

REVISTA ELECTRÓNICA DE

LEEME

LISTA ELECTRÓNICA EUROPEA
DE MÚSICA EN LA EDUCACIÓN© JOSÉ MARÍA PEÑALVER VILAR
FORMACIÓN RÍTMICA: LOS RITMOS ADITIVOS Y SU APLICACIÓN PEDAGÓGICA EN LA EDUCACIÓN MUSICAL
REVISTA ELECTRÓNICA DE MÚSICA EN LA EDUCACIÓN
NUMBER 32 (DECEMBER, 2013), PP. 92-120
[HTTP://MUSICA.REDIRIS.ES/LEEME](http://musica.rediris.es/leeme)

Formación rítmica: los ritmos aditivos y su aplicación pedagógica en la educación musical

Rhythmic Formation: Additive Rhythms and Their Application to Musical Education

José María Peñalver Vilar
Universitat Jaume I
Av. Sos Baynat s/n,
12071 Castellón
penalver@edu.uji.es

Recibido: 12-6--2013 Aceptado: 21-11-2013

Resumen

El sentido rítmico constituye una cualidad innata en el niño que favorece su iniciación en la educación musical de forma activa. El movimiento, el lenguaje y la percusión corporal se han consolidado como recursos didácticos imprescindibles en la clase de rítmica. Sin embargo, en la realidad educativa actual y en los niveles superiores al de la etapa inicial, se observa una falta de conciencia y una limitación de las amplias posibilidades que nos ofrece el ritmo. Este hecho está influido, en parte, por el tipo de contenidos que se trabajan, enfocados hacia la métrica y el pensamiento lógico-matemático prescinden de la vivencia y de la percepción musical. Se propone el ritmo aditivo como complemento de formación en la educación rítmica. El artículo consta de dos partes diferenciadas: una revisión teórica y valoración propia que pretenden justificar y analizar la naturaleza de estos esquemas rítmicos y su aplicación en el aula mediante la elaboración y desarrollo de una atractiva propuesta didáctica.

Palabras clave: ritmos aditivos, educación rítmica.

Abstract

The rhythmic sense constitutes an innate quality in children that favors their active initiation into music education. Movement, speech, and corporeal percussion have emerged as essential learning resources for rhythm classes. In the current educational situation and in levels beyond the initial stage, however, there exists a lack of awareness and a limitation of the ample possibilities offered by rhythm. This attitude is influenced in part by the type of content studied, which focuses on the metric and logical-mathematical but ignores lived experience and musical perception. As a remedy, this article proposes supplemental (or additive) rhythms to complement training in rhythmic education. The explication consists of two parts: a theoretical review and self-assessment that seek to justify and analyze the nature of these rhythmic patterns and their application in the classroom through the design and development of an tempting teaching proposal.

Keywords: additive rhythms, rhythm education.

1. Introducción

Las actividades rítmicas se vienen practicando en la educación musical, generalmente en mayor grado, en los niveles iniciales. El juego adquiere gran importancia y favorece, debido a su carácter lúdico, la puesta en práctica de procesos creativos. Partiendo, como ejemplos característicos, del movimiento y la rítmica Dalcroziana, de los esquemas rítmicos del lenguaje y de la percusión corporal empleados por Orff, del canto de un repertorio específico de canciones en Kodály o de la sensibilación a través de los 4 modos rítmicos de Willems se ha pretendido exteriorizar y desarrollar el ritmo innato en el niño. Sin embargo, más adelante, el estudiante de música necesita abordar la métrica y los sistemas de notación musical. Es a partir de entonces donde el aprendizaje y sus contenidos se hacen más abstractos, se inicia en la práctica de la lecto-escritura y, en algunos casos, se olvida la esencia y la vivencia rítmica de la música. A través de este artículo se pretende ofrecer una pequeña aportación a la práctica del ritmo en el aula a través de los patrones de ritmo aditivo, estructurada pero en ningún momento desprovista de emoción y significado.

2. Aspectos conceptuales

2.1. Antecedentes en la música occidental

Encontramos en la música del siglo XIV y concretamente en la notación mensural, el concepto de *hemiolia* o la inserción de un ritmo binario en uno ternario. Se trata del aspecto rítmico que hace referencia al empleo de grupos de 3 notas de igual duración en el tiempo ocupado por dos del mismo valor (Pérez, 2000: 154). El término *hemiolia* o *hemiola* en italiano, tal como describe Jean-Jacques Rousseau en su *Diccionario de música* (Rousseau, 2007: 235), proviene del griego y significa *entero y medio*, expresa una relación 3 a 2 entre dos cantidades y se denomina también *proporción sesquiáltera*. Su empleo en la música nunca desapareció y podemos encontrarlo posteriormente en el siglo XVII en las danzas del Barroco como la *courante* o la *zarabanda*, en el vals vienés o autores como Josquin Des Près y Beethoven. Este tipo de unidades rítmicas cuyo efecto produce un desplazamiento de la acentuación normal del compás pueden constituir un recurso muy atractivo para desarrollar en la práctica de la educación musical. Atendiendo a dicho efecto rítmico reducimos las opciones para agrupar figuraciones de dos o tres tiempos a las siguientes:

- 1) Combinación de grupos de acentuación binarios en compases de subdivisión ternaria:

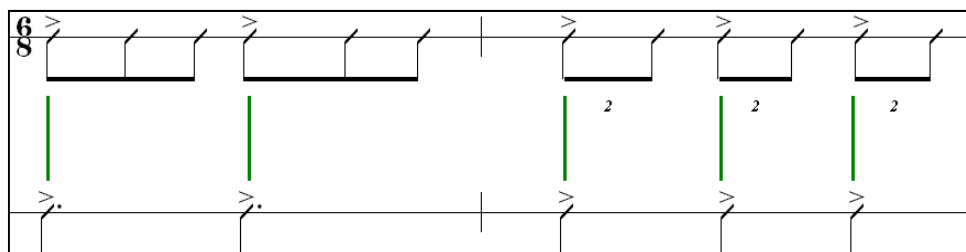


Fig. 1. Combinación de grupos de acentuación binarios en compases de subdivisión ternaria

Se observa en el ejemplo presentado que el 6/8 es un compás de acentuación binaria y subdivisión ternaria como se representa en el primer compás, sin embargo, en el segundo compás las seis corcheas que subdividen el compás se agrupan de dos en dos por el efecto de la acentuación binaria. De este modo, la unidad de tiempo representada por la negra con puntillo se desdobra en tres negras produciendo una desviación de la acentuación explícita del compás en proporción de 2:3, es decir, dos negras con puntillo se convierten en tres negras acentuadas.

2) Combinación de grupos de acentuación binarios en compases de subdivisión binaria:

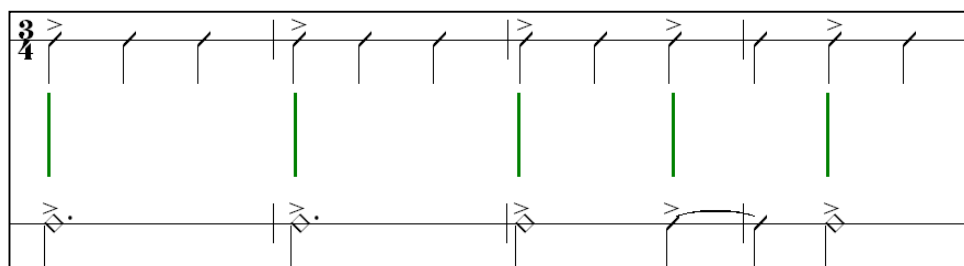


Fig. 2. Combinación de grupos de acentuación binarios en compases de subdivisión binaria

El ejemplo anterior muestra que el 3/4 es un compás de acentuación ternaria y subdivisión binaria como se representa en los dos primeros compases, sin embargo, en el tercer y cuarto compás las tres negras que completan el compás pueden agruparse de dos en dos por el efecto de la acentuación binaria. Esto produce una desviación de la acentuación explícita del compás en proporción de 2:3, es decir, las dos blancas con puntillo se convierten en tres blancas.

3) Combinación de grupos de acentuación ternarios en compases de subdivisión binaria:

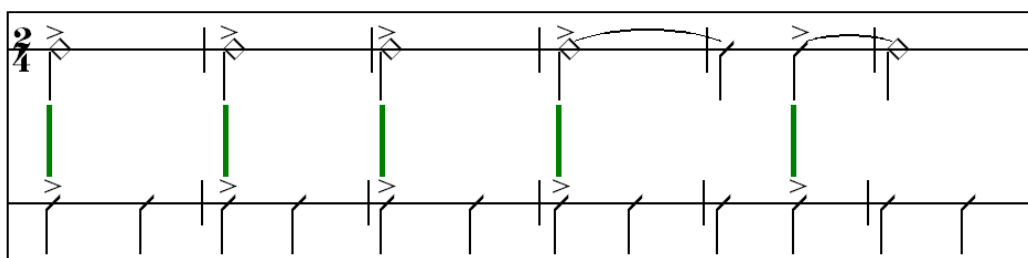


Fig. 3. Combinación de grupos de acentuación ternarios en compases de subdivisión binaria

Se advierte en el ejemplo presentado que el 2/4 es un compás de acentuación binaria y subdivisión binaria como se representa en los tres primeros compases, sin embargo, en los compases siguientes, las dos negras que completan el compás pueden agruparse de tres en tres por el efecto de la acentuación ternaria. Esto produce una desviación de la acentuación explícita del compás en proporción de 3:2, es decir, las tres blancas se convierten en dos figuras de tres tiempos.

2.2. Los ritmos aditivos y los ritmos divisivos

2.2.1. Concepto y definición

Las siguientes definiciones extraídas de fuentes bibliográficas y presentadas por orden cronológico sirven como material de base para iniciar el desarrollo del concepto:

- 1) “[...] en épocas en que los compositores aceptaban ‘la tiranía del compás’ usaban diversas técnicas para evitar estructuras rítmicas monótonas o estériles: síncopa [...]; notas más breves en posiciones acentuadas del compás [...]; frases que evitan los modelos de compás de cuatro y de ocho; desplazando unas frases dentro de otras o extendiéndolas; desplazamiento breve del acento (frecuente en las cadencias de la época barroca: HEMIOLA; [...]). Sin embargo, mientras que en la música occidental el ritmo se multiplica (es decir, los patrones rítmicos se derivan de multiplicar o dividir, normalmente por dos o tres), en muchas otras culturas, el ritmo es aditivo; [por ejemplo,] una unidad rítmica de ocho tiempos en la música occidental se construye de forma invariable según el modelo 2x2x2x2, mientras que en Oriente Medio puede ser 3+2+3.” (Sadie, 2000: 789)
- 2) “Otra técnica rítmica originaria de la música africana y que influyó posteriormente en el jazz es lo que los musicólogos denominan ritmo aditivo. Este ritmo se basa en el principio de que todos los

compases regulares pueden subdividirse en grupos de dos o tres tiempos, en función de donde se sitúe el acento.” (Cooke, 2000: 12)

- 3) “Ritmo aditivo y divisivo son términos empleados para explicar la organización de pulsos y tiempos en agrupaciones regulares. El ritmo aditivo transforma los tiempos rápidos [figuras rítmicas breves] en unidades de mayor duración [figuras rítmicas largas], mientras que el ritmo divisivo subdivide los tiempos lentos y las grandes agrupaciones en unidades de menor tamaño.” (Tirro, 2001: 119)
- 4) “En las discusiones sobre la notación rítmica, tanto en la práctica como en el estilo, pocos términos son tan confusos o se utilizan tan confusamente como 'el aditivo' y divisivo'. [...] Estas confusiones derivan de dos equivocaciones. La primera es una falta de distinción entre los sistemas de notación (que puede tener tanto aspectos aditivos como divisivos) y la música escrita en este sistema. El segundo implica una falta de comprensión de los aspectos divisivos y aditivos dentro de un mismo metro”. (Sadie, 2001)
- 5) “La música del periodo práctico común y la mayoría de las melodías folclóricas del occidente europeo pertenecen al ritmo divisible. En éste los modelos rítmicos implican pulso doble o triple y el valor duracional de cada pulso se puede dividir por dos, por tres o por sus múltiplos. En el ritmo aditivo los patrones rítmicos no proveen esfuerzos [acentos] espaciados igualmente y por lo tanto, no hay modelos de pulso repetido regularmente como el descrito anteriormente. En lugar de ello, los modelos utilizados están compuestos por unidades espaciales en relación 2:3 arreglada en varias combinaciones.” (Arango, 2010)

2.2.2. Valoración propia

Los términos *ritmo aditivo* y *ritmo divisible* aparecen por primera vez en una publicación de Curt Sachs (Sachs, 1953: 25), a partir de entonces la denominación de ritmo aditivo se ha venido empleando en la literatura musical para designar, erróneamente en la opinión de algunos expertos, los patrones rítmicos que producen desviaciones de la acentuación regular del compás. El concepto, aunque es similar al de *hemiola* en el análisis del repertorio de la música occidental, hace referencia a la característica rítmica de ciertos esquemas repetitivos empleados en otras músicas y se suele situar en el contexto del jazz, la música afrocubana, algunas *talas* de la música India o en la música folclórica y popular.

No obstante, encontramos en las definiciones la diferenciación entre *ritmo aditivo* y *ritmo divisible*. Se puede afirmar que todos los compases regulares, tanto simples como compuestos, son de ritmo divisible o divisible puesto que todos son susceptibles de subdividir sus pulsaciones en 2 o 3 partes iguales. Dicho de otro modo, la pulsación, siempre regular y uniforme, puede subdividirse en grupos binarios en los compases simples y ternarios en los

compases compuestos. Por otra parte, la característica del *ritmo aditivo* es que anula la sensación de pulsación regular puesto que combina la subdivisión binaria y ternaria empleando valores de igual duración. Este principio teórico, basado en el concepto de *hemiola* y el efecto rítmico que produce en la praxis musical, no debe confundirse con la justificación de algunos grupos de valoración especial como el *dosillo* o el *tresillo* en la notación proporcional. Así pues, sustituyendo un grupo de dos corcheas por un *tresillo* (ejemplo 4a), alteramos la duración proporcional de los sonidos pero no producimos ninguna desviación de la acentuación regular, esto se debe a que las pulsaciones de todos los compases *divisibles* o regulares pueden fraccionarse en 2 o 3 subdivisiones. Sin embargo, cuando sustituimos un grupo de 2 figuras iguales por 3 del mismo valor (ejemplo 4b), producimos un cambio en la acentuación:

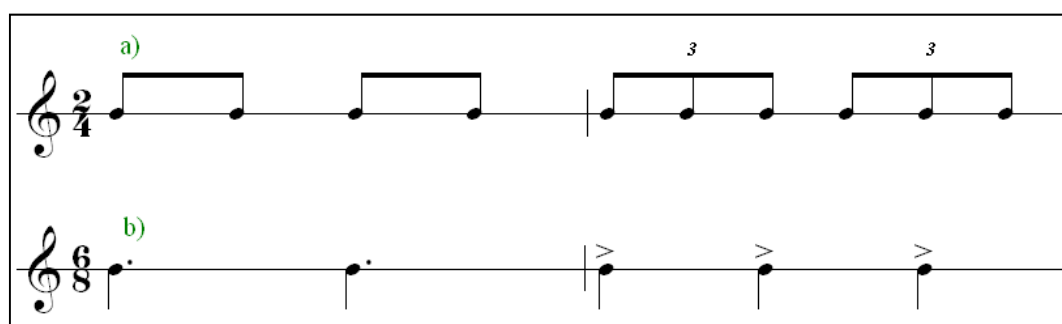


Fig. 4. Tresillo, grupos de valoración especial. *Hemiola* desplazamiento de la acentuación

Considero que la denominación de *ritmo aditivo* es válida para distinguir entre éstos y otros patrones rítmicos cuya acentuación y subdivisión es uniforme y regular. Así pues, y en toda la exposición de mi propuesta didáctica, denominaré como *ritmos aditivos* a aquellos esquemas rítmicos característicos que se forman por la combinación de acentuaciones binarias y ternarias de figuras de igual valor cuya combinación provoca grupos irregulares y da como resultado la sensación de una asimetría del ritmo. El efecto que producen es debido a que la sucesión de acentos no coincide con el modelo de acentuación establecida de forma explícita por el propio compás.

Excepcional es la definición de Frank Tirro (2001) debido a su particular modo de diferenciar entre el *ritmo aditivo* y el *ritmo divisivo*. Se deduce de su argumentación que ambos ritmos podrían clasificarse como dos procedimientos opuestos de representación gráfica de los ritmos acentuales, dos formas distintas de escribir, a través de la notación musical, la acentuación de un mismo patrón rítmico. El *ritmo aditivo* sería la forma de notación musical que emplea la mayor figura de nota entre dos acentuaciones sucesivas; el *ritmo divisivo* es el que emplea las subdivisiones regulares de esta figura entre dichas acentuaciones. De este modo,

para representar la acentuación característica de un patrón de *petenera* o *bulería* se pueden utilizar las siguientes notaciones:



Fig. 5. Ritmo aditivo y ritmo divisivo en *bulería*

Sin embargo, se advierte que el procedimiento de escritura de ambos ritmos, tanto el aditivo como el divisivo, se podría utilizar para representar cualquier tipo de compás e incluso para anotar aquellos patrones que no presentan cambios o desplazamientos de la acentuación. Es por este motivo que el concepto de ritmo divisivo, según Tirro (2001), se ampliaría y se extendería para clasificar, sin ninguna diferenciación respecto a los ritmos aditivos, cualquier compás regular. Es decir, cualquier ritmo uniforme con subdivisión de la pulsación en partes iguales y que produce una alternancia regular y predecible entre pulsos débiles y fuertes:

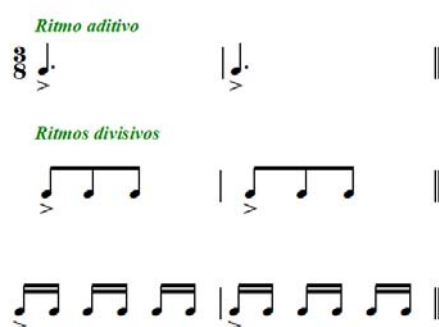


Fig. 6. Ritmo aditivo y ritmo divisivo en 3/8, compás regular

Sin embargo, Winold (Winold, 1974: 217) recomienda anotar el esquema métrico a través del análisis detallado de las agrupaciones del pulso en varios niveles, es decir, su representación a través de la subdivisión de la pulsación en figuras más breves en lugar de representar una única figura entre pulsaciones acentuadas.

Brillante es la diferencia que realiza Encarnación López de Arenosa entre compases *cuantitativos* y *cualitativos* dependiendo de la acentuación o la figuración rítmica respectivamente. De este modo, comentando las innovaciones rítmicas llevadas a cabo por diversos autores y aludiendo a la moderna función del compás, dice:

“Este carácter de coordinador neutral del compás quiere decir que todo el carácter `cualitativo´ del compás, es decir, número de partes y cualificación de ellas por medio del acento, se ha eliminado dando paso a un compás cuantitativo´ en el que cuenta el número de figuras que contiene...” (Arenosa, 2009: 22)

Más adelante, especifica:

“En la misma medida se ha liberado [el ritmo] de la línea divisoria, del pulso regular y de la acentuación periódica. [...] Este compás, mero contenedor de un número determinado de figuras que no corresponde a ninguna acentuación tónica y es el que denomino `cuantitativo´. Es la cantidad y no la calidad acentual de las figuras lo que justifica el metro anotado”. (Arenosa, 2009: 23)

Me adhiero completamente a la opinión de la autora y a su clasificación de los compases en *cualitativo* y *cuantitativo*, sin embargo, también considero el punto de vista de Frank Tirro (2001) y me pregunto: ¿se podría realizar alguna comparación entre ambos?. Deduzco que el *ritmo aditivo*, según Tirro (2001), hace referencia exclusivamente a la acentuación y a la calidad de los acentos y podría asociarse al denominado compás *cualitativo*. El *ritmo divisivo*, que determina el número de figuras que contiene por el empleo de las subdivisiones o figuras más breves podría compararse con el compás *cuantitativo*.

Continuando con la valoración de los ritmos aditivos, observamos que los primeros indicios de polirritmia escrita en la música occidental, al margen de la *hemiola* tratada anteriormente, aparecen ya en los *clásicos* y en combinaciones de 2 contra 3 ó 3 contra 4. Sin embargo, posteriormente, la influencia en la música occidental de otras culturas como la africana, la árabe o la música folclórica en general y el uso que hicieron los compositores de este tipo de patrones rítmicos, dio lugar a una simplificación en estereotipos fáciles de transcribir a la métrica y al sistema de grafía tradicional.

En cuanto a la expresión “fuera de las barras de compás”, expresada por Copland en la cita anterior y repetida por diversos autores, observamos que la transcripción de estos esquemas rítmicos y su representación en la notación musical como compases independientes para cada grupo de corcheas no produce ninguna acentuación fuera de la métrica del compás.

Precisamente, el compás como recurso y principal organizador del metro, determina y justifica el uso de la línea divisoria para separar dichos grupos de acentuación. Sin embargo, y al margen de la percepción asimétrica o irregular que tengamos de la acentuación en la audición de estos esquemas rítmicos, gráficamente, su escritura puede escapar a los límites del compás. Esto hecho se produce sólo cuando se anota y se aplica sobre un único compás regular, entonces se produce un desplazamiento rítmico sucesivo. A continuación desarrollamos este concepto a través de la notación musical.

1.2.3. Ejemplos de ritmos aditivos básicos

- **Combinación de 2 +3 y 3+2**

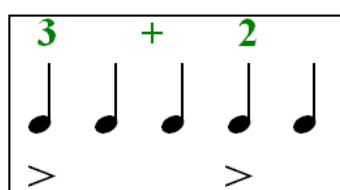


Fig. 7. Combinación 3+2

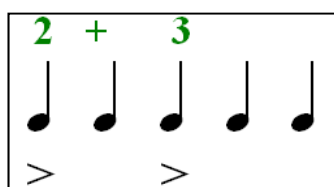


Fig. 8. Combinación 2+3

Este ritmo aditivo se ha transcrito en la grafía convencional y se ha representado en la métrica como un compás de amalgama basado en la combinación de un compás binario y uno ternario o viceversa:

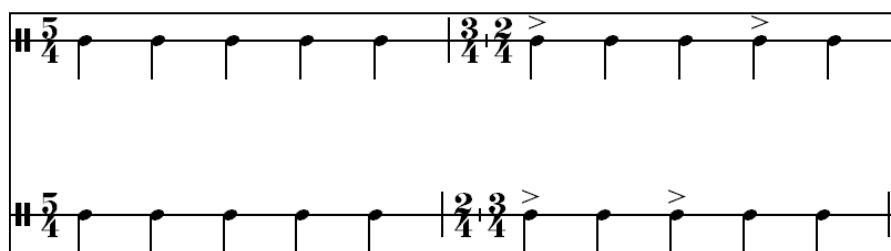


Fig. 9. Notación métrica de las combinaciones 3 + 2 y 2 + 3 mediante el empleo del compás 5/4

Dicha métrica se puede representar con cualquier tipo de unidad de medida o figura de nota, de este modo, si tomamos como referencia la corchea podríamos representar el esquema rítmico de la siguiente forma:



Fig. 10. Notación métrica de las combinaciones 3 + 2 y 2 + 3 mediante el empleo de 2 compases

Se observa en el siguiente ejemplo que, efectivamente, destruye la barra de compás y su efecto rítmico es mayor cuando se aplica a la métrica propia de un compás regular produciéndose un desplazamiento rítmico sucesivo. Para ver gráficamente el resultado empleamos los dos esquemas básicos presentados (3 + 2 y 2 + 3) y los realizamos sobre un compás regular de ritmo divisible:

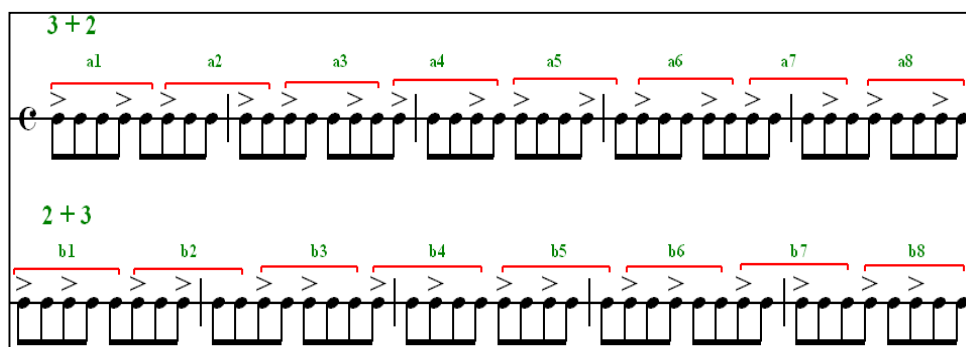


Fig. 11. Desplazamiento sucesivo de la combinación 3 + 2

Se necesitan 5 compases y 8 repeticiones sucesivas del motivo o unidad rítmica para volver a iniciar el ciclo, es decir, para volver a situar dicho motivo en la misma posición rítmica inicial. Sin duda alguna, obtenemos 8 esquemas de acentuación distintos que desplazan el acento regular del compás.

- **Combinación de 3+2+2; 2+3+2; 2+2+3**

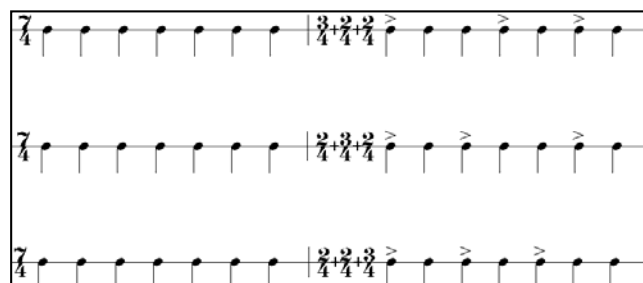


Fig. 12. Notación métrica de las combinaciones 3+2+2, 2+3+2, 2+2+3 mediante el empleo de 2 compases.

Tomando la corchea como figura de nota se representaría de la siguiente manera:

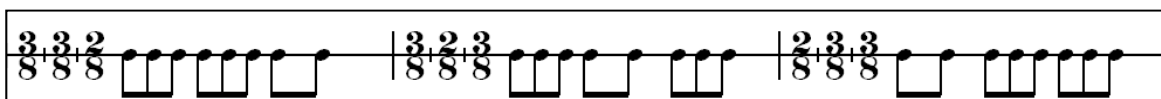


Fig. 13. Notación métrica de las combinaciones 3+3+2; 3+2+3; 2+3+3 mediante el empleo del compás 7/4

- **Combinación de 3+3+2; 2+3+3; 3+2+3**

Este tipo en concreto de agrupaciones, los formados por 8 ataques, han tenido especial relevancia en el desarrollo de la música moderna y de estilos sincopados como el jazz y los ritmos afrocubanos. Generalmente, este tipo de músicas se suelen escribir en compás de 4/4 y dan como resultado tres posibles combinaciones de acentuaciones binarias y ternarias dentro del mismo compás:

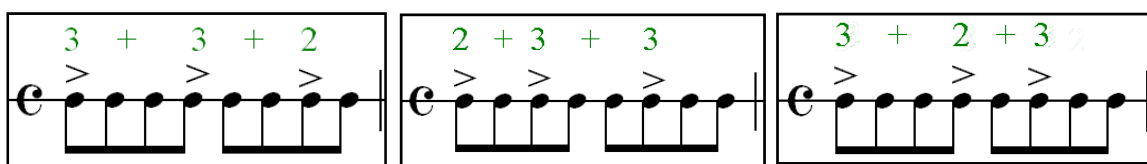


Fig. 14. Notación métrica de las combinaciones 3+3+2; 2+3+3 y 3+2+3 sobre compás cuaternario

Este tipo de esquemas representan modelos o patrones rítmicos con carácter autónomo, esto es debido a que su identidad prevalece respecto a la acentuación regular del compás. Funcionan como esquemas propios cuya periodicidad cierra el ciclo cada vez que se repiten y coinciden con el primer tiempo o tiempo fuerte del compás. Sin embargo, al hablar de periodicidad, me veo obligado a citar dos opiniones contrastadas, la de Roland De Candé y la de Marius Schneider:

“... toda música que se acentúe de un modo excesivamente regular ya no es rítmica. Este es el caso de determinadas músicas comerciales: con frecuencia hasta el propio efecto dinámico de la síncopa [...] queda destruido por su empleo continuo.” (Candé, 2000: 236)

“Marius Schneider, por su parte, insiste en el papel de la periodicidad, es decir, del retorno más o menos regular de una percepción de los esquemas métricos ya memorizados, con independencia de que estos esquemas sean a su vez regularmente divisibles o no; los etnólogos, por ejemplo, conceden mucha importancia a los ritmos ‘bancales’ que denominan ‘aksak’, donde cada célula está formada por elementos asimétricos, pero el retorno regular de estas células irregulares sigue produciendo una periodicidad.” (Aavv, 2001: 268)

Considero que la repetición del esquema rítmico y su periodicidad, aunque produzcan monotonía, son elementos necesarios para identificar dicho ritmo como característico y en ningún caso anulan la percepción del efecto rítmico. La repetición, además de la imitación y la variación, se ha empleado como recurso compositivo fundamental que permite reconocer en la audición los elementos estructurales y formales del discurso musical. En los ritmos aditivos, concretamente, su riqueza rítmica proviene de la ejecución repetitiva y simultánea de dos o más ritmos que entran en conflicto. En primer lugar, y como procedimiento más extendido, cuando éstos se interpretan contra la pulsación de los compases regulares y producen un desplazamiento de la acentuación normal del compás. Dicho procedimiento da lugar a un tipo concreto de polirritmia, a los denominados *ritmos cruzados*.

Continuando con el desarrollo de los 3 ritmos básicos, a diferencia del ejemplo 11, la acción de superponer cualquiera de los 3 patrones básicos presentados (3 + 3 + 2; 3 + 2 + 3; 2 + 3 + 3) contra la métrica de un compás regular, en este caso el 4/4, no produce un desplazamiento sucesivo. De este modo, obtenemos 3 esquemas rítmicos breves y muy definidos que tienen la posibilidad de ejecutarse, repetirse y memorizarse con facilidad.

2.2.4. Ejemplos musicales

El *ragtime*, como estilo pianístico que combina elementos de la cultura africana y de la música occidental, representa uno de los ejemplos más característicos del empleo de los *ritmos aditivos* y las acentuaciones implícitas en la combinación de acentuaciones binarias y ternarias que dan lugar a una continua y variada sincopación (Southern, 2001: 339). A continuación se presentan ejemplos musicales del repertorio de *ragtime* donde se observa el empleo de los 3 ritmos característicos:

Fig. 15. Ejemplo de *ritmo aditivo* 3 + 3 + 2

Se observa que la mano izquierda realiza el acompañamiento típico de marcha con la fundamental y 5ª en los tiempos 1 y 2, y alterna con el acorde a contratiempo. Sin embargo, la línea melódica de la mano derecha contiene una acentuación implícita por el efecto de la síncopa.

Fig. 16. Ejemplo de ritmo aditivo 2 + 3 + 3

Fig. 17. Ejemplo de ritmo aditivo 3 + 2 + 3

Posteriormente en la evolución del jazz, los ritmos aditivos constituyeron un recurso rítmico presente en multitud de piezas, *In the mood*, es una muestra ejemplar del empleo de este tipo de esquemas rítmicos, el diseño melódico basado en el arpeggio de Lab6, se explota mediante los cambios de acentuación que pueden explicarse como una combinación de (2 + 3 + 3) + (3 + 3 + 2). Obsérvese el ejemplo:

Fig. 18. Glenn Miller, *In the Mood*

Se observa que ambos esquemas se representan con la acentuación del primer tiempo del compás, pulsación que está acentuada de forma explícita por la misma naturaleza de la métrica, sin embargo, el efecto sincopado viene dado por el siguiente

esquema y la inserción de una rítmica ternaria en un compás de subdivisión binaria dando lugar al siguiente ritmo aditivo:

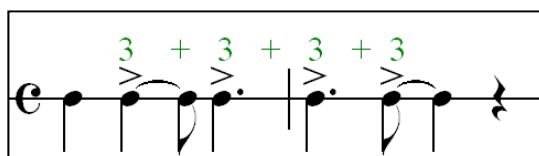


Fig. 19. Glenn Miller, *In the Mood*, ritmo aditivo, desplazamiento sucesivo 3+3

3. Planteamientos didácticos

Considero que las posibilidades rítmicas de los tres ritmos aditivos básicos ($3 + 3 + 2$; $3 + 2 + 3$ y $2 + 3 + 3$) pueden ser de interés para trabajar en el aula y enriquecer la sensibilización y la formación rítmica de los alumnos en cualquier ámbito educativo. Puesto que el primer objetivo será la educación y sensibilización rítmica y no la formación de percusionistas virtuosos, se ofrece una breve pero concisa programación docente y una serie de actividades ordenadas según el grado de dificultad y accesibles tanto para los alumnos de enseñanzas de régimen general como para los alumnos de enseñanzas artísticas.

3.1. Objetivos

- Tomar conciencia de la importancia de la educación rítmica como elemento primario del lenguaje musical
- Ampliar el conocimiento y la práctica musical en torno a modelos rítmicos propios de otras culturas.
- Reconocer, identificar, relacionar y discriminar los elementos rítmicos constitutivos del lenguaje musical tomando como base los ritmos aditivos.
- Expresar ideas musicales a través de la interpretación y la improvisación empleando las figuraciones rítmicas características y propias de los ritmos aditivos en la práctica instrumental, el canto y el movimiento.

3.2. Contenidos

3.2.1. Lenguaje musical

- Conocimiento del origen y los antecedentes de los ritmos aditivos
- Análisis y reflexión sobre el concepto y la definición del término
- Clasificación de los tipos de ritmos aditivos

3.2.2. Educación auditiva

- Reconocimiento y discriminación a través de la audición de los ritmos aditivos.

3.2.3. Expresión musical

- Interpretación e improvisación de los ritmos aditivos básicos a través de los instrumentos, de la voz y del movimiento.

3.3. Competencias musicales específicas

3.3.1. Expresiva/Interpretativa/Creativa

Capacidad de expresarse a través del empleo de los ritmos aditivos en la interpretación y la improvisación

3.3.2. Perceptiva

Capacidad para desarrollar una actitud activa y una escucha atenta que permitirá la discriminación auditiva.

3.3.3. Musicológica

Capacidad para conceptualizar, definir, identificar y clasificar la terminología musical.

3.4 Metodología

- La sensibilización será el primer objetivo
- Se procederá desde la práctica a la teoría
- Se secuenciará desde la libre expresión a la ordenación estructurada
- Se avanzará desde la vivencia interior a la escritura de la música
- Se partirá de lo repetitivo por la imitación a lo consciente

3.5. Secuenciación

- Sensibilización
- Lenguaje / sílabas rítmicas / vocalizaciones
- Audición
- Discriminación auditiva / audiciones con respuesta
- Interpretación
- Percusión corporal

- Movimiento / expresión corporal
- Repentización
- Análisis
- Improvisación

3.6. Criterios de evaluación

- Correcta emisión, ataque y resonancia del sonido
- Tempo y pulsación uniforme, constante y regular
- Precisión en la ejecución de las figuraciones rítmicas
- Carácter y estilo
- Dinámica-Agógica
- Orden-equilibrio

4. Actividades

4.1. Sensibilización

4.1.1. Ritmo y lenguaje. Prosodia

Del mismo modo que en *Orff-Schulwerk* (Sanuy, 1969: 12) se proponen esquemas rítmicos, modelos del lenguaje y combinaciones de palabras que favorecen la representación de un ritmo aditivo. Posteriormente a su práctica por imitación el alumno inventa nuevos modelos.

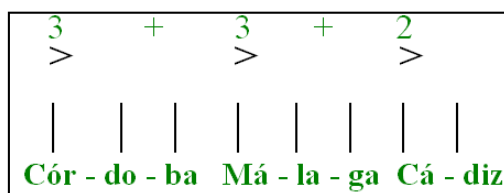


Fig. 20. Prosodia aplicada al ritmo aditivo 3 + 3+ 2

4.1.2. Ritmo acentual. Calidad de las pulsaciones

Se parte de una serie de 8 pulsaciones representadas gráficamente por líneas verticales:



Fig. 21. Grupo de 8 pulsaciones representadas con líneas verticales

Se pregunta a los alumnos cuantas combinaciones podemos formar empleando grupos de 2 y 3 pulsaciones hasta completar las 8. Después de averiguar las 3 posibles combinaciones, marco un tempo y contamos rítmicamente las pulsaciones agrupándolas según los 3 tipos de ritmos aditivos. Posteriormente añado la acentuación.

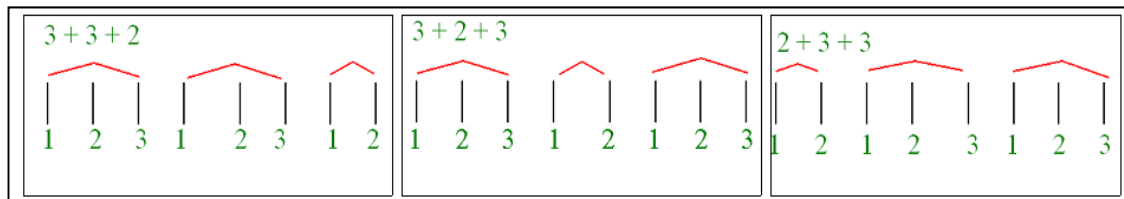


Fig. 22. Combinación de pulsaciones en grupos de 2 y 3

4.1.3. Ritmo duracional. Cantidad de pulsaciones

Se emplea el solfeo rítmico y las onomatopeyas, tomando como referencia algunas prácticas de la pedagogía del jazz (Herrera, 1995: 32) y cómo se representa o vocaliza la articulación del *swing*, se propone a los alumnos que inventen onomatopeyas para representar estos tres ritmos:

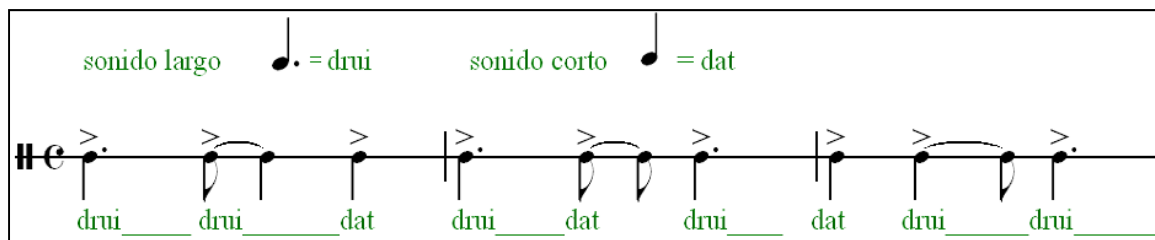


Fig. 23. Onomatopeyas aplicadas a los ritmos aditivos 3 + 3 + 2; 3 + 2 + 3 y 2 + 3 + 3

4.1.4. Solfeo silábico

Al igual que Kodály emplea el solfeo rítmico o silábico (Ördög, 2000: 19), se aplican o se adaptan las sílabas rítmicas a los ritmos aditivos con la finalidad de sensibilizar hacia la métrica.

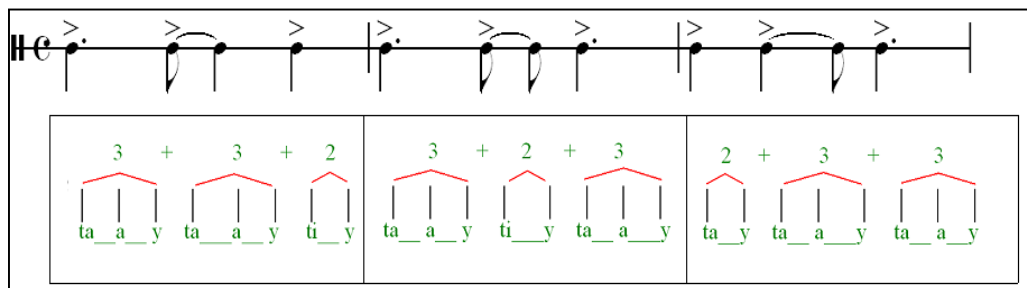


Fig. 24. Adaptación del solfeo silábico de Kodály a los ritmos aditivos

4.2. Audición

Ejecuto o reproduzco, aisladamente, uno de los tres ritmos mediante la percusión y el alumno debe reconocerlos mediante la audición. Para ello, selecciono breves fragmentos del repertorio, dos o tres compases, donde se repita uno de los tres ritmos aditivos de forma constante y los utilizo como ejemplos musicales y recursos para la discriminación auditiva.

The entertainer, Scott Joplin

The image shows three staves of musical notation for the piece 'The Entertainer' by Scott Joplin. Above the first staff, there is a rhythmic notation consisting of three groups of notes: a group of three notes with a '+' sign, another group of three notes with a '+' sign, and a final group of two notes. The first staff shows the melody in treble clef, 2/4 time. The second and third staves show accompaniment in treble clef, 2/4 time, with chords and rhythmic patterns.

Fig. 25. Fragmentos de dos o tres compases de ritmo aditivo 3 + 3 + 2

4.3. Interpretación / percusión corporal

4.3.1. Notaciones alternativas

Diseño un sistema alternativo de notación a través del cual será fácil ejecutar estos patrones sin conocer, emplear o asociar, en un principio, los conceptos de la métrica y el compás. Se trata de una serie de círculos que representan la pulsación y la acentuación. Los círculos coloreados representan los ataques acentuados y el resto la pulsación. Posteriormente asocio dichos patrones a su representación gráfica a través del sistema de notación convencional y progresivamente introduzco la métrica y el concepto de síncopa.

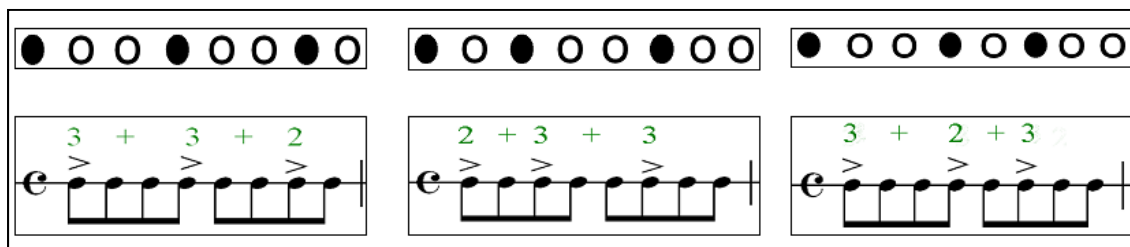


Fig. 26. Empleo de sistemas alternativos de notación aplicados a los ritmos aditivos

Se proponen las siguientes actividades:

4.3.2. Palmas cerradas / abiertas. Subgrupos

Divido la clase en dos subgrupos, simultáneamente, uno realiza la pulsación y el otro la acentuación representada por uno de los tres ritmos aditivos. Establezco dos timbres empleando las palmas claras o agudas para la acentuación y las graves o oscuras para la pulsación

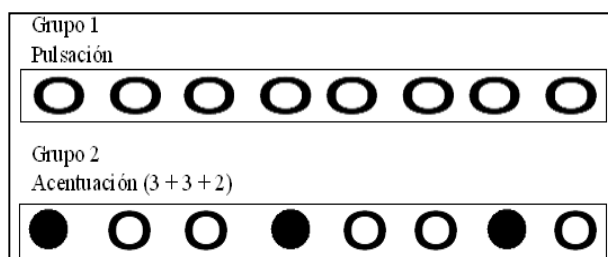


Fig. 27. Empleo de los sistemas alternativos en la ejecución en grupo de ritmos aditivos

4.3.3. Pies / palmas

De forma individual, y simultáneamente, se alternará la acentuación con los pies y la pulsación con las palmas, después se intercambiarán los papeles, se marca la pulsación con los pies y se percute la acentuación con las palmas. Posteriormente, se percute sólo la acentuación silenciando el resto de los ataques e interiorizando el pulso.

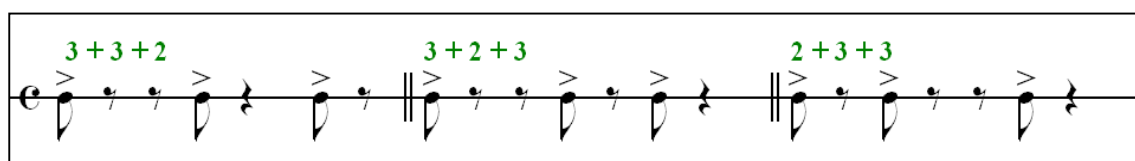


Fig. 28. Se percute exclusivamente las pulsaciones acentuadas

Y al contrario, se silencia la acentuación y se percute el resto de los ataques:

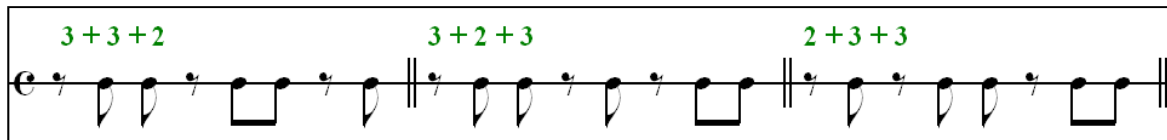


Fig. 29. Se silencia la acentuación y se percute el resto de pulsaciones

4.3.4. Tórax / pitos

Se percute el acento en el tórax y la pulsación con los pitos. Aconsejo siempre la alternancia de cada elemento corporal de modo que cuando se repita un patrón por segunda vez nos dará una disposición contraria (I = izquierdo, D = derecho):

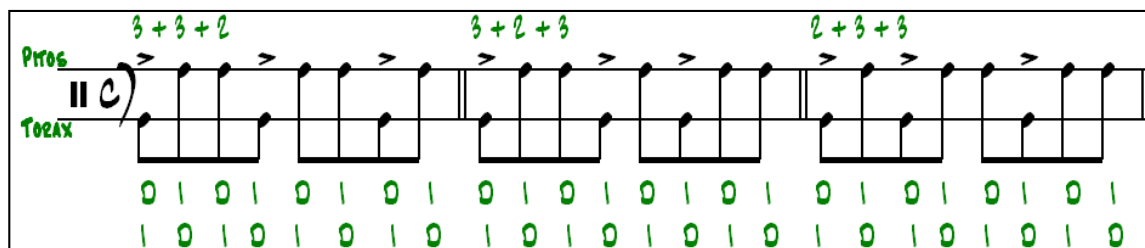


Fig. 30. Percusión sobre de tórax y pitos aplicada a los ritmos aditivos

4.3.5. Rodillas

Empleo el bigrama para representar la percusión sobre las rodillas. Se puede trabajar este tipo de percusión corporal de dos modos:

- Los alumnos percuten cada golpe sobre la rodilla correspondiente y alternan siempre ambas manos con lo cual la acentuación va cambiando de **rodilla** favoreciendo el concepto de desplazamiento rítmico respecto al ritmo *divisible*.

Fig. 31. Percusión sobre las rodillas aplicada a los ritmos aditivos, alternancia de las manos

- Se asigna cada grupo de acentuaciones a una rodilla en concreto, de este modo inicio a las técnicas de percusión y a la posible diferenciación de timbres o alturas como en el bongo o las congas. Para ello utilizo las leyendas (I = izquierda; D = derecha)

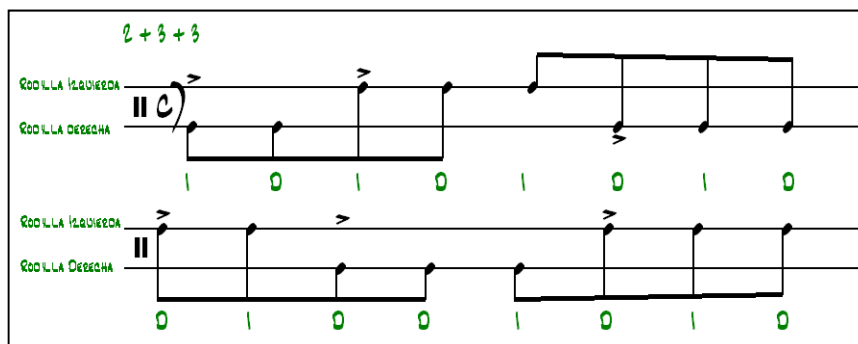


Fig. 32. Percusión sobre las rodillas aplicada a los ritmos aditivos, iniciación a las técnicas de percusión

5. Movimiento

5.1 Lateralidad

Los alumnos, en posición erguida, alternando ambos pies y sin desplazarse en un principio, realizan los ritmos aditivos dando patadas en el suelo y golpeando con énfasis la acentuación característica. Posteriormente se mueven de izquierda a derecha cada vez que se completa y vuelve a iniciarse el patrón.

En la siguiente ilustración los pies en color oscuro representan la acentuación y los pies claros la pulsación. El patrón representado se lee de izquierda a derecha:

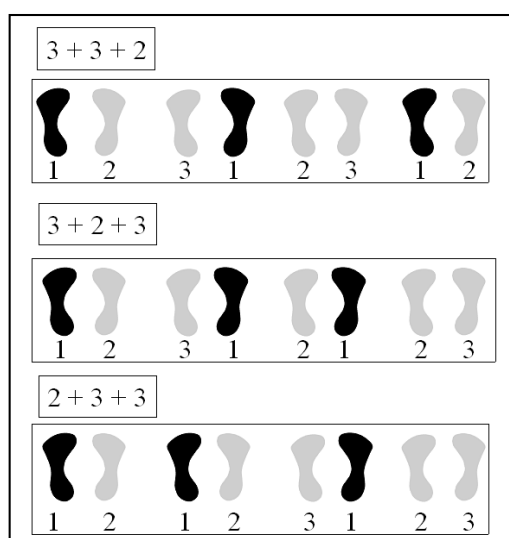


Fig. 33. Percusión corporal, empleo de los pies y su aplicación a los ritmos aditivos

5.2. Desplazamientos

Los alumnos deben caminar por el aula siguiendo la pulsación y marcando con las palmas la acentuación. Posteriormente darán énfasis a los sonidos acentuados golpeando el pie contra el suelo. Caminan a ritmo y dan énfasis a la acentuación característica, se mueven hacia delante o hacia atrás cada vez que se completa y vuelve a iniciarse el patrón.

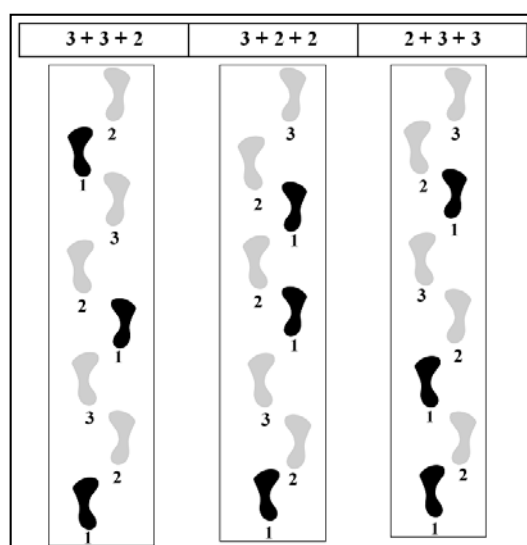


Fig. 34. Desplazamientos, empleo de los pies y su aplicación a los ritmos aditivos

6. Análisis

Los alumnos analizan una pieza de música sincopada y localizan en la partitura las distintas combinaciones de ritmos binarios y ternarios. Realizan su clasificación según los tres ritmos aditivos básicos y elaboran una estadística.

Se proponen sistemas alternativos para la representación gráfica de los ritmos aditivos, su objetivo será facilitar la lectura y su aplicación práctica en la interpretación.

7. Repentización

Se elaboran diversas actividades utilizando los siguientes procedimientos:

- En los planteamientos teóricos desarrollados en el apartado anterior, se expuso que la acción de superponer cualquiera de estos 3 patrones básicos contra la métrica de un

compás regular, no produce un desplazamiento sucesivo. Sin embargo, se puede utilizar uno de los tres ritmos y desplazar intencionadamente los acentos:

Fig. 35. De las tres posibilidades, realizamos el desplazamiento del patrón 3 + 3 + 2

- Se utilizan todas las posibilidades de desplazamiento de los tres ritmos y se elabora un fragmento basado en la combinación aleatoria de los patrones obtenidos.

8. Improvisación

8.1. *Ostinatos* y acompañamientos

Se pretende que el alumno elabore sus propios patrones de percusión corporal para acompañar secuencias rítmicas repetitivas. Utilizo el piano o el MIDI para reproducir el ritmo característico. Progresivamente se avanzará hacia la improvisación basada en los 3 ritmos aditivos y sus desplazamientos. La actividad se realiza alternando la *clave*, es decir, el patrón rítmico característico establecido para el *tutti* o grupo, con la improvisación individual y el empleo de la cuadratura de dos a cuatro compases. Se trata de improvisar utilizando variaciones

del motivo rítmico o creando nuevos diseños. A continuación se muestran 4 opciones de acompañamiento mediante la percusión corporal sobre un *ostinato* basado en el ritmo característico de *Boogaloo*:

Boogaloo Adaptación
J. M. Peñalver

♩ 140 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7

(2 + 3 + 3)

1) Clave (Palmas)

2) Palmas Pitos Pies

3) Palmas Pitos Tórax
DI DI DI DI DI DI

4) Rodillas RI RD
DI DI DI DI

Fig. 36. Acompañamientos de percusión corporal sobre un ostinato rítmico

8.2. Pregunta-respuesta

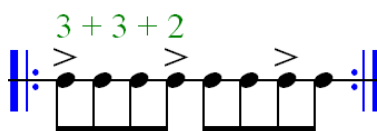
Alternancia entre grupo y solista. Será imprescindible mantener el pulso uniforme y regular así como la cuadratura de las frases, de este modo, cada intervención estará fijada en 16 pulsaciones, es decir, la pregunta propuesta y la respuesta, improvisada o no, ocupan siempre 2 compases cada una en un 4/4.

En un principio, y como actividad preliminar, se trabajará exclusivamente la imitación. Se alterna la interpretación de un patrón característico por el *tuti* con la repetición individual del solista. Una vez hemos favorecido la autoconfianza del alumno le invitamos a que adapte su respuesta a la percusión corporal, las actividades son las siguientes:

8.2.1. Imitación rítmica a través de la adaptación improvisada a la percusión corporal

Percutiré con las palmas uno de los 3 patrones, sin perder el pulso, y de modo espontáneo, el alumno responde y adapta el patrón rítmico escuchado a la percusión empleando cualquier elemento corporal.

Pregunta con palmas



Respuesta individual adaptada a la percusión corporal

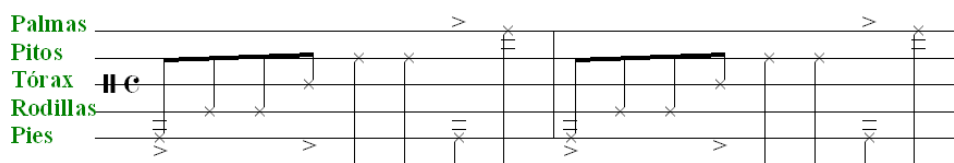


Fig. 37. Improvisación, pregunta-respuesta, adaptación improvisada del ritmo aditivo propuesto por el profesor

Progresivamente aumentaré la dificultad y añadiré, en la pregunta, los desplazamientos rítmicos presentados en el ejemplo anterior (Fig. 35). Se incorpora alguna consigna o plan establecido como lo hace Hemsy de Gainza (Gainza, 1993: 25) por ejemplo:

- Se debe percutir siempre en dirección ascendente o descendente desde los pies hasta las palmas o al contrario.
- El acento siempre debe percutirse con los pies o con el tórax o, al contrario, está prohibido para estos elementos.
- Los ataques no acentuados se percuten siempre con los pitos.
- No está permitido repetir dos veces seguidas el mismo elemento corporal, etc.

8.2.2. Improvisación sobre un determinado número de pulsaciones, percepción auditiva e imitación

Establezco un número de pulsaciones determinado que constituye el límite de ataques que se pueden producir en la improvisación individual. Esta acción delimita el espacio para la improvisación y favorece la cuadratura en la forma pregunta-respuesta. De este modo, se puede improvisar sobre un patrón rítmico de 16 pulsaciones, 2 compases en 4/4:

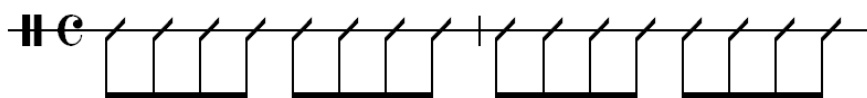


Fig. 38. Sucesión de 16 ataques

El alumno utiliza en la improvisación acentuaciones binarias y ternarias empleando de modo aleatorio grupos de 2 o 3, el grupo escucha atentamente la improvisación individual, la memoriza y la imita inmediatamente reproduciendo el diseño propuesto.

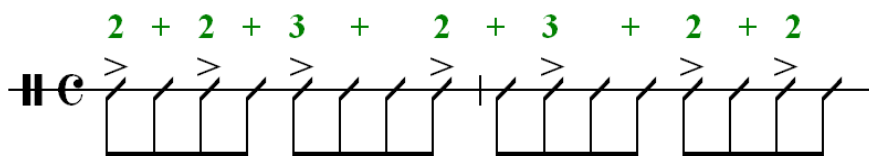


Fig. 39. Improvisación individual sobre un modelo establecido de 16 pulsaciones con el empleo de grupos de 2 o 3, diseño que será memorizado y repetido inmediatamente por el grupo

9. Conclusiones

Mediante este artículo he pretendido esclarecer los conceptos relacionados con los *ritmos aditivos*, he planteado actividades y he explotado las posibles aplicaciones didácticas de los 3 tipos seleccionados como modelos. Las actividades están clasificadas según su objetivo, temática o contenido y cada una presenta un orden progresivo de dificultad, se observa que esta característica ofrece la posibilidad de aplicarlas en distintos niveles y enseñanzas. En algunos casos, los enfoques didácticos se basan en los modelos históricos de los métodos pedagógico-musicales, el proceso ha consistido en adaptar las actividades a una metodología concreta. Sin embargo, creo que un gran porcentaje de las actividades responde a un intento de presentar material nuevo con un modesto índice de originalidad.

Dicha propuesta didáctica fue llevada a cabo, en gran parte, en la asignatura *630 Formación Rítmica y Danza* de la antigua Diplomatura de Maestro en la especialidad en Educación Musical de la Universitat Jaume I de Castellón. Era consciente que para impartir una materia, además de disponer de estrategias didácticas concretas, se debe conocer profundamente en sí dicha materia.

Así pues, con esta propuesta pretendí reforzar y ampliar los contenidos relacionados con la educación rítmica para los futuros especialistas de música y explorar el abanico de posibilidades que ofrecen los ritmos aditivos. Fue un descubrimiento para muchos alumnos admitir sus carencias y observar como con el empleo de estos recursos mejoraba su percepción y expresión rítmica. El hecho de realizar ritmos cruzados que desvían la acentuación convencional del compás exige una mayor concentración, favorece la disociación e implica un dominio de la independencia rítmica en la ejecución. De este modo, en el desarrollo de las clases se consiguió mejorar la pulsación, el *tempo* y se obtuvo una mayor precisión rítmica en las interpretaciones y la repentización de las síncopas y los contratiempos. Paralelamente, se mejoró el estudio en general del repertorio de la asignatura y, además, a través de la improvisación se alcanzó un mayor dominio del lenguaje musical potenciando la creatividad colectiva e individual.

En definitiva, este planteamiento didáctico es una pequeña muestra de las posibilidades en torno a los *ritmos aditivos* y su puesta en práctica en el aula.

Referencias

- AA.VV. (2001). *Diccionario de la música*. Málaga: Spes Editorial.
- Arango, L.A. (2010). *Ritmo*. Recuperado de <http://www.lablao.org/blaavirtual/folclor/musica/am5b.htm>
- Blanco, E., (2010). *Lexxico, Ritmo aditivo*. Recuperado de <http://www.imaginarymagnitude.net/eblanco/trabajos/Lexxico/lexxico.html#ritmo%20aditivo>
- Cande, R. (2000). *Nuevo diccionario de la música, Términos musicales*. Barcelona: Robinbook.
- Copland, A. (1939). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cooke, M. (2000). *Jazz*, Barcelona: Destino.
- Fuentes, P. (1989). *Pedagogía y didáctica para músicos*. Valencia: Piles.

- García, A. (2002). *El mar de los deseos El Caribe hispano musical: historia y contrapunto*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Herrera, E., (1995). *Teoría musical y armonía moderna*. Barcelona: Antoni Bosch.
- López de Arenosa, E. (2009). Ideas en torno al ritmo, *Música y educación*, 80. 12-27.
- Ördög, L., (2000). *La educación musical según el método Kodály*. Valencia: Rivera Mota.
- Pascual, Pilar: *Didáctica de la música*, Madrid: Pearson Educación.
- Pérez, M. (2000). *Diccionario de la música y los músicos*. Madrid: Istmo.
- Randel, D., (1997). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza.
- Rousseau, J. (2007). *Diccionario de música*. Madrid: Akal.
- Sadie, S. (2000). *Diccionario Akal / Grove de la Música*. Madrid: Akal.
- Sanjosé, V. (1997). *Didáctica de la Expresión Musical para Maestros*. Valencia: Piles.
- Sanuy M., González, L. (1969). *Orff-Schulwerk, Introducción*. Madrid: Unión Musical Española.
- Southern, E. (2001). *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid: Akal.
- Tirro, F. (2001). *Historia del Jazz clásico*. Barcelona: Robinbook.
- Winold, A. (1975). Rhythm in Twentieth-Century Music, En *Aspects of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Zaragozà, J.L. (2009). *Didáctica de la música, Competencias docentes y aprendizaje*. Barcelona: Graó.