral. A

28015 Madrid

Tel. (00 34) 91 547 34 05

Fax (00 34) 91 547 00 01

Publicidad: (00 34) 91 547 22 90

## doce notas

La revista puente entre los diferentes sectores de la vida musical con secciones dedicadas a educación, instrumentos, ediciones, actualidad, cursos, concursos...

**PÍDELA EN TU QUIOSCO HABITUAL**

Precio: 2,80 euros

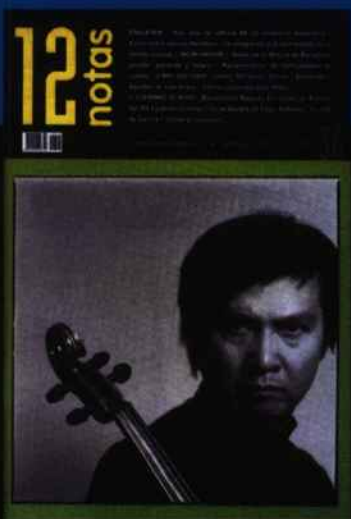
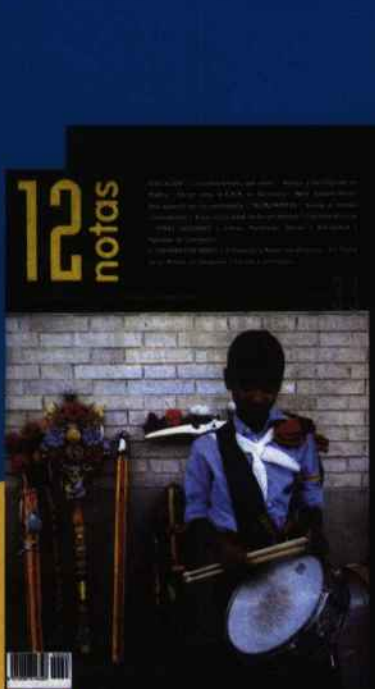


## Guía de Conservatorios y Escuelas de Música en España 2003

Edición impresa: 6 euros

Con CD-ROM: 20 euros

e-mail: [docenotas@ecua.es](mailto:docenotas@ecua.es)  
web: [www.docenotas.com](http://www.docenotas.com)



## doce notas preliminares

Monográficos dedicados a educación y creación contemporánea. Bilingüe francés-español

PÍDELA EN TU QUIOSCO HABITUAL

Precio: 10 euros



## Fiesta de la Música

doce notas organiza desde 2002 la Fiesta de la Música en Madrid en coproducción con el Circulo de Bellas Artes

# Talleres infantiles para niños de 5 a 16 años



## TALLER DE LITERATURA

Dirigido por Silvia Donoso Machado



Viajaremos en una alfombra mágica por el tiempo y el espacio para fabricar historias individuales o colectivas y poemas de fresas y corazón de arroz. Haremos tangibles nuestras ilusiones con la llave de los deseos y jugaremos con las palabras en un clima mágico y divertido, entre vídeos, música, escenificaciones, dibujos, relajación y el lenguaje del cuerpo. Entraremos a la magia de la radio, jugaremos a ser periodistas y haremos entrevistas, desde nuestra mirada infantil, a

personajes del arte y la literatura. Recitaremos poesías de Federico García Lorca, Miguel Hernández, María Elena Walsh, José Martí y Sor Juana Inés de la Cruz.

## TALLER DE PINTURA Y CONSTRUCCIONES

Dirigido por César Fernández Arias

En este taller hacemos de casi todo ciudades, granjas, aviones, plantas, mos igual que un artista en su cesando nuestras ideas, para Observando el mundo que nos espectadores para convertirnos, dando vueltas a las cosas ba", para en definitiva hacer dependiendo de las ideas y visio-



(camiones, grúas, barcos, islas, ciurios, ... esculturas, ...), trabajataller, viendo, sintiendo y procrear un trabajo artístico. rodea, dejamos de ser nos en constructores acti- y poniendo todo "patas arri- algo genuino y original, no nes de otros.

## TALLER DE JUEGOS TEATRALES

Dirigido por Inés Cytrynowski.

En el taller de teatro los participantes serán protagonistas como actrices y actores de historias creadas en equipo. Todo es posible en un escenario: podemos crear una isla con palmeras en medio del océano, con piratas y sirenas y viajar a donde nos lleve la fantasía. Las actividades serán variadas: improvisaciones, juegos teatrales de imaginación, confianza, integración y comunicación, con música, bailes, disfraces, maquillajes; ver lo realizado en un vídeo, preparar un programa de radio para el espacio infantil "Círculo Mágico" y más sorpresas... Seguro se lo pasarán la mar de bien.



## Editorial

**P**ocos temas han adquirido mayor actualidad en las últimas décadas que el de la renovación del público en la vida musical clásica. Actualidad no sólo debida a la inquietud que despierta sino a la respuesta que ha provocado y que se resume en las acciones pedagógicas emprendidas por las grandes instituciones musicales: orquestas sinfónicas, teatros de ópera, festivales, etc. La dimensión de esta respuesta ha provocado que, de hecho, las acciones pedagógicas se hayan convertido en una moda o que sirvan para medir la vitalidad de estos actores de la vida musical.

Al día de hoy estas acciones han creado una especie de fauna: conciertos pedagógicos; participación de miembros de las orquestas en centros de enseñanza; búsqueda no sólo de nuevos públicos en abstracto sino de sectores específicos, cárceles, hospitales...; sensibilización de sectores por edades, niños, jóvenes; en fin, toda una proliferación que está determinando una renovación, también, de las instituciones musicales mismas.

Existe cierto consenso en atribuir la iniciativa de estas acciones a Inglaterra que, en efecto, se ha visto en esta encrucijada quizá antes que sus vecinos continentales. Se dio allí un cuestionamiento casi podríamos decir que salvaje de la utilidad de las instituciones musicales de carácter público a partir del liberalismo de los años ochenta. Sea como fuere, los países europeos que han comprendido la urgencia del fenómeno han encontrado en el ejemplo inglés una referencia. Es el caso de los más importantes que recogemos aquí con detalle: Francia y Finlandia. España, por su parte, con una mayor juventud de sus agrupaciones, parece aún fascinada por una fase infantil del problema que hace del espectáculo del concierto el elemento central de sus acciones.

Un panorama rico y problemático que hemos querido presentar para contribuir al debate que conmociona Europa: ¿Tiene aún cabida la tradición musical en la vertebración de la identidad europea, o estamos ante una variante del ocio del ciudadano y debe, por tanto, competir con manifestaciones populares de alta rentabilidad económica? Cuidado, la respuesta no será inocente.

## Éditorial

**P**eu de thèmes ont acquis une plus grande actualité au cours des dernières décennies que ceux qui concernent la rénovation du public dans la vie musicale classique. Actualité non seulement due à l'inquiétude qu'elle éveille mais encore à la réponse qu'elle a provoquée et qui se résume dans les actions pédagogiques entreprises par les grandes institutions musicales : orchestres symphoniques, salles d'opéra, festivals, etc. La dimension de cette réponse a provoqué une situation où, de fait, les actions pédagogiques se sont converties en une mode, ou bien servent à mesurer la vitalité de ces acteurs de la vie musicale.

Aujourd'hui nous pouvons constater que ces actions ont créé une sorte de faune : concerts pédagogiques ; participation des membres des orchestres à des centres d'enseignement ; recherche non seulement de nouveaux publics dans l'abstrait, mais encore de secteurs spécifiques, prisons, hôpitaux... ; sensibilisation des secteurs par âges, enfants, jeunes ; enfin, une prolifération qui est en train de déterminer une rénovation, qui est aussi celle des institutions musicales elles-mêmes.

Il existe un certain consensus dans l'attribution de l'initiative de ces actions à l'Angleterre qui a dû, en effet, affronter cette situation sans doute avant ses voisins du continent. L'Angleterre a vécu un questionnement que nous pouvions presque qualifier de sauvage, sur l'utilité des institutions musicales de caractère public à partir de l'époque du libéralisme dans les années 80. D'une façon ou d'une autre, les pays européens qui ont compris l'urgence du phénomène ont considéré l'exemple anglais comme une référence. C'est le cas de la France et de la Finlande qui se sont penchés avec le plus d'acuité sur le problème et dont les expériences sont recueillies ici en détail. L'Espagne qui, pour sa part, possède les ensembles musicaux les plus jeunes, semble encore fascinée par une phase infantile du problème qui pose le spectacle du concert comme l'élément central de ses actions.

Un panorama riche et problématique que nous avons voulu présenter afin de contribuer au débat qui bouleverse l'Europe : la tradition musicale a-t-elle encore un rôle dans l'élaboration de l'identité européenne ? ou sommes-nous en face d'une variante du loisir des citoyens qui se trouve, pour autant, en concurrence avec des manifestations populaires à haute rentabilité économique? Attention, la réponse ne sera pas innocente.

**Poesía sonora a dos voces/Poésie sonore à deux voix**

espectá <b>CULO</b>	olucat <b>CEPSE</b>
especta <b>CULOCRACIA</b>	aicarco <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULOGÍA</b>	aigolo <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULÓGICO</b>	ocigo <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULOGISMO</b>	omsigo <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULOLOGÍA</b>	aigolo <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULÓLOGO</b>	ogolo <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULOGRAFÍA</b>	aifargo <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULÓGRAFO</b>	ofargo <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULOGRAMA</b>	amargo <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULOJERÍA</b>	airejo <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULOJUELO</b>	oleujo <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULOMANÍA</b>	ainamo <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULOMETRÍA</b>	airtemo <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULOMÉTRICO</b>	ocirtemo <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULOSCOPIA</b>	aipocso <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULOSCÓPICO</b>	ocipocso <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULOSCOPIO</b>	oipocso <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULOSIS</b>	siso <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULOSO</b>	oso <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULOSTÉTICO</b>	ocitetso <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULOTÉTRICO</b>	ocirteto <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULOZNANTE</b>	etnanzo <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULACIÓN</b>	noica <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULADOR</b>	roda <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULAR</b>	raluc <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULARIA</b>	aira <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULATIVAMENTE</b>	etnemavita <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULATIVO</b>	ovita <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULAZO</b>	oza <b>LUCATCEPSE</b>
especta <b>CULITO</b>	oti <b>LUCATCEPSE</b>

Una voz lee las letras minúsculas y otra las mayúsculas. Pueden leer de izquierda a derecha o bien de derecha a izquierda. En este caso la palabra “especta**CULO**”, por ejemplo, se convertirá en “olucat**CEPSE**”, etc. Se pueden hacer tantas variaciones como se quieran, incluida la lectura a una sola voz.

Une voix prononce les caractères en minuscules et l'autre ceux en majuscules. Ils peuvent le lire de gauche à droite ou bien de droite à gauche, dans ce cas le mot “especta**CULO**”, par exemple, devient “olucat**CEPSE**”, etc. On peut faire autant de variations que l'on désire y compris celle d'une lecture à une seule voix.

## Instruir difundiendo

**B**asta conectarse a la web de la London Sinfonietta ([www.londonsinfonietta.org.uk](http://www.londonsinfonietta.org.uk)) para darse cuenta de que estamos, en muchos sentidos, ante una agrupación única. Una de las opciones que encontramos en la página de inicio es “Pulse aquí para entrar en nuestra nueva página de acceso para usuarios con problemas sensoriales/tecnología de ayuda”. Sólo este detalle nos revela que el objetivo de la London Sinfonietta (en lo sucesivo, LS) ha ido y va mucho más allá de tocar música ante un público. Eso es lo que hacen todas las orquestas de este mundo, pero ellos fueron pioneros en decidir explorar nuevos territorios.

El grupo nació con una misión: dar a conocer la música de su tiempo, un ideario tan válido en el momento de su fundación (1968) como ahora mismo. Ésa ha sido su vocación ininterrumpida. Para explicarnos su proyecto educativo hablamos los pasados días 14 y 15 de marzo con sus dos principales responsables: Tabby Estell y Fraser Trainer. La primera está al frente del departamento educativo de la LS; el puesto del segundo es, al menos por estos lares, más sorprendente: Director Creativo de Educación. El escenario de ambos encuentros, el South Bank de Londres, donde el 15 de marzo se celebró en el Queen Elizabeth Hall un concierto de la LS precedido de dos actividades educativas. En un caso, el punto de partida fue el estreno mundial de una obra de Judith Weir encargada por la LS, *Tiger under the Table*, dirigida, como el resto del programa, por Thomas Adès, el talento más descollante y de mayor proyección internacional de entre los jóvenes compositores británicos en la actualidad. Tres horas antes del concierto, alumnos de dos colegios (de siete y diez años) realizaron en el vestíbulo del Queen Elizabeth Hall su personal recreación de la obra de Weir (titulada esta vez *Table under the Tiger*) tomando como punto de partida uno de los ele-

## Instruire en diffusant

**I**l suffit de se connecter à la page web de la London Sinfonietta [www.londonsinfonietta.org.uk](http://www.londonsinfonietta.org.uk) pour se rendre compte que nous sommes devant un ensemble, dans beaucoup de sens, unique. Une des options que nous trouvons dans la première page est “Appuyer ici afin d’entrer dans notre nouvelle page d’accès pour utilisateurs ayant des problèmes sensoriels / technologie d’aide”. Ce seul détail nous révèle que l’objectif de la London Sinfonietta (que dorénavant, nous écrivons LS) a toujours été beaucoup plus que de jouer de la musique devant un public, le but de tous les orchestres de ce monde, mais la LS a été le premier orchestre à décider d’explorer des nouveaux territoires.

L’ensemble est né avec la mission de faire connaître la musique de son temps, une déclaration de principes, valable au moment de sa fondation (1968) tout autant qu’aujourd’hui ; c’est là sa vocation ininterrompue. Pour recueillir des informations sur leur projet éducatif, nous avons rencontré les 14 et 15 mars de cette année deux des principaux responsables : Tabby Estell et Fraser Trainer. La première dirige le département éducatif de la LS ; le poste du second est, au moins pour notre pays, plus surprenant : Directeur Créatif de l’Éducation. Les deux rencontres ont eu lieu au South Bank de Londres, le 15 mars au Queen Elizabeth Hall, à l’occasion d’un concert de la LS précédé de deux activités éducatives. Dans un cas, le point de départ a été la création mondiale d’une œuvre de Judith Weir commandée par la LS, *Tiger under the Table* (Tigre sous la table), dirigée, comme le reste du programme, par Thomas Adès, le talent le plus remarquable et de plus grande projection internationale parmi les jeunes compositeurs britanniques de l’actualité. Trois heures avant le concert, des élèves de deux collèges (de sept à dix ans) ont effectué dans le vestibule du Queen Elizabeth Hall leur recreation personnelle de l’œuvre de Weir (intitulée cette fois *Table under the Tiger*) prenant comme point de départ l’un des éléments

mentos de la obra: la oposición de lenguajes y estados de ánimo diferentes que convergen y acercan posiciones al final de la obra. Los chicos disfrutaron de lo lindo (el grupo de mayores hizo música de calidad) contaron con la colaboración de dos músicos de la LS: la pianista Shelagh Sutherland y el trompetista Bruce Nockles. En el otro, la inclusión de una obra de Niccolò Castiglioni (*Quodlibet*) sirvió de pretexto para que, en un concierto esta vez más formal, ya en el interior del Queen Elizabeth Hall, un grupo de estudiantes de la Royal Academy of Music interpretara otra obra del compositor italiano (*Momenti musicali*) como colofón de un concierto en el que siete integrantes de la LS tocaron varias obras de alumnos de composición del prestigioso centro educativo londinense escritas para idéntica plantilla instrumental (flauta, oboe, clarinete, violín, violonchelo, arpa y piano).

Los proyectos educativos en torno a este concierto no acababan ahí, ya que Judith Weir había trabajado a su vez en varias ocasiones a lo largo de aquel mes con grupos de instrumentistas aficionados en The City Lit. En esos talleres ensayaron y, finalmente, grabaron, música que Weir había escrito específicamente para ellos, relacionada una vez más con *Tiger under the Table*. Así explica este derroche de afán pedagógico Tabby Estell: "Hoy tenemos en un mismo concierto cuatro maneras de trabajar conjuntamente. El punto de partida era una obra de Judith Weir, una compositora excepcional, desde mi punto de vista, porque le interesa lo que le sucede a su música cuando está fuera de la sala de conciertos. Ella no responde a la imagen que solemos tener del compositor en la torre de marfil. Hablamos con ella y pensamos en tres proyectos: uno en colegios de primaria, con niños de siete y diez años, coordinado por Mark Withers. El título era *Table under the Tiger*, que es lo opuesto de *Tiger under the Table*. El proyecto se basa en su propia percepción de la música de Weir. Otro proyecto tenía que ver con el deseo de Weir de trabajar con músicos aficionados. Encontramos un grupo de adultos aficionados y Weir trabajó con ellos. Utilizó fragmentos de su obra para que los tocara este grupo.

de l'œuvre : l'opposition des langages et des états d'âme différents qui convergent et se rapprochent à la fin de l'œuvre. Les plus jeunes se sont bien amusés (l'ensemble des plus grands a joué une musique de grande qualité) et ont compté sur la collaboration de deux musiciens de la LS : la pianiste Shelagh Sutherland et le trompettiste Bruce Nockles. Dans le deuxième cas, l'inclusion d'une œuvre de Niccolò Castiglioni (*Quodlibet*) a servi de prétexte – dans un concert cette fois plus formel, puisqu'il s'agissait de l'intérieur du Queen Elizabeth Hall – pour qu'un ensemble d'étudiants de la Royal Academy of Music puisse interpréter une autre œuvre du compositeur italien (*Momenti musicali*) pour couronner un concert où sept membres de la LS jouèrent plusieurs œuvres d'élèves de composition du prestigieux centre éducatif londonien écrites pour la même formation instrumentale (flûte, hautbois, clarinette, violon, violoncelle, harpe et piano).

Les projets éducatifs se référant à ce concert ne finissent pas là ; en effet, Judith Weir avait travaillé plusieurs fois et à diverses occasions durant ce même mois avec des ensembles d'instrumentistes amateurs dans The City Lit, atelier où se sont effectuées les répétitions puis l'enregistrement de la musique que Weir avait écrite spécifiquement pour eux ; une musique qui avait une fois encore à voir avec *Tiger under the Table*. Tabby Estell explique cette prodigalité de volonté pédagogique dans ces termes : "Nous avons aujourd'hui, pour un même concert quatre façons de travailler ensemble. Le point de départ était une œuvre de Judith Weir, un compositeur, de mon point de vue, exceptionnel, car elle s'intéresse à ce qui arrive à sa musique quand elle est en dehors de la salle de concerts. Judith Weir ne correspond pas à l'image que nous nous faisons du compositeur dans sa tour d'ivoire. Après avoir parlé avec elle et nous avons pensé à réaliser trois projets : le premier dans des écoles primaires, où les enfants ont de sept à dix ans, est coordonné par Mark Withers. Le titre était *Table under the Tiger*, qui est l'inversion de l'original, *Tiger under the Table*. Le projet est basé sur leur propre perception de la musique de Weir. Un autre projet est né du désir de Weir de travailler avec des musiciens amateurs. Nous avons donc rencontré un ensemble d'adultes amateurs et Weir a travaillé



Había un fagotista estupendo y escribió partes especialmente para él. Se trata en esencia de la misma obra que sonará en el concierto, pero adaptada a sus posibilidades. Todos estos músicos vendrán mañana al concierto y lo harán con un profundo conocimiento de su música, y de esa obra en concreto. El último proyecto es con alumnos de la Royal Academy of Music. Y luego está el público que venga a oír el concierto, con lo cual tendremos cuatro tipos de público diferente en el mismo concierto, cada uno con su propio punto de vista”.

### Programa educativo

Otro indicador que revela por sí solo la trascendencia del programa educativo de la LS es que la que ocupara en su día el puesto de Tabby, Gillian Moore, es actualmente la Directora Artística de la agrupación. “Gillian fue la Directora de Educación hasta que fue nombrada para el mismo puesto en el South Bank, que tiene un programa educativo muy importante. Pero se mantuvo en nuestro consejo, a pesar de que ya no trabajaba para la orquesta. Cuando nuestro anterior Director Artístico y Musical, Markus Stenz, terminó su contrato en 1998, le pidieron a Gillian si quería ser la Directora Artística, con Oliver Knussen como Director Musical, y los dos se ocuparon conjuntamente de la parte artística de la LS. Knussen acaba de terminar ahora su contrato y el sistema va a cambiar, aunque aún no se ha hecho público cómo se va a trabajar, será seguro con diferentes directores”.

El programa educativo no es, por tanto, un mero apéndice de la LS, un complemento más o menos jovial de sus actividades habituales, sino que constituye una parte esencial de su razón de ser: “Toda la programación se hace no pensando simplemente en el concierto, sino en cómo puede atraerse al público, y a qué tipo de público queremos atraer. Y el programa educativo está vinculado al repertorio. El 99% de lo que hacemos en el departamento educativo se basa en el repertorio. Otras orquestas hacen un proyecto en un hospital simplemente porque quieren hacerlo, completamente desligado de sus conciertos, pero eso a

avec eux. Elle utilise des fragments de son œuvre pour que cet ensemble puisse la jouer. Il y avait un basson magnifique et Weir écrit certaines phrases spécialement pour lui. Il s'agit en essence de la même œuvre qui sera jouée en concert, mais adaptée aux possibilités des interprètes. Tous ces musiciens assisteront demain au concert et ils le feront avec une connaissance profonde de la musique de Weir, et concrètement de cette œuvre. Le troisième projet se réalise avec des élèves de la Royal Academy of Music. Et ensuite, il y a le public qui vient pour assister au concert ; ce qui fera donc quatre types de public, différents, dans le même concert, chacun ayant son propre point de vue”.

### Programme éducatif

Un autre fait révèle de par lui seul la transcendance du programme éducatif de la LS : Gillian Moore, qui occupait le poste de Tabby, est actuellement la Directrice Artistique de l'ensemble. “Gillian a été la Directrice de l'Éducation jusqu'à sa nomination pour occuper la même charge au South Bank, qui a un programme éducatif très important. Mais elle continue à faire partie de notre conseil de direction, bien qu'elle ne travaille plus pour l'orchestre. Quand le contrat de notre antérieur Directeur Artistique et Musical, Markus Stenz, prit fin en 1998, on demanda à Gillian si elle voulait être la Directrice Artistique, avec Oliver Knussen comme Directeur Musical, et les deux se sont occupés ensemble de la partie artistique de la LS. Le contrat de Knussen vient de se terminer et le système va changer ; les nouvelles directions du travail n'ont pas encore été communiquées publiquement, bien qu'on sache que ce sera avec des directeurs différents”.

Le programme éducatif n'est donc pas un simple appendice de la LS, un complément plus ou moins jovial de ses activités habituelles, mais constitue une partie essentielle de sa raison d'être : “Toute la programmation ne se fait pas en pensant simplement au concert, mais en se demandant comment on peut attirer le public, et quel type de public nous désirons attirer. Et le programme éducatif est lié au répertoire. Le 99% de ce que nous faisons dans le département éducatif est basé sur le répertoire. D'autres orchestres font un projet dans un hôpital simplement parce qu'ils veulent le faire, sans que cela ait aucun lien avec leurs

ellos no les importa. Nosotros queremos vincularnos por encima de todo al repertorio: es lo primero. Pero no todo el repertorio es apropiado para hacer proyectos educativos en los colegios. Si hay una pieza que no puede funcionar bien en los colegios, entonces lo que hacemos es una charla muy bien organizada antes del concierto, o un pequeño seminario con ese compositor para que el público pueda conocerlo mejor, o llevamos a ese compositor a un conservatorio para atraer a estudiantes. En un concierto siempre hay algún hilo del que poder tirar, pero no siempre resultará adecuado para hacer en un colegio”.

### La London Sinfonietta y los colegios

La educación empezó a implantarse cada vez con más fuerza en la vida cotidiana de la orquesta: “La LS no empezó desde un principio con un programa educativo, pero siempre ha sido una parte importante de la orquesta, porque la primera obra que interpretó fue *The Whale* (La ballena) de John Tavener, que está escrita para músicos profesionales y niños. Fue nuestro primer encargo en 1968.

Así que, desde un principio, pensar en la educación y la comunidad ha constituido una parte muy importante de nuestra organización. En 1983 se formalizó una relación con la educación y fuimos la primera orquesta que contrató a una persona dedicada exclusivamente a ocuparse de proyectos educativos. En 1968 ni siquiera se pensó en esta posibilidad, pero la orquesta sí que estuvo interesada desde siempre en llevar a cabo este tipo de trabajo. Ahora celebraremos justamente en septiembre el vigésimo aniversario de nuestro programa educativo como tal”.

Aunque ha sido la última en incorporarse al proyecto, Tabby es consciente de que los años han ido imprimiendo su huella en las actividades educativas de la LS: “El programa no ha dejado de evolucionar a lo largo de estos veinte años. Ahora estamos en un momento muy bueno para relanzar todo lo que hacemos, para evaluar lo que hacemos, por qué lo hacemos, cómo podemos seguir avanzando. Las cosas han cambiado enormemente, sobre todo fuera de la orquesta. Cuando empezamos, desempeñamos un papel esencial

concerts, et ça ne leur pose aucun problème. Mais nous voulons maintenir, avant tout, un lien avec le répertoire : le répertoire est ce qui compte en premier. Et tout le répertoire n'est pas approprié à des projets éducatifs dans les écoles et collèges. S'il y a une œuvre qui ne peut pas bien fonctionner dans les collèges, nous organisons alors une réunion, très bien organisée, avant le concert, ou un petit séminaire avec ce compositeur pour que le public puisse mieux le connaître, ou inviter ce compositeur dans un conservatoire pour y attirer des étudiants. Dans un concert il y a toujours un fil conducteur qui facilite l'écoute, mais qui ne fonctionnera pas forcément dans un collège”.

### La London Sinfonietta et les collèges

L'éducation, une fois implantée, prit de plus en plus d'importance dans la vie quotidienne de l'orchestre : “La LS n'a pas entrepris ex nihilo un programme éducatif, mais ça a toujours été une partie importante de l'orchestre, parce que la première œuvre que nous avons interprétée a été *The Whale* (La baleine) de John Tavener, qui est écrite pour des musiciens professionnels et des enfants. C'était notre première commande en 1968. C'est donc depuis le début que le fait de penser à l'éducation et à la communauté a constitué une partie très importante de notre organisation. En 1983, une relation s'est formalisée avec l'Éducation [nationale] et nous avons été le premier orchestre à avoir engagé quelqu'un qui se dédie exclusivement à s'occuper de projets éducatifs. En 1968, cette idée ne nous avait même pas effleurés, mais par contre l'orchestre a depuis toujours voulu mener à bien ce type de travail. Maintenant, nous allons justement célébrer en septembre le vingtième anniversaire de notre programme éducatif en tant que tel”.

Bien qu'elle ait été la dernière à s'incorporer à ce projet, Tabby est consciente que les ans ont laissé leur trace dans les activités éducatives de la LS : “Le programme n'a pas cessé d'évoluer au cours de ces vingt ans. Maintenant, le moment est excellent pour relancer tout ce que nous faisons, pour évaluer ce que nous faisons, questionner ce que nous faisons, étudier la façon dont nous pouvons avancer. Les choses ont changé énormément, surtout hors de



John Tavener Foto/photo: © Marcus Tate.

en el nuevo sistema escolar. Hasta los años ochenta, cada colegio podía adoptar su propio sistema de enseñar la música, pero con la adopción del currículo nacional (era la primera vez que esto sucedía) se produjo un cambio enorme. Por primera vez, los niños de los cinco a los catorce años tenían, por ley, que dar música, y esto era algo completamente nuevo. Esto fue muy importante. Y también cambió el sistema del examen que se hacía a los 16 años. A los chicos se les pedía que fueran músicos y no, como antes, que escribieran simplemente sobre música. Tenían que componer, interpretar, escuchar y evaluar<sup>1</sup>. Fue un cambio extraordinario, pero los profesores no sabían bien cómo enseñar a los chicos a componer, era algo nuevo para ellos. Y nosotros fuimos esenciales para ayudar a implementar el currículo. Eso fue hace veinte años y ahora los profesores saben muy bien cómo hacer su trabajo. No somos tan vitales en los colegios como lo fuimos entonces, cuando les dábamos herramientas, desarrollábamos proyectos en colegios, organizábamos talleres. Había una gran demanda, porque era algo que nunca se había hecho. Ahora seguimos haciendo eso, pero los profesores ya no dependen de nosotros, sino que buscan simplemente que complementemos su trabajo. Ellos hacen un trabajo extraordinario y nos demandan simplemente

l'orchestre. Quand nous avons commencé, nous avons eu un rôle essentiel dans le changement du système scolaire. Jusqu'aux années 80, chaque collège, lycée ou école pouvait adopter son propre système d'enseignement de la musique, mais avec l'adoption du cursus national (c'était la première fois que cela arrivait) il s'est produit un changement énorme. Pour la première fois, les enfants de cinq à quatorze ans étaient obligés, par la loi, à étudier la musique, et c'était quelque chose de complètement nouveau. Ce fut très important. Et le système des examens pour les adolescents de 16 ans a aussi changé : on leur demandait d'être des musiciens et non seulement, comme auparavant, d'écrire simplement un texte sur la musique ; le nouveau système leur demande de composer, d'interpréter, d'écouter et d'évaluer<sup>1</sup>. Ce fut un changement extraordinaire, mais les professeurs ne savaient pas exactement comment enseigner la composition aux enfants, parce que c'était quelque chose qu'ils n'avaient eux-mêmes pas appris. Et nous avons eu un rôle essentiel en participant à la mise en marche du cursus. Cela fait déjà vingt ans et maintenant les professeurs savent très bien comment faire leur travail. Nous ne sommes plus aussi actifs dans les collèges que nous l'avons été à l'époque, quand on leur fournissait des outils de travail, et qu'on leur proposait et développait des projets et organisait des ateliers. Il y avait une grande demande parce que c'était quelque chose que personne n'avait jamais fait. Maintenant, nous continuons à le faire, mais les professeurs ne dépendent plus de nous ; ils nous demandent seulement d'intervenir comme complément de leur travail. Ils réalisent un travail extraordinaire et nous demandent simplement des projets additionnels. Mais le système de financement a aussi changé, et l'argent venant du gouvernement central a été énormément réduit, et nous ne pouvons plus compter sur autant de sources de financement. Les collèges doivent compter sur l'argent qui leur est propre. Auparavant, nous demandions de l'argent au Arts Council qui nous le concédait, ce qui nous permettait d'aller dans les

<sup>1</sup> Véase a este respecto lo que cuenta Nicholas Cook en su *De Madonna al canto gregoriano*, Madrid, Alianza, 2001, págs. 31 y 42-43.

<sup>1</sup> Voir à ce sujet ce que dit Nicholas Cook dans *De Madonna au chant grégorien*, Madrid, Alianza, 2001, pgs. 31 et 42-43.

proyectos adicionales. Pero también cambió el sistema de financiación, ya que el dinero que llegaba del gobierno central se ha reducido enormemente, así que podemos contar con muchas menos fuentes de ingresos. Los colegios cuentan con su propio dinero. Antes solicitábamos dinero al Arts Council, ahora el dinero va directamente a los colegios. Ellos han de desarrollar sus propios departamentos de música, tienen un presupuesto y se encargan de todo: comprar instrumentos, contratar profesores, etc. Y no les resulta nada fácil contratar a una orquesta. Por eso hemos tenido que replantearnos nuestro modo de trabajar en los colegios, aparte de que éstos son ahora mucho más activos que antes. Nos siguen necesitando muchísimo, pero de un modo diferente. Desarrollamos nuevas relaciones con ellos. Siempre hemos sufrido ante el hecho de organizar un buen proyecto educativo, desarrollarlo y llevarlo a un colegio (lo que no es nada barato, por ejemplo, cuando llevamos a un compositor y a varios músicos de la orquesta en cuatro sesiones), para luego desaparecer, porque volver a ese mismo colegio en ese mismo año era imposible. Mantener una relación más o menos estable con dos o tres colegios a lo largo de un curso era algo realmente difícil. Lo que pretendemos ahora es convertirnos más en un recurso dentro de nuestro ámbito. Estamos empezando a colaborar con cinco o seis colegios, en el sentido de decirles: 'Mirad, aquí nos tenéis. Tenemos acceso a montones de compositores, diseñadores sonoros, directores de teatro, bailarines. Aquí estamos. ¿Qué necesitáis de nosotros? ¿Cómo podemos seros útiles?'. Se trataría de algo diferente a organizar un proyecto concentrado en cuatro días del mes de enero y ya no volver a aparecer más por ese colegio. Se trataría de establecer una relación más real, para poder conocer de verdad a los chicos y a los profesores. También organizamos sesiones por las tardes con los padres, para tratar de involucrar a toda la familia en lo que hacemos. Y organizamos proyectos, por ejemplo, en las clases de matemáticas, no sólo las de música, llevando a un grupo de músicos para que expliquen cómo ve un compositor las matemáticas, y cómo funcionan los números en la

collèges. Maintenant, l'argent va directement aux collèges ou écoles qui doivent développer leurs propres départements de musique. Les collèges ont un budget, mais ils doivent se charger de tout : acheter les instruments, engager les professeurs, etc. Et ça ne leur est vraiment pas facile d'engager un orchestre. Et c'est pour cela que nous avons dû questionner notre façon d'intervenir dans les collèges ou les écoles, tout en tenant en considération qu'ils sont beaucoup plus actifs qu'avant. Ils continuent à avoir beaucoup besoin de nous, mais d'une façon différente. Nous sommes en train de développer des liens nouveaux. Nous avons toujours souffert du fait d'organiser un bon projet éducatif, de le développer puis l'offrir à un collège (ce qui était loin d'être bon marché, par exemple, quand on amenait un compositeur et plusieurs musiciens de l'orchestre pour quatre sessions) et ensuite disparaître, parce qu'il était impossible d'aller deux fois dans le même collège au cours de la même année. Maintenir une relation plus ou moins stable avec deux ou trois collèges au long d'un même cours était quelque chose de vraiment difficile. Ce que nous prétendons maintenant est de nous convertir en un recours dans notre domaine : nous sommes en train de commencer à collaborer avec cinq ou six collèges en leur proposant cette ligne d'action : "Voilà, nous sommes là. Nous avons accès à un tas de compositeurs, designers sonores, directeurs de théâtre, danseurs... Nous sommes prêts. De quoi avez-vous besoin ? En quoi pouvons-nous vous être utile ?". Il s'agit de quelque chose qui est différent de l'organisation d'un projet concentré sur quatre jours du mois de janvier, sans jamais revenir dans cette école. Il s'agit d'établir une relation plus réelle, pour pouvoir connaître vraiment les élèves et les professeurs. Nous organisons aussi des sessions d'après-midi avec les parents, pour tenter d'intéresser toute la famille à ce que nous faisons. Et nous organisons, par exemple, des projets dans les classes de mathématiques, non seulement dans celles de musique, invitant un ensemble de musiciens pour expliquer comment un compositeur comprend les mathématiques, et comment fonctionnent les nombres dans la musique. De cette façon, la musique s'insère dans l'esprit global de l'école".

música. Así la música se inserta en el espíritu global del colegio”.

### Proyectos concretos

Tabby se entusiasma hablando de proyectos concretos: “Los conciertos que hacemos están cada vez más pensados para el público. No hacemos conciertos familiares, ése no es nuestro campo. Nosotros no podemos hacer un programa para un público adulto y un programa enteramente diferente para un público infantil. Creemos que la música que interpretamos puede ser disfrutada por todo el mundo. He oído decir a alguien que la única música que merece la pena tocar para niños es *Pedro y el lobo*, de Prokofiev, y eso es una tontería. Hemos hecho proyectos con Mauricio Kagel y, en un festival en el que programamos dos conciertos con obras suyas, le preguntamos qué quería que organizáramos fuera de la sala de conciertos. Hacíamos una obra suya, *Staatstheater*, y en el primer movimiento de esa obra, ‘Repertoire’, hay que realizar cien acciones escénico-musicales. Y él insistió en que quería que las hicieran aficionados. Así que hablamos de hacerlo con niños, pero nos dijo: ‘No, eso nunca funciona’. Pero insistimos y le dijimos que podríamos intentarlo, porque creíamos que funcionaría. Y funcionó de maravilla. Al aprender la obra, los chicos supieron más de su música, por qué le interesaba el teatro y le pedimos también que se reuniera con ellos. Y fue maravilloso ver cómo 30 niños le hacían preguntas inteligentes en las que demostraban saber mucho de su música: ‘¿Por qué aquí ha decidido utilizar esta nota en concreto? ¿Por qué ha hecho esto así y no de esta otra manera?’ ¡Y tenían sólo diez años! Luego vinieron al concierto y entendieron perfectamente qué es lo que se estaba haciendo allí. La entendieron mejor que los adultos. Nuestro objetivo actual es cómo presentar conciertos. Nos planteamos siempre nuevos desafíos a nosotros mismos, sin dar nunca por supuesto que los programas deberían hablar por sí mismos. Se trata de descubrir cómo cada programa puede resultar más accesible, de qué información debemos proveer a nuestros públicos”.

Cuando se sacan a colación los programas educativos de las orquestas estadounidenses, que

### Proyectos concretos

Tabby est enthousiasmée quand elle parle de projets concrets : “Les concerts que nous faisons sont chaque fois plus pensés pour le public. Nous ne faisons pas de concerts en famille, ce n’est pas notre domaine. Nous ne pouvons pas faire un programme pour un public adulte et un programme entièrement différent pour un public d’enfants. Nous croyons que la musique que nous interprétons peut être du goût de tous, peut être comprise par tout le monde. J’ai entendu quelqu’un dire que la seule musique qui vaut la peine d’être jouée pour les enfants est *Pierre et le loup*, de Prokofiev, et ça c’est une grosse bêtise. Nous avons réalisé des projets avec Mauricio Kagel et, dans un festival où nous avons programmé deux concerts avec des œuvres de lui, nous lui avons demandé ce qu’il voulait que nous organisions hors de la salle de concerts. On allait jouer une de ses œuvres, *Staatstheater*, et dans le premier mouvement de cette œuvre, *Repertoire*, il faut réaliser cent actions scéniques-musicales. Et il a insisté pour qu’elles soient faites par des amateurs. Nous avons proposé des enfants, mais Kagel nous a dit : “Non, ça ne fonctionnera jamais”. Nous avons insisté et nous avons dit qu’on pourrait toujours essayer, parce que nous pensions vraiment que ça fonctionnerait. Et ça a fonctionné à merveille. En apprenant l’œuvre, les enfants apprirent un peu plus de sa musique, grâce à la passion pour le théâtre, et nous avons demandé à Kagel de rencontrer les enfants. Et c’était merveilleux de voir une trentaine d’enfants poser des questions intelligentes qui révélaient une grande connaissance de cette musique: “Pourquoi avez vous écrit précisément cette note ? Pourquoi avez-vous choisi cette solution et non une autre ?” Et ils n’avaient que dix ans ! Puis ils sont venus au concert et ont parfaitement compris ce qui se passait. Mieux que les adultes. Notre objectif actuel est de présenter les concerts. Nous établissons toujours, pour nous, des défis nouveaux, sans jamais présupposer que les programmes doivent parler d’eux-mêmes. Il s’agit de découvrir comment rendre chaque programme plus accessible, quelle information nous devons donner à nos publics”.

Quand on parle des programmes éducatifs des orchestres étasuniens, qui ont le double objectif de

persiguen el doble objetivo de realizar una labor en el seno de la comunidad y tratar de generar nuevos públicos para el futuro que aseguren la supervivencia, Tabby aporta una visión mucho más europea, menos ligada a lo material y fuertemente teñida de un componente ideológico: “Uno de los fines últimos de nuestro programa educativo es llevar la nueva música a un público, ayudarle a aumentar su entendimiento de esa música. Creemos firmemente que la nueva música es relevante e importante hoy en día y para la gente que vive actualmente. Nuestro problema es muy específico al ser un grupo de música contemporánea. La gente tiene la idea preconcebida de que esta música es difícil. Nadie tiene la idea preconcebida de que Mozart es difícil, porque piensan que es fácil. Pero creen que Harrison Birtwistle es difícil. Hay que enfrentarse a estas actitudes y nuestro objetivo es hacer accesible la nueva música a un público más amplio. Queremos que la gente venga a oírnos porque ése es nuestro objetivo, promocionar la nueva música, no porque eso sea lo que nos permita sobrevivir. Tenemos también la obligación de ayudar a los nuevos compositores, de poner nuestros músicos a su disposición para que puedan experimentar con ellos. Es lo que pasa con nuestro director educativo, Fraser Trainer, que conoce tan bien a nuestros músicos por haber hecho tantos talleres con ellos, que escribe la música idónea para ellos como intérpretes. Cuando se trabaja directamente con los músicos se establece una relación muy fructífera por ambas partes”.

Pero Tabby no olvida los asuntos prácticos: “Siempre es crucial vender entradas, pero somos una de las organizaciones que más obras encarga en Londres. Tenemos la obligación de seguir encargando obras y de presentarlas luego en público. A veces vendemos muchas entradas, pero no siempre es así. Dimos un concierto la semana pasada en el Royal Festival Hall, en colaboración con Warp Records, con artistas electrónicos y DJ's. El programa incluía también obras de Ives, Cage, Ligeti, Nancarrow o Stockhausen y en la sala había más de 2.000 personas que disfrutaron de lo lindo. Fue un concierto maravilloso con una mezcla increíble

realizar un trabajo au sein de la communauté et d'essayer de créer des nouveaux publics pour le futur afin d'assurer la survivance. Tabby répond avec une vision beaucoup plus européenne, moins intéressée par ce projet et fortement imprégnée d'une composante idéologique : “L'un des buts ultimes de notre programme éducatif est de mener la nouvelle musique vers un public, d'aider le public à accroître sa compréhension de ce type de répertoire. Nous croyons fermement que la nouvelle musique est significative et importante aujourd'hui et pour les gens qui vivent dans l'actualité. Notre problème est très spécifique, étant donné que nous sommes un ensemble de musique contemporaine. Les gens ont l'idée préconçue que cette musique est difficile. Personne n'a l'idée préconçue que Mozart est difficile, parce qu'ils pensent que c'est facile. Mais ils pensent que Harrison Birtwistle est difficile. Il faut affronter ce type d'attitudes et notre objectif est de rendre la nouvelle musique accessible à un public toujours plus ample. Nous voulons que les gens viennent nous écouter parce que c'est là notre objectif, faire la promotion de la nouvelle musique, et non parce que c'est ce qui nous permet de survivre. Nous avons aussi l'obligation d'aider les nouveaux compositeurs, de mettre nos musiciens à leur disposition pour qu'ils puissent partager des expériences, des expérimentations avec eux. C'est ce qui se passe avec notre directeur éducatif, Fraser Trainer ; il connaît si bien nos musiciens pour avoir participé à tant d'ateliers avec eux qu'il leur écrit une musique idéale à interpréter. Quand on travaille directement avec les musiciens, il s'établit une relation très fructueuse de part et d'autre”.

Mais Tabby n'oublie le côté pratique : “Il est toujours crucial de vendre des billets, mais nous sommes l'une des organisations, à Londres, qui commandent le plus d'œuvres. Nous avons l'obligation de continuer à commander des œuvres, puis de les présenter au public. Parfois nous vendons beaucoup de billets, mais pas toujours. Nous avons donné un concert la semaine dernière au Royal Festival Hall, en collaboration avec Warp Records, avec des artistes électroniques et des DJs. Le programme comprenait aussi des œuvres de Ives, Cage, Ligeti, Nancarrow ou Stockhausen, et dans la salle il avait plus de 2.000 personnes qui étaient très contentes.

de músicas y estilos. Pero para nosotros el hecho de que haya tanta gente no es importante. Lo verdaderamente importante es dar a conocer esta música, difundirla, sacarla al exterior”.

¿Es posible imaginar el asombroso programa educativo de la LS fuera de las fronteras británicas? “El nuestro”, afirma Tabby, “es un modelo muy exportable. Nuestros modelos no están ligados al sistema inglés. Pueden funcionar en otros lugares. Por ejemplo, lo hemos comprobado en Escocia, que tiene un sistema educativo muy diferente al nuestro. Hemos llevado proyectos a Atenas, a Noruega, Finlandia, Japón, Argentina, Chipre..., y en todas partes ha funcionado a las mil maravillas. Se trataba de sentar las bases de un tipo de modelo educativo que luego ellos podían desarrollar a su manera. Lo que exportamos es una determinada filosofía de trabajar, porque los proyectos concretos cambian de una vez a otra. Nuestro modo de trabajar, desde el punto de vista educativo, es muy específico. Cogemos la música de una obra determinada e intentamos dejarla reducida a sus componentes esenciales. E introducimos estos componentes a las personas con las que estemos trabajando para que niños, adultos, presos o quien sea puedan crear música a partir de estos componentes. Su creatividad es esencial. No copian el estilo, sino que utilizan las mismas técnicas. Hicimos un proyecto con música de Boulez con chicos de 14 años en Londres. Elegimos *Dérives*, y utilizamos los acordes de la secuencia inicial del primer compás. Y con estos elementos ellos crearon su propia música. Y al escuchar luego la obra de Boulez la entendieron en profundidad. O Messiaen. Algunos grupos van a los colegios y trabajan con los chicos en torno a la idea del canto de los pájaros. Se trata de utilizar las mismas herramientas del compositor, introducir las a los chicos y conseguir que los alumnos se valgan de ellas de un modo creativo. Se trata de concebir la música como una herramienta de comunicación, con lo cual es posible y fácil aplicar este método a cualquier tipo de música, a la música de cualquier cultura. Si vamos aquí a trabajar a una prisión, sabemos que va a haber muchas personas de origen afrocaribeño, con lo cual habrá una ten-

C’était un concert merveilleux avec un incroyable mélange de musiques et de styles. Mais pour nous, le fait de réunir tant de gens n’est pas le plus important. Ce qui importe vraiment c’est de faire connaître cette musique, la diffuser, la faire sortir des salles”.

Est-il possible d’imaginer le fabuleux programme éducatif de la LS hors des frontières britanniques? “Notre modèle, affirme Tabby, est très exportable. Nos modèles ne sont pas liés au système anglais. Ils peuvent fonctionner dans d’autres pays. Par exemple, on l’a vérifié en Écosse, où il y a un système éducatif très différent du nôtre. Nous avons réalisé des projets à Athènes, en Norvège, en Finlande, au Japon, en Argentine, à Chypre..., et partout ça a fonctionné à merveille. Il s’agissait de poser les bases d’un type de modèle éducatif que chaque pays peut ensuite développer à sa façon. Ce que nous exportons est une certaine philosophie de travail, parce que les projets concrets changent d’un cas à l’autre. Notre façon de travailler, du point de vue éducatif, est très spécifique. Nous prenons la musique d’une œuvre déterminée et nous essayons de la réduire à ses composantes essentielles, puis nous proposons ces composantes aux personnes avec qui nous travaillons, pour que les enfants, les adultes, les prisonniers ou qui que ce soit puissent créer de la musique à partir de ces composantes. Leur créativité est essentielle. Ils ne copient pas le style, mais utilisent les mêmes techniques. Nous avons réalisé un projet à partir de la musique de Boulez avec des adolescents de 14 ans à Londres. Nous avons choisi *Dérives*, et nous avons utilisé les accords de la séquence initiale de la première mesure. Et avec ces éléments, ils se sont mis à créer leur propre musique. Puis au moment d’écouter l’œuvre de Boulez, ils ont pu la comprendre en profondeur. Passons à Olivier Messiaen : certains ensembles vont dans les écoles et travaillent avec les enfants autour de l’idée des chants des oiseaux. Il s’agit d’utiliser les mêmes outils du compositeur, les proposer aux enfants et arriver à ce que les élèves les soumettent à un processus créatif. Il s’agit de concevoir la musique comme un outil de communication ; il est donc possible et facile d’appliquer cette méthode à tout type de musique, à la musique de n’importe quelle culture. Si nous allons travailler dans une prison, nous savons d’avance qu’il y aura beau-

dencia al *reggae*. Pero puede hacerse música de inspiración *reggae* con técnicas de la música de Boulez. Lo que hacemos ahora cuando vamos al extranjero es ir con un concierto y un proyecto educativo conjuntamente. En Atenas, por ejemplo, asumieron el riesgo de que presentáramos un programa íntegramente con nueva música. Pero también querían que les ayudáramos a atraer al público y ahí es donde también es importante el proyecto educativo. Hicimos muchos tipos de música, incluida la obra de un compositor griego que contenía un ritmo griego muy característico. Y éste fue precisamente el punto de partida de nuestro proyecto educativo. Al final ellos sabían mucho más de estos ritmos que nosotros, con lo cual también aprendimos muchísimo”.

Asombra la madurez de Tabby Estell, sobre todo teniendo en cuenta que acaba de franquear la treintena. ¿Qué requisitos hacen falta para ocupar un puesto como el que ella ocupa en la LS? “Tienes que ser un músico. Es imposible hacer este trabajo sin ser un músico. Para planificar los proyectos necesitas conocer la partitura, saber de qué estilo se trata, tener información sobre el compositor... Y te tiene que gustar la música contemporánea, claro. Mi trayectoria es bastante convencional. Yo estudié en el Conservatorio y en la Universidad de Manchester. Entonces vine a Londres y trabajé como *freelance* y como profesora. Eran clases individuales de flauta, pero era un tipo de trabajo que no me gustaba. Mi familia estaba muy interesada en la música contemporánea y gracias a ellos yo también me involucré muy pronto en el mundo musical contemporáneo de Londres. Vi algunos de los talleres educativos y me di cuenta de que eso es lo que me gustaba hacer. Y la única manera de empezar aquí es trabajar gratis. Trabajaba por las tardes y los fines de semana con cualquier orquesta que quisiera cogerme: la Philharmonia, la Filarmónica de Londres... Luego trabajé por poco dinero con otro grupo londinense de música contemporánea y cuando quedó vacante el puesto de la LS, me presenté y me lo dieron. Entre Gillian y yo ocuparon este puesto dos personas: una mujer finlandesa, que está ahora en Washington, y otra inglesa, que estuvo poco

coup de personnes d'origine afro-caribé, et nous prévoyons donc une certaine tendance au reggae dans notre répertoire. Mais on peut faire de la musique d'inspiration reggae avec des techniques de la musique de Boulez. Ce que nous faisons maintenant quand allons à l'étranger, c'est de présenter un concert conjointement à un projet éducatif. À Athènes, par exemple, les organisateurs assumèrent le risque d'accepter un de nos programmes intégralement constitué par de la musique nouvelle. Mais ils voulaient aussi que nous les aidions à attirer le public, et c'est là qu'intervient l'importance du projet éducatif. Nous avons fait de nombreux types de musique, y compris l'œuvre d'un compositeur grec basée sur un rythme, grec, très caractéristique. Et ceci a été précisément le point de départ de notre projet éducatif. En fin de compte, ils connaissaient ces rythmes beaucoup mieux que nous, et nous avons donc appris beaucoup”.

La maturité de Tabby Estell est incroyable, surtout si nous tenons compte qu'elle vient à peine d'avoir trente ans. Quelles sont les qualités requises pour occuper un poste comme celui qu'elle a dans la LS? “On doit d'abord être musicien. Il est impossible de faire ce travail sans être musicien. Pour planifier les projets, il faut connaître la partition, savoir de quel style il s'agit, avoir des informations sur le compositeur... Et on doit aimer la musique contemporaine, évidemment. Ma trajectoire est plutôt conventionnelle. J'ai étudié au conservatoire et à l'Université de Manchester. Puis j'ai été à Londres et j'ai travaillé comme *freelance* et comme professeur, en donnant des leçons particulière de flûte, un type de travail qui ne me plaisait pas. Ma famille a toujours eu un grand intérêt pour la musique contemporaine et grâce à mes parents, j'ai participé très tôt à la vie musicale contemporaine de Londres. J'ai vu certains ateliers éducatifs et je me suis rendu compte que c'était ce que j'aimais faire. Et la seule façon de commencer était de travailler gratuitement. Je travaillais gratuitement les après-midi et les fins de semaine avec tous les orchestres qui voulaient bien de moi ; la Philharmonia, la Philharmonique de Londres... Puis j'ai commencé à travailler avec un petit salaire pour un autre ensemble londonien de musique contemporaine et quand le poste de la LS a été vacant, je me suis



más de un año. Y esta vez querían alguien que estuviera un periodo largo. No tengo ninguna intención de irme, quiero quedarme mucho tiempo. Y ahora estamos en puertas de celebrar el vigésimo aniversario de nuestro programa educativo, que culminará en abril de 2004 con una exposición aquí, en el hall del Royal Festival Hall: una exposición sobre el proceso de componer. Y proyectos en Internet para componer online (Boulez, Takemitsu, Andriessen...), que pondremos aquí en ordenadores. Queremos que vengan Steve Reich y otros compositores para que la gente pueda hablar con ellos. Habrá una parte dedicada a Berio y a su obra [Berio no había fallecido aún cuando tuvo lugar esta entrevista]. Haremos muchas cosas...”.

Hay que ser ducho en muchos más asuntos, y no sólo saber leer y desentrañar una partitura, para concebir y ejecutar con éxito un programa educativo tan plural e inconformista como el de la LS: “Hay que saber qué intérpretes disfrutarán trabajando según el tipo de música de que se trate. Sé que Sebastian Bell, el flautista de la LS y uno de los músicos fundadores, tocará música de Steve Reich en concierto, pero no puedo pedirle que participe en un proyecto educativo con su música, porque no le gusta nada. O sé que el violonchelista Anssi Karttunen no disfruta trabajando en colegios con niños pequeños, sino que prefiere hacerlo con estudiantes de música, por ejemplo. Y con su carrera internacional es imposible pretender que venga a pasar una semana aquí a Londres para trabajar con niños pequeños. Tengo que saber muy bien qué tipo de trabajo y qué tipo de música les gusta hacer. Sé quién estaría encantado de venir a una cárcel y quién no”.

### Otros espacios, otros públicos

La mención de la cárcel no es gratuita. Uno de los proyectos más sonados de la LS en los últimos años fue el que llevaron a cabo en la cárcel de Pentonville, al norte de Londres. John Tavener retomó una pieza coral de 1986, *The Lord's Prayer*, que fue interpretada por un grupo de internos de la prisión. Y en la misma velada se estrenó *In One Single Moment*, una obra para coro masculino a



Steve Reich. Foto/photo: © Marcus Tate.

présentée et on me l'a donné. Entre Gillian et moi, deux autres personnes ont occupé ce poste : une Finlandaise, qui est maintenant à Washington, et une autre Anglaise, qui a travaillé pendant un peu plus d'un an. Et cette fois, ils voulaient quelqu'un pour une plus longue période. Je n'ai aucune intention de m'en aller, je veux au contraire rester beaucoup de temps. Et maintenant nous sommes au point de célébrer le vingtième anniversaire de notre programme éducatif, qui va culminer en avril 2004 avec une exposition ici, dans le hall du Royal Festival Hall : une exposition sur le processus de composition et des projets en internet pour composer "on line" (Boulez, Takemitsu, Andriessen...), que nous mettrons ici dans les ordinateurs. Nous voulons inviter Steve Reich et d'autres compositeurs pour que les gens puissent parler avec eux. Il y aura une partie dédiée à Berio et à son œuvre [Berio était encore vivant quand ces propos se sont tenus]. Nous ferons beaucoup de choses...”

Il faut être préparé dans de nombreux domaines, et non seulement savoir lire et déchiffrer une partition, pour concevoir et exécuter avec succès un programme éducatif aussi pluriel et non-conformiste comme celui de la LS: “Il faut savoir quels interprètes aiment faire le type de musique qu'il s'agit de programmer à un moment donné. Je sais que Sebastian Bell, le flûtiste de la LS et l'un des musiciens fondateurs, jouera de la musique de Steve Reich dans un concert, mais je ne peux pas lui demander de participer à un projet éducatif avec cette musique, parce qu'elle ne lui plaît pas du tout. Ou par exemple, je sais que le violoncelliste Anssi Karttunen n'aime pas trop travailler avec des très jeunes enfants et qu'il

dos voces con campanillas, tambor tibetano y quinteto de cuerda, cuyo texto hace referencia al “buen ladrón”. Uno de los presos que participaron, Giovanni Ramírez, declaraba: “Me encanta la música, pero después de esto siento que también puedo entenderla un poco más, así como utilizar mejor mi voz. Decididamente, no dejaré que esto se detenga aquí. Ha despertado en mí un sentimiento para la música”. El concierto tuvo una influencia decisiva en muchos otros presos, en el personal de la prisión, en el propio Tavener y en muchos de los asistentes. La obra había sido encargada por la propia prisión, y había sido una idea de su director, Gareth Davies, convencido de que “la música da a los presos una idea de determinación y aspiración. Y obra maravillas en cuanto a su autoestima. El dinero del encargo no ha sido de los contribuyentes. Compartimos costes con la London Sinfonietta y nuestra parte procede en última instancia de donaciones”. El propio Davies cantó junto a los presos.

Fuera de los colegios, la LS logra atraer la atención de personas a las que es muy difícil llegar si no abandonas la rutina de los conciertos semanales en la misma sala. Tabby recuerda un ejemplo significativo: “En abril del año pasado hicimos un concierto en la estación de metro de Southwark, *Line Up*, con obras concebidas específicamente para esta estación, con cinco músicos y cinta. La gente que pasaba por allí en el metro camino del trabajo se paraba y se quedaba a escuchar el concierto. En la Tate Modern también hicimos en febrero una obra nueva de Arvo Pärt, *Lament Tate*, en la sala de turbinas, donde está instalada ahora la gigantesca escultura de Anish Kapoor. Fue una maravilla: utilizamos todo el espacio. Y la gente en general nos mira de manera diferente porque no nos colocamos como una orquesta convencional, sino que somos capaces de hacer cosas muy diferentes. Y tampoco llevamos ropa del siglo XIX, como las orquestas sinfónicas”.

La LS es una de las orquestas residentes en el South Bank, el complejo cultural junto al Támesis, donde su programa educativo se encuentra en un terreno fértil: “En el South Bank tienen un programa educativo de música excelente, con siete per-

préfere le faire avec des étudiants de musique. Et étant donné sa carrière internationale, il est impossible de penser le faire venir une semaine à Londres pour qu'il y travaille avec des petits. Je dois savoir très bien quel type de travail les musiciens aiment faire et quel type de musique leur plaît. Je sais bien qui est enchanté de jouer dans une prison et au contraire qui n'en a aucune envie”.

### Autres espaces, autres publics

La mention de la prison n'est pas gratuite. Un des projets les plus fameux de la LS durant ces dernières années a été celui qu'ils ont réalisé dans la prison de Pentonville, au nord de Londres. John Tavener a repris une œuvre chorale de 1986, *The Lord's Prayer* (La prière du Seigneur), qui a été interprétée par un ensemble d'internes de la prison. Et dans la même soirée, on a créé *In One Single Moment* (En un seul moment), une œuvre pour chœur masculin à deux voix avec clochettes, tambour tibétain et quintette à cordes, dont le texte se réfère au “bon voleur”. L'un des prisonniers qui participa à l'œuvre, Giovanni Ramírez, a dit: “J'aime beaucoup la musique, mais après cela, je peux la comprendre un peu plus, et je sais aussi mieux utiliser ma voix. Je suis bien décidé à ce que ça ne s'arrête pas là. Un sentiment différent pour la musique s'est éveillé en moi”. Le concert a eu une influence décisive pour beaucoup d'autres prisonniers, pour le personnel de la prison, pour le propre Tavener et pour beaucoup d'auditeurs. L'œuvre avait été commandée par la prison, et c'était une idée de son directeur, Gareth Davies, qui était convaincu que “la musique donne aux prisonniers une idée de détermination et d'aspiration, et elle est extraordinairement positive pour fomenter ou augmenter l'autoestime. L'argent de la commande ne vient pas de la poche des contribuables; nous avons divisé les frais avec la London Sinfonietta et notre contribution provient en dernière instance de donations diverses”. Et Davies lui-même chanta avec les prisonniers.

Hors des collèges ou des écoles, la LS réussit à attirer l'attention de personnes qu'il est très difficile de toucher si on se cantonne dans la routine des concerts hebdomadaires dans la même salle. Tabby commente un exemple significatif: “En avril dernier, nous avons donné un concert dans la station de

sonas, pero seis acaban de irse casi al mismo tiempo, por casualidad. Así que hay actualmente seis vacantes. La directora, Shân Maclennan, es fantástica. Están muy interesados en cómo utilizar todas las posibilidades del edificio, y no sólo el interior de las salas de concierto. Nosotros colaboramos mucho con ellos”.

Llama la atención –que tomen nota nuestras lectoras– que todas estas vacantes eran ocupadas por mujeres. Tabby y sus antecesoras también son mujeres. Otro tanto sucede en la mayoría de orquestas inglesas y estadounidenses. ¿Por qué? La conversación con Tabby se detiene porque suena a pocos metros de donde hablamos un concierto de jazz gratuito en el hall del Royal Festival Hall (el South Bank es un incansable productor de cultura de calidad, una buena parte de ella gratuita) y se reanuda al día siguiente con un interlocutor diferente, Fraser Trainer, que comienza aclarándonos en qué consiste su trabajo: “Lo que hago es trabajar con Tabby, y con ella y Gillian planificamos el programa educativo. Y lo hacemos en función de los conciertos de la LS. Todo ha de tener una unidad, una integridad. La otra mitad de mi trabajo es desarrollar proyectos, y lo hago en el 60 o 70 por ciento de nuestro programa educativo, el que se desarrolla fuera de las salas de concierto. Lo suelo hacer trabajando con los músicos de la orquesta, pero a veces cogemos a gente para proyectos conjuntos y yo trabajo también con ellos”.

### La figura del Director Creativo

El puesto de Fraser, Director Creativo de Educación, no existía hasta que él fue contratado. ¿Qué ha supuesto de nuevo en la LS? “Lo que es nuevo es que tienen una persona que está allí con una continuidad en todos los proyectos, o la mayoría, mientras que antes tenían un Director de Educación y contrataban a gente de fuera para desarrollar proyectos. Ahora todo está centralizado”. Y, claro, explica convincentemente por qué es un puesto que sólo podría ocupar un compositor: “Es increíblemente importante que yo sea un compositor. Cuando trabajas en colegios o en otros lugares, es fundamental pensar rápidamente y de un modo creativo. Hace falta llevar a la práctica las

métro de Southwark, *Line Up*, avec des œuvres conçues spécifiquement pour cette station, avec cinq musiciens et bande magnétique. Les gens qui passaient par-là dans le métro pour se rendre à leur travail, s'arrêtaient et restaient pour assister au concert. À la Tate Modern nous avons aussi joué, en février, une œuvre nouvelle de Arvo Pärt, *Lament Tate*, dans la salle des turbines, où la gigantesque sculpture de Anish Kapoor est maintenant installée. C'était magnifique : nous avons utilisé tout l'espace. Et les gens, en général, nous considéraient d'une façon différente parce que les musiciens n'étaient pas situés comme dans un orchestre conventionnel, et que nous sommes capables de faire des choses très différentes. Et nous ne nous habillons pas non plus avec des vêtements du XIXe siècle, comme le font les orchestres symphoniques”.

La LS est un des orchestres résidents du South Bank, le complexe culturel situé près de la Tamise, et là, son programme éducatif trouve un terrain fertile : “Le South Bank a un programme éducatif de musique excellent, avec sept personnes, dont six viennent de s'en aller presque en même temps, par hasard. Ce qui veut dire qu'il y a actuellement six postes vacants. La directrice, Shân Maclennan, est fantastique. Ils sont tous très désireux d'utiliser toutes les possibilités de l'édifice, et non seulement l'intérieur des salles de concert. Nous collaborons beaucoup avec eux”.

Il faut remarquer – et que nos lectrices prennent note – que tous ces postes vacants étaient occupés par des femmes. Tabby et ses prédécesseurs sont aussi des femmes. Il en est aussi ainsi dans la plupart des orchestres anglais et étasuniens. Pourquoi ? La conversation avec Tabby est interrompue par le son, à quelques mètres de nous, d'un concert de jazz gratuit dans le hall du Royal Festival Hall (le South Bank est un producteur infatigable de culture de qualité, dont l'accès est pour une grande part gratuit) et se renoue le jour suivant avec un autre interlocuteur, Fraser Trainer, qui commence par nous expliquer en quoi consiste son travail : “Je travaille avec Tabby, et avec elle et Gillian, nous planifions le programme éducatif. Et nous le faisons en fonction des concerts de la LS. Tout doit avoir une grande unité, une intégrité. L' autre moitié de mon travail consiste à développer



Fraser Trainer. Fotorphoto: © Marcus Tate.

ideas con rapidez. Si alguien tiene una idea, hace falta pensar rápidamente cómo podría funcionar. Hace falta encontrar caminos. Es importante tener una formación que te permita saber cómo hacer las cosas de una manera práctica, pensar rápidamente en diferentes modos de generar material musical, ideas musicales. Como todo nuestro trabajo, o casi todo, se basa en el repertorio, es necesario que alguien vea las partituras y diga: 'Aquí tenemos una nueva obra de Judith Weir. ¿Qué podemos utilizar de ella para llevar a cabo un proyecto?' O, '¿cuál es la mejor obra de este programa para trabajar con chicos de quince años?'. Entonces es necesario estudiar la partitura y encontrar cuatro o cinco cosas que sean fácil e inmediatamente comunicables con un propósito musical. En Ligeti, los polirritmos, los ritmos mecánicos, su influencia africana, los clusters o las texturas nebulosas, por ejemplo. Todo eso sale de un examen de la partitura y es más fácil que esto lo descubra un compositor que una persona que simplemente toca o que no tiene la formación musical necesaria".

Fraser también se ha involucrado como compositor en los proyectos educativos de la LS: "He compuesto varias obras, una para diez músicos de la LS y diecinueve estudiantes. Y es difícil integrar algunos de los mejores intérpretes del país con chicos que están empezando a estudiar música en su colegio. Pero es un ejercicio muy valioso y que deberían acometer en algún momento todos los compositores. Es un reto muy interesante. Los músicos de la LS pueden tocar virtualmente cualquier cosa, pero cuando hay que mezclar grupos y diferentes aptitudes la cosa no es tan

des proyectos, et je le fais dans une proportion de 60 ou 70 pour cent de notre programme éducatif, celui qui a lieu hors des salles de concert. Je le fais généralement avec les musiciens de l'orchestre, mais nous invitons parfois d'autres gens quand il s'agit de projets en collaboration et je travaille aussi avec eux".

#### Le rôle du Directeur Créatif

Le poste de Fraser, Directeur Créatif de l'Éducation, n'existait pas avant qu'il soit engagé. Quel changement cela a produit dans la LS ? "La nouveauté provient d'une personne qui est là en permanence dans tous les projets, ou la plupart d'entre eux, tandis qu'auparavant, il y avait un Directeur de l'Éducation et on engageait des gens du dehors suivant les projets à développer. Maintenant tout est centralisé". Et, bien évidemment, il explique avec un grand pouvoir de persuasion que c'est un poste que seul un compositeur peut occuper : "Il est absolument important que je sois compositeur. Quand on travaille dans des collèges ou d'autres lieux, il est fondamental de pouvoir penser rapidement et d'une façon créative. On doit mettre en pratique les idées avec rapidité. Si quelqu'un a une idée, il faut penser rapidement comment elle pourrait fonctionner. Il faut trouver les voies. Il est important d'avoir une formation qui permette de savoir comment faire les choses d'une manière pratique, penser rapidement suivant différentes façons de générer la matière musicale, les idées musicales. Comme tout notre travail, ou presque, est basé sur le répertoire, il est nécessaire que quelqu'un lise les partitions et dise : "Nous avons ici une nouvelle œuvre de Judith Weir. Qu'est-ce que nous pouvons utiliser, dans cette œuvre, pour mener un projet à bien ? ou quelle est la meilleure œuvre de ce programme pour travailler avec des adolescents de quinze ans ?". Il est alors nécessaire d'étudier la partition et d'y trouver quatre ou cinq choses qui soient faciles et immédiatement communicables avec un but musical. Chez Ligeti, les polyrythmes, les rythmes mécaniques, leur influence africaine, les clusters ou les textures nébuleuses, par exemple. Tout ceci provient d'un examen de la partition et c'est plus facile que cela soit fait par un compositeur que simplement par quelqu'un qui joue d'un instrument ou qui n'a pas la formation musicale nécessaire".

sencilla. También he compuesto una obra para coro infantil y orquesta de cuerda en la que los chicos cantan poemas. También he escrito piezas con diferentes niveles de dificultad con una finalidad didáctica”.

Retomamos con Fraser el tema del objetivo primordial de sus proyectos educativos, sobre todo en comparación con los de las grandes formaciones estadounidenses, los que mejor admiten comparación con ellos: “Creo que el principal objetivo de nuestro programa educativo es compartir los grandes recursos que tiene la LS. Creemos apasionadamente en la música que tocamos, en la que encargamos, en la que programamos. Tenemos intérpretes fabulosos que trabajan con los mejores compositores. Y tenemos que compartir esos recursos con los demás. La LS tiene la responsabilidad de salir a la calle y no encerrarse en la sala de conciertos. Y la gente, utilizando nuestros recursos, puede entonces hacer también cosas creativas. Ofreces a la gente uno de los mejores clarinetistas del país, uno de los mejores compositores, y a partir de ahí ellos pueden crear. Por supuesto que queremos que la gente venga también a los conciertos, pero hay que encontrar igualmente medios innovadores para comunicarnos con nuestro público. Y los chicos aquí tienen que componer en los colegios, por lo cual es muy importante que demos a conocer nuestros recursos”.

Y Fraser nos cuenta lo que en el momento de la conversación era lo más inminente: “El próximo proyecto es en Glasgow con cuatro institutos y cuatro colegios de primaria. Se desarrollará durante dos semanas en torno a un Concierto para trompeta que Stuart MacRae ha escrito para John Wallace. Aunque rápidamente vuelve al pasado: “Hace unos años hicimos con Steve Reich el estreno de *City Life*, una obra que utiliza sonidos pregrabados de Nueva York: charlas en la calle, sirenas en el puerto, bocinas de coche, conversaciones de la policía por la radio, cosas de este tipo. Mezcló todo esto con música para viento, cuerda, instrumentos de tecla y percusión. Hicimos un proyecto en Sussex, donde trabajamos con ocho colegios. Y pedimos a los chicos que grabaran sonidos en el entorno de donde vivían y que analizaran

Fraser participe aussi en tant que compositeur aux projets éducatifs de la LS: “J’ai composé plusieurs œuvres, une pour dix musiciens de la LS et dix neuf étudiants. Et c’est difficile d’intégrer quelques-uns des meilleurs interprètes du pays avec des enfants qui ont commencé à étudier la musique dans leur école. Mais c’est un exercice très enrichissant et que tous les compositeurs devraient faire à un moment ou à un autre. C’est un défi très intéressant. Les musiciens de la LS peuvent jouer pratiquement n’importe quoi, mais quand il y faut mélanger des ensembles et des niveaux différents, ce n’est plus aussi simple. J’ai aussi composé une œuvre pour chœur d’enfants et orchestre à cordes où les enfants chantent des poèmes. J’ai aussi composé des œuvres ayant des niveaux différents de difficulté, dans un but didactique”.

Nous reprenons avec Fraser le thème de l’objectif primordial de ses projets éducatifs, surtout en comparaison avec ceux des grandes formations étasuniennes, celles qui supportent le mieux la comparaison: “Je crois que le principal objectif de notre programme éducatif est de partager les grands recours dont dispose la LS. Nous croyons passionnément à la musique que nous jouons, à celle que commandons à des compositeurs, à celle que nous programmons. Nous avons des interprètes fabuleux qui travaillent avec les meilleurs compositeurs. Et nous devons partager ces recours avec d’autres. La LS a la responsabilité de sortir dans la rue et de ne pas se cantonner dans les salles de concerts. Et les gens, en utilisant nos recours, peuvent alors faire aussi des choses créatives. On offre aux gens l’un des meilleurs clarinettes du pays, l’un des meilleurs compositeurs, et à partir de là, les gens peuvent créer. Nous voulons bien évidemment que les gens assistent aussi aux concerts, mais il y faut également trouver des moyens innovateurs pour communiquer avec notre public. Et ici, les enfants doivent composer dans les collèges ou les écoles, il est donc très important que nous donnions à connaître nos recours”.

Et Fraser nous commente ce qui au moment de la conversation était l’événement le plus imminent: “Le prochain projet est à Glasgow avec quatre instituts et quatre écoles primaires. Il se déroulera durant deux semaines autour d’un Concerto pour trompette que Stuart MacRae a écrit pour John Wallace” Et il

luego sus propiedades musicales. Más tarde tenían que escribir música para una obra que utilizara los ritmos, los sonidos, los ruidos que habían oído. También vino Steve Reich y tuvimos una velada fantástica en la que oímos todas las obras que habían compuesto los chicos de los diferentes colegios basadas en *City Life*. Y Steve tocó algunas obras suyas con miembros de la LS. La semana siguiente los chicos vinieron a Londres a escuchar el estreno de la obra de Reich”.

El horizonte educativo de la LS va mucho más allá de los colegios y de los niños: “Trabajamos en cárceles, una labor en la que somos pioneros. Tratamos de que nuestro trabajo sea lo más práctico posible. También con ancianos, con gente discapacitada. Trabajar con adultos puede ser lo más difícil. Hay que mostrar lo que haces con una política educativa. Si no, no recibes dinero. Todo el que quiera tener acceso a fondos públicos tiene que llevar a cabo este tipo de trabajo. Además, para los músicos, trabajar con niños, en un entorno diferente, es una fuente de inspiración. En las orquestas la creatividad resulta bloqueada. Los chicos plantean preguntas y los músicos se ven obligados a explorar nuevas técnicas y nuevas maneras de abordar su instrumento”.

Ante semejante despliegue de creatividad, de fe en lo que hacen, el entrevistador se queda anonadado. Asiste a los tres conciertos del día 15 –niños, estudiantes, músicos profesionales– y todos le dejan sumido en el asombro. Los hechos, por una vez, se corresponden punto por punto con la teoría.

Luis Gago es autor y traductor de temas musicales.

revient rápidamente au passé : “Il y a quelques années nous avons réalisé avec Steve Reich la création de *City Life*, une œuvre qui utilise des sons enregistrés à New York : des conversations dans la rue, sirènes dans le port, des klaxons de voiture, conversations de la police par radio, des choses de ce type. Il mélangea le tout avec de la musique pour vents, cordes, claviers et percussion. Nous avons réalisé un projet dans le Sussex, avec huit collègues, et nous avons demandé aux enfants d’enregistrer des sons de leur environnement et d’analyser leurs propriétés musicales. Ensuite, ils devaient écrire une œuvre musicale en utilisant les rythmes, les sons, les bruits qu’ils avaient entendus. Steve Reich était invité et nous avons eu une soirée fantastique durant laquelle nous avons écouté toutes les œuvres composées par les enfants des différents collègues, basées sur *City Life*. Et Steve joua quelques-unes de ses œuvres avec les membres de la LS. La semaine suivante, les enfants sont allés à Londres pour assister à la création de l’œuvre de Reich”.

L’horizon éducatif de la LS va bien au-delà des collègues et des enfants : “Nous travaillons dans des prisons, une tâche où nous sommes pionniers. Nous nous efforçons pour que notre travail soit le plus pratique possible. Nous travaillons aussi avec des personnes âgées, avec des handicapés. Travailler avec des adultes est peut-être le plus difficile. Il faut montrer ce qu’on fait avec une politique éducative. Sinon, on ne reçoit pas d’argent. Tous ceux qui veulent avoir accès aux fonds publics doivent mener à bien ce type de travail. De plus, pour les musiciens, travailler avec des enfants, dans un environnement différent, est une source d’inspiration. Dans les orchestres, la créativité est généralement bloquée. Les enfants posent des questions, obligeant ainsi les musiciens à explorer des nouvelles techniques et des nouvelles manières d’aborder leur instrument”.

Face à un tel déploiement de créativité, de foi dans ce qui se fait, l’interviewer est abasourdi. Il assiste aux trois concerts du 15 mars – enfants, étudiants, musiciens professionnels – et tous le plongent dans un abîme de stupéfaction. Les faits, pour une fois, correspondent point par point à la théorie.

Luis Gago est auteur et traducteur spécialisé dans le domaine musical.

## Formar a músicos en acciones educativas: ¿necesidad o utopía?

**Una experiencia del Conservatorio Nacional Superior de Música de París y del Teatro de Châtelet de París.**

**S**i bien es cierto que en la actualidad todos los teatros de ópera y orquestas tienen su programa educativo, ¿en qué consiste la implicación de los artistas en este trabajo? Supongamos que sea enorme, puesto que consigue que los intérpretes se encuentren con un público aficionado, hasta el punto de conducir a ese mismo público a talleres de creación. ¿Es razonable pensar que estas actividades no requieren de ninguna formación? Admitiendo que la respuesta sea negativa, ¿en qué consistiría esta formación?, ¿en qué momento de la formación del músico y en qué contexto?

Preguntas que deben plantearse por cuanto el oficio del músico cambia como resultado de la evolución de los géneros musicales, el mercado de la música clásica y contemporánea, y la modificación de las relaciones entre los músicos y su público.

### **Cuestiones previas**

Vayamos, en primer lugar, hacia el objetivo de las acciones educativas, es decir que la música sea accesible a todo el mundo, sin exigencias técnicas previas. A través de la escucha, la interpretación y la composición musical, la renovación del público sería quizás una consecuencia. Si la música se dirige a todos, el medio escolar parece el primer campo de acción. En cuanto a las tres aproximaciones, si entendemos que deben responder a un cierto nivel artístico, es evidente que deben implicar a los artistas.

## Former les musiciens aux actions éducatives: nécessité ou utopie?

**Une expérience du Conservatoire national supérieur de musique de Paris et du théâtre du Châtelet à Paris.**

**S**il n'est plus aujourd'hui en France un opéra ou un orchestre national qui n'ait son programme éducatif, en quoi consiste l'implication des artistes dans ce travail? A supposer que celle-ci soit grandissante, amenant les interprètes à rencontrer un public amateur sous des formes allant jusqu'à les mettre en situation de mener des ateliers de création, est-il raisonnable de penser que ces activités ne nécessitent aucune formation? Enfin, en admettant que la réponse soit non: en quoi celle-ci peut-elle consister, à quel moment de la formation du musicien peut-elle intervenir et dans quel cadre?

Autant de questions qu'il importe de soulever tant le métier de musicien change sous les effets conjugués de l'évolution des genres musicaux, du marché de la musique classique et contemporaine et de la modification du rapport entre ces musiques et leur public.

### **Questions préalables**

Entendons-nous d'abord sur le but des actions éducatives: rendre la musique accessible à tous, sans exigences techniques préalables, à travers écoute, interprétation et invention musicales, le renouvellement du public en sera peut-être une conséquence. Si l'on s'adresse à tous sans distinction, le milieu scolaire semble le premier champ d'action. Quant aux trois approches, si l'on veut qu'elles puissent atteindre un certain niveau artistique, il va de soit qu'elles vont impliquer des artistes.

L'étude que j'ai eu l'occasion de mener sur

El estudio que tuve la ocasión de realizar sobre “música y joven público” me indicó que los diferentes géneros y estéticas no eran idénticos en relación a los puntos de partida, por la propia naturaleza de los procesos musicales. Una cierta grieta se produce según la relación que se mantenga entre la práctica musical escrita y la improvisación. Las incidencias son directas, ya que si no le suponemos al público (joven o no) competencias técnicas especiales, debemos abandonar entonces la idea de partitura para trabajar en la transmisión oral, tocando de memoria, improvisando, variando. Esto no aniquila la noción de escritura, pero la sitúa más lejos, en una segunda fase con respecto a la manipulación directa de los elementos musicales.

De hecho, las prácticas musicales tradicionales, los músicos activos en el jazz y las músicas actuales producen otras herramientas –musicales antes que pedagógicas– para abordar la cuestión de las acciones educativas. Su actitud musical, incluso social, se encuentra contenida aunque sólo sea por su relación hacia el grupo, con el colectivo, que es uno de los principios que se encuentran igualmente en la base de la gestión de una clase. En una improvisación colectiva, la noción de interacción entre los músicos es fundamental y se podrá trasladar a los alumnos que trabajan en una clase en situación de creación. Además, estas músicas improvisadas no mantienen una relación sacrosanta con respecto a la obra y al repertorio, lo que facilita la labor de creación y de experimentación: la música existe al margen de cualquier director de orquesta reconocido.

¿Quiere decir esto que los músicos clásicos –formados esencialmente en la interpretación dentro del sistema educativo francés, a pesar de que se dibujen nuevas tendencias– están fuera de juego o llegan tarde? Se puede reflexionar sobre la noción de colectivo vivo en el seno de una orquesta sinfónica o de un ensemble. Esto sólo es verdad como punto de partida, en tanto que los músicos siguen sometidos a la partitura, en cierta manera sin responsabilidad, puesto que todo está escrito, aunque existan numerosas intenciones entre las notas y los signos. Nos queda, entonces, que si la enseñanza musical sigue priorizando

“musique et jeune public” au sens large m’a montré que les différents genres et esthétiques n’étaient pas égaux face à ces démarches, du fait même de la nature des processus musicaux à l’œuvre. Un certain clivage se fait selon le rapport de la pratique musicale à l’écriture et à l’improvisation. Les incidences sont directes puisque, si l’on ne suppose pas au public (jeune ou pas, d’ailleurs) de compétences techniques particulières, cela signifie peu ou prou l’abandon de l’idée de partition pour travailler par transmission orale jouant sur la mémoire, l’improvisation, la variation. Cela n’anéantit pas la notion d’écriture mais la repousse plus loin, dans un temps second par rapport à la manipulation directe des éléments musicaux.

De fait, les pratiques des musiciens traditionnels, des musiciens actifs dans le domaine du jazz et des musiques actuelles font qu’ils ont d’autres outils – musicaux avant même d’être pédagogiques – pour aborder la question des actions éducatives. Leur attitude musicale, voire même sociale, s’en trouve affectée ne serait-ce que par leur rapport au groupe, au collectif, qui est l’un des principes se trouvant également à la base de la gestion d’une classe. Dans une improvisation collective, la notion d’interaction entre les musiciens est fondamentale et se trouvera transposée entre les élèves d’une classe travaillant en situation de création. Par ailleurs, ces musiques improvisées n’entretiennent pas de rapport sacrosaint à l’œuvre et au répertoire, ce qui facilite la situation de création et d’expérimentation : la musique y existe hors du chef-d’œuvre reconnu.

Est-ce à dire que les musiciens classiques – formés essentiellement à l’interprétation dans l’enseignement français même si de nouvelles tendances se dessinent – sont hors jeu, ou d’emblée en retard ? On pourrait penser la notion de collectif vivante au sein d’un orchestre symphonique ou d’un ensemble. Ce n’est vrai qu’en partie, tant les musiciens restent inféodés à la partition, donc en quelque sorte déresponsabilisés puisque presque tout y est noté, même si nombre d’intentions se trouvent entre les notes et les signes. Reste donc que si l’enseignement musical spécialisé continue de privilégier l’interprétation, les musiciens classiques demeureront hermétiques à des pratiques de création qui pourtant enrichiraient





Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Foto/photo: © Dominique Morelieras.

la interpretación, los músicos clásicos permanecerán herméticos a prácticas de creación que, sin embargo, enriquecerían su propia práctica, tanto artística como pedagógica.

Además, existe un problema de actitud: las acciones educativas, ¿deben ser patrimonio de pedagogos especializados –es decir, instrumentistas mediocres reciclados en pedagogos– o deben formar parte de la misión del músico? En todos estos casos, los británicos llevan unos cuantos años de ventaja por razones que, siendo políticas en su inicio –toda formación subvencionada debe encaminarse a la sociedad– renovaron los roles específicos de lo artístico y de lo educativo. Algunas escuelas superiores juzgaron positivamente la idea de poner en marcha un curso permanente para músicos que se formarían en proyectos dirigidos a la sociedad; de esta manera la Guildhall School of Music and Drama, de Londres propuso un curso de tres años para músicos de alto nivel. Igualmente, la Britten-Pears School of Music, organizó diversos seminarios.

La práctica en vivo pone también de manifiesto

leur propre pratique, artistique autant que pédagogique.

Par ailleurs, il y a une question d'attitude : les actions éducatives sont-elles le fait de spécialistes pédagogiques – sous-entendu de piètres instrumentistes recyclés dans la pédagogie – ou font-elles partie de la mission du musicien ? Dans tous ces domaines, nos voisins d'Outre-Manche ont pris quelques années d'avance pour des raisons qui, politiques à l'origine – toute formation subventionnée se devant d'agir en direction des communautés – ont renouvelé les rôles respectifs de l'artistique et de l'éducatif. Certaines écoles supérieures ont jugé bon de mettre au point un cursus permettant aux musiciens de se former à ces projets en direction des communautés ; ainsi la Guildhall School of Music and Drama de Londres qui propose un cursus en trois ans pour des musiciens de haut niveau. Des séminaires sont également organisés par la Britten-Pears School of Music.

La pratique de terrain révèle aussi la distance qui sépare l'univers artistique de l'univers éducatif et scolaire sur au moins deux points : la gestion du temps et la validation des savoirs. Planifié de longue

la distancia que separa el universo artístico del universo educativo y escolar en, al menos, dos puntos: la gestión del tiempo y la validación de lo aprendido. Planificada minuciosamente, el mundo de la música viva lleva lo imprevisto a lo cotidiano y produce un instante efímero en forma de acontecimiento, la educación que trabaja a largo plazo tiene una cierta dificultad para atender a los cambios de última hora. Música y espectáculo en vivo se legitiman en la experiencia –en la escena–, el Ministerio de Educación prefiere la transmisión de conocimientos teóricos o, incluso, abstractos.

Estas divergencias, tanto en lo que se refiere al campo musical como al medio artístico y educativo, me convencieron de que la presencia de músicos en el medio escolar y la presencia de escolares en el medio musical, ganarían en calidad si los artistas y los profesores estuvieran realmente preparados: filosóficamente, musical y pedagógicamente. No se trata, a mi juicio, de entregar una caja de herramientas, sino de permitir a los músicos reflexionar sobre los objetivos perseguidos, sobre el compromiso humano que supone, sobre las capacidades de los públicos aficionados, así como permitirles descubrir otros elementos que les hagan ver que las opciones posibles son muchas, desde el concierto presentado al taller de creación.

Falta saber cómo concebir y organizar este tipo de formación. ¿Formación inicial y/o formación continua?

En lo que concierne a la formación de los músicos, el Estado Francés dio respuesta a esta pregunta creando los CFMI (Centro de formación de músicos en el medio escolar) en 1984, de los que hoy existen 9. Sin embargo, el nivel medio de los músicos inscritos no es comparable al de los músicos de orquesta. Para dirigirse a los futuros artistas activos en los ensembles, orquestas y teatros de ópera, era necesario asaltar el fortín que suponen los establecimientos de enseñanza superior, los Conservatorios Superiores de Música (existen dos, los de París y Lyon).

La experiencia que sigue nació de una doble motivación: por un lado, la del Conservatorio de París (CNSMDP), cuyo director Alain Poirier, consciente de las mutaciones del oficio del músico, pro-

date, le monde de la musique vivante gère l'imprévu au quotidien et produit un instant éphémère de l'ordre de l'événement, l'éducation travaillant plus volontiers sur la longue durée avec une certaine difficulté d'adaptation au changement de dernière minute. Musique et spectacle vivant valident par l'expérience – ce qui tient la scène –, l'Education nationale préférant la transmission de savoir théoriques, voire abstraits.

Toutes ces disparités, tant au sein même du champ musical qu'entre milieu artistique et éducatif m'ont convaincu que l'intervention de musiciens en milieu scolaire et l'accueil de classes en milieu musical gagneraient en qualité si les artistes et les enseignants y étaient réellement préparés : philosophiquement, musicalement et pédagogiquement. Il ne s'agit pas, à mon sens, de délivrer une boîte à outils, mais de permettre aux artistes musiciens de réfléchir aux buts poursuivis, à l'engagement humain que cela suppose, à la prise de conscience des capacités des publics amateurs, ainsi qu'à la découverte de certains outils, sachant que les actions possibles sont multiples, du concert présenté à l'atelier de création.

Reste à savoir comment concevoir et organiser ce type de formation. Relève-t-elle de la formation initiale ou/et de la formation continue ?

Jusqu'à présent, concernant la formation des musiciens, l'Etat français a apporté une réponse récente à la question en créant les CFMI (Centre de formation des musiciens intervenant en milieu scolaire) en 1984, aujourd'hui au nombre de 9 : cependant, le niveau moyen des musiciens recruté n'est pas comparable à celui des musiciens d'orchestre. Pour s'adresser aux futurs artistes actifs dans les ensembles, les orchestres ou les maisons d'opéra, il fallait donc investir la citadelle des établissements d'enseignement supérieur que sont les Conservatoires nationaux supérieurs de musique (il en existe deux, à Paris et à Lyon).

L'expérience qui suit est née d'une double motivation : celle du CNSMDP dont le directeur, Alain Poirier, conscient des mutations du métier de musicien, a souhaité tenter une expérience pilote avant d'imaginer peut-être un véritable cursus d'initiation aux actions éducatives, et celle du théâtre du Châtelet qui voudrait à l'avenir pouvoir travailler

puso una experiencia piloto antes de elaborar un verdadero curso de iniciación a las actividades educativas; y, por otro, la del Teatro de Châtelet, que deseaba trabajar de manera creativa con músicos franceses.

#### **Un módulo de iniciación a las acciones educativas (octubre 2002 – marzo 2003)**

El contenido fue elaborado conjuntamente por el Teatro de Châtelet, el Conservatorio de París y el Ministerio de Educación, tras un periodo de 6 a 8 meses de debates que fructificaron en la decisión de intentar la realización de una experiencia concreta.

Escalonado de octubre a marzo (para evitar conflictos con los exámenes de instrumentos en el tercer trimestre), el módulo se organizaba en tres fases:

–Un taller de creación de tres días propuesto a los estudiantes y a sus profesores, dirigido por un músico (Mark Withers) y un escenógrafo (Stephen Langridge), ambos británicos.

–Análisis de los campos educativo y musical (clases de música de diferentes niveles, y acciones educativas ya existentes en las estructuras culturales parisinas, como la Ópera de París, la Cité de la Musique, etc).

–Elaboración y desarrollo de acciones concretas en el medio escolar.

Una veintena de estudiantes se inscribieron gracias a la voluntad y dinamismo de ciertos profesores, como Claude Delangle, profesor de saxofón, Luis Naon, profesor de composición y nuevas tecnologías, o Alain Meunier, profesor de música de cámara, que jugaron un papel fundamental en la motivación de los estudiantes. El grupo contaba con compositores, saxofonistas, cuarteto de cuerdas y un flautista barroco. Una de las dificultades residía en el carácter opcional del módulo que chocaba con la exigencia a los estudiantes de una presencia continua a lo largo de tres días. Era necesario, sin embargo, que fuera posible y, por lo tanto, se pensó en la elaboración de un plan de media jornada. Cada sesión comportaba un calentamiento vocal y corporal y de toma de conciencia grupal, juegos musicales y, posteriormente, un trabajo creativo relacionado

de manera creativa con músicos franceses.

#### **Un module d'initiation aux actions éducatives (octobre 2002-mars 2003)**

Le contenu en a été élaboré conjointement par le Châtelet, le CNSMDP et l'Education nationale, après six à huit mois de débat ayant abouti à la décision de tenter une expérience concrète.

Echelonné d'octobre à fin mars (pour libérer la période des examens d'instruments au 3<sup>e</sup> trimestre), le module s'organisait en trois phases :

– un atelier de création de 3 jours proposé aux étudiants et leurs enseignants, placé sous la direction d'un musicien (Mark Withers) et d'un metteur en scène (Stephen Langridge) britanniques.

– observations des terrains éducatif et musical (classes de musique de différents niveaux, actions éducatives déjà existantes dans des structures culturelles parisiennes tels l'Opéra de Paris, la Cité de la Musique...).

– élaboration et déroulement d'actions concrètes en milieu scolaire.

Une vingtaine d'étudiants se sont inscrits sur la base du volontariat et du dynamisme de certains enseignants dont Claude Delangle, professeur de saxophone, Luis Naon, professeur de composition et de nouvelles technologies, Alain Meunier, professeur de musique de chambre, qui ont joué un rôle fondamental quant à la motivation des étudiants. Le groupe comptait des compositeurs, saxophonistes, instrumentistes à cordes (en formation quatuor), un flûtiste baroque. Une des difficultés résidait dans le caractère optionnel du module qui rendait délicat d'exiger des étudiants une présence continue sur trois jours. Il fallait cependant qu'elle soit possible également ! D'où l'élaboration d'une cohérence par demi-journée. Chaque séance comportait un moment d'échauffement vocal et corporel et de prise de conscience du groupe, des jeux musicaux, puis un travail créatif lié à une œuvre du répertoire : successivement *L'Oiseau de feu* et *L'Histoire du soldat* de Stravinsky, ainsi qu'*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski.

De l'avis des étudiants, cette phase a été fondamentale pour sortir d'une focalisation sur l'excellence instrumentale afin de se centrer sur

con una obra del repertorio: *El pájaro de fuego* y *La historia del soldado*, de Stravinsky, y *Eugene Onegin*, de Chaikovsky.

En opinión de los estudiantes, esta fase fue fundamental para salir de una focalización fundada en la excelencia instrumental y centrarse en la expresión y la imaginación, tanto en el plano individual como en el colectivo. Cada estudiante pasó por la difícil experiencia, ya que incluso un instrumentista experimentado tiene dificultades para coordinar motivos rítmicos simples en forma de percusión corporal. La exploración y producción de un texto al que poner música fue también una experiencia a la que muchos músicos nunca se habían enfrentado, tanto como encarnar un personaje ajeno al “instrumentista”. Durante las últimas sesiones, el animador musical propuso a los estudiantes que tomaran ellos mismos la gestión del grupo: presentación y crítica, con el objeto de familiarizarlos también con esta dimensión del trabajo educativo.

Rápidamente nos dimos cuenta de que, por razones vinculadas a la disponibilidad de los estudiantes, la segunda fase sería difícil de realizar. Finalmente, tres personas implicadas en cuestiones educativas ya existentes fueron invitadas a presentar su trabajo u otras experiencias durante los tres días de jornadas de taller. De ese modo, Hélène Koempgen, responsable de los apartados pedagógicos de la Cité de la Musique, Caroline Rosoor, directora del Conservatorio de Palaiseau, y Philippe Fanjas, director de la Asociación Francesa de orquestas, brindaron unas pautas que permitieron a los estudiantes medir la demanda de las instituciones, así como las acciones en funcionamiento y su diversidad.

La tercera fase de esta experiencia consistía en proponer a los estudiantes que lo desearan la realización de un proyecto concreto con jóvenes<sup>1</sup>. Dos se llevaron a cabo: el primero en un colegio parisino, el segundo en la Escuela de Música de Palaiseau.

El colegio Dorgelès posee la particularidad de estar equipado con informática musical, lo que permite a la profesora de música, Angélique

l'expression et l'imagination, tant au plan individuel que collectif. Chacun a pu faire l'expérience que même un instrumentiste chevronné peut avoir du mal à coordonner des motifs rythmiques simples sous forme de percussions corporelles. L'exploration et la production de texte à mettre en musique a également été une expérience à laquelle beaucoup d'instrumentistes ne s'étaient jamais confrontés, tout comme l'incarnation d'un personnage autre que "l'instrumentiste". Lors des dernières séances, l'animateur musical a proposé aux étudiants de prendre eux-même en charge la gestion du groupe : présentation et critique, afin de les familiariser également avec cette dimension du travail éducatif.

Il nous est très vite apparu que, pour des raisons tenant à la disponibilité des étudiants, la deuxième phase serait difficile à réaliser. Finalement, trois personnes impliquées dans des actions éducatives déjà existantes ont été invitées à présenter leur travail ou d'autres expériences au cours des trois journées d'atelier : ainsi Hélène Koempgen, responsable des événements pédagogiques de la Cité de la musique, Caroline Rosoor, directrice du Conservatoire de Palaiseau, et Philippe Fanjas, directeur de l'Association française des orchestres. Ces témoignages ont permis aux étudiants de mesurer la demande des institutions, ainsi que les opérations déjà en place et leur diversité.

Le troisième temps de cette expérience consistait à proposer aux étudiants qui le souhaitaient de réaliser un projet concret avec des jeunes<sup>1</sup>. Deux ont eut lieu : le premier dans un collège du XVIII<sup>e</sup> arrondissement de Paris, le second dans l'école de musique de Palaiseau.

Le collège Dorgelès possède la particularité d'être équipé en informatique musicale, ce qui permet au professeur de musique, Angélique Orozco, d'utiliser avec ses élèves des logiciels d'analyse et de traitement du son (tels GRM Tools ou Musiquelab). La proposition des étudiants du Conservatoire s'appuyait sur trois pièces de jeunes compositeurs<sup>1</sup> faisant intervenir voix, saxophone et nouvelles technologies. Chaque pièce donnait lieu à deux

<sup>1</sup> Los tres compositores eran Alain Berlaud, Sylvain Griotto y Bernat Vivancos.

<sup>1</sup> Les trois compositeurs étaient Alain Berlaud, Sylvain Griotto et Bernat Vivancos.



Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Foto/photo: © Dominique Morelieras.

Orozco, utilizar con sus alumnos programas de análisis y de tratamiento de sonido (tales como GRM Tools o Musiquelab). La propuesta de los estudiantes del Conservatorio se basaba en tres obras de jóvenes compositores en las que intervenían voz, saxofón y nuevas tecnologías. Cada obra daba pie a dos sesiones en el colegio: una animada por el estudiante compositor y, la otra, por los estudiantes intérpretes, la idea subyacente era que los alumnos –guiados por su profesor de música– pudieran conocer las técnicas de escritura y de interpretación susceptibles de alimentar una pequeña composición. Cada sesión se acompañaba de una persona del servicio educativo del Teatro Châtelet. La capacidad de adaptación de los estudiantes músicos a este medio fue sorprendente, tanto como su participación, bajo la idea de que si, para ellos, la clase de música se hubiera parecido a eso, la vida en el colegio hubiese sido mucho más fácil. Por su parte, los escolares se mostraron muy acogedores, expectantes ante la idea de integrar a su grupo al equipo pedagógico y ávidos de experimentar las técnicas a

séances au collège : l'une animée par l'étudiant compositeur, l'autre par les étudiants interprètes, l'idée étant qu'à chaque fois, les élèves – guidés par leur professeur de musique –, puissent s'approprier des techniques d'écriture et d'interprétation susceptibles de nourrir une petite pièce de leur composition. Chaque séance était accompagnée par une personne du service éducatif du Châtelet. La faculté d'adaptation des étudiants à ce milieu a été étonnante, tout comme leur engagement, avec souvent en arrière plan cette idée que si pour eux, l'heure de musique avait pu ressembler à cela, la vie au collège aurait été plus facile. En retour, les collégiens se sont montrés très accueillants, soucieux que l'équipe pédagogique s'intègre à leur groupe, et curieux d'expérimenter des techniques à réinvestir dans leur propre travail. En classe, un mois a été consacré à chaque pièce. L'ensemble de l'opération s'est conclu par un concert au Châtelet au cours duquel les trois pièces de références ont été interprétées, tout comme la création des collégiens. Les échanges qui ont suivi les étudiants découvrant la musique des collégiens ont montré combien l'écoute de ces jeunes professionnels pouvait valoriser le travail des amateurs qu'ils avaient

implementar en su propio trabajo. Dentro de la clase, se dedicó un mes a cada obra. El conjunto de acciones finalizó con un concierto en el Teatro de Châtelet en el cual se interpretaron las tres obras de referencia, así como la creación de los escolares. Los intercambios que surgieron –los estudiantes iniciando en la música a los escolares– mostraron cómo la capacidad de escucha de estos jóvenes profesionales podía valorar el trabajo de los aficionados que habían conocido, y cómo, a la salida del concierto común, la interpretación se convertía en un terreno común para compartir experiencias.

En el Conservatorio de Palaiseau, se trataba de utilizar el potencial artístico y pedagógico de un joven cuarteto de cuerda, a través de clases magistrales y conciertos que implicaban tanto a los alumnos de Palaiseau como a los del Conservatorio Superior de París. Debido al contexto –una escuela de música–, los estudiantes se encontraron menos confusos, pero apreciaron la ocasión de conjugar interpretación y pedagogía. Finalmente, una de las estudiantes tuvo la ocasión de participar en un taller de creación para escolares en torno a *Eugene Oneguín* en el Teatro Châtelet.

Una vez concluida esta experiencia, me parece fundamental continuarla por dos razones complementarias: en primer lugar porque la motivación de los estudiantes es evidente, tanto como su interés posterior, también porque un segundo año sería necesario para que los mismos jóvenes artistas se sintieran más seguros en esta nueva práctica y pudieran llevar este tipo de acciones de manera autónoma.

Es lo que espero que tendremos ocasión de llevar a cabo durante el próximo curso, trabajando con este primer grupo de estudiantes en talleres de creación y proponiendo una nueva fórmula abierta más específicamente a los estudiantes del departamento de música antigua, con el telón de fondo de la representación de *Paladins*, de Rameau, que será representada en el Teatro de Châtelet.

Queda la utopía: que la institución Conservatorio se involucre más, imaginando un curso permanente de iniciación a las actividades pedagógicas.

Lucie Kayas es responsable de la Acción pedagógica en el Théâtre du Châtelet.

côtoyés, et comment, à l'issu d'un concert commun, la situation d'exécution devenait un terrain de partage des expériences.

Au conservatoire de Palaiseau, il s'agissait d'utiliser le potentiel artistique et pédagogique d'un jeune quatuor à cordes d'étudiantes pour nourrir et motiver la toute naissante classe de quatuor, à travers *master classes* et concerts joints impliquant à la fois les élèves de Palaiseau et les étudiants du CNSMDP. Du fait du contexte – une école de musique –, les étudiants se sont trouvés moins dépaysés mais ont apprécié cette occasion de mêler exécution et pédagogie.

Enfin, l'une des étudiantes a eu l'opportunité de participer elle-même à l'encadrement d'un atelier de création autour d'*Eugène Onéguine* au Châtelet pour des collégiens.

Au terme de cette expérience, il me semble fondamental de la poursuivre pour deux raisons complémentaires : tout d'abord parce que la motivation des étudiants est évidente tout comme leur intérêt a posteriori, ensuite parce qu'une seconde année serait nécessaire à ces mêmes jeunes artistes pour se trouver plus assurés dans cette nouvelle pratique et leur permettre de mener de manière autonome ce type d'actions.

C'est ce que nous aurons j'espère l'occasion de faire la saison prochaine en travaillant avec ce premier groupe d'étudiants en ateliers de création, et en proposant une nouvelle formule ouverte plus particulièrement aux étudiants du département de musique ancienne, autour des *Paladins* de Rameau qui seront donnés au Châtelet.

Reste l'utopie : que l'institution Conservatoire s'engage plus avant en imaginant un cursus d'initiation aux actions éducatives.

Lucie Kayas est chargée d'action pédagogique au Théâtre du Châtelet.

# Conciertos didácticos y música contemporánea en España

## 1 Panorama general

La proliferación de orquestas españolas en los últimos años ha traído consigo una mayor variedad de la oferta musical existente, en la que se incluyen los conciertos didácticos. Si analizamos las programaciones de este tipo de conciertos en España podemos observar, en primer lugar, el aumento notable de la cantidad de conciertos de estas características que se ofertan desde todos los rincones del territorio. En algunos casos los encontramos bajo el nombre de conciertos en familia, o conciertos familiares; en otros casos, aparecen como conciertos escolares o didácticos. En esencia, no hay grandes diferencias entre unos y otros: en general, los conciertos denominados didácticos o escolares están dirigidos a público en edad escolar y suelen celebrarse también en horario lectivo. Los conciertos familiares están abiertos a todo tipo de público, aunque su pretensión sea llegar al núcleo familiar, y suelen celebrarse en fines de semana. Ambos tipos de concierto se caracterizan por una presentación de las obras musicales por medio de recursos externos, normalmente una narración en forma de explicaciones, o en forma de cuento para el público de menor edad. No faltan tampoco los conciertos que incluyen elementos visuales al mismo tiempo que la música: desde marionetas a proyecciones, pasando por diversos tipos de escenificación de la música que se escucha. El objetivo de todos estos conciertos es el acercamiento a la música clásica para facilitar su disfrute, además de llegar a un público distinto al tradicional.

En segundo lugar, encontramos en toda esta variada oferta de conciertos didácticos diferentes

# Concerts didactiques et musique contemporaine en Espagne

## 1 Panorama général

La prolifération des orchestres espagnols au cours de ces dernières années a provoqué une plus grande variété de l'offre musicale existante, qui comprend, entre autres, les concerts didactiques. Si nous analysons les programmations de ce type de concerts en Espagne, nous pouvons observer, en premier lieu, une augmentation remarquable de la quantité de concerts possédant ces caractéristiques, qui sont proposés dans toute l'étendue du territoire. Dans certains cas, ils se présentent sous le nom de concerts en famille, ou concerts familiaux ; dans d'autres cas, sous ceux de concerts scolaires, concerts pour élèves ou concerts didactiques. Dans le fond, il n'y a pas de grandes différences entre les uns et les autres : en général, les concerts que l'on nomme didactiques ou pour écoliers visent un public en âge scolaire et se donnent généralement durant l'horaire des classes. Les concerts en famille sont destinés à tous les publics, bien que leur but soit de toucher le noyau familial, et sont généralement donnés en fin de semaine. Ces deux types de concert sont caractérisés par une présentation des œuvres musicales qui utilise des recours externes, normalement une narration qui prend la forme d'explications, ou de conte pour le public le plus jeune. Il y a aussi des concerts qui incluent des éléments visuels qui accompagnent la musique : depuis la projection de marionnettes jusqu'à divers types de mises en scène des œuvres interprétées. L'objectif de tous ces concerts est de rapprocher le public de la musique classique, de lui permettre de mieux la goûter, et aussi de toucher un public différent de celui des habitués.

En deuxième lieu, nous trouvons, dans toute cette offre variée de concerts didactiques, différents



Programa de *La Boutique Fantasque*. Concierto en familia de la Orquesta Pablo Sarasate.

planteamientos, según su punto de procedencia. En estos momentos, visto el éxito de estos conciertos, no es extraño que cualquiera se suba al carro de los didácticos. Desde el pequeño conjunto de músicos que empieza su andadura buscando un hueco en el panorama musical hasta las entidades de todo tipo (sociales, financieras), pasando por las diferentes orquestas existentes, la oferta de conciertos es notable. Sin embargo, los criterios para su programación y organización no resultan tan homogéneos. Así, podemos encontrar conciertos programados como hechos aislados, sin ningún tipo de preparación ni continuidad, cuyo contenido posiblemente incluya la enésima interpretación de *Pedro y el lobo*, con el famoso de turno como narrador. Aún siendo positiva la existencia de este tipo de conciertos (es mejor que nada), su valor didáctico es claramente escaso, pues se trata de conciertos puntuales fuera de todo contexto educativo, presentados más como un acto lúdico que musical.

Un caso distinto son los ciclos específicos de conciertos didácticos, clasificados por edades y programados a lo largo de todo el curso escolar. En la mayoría de las orquestas españolas, afortunadamente, ya podemos encontrar este tipo de programación, tanto en las formaciones de larga

critères, selon leur provenance. Il n'est donc pas rare, étant donné le succès de ces concerts didactiques, que n'importe qui prenne ce train en marche. Depuis le petit ensemble de musiciens qui commence sa carrière en cherchant un créneau dans le panorama musical jusqu'aux institutions de tout type (sociales, financières) en passant par les différents orchestres existants, l'offre de ce type de concerts est remarquable. Cependant, les critères de leur programmation et leur organisation sont loin d'être homogènes. Nous pouvons ainsi trouver des concerts programmés comme des faits isolés, sans aucun type de préparation ni continuité, et comportant probablement la mille et unième interprétation de *Pierre et le loup*, avec une célébrité du moment officiant comme narrateur. Bien que l'existence de ce type de concerts soit positive (c'est mieux que rien), sa valeur didactique est vraiment pauvre, puisqu'il s'agit de concerts ponctuels hors de tout contexte éducatif, et présentés comme un acte ludique plutôt que musical.

Le cas est différent quand il s'agit de cycles spécifiques de concerts didactiques, classifiés suivant l'âge des élèves et programmés tout au long de l'année scolaire. Aujourd'hui, la plupart des orchestres espagnols, bien heureusement, contemplent ce type de programmation, les formations ayant une longue histoire (Orchestre National d'Espagne, Orchestre Pablo Sarasate, par exemple) tout autant que les ensembles de création plus récente (Orchestre d'Estrémadure). Cependant, le nombre de concerts offerts varie notablement des uns aux autres, de trois – pour l'Orchestre de Cordoue durant la saison 2002/2003, par exemple – à sept, y compris un opéra, pour l'Orchestre Philharmonique de Grande-Canarie. Le critère de ces programmations de concerts dépend d'un Département Éducatif ou Didactique créé au sein de l'orchestre où travaille un professionnel ayant un profil nouveau et dont le nom n'est pas encore très clair : conseiller ou animateur musical. Ses fonctions sont plurielles, et vont de la programmation du contenu des concerts et l'élaboration des scripts correspondants, à la rédaction du matériel didactique de chaque concert, en passant par la gestion de leur réalisation et dans certain cas la présentation du concert. En général, le Département Didactique distribue toutes ces tâches entre plusieurs



historia (ONE, Orquesta Pablo Sarasate, por ejemplo) como en las de más reciente creación (Orquesta de Extremadura). Sin embargo, el número de conciertos ofertados varía notablemente de unas a otras, desde los tres que ofrece la Orquesta de Córdoba durante este curso 2002/2003, por ejemplo, a los siete, incluyendo una ópera, que oferta la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. El diseño de estas programaciones de conciertos corre a cargo de un Departamento Educativo o Didáctico creado en el seno de la propia orquesta donde trabaja un nuevo perfil profesional de nombre aún no muy claro: asesor o animador musical. Sus funciones son varias: desde programar el contenido de los conciertos y elaborar los guiones correspondientes hasta redactar los materiales didácticos de cada concierto, pasando por gestionar su realización e incluso encargarse directamente de la presentación. En general, el Departamento Didáctico reparte todas estas tareas entre varias personas pero es evidente que son nuevas labores, surgidas de la nueva oferta musical, que requieren también nuevos profesionales. Por el momento, no está muy claro cómo o dónde han de formarse estos especialistas ni tampoco hay unos estudios específicos para esta nueva profesión. Exceptuando algún cursillo para presentar este tipo de conciertos, como los llevados a cabo a través de la Orquesta Sinfónica de Galicia, la Institución Príncipe de Viana de Navarra, o la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, la única formación disponible hasta ahora ha sido la primera (y de momento única) edición del Master Universitario *La animación en los conciertos didácticos*, organizado por la Universidad de Granada y los Cursos Manuel de Falla y desarrollado desde junio de 1999 a septiembre de 2000. De esta promoción han salido profesionales que actualmente trabajan en los departamentos didácticos de orquestas como la Sinfónica de Galicia o la Ciudad de Granada.

Otro ejemplo de oferta musical didáctica es la que proviene de entidades públicas o privadas, relacionadas o no con el ámbito musical. En el primer grupo, entidades públicas, podríamos incluir las ofertas del Auditorio de Galicia, el Palau



Concierto didáctico de la Orquesta de Córdoba.

personnes mais il est évident qu'il s'agit de travaux nouveaux, surgis d'une nouvelle offre musicale, et qui requièrent aussi des professionnels nouveaux. Jusqu'à ce jour, on ne sait pas très bien où ni comment ces spécialistes doivent être formés, et on ignore aussi s'il existe des études spécifiques pour cette nouvelle profession. À l'exception de quelques cours pour présenter ce type de concerts, comme ceux qui se donnent dans le cadre de l'Orchestre Symphonique de Galice, l'Institution Prince de Viana de Navarra, ou la Fondation de l'Orchestre Philharmonique de Grande-Canarie, la seule formation disponible jusqu'à présent a été la première (et pour le moment la seule) édition du Master Universitaire *L'animation dans les concerts didactiques*, organisé par l'Université de Grenade et les Cours Manuel de Falla, de juin 1999 à septembre 2000. Des professionnels, appartenant à cette promotion, travaillent actuellement dans les départements didactiques des orchestres comme l'Orchestre Symphonique de Galice ou l'Orchestre Ville de Grenade.

Un autre exemple d'offre musicale didactique est celle qui est promue par des institutions publiques



Jan Titella. Foto/photo: © Palau de la Música de Barcelona.

de la Música de Valencia o L'Auditori, en Barcelona, por ejemplo. Un rasgo característico de estas programaciones es que se presentan bajo nombres como "audiciones para escolares" o "conciertos didácticos", para distinguirlos de la programación general de abono. Habitualmente corren a cargo de grupos o formaciones invitadas expresamente, casi siempre ajenas a la propia entidad que organiza la oferta musical. Aunque, en general, hay unos criterios comunes que unifican esta programación, el contenido y la realización de cada uno de estos conciertos se deben a sus propios intérpretes. La calidad final, tanto musical como de los materiales pedagógicos que acompañan al concierto, está en relación directa al celo con que el Departamento Pedagógico de la entidad en cuestión supervise estas colaboraciones externas. Los resultados pueden ser tan dispares como los claramente mejorables que encontramos en el Auditorio de Galicia frente al trabajo minucioso y de calidad que oferta L'Auditori de Barcelona.

Un caso aparte dentro de las programaciones propuestas por entidades públicas lo constituye el Circuito Andaluz de Música. Surgido en 1998, pretende acercar la música a los pequeños municipios andaluces por medio de una programación musical que va rotando por los distintos ayuntamientos que se adhieren al Circuito. Desde el año 1999, a través de una comisión mixta entre la Consejería de Cultura y la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, se incluyen también una serie de conciertos didácticos

ou privées, qui peuvent, ou non, avoir un lien avec le monde musical. Dans le premier groupe, celui des institutions publiques, nous pouvons inclure l'offre de l'Auditorium de Galice, le Palais de la Musique de Valence ou L'Auditorium de Barcelone, par exemple. Un des traits caractéristiques de ces programmations est leur présentation sous le nom de "concerts didactiques" ou "auditions pour écoliers", pour les distinguer de la programmation générale de la saison. Habituellement, elles sont réalisées par des groupes ou des formations invitées spécialement pour l'occasion, presque toujours étrangères à la propre institution qui organise l'offre musicale. Bien qu'il existe, en général, des critères communs qui unifient cette programmation, ce sont les propres interprètes qui se chargent du contenu et de la réalisation de chaque concert. La qualité finale, aussi bien la musicale que celle des matériaux pédagogiques qui accompagnent le concert, est en relation directe avec le zèle du Département Pédagogique de l'institution en question au moment de superviser ces collaborations externes. Les résultats peuvent être aussi divers comme le sont ceux de l'Auditorium de Galice, qui sont nettement améliorables, ou ceux, d'une grande qualité et préparation de L'Auditorium de Barcelone.

Le Circuit Andalou de Musique constitue un cas à part dans les programmations proposées par des institutions publiques. Créé en 1998, ce Circuit a pour but de rapprocher la musique des petites municipalités andalouses grâce à une programmation musicale qui passe par toutes les mairies qui adhèrent au projet. Dès 1999, les travaux d'une commission mixte de la Consejería (Ministère) de la Culture et la Consejería de l'Éducation et de la Science du Gouvernement de l'Andalousie, ont abouti à l'inclusion d'une série de concerts didactiques qui permet aux écoliers andalous une approche de la musique. Certains professionnels issus du Master de Grenade, mentionné plus haut, collaborent à la réalisation de ce projet et interviennent comme présentateurs ou dans l'élaboration du matériel didactique pour les concerts divers. Le cadre de la programmation de ce circuit est considérable puisqu'il s'étend à presque toute l'Andalousie et touche des lieux qui, dans d'autres circonstances, seraient incapables d'offrir une programmation culturelle de cette envergure.



*Jazz en viu...swing!* Foto/photo: © Palau de la Música de Barcelona.

que acercan la música a los escolares andaluces. En su realización también colaboran algunos de los profesionales salidos del Master granadino anteriormente mencionado, que intervienen como presentadores o elaborando los materiales didácticos para los distintos conciertos. El alcance de la programación de este circuito es considerable pues llega a casi toda Andalucía y a lugares que, de otra forma, no podrían ofrecer una programación cultural de esta envergadura.

La oferta de la Fundación La Caixa, en Cataluña, que cuenta con un Departamento de Música y un asesor musical desde hace ya varios años representa un ejemplo de programación musical procedente de una entidad privada. En esta programación se aprecian tanto cursos para estudiantes o profesores de música, como ciclos de conciertos, entre los que se incluyen los familiares, especificando la edad recomendada para cada uno de ellos. Otro ejemplo de iniciativa privada lo constituyó el Teatro Lara de Madrid y su proyecto *Música en Familia*, que ofreció desde febrero de 2000 hasta mayo de 2001 una serie de conciertos y actividades musicales y didácticas para toda la familia, con producciones propias e invitadas. Son algunas muestras de cómo las instituciones privadas y/o comerciales también pueden implicarse en la oferta musical educativa. Actualmente, esta misma idea es la que sustenta a las diversas empresas y compañías privadas surgidas en las comunidades de Madrid o Cataluña, que se mantienen rentables ofertando programaciones musicales didácticas.

En este panorama general de los conciertos

L'offre de la Fondation La Caixa, en Catalogne, qui a un Département de Musique et un conseiller musical depuis plusieurs années déjà, est un exemple de programmation musicale venant d'une institution privée. Cette programmation comprend des cours pour étudiants ou professeurs de musique, aussi bien que des cycles de concerts, parmi lesquels les concerts de famille, en spécifiant l'âge recommandé pour chacun d'entre eux. Le Théâtre Lara de Madrid et son projet *Musique en Famille*, constitue un autre exemple d'initiative privée, ayant offert de février 2000 à mai 2001 une série de concerts et activités musicales et didactiques pour toute la famille, avec des productions propres ou invitées. Ce sont là certains exemples d'implication dans l'offre musicale éducative de la part d'institutions privées et / ou commerciales. Actuellement, cette même idée est développée par diverses entreprises et compagnies privées nées dans les communautés de Madrid ou de Catalogne, et qui maintiennent un niveau de rentabilité en offrant des programmations musicales didactiques.

Dans ce panorama général des concerts didactiques en Espagne, il semblerait que seuls les orchestres ou les diverses institutions importantes peuvent offrir ce type de proposition culturelle. Mais il faut néanmoins rappeler que d'autres activités d'égale valeur sont très souvent nées de l'initiative d'institutions locales comme les mairies. Un bon exemple est le cycle *Musique Maestro!* que la mairie de Gijón offre aux écoliers, ou l'offre musicale de la mairie de Majadahonda, qui est aussi nouvelle que suggestive. Dans les deux cas, nous avons une implication de diverses institutions financières, qui se limitent généralement à soutenir économiquement des projets didactiques externes. Cependant, cette collaboration est tout à fait considérable, puisqu'elle permet d'offrir des programmations musicales qui, dans le cas contraire, n'existeraient sans doute pas.

Il faudrait se demander s'il existe une demande pour une offre si riche, étant donné qu'elle vise un public d'enfants et de jeunes et que l'Espagne a un indice de natalité très bas depuis plusieurs années. La réponse est absolument positive ; soit parce qu'il y a une plus grande conscience éducative de la société et de la famille, qui prête une attention plus soutenue à la musique, soit parce qu'il existe un autre

didácticos en España, parecería que sólo las orquestas o diversas entidades importantes pueden ofrecer este tipo de propuesta cultural. No obstante, hay que recordar otras actividades igualmente válidas surgidas, muchas veces, de entidades locales como los ayuntamientos. Un ejemplo sería el ciclo *¡Música Maestro!* que ofrece a los escolares el ayuntamiento de Gijón, o la oferta musical del ayuntamiento de Majadahonda, novedosa y atractiva. En ambos casos, encontramos la implicación de diversas entidades financieras, que suelen limitarse a patrocinar económicamente proyectos didácticos ajenos. Sin embargo, esta colaboración no es desdeñable pues posibilita la oferta de programaciones musicales que, de otra forma, quizá no existiría.

Cabría preguntarse si existe demanda para tanta oferta, teniendo en cuenta que está dirigida a un público infantil y juvenil y que España presenta un bajísimo índice de natalidad desde hace años. La respuesta es claramente positiva. Sea por una mayor conciencia educativa de la sociedad y la familia, que prestan mayor atención a la música, sea por otro tipo de intereses, como los puramente comerciales, la demanda de conciertos didácticos aumenta y la oferta crece con ella. Basta observar cómo los medios de comunicación masivos —léase televisión— incluyen ya (o estudian incluir próximamente) programas para acercar la música clásica al público infantil. La era de los conciertos didácticos no ha hecho más que comenzar.

## 2 ¿Música contemporánea para público infantil?

La pregunta que se plantea no es simple pues, de hecho, podríamos considerarla como una suma de interrogantes: ¿música contemporánea?, ¿para público infantil? La primera cuestión es compleja: ¿qué se considera música contemporánea? Si atendemos a la definición del diccionario, contemporáneo sería lo relativo al tiempo o época actual. Podríamos pensar, pues, que las obras musicales más recientes, las escritas por compositores vivos serían las más estrictamente contemporáneas. Quedarían así fuera de esta clasificación las composiciones de Francisco Guerrero, por ejemplo.

type d'intérêt, comme ceux qui sont purement commerciaux, la demande de concerts didactiques augmente et l'offre croît avec elle. Il suffit d'observer comment les moyens de communication de masse — c'est-à-dire la télévision — incluent déjà (ou étudient le moyen de le faire prochainement) des programmes de divulgation de la musique classique destinés au public d'enfants. L'ère des concerts didactiques ne fait que commencer.

## 2 Musique contemporaine pour le jeune public ?

La question qui se pose n'est donc pas simple ; de fait, nous pourrions la considérer comme une somme de questions : musique contemporaine ?, pour un public d'enfants ? La première question est complexe : qu'est-ce qu'on entend par "musique contemporaine" ? Si nous nous ceignons à la définition du dictionnaire, "contemporain" est ce qui est relatif au temps présent, à l'époque actuelle. Nous pourrions donc penser que les œuvres musicales les plus récentes, celles qui sont écrites par des compositeurs vivants sont les plus strictement contemporaines ; ce qui exclurait de cette classification les compositions de Francisco Guerrero, par exemple. Ces œuvres cesseraient donc d'être contemporaines du fait de la mort [très récente] de leur auteur ? Si nous amplifions la notion de temps, nous pouvons considérer que la musique contemporaine est celle qui est composée durant une période concrète, plutôt récente. Le problème se pose à l'heure de préciser les limites de cette période temporelle : que pouvons-nous considérer comme étant récent ?, notre XXI<sup>e</sup> siècle ?, tout le XX<sup>e</sup> siècle ?, seulement à partir de la seconde moitié du siècle antérieur ? Il est clair que ce n'est pas la date de la composition ou la mort de son auteur qui détermine d'une manière exclusive la contemporanéité, ou non, d'une création musicale mais ce sont plutôt ses traits formels, la façon dont sont utilisés ses éléments musicaux qui en détermineraient le caractère<sup>1</sup>.

Certains penseront que ce type de création musicale est trop complexe pour le public en général,

<sup>1</sup> Pour un approfondissement de ce thème, cf. Szendy, Peter : *¿Desde cuándo la música es contemporánea?* Doce Notas Preliminares, n° 4 Décembre 1999, pg. 21-30.



Socorro, Socorro, los Globalinks. Gian Carlo Menotti.  
Foto/photo: © Ópera de Cámara de Madrid.

¿Acaso han dejado de ser contemporáneas por el fallecimiento de su autor? Si ampliamos la noción de tiempo, podríamos considerar música contemporánea la compuesta en un periodo concreto, bastante reciente. El problema surge a la hora de poner límites a este periodo temporal: ¿qué podemos considerar reciente?, ¿nuestro actual siglo XXI?, ¿todo el siglo XX?, ¿sólo desde la segunda mitad del siglo pasado? Está claro que no es la fecha de su composición o la muerte de su autor lo que determina de forma exclusiva que una creación musical pueda ser considerada o no como contemporánea. Serán sus rasgos formales, la manera en que se usen sus elementos musicales lo que le confiera este carácter<sup>1</sup>.

Habrà quien piense que este tipo de creación musical resulta demasiado compleja para el público, en general, lo que nos lleva a la segunda cuestión: ¿están las obras contemporáneas fuera del alcance de la comprensión infantil?, ¿deben incluirse en los conciertos didácticos? Ya vimos que las características de las programaciones musicales didácticas pueden ser variadas, según quién y cómo las oferte. Respecto al contenido musical de estos conciertos, podemos encontrar programas con obras completas, sin fragmentar, o conciertos que incluyen fragmentos de obras o varias piezas breves de autores diversos. ¿Cuántas de estas obras programadas pueden considerarse como repertorio contemporáneo? Es cierto que

ce qui nous conduit à la deuxième question : les œuvres contemporaines sont hors d'atteinte de la compréhension des enfants ?, ces œuvres doivent-elles faire partie des concerts didactiques ? Nous avons vu que les caractéristiques des programmations musicales didactiques peuvent être variées, suivant la façon dont on les présente et suivant les participants et les promoteurs. Quant au contenu musical de ces concerts, nous pouvons trouver des programmes avec des œuvres complètes, intégrales, tout autant que des concerts qui incluent des fragments d'œuvres ou plusieurs pièces brèves d'auteurs divers. Combien de ces œuvres programmées peuvent être considérées comme faisant partie du répertoire contemporain ? Il est certain que des auteurs classiques du passé sont présents dans les programmations actuelles ; et en effet nous trouvons, cette saison, des œuvres de Haydn, Beethoven ou Leopold Mozart dans le répertoire didactique des orchestres comme la Philharmonique de Grande-Canarie, l'Orchestre de la Ville de Grenade ou le Symphonique de Bilbao. Cependant, le répertoire prédominant dans la plupart des programmations didactiques actuelles se centre sur des œuvres du XXe siècle. L'explication de ce fait est donnée par le propre répertoire. Certaines de ces œuvres programmées se trouvent entre celles que nous pourrions nommer "musiques didactiques classiques", puisqu'elles sont déjà considérées comme un modèle de production musicale pour enfants ou jeunes. À partir de *Pierre et le loup*, le conte musical pour enfants a été présent dans la production musicale du XXe siècle, et dans certaines programmations de cette saison, nous trouvons des exemples d'œuvres conçues de cette même façon : *Le vaillant petit tailleur*, de Tibor Harsanyi (Orchestre Symphonique de Euskadi) ; *Ferdinand le taureau*, d'Alain Ridout ; *Piccolo, Saxo et compagnie*, d'André Popp (Orchestre de Bilbao et Symphonique de Castille et León) ; et l'inévitable *Pierre et le loup* (Lycée de Barcelone et Orchestre de Bilbao), etc.

On peut aussi considérer comme étant un autre cas, dans ce répertoire, le conte musical qui provient de la création nouvelle d'un texte pour une musique préexistante. Les exemples les plus réussis ont sans aucun doute été les contes créés par Carmen

<sup>1</sup> Para profundizar en este tema véase Szendy, Peter: ¿Desde cuándo la música es contemporánea?, en Doce Notas Preliminares, n° 4 Diciembre 1999, págs. 21-30.



*Decorda el bagul.* Foto/photo: © Auditori de Barcelona.

autores clásicos del pasado están presentes en las programaciones actuales, pues encontramos obras de Haydn, Beethoven o Leopold Mozart en el repertorio didáctico para este curso de orquestas como la Filarmónica de Gran Canaria, Ciudad de Granada o la Sinfónica de Bilbao. Sin embargo, el repertorio predominante en la mayoría de las programaciones didácticas actuales se centra en obras del siglo XX. La explicación a este hecho viene dada por el propio repertorio. Algunas de las obras programadas se encuentran entre las que podríamos denominar “músicas didácticas clásicas”, por ser consideradas ya un modelo de producción musical para niños o jóvenes. Desde *Pedro y el lobo*, el cuento musical infantil ha estado presente en la producción musical del siglo XX, y en algunas de las programaciones de este curso encontramos ejemplos de obras así concebidas: *El sastrecillo valiente*, de Tibor Harsanyi (Orquesta Sinfónica de Euskadi); *El toro Fernando*, de Alain Ridout; *Piccolo, Saxo y compañía*, de André Popp (Orquesta de Bilbao y Sinfónica de Castilla y León); y el inevitable *Pedro y el lobo* (Liceu de Barcelona y Orquesta de Bilbao), etc.

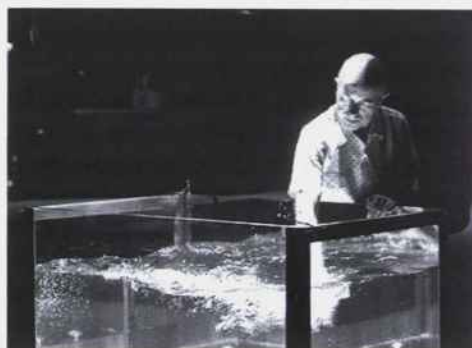
Otro caso dentro del repertorio considerado como cuento musical es aquel que resulta de la nueva creación de un texto para una música preexistente. Los ejemplos más logrados han sido, sin duda, los cuentos creados por Carmen Santonja para músicas de Chaikovsky (*La leyenda de Santa María de la Pena Negra*), Grieg (*Peer Gynt*), Rossini-Respighi (*La Boutique Fantasque*) o Stravinsky (*El pájaro de fuego*). Limitándonos

Santonja para des músicas de Tchaikovski (*La leyenda de Santa María de la Pena Negra*, *La Légende de Sainte Marie de la Peine Noire*), Grieg (*Peer Gynt*), Rossini-Respighi (*La Boutique Fantasque*) ou Stravinsky (*L'Oiseau de feu*). En nous limitant aux musiques les plus récentes, nous pouvons aussi inclure dans cette catégorie de “nouveau conte musical” le *Petrouchka* de Stravinsky avec un texte de Fernando Palacios, que l'Orchestre de Cordoue offre dans la programmation de cette saison. D'autres formations incluent aussi de nouveaux contes, mais avec des musiques plus anciennes, comme *Schéhéhazade*, de Rimski-Korsakov, avec un texte qui est aussi signé par Palacios (Orchestre Philharmonique de Grande-Canarie), ou *Un paseo en trineo* (Une promenade en traîneau), sur une musique de L. Mozart avec un texte de plusieurs auteurs (Orchestre Pablo Sarasate).

Le modèle classique de musique didactique pour jeunes, représenté par l'œuvre de Britten, *Guide d'Orchestre pour jeunes*, a aussi sa place dans les programmations actuelles ; c'est ainsi que L'Auditorium de Barcelone comme l'Orchestre de Cordoue incluent cette œuvre dans leur programmation de cette saison. Cependant, il semble que ce modèle de concert pour jeunes n'a pas eu une continuité suffisante, et pour autant, le répertoire pour ce type de public est beaucoup plus réduit. Dans les programmations de cette année, nous trouvons deux exemples de concerts formés par une sélection d'œuvres du XXe siècle. Le premier, intitulé *Vuelo a Iberoamérica* (Volant vers l'Amérique du Sud) et offert par l'Orchestre National, inclut des fragments d'œuvres de Milhaud, Ginastera ou Villa-Lobos, entre autres. Le second, présenté par L'Auditorium de Barcelone sous le titre *La machine orchestre*, inclut une sélection intéressante de musiques de Honegger, Ligeti, ou Ives, entre autres. Mais la musique du XXe siècle qui commence à être plus présente dans le répertoire des concerts didactiques pour jeunes est le jazz. Cette création musicale spécifique du siècle dernier trouve sa place dans les programmations didactiques d'orchestres comme le Symphonique de Euskadi ou le Symphonique de Galice, et d'institutions comme L'Auditorium de Barcelone. Étant donné que le fait de programmer une musique pour

a las músicas más recientes, podríamos incluir también dentro de esta categoría de “nuevo cuento musical” el *Petrouska* de Stravinsky, con texto de Fernando Palacios, que ofrece la Orquesta de Córdoba en su programación de este curso. Otras formaciones incluyen también nuevos cuentos aunque con músicas más antiguas, como *Sherezade*, de Rimsky-Korsakov, con texto nuevamente de Palacios (Orquesta Filarmónica de Gran Canaria) o *Un paseo en trineo*, con música de L. Mozart y texto de varios autores (Orquesta Pablo Sarasate).

También el modelo clásico de música didáctica para jóvenes, representado por la obra de Britten *Guía de Orquesta para Jóvenes*, tiene su hueco en las programaciones actuales, y así vemos que tanto L’Auditori de Barcelona como la Orquesta de Córdoba incluyen esta obra en sus programaciones para este curso. Sin embargo, parece que este modelo de concierto para jóvenes no ha tenido suficiente continuidad, con lo que el repertorio para este tipo de público es mucho más reducido. En las programaciones de este año encontramos dos ejemplos de conciertos formados por una selección de obras del siglo XX. El primero, titulado *Vuelo a Iberoamérica* y ofrecido por la Orquesta Nacional, incluye fragmentos de obras de Milhaud, Ginastera o Villalobos, entre otros. El segundo, ofertado por L’Auditori de Barcelona con el título de *La máquina orquestal*, incluye una interesante selección de músicas de Honegger, Ligeti, o Ives, entre otros. Pero la música del siglo XX que empieza a estar más presente en el repertorio de los conciertos didácticos para jóvenes es el jazz. Esta creación musical específica del pasado siglo encuentra su sitio en las programaciones didácticas de orquestas como la Sinfónica de Euskadi o la Sinfónica de Galicia, y de entidades como L’Auditori de Barcelona. Debido a la mayor dificultad que supone programar música para un público adolescente, los conciertos para jóvenes son, en general, menos abundantes que los infantiles y sus contenidos también son otros. Se recurre a músicas más cercanas como el jazz o el rock, o bien a músicas de otras culturas, como la música africana, por ejemplo, antes que



**Aigua. La música que corre.** Foto/photo: © Auditori de Barcelona.

un public d’adolescents suppose une difficulté majeure, les concerts pour jeunes abondent généralement moins que ceux qui sont destinés aux enfants et leur contenu est aussi différent. On recourt habituellement à des musiques plus proches, comme le jazz ou le rock, ou bien à des musiques provenant d’autres cultures, comme la musique africaine, par exemple, plutôt que de présenter la musique dite classique (y compris les créations musicales plus ou moins contemporaines) qu’on considère, à priori, totalement éloignée des intérêts des adolescents. Une exception remarquable doit cependant être signalée : la programmation pour jeunes qui est offerte par l’Orchestre Philharmonique de Grande-Canarie, l’une des formations orchestrales ayant le plus de tradition en matière de concerts didactiques. Au long d’une trajectoire de plus de dix ans, nous trouvons des concerts pour jeunes avec des œuvres de Beethoven ou de Haydn, par exemple, à côté de concerts entièrement composés par des musiques du XXe siècle, depuis un choix d’œuvres pour piano ou quatuor, jusqu’à de la musique électroacoustique, comme celle du concert intitulé *Histoires sans images*, donné par l’ensemble Musiques Vivantes de Lyon.

### 3 Musique vocale

La prépondérance de la musique instrumentale dans les concerts pour enfants et adolescents est une constante de la programmation didactique, sans qu’il y ait une raison spécifique qui justifie la carence de musique vocale. Il est certain que de temps en temps, un concert présente un itinéraire historique de la



*El planeta Analfabía*, Fernando Palacios. Foto/photo: © Ópera de Cámara de Madrid/O.F.G.C.

ofertar música de la llamada clásica (incluyendo las creaciones musicales más o menos contemporáneas) que, a priori, suele considerarse totalmente fuera de los intereses adolescentes. Una excepción notable a esta tendencia es la programación para jóvenes que ofrece la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, una de las formaciones orquestales con más tradición en conciertos didácticos. En su trayectoria de más de diez años encontramos conciertos para jóvenes con obras de Beethoven o Haydn, por ejemplo, al lado de conciertos cuyo contenido es exclusivamente música del siglo XX, desde una selección para piano o para cuarteto de cuerda, hasta música electroacústica, como la del concierto titulado *Historias sin imágenes*, a cargo del grupo francés Musiques Vivantes de Lyon.

### 3 Música vocal

El predominio de la música instrumental en los conciertos para niños y jóvenes es una constante en las programaciones didácticas, sin que haya

musique chorale, mais il est encore plus vrai que la voix a une présence plus réduite que la musique instrumentale dans les concerts didactiques. On a parfois avancé que la pose de la voix ou l'attitude des chanteurs pourraient provoquer l'éclat de rire des enfants, mais c'est plutôt l'impossibilité de comprendre un texte chanté, souvent dans une langue étrangère, qui présente le plus grand obstacle pour que ce type de musique puisse toucher pleinement un public d'enfants. Les exceptions ne manquent évidemment pas et démontrent qu'un bon choix musical soutenu par une narration suggestive peut convertir un concert vocal en un événement musical extraordinairement agréable. C'est par exemple le cas de la production musicale *Rosamunda, la rana soprana* (Rosemonde, la grenouille soprano), créée par les Concerts Scolaires de l'Orchestre Philharmonique de Grande-Canarie en 1997, avec un texte et une sélection musicale de Pilar O'Connor : avec l'unique appui du piano et de la narration, un soprano maintient l'attention des enfants tout au long de l'écoute d'un choix varié d'arias et de chansons. L'Orchestre Ville de Grenade semble tenir encore plus compte de la voix, comme le prouve le programme de cette saison qui comprend une cantate avec participation de chœurs d'enfants et d'adolescents provenant de centres éducatifs de Grenade, la capitale et la province, et un concert de musique vocale traditionnelle de Grenade. L'Auditorium de Barcelone et la fondation La Caixa prêtent eux aussi une grande attention à la musique vocale : la programmation de la première institution comprend le concert intitulé *Wimoweh*, a capella, et un répertoire provenant principalement de la musique populaire de divers pays ; de son côté, La Caixa présente un concert en famille donné par le groupe vocal I Fagiolini et un répertoire varié, avec, entre autres, des musiques du XVIe siècle et des mélodies du Far West.

Quant à la musique de scène, l'Orchestre Symphonique de Bilbao dédie l'un de ses concerts didactiques à la musique espagnole, avec le programme intitulé *Voyage dans le monde de la Zarzuela*, bien qu'il ne semble pas y avoir de représentation scénique. Dans les centres opéristiques espagnols, nous trouvons aussi une programmation particulièrement dirigée à un public d'enfants. D'une part, le



una razón específica que justifique la carencia vocal. Es cierto que de vez en cuando aparece algún concierto presentando un recorrido histórico por la música coral, pero la realidad es que la voz tiene menor presencia en los conciertos didácticos que la música instrumental. Algunas veces se ha alegado el peligro de que la voz impostada o la actitud de los cantantes puedan ser motivo de risa ante los niños, pero más bien es la imposibilidad de comprensión del texto cantado, a menudo en idiomas extranjeros, lo que dificulta que este tipo de música llegue de forma plena al público infantil. No faltan excepciones, no obstante, que demuestran que una buena selección musical engarzada en una narración atractiva puede hacer de un concierto vocal un hecho musical enormemente grato. Es el caso de la producción musical titulada *Rosamunda, la rana soprana*, estrenada en los Conciertos Escolares de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria en 1997, con texto y selección musical de Pilar O'Connor, donde con sólo un piano, una soprano y la narración se consigue que los niños escuchen una variada selección de arias y canciones sin que la atención decaiga. En la Orquesta Ciudad de Granada parecen tener más en cuenta la voz, pues han programado en este curso una cantata con participación de coros infantiles y juveniles de centros educativos de Granada y provincia, y un concierto con música vocal tradicional de Granada. También L'Auditori de Barcelona y la fundación La Caixa prestan atención a la música vocal en su programación: en el primer caso con el concierto titulado *Wimoweh*, para voces a capella y un repertorio predominantemente tomado de la música popular de países diversos; en el caso de La Caixa, con un concierto en familia a cargo del grupo vocal I Fagiolini y un repertorio variado, con músicas del siglo XVI y melodías del Oeste americano, entre otras.

Respecto a la música escénica, la Orquesta Sinfónica de Bilbao dedica uno de sus conciertos didácticos a la música española, con el programa titulado *Viaje por el mundo de la Zarzuela*, aunque parece ser sin representación escénica. En los centros operísticos españoles encontramos



*Rita*, Donizetti. Foto/photo: © Javier del Real. Teatro Rela de Madrid.

Grand Théâtre du Liceu de Barcelone offre deux opéras adaptés pour un public d'enfants : *La petite flûte enchantée* et *Le Superbarbier de Séville*. Les caractéristiques de ces adaptations résident dans les traductions des textes (chantés en catalan), la réduction de la formation instrumentale et la durée ne dépassant pas une heure et quart. D'autre part, le Théâtre Royal de Madrid a créé cette saison le cycle "Opéra en famille", avec les titres *Bastien et Bastienne*, de Mozart, et *Rita*, de Donizetti. Mais au contraire du Liceu, la musique, dans ce dernier cas, n'est pas réduite : les œuvres programmées sont courtes, les textes se chantent dans la langue d'origine mais sont traduits en sous-titrage, de même que les textes parlés ; on y ajoute un narrateur comme aide complémentaire permettant de mieux suivre l'opéra.

Mais si nous voulons trouver des opéras pour enfants écrits par des auteurs plus contemporains, il faudra de nouveau se diriger à l'Orchestre Philharmonique de Grande-Canarie. En effet, dès la saison 98/99, la programmation pour écoliers de cet orchestre inclut une production d'opéra infantile qui

también una programación especial para niños. Por un lado, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona ofrece dos óperas adaptadas para el público infantil: *La petita flauta màgica* y *El superbarber de Sevilla*. Son características de estas adaptaciones las traducciones de los textos (se canta en catalán), la reducción de la plantilla instrumental y la duración no superior a una hora y cuarto. Por otro lado, en el Teatro Real de Madrid ha estrenado este curso el ciclo "Ópera en familia", con los títulos *Bastián y Bastiana*, de Mozart, y *Rita*, de Donizetti. A diferencia del Liceu, aquí la música no se reduce sino que se buscan obras cortas, los textos se cantan en su idioma original aunque con sobretítulos traducidos, al igual que los textos hablados, y se introduce la figura del narrador como complemento que ayude a seguir la ópera.

Pero si queremos encontrar ópera para niños precedente de autores más contemporáneos, nuevamente hay que dirigir la mirada a la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Desde el curso 98/99, la programación escolar de esta orquesta incluye una producción operística infantil no sólo dirigida a los niños sino también interpretada por niños, lo que la hace aún más atractiva, y siempre con títulos de autores contemporáneos, algunos de ellos vivos en la actualidad. Las óperas representadas hasta el momento han sido *Amahl y los visitantes nocturnos* y *Socorro, socorro, los Globolinks*, de Gian Carlo Menotti, *Brundibar*, de Hans Krása, el estreno de *El planeta Analfabia*, de Fernando Palacios, y la incluida en la programación de este curso, *El pequeño deshollinador* de Benjamin Britten. La producción de estas obras se debe, casi siempre, a la compañía Ópera de Cámara de Madrid, cuyos montajes se caracterizan por el uso de la traducción del texto cantado, el número reducido de personajes, la inclusión de protagonistas y coros infantiles y la duración breve (en torno a una hora).

#### 4 Renovación del repertorio

Después del análisis de las distintas programaciones didácticas que encontramos en España, podemos ver que los modelos de concierto predominantes, atendiendo a sus contenidos, son los siguientes:

ne vise pas seulement les enfants mais qui est aussi interprétée par des enfants, ce qui lui donne un charme de plus, et toujours avec des œuvres d'auteurs contemporains, dont certains sont encore bien vivants. La liste des opéras représentés jusqu'à ce jour comprend *Amahl et les visiteurs nocturnes* et *Au secours, au secours, les Globolinks* de Gian Carlo Menotti, *Brundibar* de Hans Krása, la création de *El planeta Analfabia* (La Planète Analfabia) de Fernando Palacios, et inclus dans la programmation de cette saison, *Le petit ramoneur* de Benjamin Britten. La production de ces œuvres se doit, presque toujours, à la Compagnie de L'Opéra de Chambre de Madrid, dont les montages se caractérisent par l'usage de la traduction du texte chanté, le nombre réduit des personnages, l'inclusion d'enfants dans les rôles principaux et les chœurs, ainsi qu'une durée brève, d'une heure environ.

#### 4 Rénovation du répertoire

Après avoir analysé les différentes programmations didactiques que nous trouvons en Espagne, nous pouvons remarquer que les modèles de concert qui, selon leur contenu prédominant, sont les suivants :

- modèle du conte musical : dirigé fondamentalement à un public d'enfants, il présente certains exemples déjà considérés comme des classiques, et écrits par des compositeurs du XXe siècle.
- modèle thématique : visant plutôt un public d'adolescents, il se compose généralement d'un choix varié de musique, souvent du XXe siècle, avec une attention particulière portée au jazz, ou bien avec de la musique populaire, d'un environnement familier ou au contraire éloigné (autres cultures).
- opéras pour enfants : interprétés avec ou sans enfants, et représentés en version originale ou adaptés pour le public en question.

Bien que le modèle du conte musical soit celui qui abonde le plus, le répertoire dont il dispose n'est pas tellement varié, et la recherche de nouvelles œuvres est fondamentale une fois que l'on a programmé les typiques *Pierre et le loup* ou *L'Histoire de Babar*. On peut ainsi nommer les *Histoires pour dormir* de Tom Johnson, *Le soleil ivre* de Tilo Medek, ou *Le petit et triste son* d'Alain Ridout, programmés ces dernières saisons par l'Orchestre Philharmonique de Grande-

– modelo cuento musical: dirigido fundamentalmente al público infantil, presenta algunos ejemplos ya considerados como clásicos, procedentes de compositores del siglo XX.

– modelo temático: normalmente dirigido a adolescentes, suele constar de una selección variada de música, a menudo del siglo XX con especial incidencia en el jazz, o bien con música popular, tanto del entorno próximo como lejano (otras culturas).

– óperas infantiles: interpretadas con o sin niños, y representadas en su versión original o adaptadas para el público infantil.

Aunque el modelo de cuento musical es el más abundante, el repertorio del que se dispone no lo es tanto, por lo que la búsqueda de nuevas obras se convierte en fundamental una vez que ya se han programado los típicos *Pedro y el lobo* o *Historia de Babar*. Aparecen así composiciones como las *Historias para dormir*, de Tom Johnson; *El sol borracho*, de Tilo Medek; o *El pequeño y triste sonido*, de Alain Ridout, programadas en temporadas pasadas por la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Otras obras más recientes son las que configuran uno de los Conciertos Escolares de Navarra de este curso: *Opus number Zoo*, de L. Berio; *La rana fanfarrana*, de Dimitri Tapkof; y *¡Qué asco de bichos!*, de Martin Butler, las tres incluidas en un mismo concierto titulado *Animales con problemas*.

Pero, sin duda, lo que más ha contribuido a la ampliación del repertorio musical didáctico ha sido la aparición de obras compuestas por encargo. Incluso, sin equivocarnos mucho, podríamos situar el punto de partida de los conciertos didácticos en España tal como hoy los conocemos gracias a uno de estos encargos. Sucedió en el año 1992, cuando la orquesta de RTVE solicitó a Fernando Palacios la composición de una obra para su concierto anual de *Música en Familia*. Es éste uno de los casos de programación didáctica como hecho aislado, sin preparación ni continuidad, que se celebra cada año en enero, con la festividad de Reyes como pretexto para atraer a la familia al concierto. No obstante, gracias a este encargo surgió *La mota de polvo*, de Fernando Palacios, que su-



*El pequeño deshollinador/Le petit ramoneur*, Benjamin Britten. Foto/photo: © Ópera de Cámara de Madrid.

Canarie. D'autres œuvres plus récentes ont été données au cours de l'un des Concerts Scolaires de Navarre de cette saison : *Opus number Zoo*, de L. Berio, *La rana fanfarrana* (La grenouille fanfaronne), de Dimitri Tapkof et *Quelle horreur de sales bêtes!* de Martin Butler, les trois œuvres jouées dans un même concert intitulé *Animaux avec problèmes*.

Mais ce qui a sans doute le plus contribué à l'amplification du répertoire musical didactique a été l'apparition d'œuvres composées sur commande. Nous pourrions même sans trop nous tromper, situer le point de départ des concerts didactiques en Espagne, comme nous les connaissons aujourd'hui, à partir d'une de ces commandes. C'était en 1992, quand l'orchestre de la RTVE (Radio Télévision Espagnole) a demandé à Fernando Palacios de composer une œuvre pour son concert annuel de *Musique en Famille*. C'était là l'un des cas de programmation didactique considérée comme un fait isolé, sans préparation ni continuité, qui a lieu chaque année en janvier, à l'occasion de la Fête de Rois, et qui est un prétexte pour inviter les familles à assister à un concert. Cependant, grâce à cette commande, Fernando Palacios a créé *La mota de polvo* (Le grain de poussière), œuvre qui a été le début d'une nouvelle façon de penser la musique pour enfants. Grâce à cette œuvre, la Fondation Orchestre Philharmonique de Grande-Canarie a demandé au compositeur de mettre en marche son cycle de concerts pour écoliers et famille. La programmation de ces concerts a donné lieu à de nouvelles œuvres destinées au public d'enfants, et beaucoup d'entre elles ont été des commandes de la Fondation. Nous pouvons signaler de nombreux contes musicaux, certains provenant de la composition de textes nouveaux pour

puso el inicio de una nueva forma de pensar la música para niños. Gracias a esta obra, el compositor fue llamado por la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria para poner en marcha su ciclo de conciertos escolares y en familia. De la programación de estos conciertos han salido nuevas obras destinadas al público infantil, muchas de ellas creadas por encargo de la propia Fundación. Podemos destacar varios cuentos musicales, algunos surgidos de la composición de textos nuevos para músicas existentes, como los ya mencionados de Carmen Santonja o *Janos, el niño que soñaba despierto*, con texto de El Gran Wyoming y música de Kodály; otros cuentos son completamente nuevos en texto y música, como *La historia de Felipe*, de Wolfgang Hartmann, para trombón solista y narrador; *Insectos infectos*, de Fernando Palacios, para marimba solista y narrador; o *Los niños de la isla del Norte*, con música de Javier López de Guereña y texto de Félix Cábez. Esta misma Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria no sólo ha encargado nuevas obras sino que, con motivo del décimo aniversario de los conciertos escolares, que se cumplió el curso pasado, puso en marcha el Concurso Internacional de Composición de Cuentos musicales con objeto de renovar el repertorio musical infantil existente. En su primera edición, el concurso fue ganado por José Antonio Esteban Usano, con la obra *Timoteo y el ladrón de canciones*, para narrador y orquesta, estrenada también en Las Palmas de Gran Canaria en marzo de 2002. Esta obra cuenta la fantástica historia de Timoteo, el niño que venció a un dorpo (ser fantástico del interior de la Tierra) y liberó las canciones que éste tenía atrapadas, y en ella destaca una perfecta integración de texto y música combinando una interesante utilización de los recursos orquestales.

Aunque el concierto anual de *Música en Familia* de la orquesta de RTVE es, como vimos, un hecho puntual y aislado, su existencia ha posibilitado la aparición de un nuevo repertorio para público infantil, pues a lo largo de los años han seguido encargando a diversos compositores la creación de nuevas obras, entre las que podemos

describir algunas existentes, como los, déjà nommés, de Carmen Santonja o *Janos, l'enfant qui rêvait éveillé*, sur un texte du Gran Wyoming et une musique de Kodály; d'autres contes ont une musique et un texte absolument nouveaux, comme *L'histoire de Philippe*, de Wolfgang Hartmann, pour trombone soliste et narrateur, *Insectes infectos* (Insectes infects), de Fernando Palacios, pour marimba soliste et narrateur, ou *Los niños de la isla del Norte* (Les enfants de l'île du Nord) sur une musique de Javier López de Guereña et un texte de Félix Cábez. Cette même Fondation de l'Orchestre Philharmonique de Grande-Canarie a commandé non seulement des œuvres nouvelles mais encore, à l'occasion, la saison dernière, du dixième anniversaire concerts scolaires, a mis en marche le Concours International de Composition de contes musicaux dont le but est de rénover le répertoire musical pour enfants. Dans sa première édition, le concours a été gagné par José Antonio Esteban Usano, avec l'œuvre *Timoteo y el ladrón de canciones* (Timothée et le voleur de chansons), pour narrateur et orchestre, œuvre créée aussi à Las Palmas de Grande-Canarie en mars 2002. Cette œuvre raconte l'histoire fantastique de Timothée, l'enfant qui a vaincu un "dorpo" (être fantastique vivant à l'intérieur de la Terre) et a libéré les chansons que celui-ci retenait en son pouvoir; l'intégration du texte et de la musique et l'utilisation parfaite des recours orchestraux sont remarquables.

Bien que le concert annuel de *Musique en famille* de l'orchestre de RTVE est, comme nous l'avons signalé, un fait ponctuel et isolé, son existence a permis l'apparition d'un nouveau répertoire pour enfants, étant donné que plusieurs compositeurs, au long des années, ont reçu des commandes d'œuvres nouvelles, entre lesquelles nous pouvons remarquer: *La noche* (La nuit) de José de la Vega sur un texte de Montserrat del Amo, *Soy Superman* (Je suis Superman) de José Luis Greco sur un texte de Moisés Santiago, *Las baquetas de Javier* (Les baguettes de Xavier), dont le texte et la musique sont de Fernando Palacios.

Le Festival International de Musique Contemporaine de Alicante est une autre source de création musicale destinée au public d'enfant; il a créé plusieurs œuvres qui ont été commandées à leurs auteurs pour cette catégorie de public. En nous

destacar las siguientes: *La noche*, con música de José de la Vega y texto de Montserrat del Amo; *Soy Superman*, de José Luis Greco, con texto de Moisés Santiago; o *Las baquetas de Javier*, con texto y música de Fernando Palacios.

Otra fuente de creación musical destinada al público infantil ha sido el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, donde se han estrenado obras encargadas expresamente a sus autores para esta categoría de público. Citando sólo los últimos años, encontramos títulos como *Tuve tuba por un tubo*, de Fernando Palacios; *ConCierta Cuento* de María Escribano; *Tribus*, de Rafael Liñán; o *Una sonrisa sin gato*, de José Luis Greco<sup>2</sup>.

De la importancia que los conciertos para niños han tomado en la sociedad habla el hecho de que una entidad privada como la Fundación Santa María encargue una obra musical para conmemorar el aniversario de su colección de literatura infantil y juvenil *El barco de vapor*. El compositor Tomás Garrido fue el encargado de crear una composición musical que simboliza un viaje por la creación, un homenaje a la lectura que, al igual que la música, puede ser muy divertida (tanto la antigua como la clásica o la moderna) si te enseñan a disfrutarla. La obra, titulada igualmente *El barco de vapor*, es una suite que mezcla la creación original del autor con un collage de músicas famosas que describen tormentas u otros elementos de la naturaleza, y pudo escucharse también en el ciclo de conciertos escolares de Gran Canaria en el curso 97/98.

Un caso curioso dentro de la producción musical por encargo lo constituye la serie de piezas musicales que Tomás Martín de Vidales ha ido solicitando a diversos compositores españoles como regalo de cumpleaños para su hija. Entre los títulos así creados encontramos *Bis: pasen, señores, pasen*, de Santiago Lanchares; o *Pastel*, de José Luis Greco, ambas estrenadas en Las Palmas de Gran Canaria.

limitant à ces dernières années, nous pouvons citer *Tuve tuba por un tubo*, (J'eus du tuba jusqu'à en tituber) de Fernando Palacios, *ConCierta Cuento* (Jeu de mot entre "concierto" et "con cierto", "concert" et "avec un certain" et "cuento" qui signifie conte et bobard) de María Escribano, *Tribus* de Rafael Liñán ou *Una sonrisa sin gato* (Un sourire sans chat) de José Luis Greco<sup>2</sup>.

L'importance grandissante, dans la société, des concerts pour enfants se reflète par exemple dans la décision de la Fondation Santa María de commander une œuvre musicale pour commémorer l'anniversaire de sa collection de littérature infantile et juvénile *El barco de vapor*. Le compositeur Tomás Garrido a été choisi pour écrire une composition musicale qui symbolise un voyage dans la création, un hommage à la lecture qui, de même que la musique, peut être très amusante (aussi bien l'ancienne que la classique ou la moderne) si on l'enseigne dans ce sens. L'œuvre, également appelée *El barco de vapor* (Le bateau à vapeur), est une suite qui mêle la création originale de l'auteur avec un collage de musiques célèbres qui décrivent des tempêtes et d'autres éléments de la nature ; elle a aussi été jouée au cours du cycle de concerts scolaires de Grande-Canarie dans la saison 97/98.

Nous pouvons aussi citer un cas curieux dans la production musicale "de commandes", il s'agit de la série de pièces musicales que Tomás Martín de Vidales a commandée à divers compositeurs espagnols comme cadeau d'anniversaire pour sa fille. Entre les titres créés à cette occasion, nous trouvons *Bis: pasen, señores, pasen* ("Bis: passez, messieurs, passez"), de Santiago Lanchares ; ou *Pastel* ("Gâteau"), de José Luis Greco, tous deux ont été créés à Las Palmas de Grande-Canarie.

Les programmations didactiques de cette saison montrent l'importance grandissante de la musique composée spécifiquement pour un public d'enfants, comme nous pouvons le constater à travers les diverses créations prévues pour être interprétées par certains orchestres espagnols. La liste est la suivante :

<sup>2</sup> Esta obra no fue estrenada durante el festival de Alicante sino posteriormente en Madrid.

<sup>2</sup> Cette œuvre n'a pas été créée au Festival d'Alicante mais ultérieurement à Madrid.

Las programaciones didácticas de este curso muestran esta creciente importancia de la música compuesta específicamente para público infantil, pues aparecen en ellas varios estrenos previstos en algunas de las orquestas españolas. Son las siguientes:

– Real Orquesta Sinfónica de Sevilla: estreno absoluto de la obra *Acuarela Sinfónica*, del compositor José Ramón Hernández Bellido. En palabras del propio compositor, “la obra *Acuarela Sinfónica* es una breve pieza escrita para orquesta sinfónica con una clara intención didáctica: la de mostrar el conjunto de las distintas familias instrumentales de la orquesta. Por esta razón, el peso de la obra recae sobre los continuos juegos tímbricos entre las distintas secciones orquestales que se alternan con algunos solos destacados de la sección de percusión. [...] La corta duración de la pieza y, a su vez, el gran número de elementos musicales presentes la dotan de gran intensidad. El lenguaje utilizado pretende ser, por un lado, asequible al público hacia el que va dirigido y, por otro, ser síntesis de las nuevas tendencias de este siglo XXI en cuanto a tratar de volver por parte del compositor a identificarse con la audiencia, sin que por ello tenga que renunciar a las posibilidades de la atonalidad y de otros recursos contemporáneos”.

– Orquesta Ciudad de Granada: estreno absoluto de la obra *El canto de los niños*, con interpretación de la Orquesta y estudiantes de música de grado elemental y medio. La composición de esta obra se debe a Ramón Roldán, por encargo de la Junta de Andalucía.

– Orquesta Sinfónica de Euskadi: estreno absoluto de la obra titulada *Gloria*, teatro musical basado en un poema de Gloria Fuertes con texto de José Ignacio Ansorena y música de José Luis Greco, en interpretación del Grupo de Cámara de la orquesta.

## 5 Fernando Palacios

Si hay una persona destacada en este campo de los conciertos didácticos es, sin duda, la polifacética figura de Fernando Palacios. En su condición de compositor ha ampliado notablemente

– Orchestre Symphonique Royal de Séville : première mondiale de l'œuvre *Acuarela Sinfónica (Aquarelle symphonique)*, du compositeur José Ramón Hernández Bellido. Suivant le compositeur, “l'œuvre *Aquarelle Symphonique* est une pièce brève écrite pour orchestre symphonique avec une intention didactique évidente : celle de montrer l'ensemble des diverses familles instrumentales de l'orchestre. Pour cette raison, le poids de l'œuvre retombe sur les jeux de timbres continus entre les diverses sections orchestrales qui alternent avec certains solos provenant de la section des percussions. [...] La courte durée de la pièce et, à la fois, le grand nombre d'éléments musicaux confèrent à l'œuvre une grande intensité. Le langage utilisé prétend être, d'une part, accessible au public à qui il est dirigé et, d'autre part, faire une synthèse des nouvelles tendances de ce XX<sup>e</sup> siècle, où le compositeur tente une nouvelle fois de s'identifier aux auditeurs, sans que cela signifie qu'il devra renoncer aux possibilités de l'atonalité et d'autres recours contemporains.”

– Orchestre Ville de Grenade : première mondiale de l'œuvre *El canto de los niños* (Le chant des enfants), interprétée par l'orchestre et par des étudiants de musique de niveaux élémentaire et moyen. La composition de cette œuvre a été commandée à Ramón Roldán par la Junta de Andalucía (Communauté de l'Andalousie).

– Orchestre Symphonique de Euskadi : première mondiale de l'œuvre intitulée *Gloria*, théâtre musical basé sur un poème de Gloria Fuertes avec un texte de José Ignacio Ansorena et une musique de José Luis Greco, interprété par le Groupe de Chambre de l'orchestre.

## 5 Fernando Palacios

S'il y a une personnalité que nous devons signaler dans le domaine des concerts didactiques, c'est, sans aucun doute, le musicien aux mille facettes Fernando Palacios. En tant que compositeur, il a élargi d'une façon remarquable le répertoire d'œuvres de tout genre et pour tout type de public, comme celles que nous avons déjà mentionnées, *La mota de polvo*, *Las baquetas de Javier* ou *Insectos infectos*, pour public d'enfants, *Modelos para armar* (Modèles à construire), pour adolescents, et d'autres d'œuvres

el repertorio con obras de todo género y para todo tipo de público, como las ya mencionadas *La mota de polvo*, *Las baquetas de Javier* o *Insectos infectos*, para público infantil, *Modelos para armar*, para jóvenes, y otras obras con participación escénica como *Ínfimo*, música incidental para espectáculo de títeres, o su última obra, la ópera *El planeta Analfabía*.

Como pedagogo, desde su labor de asesor musical del Departamento Pedagógico de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, ha participado en la creación de más de 60 programas diferentes elaborando los textos incluidos en muchos de los conciertos ofrecidos e interviniendo en la música que se interpreta, mediante una labor de selección y/o creación. Esta función de asesor musical se ha ido ampliando a otras orquestas españolas de forma que, actualmente, Fernando Palacios también participa en la programación didáctica de agrupaciones como la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, la Orquesta de Córdoba o la Orquesta Nacional de España, y colabora con entidades como la institución Príncipe de Viana, del Gobierno de Navarra, en la programación de sus conciertos escolares.

Como divulgador, Fernando Palacios ejerce de director artístico de la colección *La mota de polvo*, de Producciones AgrupArte, desde donde se han editado en forma de disco-libro muchos de los programas didácticos creados para las programaciones de las orquestas antes mencionadas. En la misma editorial se ha publicado un libro titulado *La brújula al oído* en el que se recogen los guiones de muchos de estos conciertos didácticos ya experimentados por varias agrupaciones orquestales. Estos guiones incluyen el texto, la selección musical y los ejemplos necesarios para llevar a cabo el concierto.

La abundante producción creativa de Fernando Palacios, en sus facetas de compositor y pedagogo, y su labor de asesor musical en diversos puntos del territorio español, unidas a la difusión escrita y grabada de sus creaciones posibilitan que muchos de los conciertos didácticos que se programan en diferentes formaciones orquestales españolas sean obra de este autor. No quiere esto



**Fernando Palacios en el estreno (première) de *El planeta Analfabía*.** Foto/photo: © Ópera de Cámara de Madrid/Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

avec participation sur scène comme *Ínfimo* (Infime), musique de scène pour spectacle de marionnettes, ou sa dernière œuvre, l'opéra *El planeta Analfabía*.

En tant que pédagogue, comme conseiller musical du Département Pédagogique de l'Orchestre Philharmonique de Grande-Canarie, il a participé à la création de plus de 60 programmes différents, élaborant les textes inclus dans de nombreux concerts et en intervenant dans la sélection et / ou création de la musique. Cette fonction de conseiller musical s'est étendue à d'autres orchestres espagnols de telle façon que Fernando Palacios, actuellement, participe aussi à la programmation didactique d'ensembles comme l'Orchestre Symphonique de Castille et León, l'Orchestre de Cordoue ou l'Orchestre National d'Espagne, et collabore avec des institutions comme l'Institution Príncipe de Viana, du Gouvernement de Navarre, pour la programmation des concerts scolaires.

En tant que divulgateur, Fernando Palacios est directeur artistique de la collection *La mota de polvo*, des Productions AgrupArte, qui a édité, sous forme de livre-disques, de nombreux programmes didactiques créés pour les programmations des orchestres mentionnés plus haut. Cette maison d'édition a publié un livre intitulé *La brújula al oído* (La

decir que no haya alternativas, pues también hay otras muy buenas iniciativas en puntos donde no se da esta presencia de Fernando Palacios, como los casos de Cataluña o la Orquesta Ciudad de Granada, por ejemplo. Aunque la dificultad estriba en mantener un buen nivel de calidad, quizá no sea descabellado suponer que el germen ya sembrado por Fernando Palacios dará sus frutos en un futuro próximo, en forma de abundantes y variadas programaciones musicales didácticas en cualquier rincón de España.

## 6 El futuro

Es evidente que la nueva tendencia de conciertos dirigidos a un público no adulto se expande rápidamente y su número seguirá en aumento. Sería deseable que su calidad también lo fuese y no lleven la coetilla de “didáctico” o “para niños” conciertos de calidad más que dudosa. La labor desarrollada desde los departamentos didácticos de varias de las orquestas españolas y diversas instituciones públicas o privadas ha ido aumentando en cantidad y calidad y debería servir de referencia en el desarrollo de nuevas programaciones. La formación del profesional encargado de crear este tipo de concierto aún no está claramente definida, de ahí la disparidad de contenidos y propuestas existentes. Ante la ausencia de estudios reglados para una disciplina tan amplia y reciente como ésta de los conciertos didácticos, la solución podría consistir en la creación de grupos de trabajo de profesionales procedentes de campos diversos como la docencia, la música y las artes escénicas. Un ejemplo de este tipo de trabajo colectivo lo constituye el llamado Equipo de Apoyo que participa en la elaboración y realización de los conciertos escolares de Navarra, algunos de cuyos miembros han empezado a colaborar en los conciertos didácticos de otras comunidades.

Respecto al repertorio ofrecido, aunque no está de más repetir producciones ya experimentadas en cursos pasados, sería recomendable recuperar algunas de las composiciones creadas con finalidad didáctica y que, en ocasiones, no han sido escuchadas más que el día de su estreno. Está

boussole à l'oreille) qui regroupe de nombreux textes de ces concerts didactiques, déjà interprétés par diverses formations orchestrales. Ces livres incluent le texte, la sélection musicale et les exemples nécessaires pour mener à bien le concert.

L'abondante production créatrice de Fernando Palacios, dans ses facettes de compositeur et pédagogue, et son travail de conseiller musical dans divers points du territoire espagnol, unis à la diffusion écrite et enregistrée de ses créations permettent que de nombreux concerts didactiques qui sont programmés par différentes formations orchestrales espagnoles soient l'œuvre de cet auteur. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas d'autres alternatives, il existe en effet d'autres très bonnes initiatives où Fernando Palacios n'est pas présent, comme c'est le cas de la Catalogne ou de l'Orchestre Ville de Grenade, par exemple. Bien que la difficulté réside dans le fait de maintenir un bon niveau de qualité, il n'est peut-être pas insensé de supposer que le germe semé par Fernando Palacios donnera ses fruits dans un futur proche, sous forme de programmations musicales didactiques abondantes et variées dans tous les coins de l'Espagne.

## 6 Le futur

Il est évident que la nouvelle tendance de concerts dirigés à un public non adulte se répand rapidement et le nombre de ces concerts continuera à croître. Il serait souhaitable que leur qualité le soit aussi, et que l'étiquette “didactique” ou “pour enfants” ne soit pas associée à des concerts d'un niveau plus que douteux. Le travail réalisé à partir des départements didactiques de plusieurs orchestres espagnols et diverses institutions publiques ou privées a augmenté en quantité et qualité et devrait servir de référence pour le développement de nouvelles programmations. La formation du professionnel chargé de créer ce type de concert n'est pas encore clairement définie et nous avons pour autant une disparité de contenus et propositions. Étant donné l'absence d'études officielles pour une discipline si ample et si récente comme celle qui régit les concerts didactiques, la solution pourrait consister en la création de groupes de travail de professionnels venant d'horizons divers, comme l'enseignement, la musique et les arts



claro que es más fácil y barato programar Mozart o Haendel que música de cualquier autor contemporáneo, pero se podría hacer un esfuerzo por recobrar o estrenar músicas que forman parte de la producción artística actual. Pensemos, por ejemplo, en la abundante producción de carácter pedagógico de María Escribano, con obras como *El sonido viajero*, para cantante/narrador y ensemble de guitarras, o la ópera infantil de Marisa Manchado, titulada *Tres americuentos*, por hablar sólo de compositoras españolas. La audición infantil no tiene prejuicios y la actividad didáctica en otros países demuestra que el repertorio contemporáneo es tan válido como el "antiguo". Si los museos, a través de su Departamento Pedagógico, pueden programar conciertos de música contemporánea, como está sucediendo en el IVAM o el CGAC o en el Thyssen-Bornemisza<sup>3</sup>, sería lógico pensar que existiese una colaboración con los profesionales especialistas en educación musical y conciertos didácticos para que el mismo programa fuese igualmente ofrecido al público infantil, a través de los centros escolares o en sesiones horarias especiales, por ejemplo. La colaboración entre las instituciones culturales y las educativas, como sucede en Andalucía, se vuelve necesaria para unir esfuerzos y sumar resultados.

El camino iniciado hace unos años en torno a los conciertos para público infantil tuvo un punto de reflexión en mayo de 2002, con la celebración del *Encuentro Internacional sobre la difusión de Conciertos Didácticos* en Las Palmas de Gran Canaria. Allí se reunieron profesionales y especialistas en el tema para mostrar la situación española y compararla con la de otros países. De las conclusiones extraídas de aquel encuentro destacamos las siguientes:

– Necesidad de una formación académica específica para los profesionales de los conciertos didácticos, cuyas áreas de estudio implicadas irían desde la pedagogía a la gestión cultural, pasando por una formación musical específica (composición, improvisación) o la comunicación social.

scénicas. Un ejemplo de ce type de travail collectif est constitué par l'Équipe d'Appui qui participe à l'élaboration et la réalisation des concerts scolaires de Navarre, dont certains de ses membres ont commencé à collaborer aux concerts didactiques d'autres communautés.

Quant au répertoire qui est offert, bien que l'on puisse parfaitement répéter des productions qui ont déjà fait leur preuve au cours des saisons antérieures, il serait recommandable de récupérer certaines compositions écrites avec un but didactique et qui, parfois, n'ont été jouées que le jour de leur création. Il est évident qu'il est plus facile et meilleur marché de programmer Mozart ou Haendel que de la musique de n'importe quel auteur contemporain, mais un effort pourrait être fait pour récupérer ou créer des musiques qui font partie de la production artistique actuelle. Nous pensons, par exemple, à l'abondante production de caractère pédagogique de María Escribano, avec des d'œuvres comme *El sonido viajero* (Le son voyageur), pour chanteur/narrateur et ensemble de guitares, ou *Tres americuentos* (Trois américontes), opéra pour enfants de Marisa Manchado, pour ne parler que de compositrices espagnoles. L'audition des enfants ne comporte pas de préjudices et l'activité didactique dans d'autres pays démontre que le répertoire contemporain est aussi valable que "l'ancien". Si les musées, par leur département pédagogique, peuvent programmer des concerts de musique contemporaine, comme c'est le cas pour l'IVAM, le CGAC ou le Thyssen-Bornemisza<sup>3</sup>, on pourrait en toute logique penser à une collaboration entre les professionnels spécialistes en éducation musicale et concerts didactiques pour que le même programme soit également offert à un public d'enfants à travers les centres scolaires ou, par exemple, au cours de sessions horaires particulières. La collaboration entre les institutions culturelles et éducatives, comme c'est le cas en Andalousie, devient nécessaire pour unir les efforts et faire la somme des résultats.

Le chemin commencé il y a quelques années

<sup>3</sup> Con ocasión de la reciente exposición *Analogías Musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*.

<sup>3</sup> À l'occasion de l'exposition récente *Analogías Musicales: Kandinsky y sus contemporáneos* (Analogies musicales : Kandinsky et ses contemporains).

– Importancia de la colaboración entre las entidades organizadoras de conciertos didácticos y la administración educativa, con especial atención al papel del profesorado, que debería participar en la elaboración de propuestas didácticas.

– Utilidad de un programa informático para la gestión de conciertos (producción y organización).

– Necesidad de una evaluación a largo plazo de los conciertos didácticos para conocer su incidencia real en la sociedad, pues las características de cada concierto pueden ser variables según las necesidades o la disponibilidad de medios propios de cada punto de actuación.

El próximo punto de encuentro en torno a los conciertos didácticos se producirá en el año 2004, dentro del previsto Foro de la Cultura, en Barcelona, con el proyecto de creación de una asociación internacional de Departamentos Pedagógicos de orquestas. Será el momento de analizar y sacar nuevas conclusiones acerca del avance realizado en los últimos años en este camino cada vez más amplio de los conciertos didácticos.

Amalia Moreiras es profesora de música en Enseñanza Secundaria.

autour des concerts pour un public d'enfants est arrivé à un point de réflexion en mai 2002, avec la célébration de la *Rencontre Internationale sur la diffusion des Concerts Didactiques* à Las Palmas de Grande-Canarie. Des professionnels et des spécialistes du thème se sont réunis pour montrer la situation espagnole et la comparer avec celle d'autres pays. Parmi les conclusions de cette rencontre, nous signalons les points suivants :

– Nécessité d'une formation académique spécifique pour les professionnels des concerts didactiques, dont les aires d'études impliquées iraient de la pédagogie à la gestion culturelle, en passant par une formation musicale spécifique (composition, improvisation) ou la communication sociale.

– Importance de la collaboration entre les institutions organisatrices de concerts didactiques et l'administration éducative, avec une attention toute particulière prêtée au rôle du professorat, qui devrait participer à l'élaboration de propositions didactiques.

– Utilité d'un programme informatique pour la gestion de concerts (production et organisation).

– Nécessité d'une évaluation à long terme des concerts didactiques pour connaître leur incidence réelle sur la société, car les caractéristiques de chaque concert peuvent varier suivant les nécessités ou la disponibilité de moyens propres à chaque lieu de représentation.

Le prochain point de rencontre ayant pour sujet les concerts didactiques aura lieu en 2004, à l'occasion du Forum de la Culture à Barcelone, avec le projet de création d'une association internationale de Départements Pédagogiques d'orchestres. Ce sera le moment d'analyser et de tirer de nouvelles conclusions sur les progrès réalisés ces dernières années dans cette voie, de plus en plus large, des concerts didactiques.

Amalia Moreiras est professeur de musique en lycée.

## Acciones educativas para el público joven en la Cité de la Musique

**D**esde su creación en 1995, la Cité de la Musique desarrolla una política educativa muy activa y tendente a reforzar los lazos con el público joven y adulto.

Concebidas a menudo como prolongaciones de la programación de conciertos y de exposiciones (más de 250 representaciones y diversas exposiciones temáticas en el Museo de la Música por año), las acciones educativas van desde la sensibilización a la formación y adoptan diferentes formas de acercamiento: conferencias, talleres, práctica instrumental, estudio de sonido, cursos anuales, etc.

El objetivo principal de estas acciones es ampliar el público de la música, dándole los medios para aguzar su sensibilidad y profundizar en su comprensión del lenguaje musical.

La Cité acoge todas las músicas. Numerosos repertorios —clásico, jazz, contemporáneo y músicas tradicionales— son interpretados por los más grandes músicos de nuestra época. Los espectáculos y conciertos programados para los jóvenes (50 por año) abordan también una amplia gama de repertorios. Algunos conciertos se presentan bajo una mirada artística (poética, teatral...) o, a menudo, como un acercamiento didáctico (extractos comentados). También pueden ser objeto de una preparación previa con los colegios e institutos. Es el caso de los conciertos “Musicoulistes”, realizados en colaboración con la Orquesta de París (3 o 4 por año), y los conciertos para jóvenes propuestos por el Ensemble Intercontemporain (2 conciertos por año).

Reflejo de la diversidad de esta programación, la acción pedagógica ofrece la posibilidad de des-

## Actions éducatives pour le jeune public à la Cité de la Musique

**D**epuis sa création en 1995, la Cité de la musique développe une politique éducative très active visant à renforcer les liens avec le public jeune et adulte.

Souvent conçues comme prolongements de la programmation des concerts et des expositions (plus de deux cent cinquante représentations et plusieurs expositions thématiques au Musée de la musique par an), les actions éducatives vont de la sensibilisation à la formation et adoptent différentes formes d'approche : conférences, ateliers, pratique instrumentale, studio son, cours annuels...

L'objectif principal est d'élargir le public de la musique, en lui donnant les moyens d'aiguiser sa



cubrir los instrumentos, las culturas y la música del mundo entero. En tanto que las visitas al museo privilegian el enfoque patrimonial, los cursos sobre la historia y los estilos favorecen la reflexión teórica, y los talleres de práctica instrumental introducen a los participantes en el corazón de la experiencia musical.

Estos variados recorridos de acercamiento a la música son seguidos por numerosos jóvenes que llegan a la Cité, ya sea a través del colegio (56.200 jóvenes visitantes en 2002), individualmente o en familia. Las fórmulas propuestas van desde la sesión puntual de una hora, al ciclo de 10 a 30 sesiones en un proyecto de varios meses. Los más pequeños (a partir de 3 años) se orientan hacia las clases de iniciación musical, los que son más mayores (a partir de 8 años) a los talleres de percusión del mundo (África, Asia, Oriente Próximo, Cuba, Caribe...) y al descubrimiento de los lenguajes contemporáneos.

La filosofía de estas actividades reposa en primer lugar en la práctica colectiva, que desarrolla la escucha, la concentración y el espíritu cívico. En segundo lugar, busca la iniciación a la diversidad de expresiones musicales; y por último, el trabajo con músicos profesionales.

Dos tipos de programas permiten a los jóvenes aproximarse al lenguaje contemporáneo: el taller de creación y los ciclos del estudio de sonido. Estos dos programas se pueden unir, como ocurrió en el taller de creación de 2003, dedicado a Varèse.

### El Taller de creación

La Cité de la Musique cuenta con la presencia constante del Ensemble Intercontemporain, formación de 31 solistas en residencia. Impulsado en 1995 por David Robertson, en aquel momento director musical del Ensemble Intercontemporain, el taller de creación ha tenido siempre la ambición de familiarizar a los jóvenes con el lenguaje de los compositores por la vía de proyectos que incluyen la escritura y la práctica musical.

Integrado anualmente en la programación de la Cité de la Musique, el taller de creación culmina con una presentación pública en una sala de con-

sensibilité et d'approfondir sa compréhension du langage musical.

La Cité accueille toutes les musiques. De nombreux répertoires – classique, jazz, contemporain et musiques traditionnelles – y sont interprétés par les plus grands musiciens de notre temps. Les spectacles et concerts programmés pour les jeunes (cinquante par an) abordent eux aussi une large palette de répertoires. Certains des concerts sont présentés sous un regard artistique (poétique, théâtral...) ou suivant une approche didactique (extraits commentés...). Ils font éventuellement l'objet d'une préparation en amont avec des classes de collèges et lycées. C'est le cas des concerts *Musicouïsses*, réalisés en collaboration avec l'Orchestre de Paris (trois ou quatre concerts par an), et des concerts pour les jeunes proposés par l'Ensemble Intercontemporain (deux concerts par an).

Reflet de la diversité de cette programmation, l'action pédagogique offre la possibilité de découvrir les instruments, les cultures et les musiques du monde entier. Alors que les visites du Musée privilégient le regard patrimonial et que les cours sur l'histoire et les styles favorisent la réflexion théorique, les ateliers de pratique instrumentale plongent les participants au cœur de l'expérience musicale.

Ces multiples parcours d'approche de la musique sont suivis par de nombreux jeunes qui viennent à la Cité, soit encadrés par leur école (56 200 jeunes visiteurs en 2002), soit individuellement ou en famille. Les formules proposées vont de la séance ponctuelle d'une heure au cycle de dix à trente séances, voire au projet de plusieurs mois. Les plus petits (à partir de trois ans) sont orientés vers la classe d'éveil musical, les plus grands (à partir de huit ans) vers les ateliers de percussions du monde (Afrique, Asie, Proche-Orient, Cuba, Caraïbes...) et la découverte des langages contemporains.

La philosophie de l'ensemble de ces activités repose premièrement sur la pratique collective, qui développe l'écoute, la concentration, l'esprit civique ; deuxièmement sur l'initiation à la diversité des expressions musicales ; troisièmement sur le travail avec des musiciens professionnels.

Deux types de programmes permettent aux jeunes d'aborder le langage contemporain : l'atelier de

ciertos. Una media de entre 500 y 600 espectadores asiste al concierto.

### Un proyecto pedagógico adaptado

El objetivo del taller de creación es favorecer el descubrimiento de un compositor<sup>1</sup> por parte de un público que no es el habitual de la música contemporánea. Este acercamiento se dirige en efecto a jóvenes alumnos de colegios e institutos, llevados por su profesor de educación musical. Su potencial musical es extremadamente variable: los participantes pueden ser alumnos de primaria cuyo bagaje musical es muy relativo, pero también alumnos de clases con horarios adaptados<sup>2</sup> o estudiantes de secundaria que han escogido la opción de música en su currículo. Frente a este público heterogéneo, el desarrollo pedagógico respeta una sola filosofía –mostrar el repertorio– pero toma formas diferenciadas en función de la experiencia musical de cada uno.

### Los protagonistas

Cada taller de creación es un proyecto largo (alrededor de 6 meses) y necesita una implicación importante por parte de todos los participantes.

El tema del taller –compositor o temático– es escogido por la Cité de la Musique y el Ensemble Intercontemporain, en el marco de la programación de la sala de conciertos. La información se publica en el programa de la temporada (120.000 ejemplares) y en el programa escolar (30.000 ejemplares) de la Cité de la Musique con el objeto de que los profesores puedan inscribirse. Cada año, alrededor de tres clases son seleccionadas en función de la implicación y el interés del profesor en el repertorio contemporáneo.

<sup>1</sup> Compositores y temáticas tratadas en el taller de creación desde 1995: Steve Reich, 1995; Bernd Alois Zimmermann, 1996; Igor Stravinsky y Olivier Messiaen, 1997; Karlheinz Stockhausen, 1998; György Ligeti, 1999; Luciano Berio, 2000; el encuentro de las músicas populares y del repertorio contemporáneo, 2001; John Cage, 2002; Edgar Varèse, 2003; la Noche, 2004.

<sup>2</sup> Clases con horarios adaptados (CHAM): los alumnos comparten su tiempo entre el centro escolar y la escuela de música; su horario está adaptado para poder seguir los dos cursos.

creación et les cycles du studio son. Ces deux programmes peuvent se rejoindre. C'était le cas pour l'atelier de création 2003, consacré à Varèse.

### L'atelier de création

La Cité de la musique bénéficie de la présence constante de l'Ensemble Intercontemporain, formation de trente et un solistes en résidence.

Impulsé en 1995 par David Robertson, alors directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain, l'atelier de création a toujours eu pour ambition de familiariser des jeunes au langage des compositeurs par le biais de projets incluant l'écriture et la pratique musicale.

Intégré chaque année à la programmation de la Cité de la musique, l'atelier de création s'achève par une présentation publique donnée dans la salle des concerts. Une moyenne de cinq à six cents spectateurs assiste au concert.

### Un projet pédagogique adapté

L'objectif de l'atelier de création est de favoriser la découverte d'un compositeur<sup>1</sup> par un public qui n'est pas initialement celui de la musique contemporaine. Cette approche s'adresse en effet à de jeunes élèves de collèges et de lycées, encadrés par leur professeur d'éducation musicale. Leur potentiel musical est extrêmement variable : les participants peuvent être des enfants de sixième dont le bagaje musical est très relatif mais aussi des élèves de classes à horaires aménagés<sup>2</sup> ou des lycéens qui ont choisi l'option musique dans leur cursus. Face à ce public hétérogène, la démarche pédagogique respecte une philosophie unique –découvrir le répertoire– mais prend des formes différenciées en fonction de l'expérience musicale de chacun.

<sup>1</sup> Compositeurs et thématiques abordés au sein de l'atelier de création depuis 1995 : Steve Reich, 1995 ; Bernd Alois Zimmermann, 1996 ; Igor Stravinsky et Olivier Messiaen, 1997 ; Karlheinz Stockhausen, 1998 ; György Ligeti, 1999 ; Luciano Berio, 2000 ; la rencontre des Musiques populaires et du Répertoire contemporain, 2001 ; John Cage, 2002 ; Edgar Varèse 2003 ; la Nuit, 2004.

<sup>2</sup> Classes à horaires aménagés (CHAM) : les élèves partagent leur temps entre l'établissement scolaire et l'école de musique ; leur emploi du temps est aménagé pour mener les deux cursus.

Un equipo artístico se constituye entonces y reúne a los solistas del Ensemble Intercontemporain, los profesores y el responsable de actividades pedagógicas de la Cité de la Musique.

Los profesores, de educación musical, comprometen una clase semanal de una hora, que a veces se añade a la opción de música. En el marco de la enseñanza general, el proyecto debe permitir, contando con el apoyo de la administración, aumentar el volumen correspondiente a la música: cada intervención requiere de dos horas para realizar un trabajo eficaz, con una media de siete u ocho intervenciones por ciclo.

En ciertos centros, estos proyectos han permitido conseguir créditos al margen de la disciplina musical.

Las primeras reuniones de trabajo ponen en contacto al músico, padrino de la clase, al profesor y al responsable de la Cité de la Musique. Durante las sesiones de preparación, músicos y profesores definen los primeros ejes: selección de obras, orientaciones de la práctica musical, reparto de roles. Hay, a veces, cinco o seis pianistas en la misma clase. Hace falta, por lo tanto, inventar cuatro manos o derivar a esos alumnos hacia una intervención vocal, por ejemplo.

En esta etapa es necesario igualmente definir un plan de trabajo, momento delicado, ya que los solistas se ven obligados a encontrar disponibilidad en su calendario para ir a las escuelas.

El trabajo puede entonces comenzar con los alumnos, la Cité de Musique se encarga de hacer un seguimiento de los talleres y de gestionar la coordinación artística y logística.

### **El taller de creación 2003: Edgar Varèse**

Tres clases parisinas participaron: Colegio Camille-Claudiel de Villepinte (11 a 12 años), apadrinada por Vincent Bauer, percussionista; Colegio Jean-Baptiste-Clément de Dugny (12 a 13 años), apadrinada por Arnaud Boukhitine, tuba y Jens Mcmanama, corno; y, por último, Instituto Georges-Brassens (16 a 17 años), apadrinada por Pierre Strauch, violonchelista.

Los alumnos fueron sumergidos en un recorrido de exploración lenta y minuciosa. Objetivo:

### **Les protagonistes**

Cada atelier de création est un projet long (environ six mois) et nécessite un investissement important de la part de tous les participants.

Le sujet de l'atelier – compositeur ou thématique – est choisi par la Cité de la musique en concertation avec l'Ensemble Intercontemporain dans le cadre de la programmation de la salle des concerts. L'information est publiée dans la brochure de saison (120 000 exemplaires) et dans la brochure scolaire (30 000 exemplaires) de la Cité de la musique afin que les enseignants puissent s'inscrire. Chaque année, environ trois classes sont retenues en fonction de l'implication et de l'intérêt de l'enseignant pour le répertoire contemporain.

Une équipe artistique est alors constituée. Elle réunit les solistes de l'Ensemble Intercontemporain, les enseignants et le responsable des événements pédagogiques de la Cité de la musique.

Les enseignants sont des professeurs d'éducation musicale assurant un cours hebdomadaire d'une heure, auquel s'adjoint parfois l'option musique. Dans le cadre de l'enseignement généraliste, le projet doit permettre, avec le soutien de l'administration, d'augmenter le volume horaire dévolu à la musique : chaque intervention nécessite en effet une plage de deux heures pour réaliser un travail efficace, à raison d'une moyenne de sept ou huit interventions par classe.

Dans certains établissements, ces projets ont permis l'allocation de crédits supplémentaires à la discipline musicale.

Les premières réunions de travail mettent en présence le musicien, parrain de la classe, le professeur et le responsable de la Cité de la musique. Lors des séances de préparation, musiciens et professeurs définissent les premiers axes : choix des œuvres, orientations de la pratique musicale, répartition des rôles. Il y a parfois cinq ou six pianistes dans une même classe ! Il faut donc inventer des quatre mains ou orienter ces élèves vers une intervention vocale par exemple.

A cette étape intervient également la définition du planning, moment délicat, les solistes devant trouver des disponibilités dans leur calendrier pour se rendre par la suite dans les établissements scolaires.



Alumnos del colegio Camille-Claudel de Villepinte/Élèves du collège Camille-Claudel de Villepinte. Foto/photo: © Cité de la Musique.

comprender, a semejanza de Varèse, como se puede organizar los sonidos para producir una obra musical. Cada uno se aventura, en primer lugar, en la obra del compositor. Piezas como *Arcana*, *Ameriques*, *Déserts* o, incluso, *Ionisation* alimentaron su imaginario.

El concierto, que presentaba cinco piezas, dos de Varèse (*Intégrales* y *Ionisation*) y tres composiciones realizadas siguiendo el espíritu del compositor (*Villepinte s'éveille*, *Océans*, *Varésie*), mostró el modo en que el acercamiento de los profesionales puede enriquecer a los aficionados.

### **Villepinte s'éveille**

Varèse... Ese nombre no le decía nada a los 20 alumnos de 11 o 12 años de un colegio de Villepinte. Con un bagaje musical muy corto, se sorprendieron cuando Vincent Bauer les hizo escuchar *Ameriques*. Sin embargo, detectaron, por

El trabajo puede alors commencer avec les élèves eux-mêmes, la Cité de la musique étant chargée de suivre les ateliers sur le terrain, d'assurer une coordination artistique et logistique.

### **L'atelier de création 2003 : Edgar Varèse**

Trois classes ont participé : une sixième du collège Camille-Claudel de Villepinte (région parisienne) parrainée par Vincent Bauer, percussionniste ; une cinquième du collège Jean-Baptiste-Clément de Dugny (région parisienne) parrainée par Arnaud Boukhitine, tubiste et Jens McManama, corniste ; une première du lycée Georges-Brassens de Paris parrainée par Pierre Strauch, violoncelliste.

Les élèves se sont investis dans une démarche d'exploration lente et minutieuse. Objectif : comprendre, à l'instar de Varèse, comment on peut organiser les sons pour produire une pièce musicale. Chacun s'est tout d'abord aventuré dans l'œuvre du

debajo de la música, sonidos cotidianos: claxons, sirenas, martillos... Es así que, de manera natural, la búsqueda se orientó hacia una toma de conciencia del entorno sonoro y un trabajo sobre el ruido bajo todas sus formas, de la más chirriante a la más melodiosa.

Los niños fueron repartidos en familias –cadenas, papeles, metales, sirenas, bidones-tambores– con el objetivo de ilustrar el hilo conductor de la obra que estaban escribiendo: el despertar de una ciudad con sus ruidos crecientes (noción de *crescendo* y notación), su mañana progresivamente ruidosa, el día que poco a poco encuentra un ritmo. Esta noción de ritmo fue ilustrada por células tomadas de *Ionisation*, combinadas con nociones de timbre e intensidad, y dirigida por Vincent Bauer y un alumno.

Los niños abordaron y experimentaron nociones musicales de base y llevaron un trabajo de escucha que constantemente guió sus elecciones y su interpretación. Vincent Bauer organizó los elementos seleccionados por los alumnos y el profesor, orquestó la escritura y la estructura de las secuencias y dio referencias musicales precisas, así como su notación.

Utilizando como instrumentos materiales cotidianos, acompañada de percusiones, la composición *Villepinte s'éveille* tomó una forma modesta, pero sin concesiones.

### **Océans**

Con una edad media de 12 o 13 años los niños de Dugny –estudiantes de conservatorio– no tenían ningún conocimiento previo de Varèse y sus prácticas colectivas de música contemporánea eran casi inexistentes. Su composición *Océans* se basa en *Déserts*: es, efectivamente, en la escucha y el análisis de esta obra donde se apoyaron los niños para crear su composición colectiva, bajo la guía de Jens McManama y Arnaud Boukhitine.

De Varèse, apreciaron la modernidad, la constante búsqueda de sonoridades y de estructuras nuevas, el lenguaje que toma en cuenta el fenómeno sonoro en sí y borra toda distinción entre sonido musical y ruido.

Los alumnos escogieron en primer lugar anali-

compositeur. Des pièces comme *Arcana*, *Amériques*, *Déserts* ou encore *Ionisation* ont nourri leur imaginaire.

Le concert, qui présentait cinq pièces, deux de Varèse (*Intégrales* et *Ionisation*) et trois compositions collectives réalisées dans l'esprit du compositeur (*Villepinte s'éveille*, *Océans*, *Varésie*), a illustré la manière dont l'approche des professionnels peut enrichir celle des amateurs.

### **Villepinte s'éveille**

Varèse... Ce nom n'évoquait rien aux vingt vingt élèves de la classe de 6<sup>e</sup> d'un collège de Villepinte. Pourvus d'un bagage musical très mince, ils ont été très surpris lorsque Vincent Bauer leur a fait écouter *Amériques*. Cependant, ils ont détecté, au-delà de la musique, des sons du quotidien : klaxons, sirènes, marteaux... C'est ainsi que, très naturellement, la recherche s'est orientée vers une prise de conscience de l'environnement sonore et un travail sur le bruit sous toutes ses formes, de la plus grinçante à la plus mélodieuse.

Les enfants ont été répartis en familles – chaînes, papiers, métaux, sirènes, bidons-tambours – afin d'illustrer le fil conducteur de la pièce qu'ils étaient en train d'écrire : le réveil d'une ville avec ses bruits croissants (notion de *crescendo* et notation), son matin progressivement bruyant, la journée qui peu à peu trouve un rythme. Cette notion de rythme a été illustrée par des cellules empruntées à *Ionisation*, combinées à des notions de timbre et d'intensité, le tout dirigé par Vincent Bauer et une élève.

Les enfants ont abordé et expérimenté des notions musicales de base, et mené un travail d'écoute qui a sans cesse guidé leurs choix et leur interprétation. Vincent Bauer a organisé les éléments retenus par les élèves et le professeur, il a orchestré l'écriture et l'agencement des séquences, donné des références musicales précises ainsi que leur notation.

Avec comme instruments des matériaux de tous les jours, assortis de percussions, la composition *Villepinte s'éveille* a pris forme, modeste mais sans concession.

### **Océans**

Âgés de douze ou treize ans en moyenne, tous élèves de conservatoire, les enfants de Dugny n'avaient





Alumnos del colegio Jean-Baptiste-Clément de Dugny/Élèves du collège Jean-Baptiste-Clément de Dugny. Foto/ photo: © Cité de la Musique.

zar los elementos precisos de *Déserts*, conglomerados sonoros que a veces se extienden en el tiempo, a veces se repiten o se transforman, repartidos según los diferentes instrumentos con el objeto de variar las sonoridades sin interrupción. Detectaron la complejidad rítmica de los enlaces y superposiciones, lo que conllevó dificultades de interpretación... Apareció la necesidad de dividir los alumnos en grupos dirigidos por separado. Los motivos breves e incisivos como fanfarrias, tipos de señales que puntúan el discurso, fueron utilizadas en las escrituras. Algunos pasajes más libres dejaron lugar a la improvisación. La organización general de la obra se inspiraba en “la oposición de planos y de volúmenes”, indicada por Varèse a propósito de *Déserts*.

Finalmente, *Déserts* comporta pasajes grabados sobre cinta magnética. De aquí se impuso con toda naturalidad la idea de un trabajo de gra-

aucune connaissance de Varèse et une pratique collective de la musique contemporaine quasi inexistante. Leur composition *Océans* répond à *Déserts* : c'est en effet sur l'écoute et l'analyse de cette œuvre que les enfants se sont appuyés pour créer leur composition collective, guidés par Jens McManama et Arnaud Boukhitine.

De Varèse, ils ont apprécié la modernité, la constante recherche de sonorités et de structures nouvelles, le langage qui prend en compte le phénomène sonore en tant que tel et efface toute distinction entre son musical et bruit.

Les élèves ont tout d'abord choisi de retenir des éléments précis de *Déserts* : agrégats sonores, qui parfois s'étalent dans le temps, parfois se répètent ou se transforment, répartis selon les différents instruments de façon changeante afin de varier sans cesse les sonorités. Ils ont détecté la complexité rythmique des enchaînements et des superpositions,

The musical score is divided into four systems. The first system, labeled A, B, and C, contains three piano parts. Part A has a treble clef with triplets of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Part B has a treble clef with a complex rhythmic pattern and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Part C has a treble clef with triplets of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system, labeled Perc. 1 through Perc. 4, contains four percussion parts. Perc. 1 is a snare drum with a steady eighth-note pattern. Perc. 2, 3, and 4 are tom-toms with a steady eighth-note pattern. The score ends with a forte (f) dynamic marking.

Océans, partitura realizada por los alumnos del colegio de Dugny.  
 Océans, partition réalisée par les élèves du collège de Dugny.  
 Foto/photo: © Cité de la Musique.



Alumnos del Instituto Georges Brassens de París, acompañados de Pierre Strauch, violonchelista del Ensemble Intercontemporain/Élèves du Lycée Georges Brassens de París, accompagnés par Pierre Strauch, violoncelliste à l'Ensemble Intercontemporain. Foto/photo: © Cité de la Musique.

bación y de mezcla en el estudio de sonido de la Cité de la Musique. Los alumnos pudieron experimentar y confrontar el proceso de composición asistida por ordenador, hasta llegar a una interacción en tiempo real de interpretación instrumental y de interpretación por ordenador durante el concierto. Una manera viva de mezclar interpretación y multimedia.

### Varésie

“Las cuerdas ya no me satisfacen”<sup>3</sup>. He aquí lo que se presumía difícil para la clase de primero del Instituto Georges Brassens, en su gran mayoría violinistas, violas, violonchelistas, pianistas, e incluso, ¡un organista! La idea elegida fue no tanto

<sup>3</sup> G. Charbonnier, *Entretiens avec Edgar Varésie*, seguido de un estudio de la obra a cargo de Harry Halbreich. Paria, Ed. Belfond, 1970.

ce qui a entraîné des difficultés d'interprétation à trente-trois... Est apparue la nécessité de diviser les élèves en groupes dirigés séparément. Des motifs brefs et incisifs comme des fanfares, sortes de signaux ponctuant le discours, ont été utilisés dans l'écriture. Des passages plus libres ont laissé une place à l'improvisation. L'organisation générale de l'œuvre a été inspirée de "l'opposition de plans et de volumes" indiquée par Varésie à propos de *Déserts*.

Enfin, *Déserts* comporte des passages enregistrés sur bande magnétique. De là s'est imposée tout naturellement l'idée d'un travail d'enregistrement et de mixage au studio son de la Cité de la musique. Les élèves ont pu expérimenter et se confronter au processus de composition assistée par ordinateur, jusqu'à aller vers une interaction du jeu instrumental et du jeu avec les ordinateurs, en temps réel pendant le concert. Une manière vivante de mêler interprétation et multimédia.

**Varésie**, partitura realizada por los alumnos del Liceo Georges Brassens de París. A la izquierda, arriba y abajo: Figuras rítmicas realizadas a partir del nombre EDGAR VARESE por una correspondencia con el sistema morse –A la derecha en la primera línea: las 4 primeras notas son la transcripción musical (en notación alemana) de EDGAR –Líneas siguientes: figuras melódicas deducidas por inversión y retrogradación./*Varésie*, *partition réalisée par les élèves du lycée Georges Brassens de Paris*. À gauche en haut et en bas : figures rythmiques réalisées à partir du nom EDGAR VARESE par une correspondance avec le système morse – À droite première ligne : les 4 premières notes sont la transcription musicale (en notation allemande) de EDGAR – Lignes suivantes : figures mélodiques déduites par renversement et rétrograde. Foto/photo: © Cité de la Musique.

construir una obra "al modo", sino más bien "en el espíritu" de Varèse. Pierre Strauch intentó preservar la posición creadora del compositor: anterior a la noción de timbre, sonido en el espacio, masas sonoras organizadas y siempre renovadas, hasta obtener a veces una saturación del sonido, un caos de donde puedan nacer otras texturas. Después de la escucha y del análisis de *Ionisation*, los alumnos desearon utilizar igualmente la percusión. La creación se elaboró a partir de motivos escritos por los alumnos, en unión a ciertos elementos inspirados en obras de Varèse y la utilización del último acorde de *Ionisation*, así como algunas breves citas de *Offrandes* o de *Densité 21, 5...*

La arquitectura de la obra se constituyó también con algunos elementos codificados: dos sonidos que correspondían a las iniciales del compositor (Mi y Fa sostenido) intervienen de vez en cuando, una línea melódica en canon, realizaba una nueva referencia a diferentes obras del compositor.

La noche del concierto, habiendo superado un cierto número de reticencias en cuanto al lenguaje varésiano —la obra se tituló *Varésies*—, los alumnos llevaron hasta el final su búsqueda de nuevos modos de interpretación instrumental e interpretaron su obra no dirigidos, ilustrando así la calidad de escucha que habían desarrollado en el transcurso de todos esos meses de preparación.

### El concierto

El día del concierto, los alumnos de las tres clases pasaron el día en la Cité de la Musique con un plan de trabajo cargado: instalación, pruebas de sonido, ensayo general y, al final, a las 20 horas, concierto. Este año, el concierto presentado por Dominique Boutel, productora de Radio France, se enriqueció con nuevas dimensiones. Con el objetivo de compartir con el público los elementos de un conocimiento más íntimo del compositor, imágenes de vídeo, grabaciones de comentarios de los alumnos y citas de una entrevista de Varèse, decoraron el propósito a la vez didáctico, musical y creativo. La forma de presentación reviste una gran importancia, ya que debe comuni-

### Varésie

"*Les cordes ne me satisfont plus du tout*"<sup>3</sup>. Voilà qui s'annonçait bien mal pour la classe de 1<sup>re</sup> du lycée Georges-Brassens, en grande majorité violonistas, altistas, violoncellistas, pianistas et même un organiste ! L'idée fut retenue de ne pas construire une pièce "à la manière de" mais "dans l'esprit de" Varèse. Pierre Strauch a toujours souhaité garder la position créatrice du compositeur : mise en avant de la notion de timbre, sons dans l'espace, masses sonores organisées et toujours renouvelées, jusqu'à obtenir parfois une saturation du son, un chaos d'où peuvent naître d'autres textures. Après l'écoute et l'analyse d'*Ionisation*, les élèves ont souhaité également utiliser les percussions.

La création a été élaborée à partir de motifs écrits par les élèves, en liaison avec certains éléments inspirés d'œuvres de Varèse et l'utilisation du dernier accord d'*Ionisation* ainsi que de courtes citations d'*Offrandes*, de *Densité 21, 5...*

L'architecture de la pièce est également constituée de quelques éléments codés : deux sons correspondant aux initiales du compositeur (*Mi et Fa dièse*) interviennent çà et là, ligne mélodique en canon, faisant à nouveau référence à différentes œuvres du compositeur.

Le soir du concert, ayant dépassé un certain nombre de réticences quant au langage varésien — la pièce s'est intitulée *Varésies* —, les élèves ont mené jusqu'au bout leur recherche de nouveaux modes de jeux instrumentaux et ils ont interprété leur pièce non dirigés, illustrant ainsi la qualité d'écoute qu'ils avaient développée au cours de tous ces mois de préparation.

### Le concert

Le jour du concert, les élèves des trois classes ont passé la journée à la Cité de la musique avec un emploi du temps chargé : installation, balance, générale et enfin, à 20 heures, concert. Cette année, le concert présenté par Dominique Boutel, productrice à Radio France s'est enrichi de nouvelles dimensions. Afin de

<sup>3</sup> G. Charbonnier, *Entretiens avec Edgar Varèse*, suivi d'une étude de l'œuvre par Harry Halbreich, Paris, Ed. Belfond, 1970.

car al público una parte de la aventura vivida por todos estos jóvenes durante algunos meses.

Apoyado por el Fonds d'Action Sacem, este proyecto permite afrontar una lectura diversificada de los procesos compositivos de un creador. Cada uno con sus medios –pero compartiendo todos la misma convicción– se sumergen en un descubrimiento que no deja indiferente a nadie: no se trata de que la música contemporánea guste a cualquier precio, sino de conocerla y comprenderla para lograr un comportamiento ciudadano cultivado, que en adelante realice sus propias elecciones.

### El estudio de sonido de la Cité de la Musique

El estudio de sonido de la Cité es un dispositivo<sup>4</sup> pedagógico que combina la electroacústica y la informática. Está concebido para actividades de iniciación a la toma de sonido, la grabación, el montaje, la difusión y la composición. Recurso ideal para el aprendizaje de las técnicas de sonido, el estudio es también un verdadero laboratorio de descubrimiento de los lenguajes musicales. Ofrece medios de examinar “el interior” de la música, escuchar, escoger y manipular elementos, e incluso fabricar una obra musical en el estilo estudiado.

Uno de los principios fundamentales del estudio de sonido es el trabajo colectivo. El dispositivo está acondicionado de manera que cada uno colabore en la realización final, tanto en el plano técnico como en el musical. En efecto, el éxito de los talleres del estudio de sonido reposa en el grado de interacción entre los jóvenes y sobre su

partager avec le public les éléments d'une connaissance plus intime du compositeur, des illustrations vidéo, des enregistrements de commentaires d'élèves, des citations d'une interview donnée par Varèse ont émaillé le propos à la fois didactique, musical et créatif. La forme de présentation revêt une grande importance car elle doit communiquer au public une part de l'aventure vécue par tous ces acteurs pendant quelques mois.

Soutenu par le Fonds d'Action Sacem, ce projet donne à entendre une lecture diversifiée des processus compositionnels d'un créateur. Chacun avec ses moyens – mais tous partageant la même conviction – s'engage dans une découverte qui ne laisse personne indifférent : il ne s'agit pas d'aimer la musique contemporaine à tout prix mais de la connaître et de la comprendre pour aboutir à un comportement de citoyen cultivé, amené par la suite à faire ses choix.

### Le studio son de la Cité de la Musique

Le studio son de la Cité est un dispositif<sup>4</sup> pédagogique combinant l'électroacoustique et l'informatique. Il est conçu pour des activités d'initiation à la prise de son, l'enregistrement, le montage, la diffusion et la composition. Ressource idéale pour l'apprentissage des techniques du son, le studio est aussi un véritable laboratoire de découverte des langages musicaux. Il offre les moyens d'examiner “l'intérieur” de la musique, d'écouter, choisir et manipuler des éléments, voire de fabriquer une pièce musicale dans le style étudié.

Un des principes fondateurs du studio son est le

<sup>4</sup> El dispositivo contiene: una cabina de toma de sonido con *retour casque* que puede acoger a doce personas; una sala de trabajo colectivo para 30 personas, equipada de 6 amplificadores MSP 5 Yamaha, 1 consola 01V Yamaha, 6 micros (Sennheiser, AKG, Lem), 150 instrumentos de música de todo el mundo, todo ello se une a un REGIE equipado con 2 amplificadores Genelec 1038A, una consola O2R, tres consolas 01V, 10 micros (Neumann, Schoeps, DPA), 5 ordenadores (un Mac G4 733, 3 Imac G4 800, un portátil Power book G3 500) y seis lectores grabadores de minidisks. Los programas utilizados son: Digital Performer, Live, Reason, Kontakt, Peak, AudioSculpt, Diphone, Max Msp, Sibelius.

<sup>4</sup> Le dispositif comprend : une cabine de prise de son avec retour casque pouvant accueillir douze personnes ; une salle de travail collectif pour trente personnes équipée de six enceintes amplifiées MSP 5 Yamaha, une consola 01V Yamaha, six micros (Sennheiser, AKG, Lem), cent cinquante instruments de musique du monde entier, le tout relié à une régie équipée de deux enceintes amplifiées Genelec 1038A, une consola O2R, trois consolas 01V, dix micros (Neumann, Schoeps, DPA), cinq ordinateurs (un Mac G4 733, trois Imac G4 800, un portable Power book G3 500) et six lecteurs enregistreurs de minidisks. Les logiciels utilisés sont : Digital Performer, Live, Reason, Kontakt, Peak, AudioSculpt, Diphone, Max Msp, Sibelius.

capacidad de escoger, más adelante de asumir, una parte de la tarea que se fija el grupo. La formulación de las ideas musicales es una etapa pedagógica importante. El grupo debe definir el resultado musical deseado tan claramente como sea posible antes de emprender la búsqueda de soluciones técnicas.

El segundo gran principio es hacer del dispositivo –herramienta de síntesis, de transformación y de proyección de sonido en el espacio– un verdadero instrumento de música que se pueda tocar con sensibilidad y precisión.

El principio pedagógico general consiste en grabar materiales sonoros (instrumentos, voz, ruidos...) y realizar un montaje musical a partir de estos elementos. Un parque instrumental de más de 500 instrumentos de todo el mundo está a disposición de los usuarios. Numerosas variantes pueden imaginarse, dependiendo del repertorio que se aborde: música electroacústica, pop, música contemporánea...

Una sesión de iniciación en el estudio de sonido dura tres horas. Los trabajos más avanzados se efectúan por ciclos de diez sesiones de tres horas. El grupo puede contar con un máximo de treinta personas. Se apoya en dos músicos profesionales y un asistente técnico.

Para componer *Océans*, una de las obras del taller de creación 2003 dedicado a Edgar Varèse, el estudio de sonido se puso al servicio del lenguaje contemporáneo.

Tres sesiones bastaron para elaborar la parte electroacústica que fue interpretada durante el concierto. Los materiales provenían de instrumentos de música y de voz. Impedimentos técnicos se imponían: la relación con el material orquestal escrito por la clase, utilización de timbres instrumentales diferentes, grabación de sonidos de forma natural, sin transformación, pero en estéreo, facilitando la especialización de los recursos de origen, realización de los gestos instrumentales del mejor modo posible para disponer de materiales sonoros de calidad... Los alumnos emprendieron entonces la realización colectiva de una breve obra musical mezclando sus propias creaciones.

A la salida de la primera sesión, se les remitió

trabajo colectivo. Le dispositif est aménagé de manière à ce que chacun collabore à la réalisation finale, tant sur le plan technique que sur le plan musical. En effet, la réussite des ateliers du studio son repose sur le degré d'interaction entre les jeunes et sur leur capacité à choisir, puis assumer, une partie de la tâche que s'est fixée le groupe. La formulation des idées musicales est une étape pédagogique importante. Le groupe doit définir le résultat musical à atteindre aussi clairement que possible avant d'entreprendre la recherche des solutions techniques.

Le deuxième grand principe est de faire du dispositif –outil de synthèse, de transformation et de projection du son dans l'espace – un véritable instrument de musique dont on puisse jouer avec sensibilité et précision.

Le principe pédagogique général consiste à enregistrer des matériaux sonores (instruments, voix, bruits...) et à réaliser un montage musical à partir de ces éléments. Un parc instrumental de plus de cinq cents instruments du monde entier est mis à disposition. De nombreuses variantes peuvent ensuite être imaginées, selon les répertoires abordés : musique électroacoustique, pop, musique contemporaine...

Une séance d'initiation au studio son dure trois heures. Les travaux plus avancés s'effectuent par cycles de dix séances de trois heures. Le groupe peut compter jusqu'à trente personnes. Il est encadré par deux musiciens professionnels et un assistant technique.

Pour composer *Océans*, une des pièces de l'atelier de création 2003 consacré à Edgar Varèse, le studio son a été mis au service du langage contemporain.

Trois séances ont suffi pour l'élaboration d'une partie électroacoustique qui a ensuite été exécutée pendant le concert. Les matériaux provenaient d'instruments de musique et de voix. Des contraintes techniques étaient imposées : être en rapport avec le matériel orchestral écrit par la classe, tout en utilisant des timbres instrumentaux différents ; enregistrer les sons de façon naturelle, sans transformation, mais en stéréo, afin de bénéficier de la spatialisation des sources d'origine ; exécuter les gestes instrumentaux au mieux afin de disposer de matériaux sonores de

un CD que contenía todos los materiales sonoros grabados y los primeros bocetos de mezcla. Más tarde, en su establecimiento escolar, 6 alumnos fueron designados por el grupo para seguir el trabajo en el estudio. Los otros dieron instrucciones para la realización de la parte electroacústica.

La segunda sesión permitió que los 6 alumnos aprendieran a cortar con precisión las muestras e identificarlas. En grupos de dos, con un ordenador, construyeron y nombraron los ficheros audio de calidad. Los títulos reflejaron las características sonoras percibidas –“Flauta de pan + arpa”, “Gran caja voz rítmica”, “Guitarra sembrada de arañazos”– o bien una transcripción fonética –“Mac mut mut”, “Holala hé”– e incluso descripciones poéticas como “Ola estática regular”, “Burbujas”, “Fantasmas”...

En el transcurso de esta fase, los jóvenes pudieron iniciarse en el programa *Live* (secuenciador de muestras con funciones importantes de tratamiento de señal: transposición, modificación de marca temporal, interpretación en tiempo real de las muestras o escritura de encadenamientos) y en el programa *Kontakt* (poderoso muestreador virtual que permite preparar la organización de la repartición de las muestras en todo controlador MIDI).

La tercera sesión se dedicó al dominio del muestreador (*sampler*) que contiene los diferentes instrumentos virtuales preparados.

- Instrumento 1: muestras variadas de *tams*, *steel drums*, flautas diversas e instrumentos de metal, guitarras y cuerdas variadas...;
- Instrumento 2: una sola muestra de flauta repartida sobre el conjunto del teclado con las transposiciones de altura (flauta dulce regular);
- Instrumento 3: Igual que la anterior, pero con *steel drum*;
- Instrumento 4: la flauta 2 y el *steel drum* 3 se reparten cada mitad del teclado.
- Instrumento 5: *tam*, flauta y trombón;
- Instrumento 6: cristal y flauta (“ola estática regular”).

Un ensayo que mezclaba los diferentes elementos (electroacústico y orquesta) y que dirigió Jens McManama, permitió grabar la mejor versión de

qualité... Les élèves ont alors entrepris la réalisation collective d'une courte pièce musicale mixant leurs propres données.

A l'issue de la première séance, un CD audio leur a été remis contenant tous les matériaux sonores enregistrés et les premières esquisses de mixage. Plus tard, dans leur établissement scolaire, six élèves ont été désignés par le groupe pour poursuivre le travail en studio. Les autres ont donné des consignes pour la réalisation de la partie électroacoustique.

La deuxième séance a permis aux six élèves d'apprendre à découper finement les échantillons et à les identifier. Par groupe de deux sur un ordinateur, ils ont construit et nommé des fichiers audio de qualité. Les titres reflétaient les caractéristiques sonores perçues – “Flûte de pan + harpe”, “Grosse caisse voix rythmique”, “Gratté guitare parsemé” – ou bien une transcripción fonética – “Mac mut mut”, “Holala hé” –, voire des descriptions poétiques telles que “Vague statique régulière”, “Bulles”, “Fantômes”...

Au cours de cette phase, les jeunes ont pu s'initier au logiciel *Live* (séquenceur d'échantillons avec des fonctions importantes de traitement du signal : transposition, modification de signature temporelle, jeu en temps réel des échantillons ou écriture d'enchaînements) et au logiciel *Kontakt* (puissant échantillonneur virtuel permettant de préparer l'organisation de la répartition des échantillons sur tout contrôleur MIDI).

La troisième séance a été consacrée à la maîtrise de l'échantillonneur contenant les différents instruments virtuels préparés :

- Instrument 1 : échantillons variés de *tams*, *steel drums*, flûtes diverses et cuivres, guitares et cordes variées... ;
- Instrument 2 : un seul échantillon de flûte réparti sur l'ensemble du clavier avec les transpositions de hauteurs (flûte douce régulière) ;
- Instrument 3 : idem mais avec du *steel drum* ;
- Instrument 4 : la flûte 2 et le *steel drum* 3 répartis chacun sur une moitié de clavier ;
- Instrument 5 : *tam*, flûte et trombone ;
- Instrument 6 : cristal et flûte (vague statique régulière).

Une répétition mêlant les différents éléments (électroacoustique et orchestre), dirigée par Jens



la obra y enviarla por correo electrónico antes del concierto para que los alumnos memorizaran la estructura.

Durante el concierto, tres ordenadores fueron unidos a la mesa de mezclas. Las mezclas se realizaron a través de dos alumnos en directo, los otros cuatro se ocupaban del arranque de las muestras. Una cámara difundía sobre una pantalla gigante las acciones de los alumnos manipulando las máquinas.

Cité de la Musique, Departamento pedagógico: Hélène Koempfen, responsable de las actividades pedagógicas; Christophe Rosenberg, coordinador pedagógico encargado de las nuevas tecnologías; y Marie-Hélène Serra, directora del departamento.

McManama, a permis d'enregistrer la meilleure version de la pièce et de l'envoyer par courrier électronique aux élèves avant le concert pour qu'ils puissent en mémoriser la structure.

Pendant le concert, trois ordinateurs étaient reliés à une console de mixage. Les mixages étaient assurés par deux élèves en direct, les quatre autres s'occupant du déclenchement des échantillons. Une caméra diffusait sur écran géant les actions des élèves manipulant les machines.

Cité de la Musique. Département pédagogie : Hélène Koempfen, responsable des événements pédagogiques ; Christophe Rosenberg, coordinateur pédagogique, chargé des nouvelles technologies ; et Marie-Hélène Serra, directrice du département.



Ensayo en la Guildhall School of Music and Drama de Londres antes de un concierto del proyecto *Connect*. el 11 de julio 2003 © Doce notas/Répétition au Guildhall School of Music and Drama de Londres d'un concert du projet *Connect* le 11 juillet 2003. Foto/photo: © Doce notas (ver página 127).

## Algunas experiencias finlandesas con la Guildhall School de fondo

**R**ecuerdo que el día 19 de octubre de 1996 hubo un ciclo de conferencias con el título “Capacidades creativas de interacción”. El profesor británico, Malcolm Singer de la Guildhall School of Music & Drama, fue invitado para introducir a una serie de pedagogos de la Academia Sibelius [de Helsinki] en las últimas técnicas de educación para jóvenes, tanto de conciertos sinfónicos como de ópera.

Jugamos a “Zip-pop-zap” en círculo, con un disco imaginario de *frezbee*, un juego de relajación que nos hizo tomar contacto con nuestro nivel psicológico infantil, para después cantar, en coro, dobles sonidos sobre las letras “A” y “M”, piano y forte, según las indicaciones del director. Hicimos también improvisaciones instrumentales. La intención era crear –para hacerlo más tarde con los niños– algunas estructuras repetitivas, sobre las que un instrumentista profesional, o un niño, pudiera ejecutar un solo.

Una semana antes, dirigidos también por otro profesor invitado, Richard McNicol, habíamos imitado e improvisado estructuras de música orquestal con toda clase de hierros viejos, juguetes, objetos de madera o cualquier otra materia capaz de emitir sonidos indefinidos. El compositor finlandés Kalevi Aho mostró un vídeo de una escuela de la ciudad de Lahti, donde había improvisado con los niños de manera parecida la estructura de una obra que oírían más tarde en un verdadero concierto sinfónico de la orquesta municipal. Creo que Kalevi Aho fue uno de los primeros en aplicar estas ideas en Finlandia.

En marzo de 1997 un proyecto titulado “De vuelta al futuro – El compositor como elemento de la

## Quelques expériences finlandaises avec la Guildhall School au fond

**J**e me souviens du 19 octobre 1996, date du cycle de conférences dont le titre était “Capacités créatives d’interaction”. Le professeur britannique Malcolm Singer, de la Guildhall School of Music & Drama, avait été invité pour expliquer à une série de pédagogues de l’Académie Sibelius [à Helsinki] les plus récentes techniques d’éducation pour jeunes, dans le domaine des concerts symphoniques et dans celui de l’opéra.

Nous avons joué à “Zip-pop-zap” en cercle, avec un disque imaginaire de *frezbee*, un jeu de relaxation qui nous a permis de prendre contact avec notre



**Kalevi Aho.** Foto/photo: © Centro de Información de Música Finlandesa/Centre d’Information de la Musique Finlandaise (Fimic).

orquesta”, fue adoptado por 13 orquestas sinfónicas. Se trataba de un proyecto compartido por el Centro de Información de Música Finlandesa ([www.fimic.fi](http://www.fimic.fi)) y la Asociación de Orquestas Sinfónicas de Finlandia. Cada orquesta eligió a un compositor cuya misión era componer obras de encargo y cooperar en la elección del repertorio, en tanto que la orquesta tocaría también obras anteriores del compositor. Hay otro tipo de actividades posibles y también deseables que, en muchos casos, han desembocado en una colaboración del compositor con las escuelas locales y, a menudo, los músicos de la orquesta se han implicado también en estas actividades. Según los datos del año 2002, 60.000 niños han escuchado conciertos sinfónicos como consecuencia del trabajo de compositores y músicos con las clases de las escuelas locales. Durante el año pasado han participado en este tipo de contactos 100.000 niños en Finlandia.

El modelo de Guildhall no ha sido el único utilizado para trabajar con los jóvenes. Hay muchas posibilidades, como pintar o dibujar las experiencias de los conciertos con un artista profesional o, por ejemplo, los conceptos aplicados por Markus Fagerudd y la Orquesta Sinfónica de Lappeenranta.

“Hemos trabajado sobre diferentes tipos de conciertos para niños, conciertos interactivos por ejemplo, donde los niños cantan, junto a la orquesta, canciones, melodías y motivos que conocen de antemano. Hemos hecho improvisaciones sobre temas musicales o ideas narrativas. En una producción que llamamos ‘Viaje a las sensaciones musicales’ dividimos un auditorio de niños (de 6 años, más o menos) en cuatro grupos de un máximo de 30 niños, con los cuales hicimos una aventura musical de 50 minutos. La orquesta se agrupó en diferentes conjuntos de cámara distribuidos por varios rincones de la sala. Cada conjunto tenía su propia función específica. Por ejemplo, la sección de cuerdas formaba una telaraña, improvisando una alfombra de sonidos que pudiera asociarse con arañas; la tarea de los niños consistía en andar a gatas entre los pies de los músicos. Los instrumentos de viento formaron un

nivel psicológico infantil, para luego cantar, en coro, dos sonidos sobre las letras “A” y “M”, *piano* y *forte*, según las indicaciones del director. Nosotros también fuimos sometidos a improvisaciones instrumentales. La intención era crear – para ser refrendado más tarde con los niños – algunas estructuras repetitivas a partir de las cuales un instrumentista profesional, o un niño, podría interpretar un solo.

Una semana antes, dirigidos por otro profesor invitado, Richard McNicol, nosotros imitamos e improvisamos estructuras de música orquestral con todo tipo de viejas ferrallas, juguetes, objetos de madera y no importa qué otra materia capaz de emitir sonidos indefinidos. El compositor finlandés Kalevi Aho nos mostró un vídeo de una escuela de la ciudad de Lahti donde, de una manera similar, él había improvisado con los niños la estructura de una obra que ellos entenderían más tarde en el curso de un verdadero concierto sinfónico de la orquesta municipal. Creo que Kalevi Aho ha sido uno de los primeros en aplicar estas ideas en Finlandia.

En marzo 1997, un proyecto titulado “De vuelta al futuro – El compositor en tanto que elemento de la orquesta”, fue adoptado por 13 orquestras sinfónicas. Se trataba de un proyecto que se compartía entre el Centro de Información de Música Finlandesa ([www.fimic.fi](http://www.fimic.fi)) y la Asociación de Orquestras Sinfónicas de Finlandia. Cada orquesta elegía un compositor cuya misión consistía en componer obras sobre pedido y cooperar en la elección del repertorio, ya que la orquesta debía tocar también obras de compositores más antiguos del mismo compositor. Existe también otro tipo de actividades posibles y también interesantes que, en muchos casos, han resultado en una colaboración del compositor con las escuelas locales y, a menudo, los músicos de la orquesta se han comprometido también a participar en estas actividades. Según los datos de 2002, 60.000 niños asistieron a conciertos sinfónicos como consecuencia del trabajo de compositores y músicos con las clases de las escuelas locales. Durante el año pasado, 100.000 niños de Finlandia participaron en este tipo de contactos.

El modelo de la Guildhall no ha sido el único para servir al trabajo con los jóvenes. Hay y habrá otras posi-



**Markus Fagerudd.** Foto/photo: © Centro de Información de Música Finlandesa/Centre d'Information de la Musique Finlandaise (Fimic).

túnel aerodinámico, donde los niños podían convertirse en pájaros. Dos fagotes tocaban música para situaciones concretas, según indicaciones escritas sobre papeletas que los niños podían sacar: 'Ahora nos vamos a África', etc. Hubo también una sala dedicada a las piezas musicales más conocidas por los niños, entre ellas la *Sinfonía n.º 40*, de Mozart tocada por dos flautas y la canción popular finlandesa *Tuku tuku lampaintani*. Tras esta aventura, la orquesta se agrupó en su formación normal sobre la escena del Auditorio, pero con los niños junto a los músicos para que escucharan cómo suena la orquesta desde dentro, tocando por ejemplo el primer movimiento de la *Sinfonía Júpiter*, de Mozart".

Así lo cuenta el propio Markus Fagerudd, quien participó también en un proyecto llamado "El compositor en el Instituto de Música". Los Institutos de Música conforman una red que cubre prácticamente la totalidad del país y que cuenta con un centenar de establecimientos que ofrecen enseñanza de música individual para instrumentos y canto, y con ciertas disciplinas de apoyo enseñadas en grupo. Los costes están subvencionados por el Estado y las administraciones locales. Los institutos se concentran en los jóvenes durante toda la edad escolar, pero cuentan también con grupos para preescolares, entre ellos el denominado "muskari", y que se consagra a los recién nacidos. Para todo el Instituto de Música de Lappeenranta, con el "muskari" incluido, Markus Fagerudd está componiendo una obra sobre algunos temas de la epopeya nacional

bilités, numerosas, como el fait de peindre ou de dessiner les expériences des concerts avec un artiste professionnel ou, par exemple, les concepts appliqués par Markus Fagerudd et la Orchestre Symphonique de Lappeenranta.

"Nous avons travaillé sur différents types de concerts pour enfants, concerts interactifs par exemple, où les enfants chantent avec l'orchestre des chansons, des mélodies et des motifs qu'ils connaissent d'avance. Nous avons fait des improvisations sur des thèmes musicaux ou des idées narratives. Dans une production que nous appelons 'Voyage aux sensations musicales', nous divisons un public d'enfants (de 6 ans, plus ou moins) en quatre groupes de 30 enfants au maximum, avec lesquels nous avons réalisé une aventure musicale de 50 minutes. L'orchestre était regroupé en différents ensembles de chambre répartis dans plusieurs coins de la salle. Chaque ensemble avait une fonction spécifique. Par exemple, la section des cordes formait une toile d'araignée, en improvisant un tapis de sons qu'on pouvait associer avec des araignées; la tâche des enfants consistait à marcher à quatre pattes entre les jambes des musiciens. Les instruments à vent formaient un tunnel aérodynamique où les enfants pouvaient se convertir en oiseaux. Deux bassons jouaient une musique pour des situations concrètes, selon les indications écrites sur des feuillets que les enfants pouvaient montrer: 'Maintenant nous allons en Afrique', etc. Il y avait aussi une salle dédiée aux œuvres musicales plus connues des enfants, parmi lesquelles la *Symphonie n.º 40*, de Mozart jouée par deux flûtes et la chanson populaire finlandaise *Tuku tuku lampaintani*. Après cette aventure, l'orchestre repris sa formation habituelle sur la scène de l'Auditorium, mais avec les enfants à côté des musiciens afin que ceux-ci puissent écouter les sons de l'orchestre de l'intérieur, par exemple dans le premier mouvement de la *Symphonie Jupiter* de Mozart".

C'est là le rapport de Markus Fagerudd qui a également participé à un projet nommé "Le compositeur à l'Institut de Musique". Les Instituts de Musique forment un réseau qui recouvre pratiquement la totalité du pays et qui compte sur une centaine d'établissements offrant un enseig-



**Olli Kortekangas.** Foto/photo: © Centro de Información de Música Finlandesa/Centre d'Información de la Musique Finlandaise (Fimic).

finlandesa, el *Kalevala*, como la canción-diálogo de Joukahainen y Vainamoinen, la forjadura del Sampo, etc. El primer movimiento es ejecutado por el "muskari" con 12 flautas dulces, 20 kanteles de 5 cuerdas (instrumento tradicional finlandés), 7 acordeones, 4 o 5 violines y un par de violonchelos. Incluyendo a los niños que cantan, el grupo se compone de un total de 70 miembros. En los movimientos posteriores tocan y cantan los propios alumnos del Instituto, según el nivel de enseñanza en que se encuentran. "El estreno será en otoño, y la obra carece todavía de nombre. Es una música donde no utilizo sólo mis propias ideas musicales, sino que hay mucho material creado por los propios alumnos. Hay improvisaciones y hay música que proviene de improvisaciones espontáneas de los alumnos. El conjunto total consiste en una orquesta de cuerda, una orquesta de viento, dúos y tríos. Hay incluso un alumno que toca el gran kantele de concierto con mucho virtuosismo", señala Markus Fagerudd.

El compositor Olli Kortekangas, que ha traba-

namente musical individual para instrumentos y canto, y con ciertas disciplinas de apoyo enseñadas en grupo. Este enseñanza es subvencionado por el Estado y las administraciones locales. Los institutos se ocupan principalmente de los jóvenes durante todo el curso escolar, pero también hay grupos para preescolares – como el *muskari*– que se dedica a los recién nacidos. Y es para todo el Instituto de Música de Lappeenranta, *muskari* incluido, que Markus Fagerudd está en camino de componer una obra sobre algunos temas de la épica nacional finlandesa, el *Kalevala*, como la canción-diálogo de Joukahainen y Vainamoinen, la forja del Sampo, etc. El primer movimiento es interpretado por el *muskari* con 12 flautas de lengüeta, 20 *kanteles* de 5 cuerdas (instrumento tradicional finlandés), 7 acordeones, 4 o 5 violines y un par de violonchelos. En contando a los niños que cantan, el grupo se compone de un total de 70 miembros. En los movimientos siguientes, son los alumnos del Instituto que cantan y tocan, según su nivel. "La creación tendrá lugar en otoño, y la obra no tiene aún título. Es una música en la que no sólo utilizo mis ideas musicales sino también un gran material creado por los alumnos. Hay improvisaciones y también hay música que proviene de improvisaciones espontáneas de los alumnos. El conjunto total consiste en un orquesta de cuerdas, un orquesta de vientos, dúos y tríos. Hay incluso un alumno que toca el gran *kantele* de concierto con gran virtuosismo", indica Markus Fagerudd.

El compositor Olli Kortekangas, que ha trabajado con la orquesta de Oulu, uno de los orquestros más septentrionales del mundo, comenta: "Cuando comencé a trabajar como compositor de la Orquesta Sinfónica de Oulu, las clases de música de las escuelas locales ya tenían un músico de la orquesta que tenía la función de padrino. Mi rol era preparar las fiestas con los alumnos de estas clases. Las fiestas como las del Día de la Independencia o de Navidad, en las que recurría a diversas maneras de improvisar, utilizando también instrumentos musicales verdaderos, porque en estas clases la mayoría de los alumnos ya tenían un instrumento. Nosotros también hacíamos paisajes sonoros, etc."

Otro compositor, Eero Hämeenniemi, a

jado con la orquesta de Oulu, una de las orquestas más septentrionales del mundo, cuenta: "Cuando comencé a trabajar como compositor de la Orquesta Sinfónica de Oulu, las clases de música de las escuelas locales tenían ya un músico de la orquesta como padrino. Yo, por mi parte, preparaba fiestas con los alumnos de aquellas clases. Fiestas como la del Día de la Independencia o la Navidad, en las que utilizaba varias maneras de improvisar, sirviéndome también de verdaderos instrumentos musicales, porque en aquellas clases la mayoría de los alumnos tocaban ya un instrumento. Hacíamos también paisajes sonoros, etc."

Otro compositor, Eero Hämeenniemi, colaboró con la Tapiola Sinfonietta, una orquesta de tamaño mozartiano de una población cercana a Helsinki: "Conozco personalmente a Malcolm Singer y las ideas de Guildhall desde hace veinte años y las aplico muy a gusto, aunque con cierta libertad. En Tapiola tratábamos de animar a los niños a ir a los conciertos, tocando e improvisando junto a ellos, algo que me gusta muchísimo. Por ejemplo, utilizamos el tema del último movimiento del *Divertimento*, de Bartók, haciendo adaptaciones para diversos instrumentos y otros utensilios. Antes del concierto, los niños ejecutan sus propias versiones del tema. La administración de la orquesta pone de relieve la importancia de dar a conocer estas representaciones. He continuado esta práctica más tarde con mis conjuntos de cámara".

La Orquesta Municipal de Helsinki apadrina a todos los niños nacidos en el año 2000, hasta que cumplan 14 años. El primer concierto se realizó con los niños recién nacidos. Los bebés elegidos continuarán recibiendo invitaciones a un concierto cada año.

Aún hay que mencionar las actividades de la Ópera Nacional. Aparte de espectáculos para niños, como *Brundibar*, de Krása o *El niño y los sortilegios*, de Ravel, la Ópera realiza producciones en las cuales cantantes profesionales actúan con alumnos de 12 o 13 años. Este concepto se ha practicado ya en 48 ocasiones y con escuelas diferentes. Ocho semanas antes del estreno envían



**Eero Hämeenniemi.** Foto/photo: © Centro de Información de Música Finlandesa/Centre d'Information de la Musique Finlandaise (Fimic).

collaboré avec la Tapiola Sinfonietta, un ensemble de type mozartien, dans une petite ville proche d'Helsinki: "Je connais personnellement Malcolm Singer et les idées de la Guildhall depuis déjà vingt ans et je suis enchanté de les appliquer, mais avec une certaine liberté. À Tapiola, nous essayons d'encourager les enfants à aller aux concerts, en jouant et en improvisant avec eux, ce que j'adore. Par exemple, nous utilisons le thème du dernier mouvement du *Divertimento* de Bartok, en faisant des adaptations pour divers instruments et autres ustensiles. Avant le concert, les enfants interprètent leurs propres versions du thème. L'administration de l'orchestre insiste sur l'importance de faire connaître ces représentations. J'ai continué cette pratique plus tard avec mes ensembles de chambre".

L'Orchestre Municipal d'Helsinki parraine tous les enfants nés en 2000, jusqu'à leur quatorzième anniversaire. Le premier concert s'est réalisé avec les nouveau-nés et les bébés recevront des invitations pour un concert chaque année.

Il faut aussi mentionner les activités de l'Opéra

a la escuela, junto con lo estrictamente musical, materiales informativos sobre el contexto histórico, los aspectos sociales, etc., de la trama. Este material es tratado y elaborado en las clases de historia, lengua, dibujo y música. El día del estreno el director de escena, el director musical y los cantantes profesionales visitan la escuela con todo el aparato de vestuario y escenografía.

Harri Wessman es compositor y crítico musical.

national. En plus des spectacles pour enfants, comme *Brundibar* de Krása ou *L'enfant et les sortilèges* de Ravel, l'Opéra réalise des productions où des chanteurs professionnels sont en scène avec des élèves de 12 ou 13 ans. Ce concept a déjà été mis en pratique à 48 occasions et avec des écoles différentes. 8 semaines avant la première de l'œuvre, l'école reçoit, avec le matériel strictement musical, un dossier informatif sur le contexte historique de l'argument, ses aspects sociaux, etc. Ces informations sont traitées et élaborées dans les classes d'histoire, de langue, de dessin et de musique. Le jour de la première, le directeur de scène, le directeur musical et les chanteurs professionnels se rendent à l'école avec tout l'équipement du vestiaire et de la scénographie.

Harri Wessman est compositeur et critique musical.



## Proyectos educativos de Musica nova Helsinki

**M**usica nova Helsinki es un festival internacional que se celebra anualmente en el marco de la Bienal de Helsinki y que se consagra exclusivamente a la música contemporánea. Los principales organizadores son la Finnish Broadcasting Company, el Festival de Helsinki, la Orquesta Filarmónica de Helsinki y la Academia Sibelius. Muchas otras instituciones, como la Orquesta de Cámara Avanti!, el Ayuntamiento de Espoo, la Ópera Nacional de Finlandia o la Orquesta de Jazz UMO, participan en este festival con sus propios conciertos y actividades.

Desde 1999, año en que el compositor Kimmo Hakola asumió el cargo de director artístico, el festival Musica nova Helsinki organiza proyectos educativos, dirigidos principalmente a los más jóvenes y a sus padres. En el programa del festival hay dos tipos de enfoques pedagógicos: conciertos para las familias y proyectos interactivos para niños y adolescentes.

### **Magic Time** ("Tiempo Mágico")

Las actividades para la familia *Magic Time* ("TaikAika") representan un papel fundamental en el programa de Musica nova Helsinki, ya que suponen el momento en que niños y padres viven experiencias musicales interesantes y conocen un repertorio enfocado principalmente a la música finlandesa actual.

Entre 1999 y 2001, *Magic Time* fue producido en colaboración con el Departamento de Educación de la Finnish National Gallery. Durante un fin de semana, el público se sumergió en el arte y la música en diversas ocasiones. Los visitantes pudieron escuchar varias actuaciones musicales en la Galería, compartir momentos mágicos en forma de cuentos de hadas, así como asistir a varios

## Projets éducatifs de Musica nova Helsinki

**M**usica nova Helsinki est un festival international qui se célèbre annuellement dans le cadre de la Biennale de Helsinki et qui se consacre exclusivement à la musique contemporaine. Les principaux organisateurs sont la Finnish Broadcasting Company, le Festival de Helsinki, l'Orchestre Philharmonique de Helsinki et l'Académie Sibelius. Beaucoup d'autres institutions, comme l'Orchestre de chambre *Avanti!*, la Mairie de Espoo, l'Opéra National de Finlande ou l'Orchestre de Jazz UMO, participent à ce festival avec leurs propres concerts et activités.

Depuis 1999, l'année où le compositeur Kimmo Hakola assumait la charge de directeur artistique, le festival Musica nova Helsinki organise des projets éducatifs, qui s'adressent principalement aux plus jeunes et à leurs parents. Dans le programme du festival, il y a deux types de visions pédagogiques : les concerts pour les familles et les projets interactifs pour les enfants et adolescents.

### **TaikAika** ("Temps Magique")

Les activités pour les familles *TaikAika* ("Temps Magique") ont un rôle fondamental dans le programme de Musica nova Helsinki, puisqu'il s'agit d'un moment où les enfants et leurs parents vivent des expériences musicales intéressantes et prennent connaissance d'un répertoire principalement centré sur la musique finlandaise actuelle.

Entre 1999 et 2001, *Temps Magique* a été produit en collaboration avec le Département de l'Éducation de la Galerie [Musée] Nationale Finlandaise. Durant une fin de semaine, le public s'est plongé dans l'art et la musique en diverses occasions. Les visiteurs ont pu assister à plusieurs concerts et représentations musicales à la Galerie, partager des moments magiques sous forme de contes de fées, et participer

talleres instrumentales, de arte y composición.

Mediante visitas dirigidas, los guías de la Galería compartieron la presentación al público de pinturas y esculturas, con las improvisaciones de varios músicos, que introdujeron a los espectadores en sus obras de arte preferidas usando sus propios instrumentos. Desde entonces, el número de público que visita cada año el fin de semana en familia *Magic Time* es aproximadamente de 3.000 personas, gracias, en parte, a la excelente tarea de difusión que realiza uno de los patrocinadores del evento, el periódico *Helsingin Sanomat*. En aquella ocasión, “Tiempo Mágico”, fue financiado por el Ayuntamiento de Helsinki, la Fundación Cultural Finlandesa y la Fundación para la Promoción de la Música Finlandesa. Sin embargo, debido a un cambio en la organización interna, la colaboración entre Musica nova Helsinki y la Finnish National Gallery llegó a su fin, por lo que el festival empezó a buscar un nuevo escenario para realizar las siguientes ediciones de *Magic Time*.

Desde 2002, Musica nova Helsinki produce *Magic Time* conjuntamente con *OOP!*, el departamento pedagógico de la Ópera de Finlandia, que se encarga del plan de programación y realización. La estructura del día en familia *Magic Time* de 2002, que se celebró durante la última jornada del festival, siguió los preceptos que anteriormente se habían experimentado con éxito en la National Gallery.

Los cuentos musicales tuvieron lugar en el vestíbulo del Almi Hall, en tanto que las actividades de danza, canto, composición, talleres de escena y visitas guiadas se organizaron por toda la Ópera y a lo largo de todo el día. *Magic Time* 2002 contó con la financiación del Ayuntamiento de Helsinki y la Fundación Cultural Finlandesa.

El concepto de *Magic Time* cambió totalmente en 2003, al tomar el público mayor importancia a través de una participación activa. Niños y padres tuvieron la oportunidad de asistir a diversos talleres, donde prepararon un espectáculo de danza y música –basado en un cuento de hadas–, que representaron finalmente en el Almi Hall. Durante aquel día se organizaron cuatro visitas guiadas, de aproximadamente una hora y media cada una, con grupos de 65 personas. El apoyo finan-

à de nombreux ateliers instrumentaux, d'art et de composition.

Au cours de visites dirigées, les peintures et les sculptures ont été présentées au public par les guides de la Galerie et aussi par plusieurs musiciens qui introduisaient les spectateurs dans le monde de leurs œuvres d'art préférées en improvisant sur leurs propres instruments. Dès lors, le public qui visite chaque année durant les fins de semaine en famille *Temps Magique*, atteint à peu près le nombre de 3 000 personnes, en partie grâce à l'excellente diffusion effectuée par le journal *Helsingin Sanomat*, l'un des parrains de l'événement. À cette occasion, *Temps Magique* a été financé par la Mairie de Helsinki, la Fondation Culturelle Finlandaise et la Fondation pour la Promotion de la Musique Finlandaise. Cependant, un changement dans l'organisation interne a mis fin à la collaboration entre Musica nova Helsinki et la Galerie Nationale Finlandaise, et le festival a dû rechercher un nouveau lieu pour pouvoir réaliser les éditions successives de *Temps Magique*.

Depuis 2002, Musica nova Helsinki produit *Temps Magique* avec *OOP!*, le département pédagogique de l'Opéra de Finlande, qui établit le plan de la programmation et de la réalisation. La structure de la journée en famille *Temps Magique* de 2002, qui s'est célébrée à la clôture du festival, a suivi les idées qui avaient fait leurs preuves à la Galerie Nationale.

Les contes musicaux eurent lieu dans le vestibule du Almi Hall, tandis que les activités de danse, de chant, de composition, les ateliers de scène et les visites guidées ont été organisées dans tout l'Opéra et durant toute la journée. *Temps Magique* 2002 a compté sur le financement de la Mairie de Helsinki et la Fondation Culturelle Finlandaise.

Le concept de *Temps Magique* a totalement changé en 2003, lorsque le public a pris une plus grande importance grâce à une participation active. Les enfants et leurs parents ont eu l'opportunité d'assister à divers ateliers, où ils préparèrent un spectacle de danse et de musique – basé sur un conte de fées – qu'ils représentèrent finalement au Almi Hall. Au cours de cette journée, quatre visites guidées ont été organisées, qui durèrent chacune à peu près une heure et demi, pour des groupes de 65 personnes. L'aide financière pour cet événement

ciero para este evento vino de las instituciones ya mencionadas con anterioridad.

### Proyectos de interacción

*Alicia en el País de las Maravillas* fue el primer proyecto de interacción de Música nova Helsinki. Se trataba de un proyecto de composición multicultural, que fue estrenado a principios de noviembre de 1999 y que llegó a su punto álgido durante el festival de marzo de 2000. El festival propuso una unión entre compositores finlandeses y músicos profesionales de diferentes culturas para trabajar con un centenar de alumnos y profesores de diversas escuelas de primaria.

El proyecto mencionado estuvo dirigido por dos equipos que coordinaba Sean Gregory, de la Guildhall School of Music Drama. Los equipos se formaron con los compositores Olli Kortekangas y Herman Rechberger, que trabajaron en colaboración con el músico senegalés Pape Sarr y el músico y bailarín folk turco Yonca Ermutlu, respectivamente. Los talleres en las escuelas empezaron en enero de 2000 y el concierto final del proyecto tuvo lugar durante el Musica nova Helsinki, en el Teatro Alexander de Helsinki.

Otro proyecto de Musica nova Helsinki, denominado *Bermuda*, se vinculó a la educación en el arte y comenzó en noviembre de 2001. El programa, que contó con la colaboración de artistas, estudiantes de tecnología musical y monitores de los talleres de la Academia Sibelius, incorporó a alumnos de 13 a 19 años de Helsinki y Espoo. De enero a marzo de 2002, niños de tres escuelas trabajaron con compositores finlandeses internacionalmente reconocidos y desarrollaron varias temáticas a través de la música, el teatro y la danza, áreas que vincularon a determinadas obras como *Kraft*, de Magnus Lindberg; *A même les échos*, de Kimmo Hakola; y el *Concierto para saxofón alto*, de Esa-Pekka Salonen.

Durante este proceso, los jóvenes aprendieron a crear música, descubrieron las diferentes formas artísticas en las que buscar inspiración y desarrollaron los conceptos de tiempo y espacio. Cada compositor analizó con los jóvenes las obras antes mencionadas. A su vez, los alumnos tuvie-

provenían de las instituciones mencionadas más arriba.

### Proyectos d'interaction

*Alice au Pays des Merveilles* a été le premier projet d'interaction de Musica nova Helsinki. Il s'agissait d'un projet de composition multiculturelle, qui a été créé au début de novembre 1999 et qui est arrivé à son zénith durant le festival de mars 2000. Le festival avait proposé de réaliser une union entre compositeurs finlandais et musiciens professionnels de différentes cultures pour travailler avec une centaine d'élèves et de professeurs de plusieurs écoles primaires.

Le projet mentionné a été dirigé par deux équipes que coordonnait Sean Gregory, de la Guildhall School of Music & Drama. Les équipes se sont formées autour des compositeurs Olli Kortekangas et Herman Rechberger qui collaborèrent respectivement avec Pape Sarr, musicien sénégalais et Yonca Ermutlu, musicien et danseur traditionnel turc. Les ateliers dans les écoles commencèrent en janvier 2000 et le concert final du projet a eu lieu au cours de Musica nova Helsinki, au Théâtre Alexander de Helsinki.

Un autre projet de Musica nova Helsinki, intitulé *Bermuda*, lié à l'éducation dans l'art, a débuté en novembre 2001. Le programme, qui comptait sur la collaboration d'artistes, d'étudiants de technologie musicale et des moniteurs des ateliers de l'Académie Sibelius, incorpora des élèves de Helsinki et Espoo âgés de 13 à 19 ans. De janvier à mars 2002, les enfants de trois écoles ont travaillé avec des compositeurs finlandais internationalement reconnus et ont développé plusieurs thèmes à travers la musique, le théâtre et la danse, en établissant des connexions avec des œuvres déterminées comme *Kraft* de Magnus Lindberg, *A même les échos* de Kimmo Hakola, et le *Concerto pour saxophone alto* de Esa-Pekka Salonen.

Durant ce processus, les jeunes ont appris à créer de la musique, ont découvert différentes formes artistiques où ils pouvaient trouver une inspiration et ont développé les concepts de temps et d'espace. Chaque compositeur a analysé avec les jeunes les œuvres citées. À leur tour, les élèves ont eu la possibilité de les connaître et de poser des questions sur leur travail. Les œuvres originales de Lindberg,

ron la posibilidad de conocerles y de hacer preguntas sobre su trabajo. Las obras originales de Lindberg, Salonen y Hakola fueron escenificadas durante el Musica nova Helsinki, en tanto que las obras musicales creadas por los más jóvenes se interpretaron por los equipos del taller en el Tapiola Hall del Centro Cultural de Espoo, también en el marco de Musica nova. El proyecto *Bermuda* fue financiado por la Fundación Cultural Finlandesa.

El proyecto *Nova Fringe* aunó los recursos de varios Institutos de Música finlandeses con el objetivo de remarcar los logros del sistema de educación musical básica. El proyecto fue llevado a cabo por alumnos de dos institutos de música de Helsinki y dos de Espoo. Cada grupo de alumnos, con sus profesores y coordinados por un joven compositor finlandés, trabajó –desde otoño de 2002 hasta marzo de 2003– con figuras de la talla de Uljas Pulkkis, Jovanka Trbojevic, Perttu Haapanen o Tommi Kärkkäinen. Musica nova Helsinki coordinó el proyecto y programó tres conciertos, que fueron estrenados en la edición de 2003. Además hubo dos conciertos compartidos por los institutos y los equipos de los cuatro institutos de música realizaron su propia actuación en la clausura de *Nova Fringe*, acontecida en el último día Musica nova Helsinki.

En el Instituto Musical de Lauttasaari, Uljas Pulkkis trabajó con un cuarteto en la composición de la obra *Six Atmospheres*. Los cuatro jóvenes intérpretes –flauta, clarinete, violín y violonchelo– realizaron diversas aportaciones durante el proceso de composición e intervinieron personalmente en el trabajo, ya que el objetivo principal del mismo era aumentar el conocimiento mutuo. El Instituto Musical de Helsinki presentó en el festival diferentes elementos del trabajo realizado por Jovanka Trbojevic, que escribió una pieza llamada *Tarantella's Dream*. Esta obra –para coro, cuarteto de saxofones y percusión djembe– se basaba en diferentes cartas dirigidas a Dios que habían escrito los miembros del coro y se estrenó en el acto de clausura del proyecto. Algunos de los alumnos de la clase de composición de Jovanka Trbojevic también participaron en las actuaciones

Salonen et Hakola ont été mises en scène durant le Musica nova Helsinki, tandis que les œuvres musicales créées par les plus jeunes ont été interprétées par les équipes d'atelier du Tapiola Hall du Centre Culturel de Espoo, aussi dans le cadre de Musica nova. Le projet *Bermuda* a été financé par la Fondation Culturelle Finlandaise.

Le projet *Nova Fringe* a rassemblé les recours de plusieurs instituts de musique finlandais avec l'objectif de renouveler les succès du système d'éducation musicale de base. Le projet a été réalisé par des élèves de deux instituts de musique de Helsinki et deux de Espoo. Chaque groupe d'élèves, avec leurs professeurs et coordonnés par un jeune compositeur finlandais, a travaillé – de l'automne 2002 au mois de mars 2003 – avec des créateurs du niveau de Uljas Pulkkis, Jovanka Trbojevic, Perttu Haapanen ou Tommi Kärkkäinen. Musica nova Helsinki a coordonné le projet et a programmé trois concerts, qui ont été créés au cours de l'édition de 2003. Il y a eu, de plus, deux concerts que se sont partagé les instituts et les équipes des quatre instituts de musique, qui ont interprété leur œuvre à la fin de *Nova Fringe*, coïncidant avec le jour de clôture de Musica nova Helsinki.

À l'Institut Musical de Lauttasaari, Uljas Pulkkis a travaillé sur la composition de *Six Atmospheres* avec un quatuor : les quatre jeunes interprètes – flûte, clarinette, violon et violoncelle – ont fait divers apports durant le processus de composition et sont intervenus personnellement dans le travail, car l'objectif principal consistait à augmenter la connaissance mutuelle. L'Institut Musical de Helsinki a présenté au cours du festival différents éléments du travail réalisé par Jovanka Trbojevic, qui a écrit une pièce intitulée *Tarantella's Dream*. Cette œuvre – pour chœur, quatuor de saxophones et percussion djembé – basée sur différentes lettres dirigées à Dieu et écrites par les membres du chœur, a été créée à la clôture du projet. Certains élèves de la classe de composition de Jovanka Trbojevic ont aussi participé à des concerts du festival, dont le programme était particulièrement centré sur la musique de chambre de compositeurs finlandais contemporains.

D'autre part, les plus petits enfants de l'Institut de Musique Juvenalia ont écrit un texte miniature dont la musique a été composée par Perttu Haapanen. Les



Musica nova Helsinki 2003. Concierto de Nova Fringe projet/Concert du Nova Fringe projet. Foto/photo: © Päivi Kari.

nes del festival, cuyo programa dedicó una especial atención a la música de cámara de compositores contemporáneos finlandeses.

Por otra parte, los niños más pequeños del Instituto de Música Juvenalia escribieron una miniatura cuya música corrió a cargo del compositor Perttu Haapanen. Los encuentros entre los niños y el compositor, que incluyeron juegos, audiciones de música y ejercicios de danza, supusieron una importante apuesta por la interacción y despertaron el gusto por la invención musical de todos los participantes. El resultado final fue la obra *Onni the Gepard and the Bear*, para orquesta y solistas.

*Nova Fringe* también tuvo la ocasión de estrenar las obras escritas por los alumnos de la clase de composición del Instituto de Música de Espoo. Tommi Kärkkäinen y los alumnos del instituto escribieron una serie de piezas que se presentaron en los conciertos del proyecto y que fueron interpretadas por grupos de cámara, agru-

rencontres entre les enfants et le compositeur, qui comprenaient des jeux, des auditions de musique et exercices de danse, supposent un investissement important pour l'interaction et ont éveillé l'intérêt de tous les participants pour l'invention musicale. Le résultat a été l'œuvre *Onni the Gepard and the Bear* (Onni le guépard et l'ours) pour orchestre et solistes.

*Nova Fringe* a aussi eu l'occasion de créer les œuvres écrites par les élèves de la classe de composition de l'Institut de Musique de Espoo. Tommi Kärkkäinen et les élèves de l'institut ont écrit une série de pièces, présentées dans les concerts du projet, qui ont été interprétées par des formations de chambre, des ensembles de musique rythmique et des groupes de danse.

Les élèves des instituts de musique qui ont réalisé le projet *Nova Fringe* étaient âgés de 6 à 30 ans, bien que la plupart des participants étaient des enfants et des adolescents. *Nova Fringe* a eu un grand écho dans la presse finlandaise et a compté sur l'aide de la

paciones de música rítmica y grupos de baile.

Las edades de los alumnos de los Institutos de Música que realizaron el proyecto *Nova Fringe* estaban comprendidas entre los 6 y los 30 años, aunque la mayoría de los participantes eran niños y adolescentes. *Nova Fringe* tuvo mucho eco entre la prensa finlandesa y contó con el apoyo del Ayuntamiento de Helsinki, Ayuntamiento de Espoo, Fundación Cultural Finlandesa y Fundación para la Promoción de la Música Finlandesa.

### Proyectos futuros

Musica nova Helsinki quiere reforzar sus proyectos educativos en el futuro. *Magic Time* ya se ha establecido en el festival, al ofrecer la oportunidad a niños y padres de vincular la música con otras expresiones artísticas. Aprender, como propone *Magic Time*, por medio de experiencias activas y estimulantes se demuestra como la forma más efectiva de educar al público de todas las edades. El sistema pedagógico finlandés es evidentemente productivo y Musica nova Helsinki puede servir como escaparate de este trabajo. En el futuro, el festival quiere colaborar con centros de adultos, presentando el trabajo de músicos aficionados, al margen de otros proyectos educativos que ya están en preparación.

Minnakaisa Kuivalainen. Productor de Musica nova Helsinki. ([www.musicanova.fi](http://www.musicanova.fi))

Mairie de Helsinki, la Mairie de Espoo, la Fondation Culturelle Finlandaise et la Fondation pour la Promotion de la Musique Finlandaise.

### Projets futurs

Musica nova Helsinki veut renforcer les projets éducatifs dans le futur. En offrant aux enfants et à leurs parents l'opportunité de créer des liens entre la musique et d'autres expressions artistiques, *Temps Magique* s'est déjà établi au cœur du festival. Apprendre, comme le propose *Temps Magique*, au moyen d'expériences actives et stimulantes, se révèle être la façon la plus effective d'éduquer le public de tout âge. Le système pédagogique finlandais est évidemment productif et Musica nova Helsinki peut servir de vitrine de ce travail. Dans le futur, le festival veut collaborer avec des centres d'adultes, en présentant le travail de musiciens amateurs, en marge d'autres projets éducatifs qui sont déjà en préparation.

Minnakaisa Kuivalainen. Producteur de Musica nova Helsinki. ([www.musicanova.fi](http://www.musicanova.fi))

## Enseñar a ver arte

### Repaso al trabajo de los departamentos pedagógicos de los principales museos y centros españoles de arte contemporáneo

**E**n tan sólo un par de años hemos visto aumentar considerablemente en España el número de centros dedicados al arte contemporáneo nacional e internacional, en un intento de dar cabida a toda una producción emergente cuya representación quedaba insuficientemente suplida por las galerías de arte. Superando ampliamente la veintena, y con cerca de otros tantos centros en proyecto, cada uno plantea el trabajo en función de las necesidades que considera que tiene la ciudad o región afectada. No existe realmente un nexo de colaboración ni un organismo de coordinación de todos estos museos y centros, que se dividen en estatales, autonómicos, municipales, privados y de gestión mixta. Pero parece que, aun encontrándose varios de ellos todavía en proceso de rodaje, podemos comprobar a simple vista un vínculo teórico que une todas las entidades: la función última de todas las actividades, el pilar sobre las que deben asentarse es la finalidad pedagógica del centro que debe servir de plataforma de unión entre un público, especializado o no, y unos sistemas artísticos que por su propia condición heterogénea y libre pueden resultar incomprendidos, infravalorados e incluso rechazados. La proliferación de actividades pedagógicas en los museos y centros culturales nacionales se muestra como un reflejo de la necesidad de la sociedad actual de crear nuevos públicos además de incentivar los sistemas de ocio alternativos.

#### Objetivos

Los programas didácticos de los museos adquieren una importancia primordial incluso a la hora de programar las exposiciones temporales o de definir

## Enseigner à voir l'art

### Révision du travail des départements pédagogiques des principaux musées et centres espagnols d'art contemporain

**E**n quelques années seulement, nous avons pu constater en Espagne l'augmentation considérable du nombre de centres dédiés à l'art contemporain national et international, dans une tentative de créer un espace pour toutes les productions émergentes dont la représentation n'était pas suffisamment prise en compte par les galeries d'art. Dépassant largement le nombre de vingt, et avec une autre vingtaine d'établissements en projet, chaque centre envisage le travail en fonction des nécessités de la ville ou de la région. Il n'existe pas vraiment un lien de collaboration, ni un organisme de coordination de tous ces musées et centres, qui se divisent suivant qu'ils dépendent de l'État, des autonomies, des municipalités, de budgets privés ou d'une gestion mixte. Mais il semble qu'il existe un lien théorique entre tous, bien que certains soient encore en rodage : la fonction ultime de toutes les activités, le pilier qui leur sert de base, est la finalité pédagogique du centre qui doit servir de plate-forme d'union entre un public, spécialisé ou non, et des systèmes artistiques qui, de par leur propre condition hétérogène et libre, peuvent être incompris, dépréciés et même refusés. La prolifération des activités pédagogiques dans les musées et centres culturels nationaux est un reflet de la nécessité de la société actuelle de créer de nouveaux publics en plus du fait d'encourager les systèmes de loisirs alternatifs.

#### Objectifs

Les programmes didactiques des musées acquièrent une importance primordiale, même à l'heure de programmer les expositions temporaires ou de définir le style des salles. Ils centrent leur attention sur les groupes de très jeune âge, car c'est à eux qu'il faut

el diseño de las salas. Concentran su atención en los grupos de edades más tempranas, pues es a ellos a los que hay que dirigir los proyectos no sólo por representar la renovación futura del público de los museos, sino porque ahora es cuando el mundo del arte contemporáneo puede resultar más accesible para ellos. Sin duda alguna, la única forma de romper las barreras existentes con el arte actual es trabajar con los más jóvenes para hacer, en todo lo posible, que el arte moderno sea algo cercano a ellos. Son asignaturas comunes de todos los programas el aproximar a los niños y a los adolescentes al museo como institución cultural de entretenimiento, desarrollar la capacidad de percepción y asombro y, en varias ocasiones la de expresión artística, aportar los estímulos necesarios para conocer el ámbito artístico, potenciar la capacidad de observación, y fomentar el respeto y la tolerancia hacia todas las manifestaciones artísticas. La forma de conseguir estos objetivos se plantea de modo siempre abierto y atractivo, con un método que pretende evitar el sistema tradicional de "clase-conferencia" donde el profesor impone su criterio. Pretenden "abrir la mente" de los niños al arte contemporáneo no de forma clásica y teórica, obligándoles a comprender y estudiar todo lo que ven, sino procurando que sean ellos mismos los que aprenden a ver más allá de un lienzo o un bloque de piedra: que sepan reconocer las formas, que busquen sentido a lo que ven, que piensen en el significado buscado por el artista, o en la época, o incluso en el que ellos mismos quieran darle, etc. No importan los nombres ni las fechas concretas. Se incentiva la reflexión para que sean capaces de darse cuenta de que hay más detrás de un simple vistazo, que antes de proferir la fácil expresión "yo no lo entiendo", hay que hacer un mínimo esfuerzo de observación y razonamiento.

### Metodología y planificación

Aparte de las generales visitas guiadas, la mayoría de los museos y centros de arte contemplan en su programación pedagógica dos actividades básicas:

- Visitas-taller para grupos escolares: divididos en diferentes equipos de edades, priman los comprendidos entre los 6 y 12 años, franja correspondiente

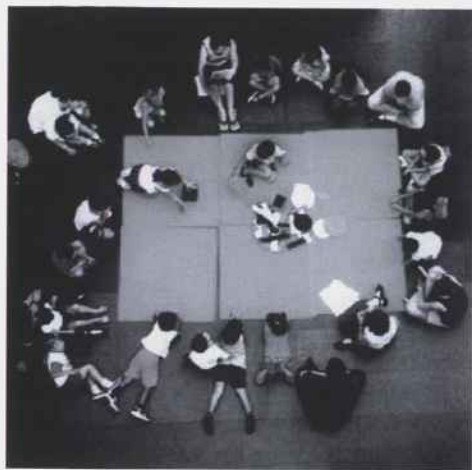
diriger les projets non seulement parce qu'ils représentent la rénovation future du public des musées, mais encore parce que c'est maintenant que le monde de l'art contemporain peut leur être plus accessible. Il ne fait aucun doute que le seul moyen de rompre les barrières existantes avec l'art actuel est de travailler avec les plus jeunes et de leur montrer, le plus possible, que l'art moderne leur est proche. Une des tâches communes à tous les programmes consiste à rapprocher les enfants et les adolescents du musée en tant qu'institution culturelle de diversion, à développer la capacité de perception et d'émerveillement et, dans certaines occasions, développer la capacité d'expression artistique, apporter les stimulus nécessaires pour permettre de connaître le cadre artistique, potentialiser la capacité d'observation et fomentier le respect et la tolérance envers toutes les manifestations artistiques. La façon d'atteindre ces objectifs est toujours proposée ouvertement et agréablement, avec une méthode qui veut éviter le système traditionnel de "cours-conférence" où le professeur impose sa volonté. Le but est "d'ouvrir l'esprit" des enfants à l'art contemporain non pas de façon classique et théorique, qui les oblige à comprendre et étudier tout ce qu'ils voient, mais en faisant en sorte qu'eux-mêmes apprennent à voir au-delà d'une toile ou d'un bloc de pierre : qu'ils sachent reconnaître les formes, qu'ils cherchent un sens à ce qu'ils voient, qu'ils pensent à la signification recherchée par l'artiste, ou par l'époque, ou même au sens qu'eux-mêmes veulent donner, etc. Peu importe les noms ou les dates concrètes. Il faut encourager la réflexion pour qu'ils soient capables de se rendre compte de ce qu'il y a derrière un simple coup d'œil, et qu'avant de proferer l'expression "je n'y comprends rien", ils doivent savoir qu'il faut faire un effort minimum d'observation et de raisonnement.

### Méthodologie et planification

En marge des visites générales guidées, la plupart des musées et centres d'art comprennent dans leur programmation pédagogique deux activités de base:

- Visites-atelier pour groupes d'écoliers : divisés en différentes équipes d'âge, les plus importants étant ceux qui ont entre 6 et 12 ans, frange correspondant aux élèves d'éducation primaire du système éducatif





**Niños participando en una actividad pedagógica del Macba/ Enfants participant à une activité pédagogique au Macba.** Foto/photo: © Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba).

a los alumnos de Educación Primaria del actual sistema educativo. La duración media total es de dos horas.

– Visitas-taller para familias: también van dirigidas a los niños pero esta vez acompañados por algún familiar.

Mientras que las primeras visitas se organizan desde los centros escolares, y se realizan en horario lectivo de lunes a viernes por las mañanas, las segundas, aunque el programa es prácticamente el mismo, están concebidas como actividades de fin de semana. Todos los proyectos pedagógicos siguen un esquema bastante parecido, las actividades se adaptan a la visita guiada de una exposición permanente o temporal y se seleccionan no más de cinco o seis obras básicas, que se observan con detenimiento. La contemplación activa de las características comunes de todas las obras posibilita trabajar sobre temas amplios como son los colores, la composición o la representación narrativa. Estas visitas permiten a los pequeños hacer un primer acercamiento tanto al museo o centro de arte como entidad en sí misma, como al arte contemporáneo en su calidad de ventana abierta a un mundo nuevo por explorar. Tras la visita, un taller permanente en la mayoría de los casos aloja a los jóvenes para la realización de las actividades prácticas.

actual. La duración media total es de dos horas.  
– Visitas-atelier pour familles: elles sont aussi dirigées aux enfants mais cette fois accompagnés par un parent.

Tandis que les premières visites s'organisent à partir des centres scolaires et se réalisent en matinée durant l'horaire des cours du lundi au vendredi, les deuxièmes sont conçues comme des activités de fin de semaine, bien que le programme soit pratiquement le même. Tous les projets pédagogiques suivent un schéma assez semblable, et les activités s'adaptent à la visite guidée d'une exposition permanente ou temporaire et on ne choisit pas plus de cinq ou six oeuvres de base, qu'on doit observer avec grande attention. La contemplation active des caractéristiques communes à toutes les oeuvres permet de travailler sur des thèmes amples comme les couleurs, la composition ou la représentation narrative. Ces visites permettent aux petits enfants d'effectuer une première approche du musée ou du centre d'art comme une entité en soi, ainsi qu'à l'art contemporain en considérant son rôle de fenêtre ouverte sur un monde nouveau à explorer. Après la visite, un atelier, dans la plupart des cas permanent, accueille les jeunes pour qu'ils réalisent des activités pratiques.

La première partie correspondrait au processus théorique, où on encourage les enfants à chercher par eux-mêmes un sens pour ce qu'ils sont en train de voir. Par des questions intentionnées comme "Qu'est-ce qui se passe là ?" ou "Qu'est-ce tu vois ici qui te fait dire cela ?", les spectateurs s'investissent dans la contemplation d'une oeuvre. Avec ce modèle de questions, on obtient une réponse de type narratif, évitant toutes descriptions isolées. L'objectif consiste en ce que les enfants construisent un discours plus global qui permette d'intégrer tous les éléments dans une histoire ou un sens commun. Il n'y a pas de commentaires bons ou mauvais, tous les apports sont considérés comme valables, bien que le moniteur accompagnant doive guider les spectateurs vers les points les plus remarquables de chaque oeuvre, c'est-à-dire les formes, les couleurs, les matériaux utilisés, etc. Ce sont donc des programmes éducatifs actifs, qui ne supposent pas à priori une compréhension absolue des oeuvres choisies pour être étudiées, mais qui veulent fomentier la réflexion en créant des

La primera parte correspondería al proceso teórico, donde se insta a los niños a buscar por sí mismos un sentido a lo que están viendo. Por medio de preguntas intencionadas, como “¿qué está pasando aquí?” o “¿qué ves que te haga decir eso?”, se involucra a los espectadores en la contemplación de una obra. Con este modelo de preguntas se consigue que la respuesta sea de tipo narrativo, evitando las descripciones aisladas. El objetivo es que los niños construyan un discurso más global que permita integrar todos los elementos en una historia o hilo común. No hay comentarios malos o buenos, todas las aportaciones son consideradas como válidas, aunque sea el monitor acompañante el que deba guiarles hacia los puntos más destacables de cada obra como son las formas, los colores, los materiales utilizados, etc. Son, por tanto, programas educativos activos, que no pretenden a priori el entendimiento absoluto de las obras seleccionadas para el estudio, sino el potenciar la reflexión propia creando juicios de valor a través de un proceso de visión, verbalización y creación de argumentos. Para los estudiantes de Secundaria y Bachillerato, las visitas buscan el acercamiento al arte contemporáneo partiendo de realidades próximas a la cultura juvenil, y buscando el debate (éste es el caso, entre otros, de las visitas-taller y de las visitas comentadas del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, cuyos coloquios finales sustituirían el taller infantil, o las visitas-taller de las exposiciones temporales del MNCARS). Para esta sección inicial de la actividad, los museos preparan unos dossieres educativos pensados para uso del profesor, quien puede preparar en el aula la visita si lo considera oportuno. Muchos museos o centros, como el MACBA, Caixa Forum, Guggenheim Bilbao, la Fundación Pilar y Joan Miró en Mallorca o el Thyssen ofrecen al personal docente la posibilidad de visitar las exposiciones con una presentación personalizada o de elaborar sesiones de preparación. También cabe la posibilidad de realizar algunos cursos más especializados como el llamado “Educar la mirada” organizado por el Museo de Arte Contemporáneo Español Patio Herreriano de Valladolid, en colaboración con los Centros de

jugements de valeur à travers un processus de vision, de verbalisation et de création d'arguments. Pour les étudiants du Secondaire et du Baccalauréat, les visites ont pour but une approche de l'art contemporain à partir de réalités voisines de la culture juvénile, à partir du débat (c'est le cas, entre autres, des visites-atelier et des visites commentées au Musée d'Art Contemporain de Barcelone, dont les colloques finaux substitueraient l'atelier des enfants, ou les visites-atelier des expositions temporaires du MNCARS). Pour cette section initiale de l'activité, les musées préparent des dossiers éducatifs pensés pour l'usage du professeur, qui peut ainsi préparer la visite dans la classe s'il le considère opportun. De nombreux musées ou centres, comme le MACBA, Caixa Forum, le Guggenheim de Bilbao, la Fondation Pilar et Joan Miró à Majorque ou le Thyssen offrent au personnel enseignant la possibilité de visiter les expositions avec une présentation personnalisée ou d'élaborer des sessions de préparation. Il existe aussi la possibilité de réaliser quelques cours plus spécialisés comme celui qui est intitulé “Éduquer le regard” organisé par le Musée d'Art Contemporain Espagnol Patio Herreriano de Valladolid, en collaboration avec les Centres de Formation et d'Innovation Éducative du Ministère d'Éducation et Culture du Gouvernement de Castille et León.

Le deuxième paragraphe de l'activité compléterait la théorie par la pratique de la réalisation de différents ateliers manuels. La réception des idées apprises devient patente avec la manipulation de matériaux à travers le jeu dans les ateliers, où on construit des sculptures avec des cartons et de la pâte à modeler, on peint des tableaux abstraits en mélangeant des pigments avec de la poudre à laver ou on crée des instruments de musique avec des boîtes de conserve. On donne libre cours à l'imagination et l'expressivité des enfants avec une série de concepts de base s'appuyant sur des schémas appris durant la visite. La “théorie” est enregistrée dans la mémoire par simple association d'idées, tandis qu'on compare les enfants aux artistes vus dans les salles.

C'est dans ce chapitre que les systèmes pédagogiques diffèrent d'un centre à l'autre. Citons le Musée National Centre d'Art Reina Sofia de Madrid, pionnier des activités pédagogiques en Espagne, avec

Formación e Innovación Educativa de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León.

El segundo apartado de la actividad compensaría la teoría con la práctica en la realización de diferentes talleres manuales. La recepción de las ideas aprendidas se hace patente con la manipulación de materiales a través del juego en los talleres, donde se construyen esculturas con cartones y plastilina, se pintan cuadros abstractos mezclando pigmentos con detergente o se crean instrumentos de música con latas de conservas. Se da rienda suelta a la imaginación y expresividad de los pequeños con una serie de conceptos básicos basados en los esquemas aprendidos en la visita. La "teoría" se graba en la memoria por simple asociación de ideas, mientras se equipara a los niños con los artistas vistos en las salas.

Es en este apartado donde los sistemas pedagógicos difieren de unos centros a otros. Por poner como ejemplo al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, pionero en España de las actividades pedagógicas, una fantástica representación del Teatro de Títeres, donde cobran vida las obras contempladas con anterioridad, adelantan el espacio del taller donde construyen un objeto en relación con la idea que se ha desarrollado en la actividad inicial. Diseñados y realizados por el Teatro de la Luna, un colectivo integrado por especialistas en Estética y Teoría del Arte, Pedagogía, Teatro de Títeres, Música y Artes plásticas, estos talleres se repiten el fin de semana para las actividades en familia, y resultan un espectáculo estimulante para desarrollar la imaginación de los pequeños.

Para los programas familiares, entidades como el MNCARS o el Museo Guggenheim Bilbao editan unas fantásticas guías didácticas dirigidas a padres e hijos para que las usen conjuntamente mientras visitan los museos. Así, los padres o demás familiares participan en la educación artística de sus hijos y los niños aprenden a observar las obras de arte mientras responden a preguntas y realizan dibujos y ejercicios. La Fundación Juan March, que no organiza actividades específicas para niños fuera de las correspondientes visitas guía-



Actividad didáctica en el Claustro del Museo de Arte Contemporáneo Español Patio Herreriano, Valladolid./  
Activité didactique au sein du Cloître du Musée d'Art Contemporain Espagnol "Patio Herreriano", Valladolid.

l'exemple d'une fantastique représentation du Théâtre de Marionnettes donnant vie aux oeuvres contemplées antérieurement, et qui anticipe l'espace de l'atelier où se construit un objet qui a à voir avec l'idée développée durant l'activité initiale. Projetés et réalisés par le Théâtre de la Lune – un collectif intégré par des spécialistes en Esthétique et Théorie de l'Art, Pédagogie, Théâtre de marionnettes, Musique et Arts plastiques – ces ateliers ont aussi lieu en fin de semaine pour les activités en famille, et sont un spectacle stimulant pour développer l'imagination des petits enfants.

Pour les programmes en famille, des centres comme le MNCARS ou le Musée Guggenheim de Bilbao éditent des guides didactiques fantastiques qui s'adressent aux parents et aux enfants et peuvent être utilisés pendant la visite du musée. Ainsi, les parents proches ou tous ceux qui participent à l'éducation artistique des enfants apprennent à observer les

das, si edita unas interesantes hojas didácticas dedicadas a un público general que concentran información básica del espíritu de la época que rodea cada exposición o destacan las características principales de cada artista de forma amena y simple.

En otros casos, como la Fundación Pilar y Joan Miró en Mallorca o el Guggenheim Bilbao, las actividades en familia vienen apoyadas por artistas invitados que trabajan con los niños, o se complementan con juegos de pistas u otras actividades lúdicas como las diseñadas por el Servicio Pedagógico del Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium de Vitoria. Por ejemplo, el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO) presenta un programa para familias destinado a niños a partir de 2 años acompañados de sus padres y que consiste en una actuación de títeres a cargo de la compañía "Títeres en acción", y en la realización posterior de un taller en el que todos los miembros de la familia participan trabajando aspectos artísticos presentes en la representación de los títeres.

#### Otras actividades

Aquellos museos y centros que cuentan con más experiencia y más medios plantean otras actividades didácticas como son programas para educadores, visitas para escolares con minusvalías, visitas para mayores, etc. En este sentido, un claro ejemplo es el abanico de posibilidades que ofrece el Museo Guggenheim de Bilbao, en cuyos programas para familias encontramos también actuaciones teatrales para niños o actividades alternativas como los "Talleres Puppy", que se llevan a cabo dos veces al año con motivo del cambio de flores de la obra de Jeff Koons que flanquea la entrada del museo. Pero también desarrollan talleres prácticos de arte, programas de difusión externa, o los programas "Reflexiones compartidas" de la mano de aquellas personas que integran las Áreas Curatorial y de Educación del Museo.

Del Museo Thyssen no podemos dejar de destacar la actividad "¿Y tú que miras?", proyecto de carácter experimental creado este año y dirigido a un público joven (entre los 13 y los 16 años). Salvando el horario (los sábados a las 16,30 h., es una

oeuvre d'art tout en répondant à des questions et en réalisant des dessins et des exercices. La Fondation Juan March, qui n'organise pas d'activités spécifiques pour enfants hors des visites guidées correspondantes, édite par contre des feuillets didactiques intéressants qui s'adressent à un public général, et qui concentrent une information de base reflétant l'esprit de l'époque de chaque exposition en signalant les caractéristiques principales de chaque artiste dans un style simple et agréable.

Dans d'autres cas, ceux de la Fondation Pilar et Joan Miro à Majorque ou le Guggenheim de Bilbao, les activités en famille sont soutenues par des artistes invités qui travaillent avec les enfants, ou sont complétées par des jeux de pistes et autres activités ludiques comme celles du Service Pédagogique du Centre-Musée Basque d'Art Contemporain Artium de Vitoria. Par exemple, le Musée d'Art Contemporain de Vigo (MARCO) présente un programme pour familles destiné aux enfants à partir de 2 ans accompagnés de leurs parents et qui consiste en un spectacle de marionnettes donné par la compagnie "Marionnettes en action", et la réalisation ultérieure d'un atelier où tous les membres de la famille participent en travaillant sur des aspects artistiques présents dans le spectacle de marionnettes

#### Autres activités

Les musées et les centres qui ont une plus grande expérience et plus de moyens proposent d'autres activités didactiques comme des programmes pour éducateurs, des visites pour écoliers handicapés, des visites pour gens âgés, etc... Dans ce sens, le Musée Guggenheim de Bilbao offre un exemple clair avec tout un éventail de possibilités : dans les programmes pour familles, nous trouvons aussi des représentations théâtrales pour enfants ou des activités alternatives comme les "Ateliers Puppy" qui ont lieu deux fois par an à l'occasion du changement de fleurs de l'œuvre de Jeff Koons qui borde l'entrée du musée. Il y a aussi une offre d'ateliers pratiques d'art, de programmes de diffusion externe, ou de programmes "Réflexions partagées" de la part des personnes faisant partie des Aires de Maintenance et d'Éducation du Musée.

Quant au Musée Thyssen, nous devons signaler l'activité "Et toi, qu'est-ce que tu regardes ?", un projet



Taller-autobús del IVAM "Julio González visita tu cole"/Atelier-autobus de l'IVAM "Julio gonzález visite ton école".  
Foto/photo: © SinSin Creativos. Instituto Valenciano de Arte Moderno.

hora muy arriesgada para una propuesta como ésta), cualquier proyecto que trabaje con adolescentes es digno de mención. Seis sesiones divididas en tres meses sirvieron para que cerca de veinte participantes elaboraran lecturas de cuadros y desarrollaran los conceptos retenidos en una tarea práctica. Los resultados se recogen, a modo de conclusión, en una revista electrónica que puede consultarse en Internet, y en la que se integran textos, audios, fotografías y vídeos creados por los participantes. Otro proyecto interesante es el "Pequeño Thyssen", un canal para niños creado en la web del Museo basado en un concepto de educación denominado "edutainment". Aprovechando la facilidad de los pequeños en el manejo de las nuevas tecnologías, resulta una idea muy acertada disponer de una mascota virtual para visitar el museo y pasar aventuras. También cuenta con un "Laboratorio" donde realizar obras de arte y una galería virtual donde están expuestas también las obras de los talleres de familias. Para mayores se presenta por segundo año consecutivo también en la página web el curso de Teleformación, con opciones diferenciadas para profesores y para estudiantes. El Thyssen cuenta igualmente con un programa de colaboración con la Universidad Complutense de Madrid para estudiantes universitarios.

Entre los talleres didácticos organizados por el

de carácter experimental créé cette année et dirigé à un jeune public (entre 13 et 16 ans). Mis à part l'horaire (le samedi à 16h30 est une heure très risquée pour une proposition de ce type) ce projet, comme tout autre qui travaille avec des adolescents, est digne d'être mentionné. Six sessions réparties sur trois mois ont permis à vingt participants d'élaborer des lectures de tableaux et de développer, dans le cadre d'une tâche pratique, les concepts dont ils se souviennent. Les résultats sont recueillis, en guise de conclusion, dans une revue électronique qui peut être consultée sur Internet, et où on intègre des textes, des audios, des photographies et des vidéos créés par les participants. Le "Petit Thyssen" est un autre projet intéressant : il s'agit d'un canal pour enfants créé sur le site du Musée et basé sur un concept d'éducation appelée "edutainment" [formé par les mots anglais équivalant à éducation, amusement et diversion]. Profitant de la facilité qu'ont les enfants pour les nouvelles technologies, c'est une excellente idée de mettre à disposition une mascotte virtuelle pour visiter le musée et proposer des aventures. Il y a de plus un "Laboratoire" pour réaliser des oeuvres d'art et une galerie virtuelle où sont aussi exposées les oeuvres des ateliers de familles. Les adolescents et les adultes peuvent suivre pour la deuxième année consécutive le cours de Téléformation sur la page web, avec des options différenciées pour professeurs et pour étudiants. Le

Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), proyectados y coordinados por SinSin Creativos, grupo formado por Pilar Ortí y Santiago Ruiz, sorprenden el programa "Julio González visita tu cole", que se sirve de un autobús cedido por la Empresa Municipal de Transportes (EMT) como taller móvil. La propuesta tiene la ventaja de que es el autobús-taller el que se desplazaba hasta los centros escolares, donde permanece cuatro horas para acoger a cuatro grupos de niños. La actividad didáctica consiste en la creación de una escultura a partir del ensamblado de piezas de cartón gris a semejanza de los elementos de metal que empleaba Julio González. SinSin Creativos contaron el año pasado con la colaboración como monitores de 125 alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Valencia, Escuela de Magisterio, Escuela de Artes y Oficios, Escuela de Arquitectura, Pedagogía y Conservatorio Superior de Música de Valencia.

El Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium es uno de los centros que ofrece más actividades para niños durante la temporada estival, aprovechando las vacaciones de los escolares. Así encontramos el "Viaje al corazón del museo", un recorrido por los almacenes, los talleres, las oficinas y las salas de exposiciones para conocer los rincones más desconocidos del museo, o "Buscando personajes", donde las diferentes figuras que aparecen en las obras de la Colección Permanente ayudan a construir historias y a descubrir otras vidas. Y al igual que las actividades anteriormente estudiadas del IVAM, Artium también dispone de un "autobús didáctico".

También interesante resultan los talleres de verano del Museo de Arte Contemporáneo Español Patio Herreriano, aunque merece especial mención los proyectos de investigación pedagógica que lleva a cabo junto a instituciones educativas: "MIR-ARTE" desde la Escuela de Educación Infantil C.R.A. Ana de Austria de Cigales, "Realización de guías didácticas" con el I.E.S. Pintor Antonio López, "Desarrollo de la expresión plástica y su didáctica" con la Facultad de C.C. Educación de la Universidad de Valladolid, y la "Didáctica de la expresión plástica" en colaboración con la Facultad de Bellas

Thyssen compte également sur un programme de collaboration avec l'Université Complutense de Madrid pour étudiants universitaires.

Entre les ateliers didactiques organisés par l'Institut Valencien d'Art Moderne (IVAM), projetés et coordonnés par SinSin Creativos, un groupe formé par Pilar Orti et Santiago Ruiz, il y a un programme surprenant "Julio González visite ton école" qui utilise un autobus cédé par l'Entreprise Municipale des Transports (EMT) et transformé en atelier mobile. Un des avantages de la proposition est que l'autobus-atelier se déplace jusqu'aux centres scolaires ; il y reste quatre heures durant lesquelles il accueille quatre groupes d'enfants. L'activité didactique consiste en la création d'une sculpture à partir d'un montage de pièces en carton gris semblable aux éléments de métal employés par Julio González. SinSin Creativos a compté l'année dernière sur la collaboration d'un groupe de moniteurs composé de 125 élèves de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Valence, l'École de Formation d'Enseignants, l'École d'Arts et Métiers, l'École d'Architecture, l'École de Pédagogie et le Conservatoire Supérieur de Musique de Valence.

Le Centre-Musée Basque d'Art Contemporain Artium est l'un des centres qui offre le plus d'activités pour enfants durant la saison d'été, profitant des vacances scolaires. Nous trouvons ainsi le "Voyage au cœur du musée", qui parcourt les entrepôts, les ateliers, les bureaux et les salles d'expositions pour connaître les coins les plus ignorés du musée, ou "À la recherche de personnages" où les différents personnages qui apparaissent dans les oeuvres de la Collection Permanente aident à construire des histoires et à découvrir d'autres vies. De même que les activités du IVAM antérieurement commentées, Artium dispose aussi d'un "autobus didactique".

Les ateliers d'été du Musée d'Art Contemporain Espagnol Patio Herreriano, sont eux aussi intéressants, et il faudrait signaler tout particulièrement les projets de recherche pédagogique qui s'y réalisent aux côtés des institutions éducatives suivantes : "MIR-ARTE" venant de l'École d'Éducation Infantile C.R.A. Ana de Austria de Cigales, "Réalisation de guides didactiques" avec le I.E.S. Pintor Antonio López, "Développement de l'expression plastique et sa didactique" avec la Faculté de C.C. Éducation de l'Université de Vallado-

Artes de la Universidad de Salamanca.

El Círculo de Bellas Artes de Madrid, que comienza el curso que viene a organizar actividades pedagógicas diseñadas y coordinadas por la Asociación cultural Hablar en Arte con visitas-taller a las exposiciones temporales, lleva varios años ofreciendo talleres infantiles: "Juegos teatrales", dirigido por Inés Cytrynowski; "Literatura", por Silvia Donoso Machado; "Pintura y construcciones", por César Fernández Arias. De la unión de los dos primeros surge cada quince días la actividad "Niños periodistas en Radio Círculo", donde se convierten en precoces periodistas. Además del Carnaval Infantil, se programan otra serie de actos coordinados por Alberto Muyo, que incluyen espectáculos de teatro, títeres, música, etc. Por otra parte, aunque la Casa Encendida no cuenta con unas actividades pedagógicas continuas de acercamiento al arte contemporáneo, sí habría que destacar aquí la amplia y atractiva oferta de talleres alternativos para jóvenes que incluyen desde los dedicados al cine hasta los que estudian los conocimientos de otras culturas a través de cuentos orales.

Subrayar también la creación del "Club talleres infantiles" del MNCARS, en el que pueden inscribirse todos aquellos niños que deseen recibir información periódica de las actividades que organiza el museo dedicadas a ellos: conciertos, recitales de poesía, juegos, proyecciones de cine, etc.

Además de un curso de didáctica llamado "El entitlement project, un ejemplo de integración entre museos y escuelas", impartido por Kate Innes, el Centro Atlántico de Arte Moderno de Gran Canaria ha organizado este año varias "inauguraciones infantiles" fuera de los talleres y visitas guiadas. Mientras, el Servicio Pedagógico del Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) organiza además de las actividades anuales, un programa mensual muy atractivo llamado "El CGAC contado por los niños". Aunque tal vez no sea un recurso muy adecuado, pues nunca es comparable el trato directo de un guía preparado con un monitor de televisión u ordenador, el sistema de vídeo o CDrom utilizado por algunos centros como la Fundación Telefónica en Madrid o el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) logra suplir las

lidad, y la "Didáctica de la expresión plástica" en colaboración con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca.

Le Cercle des Beaux-Arts de Madrid, qui commence le cours prochain à organiser des activités pédagogiques projetées et coordonnées par l'Association culturelle *Parler en Art* avec des visites-atelier aux expositions temporaires, offre depuis plusieurs années des ateliers pour enfants : "Jeux théâtraux", dirigé par Inés Cytrynowski ; "Littérature" par Silvia Donoso Machado ; "Peinture et constructions", par César Fernández Arias. L'union des deux premiers donne lieu, tous les quinze jours, à l'activité "Enfants journalistes à Radio Cercle" où les enfants se convertissent en journalistes précoces. En plus du Carnaval Infantile, une autre série d'actes est programmée, coordonnée par Alberto Muyo, et qui inclut des spectacles de théâtre, marionnettes, musique, etc. D'autre part, bien qu'il n'y ait pas à la Casa Encendida une continuité des activités pédagogiques d'approche de l'art contemporain, il faut signaler l'offre ample et suggestive des ateliers alternatifs pour jeunes, depuis les ateliers de cinéma jusqu'à ceux qui étudient le savoir d'autres cultures à travers la littérature orale.

Il faut aussi signaler la création du "Club d'ateliers pour enfants" du MNCARS, dont l'inscription est ouverte à tous les enfants qui désirent recevoir une information périodique des activités qui leur sont dédiées, et organisées par le musée : concerts, récitals de poésie, jeux, cinéma, etc.

En plus d'un cours de didactique intitulé "The entitlement project, un exemple d'intégration entre musées et écoles", donné par Kate Innes, le Centre Atlantique d'Art Moderne de Grande-Canarie a organisé cette année diverses "inaugurations pour enfants" hors des ateliers et en marge des visites guidées. Tandis que le Service Pédagogique du Centre Galicien d'Art Contemporain (CGAC) organise en plus des activités annuelles, un programme mensuel très intéressant sous le titre "Le CGAC raconté par les enfants". Bien qu'il ne s'agisse peut-être pas d'un recours très adéquat – car un écran de télévision ou d'ordinateur ne peut jamais se comparer au rapport direct avec un guide bien préparé – le système de vidéo ou CDrom utilisé par quelques centres comme la Fondation Telefónica à Madrid ou le Centre de Culture

necesidades básicas.

Por último, mencionar que la Fundación Pilar y Joan Miró en Mallorca, que plantea las visitas guiadas para estudiantes en dos días diferentes en lugar de concentrarla en uno sólo, convoca anualmente las Becas Pilar Juncosa para proyectos didácticos.

### A modo de conclusión

El éxito de proyectos pioneros en España, la mayor profesionalización del personal docente y el desarrollo de los departamentos pedagógicos de cada entidad han dado pie a programas didácticos fundamentales para ampliar la oferta educativa. No obstante, es tanta la demanda que resulta complicado programar un sistema continuado que ofrezca a los escolares trabajar de forma constante con los centros culturales. Con la intención de llegar a un mayor número de público, casi todas las instituciones pecan de preocupación por las cifras. Las actividades, aunque sirven de excelente introducción al arte contemporáneo, se quedan por tanto aisladas, resultando escasas en muchas ocasiones. Como la experiencia se limita normalmente a unas horas, no es fácil incentivar en tan poco tiempo la continuidad, pensando especialmente en que muchos escolares no están interesados en las exposiciones porque no están familiarizados con el arte. A esto hay que sumar ciertas dificultades planteadas por los centros más desfavorecidos, que no siempre cuentan con la posibilidad de trasladarse físicamente al museo. Por tanto, a parte de las ideas ya comentadas como la creación de páginas web, es necesario producir un trabajo conjunto entre la labor generada en el museo y la generada en las aulas a través de los educadores. En muchos casos, como el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca con el programa “Maletas didácticas” o las actividades escolares del Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium, se incentiva de forma especial el trabajo en las aulas tanto antes como después de las visitas, aunque es complicado concienciar a los profesores si no se mantiene el contacto con los centros.

En este sentido, hay que destacar propuestas interesantes como el programa “Aprendiendo a tra-

Contemporaine de Barcelone (CCCB) peuvent subvenir aux nécessités de base.

Il faut finalement mentionner la Fondation Pilar et Joan Miró à Majorque qui propose des visites guidées pour étudiants, pendant deux jours au lieu de les concentrer sur une seule journée, et convoque annuellement les Bourses Pilar Juncosa pour des projets didactiques.

### En guise de conclusion

Le succès de projets pionniers en Espagne, la plus grande professionnalisation du personnel enseignant ainsi que le développement des départements pédagogiques de chaque institution ont permis la création et mise au point de programmes didactiques fondamentaux pour amplifier l'offre éducative. Cependant, la demande est telle qu'il est très compliqué de programmer un système continu permettant aux écoliers de travailler d'une façon constante avec les centres culturels. Dans l'intention d'atteindre un public plus nombreux, presque toutes les institutions prêtent une attention erronée aux chiffres. Bien qu'elles soient une excellente introduction à l'art contemporain, les activités sont quelque peu isolées, et même trop rares dans de nombreuses occasions. Comme l'expérience se limite normalement à quelques heures, il n'est pas facile, dans un temps si court, de stimuler la continuité, en pensant particulièrement que de nombreux écoliers, n'étant pas familiarisés avec l'art, ne s'intéressent pas aux expositions. À ceci, il faudrait ajouter certaines difficultés qu'éprouvent les centres les plus défavorisés, qui n'ont pas toujours la possibilité de visiter physiquement le musée. Donc, à part les idées déjà commentées comme la création de pages web, il est nécessaire de produire un travail d'ensemble à partir de la tâche générée dans le musée et celle qui est générée dans les classes à travers les éducateurs. Dans de nombreux cas, comme celui du Musée d'Art Abstrait Espagnol de Cuenca avec le programme “Valises didactiques” ou les activités scolaires du Centre-Musée Basque d'Art Contemporain Artium, on encourage et stimule de façon particulière le travail dans les classes avant et après les visites, bien qu'il soit difficile que les professeurs s'y engagent quand le contact avec les centres ne se maintient pas.





Exposición anual del curso 2001-2002./Exposition annuelle du cours scolaire 2001-2002. Foto/photo: © Guggenheim Bilbao.

vés del arte” del Museo Guggenheim Bilbao. Creado en la sede de Nueva York en 1970 por Natalie K. Liberman como respuesta a la eliminación de las artes en las escuelas públicas de Educación Primaria de la ciudad, se adapta desde 1998 a las necesidades e intereses de los colegios públicos de Educación Primaria de la Comunidad Autónoma Vasca. Mediante un enfoque innovador y multidisciplinar, varios artistas seleccionados realizan una serie de talleres en estrecha colaboración con los profesores y responsables de los centros. El programa refuerza las materias del currículo escolar, desde Matemáticas a Lengua y Literatura, a través de actividades artísticas, con programas únicos y personalizados que se llevan a cabo una vez a la semana durante 20 semanas. El programa se cierra con una exposición en el Museo con las obras realizadas por los niños de entre 6 y 11 años durante el curso escolar.

Dans ce sens, il faut signaler des propositions aussi intéressantes que le programme "Apprenant à travers l'art" du Musée Guggenheim de Bilbao. Créé à la maison-mère de New York en 1970 par Natalie K. Liberman et envisagé comme une réponse à la suppression des arts dans les écoles publiques de l'Éducation Primaire de la ville, ce programme a été adapté dès 1998 aux nécessités et intérêts des collèges publics de l'Éducation Primaire de la Communauté Autonome du Pays Basque. Se situant dans une perspective novatrice et multidisciplinaire, ce programme comprend le choix de plusieurs artistes devant réaliser une série d'ateliers en collaboration étroite avec les professeurs et les responsables des centres. Le programme renforce les matières du cursus scolaire, depuis les Mathématiques aux Langues et à la Littérature, au travers d'activités artistiques, avec des programmes uniques et personnalisés qui ont lieu une fois par semaine durant 20 semaines. Le programme

También importado desde Nueva York y adaptado a las necesidades actuales hay que destacar el programa “¡Mira!”, iniciado en 1999 por el Laboratorio de las Artes de la Fundación La Caixa de Barcelona. Se basa en un método creado a mediados de los años ochenta en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) con el nombre de “Visual Thinking Curriculum” (Programa de Pensamiento Visual). Como los otros programas que ya hemos visto, la finalidad es utilizar el arte como “juguete intelectual” para analizar el mundo, huyendo de la sistematización de periodos, estilos y épocas en la que se estructura la historia del arte y tratando de estimular el interés por diferentes campos a través del intercambio de ideas de los mismos niños. El trabajo se realiza en las aulas en sesiones semanales de una hora y puede llegar a tener una continuación de entre dos y tres años. La observación de cuatro diapositivas distintas invita a los niños a hablar de lo que ven, desde pinturas rupestres hasta lienzos de Pollock. Mediante esta exposición constante a obras de arte, el niño adquiere el hábito de reflexionar además de acumular un repertorio visual lo suficientemente rico como para saber que hay diferentes tipos de creación y de ideas. Son los niños, de entre 9 y 12 años, los que van construyendo su propio discurso guiados por los profesores. El programa piloto se inició en 24 colegios de Barcelona y, aunque un observador del Laboratorio de las Artes participaba en alguno de los centros para asesorar a los docentes, eran, como son en la actualidad, los propios profesores los que se ocupaban de conducir las sesiones.

Son todos estos proyectos, y el esfuerzo de equipos cada vez más capacitados y experimentados, los que consiguen llegar a transmitir que el Arte es un medio de expresión universal indispensable para conocer otras culturas, tiempos, filosofías y formas de vida.

Javier Martín-Jiménez es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y crítico de arte.

se conclut avec une exposition dans le Musée avec les oeuvres réalisées par les enfants de 6 à 11 ans durant le cours scolaire.

Il faut de plus signaler le programme “Regarde!”, lui aussi importé de New York et adapté aux nécessités actuelles, et qui a été mis au point en 1999 par le Laboratoire des Arts de la Fondation La Caixa de Barcelone. Il est basé sur une méthode créée au milieu des années 80 par le Musée d'Art Moderne de New York (MOMA) avec le titre de “Visual Thinking Curriculum” (Programme de Pensée Visuelle). Comme dans le cas des autres programmes que nous avons déjà commentés, le but est d'utiliser l'art comme un “jouet intellectuel” pour analyser le monde en fuyant de la systématisation des périodes, des styles et des époques où se structure l'histoire de l'art et en essayant de stimuler l'intérêt pour différents domaines au travers de l'échange des idées des enfants eux-mêmes. Le travail se réalise dans les salles de classes en sessions hebdomadaires d'une heure et peut être suivi pendant deux ou trois ans. L'observation de quatre diapositives différentes invite les enfants à parler de ce qu'ils voient, depuis les peintures rupestres jusqu'aux tableaux de Pollock. À travers cette exposition constante des oeuvres d'art, l'enfant acquiert l'habitude de réfléchir, en plus du fait d'accumuler un répertoire visuel suffisamment riche pour lui permettre de savoir qu'il y a différents types de créations et d'idées. Ce sont les enfants de 9 à 12 ans qui construisent leur propre discours, guidés par les professeurs. Le programme pilote a débuté dans 24 collèges de Barcelone et, bien qu'un observateur du Laboratoire des Arts ait participé dans certains centres pour conseiller les enseignants, les professeurs étaient, et sont actuellement, ceux qui dirigent les sessions.

Tous ces projets, ainsi que l'effort d'équipes ayant de plus en plus de capacité et d'expérience, permettent que l'Art soit transmis comme un moyen d'expression universelle indispensable pour connaître d'autres cultures, d'autres époques, d'autres philosophies et d'autres formes de vie.

Javier Martín-Jiménez est licencié en Histoire de l'Art à l'Université Autonome de Madrid et critique d'art.

## Pedagogía, nueva consigna para las orquestas

*El problema de la mayoría de las orquestas es que viven en otro mundo... Están desconectadas de la realidad, Peter Renshaw\*.*

**H**asta hace poco tiempo, la crisis de la música culta era algo supuestamente restringido a las corrientes modernistas del siglo XX, de manera especial concernía a las que habían roto con la tonalidad. El hecho de que esta música se encontrase en una situación minoritaria se consideraba como un purgatorio obligado, un mal inevitable de la modernidad. Pero los años pasaban; con el tiempo se acabó el siglo que había visto nacer y desarrollarse estas corrientes. Términos como moderno, contemporáneo, vanguardista, etc., empezaron a acumular muchos años, demasiados años; y las tendencias que se identificaban con estos movimientos empezaron a ser miradas con sospecha. Máxime cuando los movimientos artísticos paralelos se convertían en referencias estables del siglo XX y la integración de la música no llegaba. El final del siglo XX comenzó a coquetear con la idea de soltar ese lastre y considerar que una corriente musical europea de carácter abstracto y de tradición clásica bien podía llegar a arrinconarse; después de todo, el siglo moderno había abierto el terreno a todos los continentes y a momentos culturales que circulaban a distinta velocidad (como es el caso de la antigua URSS). Pero antes de que este impulso se hubiera cerrado con éxito, lo que se ha producido es que ha entrado en crisis la tradición musical europea en su conjunto. De pronto, como si el

\* Peter Renshaw, antiguo director del departamento de investigación y desarrollo de la Guildhall School of Music & Drama de Londres.

## Pédagogie, nouveau mot d'ordre pour les orchestres

*Le problème de la plupart des orchestres vient de ce qu'ils vivent dans un autre monde... ils sont déconnectés de la réalité, Peter Renshaw\*.*

**I**n'y a pas encore longtemps que la crise de la musique érudite était quelque chose qui ne concernait, croyait-on, que les courants modernistes du XXe siècle, et concernait particulièrement les courants qui avaient rompu avec la tonalité. La situation minoritaire dans laquelle cette musique se trouvait était considérée comme un purgatoire obligé, un mal inévitable de la modernité. Mais les années passaient; et le siècle aussi passa, qui avait assisté à la naissance et au développement de ces courants. Des termes comme moderne, contemporain, d'avant-garde, etc., commencèrent à ployer sous le poids de nombreuses années, de trop d'années; et les tendances qui s'identifiaient avec ces mouvements commencèrent à être considérées avec soupçon, d'autant plus que les mouvements artistiques parallèles se convertissaient en références stables du XXe siècle et que l'intégration de la musique était loin de se réaliser. La fin du XXe siècle commença à flirter avec l'idée de lâcher ce lest et de considérer qu'un courant musical européen de caractère abstrait et de tradition classique pourrait bien être relégué au grenier; après tout, le siècle moderne avait ouvert la voie à tous les continents et aux moments culturels qui circulaient à des vitesses différentes (comme dans le cas de l'ancienne URSS). Mais avant que se produise l'accomplissement promis par cet élan, la tradition musicale européenne dans son ensemble est entrée en crise. Tout d'un coup, comme si le début du XXIe

\* Peter Renshaw, ancien directeur du Département de Recherche et Développement de la Guildhall School of Music & Drama de Londres.

comienzo del siglo XXI tuviera prisa, el problema ya no es el atonalismo ni la abstracción, es toda la música clásica. Las temporadas de conciertos convencionales ven a su público envejecer sin renovación significativa y el atractivo infalible de una buena sinfonía o un cuarteto de cuerda del siglo XIX ya no resultan suficientes para renovar las tropas que llenaban antaño las salas de conciertos. Todavía será posible el ansiado lleno de un auditorio con grandes estrellas, pero todo buen organizador sabe que esto es el principio del fin, al menos el fin de un periodo.

¿Qué ha sucedido? ¿Por qué el modelo clásico ha perdido terreno de una manera tan acelerada?

No existen respuestas fáciles a esta cuestión. Y sin embargo las respuestas difíciles son las únicas que valen. Quizá un principio de respuesta se encuentra en las condiciones de espectáculo en que se ha basado la vida musical de tradición clásica. Cuando actualmente se habla de crisis de la música llamada clásica, se pone como ejemplo máximo la asistencia a los conciertos públicos. Habría que señalar que el modelo de concierto público y la institución que lo representa, la orquesta sinfónica, cumple apenas los dos siglos, mientras que la tendencia historicista marcada por el protagonismo de la musicología ha conseguido poner de actualidad más de diez siglos de música occidental de los que al menos seis pueden hoy escucharse con variedad, atractivo y garantías de verosimilitud.

Este enorme panorama histórico y la variedad de modos de interpretación que necesita se han convertido en un paisaje simultáneo. Desde la baja Edad Media hasta nuestros días (y todo esto dejando de lado acontecimientos más antiguos y la explosión de otras culturas), todo se ofrece a la vez y, como es lógico, es difícil imaginar una competencia armoniosa y equilibrada de instituciones musicales que brinden en directo estas realidades a un público generalizado. Por ello, ha sido el disco el encargado de vehicular esta explosión. Junto a él, los conciertos especializados o los festivales apenas han jugado el papel de origen o vórtice del fenómeno. Sin embargo, el mundo discográfico es industria pura, puede haber con-

siècle était pressé, le problème n'est plus l'atonalisme ni l'abstraction, mais concerne toute la musique classique. Les saisons de concerts conventionnels assistent au vieillissement inexorable de leur public sans qu'il y ait de rénovation significative, et le charme infaillible d'une bonne symphonie ou d'un quatuor à cordes du XIXe siècle ne suffit plus à renouveler les troupes qui emplissaient jadis les salles de concerts. La salle comble si ardemment désirée est encore envisageable grâce au concours des grandes stars, mais tout bon organisateur sait bien qu'il s'agit du début de la fin, au moins la fin d'une époque.

Que s'est-il passé? Pourquoi le modèle classique a-t-il perdu tant de terrain, et d'une manière si précipitée?

Il n'y a pas de réponses faciles à cette question. Et cependant les réponses difficiles sont les seules valables. Une amorce de réponse pourrait sans doute se trouver dans les conditions du spectacle qui a été à la base de la vie musicale de tradition classique. Quand on parle actuellement de crise de la musique dite classique, on propose comme exemple maximum l'assistance aux concerts publics. Il faudrait cependant signaler que le modèle de concert public et l'institution qui le représente, l'orchestre symphonique, ont à peine deux siècles, tandis que la tendance historiciste marquée par le rôle protagoniste de la musicologie a réussi à rendre actuels plus de dix siècles de musique occidentale dont six au moins peuvent s'écouter aujourd'hui dans des interprétations variées, intéressantes et vraisemblablement authentiques.

Cet immense panorama historique et la diversité des modes d'interprétation qui lui sont nécessaires se sont convertis en un paysage simultané. Depuis le premier Moyen Âge jusqu'à nos jours (et ce, en laissant à part des événements plus anciens et l'explosion d'autres cultures), tout s'offre à la fois et il est, en toute logique, difficile d'imaginer une concurrence harmonieuse et équilibrée des institutions musicales qui offrent en direct ces réalités à un public généralisé. Pour ces raisons, le disque a été chargé de vehicular cette explosión. Et avec lui, les concerts spécialisés ou les festivals ont à peine joué le rôle d'origine ou de vortex du phénomène. Cependant, le monde discographique est pure in-



*Livre blanc des actions éducatives des orquestres.* Foto/Photo: © Association Française des Orquestres.

vergencia temporal entre el desarrollo de una sensibilidad y el adecuado volumen de ventas, pero es ilusorio pensar en una estabilidad a un plazo dado. Y sin este plazo una institución no es tal. Mantener vivo algo tan complejo como una orquesta sinfónica, una temporada de conciertos o una proximidad regular entre cualquier colectivo de intérpretes reunidos de manera estable y un público precisa de valores culturales y de esfuerzo colectivo que tiene que ser asumido, deseado, disfrutado y financiado.

Y, sin embargo, los medios de comunicación de masas (de los que, por cierto, el disco está comenzando también a caer) inundan los hábitos de consumo y desestabilizan las antiguas redes de sociabilidad implícitas en la asistencia a actos públicos. Se habla, sí, de la crisis de asistencia a conciertos clásicos; pero el fenómeno también abatió al teatro, luego al cine (al menos a un determinado tipo de salas), a la danza, e incluso comienza a hacer estragos en muchos actos musicales de base popular, ya sea porque muchas corrientes musicales ligeras se hacen más

dustrie: il peut y avoir une convergence temporelle entre le développement d'une sensibilité et un volume de ventes adéquat, mais il est illusoire de penser à une stabilité dans un délai donné. Et sans ce délai, une institution ne peut fonctionner en tant que telle. Et pour maintenir en vie quelque chose d'aussi complexe qu'un orchestre symphonique, une saison de concerts ou une proximité régulière entre n'importe quel collectif d'interprètes réunis d'une façon stable et un public, il est nécessaire que des valeurs culturelles existent et qu'un effort collectif doive être assumé, désiré, apprécié et financé.

Et, cependant, les moyens de communication de masse (dont par ailleurs le disque commence à se détacher) inondent les coutumes de consommation et déstabilisent les anciens réseaux de sociabilité implicite dans l'assistance aux actes publics. On parle, bien sûr, de la crise qui touche la fréquentation des concerts classiques; mais le phénomène a aussi abattu le théâtre, puis le cinéma (au moins en ce qui concerne un type de salles déterminé), la danse, et commence même à faire des ravages dans de nombreux actes musicaux ayant une base populaire,

complejas o porque el foco del gran espectáculo sólo se siente cómodo con los acontecimientos de gran tamaño. En cierto modo, es como si las modalidades de socializar el hábito cultural se derrumbasen.

Es importante subrayar este panorama porque se suelen extraer demasiado frívolamente conclusiones que culpan de cualquier tipo de crisis a la sustancia que las soporta. De este modo, no es extraño oír que la culpa del extrañamiento de un fenómeno artístico está inserta en su materia. La literatura compleja, por ejemplo, se ve culpabilizada por no tener ambición de masas, y en su lugar se proponen modelos próximos al folletín del siglo XIX. Formas expresivas propias y de gran penetración popular, como el *comic*, la fauna de las músicas ligeras, el cine comercial o sus infinitas variaciones reduccionistas de la televisión, se reivindican oponiéndolas a formas artísticas serias a las que, por otra parte, no está claro que tuvieran intención de agredir ni siquiera sustituir. Mientras tanto, ramas enteras de la sensibilidad, como la poesía, pasan a convertirse en una rareza marginal salvo que se cuele subrepticamente en la letra de una canción comercial.

### Las grandes instituciones musicales

La velocidad a la que transcurren los acontecimientos actualmente podría llevarnos a una definición paradójica de una institución cultural en nuestros días: ésta será algo cuya necesidad y lógica se decidieron en un indeterminado pasado y de las que desconocemos las razones. Si ya precisa de un aparato erudito saber por qué una orquesta o un teatro de ópera han llegado a ser lo que son, más difícil aún es explicar a un contemporáneo lo que deben ser.

Sin embargo, las interrogaciones no deberían ser malas. Es evidente que una orquesta sinfónica es un proyecto de vida para sus miembros. Se ingresa en ella tras una intensa juventud de trabajo y la perspectiva es la de acoger a sus integrantes toda o una parte sustancial de su vida profesional. Algo de inevitablemente conservador tiene que tener una institución de estas características. Esto convierte cualquier tipo de cuestiona-

soit parce que de nombreux courants de musique légère deviennent de plus en plus complexes, soit parce que le foyer du grand spectacle se sent seulement à l'aise avec des événements de grande taille. D'une certaine façon, il semblerait que les modalités de socialisation du rapport à la culture sont en train de crouler.

Il est important de signaler cette situation pour s'opposer aux conclusions trop frivoles qui font porter le poids de n'importe quelle crise à la substance qui les supporte. Il n'est donc pas étrange d'entendre que la faute de l'étrangeté d'un phénomène artistique est insérée dans sa matière. La littérature complexe, par exemple, a été condamnée pour ne pas avoir eu l'ambition de toucher les masses, et on propose à sa place des modèles proches des feuillets du XIXe siècle. Des formes expressives propres et ayant une grande acceptation populaire, comme le *comic*, la faune des musiques légères, le cinéma commercial ou ses variations réductrices infinies de la télévision, sont revendiquées en opposition à des formes artistiques sérieuses qu'elles ne semblent d'ailleurs pas vouloir agresser ou substituer. Pendant ce temps, des zones entières de la sensibilité, par exemple la poésie, deviennent des raretés marginales, à moins qu'elles réussissent à se couler subrepticement dans le texte d'une chanson commerciale.

### Les grandes institutions musicales

La vitesse à laquelle se succèdent les événements actuels pourrait nous conduire à une définition paradoxale d'une institution culturelle aujourd'hui : quelque chose dont la nécessité et la logique ont été décidées dans un passé indéterminé et dont nous ignorons les raisons. S'il faut déjà tout un appareillage érudit pour savoir les raisons qui ont amené un orchestre ou un théâtre d'opéra à être ce qu'ils sont, il est encore plus difficile d'expliquer à un contemporain ce qu'ils devraient être.

Cependant, les questions ne devraient pas être considérées sous l'angle de la nocivité. Il est évident qu'un orchestre symphonique est, pour ses membres, un projet de vie : ils y sont admis après avoir passé une jeunesse à travailler intensément et avec l'idée d'y rester durant toute leur vie professionnelle, ou tout au moins une grande partie. Une

miento sobre la naturaleza y fines de esta institución en una amenaza. Los bravos soldados que forman esta legión cultural no perciben más que temor en cualquier interrogación que ponga en duda su misión. El problema se agrava porque la duda sobre el sentido de la institución ataca directamente al núcleo duro: la financiación. Está claro que la sociedad jamás se ha pronunciado sobre la necesidad de existir de un trío o un dúo. Pero una orquesta o un auditorio... Hace menos de diez años, con motivo de la apertura de la Cité de la musique de París, Pierre Boulez me afirmaba, en una entrevista para un diario madrileño, que un auditorio sinfónico (ese que nunca se ha llegado a hacer en la Cité), podría costar lo que dos o tres kilómetros de autopista. Sin añadir más comentarios, el sentido de la respuesta quería poner de manifiesto la irrelevancia de un coste económico para un equipamiento importante que equivaldría a una ínfima porción de la red de carreteras. Hoy no sería nada extraño que alguien volviera la afirmación del revés y dijera que dos o tres kilómetros de autopista costarían apenas lo que se derrocha en mantener un año a una orquesta.

Este panorama, bastante desolador, no tiene por qué durar mucho en sus actuales términos tan militantemente anticulturales. Pero podría ser, sin embargo, un aguijón fenomenal para que ciertas instituciones "sonámbulas" reflexionasen sobre algunas de sus funciones. Y, como es lógico, las más grandes y costosas no han podido dejar de hacerlo al ver las orejas al lobo. Estamos, pues, paradójicamente, ante una ocasión de oro ya que no es normal ver un cuestionamiento tan intenso en instituciones tradicionalmente tan orgullosas y prepotentes (aquí incluyo no sólo a las orquestas sino a los teatros de ópera, las grandes temporadas musicales y los festivales).

Y la consigna de esta interrogación parece conducir hacia la pedagogía. Si instituciones culturales tan serias se ven cuestionadas por asuntos tan arbitrarios como son las cambiantes condiciones de espectáculo, qué duda cabe de que el apoyo en otra institución incuestionable, la educación, representa un maridaje sólido. Pero la peda-

gogía, institución que por sus características debe inevitablemente poseer los rasgos conservadores; ce qui convertit en menace n'importe quel type de questionnement sur la nature et les buts de cette institution. N'importe quelle question mettant en doute la mission de ces braves soldats qui forment cette légion culturelle est ressentie comme un effroi sans fin. Le problème s'aggrave parce que le doute concernant le sens de l'institution attaque directement le noyau : le financement. Il est clair que la société ne s'est jamais prononcée sur la nécessité de l'existence d'un trio ou d'un duo. Mais dans le cas d'un orchestre ou d'un auditorium... Il y a moins de dix ans, à l'occasion de l'ouverture de la Cité de la Musique de Paris, Pierre Boulez me disait, dans une entrevue pour un journal de Madrid, qu'un auditorium symphonique (qui d'ailleurs n'a jamais été construit dans la Cité), pourrait coûter autant que deux ou trois kilomètres d'autoroute. Sans avoir besoin d'y ajouter un seul commentaire, le sens de la phrase voudrait souligner l'insignifiance du coût économique d'un équipement important, équivalent à une infime portion du réseau routier. Aujourd'hui, il ne serait pas étrange que quelqu'un ait l'idée de retourner l'affirmation en disant que deux ou trois kilomètres d'autoroute ne coûtent que ce qu'on pourrait gaspiller pour maintenir un orchestre pendant un an.

Cette situation plutôt désolante n'a aucune raison de durer longtemps dans les termes actuels d'un si grand militantisme anticulturel. Mais elle pourrait être cependant un aiguillon phénoménal pour que certaines institutions "somnambules" réfléchissent sur certaines de leurs fonctions. Et, en toute logique, les plus grandes et les plus coûteuses ont été obligées de le faire à la première alarme. Nous sommes donc paradoxalement face à une occasion en or, car il n'est pas normal de constater un questionnement si intense dans des institutions traditionnellement aussi orgueilleuses et prépondérantes (et je ne parle pas ici seulement des orchestres mais encore des théâtres d'opéra, des grandes saisons musicales et des festivals).

Et le mot d'ordre de ce questionnement semble conduire à la pédagogie. Si des institutions culturelles si sérieuses sont questionnées pour des sujets si arbitraires comme les conditions changeantes du

gogía tiene muchas caras y no es sencillo encontrarse cómodo dentro de su lógica, máxime cuando se sigue apostando por respetar el componente de espectáculo de una sesión musical. ¿Qué es un espectáculo? Al día de hoy, los rasgos básicos del espectáculo consisten en una convocatoria pública en un espacio y un momento dados, con unas convenciones específicas para cada modalidad (así, por ejemplo, estará bien visto tomarse un whisky en un recital de jazz en un club y mal visto charlar con el compañero de butaca en un concierto clásico; será de buen tono cenar mientras se asiste a una sesión de variedades y resultará terrible hacer ruido con el envoltorio de un caramelo en una ópera). El atractivo de la sesión dependerá de su contenido, pero también de las condiciones de sociabilidad: por qué se asiste, con quién se va, qué identificación se tiene con el resto de la audiencia, etc. Si antaño estas convenciones se hacían invisibles por inevitables, la alternativa que plantean los medios de difusión sustitutorios, disco, televisión, vídeo, DVDs, internet, etc., inciden de lleno en estas decisiones. Se añade a ello la competencia en términos de sociabilidad que plantean espectáculos en los que el espectador no precisa estar pasivo ni concentrado (deportes, grandes conciertos de rock, manifestaciones festivas...) Pese a que el espectáculo clásico (concierto, ópera, ballet) contiene elementos casi insustituibles en términos de calidad y pureza, el peso de las convenciones indeseadas es cada vez mayor. Para asistir a una de estas citas hay que pugnar por adquirir la entrada, pagar por ella generalmente mucho, reservar esa hora del día con comodidad, desplazarse hasta el lugar, mezclarse con una audiencia que antaño te identificaba con un sector de la sociedad pero que ahora puede resultar una molestia, dejarte con la sensación de que el rito de sociabilidad es incompleto y debe ampliarse con una sesión extra de tertulia, cena, etc. Este grado de implicación con la asistencia a un espectáculo sólo se justifica ya cuando algo lo convierte en excepcional; si no es así, su sustitución por discos, DVDs, vídeos, televisión, etc., proporciona tal comodidad que justifica su pérdida de calidad y

spectacle, il ne fait aucun doute que l'aide d'une autre institution ne pouvant non plus être mise en question, l'éducation, représente un mariage solide. Mais la pédagogie a de nombreuses facettes et il n'est pas simple d'être à son aise dans sa logique, surtout quand on continue à miser sur la conservation du spectacle d'une session musicale. Qu'est-ce qu'un spectacle ? Aujourd'hui, les traits basiques du spectacle consistent en une convocation publique dans un certain espace et à un moment donné, avec des conventions spécifiques pour chaque modalité (c'est ainsi que, par exemple, on peut prendre un whisky au cours d'un récital de jazz dans un club et il est au contraire très mal vu de discuter avec son voisin de fauteuil dans un concert classique ; il est de bon ton de dîner en assistant à un spectacle de variétés et inadmissible de froisser le papier d'un bonbon durant un opéra). Le charme de la session dépendra de son contenu mais aussi des conditions de sociabilité : les raisons pour lesquelles on y assiste, les personnes qui nous accompagnent, l'identification qu'on peut avoir avec le reste du public, etc. Si jadis ces conventions étaient invisibles parce qu'elles étaient inévitables, l'alternative que proposent les moyens de diffusion substitutifs – disque, télévision, vidéo, DVDs, internet, etc. – ont une grande influence sur ces décisions. On peut y ajouter la concurrence en termes de sociabilité que posent les spectacles dans lesquels le spectateur ne doit pas être passif ni concentré (sports, grands concerts de rock, manifestations festives...). Bien que le spectacle classique (concert, opéra, ballet) contienne des éléments presque irremplaçables en termes de qualité et pureté, le poids des conventions indésirables est chaque fois plus grand. Pour assister à l'un de ces événements, il faut lutter pour acquérir les billets, payer généralement beaucoup, réserver cette heure du jour, se déplacer, se fondre dans un public qui jadis nous identifiait avec un secteur de la société mais qui maintenant peut présenter un désagrément, et rester avec la sensation que le rite de sociabilité est incomplet et doit se prolonger par une session supplémentaire de conversation, dîner, etc. Ce degré d'implication en assistant à un spectacle se justifie seulement quand quelque chose le rend exceptionnel ; si ce n'est pas le cas, sa substitution par des disques, DVDs, vidéos,





*Livre blanc des actions éducatives des orchestres.* Foto/Photo: © Association Française des Orchestres.

auténticidad. Pero a su vez, la pérdida de calidad en estos medios es tan grande, es tan desventajosa la comparación con espectáculos de entretenimiento nacidos para estos medios que usan la televisión (o al menos la pantalla y el altavoz), que a medio plazo el desprestigio que sufre la "cultura" sería irreversible. Se trata de un círculo vicioso del que no es fácil salir.

Hoy día, los espectáculos con condiciones de sociabilidad alta funcionan por grupos urbanos: jóvenes, colectivos con condiciones especiales de afinidad, etc. Pero los espectáculos dirigidos potencialmente a cualquier público se han hecho incómodos, sus convenciones pesadas y arbitrarias, y el compañero de butaca ha dejado de ser un coreligionario para convertirse en una molestia.

Este fenómeno no tiene nada que ver con el contenido, y su interés cultural y artístico más que desaparecer se ha desplazado, aunque decir hacia dónde tendría que ser motivo de otra reflexión. Pero el prestigio institucional de las manifestaciones "clásicas" y la economía que las soportan se ha

télévision, etc., offre une telle commodité qu'elle justifie la perte de qualité et d'authenticité. Mais à la fois, la perte de qualité dans ces moyens est si grande – et si désavantageuse si on établit une comparaison avec des spectacles de variétés qui sont nés pour ces moyens qui utilisent la télévision (ou tout au moins l'écran et le haut-parleur) – que la perte de prestige dont la "culture" sérieuse souffre, à moyen terme, est irréversible. Il s'agit d'un cercle vicieux dont il n'est pas facile de sortir.

Aujourd'hui, les spectacles ayant des conditions de haute sociabilité fonctionnent pour des groupes urbains : jeunes, collectifs ayant des conditions spéciales d'affinité, etc. Mais les spectacles potentiellement dirigés à n'importe quel public sont devenus inconfortables, leurs conventions pesantes et arbitraires, et le voisin de fauteuil a cessé d'être un coreligionnaire pour devenir une gêne.

Ce phénomène n'a rien à voir avec le contenu tandis que son intérêt culturel et artistique, plutôt que de disparaître, s'est déplacé ; et indiquer la direction de ce déplacement serait le motif d'une autre réflexion.

debilitado. Resistirse a este debilitamiento se ha convertido en una urgencia tan imprescindible que, de hecho, las instituciones musicales se definen hoy por las características de esta resistencia.

### Una respuesta asimétrica

Las orquestas sinfónicas son un termómetro fiel de las acciones que hoy determinan este nuevo carácter de resistencia de la institución musical.

En Francia, acaba de publicarse el *Libro blanco de las acciones educativas de las orquestas*<sup>1</sup>. Se trata de un amplio resumen de las actividades educativas desarrolladas por las orquestas acogidas en la Association Française des Orchestres. La propia estructura de este generoso informe ya da una pista sobre la decidida apuesta institucional de las orquestas en Francia. Se repasan las acciones emprendidas por las diferentes agrupaciones: la definición de los representantes institucionales, los dispositivos, los programas educativos de cada orquesta, así como un importante número de acciones incluidas a modo de ejemplo, de los que resultan ilustrativos algunos como las clases en residencia, las orquestas en los institutos de enseñanza media, los conciertos para los jóvenes, los talleres de creación y operaciones especiales, como el tratamiento de las minusvalías en relación con la música.

Esta simple enumeración ya proporciona un perfil definido. Las orquestas se ven como actores sociales; ya no se trata sólo de brindar conciertos con un repertorio determinado, ahora interactúan con institutos y centros de enseñanza, sus miembros se desplazan a las clases, desarrollan programas, se convierten en parte de los programas educativos y funcionan como enlaces entre la educación general y la institución orquestal. En muchos casos, los músicos que acuden a las aulas se convierten en amigos musicales. De hecho, *el amigo músico* es el nombre de uno de los programas más ilustrativos de esta

Mais le prestige institutionnel des manifestations "classiques" et l'économie qui les supportent sont de plus en plus faibles. Résister à cet affaiblissement est devenu une urgence si indispensable que, de fait, les institutions musicales se définissent aujourd'hui à travers les caractéristiques de cette résistance.

### Une réponse asymétrique

Les orchestres symphoniques sont un thermomètre fidèle des actions qui aujourd'hui déterminent ce nouveau caractère de résistance de l'institution musicale.

En France, le *Livre blanc des actions éducatives des orchestres*<sup>1</sup> vient d'être publié. Il s'agit d'un ample résumé des actions éducatives effectuées par les orchestres appartenant à l'Association Française des Orchestres. La propre structure de ce rapport généreux donne une idée de la force du pari institutionnel des orchestres en France. On y commente les actions entreprises par les différents ensembles; la définition des représentants institutionnels, les dispositifs, les programmes éducatifs de chaque orchestre, ainsi qu'un nombre important d'actions citées à mode d'exemple, parmi lesquelles les cours en résidence, les orchestres dans les instituts d'éducation moyenne, les concerts pour jeunes, les ateliers de création et les opérations spéciales, comme la relation des handicapés avec la musique.

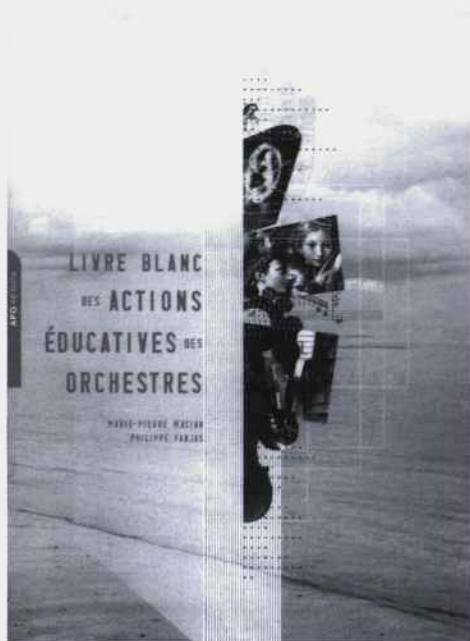
Cette simple énumération offre déjà un profil défini. Les orchestres se présentent comme des acteurs sociaux: il ne s'agit plus de donner seulement des concerts avec un répertoire déterminé; ils interagissent maintenant avec des instituts et des centres d'éducation, leurs membres se rendent aux cours, réalisent des programmes, font partie des programmes éducatifs et tiennent lieu de lien entre l'éducation générale et l'institution orchestrale. Dans de nombreux cas, les musiciens que se rendent dans les classes deviennent des amis musicaux. De fait, *l'ami musicien* est le nom d'un des programmes les plus illustratifs de cette nouvelle tendance, mis au

<sup>1</sup> *Libro blanco de las actividades pedagógicas de las orquestas*, Marie-Pierre Macian y Philippe Fanjas. Editado por la Asociación Francesa de Orquestas. París, 2003. ([www.france-orchestres.com](http://www.france-orchestres.com))

<sup>1</sup> *Livre blanc des actions éducatives des orchestres*, Marie-Pierre Macian et Philippe Fanjas. Edité par l'Association Française des Orchestres. Paris, 2003. ([www.france-orchestres.com](http://www.france-orchestres.com))

nueva tendencia, puesto en pie por la Orchestre de Bretagne. En este programa, que se desarrolla desde hace diez años: “los músicos de la orquesta, los *amigos musicales*, intervienen regularmente en las clases de primaria, luego los escolares se desplazan a Rennes dos veces por año para asistir a un ensayo general y a un concierto reservado para ellos. Este trabajo desemboca en un festival *Ami musicien* que propone un concierto compuesto, en la primera parte, por la presentación a cargo de los niños y su amigo músico de su trabajo común y, en la segunda parte, por una presentación de la orquesta”.

Aparte del significativo nombre de este programa, son numerosas las acciones consistentes en la implicación de miembros de las orquestas en las clases de los centros de enseñanza. Citemos, sin afán de exhaustividad, algunos otros ejemplos. La Orchestre National d'Ile de France tiene un taller de creación con cuatro percusionistas y con alumnos en la población de Evry: “El trabajo construido alrededor de una decena de intervenciones durante el curso y en colaboración con el conservatorio desemboca en una presentación pública en la Fiesta de la Música”. La Orchestre National de Montpellier desarrolla una colaboración de larga duración con un establecimiento escolar en dos fases: en las clases de niños intervienen músicos como preparación a los conciertos escolares. Para edades más avanzadas, el Lycée Jean-Monnet recibe, desde 1998, la visita de varios compositores residentes en la orquesta. La Orchestre National de Lorraine propone un programa denominado *Symphonie lycéenne à Georges de La Tour*, que implica activamente a 350 alumnos del Liceo del mismo nombre junto a una docena de profesores y un número de músicos de la orquesta que actúan como tutores. Los músicos de la Orchestre National de Lille también se desplazan a las clases de niños dentro del programa *dessine-moi un orchestre*. La Orchestre de Paris, por su parte, desarrolla un ambicioso programa en las aulas; se trata de un concierto preparado durante tres meses en clases de niños y jóvenes de los 6 a los 16 años. Un capítulo de gran interés sería el que representa el Ensemble



point par l'Orchestre de Bretagne. Dans ce programme qui a déjà dix ans: “Des musiciens de l'orchestre, les amis musiciens, interviennent régulièrement dans des classes primaires, puis celles-ci se déplacent à Rennes deux fois dans l'année pour assister à une répétition générale et à un concert qui leur sont réservés. Ce travail débouche sur le festival *Ami musicien* qui propose un concert composé, en première partie, de la présentation, par les enfants et leur ami musicien, de leur travail commun, et en deuxième partie, d'une prestation de l'orchestre”.

Mis à part le nom significatif de ce programme, il y a de nombreuses actions qui consistent à impliquer les membres des orchestres dans les cours des centres d'éducation. Nous pouvons encore citer, sans être exhaustifs, quelques autres exemples comme celui de l'Orchestre National d'Ile de France et de son atelier de création avec quatre percussionnistes et des élèves d'Evry: ce travail, construit autour d'une dizaine d'interventions sur l'année et en collaboration avec le conservatoire, aboutira à une présentation publique pour la Fête de la Musique.

L'Orchestre National de Montpellier travaille en collaboration, de longue durée, avec un établissement scolaire en deux phases: dans les classes des

Intercontemporain de Paris, especializado en la música contemporánea. “En colaboración con los profesores de educación musical de colegios, institutos y escuelas de música, solistas del Ensemble animan durante varios meses talleres en los establecimientos escolares. A partir de una temática o de la obra de un compositor preciso, en función de la edad de los alumnos y de su experiencia musical, los profesores y los músicos establecen un programa de trabajo que conduce a una composición musical colectiva”.

Aparte de esta acción que lleva a los músicos al seno mismo de las aulas de la educación general, las intervenciones más habituales continúan siendo las diferentes variaciones de asistencia de escolares y jóvenes a los ensayos. Prácticamente no hay ninguna agrupación que no disponga de un servicio de asistencia a ensayos o conciertos preparados especialmente. La diversidad de estas acciones sería muy larga de enumerar y bastante fácil de imaginar. Pero se percibe en los colectivos franceses un perfil más educativo, más ligado a las tutorías y a los programas a largo plazo, al contrario de muchas de las acciones desarrolladas por orquestas españolas, mucho más volcadas al concierto espectáculo, con animadores y programas musicales especiales en los que no resulta nada fácil salir de un repertorio restringido y marcado por ciertos tópicos. Se puede establecer casi nitidamente una separación entre dos bloques de reacciones pedagógicas: las que buscan meter al joven estudiante en el seno de la problemática de una orquesta como institución, su estructura, su repertorio, sus músicos, sus instrumentos; y la que hace hincapié en el carácter de espectáculo del concierto, y que al buscar afanosamente mostrar que el concierto no tiene por qué ser aburrido termina enfatizando sólo el aspecto divertido. Este acercamiento al concierto si está bien hecho proporciona gratos momentos al alumno, aunque está por ver si modifica su sensibilidad en profundidad, y tiene el riesgo, además, de una deriva de la que algunos programas de televisión proporcionan el mal ejemplo.

Pero la búsqueda de nuevos públicos no sólo desemboca en el océano educativo o en las múlti-

enfants des musiciens interviennent pour les préparer aux concerts scolaires. Pour les élèves plus âgés, le Lycée Jean-Monnet reçoit, depuis 1998, la visite de divers compositeurs en résidence de cet orchestre. L'Orchestre National de Lorraine propose un programme intitulé *Symphonie lycéenne à Georges de La Tour*, auquel participent activement 350 élèves du lycée du même nom ainsi qu'une douzaine de professeurs et un nombre de musiciens de l'orchestre qui ont un rôle de tuteur. Les musiciens de l'Orchestre National de Lille se rendent aussi à des classes d'enfants dans le programme *Dessine-moi un orchestre*, tandis que l'Orchestre de Paris réalise un programme ambitieux dans les classes; il s'agit d'un concert préparé durant trois mois dans les classes d'enfants et d'adolescents de 6 à 16 ans. L'Ensemble Intercontemporain de Paris, spécialisé dans la musique contemporaine, représente un chapitre de grand intérêt. En collaboration avec les professeurs d'éducation musicale des collèges, lycées et écoles de musique, les solistes de l'Ensemble animent durant plusieurs mois des ateliers dans des établissements scolaires. À partir d'une thématique ou de l'œuvre d'un compositeur précis, en fonction de l'âge des élèves et de leur expérience musicale, les professeurs et les musiciens établissent un programme de découverte qui aboutit à une composition musicale collective.

En plus de cette action qui porte les musiciens au cœur même des salles de classe de l'éducation générale, les interventions les plus habituelles concernent toujours les différentes variations du public d'écoliers et de jeunes assistant aux répétitions. Pratiquement tous les ensembles invitent le public à assister aux répétitions ou à des concerts préparés spécialement. La diversité de ces actions est très longue à énumérer et assez facile à imaginer. Mais on perçoit dans les collectifs français un profil plus éducatif, plus lié aux tutorats et aux programmes de longue haleine, à l'opposé de nombreuses actions effectuées par les orchestres espagnols, beaucoup plus centrés sur le concert spectacle, avec des animateurs et des programmes musicaux particuliers où il n'est pas du tout facile de sortir d'un répertoire restreint et marqué par certains lieux communs. On peut établir avec une certaine netteté une séparation



*Livre blanc des actions éducatives des orchestres.* Foto/Photo: © Association Française des Orchestres.

ples variaciones sobre el tema del espectáculo. De entre las más novedosas serían las que se han enfrentado al universo sanitario. El *Libro blanco* subraya que se trata aún de intervenciones raras, pero la novedad de sus implicaciones sociales e institucionales (también el universo del enfermo es una institución) aconseja prestar una detenida atención a los intentos realizados. El informe nos avisa ya de la dificultad de buscar innovaciones en terreno tan complicado: “Los ejemplos más extendidos son los de las intervenciones de los músicos de orquesta en conciertos de música de cámara, tanto en el seno de los establecimientos sanitarios como en lugares susceptibles de acoger un grupo de instrumentistas: hall de recepción, espacios de circulación, cantinas... Sin embargo, las búsquedas de colaboración permiten suponer que las iniciativas compartidas por el sector de la salud y el de las orquestas pueden desembocar en los próximos años en acciones más numerosas y elaboradas, con una preocupación real por servir al interés de los enfermos y al de las instituciones implicadas.” Entre los ejem-

entre deux blocs de réactions pédagogiques : celles qui cherchent à plonger le jeune étudiant au cœur de la problématique d'un orchestre en tant qu'institution, sa structure, son répertoire, ses musiciens, ses instruments ; et celle qui insiste sur le caractère de spectacle du concert, et qui, en cherchant avec ferveur à prouver que le concert ne doit pas forcément ennuyer, finit par privilégier seulement l'aspect le plus amusant. Cette approche du concert, quand elle est bien faite, offre de bons moments à l'élève, bien qu'il faille se demander si elle modifie sa sensibilité en profondeur, et court de plus le risque d'une dérive dont certains programmes de télévision offrent un mauvais exemple.

Mais la recherche de nouveaux publics n'aboutit pas seulement dans l'océan éducatif ou dans les multiples variations sur le thème du spectacle. Parmi les expériences les plus novatrices, citons celles qui s'affrontent à l'univers sanitaire. Le *Livre blanc* souligne qu'il s'agit encore d'interventions rares, mais la nouveauté de ses implications sociales et institutionnelles (l'univers du malade est aussi une institution) conseille de prêter une attention soutenue aux ten-

plos más destacados se señalan los de la Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy, que ha iniciado una colaboración con la Agence Régionale d'Hospitalisation (ARH) en la que sus músicos son autorizados a intervenir en el hospital, tanto presentando sus instrumentos como en cortos recitales. Estas intervenciones han tenido lugar en establecimientos de siete ciudades de la región de Lorraine. Otra iniciativa parecida ha sido establecida por la Orchestre National de Chambre de Toulouse, reducida en este caso a la presencia de los músicos en un hospital de niños de su ciudad. Para acciones a más largo término, es ejemplar la intervención desarrollada por la Orchestre National d'Ile de France en el seno de una comunidad de niños hospitalizados en un centro de reeducación funcional. El primer año, dos músicos han apadrinado a diez niños. En primera instancia se han desarrollado seis talleres en el propio centro; el trabajo se ha articulado alrededor de la pequeña percusión y canto. Más tarde, los niños se han desplazado dos veces a la sala de la orquesta para un ensayo y, finalmente, a un concierto público. El segundo año de esta intervención, los niños han podido crear un 'mosaico musical' sobre el tema de Aladino que, al final del proceso, se presentó en público en el Circo de Invierno de París en una sesión dedicada a otros niños disminuidos del mismo centro, familiares y al resto de los músicos de la orquesta. Qué duda cabe que una experiencia de este tipo plantea interrogantes novedosos y un acercamiento emocional fuerte. Para los músicos: "el choque de la minusvalía ha sido superada y han quedado sorprendidos y emocionados por el impacto de lo que su música podía provocar en los niños. Han comprendido al vivirlo la importancia que puede tener su papel en el seno de una comunidad expresando simplemente sus cualidades de intérpretes o compositores [...] Los niños, por su parte, han quedado profundamente afectados por el reconocimiento del que se han beneficiado, el contacto con la creación musical y su propia capacidad de cara a una expresión personal y colectiva hacia un público".

¿Por qué elegir un hospital para ampliar la ac-

tativas realizadas. Le rapport nous avise de la difficulté à rechercher des innovations dans un terrain si complexe. "Les exemples les plus répandus sont ceux d'interventions des musiciens d'orchestre dans les concerts de musique de chambre, au sein de l'établissement, dans des lieux susceptibles de recevoir un groupe d'instrumentistes : hall d'accueil, espaces de circulation, cantines... Cependant, des recherches de partenariat laissent supposer que les initiatives, partagées par le secteur de la santé et celui des orchestres, pourront déboucher dans les prochaines années sur des actions plus nombreuses et élaborées, avec la préoccupation réelle de servir l'intérêt des malades et celui des institutions impliquées".

Parmi les exemples les plus remarquables, nous pouvons signaler ceux de l'Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy, qui a commencé une collaboration avec l'Agence Régionale d'Hospitalisation (ARH) où les musiciens sont autorisés à intervenir à l'hôpital, soit en présentant leurs instruments soit en donnant de courts récitals. Ces interventions ont lieu dans des établissements de sept villes de la Région de Lorraine. Une initiative semblable a été mise en place par l'Orchestre National de Chambre de Toulouse ; elle se réduit dans ce cas à la présence des musiciens dans un hôpital pour enfants de la ville. Pour des actions à plus long terme, l'intervention de l'Orchestre National d'Ile de France au sein d'une communauté d'enfants hospitalisés dans un centre de rééducation fonctionnelle est absolument exemplaire. La première année, deux musiciens ont parrainé dix enfants. En première instance, six ateliers ont commencé à fonctionner dans le centre ; le travail s'est articulé autour du chant et de la petite percussion. Ensuite, les enfants ont été deux fois à la salle de l'orchestre pour une répétition et ont assisté finalement à un concert public. La deuxième année, toujours dans le cadre de cette intervention, les enfants ont pu créer une 'mosaïque musicale' sur le thème d'Aladin qui, à la fin du processus, a été présenté en public dans le Cirque d'hiver de Paris au cours d'une session dédiée à d'autres enfants handicapés du même centre, à des parents et au reste des musiciens de l'orchestre. Il ne fait aucun doute qu'une expérience de ce type

ción del colectivo orquestal? Philippe Bouteloup, director de la Asociación Música et Santé, responde así: "El hospital es un lugar difícil, hay sufrimiento, espera, aislamiento, soledad. Ahora bien, lo que definiendo en la música es la idea de reunir, escuchar, compartir, hacer juntos, evadirse, soñar. Todo esto corresponde a la dimensión humana que falta a veces en el hospital; animar es dar un alma, y todo el personal sanitario dice 'hay que humanizar el hospital', porque la institución produce deshumanización y soledad. [...] El hospital es una reunión de soledades y la música crea lazos. La música provoca que haya intercambios de miradas y de sonidos que construimos juntos. El hospital no sería, de este modo, el hospital-silencio sino el hospital-expresión, donde el enfermo puede no callar; como a menudo me han dicho algunos chicos: 'Aquí nos miran pero no nos escuchan'."

Junto a los numerosos testimonios recogidos de la experiencia francesa, el *Libro blanco* ha querido acoger algunos del "otro lado de La Mancha", rindiendo homenaje a la labor pionera que los británicos han desarrollado en el campo de la acción pedagógico musical. Se convierten así en valioso contrapunto las opiniones de Gillian Moore, directora artística de la London Sinfonietta; Richard McNicol, responsable del servicio pedagógico de la London Symphony Orchestra; Peter Wiegold, compositor y director de orquesta; y Peter Renshaw, antiguo director del departamento de investigación y desarrollo de la Guildhall School of Music & Drama de Londres.

En resumen, este excepcional informe levanta un mapa detallado de la acción pedagógica en el seno de las orquestas francesas, así como un conjunto de informaciones y opiniones que retratan con nitidez el problema y los intentos de solución aplicados en Francia a la encrucijada por la que pasan hoy las instituciones musicales. Al margen del valor informativo de esta reciente publicación, se imponen algunas conclusiones. En el país transpirenaico la apuesta por el valor social de las instituciones musicales domina la respuesta a la crisis de la relación entre público y espectáculo

pose des questions nouvelles et une approche émotionnelle forte. Pour les musiciens "le choc dû à l'invalidité a été dépassé et nous avons été surpris, émus, par l'impact de la musique sur les enfants. Nous avons compris, en le vivant, l'importance que peut avoir son rôle au sein d'une communauté, du seul fait d'exprimer nos qualités d'interprètes ou de compositeurs. Les enfants, pour leur part, ont été profondément affectés par la reconnaissance dont ils ont bénéficié, par le contact avec la création musicale et leur propre capacité face à une expression personnelle et collective dirigée à un public".

Pourquoi choisir un hôpital pour amplifier l'action du collectif orchestral? Philippe Bouteloup, directeur de l'Association Musique et Santé, répond que l'hôpital est un lieu difficile, où il y a de la souffrance, de l'attente, de l'isolement, de la solitude, mais il défend que dans la musique se trouve l'idée de réunir, d'écouter, de partager, de faire ensemble, de s'évader, de rêver; tout ceci correspond à la dimension humaine qui parfois manque dans un hôpital; animer c'est donner une âme, et tout le personnel sanitaire dit 'il faut humaniser l'hôpital', parce que l'institution produit une déshumanisation et de la solitude... L'hôpital est une réunion de solitudes et la musique crée des liens. La musique provoque des échanges de regards et de sons que nous construisons tous ensemble. L'hôpital ne serait plus, de cette façon, l'hôpital-silence mais l'hôpital-expression, où le malade peut ne pas se taire; comme souvent certains enfants m'ont dit: 'Ici on nous regarde mais on ne nous écoute pas'.

En plus des nombreux témoignages de l'expérience française, le *Libre blanc* a recueilli quelques expériences de "l'autre côté de La Manche", en rendant hommage au travail de pionnier que les Britanniques ont effectué dans le terrain de l'action pédagogique musicale. Un précieux contrepoint apparaît ainsi grâce à l'opinion de Gillian Moore, directrice artistique de la London Sinfonietta, de Richard McNicol, responsable du service pédagogique de la London Symphony Orchestra, de Peter Wiegold, compositeur et chef d'orchestre, et de Peter Renshaw, ancien directeur du Département de Recherche et Développement de la Guildhall School of Music & Drama de Londres.

musical. Según esta visión, las instituciones musicales –las orquestas, en este caso– deben ahondar en su función de servicio público, deben encontrar nuevas relaciones de utilidad social y deben mantener el respeto básico a una herencia, la orquesta, en la que se cruzan el repertorio y la vida artística de sus miembros. Dimitir de esta vocación parece sinónimo de desprenderse de una memoria preciosa: la de unos oficios y vocaciones que nacen de lo más rico de nuestra aportación a la sensibilidad humana.

Quizá, como epílogo final, no estaría de más recordar la diferencia de visión que presenta el ejemplo español. En primer lugar, habría que recordar la juventud de nuestras orquestas y, por tanto, la infancia de los programas educativos asumidos por las orquestas españolas. En España, las orquestas se han encontrado la crisis nada más nacer; una crisis mitigada por la primera aceptación entusiasta de los colectivos recién formados en unas ciudades y regiones con sed de una orquesta propia. Y a grupos jóvenes, problemas jóvenes y, por tanto, respuestas jóvenes. “Innovación e imaginación”, así comenzaba un artículo reciente de un periódico español dedicado a este tema: la búsqueda de nuevos públicos por parte de las orquestas locales. Innovación e imaginación es un magnífico programa, pero estamos ante adjetivos que poco muestran más allá de ganas y buenos deseos. Y éstos no faltan. Pero el resultado tiende a la confección de programas de conciertos con un surtido de obras en las que no deben faltar las populares, algún animador o presentador de buen talante y unas pocas pinceladas de teatro. Este tipo de enfoque tiene un corto recorrido, aunque distraiga a los jóvenes. Podría valorarse más si se mezclara cuidadosamente con un programa en profundidad. No es malo mostrar que una orquesta puede ser divertida, pero sí lo es no mostrar otras cosas. Tampoco es buen método ignorar problemas que han sido abordados ya en los países de nuestro entorno y que, inevitablemente, nos alcanzarán.

Uno de ellos es la importancia de legitimar la existencia de orquestas regionales y de ciudades de tamaño medio a través de otras acciones que

En resumen, ce rapport exceptionnel dresse une carte détaillée de l'action pédagogique au sein des orchestres français, ainsi qu'un ensemble d'informations et d'opinions qui reflètent nettement le problème et les tentatives de solution appliquées en France aux grandes difficultés qu'éprouvent aujourd'hui les institutions musicales. En marge de la valeur informative de cette publication récente, quelques conclusions s'imposent. La France parie principalement sur la valeur sociale des institutions musicales pour répondre à la crise de la relation entre le public et le spectacle musical. Suivant ce critère, les institutions musicales – dans ce cas, les orchestres – doivent approfondir leur fonction de service public, doivent trouver de nouvelles relations d'utilité sociale et doivent maintenir le respect basique envers un héritage, l'orchestre, où se croisent le répertoire et la vie artistique de ses membres. Renoncer à cette vocation semble équivaloir à se dépouiller d'une mémoire précieuse : celle des métiers et des vocations qui naissent au plus riche de notre apport à la sensibilité humaine.

Comme épilogue, il n'est peut-être pas inutile de rappeler la vision différente de l'exemple espagnol. En premier lieu, il faudrait insister sur la jeunesse de nos orchestres et, pour autant, l'enfance des programmes éducatifs assumés par les orchestres espagnols. En Espagne, les orchestres se sont trouvés en pleine crise dès leur naissance ; une crise mitigée par la première acceptation enthousiaste des collectifs récemment formés dans des villes et des régions ayant soif d'un orchestre propre. Et comme il correspond à des groupes jeunes, les problèmes sont jeunes et, pour ce, les réponses sont, elles aussi, jeunes. “Innovation et imagination”, c'est ainsi que commence un article récent dans un journal espagnol dédié au thème des orchestres locaux à la recherche de nouveaux publics. “Innovation et imagination” est un programme magnifique, mais sommes devant des termes qui ne reflètent que des désirs pieux. Et nous n'en manquons pas. Mais le résultat tend à la confection de programmes de concerts avec une gamme d'œuvres où les musiques populaires ne doivent pas manquer, et où un animateur ou présentateur agréable et ayant un certain sens du théâtre est aussi indispensable. Ce genre de concept a un itinéraire court, bien qu'il plaise aux plus jeunes. Il





*Livre blanc des actions éducatives des orchestres. Foto / Photo: © Association Française des Orchestres.*

no sean los conciertos. Frente al escepticismo creciente con respecto al mantenimiento de unas agrupaciones tan costosas, la defensa de sus múltiples ramificaciones como institución es el mejor baluarte contra las tentaciones de recorte o supresión presupuestaria. Si una orquesta, además de ofrecer conciertos, puede brindar servicios educativos de proximidad, su utilidad saldrá reforzada. Si no, puede quedar a expensas de que más de un responsable político piense que es más barato y menos conflictivo en términos de empleo contratar giras de orquestas de alto rango.

De momento, no es raro leer o escuchar acumulaciones de obviedades tales como: "El acto del concierto de forma tradicional [...] está en crisis", "Todos tenemos que acercarnos al público de una manera diferente", "A las temporadas de conciertos les falta imaginación", "De nuestra capacidad para especializarnos y de presentar de una forma imaginativa y emocionante el concierto en directo dependerá que sobrevivamos", etc. Frente a la institución como referente en el caso francés, en España parece sólo preocupar el con-

aurait tout à gagner en introduisant soigneusement des œuvres plus profondes. Il est bon de montrer qu'un orchestre peut être divertissant, mais il est mauvais de ne pas montrer autre chose. Ce n'est pas non plus une bonne méthode d'ignorer des problèmes qui ont été déjà abordés dans les pays voisins et qui, inévitablement, nous toucheront.

L'un de ces problèmes réside dans l'importance de légitimer l'existence d'orchestres de régions et des villes moyennes à travers d'autres actions que ne sont pas les concerts. Face au scepticisme croissant concernant le maintien d'ensembles aussi coûteux, la défense de leurs multiples ramifications en tant qu'institution est le meilleur argument contre les tentations de réduction ou suppression de budget. Un orchestre qui, en plus des concerts, peut offrir des services éducatifs dans son environnement, sera considéré beaucoup plus utile. Sinon, il risquera de disparaître, car plus d'un responsable politique pourra penser qu'il est bien meilleur marché, et moins conflictuel en termes d'emploi, d'inviter des orchestres de haut niveau.

Pour le moment, il n'est pas rare de lire ou

cierto. Aquí se apela a conceptos voluntariosos que parecen ignorar tanto la posibilidad de que no funcionen como la segunda oleada de la crisis, es decir, cuando lo que esté en cuestión sea la existencia misma de la orquesta al haber apostado toda su legitimidad a la prueba del concierto. Seguramente, algunas no pasarán esta prueba y otras saldrán reforzadas. Pero, a la larga, será necesario que las orquestas españolas aprendan que el concierto no es la música, y que la orquesta concebida sólo o primordialmente para dar conciertos tiene una historia corta y nada asegurada.

Jorge Fernández Guerra es compositor y director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

d'écouter des accumulations de lieux communs comme: "L'acte du concert de forme traditionnelle [...] est en crise", "Nous devons tous nous rapprocher du public d'une façon différente", "Les saisons de concerts manquent d'imagination", "Notre survivance dépendra de notre capacité de spécialisation et de présentation du concert en direct d'une façon imaginative et émouvante", etc. Face à l'institution comme référence dans le cas français, l'Espagne semble seulement se préoccuper du concert. On recourt ici à des concepts volontaristes qui semblent ignorer la possibilité de leur non-fonctionnement, tout autant que la seconde vague de la crise, c'est-à-dire, le questionnement de l'existence même de l'orchestre qui a misé toute sa légitimité sur les concerts. Il semble sûr que certains orchestres ne passeront pas l'épreuve, et que d'autres en sortiront plus forts. Mais, à la longue, il sera nécessaire que les orchestres espagnols apprennent que le concert n'est pas la musique, et que l'orchestre conçu seulement ou principalement pour donner des concerts a un avenir court et loin d'être assuré.

Jorge Fernández Guerra est compositeur et directeur du Centre pour la Diffusion de la Musique Contemporaine (CDMC) à l'Institut National des Arts Scéniques et de la Musique (INAEM), au Ministère de l'Éducation, de la Culture et du Sport.

## Escuchar, interpretar e inventar

La Dirección de Música, Teatro y Espectáculos (DMDTS) nació en Francia tras la fusión entre la Dirección de Música y Danza, y la Dirección de Teatro y Espectáculos. La DMDTS es un órgano técnico del Ministerio de Cultura y Comunicación que se constituyó con el objetivo de realizar una política de conjunto en favor del espectáculo en directo, así como el de reforzar la iniciativa y capacidad de evaluación de la administración central, permitiendo de ese modo dar mejor respuesta a los problemas artísticos.

La DMDTS, siguiendo la idea de su observatorio de políticas de espectáculos en directo, propuso una reflexión sobre las relaciones entre la música y el público joven, que encargó a Lucie Kayas.

Esta iniciativa condujo a la publicación en febrero de 2002 de un estudio titulado: *Musiques et jeune public, écouter-interpréter-inventer\**.

### Realización del estudio

Lucie Kayas, encargada de este estudio, trabaja en la actualidad en el Teatro de Châtelet en París, como encargada de acción pedagógica. Posee una sólida formación musical como pianista y como musicóloga. Para este estudio realizó una importante compilación de información que buscaba la realización de una especie de inventario de experiencias que, hoy en día, se vinculan al campo pedagógico.

Su primer desafío consistió en reunir información sobre todas las músicas, así como las diversas estructuras –orquestas, grupos instrumentales, óperas, bandas de jazz y festivales, centros de músicas tradicionales, etc.– relacionadas

## Écouter, interpréter, et inventer

La Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS) est née en France de la fusion de la Direction de la Musique et de la Danse, et de la Direction du Théâtre et des Spectacles. Organe technique du Ministère de la Culture et de la Communication, elle a été constituée de manière à mettre en œuvre une politique d'ensemble en faveur du spectacle vivant, ainsi qu'à renforcer la capacité d'impulsion et d'évaluation de l'administration centrale, ceci afin de permettre une meilleure réponse aux questions artistiques.

La DMDTS, à l'instar de son observatoire des politiques du spectacle vivant, a lancé une réflexion consacrée aux relations entre la musique et le jeune public qui a été confiée à Lucie Kayas.

Cette démarche a abouti à la publication en février 2002 d'une étude intitulée: *Musiques et jeune public, écouter-interpréter-inventer\**.

### Réalisation de l'étude

Lucie Kayas, qui a mené cette étude, est actuellement en poste au théâtre du Châtelet à Paris, en qualité de chargée d'action pédagogique. Elle possède une solide formation musicale (piano) et musicologique classique. Pour cette étude elle a effectué un travail colossal de collecte d'information afin de réaliser une sorte d'inventaire des expériences existant aujourd'hui au niveau pédagogique.

Son premier défi a consisté à vouloir englober toutes les musiques ainsi que toutes les différentes structures (orchestres, ensembles, opéras, collectifs de jazz et festivals, centres de musiques traditionnelles...).

La réalisation de cette étude s'est déroulée sur un peu plus de 6 mois et permet d'inventorier le

\* Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS), 53, rue Saint-Dominique, 75007 Paris. Tél. 00 33 (0)1 40 15 80 00 Fax: 00 33 (0)1 40 15 88 70. [www.culture.fr/culture/organisation/dmdts.htm](http://www.culture.fr/culture/organisation/dmdts.htm)

con las actividades pedagógicas.

La realización de este estudio tuvo lugar a lo largo de 6 meses y su resultado final permite clasificar el personal, el número de actividades e igualmente la asistencia de los niños a las distintas actividades analizadas. Toda la información se obtuvo a través de un cuestionario enfocado exclusivamente al joven público.

Los organismos no fueron preguntados por su funcionamiento global, sino esencialmente por cuatro aspectos concretos: gestión de las relaciones con el joven público, actividades dirigidas al joven público, tarifas, presupuestos y patrocinios.

El cuestionario se destinó a entidades del conjunto de Francia: 47 ensembles, 25 orquestas, 17 teatros de ópera y obtuvo una respuesta del 62% de los ensembles, 88% de las orquestas y 88% de los teatros de ópera.

Además, este estudio fue completado por las numerosas visitas que la propia Lucie Kayas realizó a las instituciones con el objetivo de asistir a espectáculos y conciertos para jóvenes. Igualmente, la autora visitó diversas acciones educativas y talleres de prácticas artísticas, y finalmente se dedicó a recoger testimonios de los diferentes actores del sector: programadores, creadores, compositores, gestores e intérpretes.

Es destacable en la historia de este estudio el hecho de que coincidiera con el anuncio, a finales del año 2000, de un plan quinquenal para el desarrollo de la educación artística y cultural por parte de los ministerios de Cultura y Educación. Este plan entró en vigor a partir del curso 2001-2002 en las escuelas de preescolar, colegios e institutos. Se destina a alumnos y profesores, con la participación de artistas y profesionales de la cultura, y abarca todos los planos artísticos: música, artes plásticas, cine, danza, teatro, patrimonio cultural, diseño, etc.

Entre las numerosas medidas impulsadas por este plan se encuentra la clase denominada Proyecto Artístico y Cultural (PAC), quizá la más importante desde un punto de vista pedagógico. Este proyecto propone una enseñanza artística que se integra en los recorridos curriculares y horarios habituales de las clases, permitiendo a

personal, el número de manifestaciones, así que la frecuentación por el joven público de las estructuras sondadas (ceci grâce à la constitution d'un questionnaire ciblé exclusivement sur ce jeune public).

Les structures n'ont pas été interrogées sur leur fonctionnement global mais essentiellement selon quatre rubriques: organisation des relations avec le jeune public, activités en direction du jeune public, tarifs et budgets, et partenariats.

Le questionnaire a été adressé, à l'échelle nationale, à 47 ensembles, 25 orchestres et 17 opéras, avec un taux de retour de l'ordre de 62% pour les ensembles, 88% pour les orchestres et 88% pour les opéras.

De plus, cette étude a été également enrichie par de nombreuses visites de Lucie Kayas sur le terrain afin de voir et d'entendre des spectacles ou des concerts jeune-public. Elle a également assisté à des actions éducatives et des ateliers de pratiques artistiques. Elle s'est aussi attachée à recueillir les témoignages de différents acteurs du secteur: programmeurs, créateurs, compositeurs, interprètes, intervenants, ou médiateurs.

Il est intéressant de souligner pour l'histoire de cette étude le fait qu'elle a coïncidé avec l'annonce du *plan de cinq ans pour le développement de l'éducation artistique et culturelle* par les Ministres de la Culture et de l'Éducation Nationale à la fin de l'année 2000. Ce plan est entré en application depuis la rentrée scolaire 2001 dans les écoles maternelles et primaires, les collèges et les lycées. Il s'adresse aux élèves et aux enseignants, en association d'artistes et de professionnels de la culture et concerne tous les champs artistiques: musique, arts-visuels, cinéma, danse, théâtre, patrimoine, design...

Parmi les nombreuses mesures entrées en vigueur avec ce plan, on trouve la classe à Projet Artistique et Culturel (classe à PAC), qui est la plus importante. Elle propose un enseignement artistique qui s'intègre dans les programmes et les horaires habituels des classes, ce qui permet aux jeunes d'avoir accès à des concerts de qualité et de tisser des liens entre jeunes professionnels, jeunes amateurs et jeunes spectateurs.

Le lancement du plan de cinq ans, qui a pour but de stimuler l'enseignement artistique au sein du cadre

los jóvenes tener acceso a conciertos de calidad y la creación de vínculos entre los jóvenes profesionales, aficionados y espectadores.

El lanzamiento del plan de 5 años que tiene por objetivo estimular la enseñanza artística en el contexto escolar tuvo un efecto muy positivo para el estudio de Lucie Kayas al abrir el debate sobre diversas áreas. Sin embargo, este proyecto sufre, en la actualidad, severos recortes presupuestarios por parte del Ministerio de Educación, debido al cambio de gobierno. Esta restricción se traduce en la suspensión del programa en los colegios, pero sigue funcionando en otras instituciones escolares (preescolar e institutos).

### Iniciativas pedagógicas

Parece difícil en estas cortas líneas transcribir el conjunto de un trabajo tan complejo como el de Lucie Kayas. Nos conformaremos con presentar algunas de las iniciativas que se extraen de sus investigaciones.

Lucie Kayas pone de manifiesto que, en los últimos tiempos, se han realizado importantes progresos en lo que se refiere al acceso de joven público a los lugares de difusión. Especialmente por una política de precios bajos común a todas las organizaciones y por el incremento de las representaciones musicales destinadas a un público joven.

Pero, en todo esto, ¿qué queda de la perspectiva pedagógica? Una serie de visitas convenció a Lucie Kayas de que las condiciones de acogida del público joven, así como la preparación del espectáculo son aún insuficientes, ya que un buen número de lugares de difusión parecen todavía demasiado vacilantes en la obligación pedagógica de realizar un trabajo previo. Esto conlleva el riesgo de que los espectáculos no sean comprendidos por los propios destinatarios. Como señala la propia autora, “el encuentro con una orquesta, por ejemplo, es un momento que supone un antes y un después, que pueden tener la misma importancia en términos educativos como el concierto en sí mismo”.

El estudio de Lucie Kayas demuestra claramente las carencias pedagógicas de los lugares de

escolar, a eu un effet bénéfique sur l'étude de Lucie Kayas car il a relancé le débat sur bien des points.

Ce plan semble aujourd'hui souffrir de restrictions budgétaires de l'Education Nationale, suite au changement de gouvernement. Cette restriction se traduit par la suppression du programme pour les collèges sans remettre pour autant son application au sein des autres structures d'enseignement.

### Initiatives pédagogiques

Il semble ici bien difficile d'avoir la prétention de retranscrire la globalité du travail de Lucie Kayas tant son étude est riche et complète. Nous nous cantonnerons donc à la présentation de certaines initiatives extraites de ses recherches. Dans son étude, elle nous démontre clairement que des progrès ont été réalisés quant à l'accès du jeune public aux lieux de diffusion. Notamment par une politique de prix qui tend à être de plus en plus adaptée, ainsi que par des représentations musicales jeune public plus nombreuses.

Mais qu'en est-il réellement d'un point de vue pédagogique ? Une série de visites sur le terrain l'a convaincue que les conditions d'accueil du jeune public ainsi que la préparation au spectacle demeurent encore insuffisantes car bon nombre de lieux de diffusion semblent toujours trop hésitants sur l'obligation pédagogique d'un travail en amont. Ceci au risque de faire rater la rencontre spectacle-enfants (“la rencontre avec un orchestre par exemple est un moment qui suppose un avant et un après qui peuvent avoir autant d'importance en termes éducatifs que le concert lui-même”).

Son étude pointe certes le doigt sur les carences pédagogiques de bien des lieux de diffusion. Cependant elle est aussi révélatrice d'initiatives pédagogiques extrêmement intéressantes qui font école. Il nous a donc paru intéressant de mettre à l'honneur certaines d'entre elles notamment dans le domaine contemporain.

Le rapport de la musique contemporaine à son public se pose différemment que celui de la musique classique, la musique traditionnelle ou le jazz par exemple.

Elle ne cherche pas à découvrir un nouveau public mais à le faire exister, à faire connaître de jeunes

difusión. Sin embargo, también sirve para poner sobre el tapete iniciativas pedagógicas muy interesantes y que ganan adeptos. Nos ha parecido interesante señalar algunas de estas iniciativas, especialmente en el campo de la música contemporánea.

La relación de la música contemporánea con su público se plantea de manera diferente a la de la música clásica, la música tradicional o el jazz. No busca una renovación del público, sino simplemente la existencia del mismo, dar a conocer jóvenes compositores, dar un carácter de familiaridad a un repertorio con fama de complejo, elitista e, incluso, inaccesible.

Una de las iniciativas más interesantes son, sin duda, la puesta en marcha de los talleres de creación (Lyon, Metz, Cité de la Musique en París<sup>1</sup>). Estos talleres fueron propuestos por la Orquesta Nacional de Lyon, bajo la denominación de "Écrins de la création" ("Estuches de creación") y por iniciativa de Alain Surrans y Alain Desseigne. La idea es trabajar con una clase sobre la obra de un compositor y con la participación de un músico y algunos solistas de la orquesta. Tras 5 años de proyecto en Lyon el proyecto pasó a denominarse "Chantiers de la creation" ("Talleres de creación"). La orquesta encarga al compositor una obra de 10 a 12 minutos de duración que se elabora en colaboración con los niños.

La fase de composición se desarrolla de octubre a marzo con sesiones semanales de trabajo con el músico y mensuales con el compositor. Todos los proyectos llevan a una clase de música de una semana de duración en la sede de la orquesta, lo cual permite trazar una serie de relaciones entre la orquesta y los jóvenes. Los niños trabajan en el taller en torno al proyecto de creación asistiendo a los ensayos de los conciertos, a los que también son invitados sus padres. La fase de interpretación se desarrolla durante los meses de abril-mayo y finaliza en un concierto.

Esta fórmula pone el acento tanto en el trabajo

compositores, a donner un caractère de familiarité à un répertoire réputé complexe, élitiste, voire inaccessible.

Une des initiatives les plus intéressantes demeure sans conteste le lancement des ateliers de création (Lyon, Metz, Cité de la Musique à Paris<sup>1</sup>). Ce projet fut lancé à la base par l'Orchestre National de Lyon, sous le nom des "Écrins de la création", sur une idée d'Alain Surrans et Alain Desseigne. L'idée est de faire travailler un compositeur, avec une classe, un musicien intervenant et quelques instrumentistes de l'orchestre. A Lyon, depuis cinq ans, le projet se nomme "Chantiers de la création". L'orchestre passe commande au compositeur d'une œuvre de 10 à 12 minutes qui est élaborée avec la collaboration des enfants.

La phase de composition se déroule d'octobre à mars avec des séances hebdomadaires d'intervention pour le musicien, ainsi qu'une séance mensuelle avec le compositeur.

Tous les projets donnent lieu à une classe musicale d'une semaine sur le lieu de travail de l'orchestre. Ceci permet de créer des liens entre l'orchestre et les jeunes. Ils travaillent en atelier autour du projet de création tout en ayant la possibilité d'assister à des répétitions de concerts auxquels leurs parents sont également conviés. La phase d'interprétation se déroule quant à elle pendant les mois d'avril et mai pour aboutir par la suite à une représentation.

Cette formule repose sur le travail des musiciens auprès des enfants, sur la présence du compositeur et sur la participation d'instrumentistes de l'orchestre qui allient leur professionnalisme aux interventions des enfants.

Tous ces ateliers nécessitent un travail continu des classes avec des musiciens professionnels, qui n'ont pas pour objectif de former un public, mais de faire aimer et pratiquer la musique. Ceci permet de prouver aux enfants que chacun porte en soi un potentiel artistique susceptible de s'épanouir, sans pour autant mener à une pratique professionnelle de la composition.

<sup>1</sup> Ver artículo del Departamento pedagógico de la Cité de la Musique, pág. 57 en este mismo número de Doce notas Preliminares. (Nota del editor)

<sup>1</sup> Voir l'article du Département pédagogie de la Cité de la Musique, page 57 dans ce même numéro de Doce notas Preliminares. (Note de l'éditeur).

de los músicos con los niños, como en la presencia del compositor y la participación de instrumentistas de la orquesta que unen su profesionalidad a las intervenciones de los niños.

Estos talleres requieren de un trabajo continuo con músicos profesionales en las clases. Su objetivo no es tanto crear un público como generar un gusto por la música y por su práctica. Esto permite que los niños entiendan que todos tienen un potencial artístico susceptible de desarrollarse, sin que ello implique una práctica profesional de la composición.

En ese sentido, Lucie Kayas señala que “el objetivo de estos proyectos no es lógicamente la profesionalidad del concierto; el proceso de elaboración de las obras tiene más importancia que la calidad del resultado obtenido. El resultado es, en todo caso, muy digno. El concierto es el resultado del método”.

En la actualidad, también se están desarrollando conciertos más lúdicos e interactivos, lo que permite romper la imagen fría, e incluso anticuada, que los niños tienen de la orquesta.

Se puede ilustrar este planteamiento con la original y pedagógica idea que escogió el director de orquesta David Robertson para presentar *The Four Section*, de Steve Reich. Esta obra permite intervenir, bajo el principio de imitación, a cuatro familias de instrumentos –cuerda, viento metal, viento madera y percusiones– y a un público familiar. El director de orquesta dio, en primer lugar, la bienvenida a todo el público y especialmente a los niños. Después, partiendo de nociones muy simples, explicó las familias de instrumentos, así como el principio de canon. A continuación hizo cantar, dividiendo a la sala en cuatro partes que eran dobladas por la orquesta, el canon *Frère Jacques*. Con ejemplos interpretados por la orquesta, Robertson se aplicó en demostrar que ese mismo principio existía en la obra de Steve Reich. La presentación, inteligente y lúdica, suscitó una escucha concentrada en una obra difícil para un público adulto.

Podemos constatar que las orquestas se orientan en la actualidad hacia un punto de vista pedagógico donde los niños son más activos.

Dans ce sens, Lucie Kayas indique : “l’objectif de ces projets n’est nullement le professionnalisme du concert; c’est le processus d’élaboration des pièces qui demeure plus important plutôt que la qualité du résultat obtenu. Le résultat est digne d’être présenté. Le concert est l’aboutissement de la démarche”.

On voit également aujourd’hui se développer des présentations de concerts beaucoup plus ludiques et conviviales, ce qui permet de briser l’image conventionnelle voire poussiéreuse qu’ont les enfants de l’orchestre.

On illustrera cette idée par la manière très originale et pédagogique qu’a choisie le chef d’orchestre David Robertson pour présenter *The Four Section*, de Steve Reich. Cette pièce faisant intervenir selon le principe de l’imitation quatre familles d’instruments: cordes, cuivres, bois et percussions à un public familial. Le chef d’orchestre a tout d’abord accueilli le public et tout particulièrement les enfants. Puis partant de notions très simples il a expliqué les familles d’instruments ainsi que le principe du canon. Ensuite il a fait réaliser à la salle divisée en quatre et doublée par l’orchestre, le canon *Frère Jacques*. Puis il s’est appliqué à montrer, avec des exemples donnés par l’orchestre, comment ce même principe était à l’œuvre dans la pièce de Steve Reich. Cette présentation intelligente et ludique, a suscité une écoute concentrée d’une œuvre en elle-même difficile pour un public adulte. On peut constater, que les orchestres s’orientent aujourd’hui d’un point de vue pédagogique, vers des actions où les enfants sont nettement plus actifs.

Richard McNicol autre chef d’orchestre, n’hésite pas pour sa part à demander à l’orchestre de se fondre dans le public pour rompre le face-à-face habituel.

Pour ce qui est des Ensembles, il est clair qu’il ressort de l’étude une absence de lieu fixe et de moyens financiers pour le secteur pédagogique, ce qui limite leurs actions.

Cependant un ensemble se démarque en particulier des autres: “La Muse en circuit”, qui depuis presque 10 ans s’est engagée dans des actions pédagogiques visant la pratique artistique et la sensibilisation aux nouvelles technologies liées à la composition.

Richard McNicol, otro director de orquesta, no duda por su parte en pedir a la orquesta mezclarse entre el público para romper el cara a cara habitual.

En el caso de los Ensembles, el estudio muestra claramente la ausencia de un lugar fijo y de medios financieros para el sector pedagógico, lo que, evidentemente, limita sus acciones. Sin embargo, existe un Ensemble que destaca sobre los demás, "La Muse en circuit", que hace casi 10 años comenzó su singladura en el campo de las acciones pedagógicas cuyo objetivo es la práctica artística y la sensibilización en las nuevas tecnologías relacionadas con la composición.

"La asociación se instaló en Alfortville donde se equipó con tres estudios: el estudio Cage, dedicado a la toma de sonido y ensayos; el estudio numérico de creación Boticelli y el estudio Fleuret, equipado con sintetizadores analógicos y dedicado a las acciones pedagógicas".

Las actividades son visitadas por 220-250 alumnos por año en 8 clases (de preescolar a secundaria). Las acciones son guiadas por miembros permanentes de la "Muse", artistas en residencia o artistas asociados al proyecto. Se desarrollan tres sesiones en los locales de la "Musa" (iniciación, toma de sonido y creación) y cuatro en las clases de los alumnos durante el resto del proyecto. La última sesión es una valoración del trabajo del taller en forma de presentación pública, que da lugar a la grabación de un CD. Analizando la labor de la "Muse" se aprecia una apuesta clara por privilegiar lo cualitativo, como señala Lucie Kayas.

¿Qué sucede en el campo de la ópera? En términos de instituciones, los teatros de ópera tienen un mayor potencial en materia de presupuestos y personal con respecto a las orquestas y ensembles. Conviene remarcar en estas líneas una iniciativa de creación lírica en la Ópera de Rennes. La Federación de "Œuvres Laïques", el Ministerio de Educación y la Ópera de Rennes se unieron alrededor del compositor Vincent Bouchot para realizar un proyecto común. Durante el curso 1998-1999, cuatro clases de Ille-et-Vilaine imaginaron un libreto bajo la supervisión del escritor Jeanme Benameur. Este trabajo colectivo se llamó

"L'association est installée à Alfortville où elle est équipée de trois studios: le studio Cage, dédié à la prise de son et aux répétitions, le studio numérique de création Boticelli et le studio Fleuret, équipé de synthétiseurs analogiques et consacré aux actions pédagogiques".

Les activités touchent 220 à 250 élèves par an, soit environ huit classes, de la maternelle au lycée. Les actions sont au nombre de huit réalisées par des membres permanents de la Muse, des artistes en résidence ou des artistes associés au projet. Trois séances se déroulent dans les locaux de la Muse (découverte, prise de son et création) et quatre dans les classes des élèves pour le suivi du projet. La dernière séance consiste en la valorisation du travail d'atelier par une présentation publique qui donne lieu à un enregistrement sur CD.

Pour Lucie Kayas : "nous avons ici l'exemple d'une association qui a choisi de privilégier le qualitatif".

Qu'en est-il dans le domaine de l'opéra? En termes de structures, les opéras sont les mieux dotés en matière de budget et de personnel par rapport aux orchestres ou aux ensembles. Nous nous attarderons ici sur une initiative de création lyrique, à l'Opéra de Rennes. La Fédération des œuvres laïques, l'Éducation Nationale et l'Opéra de Rennes se sont regroupés autour du compositeur Vincent Bouchot pour un projet commun. En 1998-1999, quatre classes de CM1 et CM2 d'Ille-et-Vilaine ont imaginé un livret avec la complicité d'une écrivaine: Jeanne Benameur. Ce travail collectif a donné naissance au *Pas de rêve*. Vincent Bouchot, le compositeur, a alors mis en musique ce texte pour un effectif réduit: chœur d'enfants, quatuor (piano, alto, violon, clarinette). Le spectacle qui en est issu, d'une vingtaine de minutes, a été créé en juin 2000. Puis le compositeur a proposé une version plus longue et plus aboutie faisant intervenir quinze solistes adultes, des enfants de la Maîtrise de Bretagne, et toujours un chœur d'enfants des écoles. Outre la création du spectacle, les enfants ont eu la possibilité de suivre le programme Découverte de l'Opéra, ce qui leur a permis de connaître l'ensemble du fonctionnement de cette maison.

Pour ce qui est des musiques actuelles, nous retiendrons tout particulièrement l'initiative "Chro-



“Pas de rêve”. Vincent Bouchot puso música al texto con una plantilla reducida: coro de niños y un cuarteto de piano, violín, viola y clarinete. El espectáculo surgido, de una duración de 20 minutos, se estrenó en junio de 2000. Con posterioridad, el compositor propuso una versión más larga y más completa en la que intervenían 15 solistas adultos, el coro de niños “Maitrise” de Bretaña, y otro coro de niños de las escuelas participantes. Al margen de la creación del espectáculo, los niños tuvieron la posibilidad de seguir el programa de iniciación a la ópera, hecho que les permitió conocer el funcionamiento del teatro en su conjunto.

En el caso de la música actual debemos prestar particular interés a la iniciativa “Chroniques lycéennes” (“Críticas de Instituto”). El proyecto consiste en proponer, en el marco de la ya mencionada PAC, a estudiantes de secundaria que escribieran críticas a partir de una selección de 10 cd's de música, que incluían tanto música francesa o internacional, como reggae o rock.

300 centros, y unos 6.000 estudiantes participaron. Las 50 mejores crónicas se publicaron en el número de abril de 2002 de la revista “In-rockuptibles”. En palabras de Lucie Kayas: “la idea es original, ya que aquí no se trata de transmitir (o incluso de imponer) a los jóvenes una cultura que les parece ajena, sino partir de su propia práctica cultural para llevarles a concebirla de otra manera más crítica. Esto permite a los alumnos pasar de una escucha casi consumista a una escucha mucho más sutil, especialmente en lo que concierne a los textos”. A lo que hay que añadir la posibilidad de presentarles otras músicas.

Poner en práctica una pedagogía adaptada a los niños pasa evidentemente por la necesaria cuestión de la formación del profesorado o de los artistas que intervienen, punto que destaca especialmente Lucie Kayas en su estudio e igualmente en este mismo número de Preliminares.

### Conclusión

Este estudio aparece guiado por un cuestionario destinado a los teatros de ópera, a las orquestas y a los ensembles, así como por la observación directa, encuentros informales y las propias reflexio-

nicas lycéennes”. Le projet consiste à proposer, dans le cadre des classes à PAC, ( que nous avons vu précédemment) à des lycéens de s'essayer au genre littéraire de la chronique à partir d'une sélection de 10 CD de musiques qui comprenait tout aussi bien de la variété internationale que de la chanson française, du reggae ou du rock.

Trois cents établissements, soit 6 000 lycéens y ont participé. Les cinquante meilleures chroniques étaient destinées à être publiées dans le numéro d'avril 2002 des Inrockuptibles. Comme le dit très justement Lucie Kayas : “la démarche est originale car ici il ne s'agit plus de transmettre (voire d'imposer) aux jeunes une culture qui leur paraît étrangère, mais de partir de leur propre pratique culturelle pour les amener à la concevoir autrement, de manière plus critique. Cette démarche permet aux élèves de passer d'une écoute quasi-consommatrice à une écoute beaucoup plus fine, notamment en ce qui concerne les textes”. Ceci, tout en ayant la possibilité de leur faire découvrir d'autres musiques.

Mettre en place une pédagogie adaptée pour les enfants passe bien évidemment aussi par l'épineuse question de la formation des enseignants ou des artistes intervenants, point que souligne nettement Lucie Kayas dans son étude ainsi que dans ce même numéro de Preliminares.

### Conclusion

Cette étude apparaît comme un panorama d'une qualité rare, menée à la fois sur la base d'un questionnaire adressé aux opéras, aux orchestres et aux ensembles, d'observation sur le terrain, de rencontres, ainsi que de réflexions de Lucie Kayas. Elle démontre des contrastes importants, notamment au niveau des structures d'accueil du jeune public. En termes de contenus pédagogiques, les trois axes d'approche de la musique – écouter, interpréter, inventer – ne se situent pas sur un même pied d'égalité. Le secteur classique a longtemps privilégié le premier axe, avec en arrière-pensée le renouvellement de son public. Le secteur contemporain, quant à lui, a d'emblée privilégié le troisième axe, le jazz et les musiques traditionnelles et actuelles, le second.

Depuis décembre 2000, on a assisté en France, avec le lancement du plan de cinq ans pour le

nes de la autora. El estudio muestra contrastes importantes, especialmente en el terreno de las estructuras de acogida al público joven. En términos de contenidos pedagógicos, los tres ejes de la música —escuchar, interpretar, inventar— no se sitúan en pie de igualdad. El sector clásico privilegia el primer eje, con el motivo ulterior que significa la renovación de su público. El sector contemporáneo, sin embargo, prioriza el tercer eje, y el jazz y las músicas tradicionales, el segundo.

Desde diciembre de 2000, Francia ha vivido el lanzamiento de un plan de 5 años para el desarrollo de la educación artística y cultural en la escuela. Esto ha producido una formidable dinámica de reflexión y la eclosión de diversas acciones. El estudio de Lucie Kayas se integra en un debate, que ha contribuido a dinamizar, a juzgar por el éxito y las reacciones que ha suscitado su estudio, especialmente en las carencias formativas de profesores y participantes.

Lucie Kayas no ha escatimado en este estudio numerosas pistas, reflexiones y acciones que vendrán en el futuro. En ese sentido, la autora se afirma en la idea de que el joven público no es solamente el público escolar. Debe extenderse al conjunto de la ciudadanía: personas hospitalizadas, presas, marginadas, etc. Este sería realmente el objetivo: “que la música sea accesible para todos”.

Laurent Bidegorry es colaborador y traductor de *Doce notas*.

développement de l'éducation artistique et culturelle à l'école, à une formidable dynamique de réflexion et à la mise en place d'actions. L'étude de Lucie Kayas pour sa part s'est parfaitement intégrée dans cette dynamique de réflexion.

Elle est venue enrichir et dynamiser le débat, si l'on en juge par le succès et par les réactions qu'ont suscité son étude, notamment sur la nécessité de la formation des enseignants et des intervenants.

Il est vrai qu'elle n'a pas eu peur de s'engager au sein de cette étude, ni de donner de nombreuses pistes de réflexions ou des directions d'actions pour l'avenir. Lucie Kayas se veut également très ferme sur un point, le jeune public ne se réduit pas au public scolaire. Il s'étend au concept de communauté: les personnes hospitalisées, en fin de vie, les prisonniers, les habitants des quartiers défavorisés... Telle est la véritable finalité : “rendre la musique accessible à tous”.

Laurent Bidegorry est collaborateur et traducteur de *Doce notas*.

## La labor pedagógica de las Juventudes Musicales en Bélgica

Las Juventudes Musicales fueron creadas en Bruselas por Marcel Cuvelier (1899-1959) durante la Segunda Guerra Mundial (julio de 1940) como reacción al adoctrinamiento creciente de los jóvenes en el nazismo. Se tenía, en esa época, la convicción de que el lenguaje universal que supone la música, constituía una fuerza de choque contra el racismo y la intolerancia. A partir de las secciones belga y francesa, las Juventudes Musicales desarrollaron en 1945 una red internacional cuyos miembros se reúnen en el seno de la Federación Internacional de Juventudes Musicales (JMI).

Las Juventudes Musicales de Bélgica trabajan en el marco de una Federación que engloba la actividad de 8 centros regionales (Brabant Wallon, Bruselas, Charleroi-Métropole, Hainaut-Occidental, Lieja, Luxemburgo belga, Mons y Namur).

El secretariado de la Federación, establecido en Bruselas, prepara y coordina su acción, sin embargo cada centro regional dispone de un equipo propio en el que trabaja un equipo administrativo y en el que diversos monitores llevan a cabo las actividades cotidianas.

La Federación que coordina todas las actividades de los centros regionales está subvencionada directamente por la Comunidad Francófona de Bélgica mediante un contrato quinquenal firmado con el Ministerio de Cultura.

### La misión de las JM

Las Juventudes Musicales presentan como misión principal promover la iniciación de los jóvenes en todas las músicas, primando la calidad y en un espíritu de pluralismo artístico y cultural,

## Le travail pédagogique des Jeunesses Musicales en Belgique

Les Jeunesses Musicales ont été créées à Bruxelles, pendant la Seconde Guerre Mondiale en juillet 1940, par le belge Marcel Cuvelier (1899-1959), en réaction à l'endoctrinement croissant des jeunes au nazisme. On avait, à cette époque, la conviction que le langage universel qu'est la musique constituait une force de lutte contre le racisme et l'intolérance.

À l'initiative des sections belges et françaises, les Jeunesses Musicales ont développé en 1945 un réseau international important dont les membres sont réunis au sein de la Fédération internationale des Jeunesses Musicales (les JMI).

Les Jeunesses Musicales belges travaillent dans le cadre d'une Fédération qui englobe l'activité de huit centres régionaux (Brabant Wallon, Bruxelles, Charleroi-Métropole, Hainaut occidental, Liège, Luxembourg belge, Mons, Namur).

Le secrétariat de la Fédération établi à Bruxelles, prépare et coordonne leur action, cependant chaque centre dispose d'une équipe propre dans laquelle se



Marcel Cuvelier en Bayreuth para la fundación, en agosto de 1950, de las JM de Alemania/Marcel Cuvelier à Bayreuth pour la fondation, en août 1950, de JM en Allemagne.



Espectáculos de marionetas. "Las músicas al alcance de los jóvenes". Las giras de JM/Spectacles de marionettes. "Les musiques à la porte des jeunes". Les tournées J.M. 2001-02. Foto/Photo: © JM de Bélgica.



La sopa de la felicidad. "Las músicas al alcance de los jóvenes". Las giras de JM./La soupe au bonheur. "Les musiques à la porte des jeunes". Les tournées J.M. 2001-02. Foto/Photo: © JM de Bélgica.

ajeno a todo tipo de discriminación.

La organización tiene también por objetivo alentar la práctica musical de los jóvenes, aficionados y profesionales, así como desarrollar acciones de formación y promoción.

Para alcanzar estos objetivos, existen medios tan numerosos como variados. Tomemos como ejemplo las cifras de 2002: 2.084 conciertos escolares, 368 conciertos generales, 18.722 talleres de iniciación, o 14.909 horas de prácticas y formación. Todo ello, al margen de diversas publicaciones de apoyo pedagógico y la organización de proyectos y grandes acontecimientos. En total son 600.000 personas las que cada año realizan alguna actividad relacionada con las Juventudes Musicales de Bélgica.

### Los talleres de iniciación

Estos talleres proponen, ya sea en el ámbito escolar o fuera del mismo, una aproximación al mundo sonoro, un despertar a la música y a la expresión. Se dirigen esencialmente a niños de 0 a 12 años, que se inician de este modo en el mundo de los ritmos gracias al trabajo de monitores musicales profesionales específicamente formados.

El planteamiento de los talleres de iniciación se basa en un trabajo específico repartido durante todo el año escolar o bien en un trabajo temático organizado durante un periodo definido.

retroviene un cadre administrativo y des animateurs qui réalisent sur le terrain l'action quotidienne du mouvement.

La Fédération qui coordonne l'ensemble des activités des centres régionaux est directement subventionnée par la Communauté française via un contrat-programme quinquennal conclu en 1999 avec le Ministère de la Culture.

### La Mission des JM

Elle se donne comme mission première de promouvoir l'éveil et l'initiation de tous les jeunes à toutes les musiques, à l'expression et à la créativité, dans un souci de qualité constante et dans un esprit de pluralisme artistique et culturel, en dehors de toute discrimination.

L'organisation a également pour objectif d'encourager la pratique musicale des jeunes, amateurs et professionnels ainsi que de développer les actions de formation et de promotion.

Des moyens aussi nombreux que variés sont mis en oeuvre pour atteindre ces objectifs. Prenons les chiffres de l'année 2002 : concerts scolaires (2 084), tout public (368), ateliers d'éveil (18 722), stages et formations (14 909 heures). Les JM publient chaque année également des supports pédagogiques et organisent des projets et de grands événements. Au total chaque année 600 000 personnes sont touchées par les activités des Jeunesses Musicales belges.

En el primer caso, el papel del monitor es parecido al de un profesor de música “especial” que, paso a paso, construye una serie de actividades cuyo objetivo es que, a través de la música, los niños desarrollen sus capacidades. En el segundo, el proyecto lo lleva a cabo el profesor. Entre las temáticas abordadas, conviene señalar la construcción de instrumentos, la creación de canciones, música con agua, músicas del mundo, percusiones, teatro musical, música contemporánea, danzas folklóricas, descubrimiento instrumental e, incluso, cuentos.

### Talleres permanentes y prácticas

Estos talleres acogen –los miércoles por la tarde, los fines de semana o durante las vacaciones escolares– a niños y adolescentes deseosos de practicar una actividad musical, sin la obligación de desarrollar el aprendizaje de un instrumento.

Para los más jóvenes, a partir de los 2 años y medio, las sesiones son una mezcla, la mayor parte de las veces en torno a una temática determinada (fiestas, estaciones, medioambiente), de cantos, actividades rítmicas, musicomotricidad, actividades gráficas, escucha activa, danza, etc. Las sesiones buscan integrar estas actividades en un marco lúdico y cuentan con una profunda reflexión pedagógica. Algunas prácticas ofrecen combinar la música con el descubrimiento de un museo, de un ecosistema o de un elemento cultural local (un castillo, un festival o un artista). Con mayor capacidad psicomotriz, los niños más grandes asisten a talleres permanentes que abordan el aprendizaje de un instrumento de manera práctica, integrando la aproximación al solfeo y la práctica instrumental. En cuanto a los niños y jóvenes que ya son músicos, algunos centros de JM proponen especializaciones en estilos poco o nada trabajados en el marco de las enseñanzas artísticas: rock, blues, música contemporánea, improvisación, músicas del mundo, etc., ya sea en prácticas puntuales, en cursos permanentes, o en las escuelas creadas por iniciativa de Juventudes Musicales. En cada una de estas ocasiones, los alumnos pagan una pequeña cantidad de dinero.

Los talleres permanentes también incluyen



*Brundibár, Hans Krasa. Ópera para niños/Opéra pour enfants. Foto/Photo: © JM de Bélgica.*

### Les ateliers d'éveil

Ces ateliers organisent dans le cadre scolaire ou en dehors, une approche du monde sonore, un éveil à la musique et à l'expression. Ils s'adressent essentiellement aux enfants de 0 à 12 ans, qui sont initiés au monde des rythmes par des animateurs musicaux professionnels spécifiquement formés.

Le programme de ces ateliers d'éveil se base sur un travail réparti sur toute l'année scolaire, ou bien sur un travail thématique organisé durant une période définie.

Dans le premier cas, le rôle de l'animateur est un peu celui d'un professeur de musique “spécial” qui construit pas à pas des activités qui ont toujours pour objectif l'épanouissement des capacités des enfants à travers la musique.

Dans le second cas, le projet est pris en charge par l'enseignant. Parmi les thématiques abordées, retenons par exemple la construction d'instruments, la création de chansons, les musiques de l'eau, les musiques du monde, les percussions, du théâtre musical, les musiques contemporaines, les danses folkloriques, la découverte instrumentale ou encore le conte.

### Ateliers permanents et stages

Ces ateliers quant à eux, accueillent chaque année – les mercredis après-midi, les week-ends ou pendant les vacances scolaires – les enfants ou les adolescents désireux de pratiquer une activité musicale sans forcément vouloir développer l'apprentissage d'un instrument.



**Cuentos en forma de violonchelo/Contes en forme de violoncelle.** Claire Goldfarb y Nathalie de Peispont.  
Foto/Photo: © JM de Bélgica.

cursos de formación pedagógica para profesores, cuyos contenidos se vinculan a estimular la creatividad y la curiosidad de los niños. Igualmente, las JM organizan regularmente jornadas musicales, debates y conferencias destinadas a los padres y a los profesionales de la pedagogía.

### **Proyecto “Ruta de la Seda”: Yo-Yo Ma y las Juventudes Musicales**

La Ruta de la Seda, lugar de intercambios comerciales y artísticos, supone un lazo simbólico entre diversos pueblos (China, Turquía, India o Asia Central). Fascinado por la riqueza de las tradiciones de esta parte del mundo, el violonchelista Yo-Yo Ma reunió a grandes especialistas y artistas de estas regiones en torno a un ambicioso proyecto denominado *Silk Road Project*.

Yo-Yo Ma –invitado en enero de 2002 por la Sociedad Filarmónica de Bruselas en el contexto de su gira internacional– ofreció, junto a tres músicos del proyecto antes mencionado, dos conciertos pedagógicos en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas destinados exclusivamente a las Juventudes Musicales. Casi 800 jóvenes de escuelas de primaria y secundaria asistieron.

El proyecto pedagógico comportaba la realización, por parte de las Juventudes Musicales, de un dossier completo (geográfico, histórico, musical, lúdico, temático...) basado en el programa de conciertos. Una pedagoga y varios monitores de las JM realizaron 34 talleres preparatorios para

Pour les plus jeunes, dès deux ans et demi, les séances sont un mélange, souvent articulé autour d'une thématique (fêtes, saisons, environnement...), de chants, activités rythmiques, musicomotricité, activités graphiques, écoute active ou danse, tout en veillant à les intégrer dans un cadre ludique et pédagogiquement réfléchi.

Certains stages offrent des combinaison de découverte d'un musée, d'un écosystème ou d'un élément culturel local (chateau, festival, artiste...).

Pour les plus âgés dont la maîtrise psychomotrice est plus affinée, les ateliers permanents abordent l'apprentissage d'un instrument de manière pratique en intégrant l'approche du solfège et de la pratique instrumentale.

De plus, pour les enfants et les jeunes déjà musiciens, certains centres proposent des spécialisations dans des styles peu ou pas abordés dans le cadre de l'enseignement artistique: rock, blues, musique contemporaine et improvisation, musiques et instruments du monde, que ce soit lors des stages ou des cours permanents, voire dans l'une des écoles créées à l'initiative des Jeunesses Musicales. A chaque fois une participation financière modeste est demandée aux enfants.

Dans le cadre des stages, sont également proposées aux enseignants des formations pédagogiques visant à stimuler la curiosité et la créativité des enfants.

Elle organise aussi régulièrement des journées musicales, des conférences-débats destinés aux parents ou aux intervenants.

### **Projet “Route de la Soie” : Yo-Yo Ma et les Jeunesses Musicales**

Lieu d'échanges commerciaux culturels et artistiques, la “Route de la Soie” représente un lien symbolique entre les peuples (Chine, Turquie, Inde, Asie Centrale). Fasciné par la richesse des traditions de cette partie du monde, le violoncelliste Yo-Yo Ma s'est entouré de grands spécialistes et de grands artistes de ces régions autour d'un ambitieux projet, le *Silk Road Project*.

Invité en janvier 2002 par la Société Philharmonique de Bruxelles, Yo-Yo Ma en compagnie des musiciens de la *Silk Road Project*, a donné dans le cadre de sa tournée internationale, deux concerts-répétitions

jóvenes de 8 a 18 años, pertenecientes a diversas escuelas Belgas. Yo-Yo Ma recibió con posterioridad las impresiones de los jóvenes, en forma de dibujos del concierto y comentarios escritos.

#### Actividades específicas de los centros regionales

Al margen de las actividades comunes, cada centro regional desarrolla una serie de actividades anuales específicas, entre las que se pueden destacar algunos interesantes ejemplos como las actividades destinadas a la primera infancia (Brabant Wallon), las acciones en medios desfavorecidos (Bruselas), los cursos de canto para adultos y la colaboración con centros de refugiados (Charleroi-Métropole), los talleres permanentes de canto prenatal, coral y relajación (Mons-Borinage), las prácticas de iniciación a la toma de sonido (Namur), o los intercambios culturales internacionales (Hainaut Occidental).

Otros ejemplos los encontramos en las JM de Lieja con el ciclo "La orquesta cerca de los niños", que organiza conciertos sinfónicos para niños a partir de 6 años, o en las JM de Luxemburgo belga, que coordinan una banda para jóvenes.

Es importante señalar que las Juventudes Musicales mantienen excelentes relaciones con los responsables de la administración pública a tal punto que son consideradas por ésta como una verdadera herramienta de política cultural para jóvenes y música.

Los talleres de iniciación se implementaron en Bélgica como respuesta a la merma sensible de actividades musicales en las clases de primaria y con la intención de motivar a los profesores de cara a asumir prácticas musicales regulares. En ese sentido, uno de los roles fundamentales de las Juventudes Musicales a día de hoy es la formación de profesores y futuros profesores, a menudo muy poco sensibilizados con respecto a la importancia de la música en clase.

En efecto, frente a las nuevas reflexiones pedagógicas que sitúan a la música como un medio esencial para el desarrollo de competencias transversales, muchos profesores, noveles o experimentados, se sienten sobrepasados. Éste es el motivo por el cual la administración pública belga



Foto/Photo: © JM de Bélgica.

pédagogiques destinés exclusivement aux Jeunesses Musicales au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Près de 800 jeunes d'écoles primaires et secondaires y ont assisté.

Ici, le projet pédagogique comportait la réalisation, par les Jeunesses Musicales, d'un dossier complet (géographique, historique, musical, ludique, thématique...) basé sur le programme des concerts. Une attachée pédagogique et des animateurs JM ont ensuite proposé 34 ateliers préparatoires à des jeunes âgés de 8 à 18 ans de différentes écoles belges. Yo-Yo Ma a tenu par la suite à recevoir les impressions des jeunes. Celles-ci lui ont été communiquées sous forme de dessins illustrant les concerts, accompagnés de commentaires.

#### Activités spécifiques des huit centres régionaux

Outre leurs activités communes, tous les centres développent chaque année des activités spécifiques dont nous retiendrons quelques exemples intéressants comme les activités destinées au secteur de la petite enfance (Brabant Wallon), les actions en milieux défavorisés (Bruxelles), les cours de chant pour adultes ainsi que la collaboration avec un centre de réfugiés (Charleroi-Métropole), les ateliers permanents de chant prenatal, chorale et relaxation (Mons-Borinage), stages d'initiation à la prise de son (Namur), ou les échanges culturels internationaux (Hainaut Occidental).

Les autres exemples nous les trouvons au JM de Liège avec le cycle " L'Orchestre à la portée des enfants", qui depuis 6 saisons propose des concerts symphoniques aux enfants à partir de 6 ans ou au centre du Luxembourg belga qui coordonne un orchestre d'harmonie de jeunes de province.

encargó a Juventudes Musicales la elaboración de diversos programas de formación continua con módulos tan diversos como: "Música, cuéntame tu historia", "Encantarse o la voz como herramienta para una mejor comunicación", "Danzas tradicionales", "Orquesta y juegos sonoros", "Despertar al niño para la música" o "Guitarra acompañante".

A pesar de que las Juventudes Musicales tienen presencia en más de 40 países, son las de la Comunidad Francesa de Bélgica las que permanecen como organización de referencia. La más dinámica en cuanto a iniciativas, especialmente en el ámbito pedagógico. Todo ello gracias a la voluntad de mantenerse fiel al principio fundador de la organización: promover el acceso y la iniciación de todos los jóvenes a todas las músicas, a la expresión y a la creatividad, con especial atención por la calidad y al margen de toda discriminación.

Laurent Bidegorry

Il est important de souligner que les Jeunesses Musicales entretiennent d'excellents contacts avec les responsables de l'administration publique (secteur jeunesse, musique etc..) à tel point que les pouvoirs publics les considèrent comme un véritable outil de politique culturelle destiné aux jeunes et à la musique.

Les ateliers d'éveil par exemple se sont développés en Belgique en réponse à la baisse sensible des activités musicales au sein des classes et afin de motiver les instituteurs à installer des pratiques musicales régulières.

Un des rôles fondamentaux des Jeunesses Musicales aujourd'hui est donc la formation des enseignants et des futurs enseignants trop peu souvent sensibilisés à l'importance de la musique en classe.

En effet, face aux nouvelles réflexions pédagogiques qui démontrent que la musique apparaît comme un moyen essentiel qui favorise le développement des compétences transversales, bien des enseignants débutants ou chevronnés se sentent pris au dépourvu. C'est pourquoi dans le cadre des programmes de formation continue, les autorités compétentes font appel depuis 3 ans aux Jeunesses Musicales afin de proposer une série de modules aussi divers que: "Musique, raconte-moi ton histoire", "S'enchanter, ou la voix comme outil de meilleure communication", "Danses traditionnelles", "Orchestre et jeux sonores", "Guitare d'accompagnement", "Éveiller l'enfant par la musique".

Cependant, malgré une présence dans plus de 40 pays, les Jeunesses Musicales de la Communauté Française demeurent sans conteste l'organisation de référence, la plus dynamique notamment en termes d'initiatives et surtout au niveau pédagogique. Ceci grâce à une volonté farouche de rester fidèle au principe fondateur de l'organisation: promouvoir l'accès, l'éveil et l'initiation de tous les jeunes à toutes les musiques, à l'expression et à la créativité, ceci dans un souci de qualité et en dehors de toute discrimination.

Laurent Bidegorry



## El proyecto *Connect* de la Guildhall School

**C**onnect es un proyecto musical diseñado por la Guildhall School of Music and Drama. De carácter creativo y destinado a los jóvenes, está en funcionamiento desde enero de 2002 en los distritos londinenses de Lewisham y Newham. Este proyecto responde a un plan estratégico de innovación de la Guildhall School que pretende mejorar la práctica de la composición de música creativa, involucrando a músicos profesionales, jóvenes, estudiantes de música de educación superior y profesores.

*Connect* concede a los jóvenes participantes la oportunidad de componer una gran variedad de estilos de música en talleres de música creativa y *jam sessions*, facilitando la consolidación de las agrupaciones, las pequeñas bandas y los coros *Connect*.

A través de estas actividades, con actuaciones, como la que tuvo lugar el 11 de julio 2003 en el hall de la Guildhall School, proyectos vacacionales, y conferencias, *Connect* ha contribuido a la ampliación del panorama nacional de educación musical. Trabaja actualmente con un gran número de colaboradores locales entre los que se incluyen Stratford Circus, Newham Sixth Form College, Newham Academy, Blackheath Conservatoire, Urban Development, Midi Music y the Art of Regeneration.

<http://connect.gsmd.ac.uk>

## Le projet *Connect* de la Guildhall School

**C**onnect est un projet musical élaboré par la Guildhall School of Music and Drama de Londres. Il a pour objectif l'appui à la créativité musicale envers les jeunes, il fonctionne depuis le mois de janvier 2002 au sein des districts londonniens de Lewisham et Newham. Ce projet est le résultat d'une démarche stratégique sur l'innovation de la Guildhall School qui a pour but d'améliorer la pratique de la composition de la musique créative,

faisant participer des musiciens professionnels, des jeunes, des étudiants en musique d'éducation supérieure ainsi que des professeurs.

*Connect* permet aux jeunes participants d'avoir l'opportunité de composer une grande variété de styles de musique au sein d'ateliers de musique créative et *jam sessions*, facilitant ainsi la consolidation de leurs propres groupes de musique, de petites harmonies et des chœurs *Connect*.

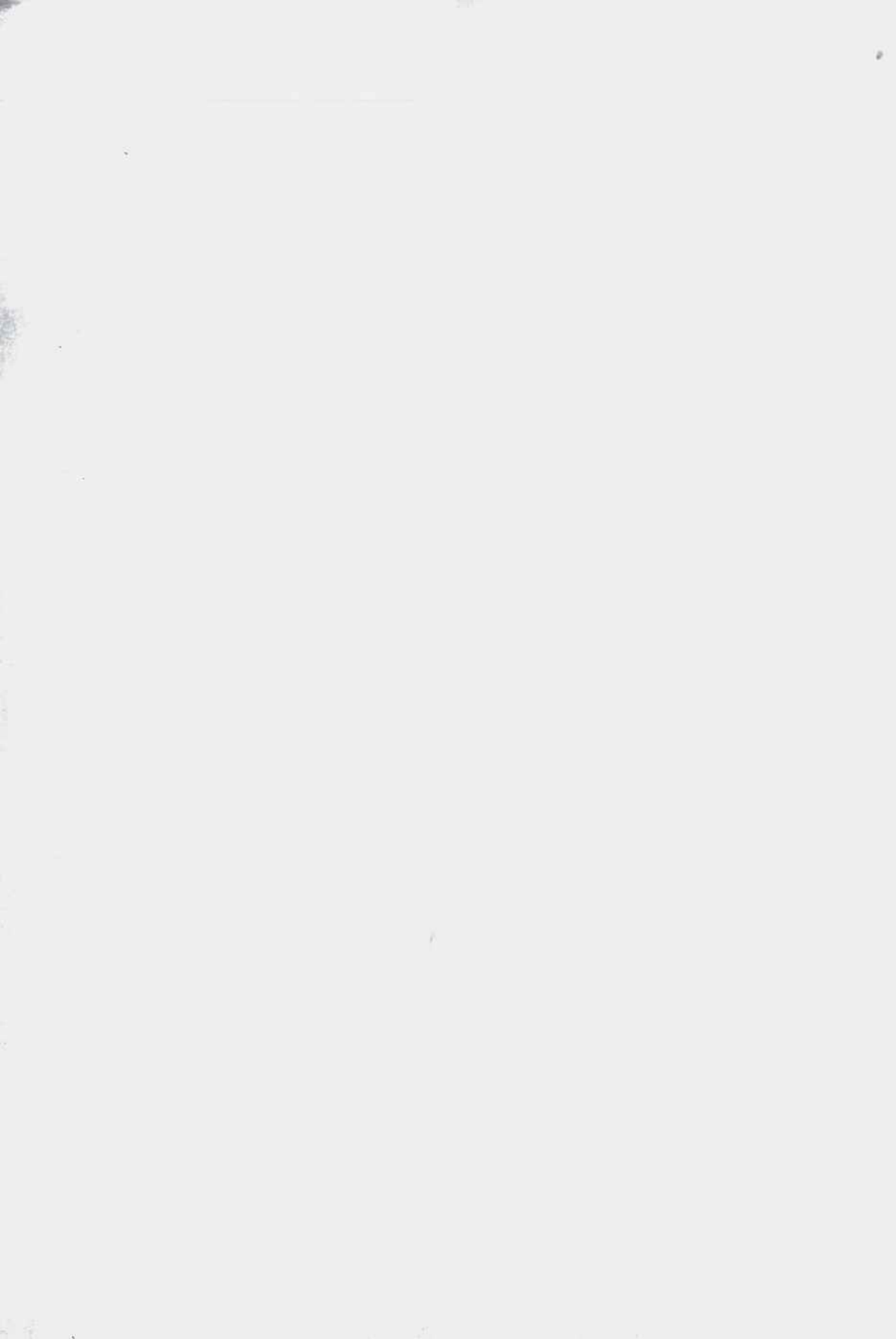
A travers ces activités, représentations – comme celle qui a eu lieu le 11 juillet 2003 au hall de la Guildhall School –,

projets pendant les vacances, conférences, le projet *Connect* contribue à l'enrichissement du programme national de l'éducation musicale. Il travaille aujourd'hui avec un grand nombre de collaborateurs locaux parmi lesquels nous pouvons citer, Stratford Circus, Newham Sixth Form College, Newham Academy, Blackheath Conservatoire, Urban Development, Midi Music y the Art of Regeneration.

<http://connect.gsmd.ac.uk>



Connect Lounge, Londres julio/juillet 2003



# ABRIMOS 24 HORAS AL DÍA

en nuestra  
tienda  
**On-line**

La mayor exposición de audio  
profesional de Madrid

La mayor exposición  
de pianos

Profesionales cualificados  
siempre a tu disposición

[www.polimusica.es](http://www.polimusica.es)

  
polimúsica

Caracas, 6 · 28010 Madrid · Tel. 91 319 48 57 / 91 308 40 23 · Fax: 91 308 09 45  
E-mail: [madrid@polimusica.es](mailto:madrid@polimusica.es)

BILBAO TRADING, S.A.

PLAZA FRANCISCO MORANO, 3

28005 MADRID

TEL: 91 364 49 70 (5 LINEAS)

FAX: 91 364 49 71

E-MAIL: [INFOBT@BILBAOTRADING.COM](mailto:INFOBT@BILBAOTRADING.COM)

WEB: [HTTP://WWW.BILBAOTRADING.COM](http://WWW.BILBAOTRADING.COM)

*notarás la diferencia.*

Durante más de setenta años los maestros artesanos de KAWAI han destinado toda su energía creativa y su pasión a fabricar los mejores pianos del mundo. Entre ellos hay especialistas que seleccionan las más finas maderas por los cinco continentes y expertos constructores que supervisan la preparación de los materiales y su ensamblaje en fábrica. Tras numerosos controles y sucesivas regulaciones el piano llega a los afinadores y entonadores, quienes aportan su privilegiado oído y un toque de sensibilidad musical para que el piano acabe siendo una auténtica obra de arte puesta a disposición de los artistas...

# KAWAI

*pianos  
acústicos  
y digitales*

... y todo este amor al trabajo bien hecho se *nota...*

