



Pedagogia dels ritmes musicals

Teresa Ortega García

José María Gutiérrez

2n Batx

2009/2010

IES JOSEP PUIG I CADAVALCH

“Penso que una vida dedicada a la música és una vida bellament empleada”

Luciano Pavarotti.

Índex

<u>I Prefaci</u>	6
<u>II Introducció</u>	7
<u>Part teòrica</u>	
1. Context rítmic bàsic.....	10
1.1. Context; El sentit de la notació musical.....	10
1.1.1. L'origen; paleografia musical.....	10
1.1.2. Els principis del solfeig.....	13
1.1.3. Principi d'una representació rítmica.....	16
1.1.4. Avantguarda Musical.....	18
1.1.5. Consideracions al respecte.....	20
1.1.5.1. L'escriptura limita la faceta creativa.....	20
2. Conceptes rítmics bàsics.....	20
2.1. El ritme.....	20
2.2. Contextualització rítmica.....	21
2.2.1. Partícules i equivalències rítmiques.	21
2.2.2. Elements del ritme	28
2.2.3. Tipus de ritmes musicals.....	30
2.2.4. Fórmules rítmiques	30
2.3. Instruments de percussió.....	40
3. Pedagogia: Mètodes i metodistes.....	41
3.1. Paradigma occidental.....	41
3.1.1. Émile Jaques-Dalcroze	42
3.1.2. Carl Orff.....	44
3.1.3. Zoltán Kodály.....	45
3.1.4. Maurice Martenot	46
3.1.5. Edgar Willems	48

3.1.6. Shinichi Suzuki	49
3.1.7. Justine Ward	51
3.2. Mètodes alternatius.....	51
3.2.1. Cultura africana.....	52
3.2.2. Cultura gitana.....	54
3.2.3. Cultura hindú	55
3.3. Argumentació contrària (Aprentatge individual)	57

Part pràctica

A) Coneixement previ: enquesta a alumnes de tercer d'ESO sobre l'actual coneixement rítmic.	
1. Base metodològica i d'investigació.....	60
2. L'enquesta	61
2.1. Planificació del projecte.....	61
2.2. Realització del projecte.....	65
2.3. Comunicació de les conclusions.....	69
B) Aportació: estudi d'un grup determinat d'alumnes de Primària	
1. Introducció.....	76
1.1. Presentació.....	76
2. Context.....	76
2.1. Característiques de l'entorn.....	76
2.1.1. Descripció de la zona.....	76
2.1.2. Centres culturals.....	76
2.1.3. Centres musicals.....	77
2.2. Característiques del centre educatiu.....	77
2.2.1. Estudis.....	77
2.2.2. Personal de l'estudi.....	77
2.2.3. Instal·lacions i mitjans audiovisuals.....	77
2.3. Característiques de l'alumnat.....	79

2.3.1. Generals.....	79
2.3.2. Alumnes i diversitat a l'aula.....	80
2.3.3. Pares.....	80
2.4. Característiques de programació.....	81
3. Elements de l'estudi.....	81
3.1. Objectius de l'estudi.....	81
3.2. Competències bàsiques.....	82
3.2.1. Continguts.....	82
3.3. Principis psicopedagògics i estratègies didàctiques.....	83
3.4. Criteris d'avaluació.....	84
3.5. Redacció i avaluació d'unitats didàctiques.....	85
4. Valoració i conclusions de l'estudi.....	95
<u>III Conclusions</u>	96
<u>IV Annexos</u>	97
1. Instruments musicals.....	98
2. Reflexió filosòfica.....	108
<u>V Agraïments</u>	109
<u>VI Bibliografia</u>	110

II. Prefaci

Sembla estrany que tot l'esforç realitzat per fer aquest treball estigui davant dels meus ulls i que hagi passat, com qui diu, dos dies des que vaig decidir el tema per realitzar la recerca.

Aquest treball és més un intent d'unir les experiències sobre la pedagogia dels ritmes musicals que es fa en diferents cultures que no pas d'allunyar-les per poder crear un mètode per arribar a l'alumne, de forma que aquest pugui sentir i viure la música.

L'elaboració d'aquest treball m'ha ensenyat que la música no és una cosa per a ella sola, tota la música és popular, ja que no pot tenir un sentit sense relacionar-se directament amb la gent. Les diferències entre les diverses pedagogies i tècniques musicals no aporten la capacitat expressiva pel que fa a l'organització racional de la creació. La música és el sentiment de les vivències humanes i les estructures que posseeix són la representació d'aquests sentiments subjectes a unes regles musicals.

Els motius per fer aquest treball:

Al principi no tenia gens clar el que volia fer, posteriorment em va venir al cap la idea de realitzar el treball de recerca sobre la pedagogia dels ritmes musicals. Aquest tema m'ha convençut per molts motius:

- El principal és que està relacionat amb els estudis que vull realitzar posteriorment a Batxillerat.
- És una oportunitat per apropar-me al món dels infants.
- Pot donar-me una visió més ampla sobre l'ensenyament.
- És un treball que em pot satisfer tant a nivell acadèmic com personal.
- El tema és atractiu, perquè el ritme el trobem dia a dia.
- Un dels motius més destacables és que: el ritme és la part que més em costa musicalment, i necessito saber per què és això amb el que tinc més dificultats.

II. Introducció

Actualment les escoles imparteixen l'assignatura Musical on trobem l'ensenyament dels continguts artístics amb els procediments i metodologies que s'estableixen a l'article 12 de la llei orgànica 10/2002, de 23 de desembre, sobre la qualitat de l'educació per a l'assignatura de música. Tothom està rodejat de música però, a vegades, no és fàcil saber-la interpretar o analitzar, això és el que es pretén aquesta assignatura.

Darrere d'aquest general coneixement musical s'amaguen grans lliçons de teoria de la música, que en aquest treball rítmic s'intentarà mostrar de la manera més comprensible.

Una realitat que s'ha tingut en compte per fer el treball han sigut les diferents percepcions de la música a nivell cultural. Amb tantes visions podem preguntar-nos, ¿Quina d'elles és més completa, més complexa o millor? Malgrat aquestes variacions podem dir que la música és universal.

Objectius del treball

A grans trets l'objectiu del treball és conèixer les possibilitats d'ensenyament dels ritmes musicals a nens i nenes de primària. Per arribar a aquest objectiu me'n proposo d'altres:

- Conèixer millor els mètodes d'ensenyaments bàsics dels ritmes musicals.
- Investigar sobre l'ensenyament dels ritmes musicals a nens i nenes de Primària, la situació i l'evolució en què es troba el coneixement rítmic.
- Conèixer la situació del coneixement dels ritmes musicals en alumnes d'ESO.

El meu objectiu personal és aprendre diverses maneres de poder enfocar una classe sobre els ritmes musicals, perquè em pot ser útil per a la meva formació acadèmica posterior a Batxillerat.

Estructura del treball

L'estructura del treball estarà dividida en tres parts: La part teòrica, la part pràctica i les conclusions.

- La part teòrica consisteix en els conceptes bàsics que contextualitzen el ritme, la cultura i la comparació dels mètodes utilitzats per a ensenyar els ritmes musicals, tot tenint en compte diferents manifestacions culturals.
- La part pràctica es basa en dos apartats el primer són els coneixements previs que calen per fer el treball; on la informació que se n'extregui serà sobre la situació del coneixement rítmic a partir de les dades primàries. La segona part consta d'una aportació basada en l'estudi d'un grup determinat de nens i nenes a partir de la Unitat de Programació de les sessions.
- Les conclusions que consisteix en l'explicació de la relació entre la part pràctica i la part teòrica del treball.

Metodologia

La metodologia utilitzada per aquest treball serà variada:

- La part teòrica es basa en la recerca i elaboració d'informació bibliogràfica, per poder-la explicar de manera que s'entengui amb més facilitat.
- La part pràctica és on constaran les dades primàries realitzades (les enquestes i l'estudi) i la conclusió que n'extregui (el seguiment del coneixement rítmic d'un grup determinat i enquestes sobre els coneixements de la rítmica musical a alumnes d'ESO)
- Les conclusions on hi haurà una comparació entre la informació bibliogràfica i els resultats pràctics i la conclusió final del treball.

Part teòrica

1. Context rítmic

1.1. Context; El sentit de la notació musical

El contingut d'aquest apartat no és apuntar els sentits de la notació musical, perquè aquests són molts semblants als de l'escriptura de la llengua, sinó explicar la història i la necessitat d'aquesta notació.

Des d'un principi la música ha existit però la necessitat i el sentit occidental de la taquigrafia musical sorgeix quan augmenta la nombrosa quantitat de repertori del Cant Gregorià. A partir d'aquí la tendència és intentar buscar una solució a la plena necessitat de continuïtat de la saviesa i tradició musical.

1.1.1.L'origen; paleografia musical

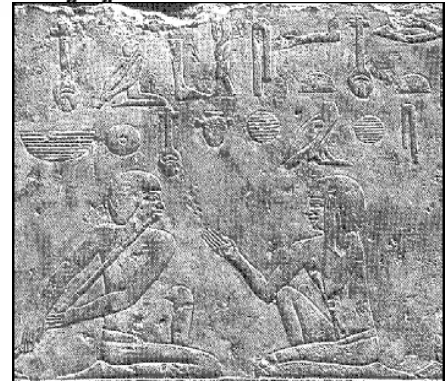
L'origen de l'actual notació musical és la notació neumàtica. Tot i així aquesta no va ser la primera, ja que, gràcies a la paleografia musical, hem trobat restes d'altres escriptures musicals anteriors. La paleografia musical és la ciència que estudia els sistemes de notació antics utilitzats per representar la música visualment. Per tant generalment, el que pretén, és comprendre i poder arribar a interpretar peces escrites en l'antiguitat.

Un dels primers exemples de notació musical que existeixen és la taula homèrica (800 a.C), la notació a Mesopotàmia en el III Mil·lenni a.C.



Aquesta taula, té una escriptura cuneïforme. Encara que sigui una escriptura, Kurt Sachs va defensar que aquesta taula gràfica podia representar una peça musical, arribant a la conclusió que era per representar-la amb una arpa de 20 o 22 cordes, car s'utilitzaven escales pentatòniques.

Hans Hickmann va desenvolupar varies teories sobre la notació egípcia, perquè fins la meitat del segle XX, no s'havia demostrat que existís cap representació musical d'aquest origen. Tot i que aquesta teoria no ha sigut qüestionada des que Hickmann va morir, no està demostrada amb totalitat certa. Aquesta teoria no parla d'una notació habitual, sinó d'una representació de la quironomia en relleus de la tomba de Ptah-Hotep a Saqqarah (IV dinastia). La quironomia és un sistema de mnemotècnia, és l'art de guiar moviments melòdics amb gestos de la mà que indiquen l'evolució sonora. A partir de varies representacions, com la de la imatge trobada a Egipte, Hickmann va poder realitzar una reconstrucció de les posicions bàsiques i el seu significat, aquí podem veure alguns exemples aproximats:



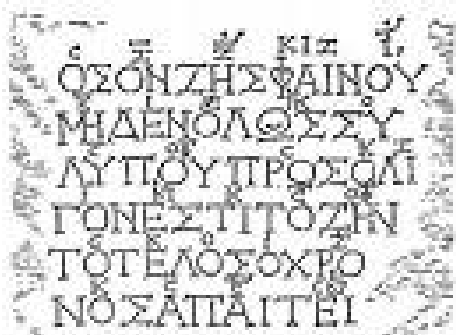
En la imatge podem veure la utilització de la quironomia per guiar a un flautista.

Gest	Significat
<u>Signes melòdics:</u>	
Dit índex o llépol amb el polze	Nota tònica que fa de referència
Extensió vertical del braç	Nota dominant
Ascens del colze en l'aire	Octavació del que ja s'ha fet
Colze recolzat en el genoll	Índex d'octava base
<u>Signes rítmics:</u>	
Cop a la cama	Baixada de la percussió (tesi)
Tots els dits junts en el polze	Pujada de la percussió (arsí)

Tot i aquestes interpretacions, no tenim relació d'aquesta tècnica amb la quironomia del Cant Pla o l'actual perquè no podem garantir aquesta hipòtesi.

A Grècia, la notació musical és datada el S. V a.C, el tractat més antic que s'ha trobat són, les taules d'Alipio (S. IV a.C). Són alfabètiques però corresponen a melodies, on sembla ser, qui hi ha dos tipus de notació, una de vocal (alfabet jònic) i una altre d'instrumental (alfabet arcaic).

Aquesta imatge és un exemple on s'observa la barreja dels dos alfabetos on cada lletra representa un so. La mateixa lletra la podem trobar de tres maneres diferents: normal, que representa una nota; tombada, la mateixa nota més un $\frac{1}{4}$ to; invertida, que indica la mateixa nota sostinguda, és a dir, mig to més.



POSICIÓ NORMAL	TOMBADA	INVERTIDA
Ε	Ϝ	Ϛ
DO	DO + $\frac{1}{4}$ DE TO	DO #
Diatònic	Enarmònic	Cromàtic

La majoria de musicòlegs afirmen que aquesta notació prové d'una altra més antiga, l'egípcia, ja que els grecs deien que tota la seva teoria musical estava basada en aquesta, tot i així, la teoria està recolzada en jeroglífics alfabètics d'Egipte amb les posicions de les lletres estranyes, que havien de representar-se mitjançant un instrument.

El que sí podem afirmar és que els grecs representaven set sons, amb les vocals:



Cadascun d'aquests sons es corresponien amb els planetes que es coneixien en aquella època, l'anomenada Música de les Esferes.

Però la notació en què pararem l'atenció és la neumàtica perquè és la que ens ha fet arribar a l'actual notació musical.

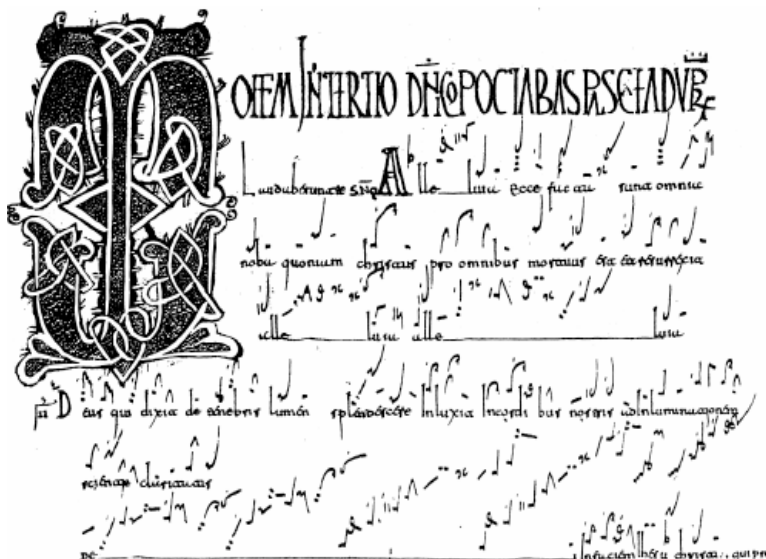
1.1.2. Els principis del solfeig

Els neumes són figures gràfiques, semblants a les del llenguatge, utilitzades per expressar continguts prosòdics, sintàctics i melòdics que representen els girs melòdics d'una peça vocal. Van sorgir aproximadament a finals del Segle VIII, a les esglésies, per escriure el Cant Gregorià. Els neumes elementals són el Punctum, la Virga, el Clivis, i el Podatus:



La Virga, per exemple, indica l'ascens de l'agut i el Clivis representa un ascens nuat a un descens.

Els neumes, al principi, només ajudaven a saber com efectuar el text, ja que estaven posicionats a sobre les síl·labes d'un cant, indicant vagament la línia melòdica. Per això la precisió musical era molt ambigua. Per tant, una persona que no sabés la peça, des d'un bon començament, no podia interpretar-la. Tot i així existia una necessitat important d'escriptura musical, la quantitat de cants que s'havien conservat i els que s'havien compost, havien fet arribar al Cant Gregorià, al seu apogeu. Però els cants eren alterats cada vegada que eren apresos i la formació del clergue implicava aprendre tots els cants de memòria. Això implicava deu anys de formació prolongada. Cal afegir que només arribaven a ser realment bons una petita minoria. Per tant hi havia la preemtorietat d'una forma idònia que permetés la continuïtat de la tradició amb tot el seu repertori de cants amb la major exactitud, detalls i referències per assegurar la globalitat del Cant Gregorià d'una guisa fixa.



Part d'una escriptura de l'antifonari visigòtic de la catedral de Lleó. Aquest manuscrit conté tots els cants de les celebracions mossàrabs i el cicle litúrgic.

Guido d'Arezzo va trobar la nova forma per a la transmissió de la saviesa musical. A partir del seu tarannà i d'una notació anterior a la neumàtica, l'alfabètica. És a dir, la transcripció grega. El primer que va fer va ser posar-li noms a les notes gregues (A, B, C, D, E, F, G), a partir de l'"Ut queant laxis", popularment conegut com l'himne a "Sant Joan el Baptista". Aquest cant té una peculiaritat: conté les notes musicals en ordre (començant pel do) en l'altura de la primera figura musical de cada frase. Posteriorment va utilitzar el tetràgram (quatre línies horitzontals paral·leles) per poder representar les notes amb un interval de tercera. Aplicava diferents colors per reconèixer l'altura musical de cada línia. Normalment el groc l'utilitzava per al do i el vermell per al fa i posava una clau o lletra al costat esquerre de les línies. Així, va aplicar un nou mètode anomenat solmització, l'actual solfeig, per a entonar cada nota a l'altura adequada.

En la següent imatge, trobem l'Himne de Sant Joan el Baptista, podem observar, tot l'explicat: les notes correlatives al principi de cada frase musical, el tetràgram, el sistema de solfeig, etc...

IN NATIVITATE S. JOANNIS BAPTISTAE
Hymnum in II Vesperis

Hymn.
2.

U T que-ant laxis re-soná-re fibris Mí-ra gestó-
rum fámu-li tu-ó-rum, Sól-ve pollú-ti lábi-i re-á-tum,
Sáncte Jo-ánnes. 2. Núnti-us célso véni-ens Olym-po,
Te pátri mágnum fó-re nasci-tú-rum, Nó-men, et vítae
sé-ri-em ge-rénda-e Ordi-ne prómit. 3. Ille promíssi
dúbi-us supérni, Pérdi-dit prómptae módu-los loqué-
lae : Sed re-formásti géni-tus per-émp-tae Organa vó-
cis. 4. Véntris obstrúso ré-cubans cubí-li Séns-e-ras Ré-
gem thá-lamo manéntem : Hinc pá-rens ná-ti mé-ri-tis
u-térque Abdi-ta pándit. 5. Sit décus Pátri, genitaé-
que Pró-li, Et tí-bi cómpar utri-úsque vírtus, Spí-ri-
tus semper, Dé-us únus, ómni Témpo-ris aévo. Amen.
V. Iste púer mágnus coram Dómino.
R. Nam et mánu-s éjus cum ipso est.

En conclusió, tots els mètodes i creacions de Guido d'Arezzo (creació dels noms de les notes i el sistema d'aprenentatge musical: solfeig, l'avenç en la notació de les altures...) són plausibles i lloables, perquè han permès obtenir resultats reeixits a la necessitat inajornable d'una taquigrafia musical i ha aconseguit un treball perdurable en el temps fins a l'actualitat, amb les raonables modificacions.

Aquest avenç va ser molt favorable, perquè s'havia desenvolupat un sistema, derivat del grec, capaç de retenir la melodia dels cants, afavorir la creativitat dels compositors, amb la facultat de polifonia (encara era una mica succint) i de poder-se representar en cas d'obra instrumental, que anteriorment, era impossible perquè es necessitava el recolzament d'un text per poder escriure una composició. Malgrat això va brollar la polèmica perquè, com totes les coses, també va tenir el seu sentit negatiu: la duració d'algunes notes no era precisa, i la mètrica tampoc. De moment res no podia substituir el mestre del clergue i la retentiva de memòria que a la pràctica també era més manejable.

A la mateixa època en què Guido d'Arezzo va intervenir, paral·lelament que va sorgir la notació quadrada (representada també en la partitura "Ut queant laxis") va canviar la representació dels neumes. Així doncs podem veure la variació:

	<i>Neumes</i>	<i>Notació quadrada</i>		<i>Neumes</i>	<i>Notació quadrada</i>
VIRGA	/	■ ■	PORRECTUS	N (= / /)	■
PUNCTUM	.	■ ◆	CLIMACUS	/.	■ ◆
CLIVIS	∧ (= /.)	■ ■	SCANDICUS	!.	■ ■
PES (O PODATUS)	✓ (= ./)	■ ■	QUILISMA	- ~ ~ ~	■ ■ ■ ■
TORCULUS	∩ (= ./.)	■ ■ ■			

1.1.3.Principi d'una representació rítmica

A partir del S.X la polifonia va estar en voga. Per tant no hi va haver altra alternativa que buscar una manera d'estilitzar i precisar la rítmica i la melodia per poder trobar la fusió adient, d'una manera natural de representar el Cant Pla. A partir dels indicis de polifonia creats per Guido d'Arezzo i la notació quadrada, tot i que aquests no contenien cap caràcter referent al ritme, es van crear les primeres figures musicals, amb diferents duracions (doble longa o màxima, longa, breu, semibreu, mínima, semimínima...).

	<i>Abans de 1420</i>	<i>Després de 1420</i>	<i>Avui</i>
MÀXIMA	■	□	
LLARGA (VIRGA)	■	□	
BREU (PUNCTUM QUADRAT)	■	□	
SEMIBREU (PUNCTUM ROMBE)	◆	◇	○
MÍNIMA	◆	◇	○
SEMÍNIMA	◆	◇	○
FUSA		◆	○
SEMIFUSA		◆	○

La imatge representa l'evolució de les figures musicals a partir del segle X fins a l'actualitat.

Les figures musicals i per tant la notació del ritme no va sorgir fins a la polifonia del Cant Pla perquè la melodia litúrgica té ritme lliure on es podia improvisar i, per tant, no calia que hi hagués un ritme permanent. En canvi, els poemes ja estaven calculats amb la rítmica del llenguatge. El problema va sorgir quan dues veus havien de cantar diferents melodies i, per tant, dos ritmes alhora assegurant que la barreja quedés compensada tant melòdicament i harmònicament, com numèricament i rítmicament. Tot i aquesta necessitat, des de la notació grega fins a l'actual la taquigrafia musical sempre ha tingut una estructura que representa millor la melodia i l'harmonia que el ritme.

A l'escriptura amb aquestes figures la van anomenar mesural o proporcional, perquè les veus utilitzades havien de tenir connexió total i per la raó matemàtica que tenen:

Cada figura té el doble de valor que l'anterior, tenint present, que l'actual negra, és a dir, la semimínima té un valor unitari.

Per tant si la semimínima té un valor de un, ——— , la mínima tindrà un valor de dos, ——— ——— , i en canvi la fusa tindrà un valor de $\frac{1}{2}$, ——— .

La raó matemàtica és:

Figura	Raó matemàtica
Màxima	32
Llarga	16
Breu	8
Semibreu	4
Mínima	2
Semimínima	1
Fusa	0.5
Semifusa	0.25

Una progressió geomètrica amb:

Raó : $\frac{1}{2}$

Terme General: $A_n = 32 \cdot \frac{1}{2}^{(n-1)}$

On n és la posició on es troba la figura, per exemple:

A_5 representa la mínima.

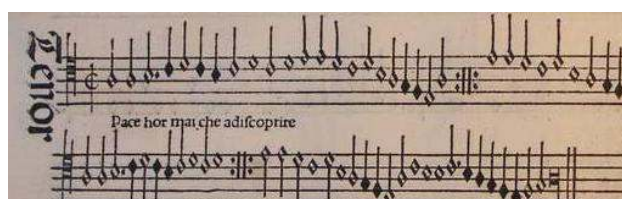
$$A_5 = 32 \cdot \frac{1}{2}^{(5-1)}$$

$$A_5 = 2$$

I per tant, té un valor de dos.

En el segle XII aquesta notació conjuntament amb la pedagogia musical es va difondre pel centre orient europeu, sent adoptada com a substituta dels neumes.

A partir d'aquí la notació va evolucionar a poc a poc. El pentagrama, al segle XVI, es va imposar per a ús total, tant de música religiosa, com profana. Els valors amb més duració van desaparèixer, quedant la semibreu com a referència, equivalent a l'actual rodona.



Cap al 1600 es van imposar els compassos i el seu sistema, també es va començar a utilitzar indicacions, de velocitat, tempo i dinàmiques. Aquestes es van perfeccionar en el S.XIX amb invents com el metrònom (Maelzel) que indiquen amb precisió les negres per minut que s'han de realitzar. A partir del segle XX poques innovacions de notació musical s'han creat, però el que sí que ha evolucionat ha estat la filosofia i la manera de veure la música.

1.1.4. Avantguarda musical

Al fil de la qüestió trobem compositors avantguardistes que tenen una especial manera de veure l'art musical, els sons o la forma racional i sensitiva de la música. John Cage, per exemple, està en un lloc molt especial entre els compositors contemporanis, on la part racional, la deixava de banda, per gaudir de la música i els sons de manera natural. La seva filosofia es caracteritzava per:

“Música no intencional”: La intenció de les seves obres era freturosa, no pretenia que l'espectador reconegués el seu treball, ni volia donar-li un sentit a la peça, simplement ell deixava transcórrer els sons de manera irracional. A vegades John Cage composava a l'atzar, per realitzar una peça foradava un full en les parts on hi havia defectes, després amb un paper de calca marcava en un pentagrama els forats, en forma de notes.

Una altra característica innovadora va ser l'anomenada “obra oberta”, la qual pretenia exposar la peça musical a la vida, de manera que l'artista no havia de crear els sons, havia de deixar que les circumstàncies que existeixen tinguessin una sincronització espontània. Així pretenia no expressar el sentiment de l'artista, sinó deixar que les emocions apareguessin de la vivència de cada espectador. Un exemple d'aquesta filosofia és l'obra 4'33” amb una durada de quatre minuts trenta-tres segons, sense so produït per l'artista, una peça que a la seva partitura només hi havia representats silencis. L'intent de Cage amb 4'33” va ser que l'espectador tingués present i es fixés en els sorolls i sons que l'envoltaven. Per John Cage la vida és un procés que té una evolució i, per tant, ell veu la música de la mateixa manera com un “procés musical” on no hi ha una comprensió correcta, ni els sons

tenen una direcció. Ell explica que no fa falta un compositor que reordeni els sons ni que els controli, sinó que ells estan presents i són realment bons per haver-los de guiar.

La "no dualitat" per Cage era molt important. Dóna una gran importància als silencis, perquè els veu de diferent manera que la majoria de músics. Per a ell el silenci no és cap pausa ni una manca de so, sinó un buit entre els sons. Un buit on deixa que continuïn passant successos sons d'un altre tipus. Per tant, per a ell, so i silenci és el mateix, perquè continua escoltant-se alguna remor. Justifica, doncs, la connexió entre els diferents sons, i entre el soroll i so sense que hi hagi discriminació. Una peça on es reflexa molt bé la intenció de Cage de la igualtat és 0'0", basada en preparar i tallar vegetals, posar-los en una liquadora i posteriorment beure's el suc. Tots els sons que són produïts en realitzar aquesta acció, s'amplifiquen, perquè tots els espectadors de l'auditori puguin gaudir de la peça musical.

Un altre avantguardista destacat va ser Arnold Schoenberg, músic, teòric, pintor, poeta i professor molt important. Però el que el va fer ser un gran personatge va ser la composició. La seva composició es basava en l'atonalitat i el dodecafonisme.

La composició atonal, que ell anomenava politonal, va ser el que el va portar a la composició amb dotze sons. Una fase que el va conduir a buscar noves regles i experiències. El nou mètode de composició conegut com dodecafonía planteja una teoria i una estructura interna per a cada peça musical, on les dotze notes de l'escala cromàtica (de dotze semitons) són d'importàncies equivalents. Per tant, Schoenberg prohibeix freqüentar més una nota que una altra per qüestions jeràrquiques. A les peces totes les notes s'han de tractar per igual i per tant s'han de representar les dotze notes amb la mateixa freqüència i raó. Les noves tècniques de composició, amb els seus respectius fonaments, d'Arnold Schoenberg van ser d'una gran influència per a la música del segle XX, la música serial i l'electrònica. Tot i que el mestre mai no va impartir la seva teoria als alumnes ells les van explotar investigant gran part de les seves obres.

1.1.5. Consideracions al respecte

1.1.5.1. L'escriptura limita la faceta creativa

Actualment, la notació musical és substancial per poder accedir al món musical. Sense, com a mínim, els coneixements bàsics de llenguatge musical no és possible fer res. Avui en dia a occident, la composició és principalment racional. La mètrica provoca que qualsevol ritme d'una peça estigui estudiat, mil·limetrat i quadri perfectament amb el tipus de compàs. Com la mètrica també tenen les seves peculiaritats i coherència l'harmonia i la melodia. Però no hem d'oblidar que la música és un art i, per tant, una composició té un doble aspecte. Voler interpretar o compondre amb la racionalitat o la ciència és un error recent; però voler crear o representar exclusivament per l'art i la sensibilitat, també. Cal una barreja de sensibilitat i de racionalitat per no titubegar ni en el sector artístic ni en el teòric.

Finalment podem observar que de la mateixa manera que ha evolucionat la notació musical, també ha canviat la necessitat d'aquesta notació. A mesura que la taquigrafia musical s'utilitza més és més prescindible però, tot i així, continua havent-hi artistes com John Cage que intenten, de manera radical, fer-nos veure la importància de les fonts naturals dels sons i la música i la seva faceta creativa.

2. Conceptes rítmics bàsics

2.1. El ritme

El ritme té significats diversos depenent de l'època i la cultura en què es manifesti.

La paraula ritme prové del grec "rhuthmos" que significa moviment regulat i mesurat, és a dir, ordenat. L'arrel d'aquesta paraula és "rehô" que es tradueix amb el verb fluir.

Hi han moltes definicions de la paraula ritme. Per això és difícil determinar-la teòricament. Segons el diccionari Òxford de la Música "El ritme és el conjunt del que pot anomenar-se l'aspecte temporal de la música, és a dir, engloba: el temps, els accents, els compassos, l'agrupació de les notes...", tot i així, generalment, el ritme és l'ordenació dels elements en el

temps, així doncs, és el que passa al llarg d'un determinat temps i per tant també es pot aplicar a la resta d'arts.

La música té tres elements: el ritme, la melodia i l'harmonia, ordenats per importància. D'aquesta manera, tot i que la seva definició sigui una mica ambigua, el ritme és l'element de la música més important perquè:

- Va ser el primer en aparèixer.
- El trobem en totes les cultures.
- És el primer element musical que es pot estudiar.
- Encara que no sapiguem el que és, està present en les nostres vides. El ritme es troba present quan caminem, quan respirem, en la nostra circulació... és a dir, el trobem en les funcions bàsiques de la nostra vida.








2.2.Contextualització rítmica

2.2.1. Partícules i equivalències rítmiques.

És molt important entendre les bases teòriques del ritme i la lectura musical. Per això en aquest apartat s'explicaran les partícules rítmiques, els silencis i els signes de prolongació.

Les partícules rítmiques o figures musicals són signes de les notes musicals que representen un valor relacionat amb la duració de cada nota depenent del temps en que es toca. Per tant, és el signe que determina el valor de duració de cada nota.

La figura que determina el valor de duració més llarg és la rodona; a continuació trobem la blanca, la negra, la corxera, la semicorxera, la fusa i per últim la semifusa. En aquesta imatge podem visualitzar el signe de cada figura.

	Figura
RODONA:	
BLANCA:	
NEGRA:	
CORXERA:	
SEMI-CORXERA:	
FUSA:	
SEMI-FUSA:	

Cadascuna d'aquestes figures té el doble de valor que la següent. Podem parlar matemàticament d'una progressió geomètrica amb raó $\frac{1}{2}$, on el primer valor, és a dir, A_1 és 4. En la progressió, cada valor representa la duració de cada nota.

Amb totes les dades anteriors podem trobar el terme general de la progressió. Així podem calcular qualsevol valor de la successió sense haver de saber el precedent. Per tant si el terme general d'una progressió geomètrica qualsevol és $A_n = A_1 \cdot r^{(n-1)}$ només cal substituir els valors, per obtenir la nostra fórmula: $A_n = 4 \cdot \frac{1}{2}^{(n-1)}$ La darrera fórmula és la que utilitzarem per poder calcular qualsevol valor de la nostra progressió.

Per exemple:

Si sabem que la semicorxera està en el lloc A_5 i volem saber el seu valor, caldrà calcular:

$$A_n = 4 \cdot \frac{1}{2}^{(n-1)}$$

$$A_5 = 4 \cdot \frac{1}{2}^{(5-1)}$$

$$A_5 = 4 \cdot \frac{1}{2}^4$$

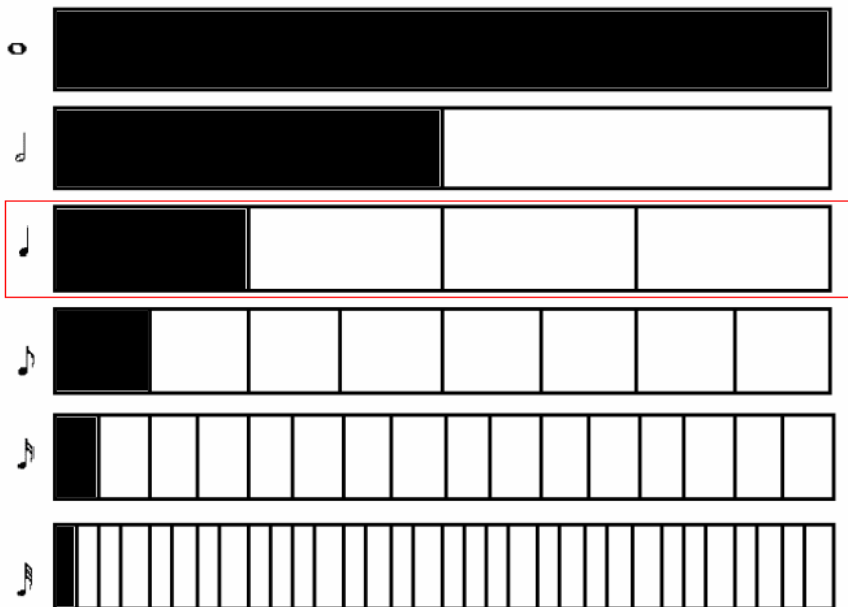
$$A_5 = 4 \cdot \frac{1}{16}$$

$$A_5 = \frac{1}{4}$$

Resultat: una semicorxera té un valor de duració de $\frac{1}{4}$.

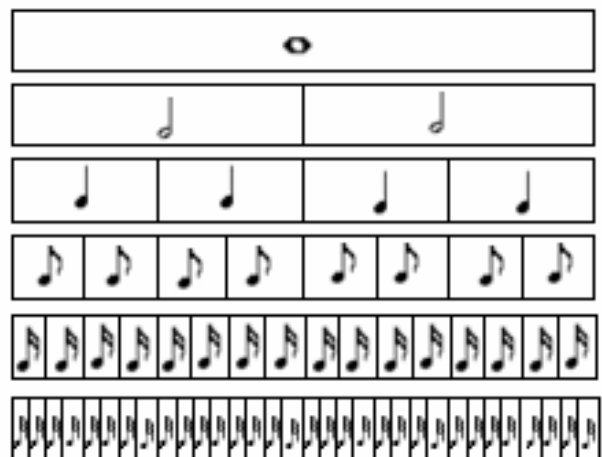
Si féssim aquest càlcul amb cada figura rítmica tindríem la progressió representada en el següent quadre on trobem reflectit el valor de duració de cada figura:

Figura:	Rodona	Blanca	Negra	Corxera	Semicorxera	Fusa	Semifusa
Duració:	4 Pols	2 Pols	1Pols	½ Pols	¼ Pols	1/8 Pols	1/16 pols



La unitat base és la negra, destacada en vermell. A partir d'aquesta podem observar que les partícules superiors tenen el doble de valor i cadascuna de les partícules que té al seu inferior tenen la meitat del valor que l'anterior.

Una rodona és igual a dues blanques, que té la mateixa duració que quatre negres i així successivament... La imatge ens ajuda a visualitzar la duració de cada partícula, ja que la mesura del requadre representa la duració de cada figura.



Els silencis són els signes que s'utilitzen en música per mesurar la duració de l'absència de so. Tal com les partícules rítmiques, els silencis també tenen un valor determinat de duració.

Per tant, cada silenci correspon a una partícula que té la mateixa duració:

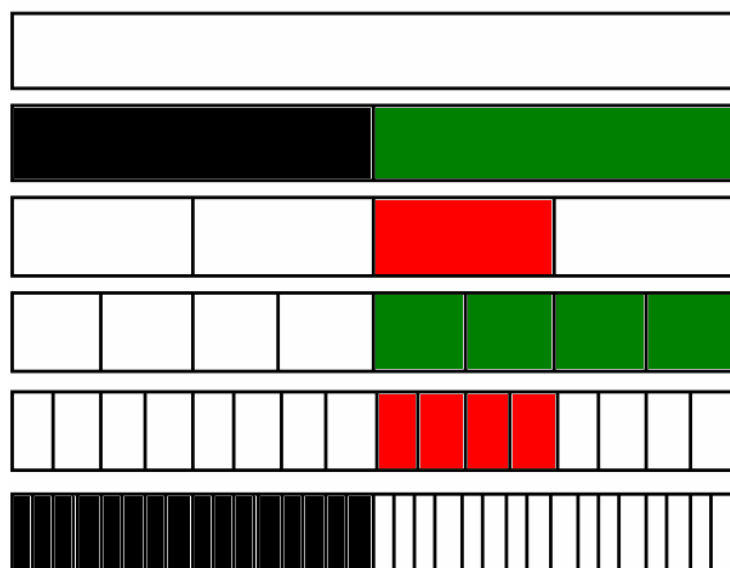
<u>Figura</u>							
	RODONA	BLANCA	NEGRA	CORXERA	SEMI-CORXERA	FUSA	SEMI-FUSA
<u>Silenci</u>							




El silenci separa diverses frases musicals i dóna lloc a les pauses musicals igual que un punt o una coma en la llengua escrita.

Ara és quan podem agrupar les figures per poder formar els ritmes però hem de tenir en compte els valors de duració de cadascuna i les equivalències entre elles per obtenir un ritme amb sentit i forma.

Utilitzant el mètode visual anterior: podem veure que:

- Negre: Vuit fuses tenen la mateixa duració que una blanca.
- Vermell: Una negra és igual a quatre semicorxeres.
- Verd: Una blanca té el mateix valor que quatre corxeres.



Per exemple: Podem observar que (dues negres i una blanca)  tenen la mateixa duració que (dos blanques)  o que (dos corxeres, una negra i una blanca) 

En el mètode estàndard en què tota obra musical està escrita trobem la fixació en l'estructura melòdica i harmònica. Això implica que se li dóna més importància a l'altura i simultaneïtat dels sons que no pas al moviment que realitza cada nota. L'estructura rítmica és molt important, per tant, cal tenir una base sòlida per poder-la representar. A vegades es fa complicada la representació d'un ritme i per això hi ha altres mètodes d'ensenyament que aclareixen l'estructura numèrica i rítmica deixant de banda la melodia i l'harmonia. El cas d'una escriptura exclusivament rítmica és la utilitzada a la Batucada (Conjunt d'uns instruments de percussió específics que formen diferents bases rítmiques). La següent imatge és un exemple:

Samba Reggae 3

rhythms of resistance

	1				2				3				4																	
surdo grave					x												x													
surdo agudo cortador																									x	x				
surdo medio																											x	x	x	x
caja	x	.	.	x	.	.	.	x	.	.	.	x	.	x	.	.	x
tamborin	x			x				x				x		x			x													
repiques	.	.	x	x	.	.	.	x	x	.	.	x	x	.	.	.	x	x	x	x	.	.
agogó	g			a				g				a		a			a													

Com podem observar a la Batucada s'utilitzen diversos instruments de percussió. Cadascun fa un ritme diferent, però complementari. Les creus en el gràfic són els sons forts (els punts són els cops que es marquen) i la "g" i la "a" només la trobem a l'agogó, perquè aquest instrument té dos tipus de sons greu i agut i, per tant, cada lletra ens indica quin so hem de

realitzar. Cada quadrat representa una semicorxera, és a dir, el número 1 és l'equivalent a una negra, tenint present que quatre semicorxeres formen una negra.

Aquesta manera d'escriptura es pot traduir a la convencional car només cal escriure quatre semicorxeres per cada número de la imatge anterior i marcar els sons i els silencis que realitzarem.

Transcripció del tamborí:

1er pas per fer la transcripció

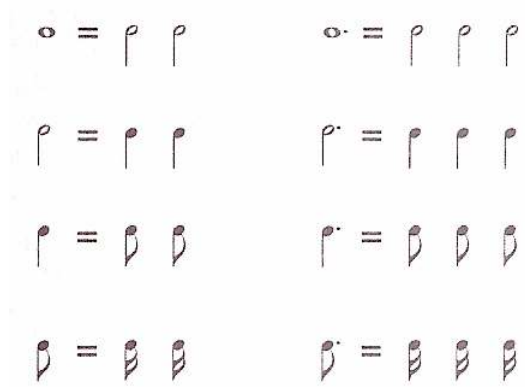
Transcripció realitzada en el sistema convencional

Així podem arribar a realitzar molts més ritmes i més fàcilment. Aquesta escriptura té l'avantatge que no cal aprendre totes les equivalències, duracions i partícules rítmiques que la taquigrafia utilitzada generalment conté. Per això a part de la utilització a l'activitat rítmica de Batucada també s'utilitza com a suport d'ensenyament rítmic.

Signes de prolongació

Són signes que fan variar el valor d'una figura determinada de diferents maneres. N'hi ha molts, però els més importants són el puntet, la lligadura i el calderó.

El puntet és un punt que es col·loca darrera d'una nota per donar-li a aquesta la meitat del seu valor. S'utilitza quan es vol augmentar la duració.



Matemàticament si volem tenir una fórmula per poder calcular qualsevol valor, hem de tenir en compte que:

- El puntet (y) té la meitat del valor de la nota (x) per tant, $y = 1/2 \cdot x$
- $x + y = z$ (el valor que volem saber)
- A la suma anterior hem de substituir el valor de (y) per poder trobar el valor que volem saber(z). Per tant la fórmula final és: $x + 1/2 \cdot x = z$
- Caldrà substituir la x pel valor de duració de la nota a la qual volem afegir el puntet.

Per exemple si tenim una blanca (2 temps) i li volem posar puntet la duració total(z) serà:

$$x + \frac{1}{2} \cdot x = z$$

$$2 + \frac{1}{2} \cdot 2 = z$$

$$2 + 1 = z$$

$$3 = z$$

Resultat: La duració total de la blanca amb punt serà tres temps.

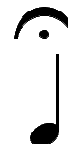
La lligadura es troba representada per una línia corba que provoca que els valors de dues notes amb les mateixes característiques es sumin. Per tant, també es sumen els seus valors.

Com per exemple:



Dues negres amb lligadura tindran la mateixa duració que una blanca (2), doncs és la suma de 1+1 (el valor de les negres)

El calderó es representa amb un arc i un punt al seu interior i es posa a sobre o a sota d'una figura musical o d'una nota. Té com a funció allargar lliurement la duració normal de la figura musical, sense afectar el valor de la nota en el compàs.



2.2.2. Elements del ritme

La conceptualització del ritme pot ser difícil d'entendre. Per aclarir-la, ampliar-la i no delimitar el coneixement rítmic amb la definició donada anteriorment és necessari distingir i evitar confusions entre els pròxims termes musicals, car són els més bàsics i importants.

Pols: és l'element més important perquè és la base del ritme i de la rítmica. Se l'anomena el batec de la música. Són els senyals, periòdics i constants, semblants als del cor humà, que es troben presents en tota l'obra musical o rítmica. El pols ens permet poder comparar la duració de les figures musicals encara que la seva velocitat pot variar (Tempo).

Accent: és un dels elements de l'expressió musical. Consisteix en l'augment puntual de la intensitat al començament del compàs; és a dir, és quan s'incrementa el pes del pols. Normalment és periòdic i regular. La seva funció és donar a conèixer el tipus de compàs.

Compàs: és un mètode abstracte per mesurar la mètrica musical composta per diverses figures musicals i la unitat de temps d'una peça. Un compàs sorgeix quan constantment es troben accents, sent la distància entre cada un d'aquests accents. La seva representació són 5



línies horitzontals, anomenades pentagrama i línies en perpendicular, és a dir, verticals, anomenades divisòries. Al començament de cada compàs trobem la informació necessària, és a dir, la clau (de sol, de fa..) i el tipus de compàs(2 per 2, 4 per 4...), per poder reproduir la peça. Hi ha diferent tipus de compassos depenent la distància entre els accents.

Accent rítmic: L'accent, com abans he explicat, és l'augment de la intensitat al



començament d'un compàs, però a vegades es vol donar una major exaltació a una nota específica del compàs. Això és el que s'anomena accent rítmic. Consisteix en donar intensitat a una nota qualsevol que pot

però no ha de coincidir amb l'accent periòdic i regular del compàs. La seva funció és donar-li vivacitat (dinàmica) a la peça musical. El seu signe es col·loca a sobre de la nota que es desitja accentuar.

Tempo: és la velocitat en què transcórrer una peça musical. El tempo depèn del trajecte que hi ha entre les pulsacions. Si entre dues pulsacions el trajecte és llarg el tempo serà més lent que si el recorregut és curt. Normalment es mesura puls per minut. Es troba representat en les partitures, per exemple, de la següent manera: **Moderate** ♩ = 120

Encara que hi ha altres formes, John Cage, a les seves obres posava el tempo amb la duració, en minuts i segons de la peça.

Mètrica: és la forma de mesurar qualsevol element que s'apliqui al ritme. És un fet creat i organitzat per poder afrontar la complexitat de la música en l'actualitat i per la necessitat humana de tenir un concepte de temps determinat, per ser capaços de manipular-lo. Un novel·lista hispànic, Zamacois, deia que "La mètrica és al ritme el que el rellotge al temps i el termòmetre a la temperatura"

2.2.3. Tipus de ritmes musicals

Hi ha molts tipus de ritme, com per exemple el plàstic(dibuix), l'espai (dansa)... però nosaltres ens centrarem en el tipus de ritme musical, és a dir, l'ordre dels sons en el temps. Els dividim en tres, ja que són les fases en què el ritme s'introdueix al coneixement dels alumnes.

Ritme lliure: és quan el ritme no és racional, i per tant no hi ha ni mesures, ni normes. Els alumnes el fan inconscientment.

Ritme rítmic: és la propera fase de la introducció al coneixement rítmic, quan s'agafa consciència parcial del ritme, és a dir, hi ha una regularitat i unes normes, per tant existeix una racionalització. Però l'escriptura del ritme no és ni l'habitual ni la completa.

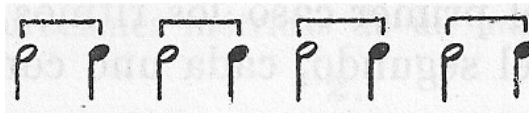
Ritme mètric: és el ritme totalment conscient i intel·lectual, el qual s'entén a partir de l'escriptura comú, és a dir, amb compassos i una mesura precisa i minuciosa. És totalment el contrari del ritme lliure.

2.2.4. Fórmules rítmiques

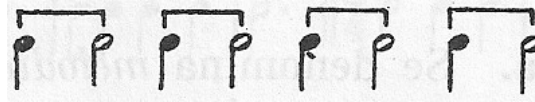
Les figures rítmiques són un conjunt de fórmules rítmiques bàsiques que creen una unitat. Es coneix, doncs, aquest terme com un fragment determinat de ritme que conté un mínim de sentit.

Les fórmules rítmiques més petites s'anomenen mínim rítmic, que es pot comparar amb una síl·laba, ja que està formada de dos valors, ja siguin iguals (distinció segons la intensitat, l'entonació o el timbre) o diferents (determinació del canvi per si mateix). Hi ha diferents casos de mínim rítmic:

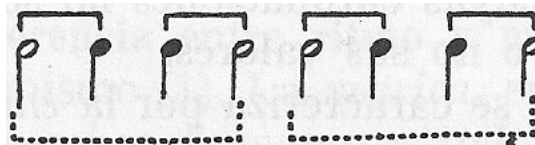
1. Segons el tipus de nota llarga-curta:



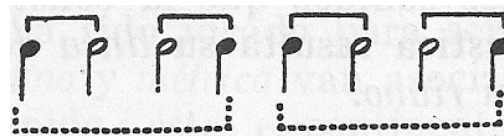
2. A la inversa que l'anterior, és a dir, curta-llarga:



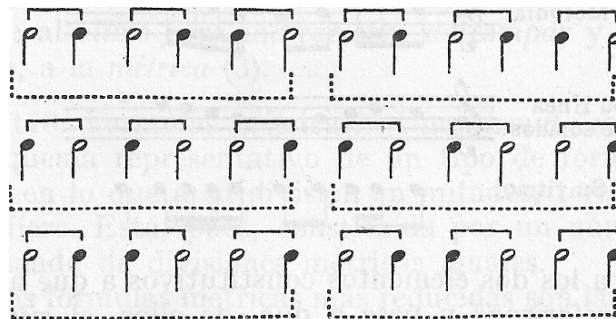
3. Variació entre els dos mínims rítmics, formant una fórmula més important:



4. Cas contrari a l'anterior (número 3):



5. Combinació de tres mínims: els dos tipus que hi ha de notes dona lloc a tres combinacions:




La mètrica i el ritme conformen una unitat que no podem separar, perquè el ritme és conseqüència de la mètrica. Tot i que són dues coses diferents, el ritme representa les figures musicals (pauses i notes), en definitiva el que passa en un temps determinat. La mètrica, en canvi, representa les indicacions del compàs i les línies divisòries, és a dir, és la forma d'escriure el ritme.

En conclusió, són dos conceptes inseparables i correlacionats. La mètrica també té fórmules.

Les fórmules mètriques més petites s'anomenen mínims mètrics i són el binari i el ternari.

Binari: 

Ternari: 

Observacions: Les dues poden tenir qualsevol figura rítmica, però dels mateixos valors.

En les fórmules mètriques s'integren les rítmiques tenint present que els valors numèrics han de coincidir. Totes les fórmules ja siguin mètriques o rítmiques estan formades per les mínimes d'aquestes formant un conjunt de divisions cada cop més breus.

Ara que ja sabem el que són les fórmules rítmiques hem de saber que aquestes realitzen formes elementals. En distingim de dos tipus les senzilles i les petites:

- Senzilles

Obstinat: és una tècnica de compondre les estructures musicals. Es basa en la repetició prolongada d'un patró breu, aproximadament d'uns quatre compassos. Té una estructura de: A A A A....

Una cançó que utilitza aquesta forma rítmica és la Cercavila de Bach. El tema constitueix l'obstinat mentre que l'acompanyament va variant:

➤ *Tema*



(Variación 1ª)



➤

(Variación 2ª)

Eco: També és una tècnica de composició, però aquesta, a diferència de l'obstinat només té una repetició. Creant un patró i una repetició. La seva estructura melòdica i rítmica és: A A. On necessàriament A no ha de ser una frase musical, pot ser un compàs o partícules rítmiques.

En aquest exemple podem veure com cada eco (marcat) és una repetició exacta del compàs anterior. La variació, simplement, està en l'octava. Per tant, rítmicament, i melòdicament són iguals.

Beethoven: *Sonata 18* (op. 31, n.º 3) compàs 33:

Estructura que resultará simétrica si se eliminan los compases eco

nueva frase

Diàleg: es diu així perquè consisteix en dues parts diferents. La primera fa de pregunta i la segona de resposta, com en un diàleg lingüístic. Per tant, hi ha dos patrons curts i molt semblants que s'intercalen.

La seva estructura és : A A'

La forma de A prima és molt semblant a l'A però té petites variacions que fan que expressi la idea de resposta.

Hi ha varies formes de diàleg, l'exemplificació següent representa cada una d'elles; la primera és quan l'última nota del suggeriment és la primera de la resposta; la segona és quan la resposta comença després d'haver acabat el suggeriment i la tercera és quan la resposta comença abans d'acabar el suggeriment.

Bach: 4 (1)
1.

S. R. (real)

Bach: 11 (1)
2.

S. R. (tonal) etc.

Bach: 19 (1)
3.

S. R. (tonal)

- Petites

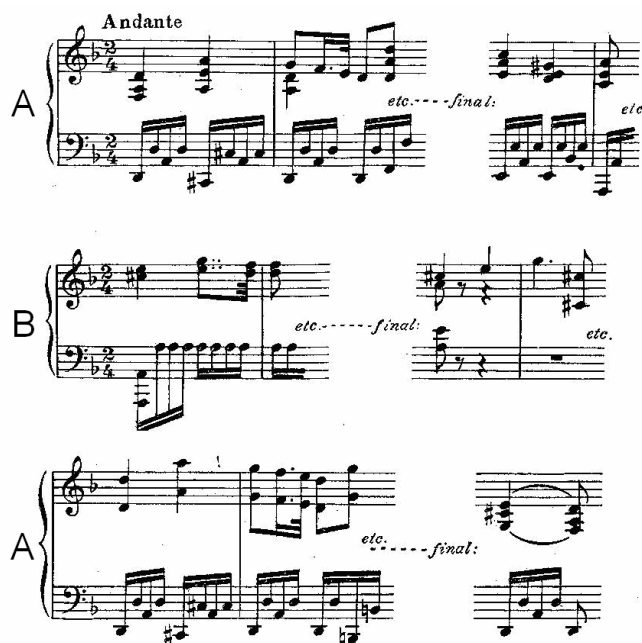
Repetició exacta: és una estructura determinada i una manera de composició, com el rondó, el lied o el cànon. Es basa en la repetició d'un mateix patró moltes vegades, l'estructura és: A A A A... perquè la idea es repeteix. En l'exemple veiem que el tema sempre es repeteix, mentre que l'acompanyament varia:

J.S. Bach: *Fuga 1 de "El clave bien temperado"*



Lied: Té una forma semblant a la següent: A B A o A A' A, és a dir, és la repetició d'un patró intercalant un variació. Aquesta variació molt sovint és una improvisació, o bé, és una derivació d'A. Un exemple és la Sonata per a piano de Beethoven: Andante de la op. 28

Andante



Rondó: És molt semblant al lied. El que canvia és que les seves variacions entre el patró repetitiu cada cop són diferents. La seva estructura estàndard és A B A C A D A.... És una estructura que es pot allargar infinitament, però normalment s'utilitzen cinc o set parts. Antigament era una estructura de música popular, ja que no hi havia instruments i cada vegada que hi havia una part diferenciada (copla) que normalment cantava o improvisava una persona, la resta del poble cantava la tornada.

Un exemple rítmic seria el següent:

Sonates per piano, de Beethoven ; Rondó de la Sonata op. 13.

The image displays a musical score for the Rondo of Sonata Op. 13 by Beethoven. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of several sections: Retorn I, Copla I, Retorn II, Copla II, Retorn III, Copla III, Retorn IV, and Coda. The score is arranged in two columns. The left column contains Retorn I, Copla I, Retorn II, and Copla II. The right column contains Retorn III, Copla III, Retorn IV, and Coda. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and ornaments. The sections are labeled with their respective measures: Retorn I (measures 1-4), Copla I (measures 5-8), Retorn II (measures 9-12), Copla II (measures 13-16), Retorn III (measures 17-20), Copla III (measures 21-24), Retorn IV (measures 25-28), and Coda (measures 29-32). The score also includes the text 'etc.' at the end of several sections.

Cànon: Consta d'una primera veu que posteriorment, es uns compassos determinats, es repeteix per una segona veu a la vegada que la primera acaba. Per tant és un mateix patró que es repeteix es entrades diferents. La primera entrada s'anomena antecedent i la segona conseqüent.

L'exemple més clar de cànon és, el popularment conegut, Cànon de Pachelbel:

Canon en Re de Pachelbel



Moltes obres de tradició espanyola són asimètriques (no segueixen un patró rítmic); però n'hi ha d'altres de simètriques que formen una successió de formes i fórmules rítmiques. Aquestes que presenten una forma de ritme característic. Alguns tipus d'obres, amb els seus respectius exemples, les trobem a continuació:

-Ritme infantil: es dona el cas quan la base de la cançó té un ritme regular amb vuit pulsacions que estan utilitzades amb diferents combinacions mètriques i literàries. Generalment les peces que contenen ritme infantil són cançons populars.

Un exemple de cançó infantil on trobem aquest ritme, i podem observar les vuit pulsacions (en corxeres) és la següent:



-Aksak: en llengua turca significa coix. A l'Orient s'anomena Zortzico. Fa referència a la rítmica típica de països de l'oest d'Àsia, caracteritzada per l'asimetria dels valors i la multiplicitat de fórmules rítmiques. En el ritme Aksak la longa val tres unitats i la breu, dos. Tot

i que es caracteritza pels compassos d'amalgama, normalment els compassos són de cinc temps (5/4, 5/8). El següent ritme és un exemple de l'anomenat Zortzico:

The image shows a musical score for two percussion instruments: CAIXA (snare drum) and BOMBO (bass drum). The time signature is 5/8. The CAIXA part consists of a series of eighth notes with accents (>) on the first and second notes of each measure. The BOMBO part consists of a series of dotted quarter notes, one per measure. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

-Minuet: és una dansa tradicional de França, va sorgir al barroc. Al principi era de compàs ternari "Allegro", però al segle XVII va anar reduint el moviment. És l'única dansa conservada de la Suite. La componen dues seccions amb repetició i rítmicament té una estructura fixa. La seva estructura és: l'exposició o tema (A), trio(B) i reexposició(A'). On el tema és també anomenat minuet (vist en l'exemple següent) i el trio es anomenat així perquè antigament es tocava amb tres instruments.

The image shows the beginning of a Minuet by J.S. Bach from the Partita No. 1. The title is "J S. Bach: Minuet de la Partita nº 1." The time signature is 3/4. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation is in treble and bass clefs, showing a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piece ends with "etc.".

Aquest fragment és el començament del minuet, com a exposició o tema, no com a estructura, per tant, cal dir que, per completar la cançó faltaria un trio i una reexposició del tema.

-Polonesa: És una dansa polonesa conté ritme ternari i és lenta, per tant conté petits moviments rítmics. A la polonesa clàssica se li afegeix un trio o secció central. La polonesa ha anat evolucionant al llarg dels anys passant per músics com Bach (Barroc) i Chopin (Romàntic).

La polonesa Barroca del segle XVIII es troba dins la Suite en forma de sarabanda o rondó. Les poloneses de Bach tenen compàs ternari, sense anacrusa i amb l'accentuació en el segon temps. Un dels exemples més reconegut és la Suite francesa núm. 6.

Allegretto grazioso. (♩ = 100)

Polonaise.

p dolce

cresc.

f

p cresc.

Chopin fa arribar la polonesa a la major celebritat. S'hi s'expressa molt bé la rítmica i la dansa, perquè presenta característiques rítmiques molt rellevants com la freqüència del ritme semicorxera amb punt seguit de fusa. Les poloneses de Chopin són les més desenvolupades. Un exemple és:

Chopin: de la *Polonesa 3*

etc.

Chopin: *Polonesa 3 (final)*

Aquestes danses estan caracteritzades per unes fórmules que són el seu principal suport rítmic o sinó estan subjectes a un determinat compàs.

Per analitzar el ritme en una composició musical, hem de desglossar la composició musical i analitzar les seves parts:

- Període: grups melòdics i rítmics en una extensió considerable.
- Frase musical: és la idea musical completa, formada una semi-frase.
- Semi-frase: unió de diversos intervals melòdics.

Dins l'anàlisi rítmica podem destacar:

- Figura rítmica: l'element rítmic més petit.
- Fórmula rítmica: unió de varies figures rítmiques on podem trobar aspectes importants, ja que és el primer inici de ritme.
- Grup rítmic: petites estructures rítmiques (1 o 2 compassos).
- Frase rítmica: té un inici i un final conclusiu o resolutiu.

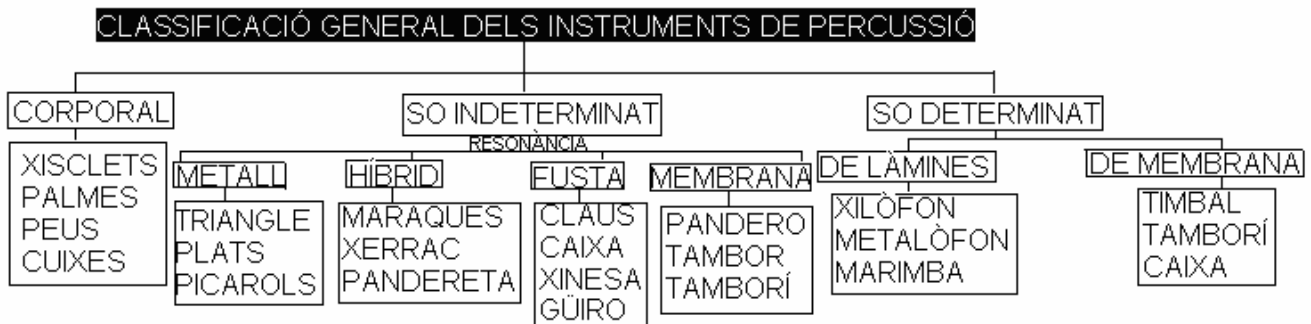
2.3. Instruments de percussió

Els instruments de percussió es diuen així perquè el so sorgeix a partir de percutir, colpejar, rascar, xocar.... Aquest tipus d'instruments es classifiquen a partir del seu material o del so que realitzen.

La categoria del material fa referència als components que conté l'instrument. Quan un instrument conté fusta o metall i vibra per complet és idiòfon. Si conté una membrana vibrant que produeix el so l'instrument és membranòfon. És cordòfon quan el que realitza el so són les cordes.

En la categoria del so, els instruments de percussió es classifiquen en dos grans grups, ja que uns poden produir un so afinat i determinat i els altres no.

Només parlarem sobre els instruments de percussió més coneguts, perquè la variable d'instruments de percussió és immensa. En el següent quadre es pot observar la classificació dels instruments de percussió.



En l'annex 1 podem trobar la fitxa de cada instrument de percussió

En la classificació general apareix el cos com a un instrument rítmic. Sovint ens oblidem que és l'instrument més barat i proper que tenim i que a través d'ell podem arribar a crear sons diversos. Els elements generals de percussió corporal són: els xisclets, les mans, les cuixes i els peus. A partir de la pedagogia d'aquests "elements rítmics corporals" l'alumne millorarà la coordinació del moviment i el sentit rítmic. La diferència de velocitat i de realització d'un ritme amb aquests elements és la conseqüència d'una carència de coordinació psicomotora i per tant és un factor que s'ha de treballar.

3. Pedagogia: Mètodes i metodistes

3.1.Paradigma occidental

A principi del segle XX es va començar a qüestionar l'educació artística. Aquesta intranquil·litat va afectar principalment els països del centre i nord d'Europa. Com a conseqüència es va celebrar a Copenhaguen el II Congrés de la UNESCO referent a la Pedagogia Musical, on es van produir aportacions molt importants per a l'educació musical. A partir d'aquest congrés han sorgit varies metodologies d'ensenyament Musical. Totes elles tenen en comú que:

- Engloben molts continguts musicals, encara que l'alumne va aprenent els conceptes progressivament a partir de la vivència personal per poder orientar-se cap al coneixement teòric.
- La base, en totes les metodologies, està en el desenvolupament de la rítmica. Això sí, tots els ritmes utilitzats són folklòricament d'Europa Occidental.

Cal destacar que els mètodes es fonamenten en diferents elements:

Base	Mètode
Moviment rítmic	Dalcroze
Instruments	Orff, Suzuki
Cant	Kodály, Ward
Llenguatge musical	Willems y Kodály
Audició musical	Willems

Els mètodes més coneguts i utilitzats en l'actual Educació Musical són els de Dalcroze, d'Orff i el de Kodály, encara que els altres també s'usen.

La característica més destacable dels mètodes anomenats és la racionalització del ritme. A Occident la música i la seva pedagogia es treballa de manera racional encara que alguns mètodes apliquen l'experiència personal per més endavant poder aplicar millor i amb més facilitat la teoria musical.

3.1.1. Émile Jaques-Dalcroze

Biografia:

Dalcroze va néixer a Viena el 1865. Als vuit anys es va traslladar a Ginebra on va estudiar al Liceu, música al conservatori i lletres a la universitat. Als 19 anys se'n va anar a París per poder ampliar els seus estudis i allà va treballar de professor. Tres anys més tard va estudiar

òrgan a Viena i va acabar els seus estudis de composició amb els millors mestres. Amb 24 anys va arribar a ser el director d'orquestra del teatre Argel. El 1906 va començar a estructurar el seu mètode d'ensenyament i quatre anys més tard va fundar la seva escola en Hellerau on el va difondre. Com a conseqüència de la Primera Guerra Mundial va haver de tancar aquesta escola. Quan va finalitzar va obrir-ne d'altres en diferents ciutats europees, com Ginebra, París, Brussel·les, Anglaterra... Als 70 anys va rebre el títol de ciutadà d'honor de Ginebra i un àlbum amb 10.500 firmes dels seus alumnes. Va morir a aquesta ciutat als 85 anys.



Mètode:

El mètode de Dalcroze té com a objectiu principal la preparació musical a partir del moviment, la dansa i el ritme perquè hi hagi una llaç indestructible entre ment i cos. Desenvolupa les habilitats intel·lectuals, sensibilitzant els sentiments i controlant els pensaments. En conclusió, el que vol és que l'individu es conegui a si mateix a partir del moviment, com a preparació per al coneixement rítmic.

Així té tres matèries bàsiques relacionades amb tres principis indispensables:

- La rítmica: Experiència sensorial i motriu
- El solfeig: Coneixement intel·lectual
- La improvisació: Educació rítmica i musical

Per garantir aquest ensenyament el mètode es divideix en dues etapes: primer el que s'intenta educar és el sentit rítmic muscular del cos, amb coordinació i sensibilitat. Així també l'oïda es va desenvolupant musicalment i el cos arriba a reproduir el ritme com a estructura del solfeig.

El segon pas és educar l'oïda musicalment, per poder analitzar el sentit dels ritmes, la tonalitat, la melodia, etc. amb més facilitat i posteriorment treballar millor la notació i la teoria musical.

3.1.2. Carl Orff

Biografia:

Carl Orff va néixer el 1895 a Munic. La seva formació com a músic la va començar amb cinc anys tocant el piano, l'òrgan i el violoncel. Amb onze anys va compondre els primers cinquanta "Lieder". Quan va finalitzar els estudis secundaris va treballar a l'"Academia der Tonkunst" i amb 20 anys va ser el director d'orquestra de teatres europeus importants com Münchner, Kammerpiele, Mannheim.... El 1919 va tornar a Munic per estudiar composició amb Kaminski. Va



fundar una escola de gimnàstica, dansa i música el 1924 amb Dorothee Gunther (ballarina) i a partir d'aquesta fundació va tenir molt d'èxit: amb el seu mètode i la difusió de Schulwerk traduït al català: "Música per a nens" com a director d'una classe superior de composició i com a director del "Orff-Institut" a Salzburg.

Mètode:

La base del seu mètode és el llenguatge, puix aquest es convertirà en ritme, i per tant en l'inici musical. També es creen conceptes rítmics amb significat musical i així podem associar-los un mot lingüístic amb una velocitat (la primera serà la negra).

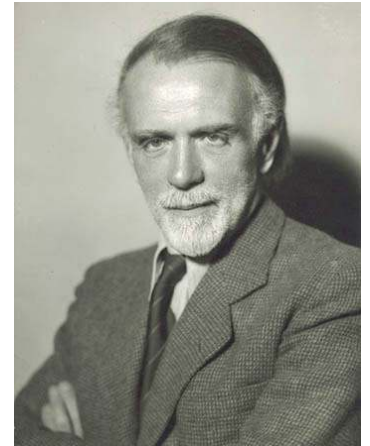
Abans d'aquest aprenentatge fa escoltar als alumnes la música, perquè desenvolupin la creativitat, la motivació... deixa que improvisin amb instruments, expressant vocalment el que senten o caminant lliurement a la marxa del compàs musical que el professor toca. Així el llenguatge que després s'explicarà resultarà molt més comprensible.

Els pilars del mètode són: La música, el llenguatge i el moviment. I per a Orff és essencial treballar en grup i que tothom, adults o nens, puguin aprendre.

3.1.3. Zoltán Kodály (1929)

Biografia:

Kodály va néixer a Kecskemét el 1882. Quan tenia dos anys es va traslladar a Galanta i més tard, el 1891, a Nagyszombat on va començar a estudiar violí, piano i a cantar com a corista a la catedral. El 1900 es va traslladar a Budapest on va estudiar composició i filologia a la Universitat de Ciències de les Lletres. Es va traslladar a París el 1906 per perfilar els seus estudis, on es va dedicar a la composició. Quan va tornar a Budapest va treballar



com a professor del Conservatori de la capital. Va ser, també, director d'orquestra i crític musical i més tard, als 49 anys va ser professor de musicologia ètnica a l'ateneu, ja que va fer grans investigacions sobre el tema. La seva gran obra va ser Psalmus hungaricus (1923) la qual va tenir molt d'èxit. Va rebre molts títols importants, com: President de la Comissió de Musicologia o del International Folk Music Council(1951), Doctor Honoris Causa de diverses universitats de capitals europees...

Mètode:

Els principis del mètode els descriu en 3 frases:

“La música és necessària com l'aire” “Només l'autènticament artístic és valuós per als nens” i “l'autèntica música folklòrica ha de ser la base de l'expressió musical” , aquesta última fa referència a una idea fonamental pel pedagog: la cançó popular és la llengua materna del nen. Així amb aquestes frases podem explicar el seu mètode, el qual és basa en les síl·labes rítmiques, el solfeig relatiu i la fonomímia.

Les síl·labes rítmiques són fonemes relacionats amb les figures rítmiques, serveixen per interioritzar els patrons rítmics de la música i per facilitar el domini i l'aprenentatge.

Ritme

The image shows a musical staff with a 2/4 time signature. The notation consists of four measures: 1) two quarter notes (d), 2) two eighth notes beamed together (s f), 3) two eighth notes beamed together (m r), and 4) two quarter notes (d m f). Below the staff, the syllables are written: 'ta ta' for the first measure, 'ti ti' for the second, 'ti ti' for the third, and 'ta ta' for the fourth.

El solfeig relatiu té la capacitat de poder canviar els llocs de les notes en el pentagrama depenent la tonalitat i en cas d'alteracions l'última lletra es modifica, es canvia per "i" (sostinguts) o per "a" (bemoll). Amb aquest tipus de solfeig podem desenvolupar fàcilment la funció harmònica, l'entonació, la lectura i l'oïda .

La fonomímia és un sistema de cant llegit mitjançant moviments manuals. El professor és qui indica amb les mans l'entonació i la relació de les notes, així els intervals resulten més fàcils d'aprendre, perquè s'han intuït.

Signes manuals del mètode Kodàly
(Adaptat per John Curwen XIX)

The image displays seven hand signs used in the Kodály method, arranged in two columns. Each sign is a simple line drawing of a hand in a specific pose, with a label below it:

- Primer grau (tònica): Hand with thumb up, index and middle fingers pointing up.
- Segon grau (supertònica): Hand with index finger pointing up, middle finger pointing right.
- Tercer grau (mitja): Hand with index finger pointing up, middle finger pointing down.
- Quart grau (subdominant): Hand with index finger pointing up, middle finger pointing left.
- Cinquè grau (dominant): Hand with index finger pointing up, middle finger pointing down.
- Sisè grau (superdominant): Hand with index finger pointing up, middle finger pointing left.
- Setè grau (sensible): Hand with index finger pointing up, middle finger pointing down.

3.1.4. Maurice Martenot (S.XIX)

Bibliografia:

Va néixer a França el 1898. El seu treball pedagògic va ser en grup que estava format per ell, les seves dues germanes, Madeleine i Ginette Martenot i la seva muller Rennée. La primera en obtenir resultats va ser la seva germana Madeleine creant un curs de formació de piano, que va desencadenar un gran període d'investigació. Posteriorment el 1920 Martenot va crear *Jeux Musicoux* un llibre que va ajudar els alumnes a entendre la teoria musical. Amb aquests dos projectes van fundar l'“Escole d'Art Martenot”, on impartien música i dansa conjuntament amb una



classe de consciència corporal a partir de la relaxació activa, on es poden descobrir estats diferent com el físic i el psíquic. Aquesta pràctica la va descobrir a partir d'una relació amb el violoncel·lista Yourg Bilstin.

El 1928 s'inventà l'instrument de les Ones Martenot. Aquest instrument el va difondre donant la volta al món amb la seva germana Ginette i va crear la curiositat universal d'investigar la reproducció de música amb instruments electrònics.

En conjunt tot el treball i les reaccions de l'alumnat a més del seu interès en psicologia va crear el Mètode Martenot publicat el 1960: *Principis fonamentals de l'educació musical i la seva aplicació* on s'explica la filosofia, la teoria i la pràctica d'un mètode per ensenyar llenguatge musical.

Mètode:

La base principal del mètode de Martenot és que l'educació musical forma part de la formació global de la persona. Els principis del seu mètode són:

- La música com a expressivitat de la llibertat infantil.

- Establir un ambient musical de relaxació, silenci i alternança entre l'activitat i la relaxació, perquè l'alumnat estigui concentrat en l'activitat.
- L'aplicació d'un mètode docent de disciplina flexible.
- La importància de la progressió.

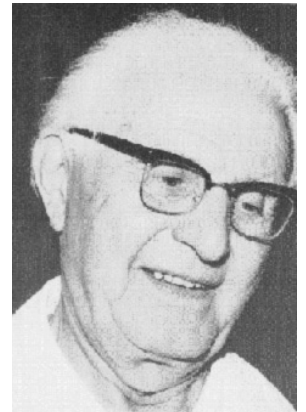
Les etapes d'aquest mètode són dues: la primera, iniciació musical, on el nen ha de despertar la musicalitat a través de la experiència personal, jocs i propostes musicals senzilles i una segona etapa on l'estudi del solfeig, de l'estructura i la lectura són els factors bàsics.

El ritme s'ensenya i es practica mitjançant: les cèl·lules rítmiques, la percussió corporal i jocs rítmics alternatius.

3.1.5. Edgar Willems (S.XX)

Bibliografia:

Edgar Willems va néixer el 1890 a Bèlgica. Durant la Primera Guerra mundial, a Suïssa, és quan se'n va adonar del que realment volia a la seva vida. A partir d'aquí va començar el seu treball pedagògic i musical, va realitzar investigacions sobre la sensorialitat auditiva infantil i la musicoteràpia i posteriorment va començar el seu projecte en una obra que reflecteix l'ensenyament de la música relacionada directament amb l'activitat humana.



Mètode:

El plantejament de Willems en crear el mètode és despertar les facultats humanes tant en la vida fisiològica, afectiva com mental. En la imatge següent veiem la relació amb cadascun dels elements bàsics musicals i la importància que reben.



Com veiem el ritme està més associat a la vida fisiològica, al moviment motriu i a la sensorialitat, en canvi, la melodia representa la vida afectiva i l'harmonia la ment, fusionant els elements bàsics musicals amb els vitals. A partir d'aquesta teoria treballa amb alumnat de diversos nivells. Tot i així el seu treball es basa en el desenvolupament de la sensibilitat auditiva i rítmica, la notació musical, les cançons i la improvisació.

Els seus objectius al final de l'etapa educativa són:

- Ensenyar la música amb una base d'humanització.
- Despertar la base artística i la musicalitat personal.
- Desenvolupar la sensibilitat tant auditiva com rítmica.
- Desenvolupar les capacitats motrius bàsiques.
- Crear un domini ampli sobre la notació musical i la pràctica d'un instrument.

3.1.6. Shinichi Suzuki (S.XIX)

Bibliografia:

Va néixer a Nagoya (Japó) el 1898. El seu pare era luthier, a més a més, va aconseguir tenir la fàbrica de violins més gran del món, és a dir, des de petit va estar rodejat d'instruments musicals. Però fins als 17 anys no va començar els estudis musicals. Es va matricular per aprendre violí en el Conservatori de Tòquio on el marquès de Tokugawa el va convèncer per anar a ampliar els seus estudis a Alemanya. A Alemanya va estudiar amb Karl Klínger, professor de l'acadèmia musical, i



gràcies aquest va conèixer a grans personatges com Albert Einstein. Va viure vuit anys a Berlín i quan va tornar a Tòquio el 1932 va fer el quartet Suzuki i començant la seva carrera de pedagog, impartint cursos musicals i classes en el Conservatori Imperial de Tòquio. Posteriorment va venir la guerra, que va provocar deixar de banda la seva carrera. Acabada la guerra va traslladar-se a Matsumoto per impartir classes i va aconseguir motivar una gran quantitat de persones per aprendre música amb el seu mètode d'educació. Molts centres educatius van voler aplicar aquest mètode i va haver de contactar amb músics i educadors d'Estats Units (1964). Posteriorment, a tota la feina realitzada, va començar a estudiar amb un grup d'investigació el seu mètode per poder convertir-lo en l'Associació Suzuki d'Estats Units. Gràcies a això va obtenir molts premis, com el doctorat Honoris Causa de moltes universitats del món i el premi de "Tresor Nacional de Japó", va morir el 1998 a Matsumoto als 99 anys.

Mètode:

És l'anomenat Mètode de la llengua Materna o Educació del talent. Aquest mètode defensa l'aprenentatge per imitació tal i com s'aprèn la llengua materna. La seva metodologia es basa en :

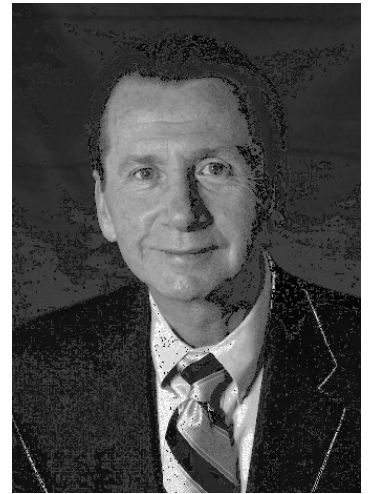
- Formació primària: com més aviat es comenci a treballar la música millor.
- Formació personalitzada: hem d'orientar la formació musical segons la possibilitat de cada persona.
- Participació dels pares: és vital per motivar l'alumnat.
- Desenvolupament de les capacitats expressives, creatives i artístiques
- Metodologia activa: l'acostament a l'instrument i a la música és participatiu i directe.

Aquest mètode està centrat en l'estudi del violí i, per tant, no té una aplicació directa a l'escola.

3.1.7. Justine Bayard Ward.(1879-1985)

Bibliografia:

Va néixer a Morritow l'any 1879. Als vint-i-cinc anys va començar a dedicar-se a estudiar la música de l'Edad Mitjana i del Renaixement, va marxar a França a Solesmes. Allà va aprofundir en el Cant Gregorià per tenir una base de tècnica i recursos pel futur mètode Justine Ward. Les seves primeres publicacions del mètode van ser l'any 1913. Posteriorment es va difondre i va tenir petites modificacions. El mètode va arribar a Holanda, per expandir-se per tot Europa l'any 1925. Justine va morir a New Jersey In 1975.



Mètode:

El seu mètode és vocal. En el pròleg de Pedagogia musical escolar afirma: “Tres elements són essencials en tota música cantada: control de la veu, entonació i ritme precís”.

L'estructura del mètode té tres pilars fonamentals:

- Imitació pura
- Reflexió sobre l'acció
- Ampliació dels coneixements i de la pràctica

Tot i així aquest es divideixen en altres aspectes: vocalització, entonació, ritme, notació, activitat creadora i repertori.

3.2. Mètodes alternatius (música ètnica)

La música és art, per tant té una relació directa amb l'entorn. Si això, cal conèixer la situació social, religiosa i política que l'envolten. Hi ha cultures que veuen la música de diferent manera:

- L'accepten com el medi per arribar als déus.

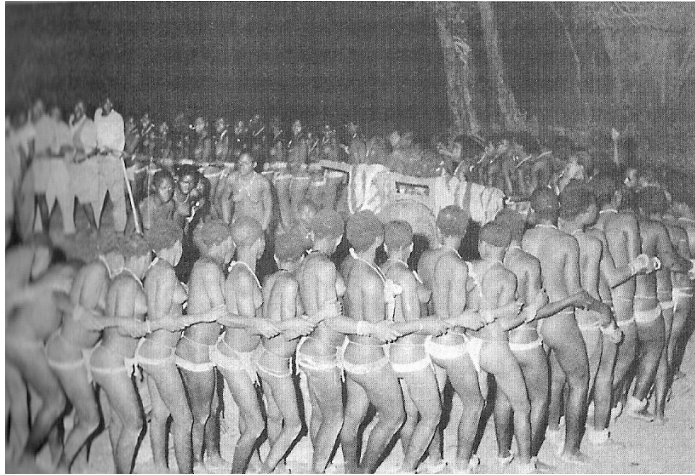
- L'accepten com a divina
- La funció de la música per als grecs serà ètica i pedagògica.

La ciència que estudia les músiques de diferents cultures i pobles s'anomena etnomusicologia. En l'actualitat s'accepten les diferències musicals i pedagògiques de la música tot i que no es comparteixen. Podem classificar les músiques ètniques en: primitives (sovint és exclusivament rítmiques), orientals (música turca, hindú, àrab..) i l'occidental explicada en l'apartat anterior.

En aquest punt desenvoluparem la forma de viure la música tradicionalment en algunes cultures diferents a la nostra i els mètodes que segueixen per transmetre-la. El que s'anomena folklore musical i mètodes d'ensenyaments alternatius.

3.2.1. Cultura africana

En la música d'aquesta cultura el ritme és predominant, la varietat dels instruments de percussió quasi no té límits. Tot i així autors com Stephen-Chauvet afirmen que "la música negra està basada en la melodia pura" perquè la seva funció és connectar amb els déus. És cert que la música negra utilitza l'element melòdic, però només com a accessori o colorant del ritme i quan l'agreguen és de manera inconscient (proporció material de les parts dels instruments). Per exemple un estudi de músics senegalesos confirma que els gustos dels músics es troben en la música purament rítmica i la melòdica no és del seu grat.



Dansa domba.

Ritme i dansa estan molt lligats en aquesta manera d'entendre la música. El que cal destacar és la manera d'entendre el ritme, per a ells és un concepte oposat al nostre, ja que és essencialment físic i passional, no té tendències tècniques sinó que és totalment lliure. Neix espontàniament de la percussió i dels moviments corporals. Aquesta música produeix una excitació corporal arribant a produir un desdoblament de la personalitat i en conseqüència la connexió amb els esperits.

El seu aprenentatge, entès com a occident, és pràcticament nul, car una persona toca, balla, o canta el que sent, sense tècniques.



Xilòfon africà tocat per tres homes.

3.2.2. Cultura gitana

En aquest apartat s'explicarà el flamenc a partir de la vivència gitana. En el cor de la família gitana neix el flamenc, un art, una forma de vida i una manera determinada d'entendre la música.

Aquest art s'origina en la biologia humana de la persona i les seves diverses manifestacions flamenques són la conseqüència de la vinculació biològica. L'art flamenc es basa en els pilars de la biologia: el naixement, l'alimentació, el sexe i la mort. La seva expansió actual és tant ascendent perquè amb les noves facilitats de comunicació l'impacte del quadre artístic flamenc sensibilitza cultures tan diferents com la japonesa, la turca.... Encara que aquestes cultures no entenen la lletra, sí que es transmet l'expressió directa del patiment de la mort, de l'alegria del naixement de l'amor i del misteri del sexe, és a dir, és l'expressió de les forces vitals i dels instints.

Per als gitanos l'art flamenc està molt arrelat al seu origen i per tant, a la seva ètnia "la puresa de l'art flamenc funciona a partir de la puresa racial gitana". El flamenc és la identitat de la societat calé d'Andalusia. Actualment els gitanos andalusos es comporten com a andalusos. Tot i així en el fons de l'adaptació continua havent-hi un comportament rebel i desigual. Tant és així que hi ha cants com "la alboreá" que per als gitanos és sagrat perquè té un significat d'identitat i diuen que dóna mala sort a la família, que un "payo" formi part d'aquesta música.



L'acció del ritme en el flamenc és decisiva, ja que és el que fa accedir a la profunditat de l'ésser i fa expressar els sentiments. El moviment i la relaxació van íntimament lligats amb el ritme, és el que permet la relació entre la música i l'experiència interna. "El cante, el baile y el toque" són l'essència d'aquest art símil.

Per als gitanos l'ensenyament d'aquests ritmes dels cants com pot ser: "la bulería, la soleá, los fandangos..." o qualsevol aprenentatge musical no és intel·lectual. Paco de Lucía ha

afirmat “Jo no vaig haver d’aprendre les bases del ritme intel·lectualment. És quelcom inherent perquè ho havia escoltat com qui escolta parlar. Era com entendre les paraules que diu la gent”. El que es pot veure en aquesta frase és que els gitanos en néixer, escoltant en el seu entorn aquesta música, no els cal un aprenentatge teòric sinó que és quelcom tan familiar que els sembla elemental. Cal destacar que per als gitanos a part de ser una devoció i un divertiment és, per a alguns, la manera de subsistir, la seva manera de guanyar-se la vida.

3.2.3. Cultura oriental

En general la música oriental es recolza en la melodia. Tot i així el ritme continua tenint un valor que a occident no té. A Xina tenen un proverbi que diu: “la música és ritme”, però aquest és establert per altres països com el Tibet, el Japó, l’Índia, Java... El ritme oriental està vinculat al sentit metafísic, a un sentiment o a idees religioses. La dansa en aquesta cultura també és més simbòlica que per als africans.

La música hindú és la revelació occidental, perquè la seva percussió fa veure als músics occidentals que la nostra música és “un soroll de circ ambulat” (Debussy). Els hindús utilitzen la Raga com a composició musical base per a poder improvisar. Cada Raga és una base rítmica i melòdica diferent d’on neixen nous cants amb el sentiment que sorgeix de la persona que l’improvisa. La vivència de la música a l’orient és més espiritual i filharmònica i es viu de manera diferent. Cal dir que alguns dels nostres punts de referència són orientals com per exemple el mètode Kodàly, Liszt (Hongria).



La música turca té un altre mètode d'escriptura car el compàs no pot assumir la diversitat i complexitat del ritme turc, perquè la varietat i el desenvolupament per a Occident és impensable. Per a un occidental resulta molt difícil escoltar els ritmes, perquè contenen una mètrica amb subdivisions irregulars i cicles rítmics molt peculiars.

La notació també és diferent. El ritme es descriu amb lletres (majúscules fortes i minúscules dèbils) Cada lletra és un ritme diferent:

Símbol	Nom	Naturalesa
D	DUM	Greu, profund i llarg
T	TEK	Agut, sec i curt
DM	DEM-MEH	Doble Dum de duració mitja
TK	TAK-KA	Doble Tek de duració mitja
TE	TE-KEH	Doble Tek de duració curta
H	HAK	Doble Tek simultani

L'execució correcta manual indica que els elements senars s'elaboren amb la mà dreta i els parells amb l'esquerra que permeten regularitzar els ritmes. Un exemple d'interpretació és la del ritme Duyek:

	S	P	S	P	S	P	S	P											
	<i>Dre. Esq.(dre.) esq. dre. (esq.) dre. (esq.)</i>																		
8			D		T		.		T		D		.		T		.		

L'ensenyament d'aquests ritmes turcs és totalment diferent al nostre, perquè la forma de viure'l i tocar-lo també és diferent. La música melòdica a l'Orient es realitza a través de mètodes molt més vivencials que a l'Occident, doncs per a ells és una manera de sentir la vida.

3.3. Argumentació contrària

L'aprenentatge significatiu és el fet de relacionar el nou coneixement amb l'estructura de coneixements de l'alumne, és a dir, amb el que l'alumne ja sap. És per tant un aprenentatge individual perquè l'estructura de coneixement i la relació són diferents en cada persona. Podem diferenciar ciència i mètode: la ciència és un cos de coneixement jeràrquic i organitzat i el mètode també és un cos jeràrquic i organitzat però presenta els conceptes nous d'una manera determinada. Per tant el mètode el que fa és organitzar i jerarquitzar la importància dels coneixements per ensenyar-los d'una manera determinada. Però si cada alumne percep aquest concepte de diferent manera i, per tant, la jerarquització és diferent, el mètode no serveix per a aquest alumne. La causa d'aquest fet és que el mètode es fa prèviament a l'alumne pensant en ell però prescindint-ne. Per tant la motivació serà diversa en cada cas. Com a petita conclusió podem dir que els mètodes són recursos, per recolzar-s'hi i no pas per aplicar-los inflexiblement; per a gestionar moltes possibilitats d'aprenentatge a la vegada, per poder crear la motivació i l'interès del nou coneixement a cada alumne.

La relació amb la pedagogia alternativa la trobem en la vivència personal sobre cada concepte, els mètodes alternatius miren de vivificar l'experiència vital per fer-la pròpia i pràctica. Aquests mètodes resulten molt pràctics per adquirir la musicalitat i l'experiència però freturen dels resultats teòrics i intel·lectuals i per tant no conclouen amb el coneixement racional sinó que són un procés d'assimilació natural perquè encara que l'aprenentatge si és individual i significatiu aquest no posseeix una estructura organitzativa i científica.

Lluny de reduir la qüestió al fet de relacionar els mètodes occidentals amb la teoria i els alternatius amb la pràctica, cal dir que ni l'un ni l'altre no són mètodes actualment estables i fixos, perquè tot i que ens ajuden com a recurs per a generar un ensenyament après individualment per cada individu de manera diferent, aquests recursos ens ajuden a crear

vàries maneres d'explicar el mateix concepte de manera que cada alumne se'l faci propi. Però no pas per a generalitzar les situacions i maneres d'aprendre.

Per últim cal que la música prengui el valor que té, car no és solament un coneixement organitzat, racional o vivencial, sinó que la música és art, felicitat, angoixa, sentiments, maneres de pensar i viure, la identitat, la resposta a moltes preguntes, la música ho engloba tot i per tant s'ha d'ensenyar com el que és.

Part pràctica

A) Coneixement previ: enquesta a alumnes de tercer d'ESO sobre l'actual coneixement rítmic.

1. Base metodològica i d'investigació.

El tipus d'investigació que es realitzarà amb aquesta enquesta se'n diu educativa. Aquest terme va ser canviat el 1880 per Wundt pel de pedagogia experimental. Aquesta nova nomenclatura va néixer a partir d'una preocupació educativa. Era necessari que l'educació tingués una base empírica i sòlida, per tant, es va introduir el mètode experimental vinculat amb l'àrea educativa i social. Amb el temps la investigació educativa ha arribat a ser una disciplina acadèmica. Nosaltres tan sols veurem la metodologia aplicada per garantir una enquesta vàlida i sense desencerts.

Tot i que l'educació és complexa i presenta dificultats a l'hora d'extreure'n resultats, ja sigui per la seva delimitació, el caràcter multidisciplinari o de diversos mètodes... l'enquesta està focalitzada i treballada des d'una investigació:

- Segons la finalitat: aplicada, és a dir, una investigació amb la finalitat d'arribar a la causa d'un problema o situació i estudiar-la.
- Segons la temporalització: transversal, perquè es selecciona un període de temps determinat i s'estudia el coneixement dels subjectes en aquest moment.
- Segons l'objectiu: descriptiva, doncs s'utilitzen mètodes d'observació i estudis de primer grau (en aquest cas l'entrevista).
- Segons el caràcter de la mesura enfocarem la investigació en dues parts: la tancada o quantitativa (mètode estadístic per a l'anàlisi de les dades) i l'oberta o qualitativa (estudi de la percepció social, el mètode utilitzat és l'interpretatiu)
- Segons el lloc de treball: de camp perquè permet una situació normal i la generalització dels resultats.

El procés a seguir per a recollir les dades primàries passa per:

- Planificar la investigació: es basa en l'elaboració del projecte i de les diverses accions a realitzar. Etapes a desenvolupar: plantejament del problema, formació de la hipòtesi, disseny i selecció de la mostra.
- Realització del projecte : és la recollida de dades i l'anàlisi.
- Comunicació de les conclusions: redacció de l'informe amb els resultats obtinguts.

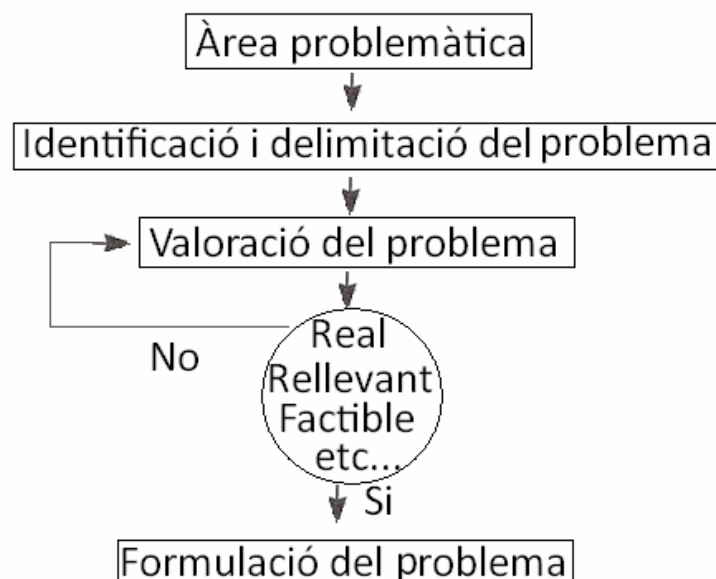
2. L'enquesta

2.1 Planificació del projecte.

Plantejament del problema:

El problema d'investigació pot estar determinat segons el que es vulgui estudiar. En aquest cas es presenta com una pregunta per comprendre i explicar un fenomen educatiu.

L'estudi del problema s'elabora a partir de la descripció dels aspectes característics del problema, com: identificació, valoració, formulació i tipus de problema.



- Identificació: La proposta de l'enquesta és conèixer i estudiar, juntament amb altres tècniques (estudi pràctic), la pedagogia i el coneixement actual del ritme. Per poder analitzar aquesta situació, cal extreure-la de l'educació com a globalitat, perquè aquesta és una realitat molt complexa per estudiar-la i per tant hem d'aïllar l'objecte d'estudi per poder-lo treballar.
- Valoració: És la consideració del conjunt de condicions que es creuen necessàries. Aquestes condicions bàsiques per valorar són:
 - Grau de realitat: l'existència del problema és certament percebuda en l'àmbit musical.
 - Factible: Conté les suficients condicions per poder ser un problema treballat, ja que està a l'abast de realitzar l'estudi
 - Grau de rellevància: la importància dels resultats de l'enquesta són alts, per poder estudiar altres aspectes, com la globalitat de la pedagogia de la musica.
 - Resoluble: Es pot crear una hipòtesi i veure'n el resultat, per tant, arribar a unes conclusions determinades.
 - Generació de coneixement: a partir de la visió que les dades ens mostrin podem plantejar un problema sòlid per poder-lo treballar i analitzar.
- Formulació i tipus de problema: l'objectiu de l'enquesta és conèixer el coneixement rítmic dels alumnes, per poder afirmar o negar els problemes de competència musical.

Per englobar la qüestió es formula el problema en forma de dubte:

És real que un gran percentatge d'alumnes no està mancat de coneixements musicals i rítmics, actualment?

Tipus de problema: hi ha dos tipus de problemes que poden sorgir en l'àmbit educatiu; l'inductiu, el qual procedeix de la realitat o el deductiu, on el problema brota de la teoria.

Tipus	Hipòtesi	Orientació
Obert	Inductiva	Generar
Tancat	Deductiva	Comprovar

El problema formulat és de tipus inductiu, perquè les conclusions es creen a partir de l'experiència real creant una reflexió sobre la realitat educativa.

També es pot anomenar problema obert.

Formació de la hipòtesi:

La formació de la hipòtesi es crea a partir de les possibles i més probables solucions del problema plantejat anteriorment. Es poden classificar segons l'origen; inductives i deductives, com precedentment s'ha explicat o segons la concreció; conceptives (quan la relació entre dues variables és definida de manera càbala o teòrica), operatives (quan s'indiquen les activitats per observar la variable) i estadístiques (quan s'expressa la relació de les variables en termes quantitius).

Hipòtesi de l'enquesta a realitzar:

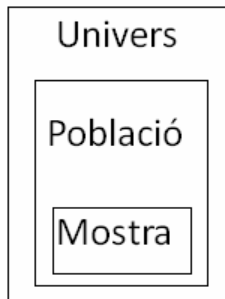
“La majoria dels alumnes no tenen nocions bàsiques sobre el coneixement rítmic”

Podem observar que el tipus d'hipòtesi segons l'origen és inductiva, però com més endavant s'explica és operativa i estadística, perquè l'enquesta presenta dues parts una oberta i l'altra tancada.

Selecció de la mostra:

Degut a la limitació de recursos, no es pot fer l'enquesta a tothom, per tant ens cal estudiar una mostra extreta d'una població, com a representació, per poder establir un resultat generalitzat.

-Població i mostra: és la determinació de la gent amb qui es portarà a terme l'estudi.



Com podem observar en el gràfic l'univers representa tots els possibles subjectes; la població forma part d'aquest univers i expressa els individus que es desitja estudiar i que es representarà, i la mostra és el conjunt de casos extrets de la població seleccionada per fer l'anàlisi.

En el nostre cas l'univers són: tots els alumnes, la població: els alumnes de tercer d'ESO dels instituts Miquel Biada i Josep Puig i Cadafalch; i la mostra: els alumnes de tercer d'ESO d'aquests dos centres. Per tenir resultats més reals, tot i que la població és bastant petita, la mostra és la mateixa que la població.

-Mostreig: és l'extracció de la mostra a partir de la població.

La població i mostra de l'estudi serà la mencionada anteriorment, per tant s'inclouen dos instituts, el Josep Puig i Cadafalch i el Miquel Biada. La decisió que la mostra i la població siguin iguals ha estat escollida per motius diversos. El primer és perquè els resultats són més fiables ja que el marge d'error és inferior, perquè l'enquesta es realitza a totes les persones de la població escollida. En segon lloc s'ha escollit tercer d'ESO perquè és un curs on no es fa música en tots els instituts i és una etapa on els coneixements de Primària (on teòricament la consciència del ritme musical s'ha d'haver assolit) està allunyada. Per últim, les possibilitats i accessibilitat per fer l'enquesta, d'aquest dos instituts, són més grans que a altres institucions d'ensenyament.

-Errors: L'error mostral és nul, però poden sorgir altres errors aliens a la mostra, com per exemple: d'abast, per falta de resposta de l'enquestat, del qüestionari, administratiu...

Disseny :

Segons el mètode utilitzat per crear l'enquesta el disseny d'aquesta estarà dividit. En l'enquesta que es realitzarà s'utilitzen dos mètodes anteriorment destacats:

-Tancat: Aquesta part pretén veure el grau de coneixement que tenen els alumnes enquestats, per això és una part teòrica tipus test que demostrarà el coneixement rítmic sobre les fórmules rítmiques i la definició d'alguns conceptes bàsics rítmics per poder extreure conclusions sobre la saviesa rítmica.

-Obert: Aquesta part pretén esbrinar l'opinió i vivència personal de cada alumne, per poder extreure resultats generals sobre el punt de vista adolescent de la música i la vivència que ells tenen sobre les classes impartides a nivell acadèmic.

2.2 Realització del projecte

Tècnica de recollida de dades

La tècnica de recollida de dades és el mitjà pel qual l'investigador crea la seva conclusió i facilita el tractament de les dades.

En el cas d'investigació educativa hi ha molta varietat però l'enquesta es centrarà en cinc preguntes i un qüestionari d'opinió i vivència.

L'elecció ha estat aquesta perquè la part tancada permet, a l'hora d'extreure dades, un avantatge notable, perquè facilita la interpretació i l'anàlisi de les dades. En canvi, el qüestionari ha estat inclòs perquè interessa saber la vivència musical com a globalitat per poder entendre els resultats quantitius i estudiar el valor rítmic que adopta aquest a l'adolescència i l'interès que rep.

Mostra de l'enquesta

Enquesta sobre el coneixement rítmic

Nom:

Edat:

Sexe: Col·legi de Primària:

Institut:

Curs:

Estudies musica com a extraescolar?

No

Sí

Què estudies? Quants anys fa?

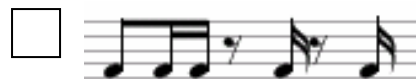
Tancada

1. Relaciona els compassos amb els ritmes, posant la lletra adient.

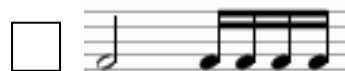
a) 4/4



b) 3/4



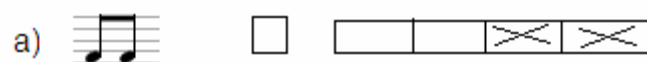
c) 2/4



d) 6/8



2. Quin gràfic pertany a les diferents figures rítmiques?



3. Relaciona els següents mots:

a) Compàs

b) Ritme

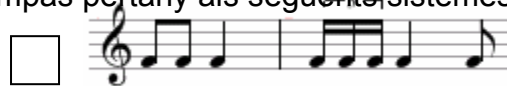
c) Pulsació

d) Accent

- Consisteix en l'augment puntual de la intensitat al començament del compàs, normalment és periòdic i regular
- Són els senyals, periòdics i constants, semblants als del cor humà, que es troben presents en tota l'obra musical o rítmica
- És un mètode abstracte per mesurar la mètrica musical composta per diverses figures musicals i la unitat de temps d'una peça musical
- Conjunt de l'aspecte temporal de la música, és a dir, el que passa en el transcurs del temps.

4. Indica què compàs pertany als següents sistemes:

a) 2/4



b) 3/4



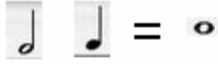
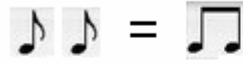
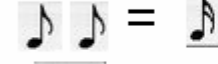
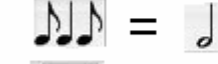
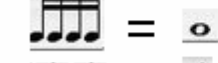
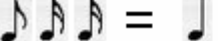
c) 4/4



d) 6/8



5. Afirma si aquestes equivalències són certes o falses.

	No <input type="checkbox"/>	Sí <input type="checkbox"/>
	No <input type="checkbox"/>	Sí <input type="checkbox"/>
	No <input type="checkbox"/>	Sí <input type="checkbox"/>
	No <input type="checkbox"/>	Sí <input type="checkbox"/>
	No <input type="checkbox"/>	Sí <input type="checkbox"/>
	No <input type="checkbox"/>	Sí <input type="checkbox"/>

Oberta

1. Quina va ser l'activitat més desenvolupada en l'assignatura de música en l'ensenyament de Primària?(audicions, solfeig, pràctica instrumental...)
2. T'hagués agradat aprofundir més en altres activitats musicals que normalment no realitzàveu quan cursaves Primària? Quina? Perquè?
3. T'agradava l'assignatura de Música a Primària? Per què? I el o la mestre que l'impartia?
4. Creus que es important l'àrea de Música en l'Educació Primària? I en la Secundària? Per què? T'hagués agradat que fos de més hores setmanals? Per què?
5. Creus que els diferents estudis musicals(Conservatori, Liceu, Historia i Ciències de la Música etc...) tenen sortida professional en el món laboral? Per què?

2.3. Comunicació de les conclusions

Tècnica d'anàlisi de dades

Consisteix en organitzar i tractar la informació de manera interpretativa i analítica, ja sigui quantitativa, qualitativa o ambdues. El cas que treballem és la fusió entre les dues maneres d'investigació. Segons l'anàlisi quantitatiu la tècnica serà numeral, perquè facilita la interpretació i l'obtenció de resultats, a l'hora de donar una gran quantitat d'informació sobre els coneixements rítmics que posseeix l'enquestat. En canvi, segons l'anàlisi qualitatiu serà més complicat i llarg per poder-ho simplificar i treballar. Per això es produeixen les següents fases:

1. Separar els temes (opinió i experiència personal)
2. Sintetitzar per enquesta el resultat obtingut
3. Agrupar en una taula visual i aclaridora el resultat qualitatiu total de totes les enquestes realitzades.

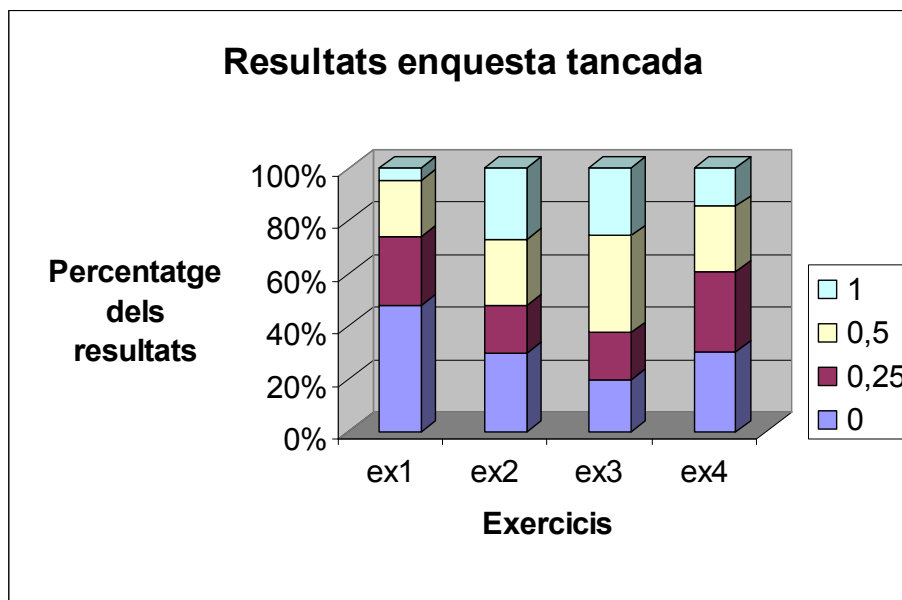
Conclusions

Com ja s'ha explicat l'enquesta ha constatat de dues parts, per tant, les conclusions també estaran dividides, perquè la part quantitativa és més numèrica i gràfica que la qualitativa.

- Tancada

Si parlem en general, és a dir, totes les enquestes de les dues escoles podem dir que només el 7.89% dels alumnes estudien música com a extraescolar i el 33.55% dels alumnes tenen els suficients coneixements musicals rítmics adquirits, puix en l'enquesta que han realitzat han tret més d'un cinc. En general el coneixement rítmic dels enquestats està per sota dels coneixements que haurien de saber, d'acord amb els continguts del currículum oficial sobre l'Educació Musical.

L'enquesta conté cinc exercicis amb una puntuació equitativa. Els següents gràfics contenen la informació dels resultats en percentatge de cada possible nota en els diferents exercicis.

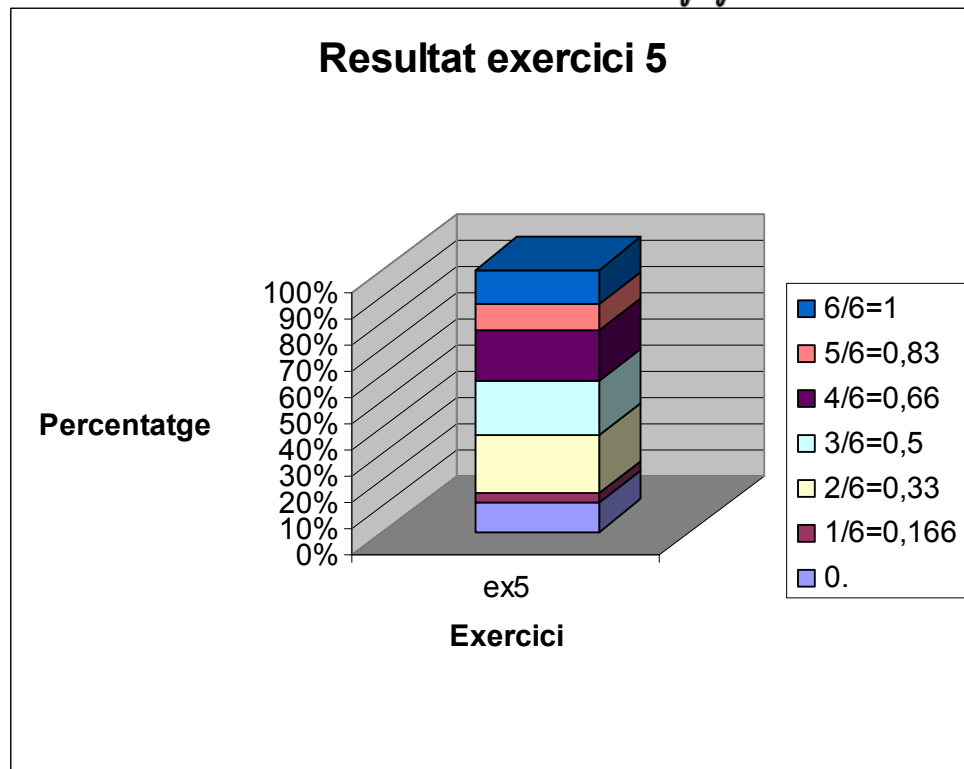


Per exemple, podem veure que en l'exercici 1 gairebé la meitat dels enquestats no han sabut contestar la pregunta i el 4.60% l'han contestada correctament. En canvi, la segona pregunta que tracta sobre una notació musical gràfica i visual l'han contestada correctament molts més enquestats i el percentatge de persones que no l'ha sabuda contestar ha baixat.

Hem de dir que els exercicis contenen diferents conceptes:

En el primer es tracta de relacionar els tipus de compàs amb el compàs adient. En el segon s'ha de relacionar la notació tradicional amb la notació gràfica aplicada en Batucada.

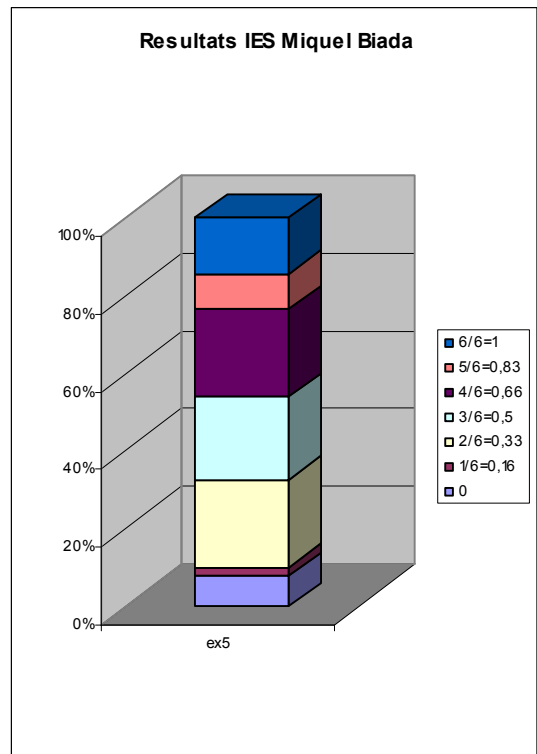
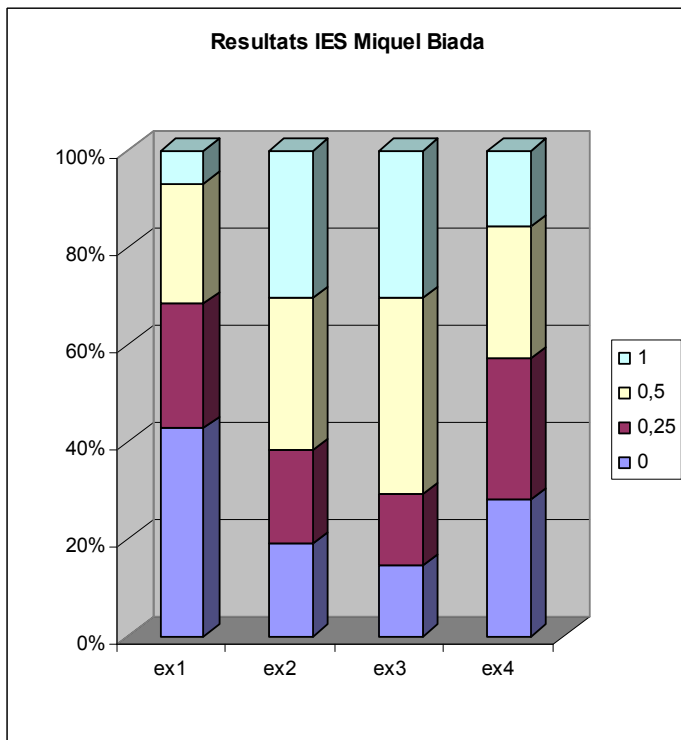
La tercera tracta sobre la definició de conceptes rítmics. La quarta és semblant a la primera tot i que es diferencia en que hi ha dos compassos en cada pentagrama per relacionar-los amb el seu tipus. La cinquena té diferent puntuació i per tant el gràfic també es diferencia. Tracta sobre l'equivalència de 6 figures rítmiques.



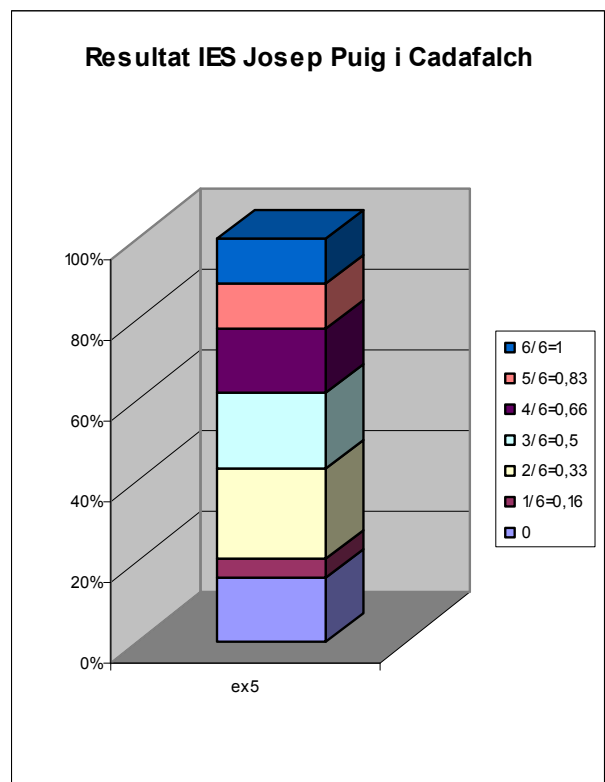
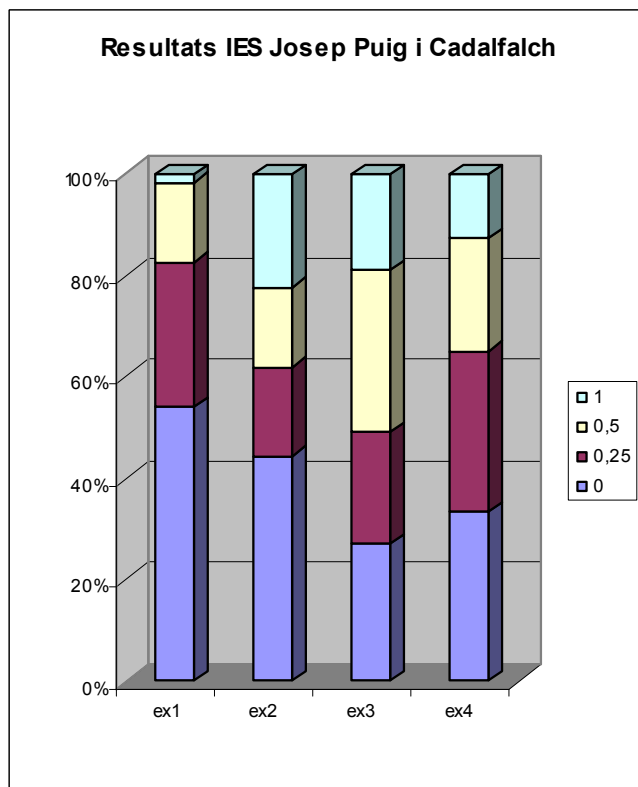
Comparant els exercicis de l'enquesta podem dir que la majoria dels alumnes de tercer d'ESO del Josep Puig i Cadafalch i del Miquel Biada han adquirit millor els coneixements sobre les equivalències rítmiques de l'últim exercici, un 63.07% de respostes superen la pregunta. Posteriorment trobem la conceptualització, exercici 3, amb un 62,49% d'alumnes que han sabut relacionar el concepte amb la definició. En el gràfic podem veure que posteriorment trobem l'exercici 2 (notació gràfica), el quart i el primer exercici (tipus de compàs). Podem dir, doncs, que els exercicis on s'han de relacionar compassos és el coneixement que menys s'ha assolit i més costa.

També podem comparar les següents taules sobre la puntuació obtinguda en els dos instituts de cada exercici.

IES Miquel Biada:



IES Josep Puig i Cadafalch:



De forma generalitzada podem dir que els alumnes de tercer d'ESO de l'IES Miquel Biada tenen millors resultats que els de l'IES Josep Puig i Cadafalch, però també cal afegir que al Miquel Biada els alumnes fan música tot el curs; en canvi, en el Josep Puig i Cadafalch, només es fan classes musicals l'últim trimestre del curs i per tant els resultats favorables del Miquel Biada són totalment lògics, perquè des de començament de curs han estat treballant aquests conceptes. Tot i així podem veure que els exercicis amb millors i pitjors resultats són els mateixos en un institut que en un altre. Per tant podem afirmar que hi ha coneixements que són més fàcils d'adquirir que d'altres o simplement els alumnes tenen més interès. En la majoria d'exercicis podem veure que la diferència més notable entre un institut i un altre està en els enquestats que no han contestat o que ho han contestat tot malament i els qui ho han respòs tot correctament. En el primer exercici la major diferència està en les puntuacions més altes. En l'exercici quatre la diferència és mínima. En la segona i tercera activitat trobem una oscil·lació més gran entre els termes extrems. En l'exercici cinc, com que les puntuacions són més variades, la diferència està més dispersa però també observem una diferència important en els extrems.

Per últim també podem dir que el percentatge de nois i noies de l'IES Miquel Biada i de l'IES Puig i Cadafalch que han adquirit els coneixements rítmics ensenyats a l'escola Primària i Secundària és molt semblant. L'oscil·lació entre els dos termes és de 0.07% per tant la comparació entre els enquestats per sexes no és rellevant, perquè els resultats obtinguts són molt semblants.

- Oberta

Cal dir que hi ha factors que en la part tancada no s'han tingut en compte, doncs l'objectiu d'aquesta no era saber la situació i opinió dels enquestats. En canvi, en la segona part, s'han trobat factors rellevants a l'hora d'analitzar l'enquesta de forma global:

-Hi ha una part dels enquestats que en la seva infància no han estat escolaritzats en el nostre país i, per tant, els resultats són diferents. Hi ha països com la Xina que donen molta importància a la música i, per tant, els resultats són més favorables que a països on ni tan sols s'imparteix l'assignatura com el Marroc o països Sud-americans.

-Alguns enquestats no han realitzat l'enquesta perquè encara no han après el català, perquè que fa poc que han arribat al país.

- Molts dels enquestats no han posat interès en l'enquesta. En conseqüència pot haver-hi un marge d'error en els resultats de la primera part. D'altra banda cal dir que no tothom l'ha respost i que la majoria ho han fet a la lleugera.

La part qualitativa conté cinc preguntes. En termes generals podem dir que les tres primeres qüestionen l'ensenyament musical a l'Escola Primària i la quarta i cinquena són d'opinió sobre la importància de la música i les sortides laborals que tenen els estudis superiors musicals. Tot i així estan desenvolupades a tall d'enquesta.

Per poder extreure conclusions s'han classificat les respostes en aquest quadre:

1a pregunta	2a Pregunta	3a Pregunta	4a Pregunta	5a Pregunta
Instrumental (Flauta):98 Cant:19 Audicions:48 Llenguatge:10 Percussió:4	Instrumental:20 Llenguatge:6 Piano/Guitarra:8 Cant:5 Percussió:4 Ball:2	<u>Música</u> Sí:92 No:44 <u>Professor:</u> Sí:40 No:30	Sí:101 No:41	Sí:92 No:30

Podem dir que en l'Educació Primària el que més s'ha realitzat ha estat la pràctica instrumental, sobre tot de flauta. Posteriorment els enquestats diuen que les audicions també han estat bastant treballades. Els altres elements com el ball, el cant i el llenguatge musical han estat treballats de forma intermitent, tot i així per fer les pràctiques instrumentals cal una base teòrica important.

A la majoria d'enquestats els hagués agradat aprofundir més en instruments diversos, no només en flauta, sinó també instruments d'una major dificultat com el piano i la guitarra. A la minoria els hagués agradat aprofundir en llenguatge musical per tenir una millor base per a estudis posteriors d'algun instrument en concret.

L'opinió sobre aquesta assignatura a Primària, podem observar, que depèn molt del professor. Gairebé tots els enquestats relacionen el gust de l'assignatura amb el del professor/a. En termes generals hi ha més alumnes de tercer d'ESO dels dos instituts que els agradava Música, com a assignatura, que alumnes que no els agradava.

Els enquestats tenen opinions molt diverses sobre la importància de l'assignatura musical en les etapes escolars. La majoria troben que és important aquest coneixement en alguna etapa de la vida perquè és bo de tenir coneixements bàsics sobre moltes disciplines. Malgrat això alguns creuen que és més important a Primària perquè adquireixes les bases i, a Secundària, no perquè hi ha moltes assignatures molt més interessants i hauria de ser optatiu. D'altres opinen el contrari perquè a Primària no té valor car el que t'ensenyen és mínim i a Secundària té un valor molt més rellevant.

Hi ha diferents punts de vista sobre la situació laboral i les sortides professionals de la música. En funció del plantejament de la pregunta, els enquestats se l'han projectat de dues maneres:

- Com a músic artista: les respostes genèriques són que "només si tens talent" i expliquen que és molt difícil.
- Com a professional de la música: si és per guanyar-te la vida sí, però com a distracció no té gaires sortides.

Podem dir que l'opinió i vivència sobre la Música dels alumnes de tercer d'ESO de l'IES Josep Puig i Cadafalch i l'IES Miquel Biada és favorable, tot i que els resultats dels coneixements rítmics no ho demostrin.

B) Aportació: estudi d'un grup determinat d'alumnes de Primària

1.Introducció

1.1.Presentació

Aquesta programació és una planificació oberta i flexible del procés d'aprenentatge de la música, pensada per a un grup d'alumnes d'entre 5 i 9 anys d'edat. En aquesta etapa, la música juntament amb la plàstica forma part de l'àrea d'Educació Artística, i té com a propòsit afavorir la percepció i expressió estètica de l'alumnat i de possibilitar els continguts imprescindibles per a la formació general.

Programar és un procés que consta de diverses operacions: diagnosticar la situació, plantejar les sessions, l'execució i per últim l'avaluació. Per això, aquesta programació partirà de l'anàlisi de la situació prèvia i es tancarà amb la seva pròpia avaluació.

2.Context

2.1.Característiques de l'entorn

2.1.1 Descripció de la zona

El centre es troba a Cerdanyola un barri localitzat a la ciutat de Mataró. Aquesta ciutat té una densitat de població de 5.402,66 hab./km² i un elevat percentatge d'immigració.

2.1.2.Centres culturals

Encara que la zona no té teatres ni varietat de centres que organitzin activitats artístiques i culturals, compta amb el centre cívic del barri, al qual es pot arribar caminant des del col·legi. El centre té una programació d'activitats culturals i didàctiques. Amb la qual s'afavoreix la formació dels alumnes, majoritàriament del barri.

2.1.3. Centres musicals

Prop del centre hi ha l'Escola Municipal de Música de Mataró on imparteixen classes de diferents instruments, de cant i de percussió. Tot i així cap alumne hi va. Per tant tots els alumnes tenen un nivell semblant de coneixement musical, l'adquirit a Primària.

2.2. Característiques del centre educatiu

2.2.1. Estudis

Al centre s'imparteixen els ensenyaments primaris, des de pàrvuls, P3, fins a cicle superior, sisè de Primària, amb un total de 9 cursos i 18 línies (dues línies per grup). A més es fan activitats extraescolars, en una de les quals es realitzarà el treball per fer l'estudi.

2.2.2. Persones de l'estudi

L'activitat extraescolar que es realitza no és només per a petits, sinó que consta de nens i adults de dues escoles: CEIP Camí del Cros i CEIP Divina Providència. L'extraescolar va començar el tercer trimestre de l'any passat, però l'estudi s'ha realitzat en el primer trimestre del curs 2009/2010. L'objectiu de l'activitat és ensenyar a aquest grup de persones les figures rítmiques i els patrons rítmics perquè puguin dur a terme una Batucada que acompanyi la colla gegantera. L'estudi és sobre nens petits d'una edat aproximada d'entre 5 i 9 anys però, al final de cada sessió, s'ajunta tot el grup, pares i nens, per posar en comú tot l'aprenentatge.

2.2.3. Instal·lacions i mitjans audiovisuals

El centre té diverses instal·lacions però les que s'utilitzen en aquesta programació són l'aula de música, l'aula de psicomotricitat i zones a l'aire lliure.

Pedagogia dels ritmes musicals

Aula de música: És una classe amb dos pupitres i una taula per al professor. Té una pissarra amb pentagrames i un armari amb instruments musicals de percussió senzills com alguns dels que trobem a l'annex 1. També hi ha un piano i una guitarra per al professor, un equip de música i una televisió amb un equip de so.



Aula de psicomotricitat: És un tipus de gimnàs molt petit, té quatre espatlles un cercle al centre de l'aula i conté en uns dels costats de la paret molts elements per treballar la coordinació, la psicomotricitat... com: pilotes, matalassos, maons de joguina, cercols de diferents mides...



Pati: l'escola té diferents patis, però en l'estudi només s'utilitza el pati dels alumnes de Cicle Superior. És una pista amb tres camps: dos de futbol i un de bàsquet. Només utilitzem la pista de futbol gran.



2.3. Característiques de l'alumnat

2.3.1. Generals

El grup sobre el qual es farà l'estudi són nois i noies de classe mitjana, la qual cosa serà tingut en compte en la programació de les sessions del treball. Tot i així generalment les aules tenen gairebé tot el necessari. El nombre d'alumnes és aproximadament de 10 depenent de la sessió. Tot i que el barri té un alt percentatge d'habitants immigrants tots els alumnes de l'estudi són de nacionalitat espanyola i cultura hispànica.

Malgra això amb aquesta programació es pretén que la classe serveixi de nexa d'unió entre l'alumnat: escoltant, cantant, tocant, ballant... música i ritmes musicals.

2.3.2. Alumnes i diversitat a l'aula

Cap alumne cursa graus superiors de música ni extraescolars externs a l'estudi. Però hi ha diferències entre els nois i les noies:

Una alumna té una deficiència en la part esquerra del cos, atesa aquesta discapacitat motora, les activitats que s'han de realitzar amb la mà o el peu esquerra li costen moltíssim i la coordinació és un repte per a la nena. Dues alumnes: la Laura i la Marta mostren més facilitat però alhora també són les més entremaliades. Malgrat això el grup està cohesionat i participa activament en la majoria d'activitats.

2.3.3. Pares

El nivell acadèmic dels pares és mitjà, la majoria d'ells no posseeix estudis superiors. D'altra banda fan un seguiment del procés d'ensenyament i aprenentatge dels alumnes, perquè ells també són alumnes d'aquesta extraescolar. Tot i així desenvoluparem un tipus d'aprenentatge conjunt però autònom que permeti als alumnes saber diferenciar, en el moment de l'activitat, la relació familiar de la relació de companyerisme.

Es tracta d'oferir als nens procediments com: la repetició d'un ritme, la lectura, els passos per aprendre una cançó i activitats d'ordre i responsabilitat. Que podran treballar en conjunt amb els pares car ells també aprendran activitats rítmiques.

També es basa en donar un altre punt de vista sobre la relació familiar, perquè les famílies col·laboren en el projecte i també seran aprenents del coneixement rítmic. La família i aquesta activitat persegueixen un objectiu semblant i per aconseguir-ho és imprescindible la col·laboració global.

2.4. Característiques de programació

Tenint en compte les característiques de l'entorn i dels alumnes, s'ha realitzat la present planificació que serà concretada tenint en compte l'avaluació de coneixements i la destresa dels alumnes. Aquesta programació és només un punt de partida, una guia per dur a terme el procés d'ensenyament i d'aprenentatge. Anirà sent puntualitzada durant tot l'estudi segons les circumstàncies i la resposta educativa, ja que es tracta d'una programació oberta a noves propostes i flexible que permet adaptar-se a les característiques de l'alumnat i els successos que en brollin.

3. Elements de l'estudi

3.1. Objectius de l'estudi

La formació musical ha d'educar les capacitats dels alumnes lligades a la realització dels processos bàsics (percepció comprensiva de la representació musical, expressió d'idees pròpies, sentiments i vivències a través de la música...) És important que l'alumne visqui experiències i recursos per a l'apreciació musical.

L'objectiu de l'activitat extraescolar i principal objectiu de l'estudi és que els més petits del grup aprenguin a tocar les maraques per acompanyar la colla gegantera. Malgrat que aquest sigui l'objectiu final hem de tenir en compte altres objectius com:

- Orientar la sensibilitat col·lectiva i augmentar els sentiment de col·laboració.
Podem dir que la música és un instrument de socialització.
- La música és un desenvolupament del llenguatge. Crear un medi d'expressió i de realització.
- Desenvolupar la capacitat creativa.
- Sensibilitzar els sons.
- Treballar cançons senzilles.
- Desenvolupament progressiu de la psicomotricitat.
- Proporcionar experiències musicals creatives.

3.2.Competències bàsiques

3.2.1. Continguts (organització, distribució temporal, estructura UD)

A continuació es presenta una unitat didàctica encaminada a desenvolupar i a assolir els objectius explicats anteriorment.

Temporalització: Primer trimestre curs 2009/2010

Seqüenciació: Sessions de dues hores; una sessió cada setmana els dissabtes a la tarda.

Grup de treball: 10 alumnes aproximadament d'entre 5 i 9 anys

Continguts procedimentals:

CONTINGUTS CONCEPTUALS	CONTINGUTS PROCEDIMENTALS
Maraca	Identificar una maraca
Percussió	Realitzar els ritmes ensenyats
Ritme base, 1 i 2	Interpretar ritmes a dos veus
Entrades i sortides	Realitzar aquests ritmes en un conjunt instrumental més ampli

3.3.Principis psicopedagògics i estratègies didàctiques

Els principis psicopedagògics en què es basa el currículum oficial i la nostra pròpia feina és la Teoria Constructivista de l'aprenentatge:

a)Aprendre no és reproduir continguts.

b)Aprendre implica un procés de construcció personal i dels continguts, relacionant la novetat amb les idees prèvies.

c)En l'aprenentatge hi intervenen alumne, continguts i agents mediadors.

1)Partir del nivell de desenvolupament de l'alumne: és tenen en compte les característiques evolutives i els coneixements previs realitzant una avaluació inicial. Així s'adapta la unitat didàctica a l'alumnat.

2)Afavorir l'aprenentatge significatiu: aquest estableix relacions substantives amb els coneixements i idees prèvies.

3)Aprendre a aprendre: es tracta de desenvolupar i afavorir amb aquesta programació, l'autonomia en els aprenentatges i els procediments, actituds generals com que: sigui rigorós en les presentacions i acurat amb els instruments , que mostri interès... És bàsic escoltar els companys i els pares. En general s'ha de conscienciar que hi ha moments en que es pot "emetre so" i d'altres en què no es pot fer.

4)Potenciar l'activitat de l'alumne: la metodologia en l'estudi és pràctica i vivencial, els alumnes hauran de participar activament. No es tracta de fer moltes activitats sinó fer-les bé i en ser alumnes de curta edat s'hauran de combinar amb jocs didàctics.

També es tracta de potenciar l'habilitat rítmica i per tant que es relacionin els conceptes d'aquest àmbit en els jocs educatius.

5)Crear un clima de col·laboració i d'ajuda mútua: és fonamental un bon clima de treball a l'aula. Influeix en el nivell d'aprenentatge, de comportament i ajuda a conèixer les opinions dels infants. Per tant les activitats globals predominaran ja sigui en grups d'edat similar o grups de diferent edat, creant un clima de tranquil·litat i respecte.

Hi ha tres estratègies didàctiques:

a) Aprenentatge per descobrir: es pretén que l'alumne extregui les seves pròpies conclusions a partir de l'observació i la vivència personal

b) Mètode Orff: l'educació instrumental i rítmica es realitzarà a partir dels instruments i de la percussió corporal perquè impliquen el desenvolupament de la coordinació i la psicomotricitat. Amb tot, es tindran en compte altres mètodes.

c) Consciència del propi cos: a partir de la relaxació muscular, la respiració i l'articulació es crearan activitats de relaxació.

3.4. Criteris d'avaluació.

L'avaluació serà un procés continu, sistemàtic i flexible conduït per seguir l'evolució de l'aprenentatge de l'alumne. En aquesta programació ens servirà per conèixer el punt de partida i el desenvolupament.

Funcions de l'avaluació:

- Informativa
- Sumativa (és la suma de tota la informació i, per tant, si s'adquireixen tots els conceptes s'ha aconseguit l'objectiu).
- Homogènia (tots els alumnes han de ser avaluats de la mateixa manera).
- Orientadora.

Tipus:

- S'utilitzarà l'avaluació inicial per conèixer el punt de partida. I l'avaluació final serà simplement la posada en comú dels coneixements adquirits amb la resta d'alumnat de tota l'extraescolar.

Criteris:

- Comprensió dels aspectes treballats.
- Procés dels aspectes treballats.

- L'ordre, la neteja i la responsabilitat.
- Ser enginyós i constant.
- Complir les normes i regles establertes.

3.5.Redacció d'unitats didàctiques

Per a dur a terme les sessions planificades cal unes normes bàsiques per a poder-les realitzar:

- 1- Entrar a classe i treure's les sabates (aula de psicomotricitat).
- 2- Seure a terra o als esglaons per començar l'activitat.
- 3- No pujar als matalassos, ni a les espatlles, ni baixar per la rampa. En les activitats a l'aire lliure fer ús de l'espai indicat.
- 4- Quan s'hagi d'anar al lavabo avisar.
- 5-En acabar la classe, ordenar el material utilitzat com s'ha trobat.
- 6-No tocar el material que no s'utilitzi en la sessió.

Cal tenir en compte que l'organització de les sessions ha de respectar una sèrie de punts:

- 1- S'han d'alternar moments de major agitació i de tranquil·litat, és a dir, moments de diversió amb moments d'atenció.
- 2- Dedicar, al començament de cada classe, un temps per a revisar la sessió anterior.
- 3- Dedicar, al final, un temps per a realitzar la posada en comú amb la resta del grup.
- 4- Cuidar i mantenir les normes, com un ordre essencial per a poder treballar les activitats.

CONTINGUTS

FETS i CONCEPTES	PROCEDIMENTS
Ritmes de la música Moviment expressiu i gestual Procés cognitiu: memòria	Coneixement dels nous companys Expressió i experimentació del cos
ACTITUDS, VALORS i NORMES	
Acceptació de tots els companys sense discriminacions de cap mena. Valoració de les possibilitats i treball propi. Participació i interès en les activitats proposades.	

MATERIAL

MATERIAL
Aula: Psicomotricitat En aquesta sessió no caldrà cap material

OBJECTIUS DIDÀCTICS

OBJECTIU
Conèixer i treballar amb els nous companys Conèixer i utilitzar gestos expressius facials i corporals Seguir i produir ritmes senzills amb les mans Memòria gestual

ACTIVITATS D'APRENTATGE:

REALITZACIÓ D'EXERCICIS.
Ens coneixem? Ritmes i noms "memory" gestual
EXPLICACIONS.
Dels diferents exercicis i jocs a realitzar

UNITAT DE PROGRAMACIÓ 10-10-2009

CONTINGUTS

FETS i CONCEPTES	PROCEDIMENTS
Ritmes de la música Moviment expressiu i gestual Moviments i so de personatges Procés cognitiu: memòria	Jocs d'imitació Expressió i experimentació del cos Jocs rítmics senzills
ACTITUDS, VALORS i NORMES	
Acceptació de tots els companys sense discriminacions. Valoració de les possibilitats i treball propi. Participació i interès en les activitats proposades.	

MATERIAL

MATERIAL
Aula: Psicomotricitat Cèrcols, Radiocasset amb música d'estils molts diferents, llibreta de ritmes

OBJECTIUS DIDÀCTICS

OBJECTIU
Conèixer i utilitzar diferents gestos expressius del cos Imitar situacions o personatges Seguir ritmes senzills Saber parar el cos en sec en funció d'estímulsonors Adequar el moviment a la pulsació Memòria rítmica

ACTIVITATS D'APRENTATGE:

REALITZACIÓ D'EXERCICIS.
Joc dels animals, l'estàtua, el telèfon, la cadira, "memory" rítmic i expressions facials
EXPLICACIONS.
Dels exercicis i jocs que es realitzen

CONTINGUTS

FETS i CONCEPTES	PROCEDIMENTS
Ritmes de la música Moviment expressiu i so Procés cognitiu: memòria	Experimentació i expressió del cos Jocs rítmics senzills relaxació
ACTITUDS, VALORS i NORMES	
Acceptació de tots els companys sense discriminacions. Valoració de les possibilitats i treball propi. Participació i interès en les activitats proposades.	

MATERIAL

MATERIAL
Aula: Psicomotricitat Cèrcols, llibreta de ritmes, radiocasset amb músiques diverses, matalassos

OBJECTIUS DIDÀCTICS

OBJECTIU
Expressió amb el ball i el moviment de les sensacions. Augmentar la memòria rítmica. Saber parar el cos en sec en funció dels estímuls sonors. Saber relaxar el cos a partir de les instruccions. Augmentar la imaginació a partir d'un conte. Adequar el moviment a la pulsació.

ACTIVITATS D'APRENENTATGE:

REALITZACIÓ D'EXERCICIS.
La cadira, estàtues, "memory" rítmic i telèfon rítmic. Relaxació
EXPLICACIONS.
De cadascun dels jocs i activitats

CONTINGUTS

FETS i CONCEPTES	PROCEDIMENTS
Taller de Maraques Què és una maraca? Com és una maraca? Fabricació d'una maraca	Entesa de l'explicació per a la realització. Domini del material
ACTITUDS, VALORS i NORMES	
Acceptació de tots els companys sense discriminacions. Valoració de les possibilitats i treball propi. Participació i interès en les activitats proposades.	

MATERIAL

MATERIAL
Aula: Psicomotricitat Llaunes de refresc buides Sorra, celo, globus i tisoires

OBJECTIUS DIDÀCTICS

OBJECTIU
Saber identificar una maraca. Saber com fer una maraca. Utilitzar la imaginació per fer un instrument. Habilitat manual. Adequar el moviment a la pulsació.

ACTIVITATS D'APRENTATGE:

REALITZACIÓ D'EXERCICIS.
Creació d'una maraca
EXPLICACIONS.
Què és una maraca? Com és una marca? Com es fa una maraca?

CONTINGUTS

FETS i CONCEPTES	PROCEDIMENTS
Què és la percussió? Ritme base amb la maraca (ti-ri-ti-ri)	Explicació de la percussió Experimentació de la maraca: -Ritme lliure i Ritme base
ACTITUDS, VALORS i NORMES	
Acceptació de tots els companys sense discriminacions. Valoració de les possibilitats i treball propi. Participació i interès en les activitats proposades.	

MATERIAL

MATERIAL
Aula de Música Maraques

OBJECTIUS DIDÀCTICS

OBJECTIU
Entendre el concepte de percussió. Crear interès per l'instrument. Saber realitzar el ritme base. Conèixer les indicacions d'entrada i sortida del ritme. Adeuar el moviment a la pulsació. Mantenir interiorment un ritme.

ACTIVITATS D'APRENTATGE:

REALITZACIÓ D'EXERCICIS.
Joc sobre el ritme lliure Joc sobre el ritme base Estàtues
EXPLICACIONS.
Explicació del concepte: percussió Explicació de les indicacions d'entrada i sortida

CONTINGUTS

FETS i CONCEPTES	PROCEDIMENTS
Ritme base (ti-ri-ti-ri) Ritme 1 (primer cop accentuat) Ritme 2(primer i tercer cop accentuats)	Recordatori de ritme base Explicació i experimentació de ritme 1 i 2 Relaxació
ACTITUDS, VALORS i NORMES	
Acceptació de tots els companys sense discriminacions. Valoració de les possibilitats i treball propi. Participació i interès en les activitats proposades.	

MATERIAL

MATERIAL
Aula de Música Maraques, cercols i matalassos

OBJECTIUS DIDÀCTICS

OBJECTIU
Introducció al treball a dues veus rítmiques. Mantenir interiorment un ritme. Entendre i reproduir els ritmes nous. Escollir-ne un i saber-lo realitzar correctament. Adequar el moviment a la pulsació.

ACTIVITATS D'APRENTATGE:

REALITZACIÓ D'EXERCICIS.
Cadira. Joc sobre ritme base. Joc sobre ritme 1 i 2. Relaxació.
EXPLICACIONS.
Recordatori del bàsic Explicació del primer i segon.

CONTINGUTS

FETS i CONCEPTES	PROCEDIMENTS
Cançó i moviment Ritme 1 i 2	Cantar i gesticular Experimentació del ritme 1 i 2
ACTITUDS, VALORS i NORMES	
Acceptació de tots els companys sense discriminacions. Valoració de les possibilitats i treball propi. Participació i interès en les activitats proposades.	

MATERIAL

MATERIAL
Aula: Psicomotricitat. Maraques i pilotes.

OBJECTIUS DIDÀCTICS

OBJECTIU
Aprendre la cançó de memòria, escoltant i imitant. Interpretar petites composicions combinant les qualitats del so amb el propi cos. Adequar el moviment a la pulsació. Introducció al treball a dues veus rítmiques Mantenir interiorment un ritme

ACTIVITATS D'APRENTATGE:

REALITZACIÓ D'EXERCICIS.
Si vols aigua ben fresca. Caçar bolets. Estàtues. Joc de ritmes 1 i 2.
EXPLICACIONS.
De cada ritme 1 i 2 i de la cançó

CONTINGUTS

FETS i CONCEPTES	PROCEDIMENTS
Recordatori Ritme 1 i 2 (30m) Jocs (30m) Posada en comú (1h)	Explicació i experimentació ritme 1 i 2 Treball col·lectiu amb tots els alumnes de l'extraescolar de Batucada.
ACTITUDS, VALORS i NORMES	
Acceptació de tots els companys sense discriminacions. Valoració de les possibilitats i treball propi. Participació i interès en les activitats proposades.	

MATERIAL

MATERIAL
Aula: Psicomotricitat i pati. Maraques, pilotes i cèrcol.

OBJECTIUS DIDÀCTICS

OBJECTIU
Introducció al treball a dues veus rítmiques. Mantenir interiorment un ritme. Adequar el moviment a la pulsació. Posar a la pràctica la situació real de l'objectiu final de l'estudi. Treballar el resultat obtingut a partir del treball realitzat en conjunt. Participació col·lectiva on el nexa d'unió entre pares i fills és la música.

ACTIVITATS D'APRENTATGE:

REALITZACIÓ D'EXERCICIS.
Joc de ritmes 1 i 2, Caçar bolets i joc de les cadires. Batucada col·lectiva.
EXPLICACIONS.
Sobre l'activitat col·lectiva.

CONTINGUTS

FETS i CONCEPTES	PROCEDIMENTS
Treball en equips Torns Entrades i sortides Ritme 1 i 2	Treball col·lectiu amb tots els alumnes de l'extraescolar Batucada Joc "toco perquè em toca".
ACTITUDS, VALORS i NORMES	
Acceptació de tots els companys sense discriminacions. Valoració de les possibilitats i treball propi. Participació i interès en les activitats proposades.	

MATERIAL

MATERIAL
Aula: pati. Maraques (per als petits) Instruments de Batucada (per als adults)

OBJECTIUS DIDÀCTICS

OBJECTIU
Posar a la pràctica la situació real de l'objectiu final de l'estudi. Analitzar el resultat obtingut a partir del treball realitzat. Participació col·lectiva on el nexa d'unió entre pares i fill és la música.

ACTIVITATS D'APRENTATGE:

REALITZACIÓ D'EXERCICIS.
Toco perquè em toca. Batucada col·lectiva.
EXPLICACIONS.
Explicació sobre l'activitat col·lectiva i els diferents exercicis.

4. Valoració i conclusions de l'estudi

Els objectius principals de l'activitat era que un grup d'alumnes aprengué a tocar les maraques per poder acompanyar a una Batucada, motivar i crear l'interès dels alumnes per la música i sensibilitzar-los en aquesta àrea.

Les sessions programades han estat realitzades sense dificultats seguint una dinàmica contínua. Aquesta dinàmica s'ha basat en començar la classe amb una rotllana, com a posició base, i fent un recordatori del dia anterior, explicar el que s'ha de fer en aquesta sessió i sent el punt de partida de cada activitat per a poder-la explicar correctament. Cada dia hi ha hagut un noi/a encarregat de recollir el material en acabar cada exercici. Així, entre tots, hem creat un ambient d'ordre constant tenint un espai net i organitzat per poder treballar millor. L'alternança d'activitats també ha estat un factor molt important en l'estudi, perquè els nois necessiten molta atenció per aprendre alguna cosa i només s'aconsegueix en petits moments que s'han d'aprofitar al màxim. El que més ha costat ha estat quan s'ha hagut de fusionar el treball dels petits amb els grans, però el resultat final ha estat reeixit.

Posteriorment a l'estudi, com a l'avaluació global, la colla gegantera ha sortit a tocar amb el gegant i s'ha pogut comprovar que l'objectiu s'ha assolit, no tan sols en els més petits sinó també en els adults. L'interès i la motivació han estat tot un èxit, rebent la petició de continuar amb l'activitat extraescolar com a mínim fins al proper trimestre.

III. Conclusions

Un cop vistos tots els resultats tant teòrics com pràctics, podem sintetitzar-los en les següents conclusions de la recerca:

- Pel que fa a la part teòrica del treball, s'ha aconseguit de donar a conèixer els diversos mètodes d'ensenyaments bàsics dels ritmes musicals, també s'han donat a conèixer altres tipus d'informació que, en principi, no estaven previstos, com el context històric de la notació musical.
- Com hem pogut veure en el primer apartat podem dir que actualment és molt important la notació musical, però no podem deixar de banda la creativitat perquè allò que causa la música és el sentiment.
- Després de realitzar l'apartat dos vaig fer l'enquesta a tots els alumnes de tercer d'ESO de l'IES Josep Puig i Cadafalch i del'IES Miquel Biada on es pot observar que el nivell de coneixements rítmics d'aquests cursos en els dos instituts no són suficients, amb tot a l'IES Miquel Biada els resultats són més favorables gràcies a l'organització de l'assignatura de música.
- L'argumentació contrària ha estat un punt afegit després de realitzar l'estudi i la conclusió. Sobre aquest apartat, cal concloure que cada nen és un món i que cadascun percep els conceptes de maneres diferents i per tant no podem utilitzar un mètode preestablert sinó que els hem d'utilitzar com a recurs.
- L'objectiu principal de l'estudi del treball amb un grup de nens i nenes era investigar sobre l'ensenyament dels ritmes musicals, la situació del ritme i l'evolució que té el coneixement rítmic. Al final l'estudi va sorgir d'una manera diferent a la pensada i per això no vaig poder extreure conclusions sobre la situació i evolució del coneixement rítmic, però he pogut experimentar diverses maneres de poder enfocar una classe sobre els ritmes, tots els aspectes del que significa ensenyar un coneixement musical i que s'obtinguin resultats vertaderament favorables.

IV. Annexos

1. Instruments musicals

CAMPANES



Lloc d'origen i cultura

Són egípcies i asiàtiques

Família

So indeterminat (metall)

Descripció

Normalment és metàl·lic conté un batall (peça que penja a l'interior). Per fer-les sonar cal fer picar la campana amb el seu batall.

ESQUELLES



Lloc d'origen i cultura

Aragó

Classificació

So indeterminat (metall)

Descripció

És una estructura metàl·lica semblant a la d'una campana, que no conté batall, és més petit. Per fer sonar l'esquilla cal colpejar l'estructura amb una baqueta de fusta.

GONG DE BALI



Lloc d'origen i cultura

Indonèsia (Bali)

Família

So indeterminat (metall)

Descripció

És un plat metàl·lic molt gran. Té els cantons una mica inclinats per què no vibri.

Es toca amb una maça gran i tova.

GUIMBARDA



Lloc d'origen i cultura

Oceania: Cultures primitives

Família

So indeterminat (metall)

Descripció

És una estructura metàl·lica en forma de ferradura al mig compta amb una llengüeta d'acer.

Per tocar-lo cal aguantar l'estructura amb les dents i fer vibrar la llengüeta modulant el so.

PICAROLS



Lloc d'origen i cultura

Àfrica subsahariana

Família

So indeterminat (metall)

Descripció

És un conjunt d'esferes amb una obertura; dins d'aquesta hi ha una altra esfera més petita.

Es fa sonar quan hi ha el xoc entre les dues esferes metàl·liques. El so que produeix és agut.

PLATS I CRÒTALS (petits)



Lloc d'origen i cultura

Àsia meridional

Família

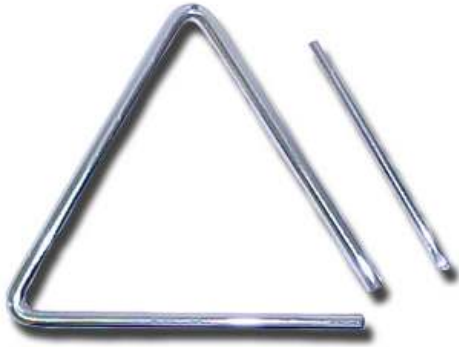
So indeterminat (metall)

Descripció

Són dos discs bombats de metall. Tenen tamanys i duresa diferents. Els més durs tindran més ressonància i els tous sonaran menys.

Per fer-los sonar cal fer xocar els dos plats deixant que el so s'allargui o tallant-lo.

TRIANGLE



Lloc d'origen i cultura

Oriental

Família

So indeterminat (metall)

Descripció

És una barra de metall arrodonida i prima, que té la forma d'un triangle amb dos vèrtex. El tercer vèrtex és obert.

Es percuteix mantenint-lo en suspensió i colpejant-lo amb una vareta metàl·lica.

El seu so és molt agut

MARACA



Lloc d'origen i cultura

Civilitzacions precolombines.

Família

So indeterminat(híbrid)

Descripció

Són un parell d'esferes, cadascuna conté el seu mànec per a poder-les tocar. A l'interior de l'esfera podem trobar diversos materials com llavors, arròs, trossets de vidre, qualsevol cosa que percuteixi.

PANDERETA



Lloc d'origen i cultura

La procedència no està confirmada però sembla ser que es troba a: Egipte (cerimònies fúnebres) o a Israel.

Família

So indeterminat (híbrid)

Descripció

Consta d'una estructura de fusta en forma de cercle que conté diversos sonalls col·locats en parelles.

Quan les parelles de sonalls xoquen es produeix el so.

XERRAC o CARRAU



Lloc d'origen i cultura

El nom és d'origen àrab, tot i que sembla que el veritable invent es va produir a Orient.

Família

So indeterminat (híbrid)

Descripció

És una estructura de fusta que conté un cos de forma rectangular i mòbil amb una llengüeta, que es troba dins d'una roda dentada i fixada al mànec.

Quan el cos de l'instrument gira la llengüeta xoca amb les dents de la roda i crea un soroll sec i intens

XIULET



Lloc d'origen i cultura

Cultura Olmenca

Família

So indeterminat (híbrid)

Descripció

És una estructura metàl·lica que conté una esfera i mitjançant el flux d'aire forçat que entra i surt de l'estructura, aquesta esfera xoca amb les parets interiors produint un so força intens.

CAIXA XINESA



Lloc d'origen i cultura

Còpia del muyu (instrument tradicional xinés)

Família

So indeterminat (Fusta)

Descripció

És un instrument de fusta en forma d'hexaedre o de maó, conté una esclatxa en un dels costats que permet la ressonància. Es tracta de colpejar l'estructura amb una baqueta .

CASTANYOLES



Lloc d'origen i cultura

Instrument popular espanyol

Família

So indeterminat (Fusta)

Descripció

És un instrument de fusta en forma de petxina. En cada mà s'agrupen dues peces sostingudes pel dit gros amb un fil regulable. Es tracta, doncs, de fer picar les dues peces amb la resta de dits.

CLAUS



Lloc d'origen i cultura

Origen Afrocubà

Família

So indeterminat (Fusta)

Descripció

Es tracta de dos cilindres allargats i prims de fusta.
Per crear el so cal colpejar-los.

GÜIRO



Lloc d'origen i cultura

Àsia Nord i actualment
tradicional de Centre Amèrica

Família

So indeterminat (Fusta)

Descripció

Tradicionalment és una closca de carbassa amb ranures paral·leles sobre la seva superfície. Actualment es fabriquen de fusta, plàstic, metall, fibra de vidre...

S'ha de passar una vareta sobre la superfície rugosa per crear el so.

CAIXA



Lloc d'origen i cultura

Origen militar

Família

So determinat (Membrana)

Descripció

Consta de dues membranes, la primera en la que es colpeja (amb baquetes) i la segona on hi ha bordons (cordes metàl·liques que produeixen el so característic de l'instrument).

PANDERO



Lloc d'origen i cultura

Àsia central.

Família

So indeterminat (Membranes)

Descripció

És un cercle de fusta sobre el qual està tensada una membrana. Es toca amb les mans, els dits els genolls, amb baquetes... El so és greu.

TAMBOR TRADICIONAL



Lloc d'origen i cultura

Europeu

Família

So indeterminat (Membranes)

Descripció

És un conjunt de tipologia d'instruments membranòfons percudits, formats per una caixa de resonància amb forma de cilindre i una o dues membranes que es poden tocar amb baquetes o amb les mans

TIMBAL i TAMBORÍ



Lloc d'origen i cultura

Són típics de Brasil. Procedent de les timbales del pròxim Orient.

Família

So determinat (Membrana)

Descripció

Són un dels pocs membranòfons que produeixen notes definides. Són cilindres que contenen una membrana en el radi més gran. La tensió de la membrana es pot regular i així es pot afinar segons la nota que es vol produir. Es toca amb les mans.

Semblant aquest instrument hi ha el tamborí, a diferència, és més petit i no té el cilindre allargat, aquest és de metall i es toca amb una vareta de plàstic.

CAMPANES TUBULARS



Lloc d'origen i cultura

Monestirs occidentals del S. VI

Família

So determinat (làmines)

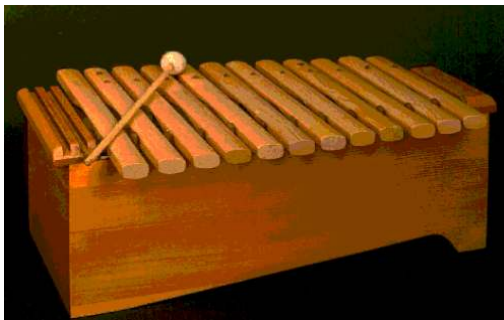
Descripció

Són tubs de metall de tamanys diversos units en una estructura que els agrupa i conté un pedal per silenciar la resonància.

Es toca amb una maça a la part superior dels tubs.

Crea un so amb efecte dramàtic.

XILÒFON I MARIMBA



Lloc d'origen i cultura

Marimba (Amèrica del nord)

Família

So determinat (làmines)

Descripció

És un instruments que consta d'un conjunt de làmines de fusta de diferents tamanys o duresa. Sota cada làmina hi ha uns resonadors que enriqueixen el so. Es toca amb una vareta.

També existeix el metal·lòfon, i la marimba que són semblants. El primer té les làmines de metall; el segon "un motor" en les làmines que dóna sonoritat.

La marimba té un so més ric i dolç

2. Reflexió filosòfica

Per acabar aquest treball m'ha semblat convenient introduir un punt de reflexió sobre el tema d'estudi, els ritmes. Cada persona té un ritme innat, pel seu creixement, per realitzar les tasques, per comunicar-se, per sentir, en general, diem que cada persona té el seu ritme de vida.

Al llarg de la nostra vida trobarem persones amb diferències culturals, socials, ideològiques i també diverses concepcions de la paraula ritme, però totes elles, encara que no sàpiguen el què és de manera intel·lectual i com explicació, experimentaran el fet i el viuran.

La pregunta, doncs, no fa referència a les diverses visions, sinó al ritme com a teràpia per l'ànima. El ritme es pot entendre com un "caminar". Aquest podrà servir com una mena de dansa on l'esperit i l'ànima aconseguixin conduir-nos per la vida. Això explicaria els ritmes existencials diferents de les persones. En aquest sentit el ritme vital es pot entendre com la idea de bioritme, d'una manera de treballar el camí? Si és un punt en comú en tots els éssers també pot ser una teràpia per a tots?

Podríem realitzar un altre treball a partir d'aquesta pregunta i mai acabaríem d'explicar o de materialitzar totes les respostes sobre un sol tema que podem plantejar-nos, el que vull destacar amb aquest punt: és que aquest treball no és tancat sinó que té possibles camins per continuar investigant i estudiant i que el més motivant d'aquest tema és que el ritme no es redueix a l'àmbit, estrictament acadèmic sinó que el podem percebre, sentir i gaudir cada dia en les continues vivències quotidianes.

V. Agraïments

La producció d'aquest treball de recerca no hauria estat possible sense la motivació, l'interès, l'ajuda i el recolzament de totes les persones que m'envolten dia rere dia tant acadèmicament com personalment.

Primer de tot vull agrair a la meva família l'ensenyament i l'educació que m'han donat, reconèixer tot el suport i comprensió que m'han transmès. Per cadascun dels dies que he viscut, gràcies.

Vull agrair a tots els professors que he tingut al llarg de tota la vida per haver-me ensenyat tot el que ara sé, retribuir els comentaris i valoracions del meu tutor de treball Josep Maria Gutiérrez. I en especial vull gratificar tots els moments que m'ha dedicat Gabriel Cano per ensenyar-me a comprendre, estimar, valorar la música, per l'ajuda en el treball, per totes les coses que m'ha aportat i per confiar en mi incondicionalment.

Agrair a tots els nens i nenes de l'estudi realitzat, que continuen aprenent ritmes perquè s'ha tornat una afició, el treball en conjunt.

Nombrar a Zyryab i amics per totes les experiències i consells que m'han ajudat.

Finalment, vull dir que si cadascun d'ells no hagués estat present en la meua vida i en el treball, aquest no seria com és i jo tampoc, per tots i a tots gràcies.

VI. Bibliografia

Llibres:

MAIDEU I PUIG, J. *Música Societat i Educació*. 1a ed. Berga: Amalgama Edicions, 1997.

MALAGARRIGA, T. i VALLS, A. *La audición musical en la educación infantil*. Edicions Ceac, 2003.

LUCIA FREGA, A. *Música para maestros*. 1a ed. Barcelona: Graó, 1996.

JOSWUIN I PLSNRD, X. *Percussió 1*. 1a ed. Barcelona: Dinsic publicacions musicals, 1995.

GARCÍA-SÍPIDO, A. i LAGO CASTRO, P. *Color-forma-ritmo y Melodía para una expresión integral*: Cuadernos de la unet, 1986.

WILLEMS, E. *El ritmo musical*. 1a ed. Buenos Aires: La escuela en el tiempo, 1964.

MAIDEU I PUIG, J. *Instruments musicals*. 1a ed. Barcelona: Eumo Editorial, 1995.

REMNANT, M. *Historia de los instrumentos musicales*. 1a ed. Barcelona: Manon Troppo, 2002.

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J. *Historia de la música española*. 1a ed. Madrid: Alianza Música, 1988.

LATORRE, A. RINCON i D. ARNAL, J *Bases metodològiques de la investigació educativa*. 1a ed. Barcelona: Nurtado ediciones, 1997.

VVA. *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*. 1a ed. Barcelona: Glaó 2009

BLACKING, J. *Fins a quin punt l'home és músic?*. 1^a ed. Verdaguer 1994.

IBERNI, L.G. *Toda la música del mundo, manual del melómano viajero*. 1^a ed. Barcelona 1997.

Webs:

- <http://www.scribd.com/doc/4487307/El-Metodo-Dalcroze>
- http://.csi-sif.es/andalucia/modules/mod_sevilla/archivos/revistaense/n26/26080131.pdf
- <http://www.mcgraw-hill.es/bcv/guide/capitulo/844819876X.pdf>
- www.biografiasyvidas.com/biografia.htm
- <http://www.liceodigital.com/musica/lamusica.htm>
- <http://www.gratisweb.com/departamentomusica/edadmedia.htm>
- <http://www.egiptologia.net/isis/b7-bara1.html>
- http://interletras.com/canticum/traducc_varios.html

DVD:

GRUBE, Thomas i SÁNCHEZ LANSI, Enrique. *¡Esto es ritmo!* Karma Films Spain, 2007. 100min. (DVD)

HERNÁNDEZ, Daniel i DE DIEGO, Jesús. *Francisco Sánchez-Paco de Lucía*. Alea Docs & Films, España 2003. 93min. (DVD).