

Tesi Doctoral

# El Disseny Universal de Pràctiques Musicals Instrumentals en Grup

**Per Lluís Solé i Salas**

**Dirigida per:**

**Dr. Robert Ruiz i Bel**

**Programa de doctorat: Educació Inclusiva**

2017



*Als meus pares*



## AGRAÏMENTS

De la mateixa manera que Orfeu va endinsar-se a les profunditats l'Avern, havent de dormir a Caront, desafiant Hades i Persèfone, per aconseguir el seu objectiu, escriure una tesi doctoral representa endinsar-se un viatge iniciàtic, desconegut, inesperat, intens i, permeteu-m'ho, en certa mesura absurd, que només els que l'han viscut poden entendre. Sentiments encontrats i enfrontats. Plaer i dolor.

“Lasciate ogni speranza voi ch'intrate”

Un viatge de les dimensions d'una tesi, fins i tot d'una tant modesta com aquesta, no es pot emprendre sol. Cal capità, guies, astrolabis, mariners, gurmets, remers, cartògrafs, llimones per a l'escorbut, molt rom, sirenes, vents favorables i molta, molta parsimònia.

Mai un agraïments han estat tant sincers. Doctors ho seran tots aquells que en algun moment m'ha donat un cop de mà, han compartit les meves angoixes, m'han fet riure, m'han estimat, m'han ajudat a construir. A tots ells i elles els dedico aquests agraïments.

El meu més sincer, amistós i respectuós agraïment és per al Dr. Robert Ruiz i Bel, director d'aquesta tesi, sense qui no hages estat possible res del què ha possibilitat la culminació d'aquest treball. Gràcies Robert per encoratjar-me a que m'apuntes a oposicions de professor de secundària perquè em va permetre descobrir el món de l'educació i la meva vocació com a docent. Gràcies per ser-hi sempre, des de la proximitat i també, des del distanciament. Gràcies per fer-me venir a la Universitat de Vic. Gràcies per tants riures, tantes pel·lícules, tanta música, tanta complicitat. Gràcies per permetre'm descobrir l'home del Kilimanjaro, per acompanyar-me prendre cafès amb en Mahfuz i el seu “narguile”, per fer-me descobrir “The Incredible String Band, Pentangle i Steeleye Span i John Renbourn”. També per instruir-me sobre Giotto, Simone Martini, i

tants d'altres del "Trecento Fiorentino". Però sobretot, pel teu mestratge, sabers, i compromís. I per la paciència i respecte que has demostrat cap a mi, entenent i respectant les meves circumstàncies i les meves enormes limitacions. De tot cor. Gràcies Robert.

També molt especialment a la meva companya Mercè Carrera, que m'ha recolzat amb passió i amb més "visceralitat" que ningú. Perquè en moments de flaqueza ha estat allà per encoratjar-me. Per que m'ha dispensat sempre que he fallat a compromisos. I sobretot, perquè sempre ha cregut amb el projecte, aportant idees, ajudant, col·laborant, recolzant, fent-me veure les coses que no estaven be, mes enllà del que qualsevol altre hauria fet. Gràcies Mercè.

A l'Eva Marichalar que ha entès coses que només ella podia entendre. Per la seva creativitat i per compartir neguits i "locures" variades.

A en Simon Poole i a Allan Owens pel seu treball express sobre l'abstract d'aquesta tesi.

Al Dr. Joan Carles Martori pels seus ajuts en l'anàlisi quantitativa. Per la seva predisposició. Per la seva visió aguda i alhora tendre de la vida. Pel seu gran valor humà.

Als participants del grup de discussió d'experts: Toni Miralpeix, Rita Ferrer, Reina Capdevila, Queralt Prats, Marti Ruiz i Jordi Piccorelli.

També als companys del Grup de Recerca Dr. Jaume Miquel March, Dra. Tamara Gastelaars, Dani Jimenez, pel suport rebut.

Gràcies Dani Jiménez per camí compartit, pel teu suport, pel teu gran cor, per compartir angoixes, per acompanyar-me en moments de solitud intel·lectual.

Al Dr. Marcos Canovas, per la seva generositat i els ajuts impagables sobre estils de Word for Mac, tot un univers Arcà.

A tantes persones i companys de la Universitat que m'han ajudat, escoltat i aconsellat. Eulalia Colleldemont, Pilar Prat, Núria Simó,

Al Dr. Martí Ruiz, amic abans que res i mestre sense ell saber-ho. Apassionat i generós com ningú.

A en Toni Puigví, gran mestre.

Als meus pares, a qui dedico aquesta tesi, dels quals em sento molt més orgullós del que mai ells es sentiran ells de mi. Gràcies per tot el que m'heu donat, que és TOT.

A la Bea per fer-me veure la llum. El què vull i el què no vull. El què em convé i el que no. El que em fa mal i el què em sana. gracies per ser-hi i per marxar.

A Tapan Bhattacharya, mestre de sangheet i Guru-gee, com diuen a l'Índia. Que m'ha ensenyat la manera d'entendre la honestedat i l'autenticitat segons la visió honesta i autèntica d'orient. Que m'ha portat a Benarés i Agra i Jaipur i Kolkata i m'ha fet sentir com sonen i quina olor fan aquests indrets. Amb qui he compartit uns dels moments més feliços i també més difícils i més tristos de la meua vida. Gracies per ajudar-me a estar en el centre, i per baixar-me a terra quan he volat mes del compte. Bahaut dhaniavaad gurugee.

धन्यवाद

A tots els meus mestres musicals: Jordi Colomer, Mareijke Miessen, Jordi Reguant, Jan Willem Jansen, Jean Pierre Canihac, Phillippe Matharel, Andreas Staier, Gustav Leonhardt, Bruce Dickey, Ronu Majumdar.

A tots els grans mestres que m'han inspirat, Francesco Landini, Tom Waits, Perotinus Magnus, l'òs Iogui, el Capità Haddock, El senyor Anònim, Jacopo di Bologna, Guillaume de Maclaut, Phillippe de Vitry, Thomas Berndhardt, Francisco Guerrero, John Dowland, Mateo Flecha, el viejo, Juaquin Sabina, Tomas Luis de Victoria, Claudio Monteverdi, Joseph Conrad, Leonard Cohen, Glenn Gould, Hariprasaad Chaurasia, Dario Castello, Ronu Majumdaar, Paolo Conte, Andrea Falconiero, Ravi Shankar, Silvius Leopold Weiss, José Saramago, Mecano, Johannes Hieronimus Kapsberger, Francisco Guerrero, Zakir Hussain, Carl Phillip Emmanuel Bach, Henry Purcell, Giuseppe Archimboldo, Thomas Bernhardt, George Simenon, Freddie Mercurie, Dante, Thomas Mann, Munir Baschir, Mauritius Cornelius Escher, Led Zeppelin, Louis Couperin, Johannes Hieronimus Kapsberger, Kudsi Ergunen, José Saramago, Ricardo Boquerone, Michael Nymann, Les Luthiers, Hergé, i molt, molt especialment a Johann Sebastian Bach per la seva visió sonora de la perfecció.

Molt i molt especialment a tots els musics de l'orquestra que han donat sentit i dimensió humana a aquesta tesi.

A tots els companys de departament, que m'ha aguantat, donat suport, acompanyat i entès.

A tots els que m'he deixat... que son molts.



Finalment voldria fer dos agraïments molt especials i personals:

Als meus fills, en Pere, la Jordina i en Miquel, que sempre em feien tocar de peus a terra. Sense ells hagués embogit, segur.

A la Chelo, pel seu recolzament, guiatge, amor, comprensió, paciència, saviesa, sentit pràctic de la vida, capacitat d'estimar i cuidar. Per treure'm del pou. Per estimar-me.

**A totes elles i ells, GRACIES**



## RESUM

El Disseny Universal és un marc conceptual sorgit des de l'àmbit de l'arquitectura que proposa elements de disseny de productes i entorns amb la finalitat d'eliminar barreres i garantir l'accessibilitat al major rang de persones possible. Durant les darreres dues dècades s'han anat adaptant les pautes d'aplicació de les directrius del Disseny Universal a nous entorns. En aquesta investigació proposem explorar les possibilitats d'implementació d'aquest paradigma al camp de la música instrumental en grup per tal d'aproximar el fenomen musical de forma activa i praxialista a un major nombre de persones possible. Els nostres objectius són: la identificació de factors afavoridors de la implementació dels principis del Disseny Universal a Orquestres i formular pautes d'aplicació d'aquests principis per a l'organització, funcionament i continuïtat de formacions instrumentals de tipus orquestral que desitgin abordar repertori occidental des d'un enfocament d'accessibilitat universal. Per a tal propòsit, hem posat en marxa una orquestra sense restriccions d'accés, en base a l'anàlisi documental i l'experiència durant 4 anys ininterromputs de funcionament del projecte. Els instruments de recollida de dades s'han aplicat sobre participants d'una orquestra pilot i sobre un grup d'experts en l'àmbit de la música instrumental en grup. Aquests han consistit en 3 qüestionaris i dos grups focals. Els resultats obtinguts han permès identificar factors facilitadors i establir pautes d'aplicació dels principis del DU per al disseny d'orquestres accessibles. S'obre així una línia a explorar sobre l'aplicació del DU en l'àmbit de la música.

**Paraules Clau:** Disseny Universal, Accessibilitat, Practica Instrumental, Factors facilitadors, Orquestres.



## RESUMEN

El Diseño Universal representa un marco conceptual, surgido desde el ámbito de la arquitectura, que propone elementos de diseño para productos y entornos con el fin de eliminar barreras y garantizar la accesibilidad al mayor rango posible de personas. Durante las últimas dos décadas se han adaptando las pautas de aplicación de las directrices del Diseño Universal a nuevos entornos. En esta investigación proponemos explorar las posibilidades de implementación de este paradigma en el campo de la música instrumental grupal con el fin de aproximar el fenómeno musical de forma activa y praxialista a la sociedad. Nuestros objetivos son la identificación de factores favorecedores de la implementación de los principios del Diseño Universal en orquestas y formular pautas de aplicación de dichos principios para la organización, funcionamiento y continuidad de formaciones instrumentales de tipo orquestal que deseen abordar repertorio occidental desde un enfoque de accesibilidad universal. Para ello, hemos creado una orquesta con propósitos de universalidad de acceso, en base al análisis documental y la experiencia durante 4 años ininterrumpidos de funcionamiento del proyecto. Los instrumentos de recogida de datos se han aplicado sobre participantes de una orquesta piloto y sobre un grupo de expertos en el ámbito de la música instrumental en grupo. Estos han consistido en 3 cuestionarios y dos grupos focales. Los resultados obtenidos han permitido identificar factores facilitadores y establecer pautas de aplicación de los principios del DU para el diseño de orquestas accesibles. Se abre así una nueva línea a explorar sobre la aplicación del DU en el ámbito de la música.

**Palabras Clave:** Diseño Universal, Accesibilidad, Practica Instrumental, Factores facilitadores, Orquestas.



## **ABSTRACT**

Universal Design(**UD**) is a framework that emerged from the field of architecture to purpose the design of products and environments to be usable by all people, to the greatest extent possible, without the need for adaptation or specialised design. During the last two decades it has been applied and adapted to new frameworks. This research aims to explore the possibilities of implementing this paradigm in the field of groupal instrumental music in order to appreciate and disseminate the musical phenomenon and its praxialist approach to the greatest number of people. The aims are to identify factors favouring the implementation of the principles of **Universal Design** for orchestras and formulate guidelines for applying these principles to the organisation, operation and continuity of orchestras wishing to address Western repertoire. For this purpose, and based on experience and bibliographic review, we have created an orchestra focused on universal access. Different tools have been applied to participants in a pilot orchestra and experts in the field of instrumental music groups. These consisted of three surveys and two focus groups. The results have enabled us to identify facilitating factors and establish some guidelines for applying the principles of **DU** for designing accessible orchestras. This opens a new line to explore on the application of **DU** in the field of music.

**Keywords:** Universal Design, Accessibility, Instrumental praxialism, Factors facilitating, Orchestras.





# ÍNDEX DE CONTIGUTS

<b>PRESENTACIÓ .....</b>	<b>29</b>
<b>1. PROPOSITS I OBJECTIUS DE LA RECERCA.....</b>	<b>39</b>
<b>1.1. Sobre aquesta recerca .....</b>	<b>39</b>
<b>1.2. Objectius de la recerca .....</b>	<b>41</b>
<b>2. MARC TEÒRIC.....</b>	<b>43</b>
<b>2.1. Els principals conceptes: Les seves fonts .....</b>	<b>47</b>
2.1.1. Disseny Universal (Universal Design).....	47
2.1.2. Disseny per a tothom.....	55
2.1.3. El disseny Universal aplicat a àmbits educatius.....	57
2.1.3.1. Universal Instructional Design (UID).....	57
2.1.3.2. Universal Design for Instruction (UDI) .....	60
2.1.3.3. Universal Design for Learning (UDL).....	60
2.1.3.4. Recomanacions de Darrow.....	62
2.1.4. Conjunts Orquestrals.....	63
2.1.5. Definint “Orquestra Universal” .....	67
<b>2.2. Estudis anteriors sobre el tema i aspectes relacionats .....</b>	<b>71</b>
2.2.1. Aportacions des de diferents àmbits .....	73
2.2.1.1. Aportacions de McCord (2017) .....	75
2.2.1.2. Aportacions des de l'àmbit de les orquestres educatives escolars .....	78
2.2.1.3. Aportacions des de l'àmbit de les orquestres universitàries .....	79
2.2.1.4. Aportacions des de l'entorn del “Community Music” .....	80
2.2.1.5. Aportacions des del Constructivisme .....	83
2.2.1.6. Aportacions des dels paradigmes d'accessibilitat (UDL-UID).....	84
2.2.2. Aportacions des del Disseny Universal aplicat a l'Aprenentatge Adult...87	
2.2.2.1. Aportacions en educació Superior de Silver .....	87
2.2.2.2. Aportacions de Gastelaars .....	89
<b>2.3. Recomanacions en l'àmbit de la organització de grups instrumentals i orquestres .....</b>	<b>91</b>
2.3.1. Sobre organització i dinàmiques d'assajos .....	93
2.3.2. Sobre el Repertori.....	101
2.3.3. Sobre arranjaments i preparació de materials.....	103

2.3.4.	Sobre el Director/Facilitador.....	109
2.3.5.	Sobre els Participants.....	115
<b>3.</b>	<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>119</b>
<b>3.1.</b>	<b>Principals opcions metodològiques: La seva fonamentació. ....</b>	<b>121</b>
3.1.1.	Enfocament general i justificació de les opcions metodològiques.....	123
3.1.2.	Justificació del disseny de la recerca .....	125
3.1.3.	Els Grups de Discussió o Grups Focals.....	129
3.1.3.1.	El Grup Focal de Participants.....	130
3.1.3.2.	El Grup Focal d'Experts .....	131
3.1.4.	Anàlisi de Dominis Lingüístics o Camps Semàntics.....	133
<b>3.2.</b>	<b>Instruments i Procediments .....</b>	<b>135</b>
3.2.1.	Els Qüestionaris Q1P i Q2E .....	137
3.2.1.1.	Sobre el Model de Qüestionari.....	139
3.2.1.2.	Elaboració del Qüestionari.....	141
3.2.1.3.	Validació del Qüestionari.....	147
3.2.1.4.	Consistència interna.....	150
3.2.2.	El Qüestionari Addicional Q3 de Participants.....	153
3.2.3.	Fases i Procediments .....	155
3.2.3.1.	Fase 1: Creació de la Orquestra Inclusiva de la UVic-UCC.....	156
3.2.3.2.	Fase 2: Buidatge dels resultats del primer any de funcionament .....	156
3.2.3.3.	Fase 3: comissió d'experts en Disseny Universal .....	157
3.2.3.4.	Fase 4: Enviament i recollida dels Qüestionaris .....	158
3.2.3.5.	Fase 5: Anàlisi dels resultats del Q1P i Q2E.....	158
3.2.3.6.	Fase 6: Grups Focals.....	159
3.2.3.7.	Fase 7: Anàlisi i Discussió .....	159
<b>4.</b>	<b>L'ORQUESTRA INCLUSIVA DE LA UVIC-UCC COM A OBJECTE D'ESTUDI....</b>	<b>161</b>
<b>4.1.</b>	<b>Organització de l'Orquestra Inclusiva de la UVic-UCC .....</b>	<b>165</b>
<b>4.2.</b>	<b>Funcionament de l'Orquestra Inclusiva.....</b>	<b>169</b>
<b>5.</b>	<b>RESULTATS.....</b>	<b>173</b>
<b>5.1.</b>	<b>Del Qüestionari de Participants (Q1P).....</b>	<b>177</b>
5.1.1.	Descripció de la mostra .....	178
5.1.2.	Resultats per preguntes .....	179
5.1.3.	Resultats per Principis del Disseny Universal .....	181
5.1.4.	Resultats sobre valoracions d'aprenentatge i satisfacció.....	183

5.1.4.1.	Resultats sobre satisfacció dels participants.....	183
5.1.4.2.	Resultats sobre aprenentatge dels participants.....	184
5.1.5.	Resultats per nivells.....	185
<b>5.2.</b>	<b>Del Qüestionari d'Experts (Q2E).....</b>	<b>189</b>
5.2.1.	Descripció de la mostra.....	189
5.2.2.	Resultats per preguntes.....	191
5.2.3.	Resultats per Principis del Disseny Universal.....	193
5.2.4.	Resultats per vinculació professional.....	195
5.2.5.	Resultats comparats de les valoracions d'Experts i Participants a les preguntes del Qüestionari.....	197
<b>5.3.</b>	<b>Resultats del Grup de Discussió de Participants.....</b>	<b>201</b>
5.3.1.	Participants.....	203
5.3.2.	Resultats.....	204
5.3.2.1.	Sobre la Satisfacció dels Participants.....	205
5.3.2.2.	Sobre principis del Disseny Universal.....	207
5.3.2.3.	Sobre el Clima d'Assaig.....	210
5.3.2.4.	Factors vinculats als principis del DU que han emergit en el GFP.....	211
5.3.2.5.	Factors emergits del GFP no vinculats directament a cap principi del DU.....	212
<b>5.4.</b>	<b>Resultats del Grup de Discussió d'Experts.....</b>	<b>213</b>
5.4.1.	Participants.....	215
5.4.2.	Resultats.....	216
5.4.2.1.	Finalitats i sentit estètic d'una orquestra Universal.....	217
5.4.2.2.	Aspectes facilitadors i polítics.....	219
5.4.2.3.	Sobre estratègies.....	220
5.4.2.4.	Sobre els principis del Disseny Universal.....	222
5.4.2.5.	Sobre el director/facilitador.....	227
<b>5.5.</b>	<b>Resultats del Qüestionari Addicional de Participants (Q3).....</b>	<b>229</b>
5.5.1.	Sobre els motius de participació.....	231
5.5.2.	Sobre les expectatives.....	233
5.5.3.	Sobre els motius de continuïtat.....	234
<b>6.</b>	<b>DISCUSSIÓ DELS RESULTATS.....</b>	<b>237</b>
<b>6.1.</b>	<b>Resultats en relació als objectius de recerca.....</b>	<b>239</b>
6.1.1.	Sobre l'objectiu 1 : Identificar factors facilitadors i dificultadors de l'aplicació dels principis del Disseny Universal en una orquestra.....	241
6.1.1.1.	Relació de factors facilitadors segons els qüestionaris Q1P i Q2E.....	242

6.1.1.2.	Relació de factors facilitadors segons els Grups Focals.....	247
6.1.1.3.	Llista de factors segons el qüestionari Q3.....	249
6.1.1.4.	Relació integrada de factors facilitadors.....	250
6.1.1.5.	Sobre concordances entre Participants i Experts .....	253
6.1.1.6.	Sobre discrepàncies entre Participants i Experts .....	254
6.1.1.7.	Algunes concrecions sobre factors emergides dels grups focals i el qüestionari Q3 256	
6.1.1.8.	Sobre factors dificultadors.....	259
6.1.2.	Sobre l'objectiu 2: Formular pautes d'aplicació dels principis del Disseny Universal per a l'organització, funcionament i continuïtat d'orquestrés. ....	261
6.1.2.1.	Principi 1: Ús equitatiu .....	262
6.1.2.2.	Principi 2: Ús Flexible.....	267
6.1.2.3.	Principi 3: Ús Simple i Intuïtiu.....	271
6.1.2.4.	Principi 4: Informació Perceptible.....	275
6.1.2.5.	Principi 5: Tolerància a l'Error.....	277
6.1.2.6.	Principi 6: Baix Esforç Físic.....	281
6.1.2.7.	Principi 7: Espais i Mides Apropiadés per a l'Ús.....	285
6.1.2.8.	Sobre organització d'orquestrés universals.....	287
6.1.2.9.	Sobre organització d'orquestrés universalment dissenyades.....	289
6.1.2.10.	Sobre funcionament d'orquestrés universalment dissenyades.....	291
6.1.2.11.	Sobre continuïtat d'orquestrés universalment dissenyades.....	293
6.1.3.	Sobre el Repertori .....	295
6.1.4.	Sobre els aprenentatges .....	296
<b>6.2.</b>	<b>Limitacions de la Recerca .....</b>	<b>299</b>
<b>7.</b>	<b>CONCLUSIONS.....</b>	<b>303</b>
<b>7.1.</b>	<b>Sobre els objectius i resultats d'aquesta recerca.....</b>	<b>305</b>
<b>7.2.</b>	<b>Altres conclusions .....</b>	<b>313</b>
<b>7.3.</b>	<b>Propostes de futur i per a posteriors recerques.....</b>	<b>321</b>
<b>8.</b>	<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>325</b>
<b>9.</b>	<b>WEBGRAFIA .....</b>	<b>353</b>
<b>10.</b>	<b>ANNEXOS.....</b>	<b>357</b>
	<b>ANNEX 1: La Orquestra Inclusiva de la UVic-UCC. Informe del 1er any de funcionament. ....</b>	<b>359</b>
	Creació i orígens .....	359
	Característiques tècniques i organitzatives.....	360

Participants .....	361
Restriccions Organològiques.....	364
Materials i Infraestructures.....	365
Repertori.....	367
Adaptacions .....	368
<b>ANNEX 2: CONSENTIMENTS INFORMATS PER ALS QÜESTIONARIS .....</b>	<b>373</b>
<b>ANNEX 3: ELS QÜESTIONARIS.....</b>	<b>377</b>
EL Q1P.....	377
EL Q2E.....	381
<b>ANNEX 4 RESPOSTES DEL Q3 .....</b>	<b>387</b>
<b>ANNEX 5: TRANSCRIPCIÓ DEL GRUP FOCAL DE PARTICIPANTS.....</b>	<b>403</b>
<b>ANNEX 6: TRANSCRIPCIÓ DEL GRUP FOCAL D'EXPERTS.....</b>	<b>415</b>
<b>ANNEX 7: Diari de l'Orquestra Inclusiva 2014-2015 .....</b>	<b>425</b>
<b>ANNEX 8: OBSERVACIONS DELS PARTICIPANTS SOBRE APRENTATGE I SATISFACCIÓ .....</b>	<b>431</b>
<b>ANNEX 9: OBSERVACIONS DELS EXPERTS.....</b>	<b>437</b>
<b>ANNEX 10: TAULA D'AVUACIÓ D'ACTUACIONS DEL PRIMER ANY DE FUNCIONAMENT DE L'ORQUESTRA INCLUSIVA.....</b>	<b>445</b>



# ÍNDEX DE TAULES

Taula 1: Comparativa del treball de Silver et al. (1998) respecte a aquesta recerca.....	126
Taula 2: Valoracions de la comissió d'experts sobre assignació a principis del Disseny Universal a les 27 preguntes referides a factors dels Qüestionaris Q1P i Q2E .....	148
Taula 3: Repartiment per principis del les preguntes dels qüestionaris Q1P i Q2E.....	149
Taula 4: Resultats de Alfa de Cronbach de les Dimensions per principis del Qüestionari Q1P+Q2E.....	151
Taula 5: Mitjanes i desviacions de les valoracions de les preguntes del qüestionari Q1P .....	180
Taula 6: Estadístics descriptius per principis dels resultats del Q1P .....	181
Taula 7: Resultats per principis del Q1P .....	182
Taula 8: Estadístics descriptius sobre la valoració de la satisfacció dels participants en l'orquestra inclusiva segons Q1P .....	183
Taula 9: Estadístics descriptius sobre la valoració de l'aprenentatge dels participants en l'orquestra inclusiva segons Q1P .....	184
Taula 10: Mitjanes i desviacions de les valoracions de les preguntes del qüestionari Q2E.....	191
Taula 11: Estadístics descriptius per principis del Q2E .....	193
Taula 12: Resultats per principis del Q2E .....	194
Taula 13: Valoracions del Principi d'Equitat per Vinculació Professional.....	195
Taula 14: Valoracions del principi de Simplicitat per Vinculació Professional .....	196
Taula 15: Valocions comparades de les 27 preguntes del qüestionari. Valoracions totals, de participants i d'experts. ....	198
Taula 16: Camps semàntics del Grup Focal de Participants.....	204
Taula 17: Vinculacions entre camps semàntics i principis del Disseny Universal de Grup Focal de Participants .....	207
Taula 18: Categories i percentatges dels motius de participació a l'Orquestra Inclusiva de la UVic segons el Q3.....	232
Taula 19: Categories i percentatges de les expectatives dels participants a l'Orquestra Inclusiva de la UVic segons el Q3 .....	233
Taula 20: Categories i percentatges dels motius de continuïtat dels participants a l'Orquestra Inclusiva de la UVic segons el Q3 .....	235
Taula 21 Relació de factors facilitadors agrupats per principis del DU a partir dels Qüestionaris Q1P i Q2E .....	244
Taula 22: Factors per principis segons el Grup Focal de Participants i Experts .....	248
Taula 23: Factors segons el Qüestionari Q3.....	249
Taula 24: Relació compactada i integrada de tots els factors facilitadors .....	251





# ÍNDIX DE FIGURES

<b>Fig.1 Valoració del factor “heterogeneïtat del grup” per nivells musicals .....</b>	<b>186</b>
<b>Fig.2 Valoració de la satisfacció per nivell dels participants de l’OI .....</b>	<b>186</b>
<b>Fig.3 Grau d’aprenentatge per nivells .....</b>	<b>187</b>



## RELACIÓ D'ABREVIATURES

CEUD Centre for Excellence in Universal Design

CM Community Music

DU -Disseny Universal

GFE Grup Focal d'Experts

GFP Grup Focals de Participants

GRAD Grup de Recerca d'Atenció a la Diversitat

OI Orquestra Inclusiva de la Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya

OU Orquestra Universal

Q1P Qüestionari de Participants

Q2E Qüestionari d'Experts

Q3 Qüestionari Addicional de Participants

UD Universal Design

UID Universal Instructional Design

UDL Universal Design for Learning

UVic-UCC Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya



# PRESENTACIÓ

---



“Tothom és músic”. Amb aquesta cèlebre cita, John Blacking (1973) va sacsejar, en el món de la musicologia i en certa mesura, la mirada d’occident vers la música. La seva agosarada proposta, exposada magistralment al llibre *“How music is man”*, capgirava la visió occidental del què entenem per musicalitat, aportant un nou enfocament, des de posicionaments no etnocèntrics. La proposta de Blacking trencava alguns vells i esclerosats estereotips sobre els rols socials de la música en les societats.

El llibre, una petita joia de la musicologia moderna, fa un gir en la mirada sobre allò que és o no música, o sobre què és o no musical. L’autor sosté que occident ha optat per un model musical estructuralment molt complex, tenint que sacrificar per aquesta raó, entre d’altres coses, la possibilitat d’una participació activa i generalitzada en el sí de la societat que l’ha generat. Per dir-ho d’una altra manera, el preu per tenir a Bach, per citar un exemple, ha estat que no tothom pot experimentar el gaudi d’interpretar-lo. Així, des de fa segles, s’ha generat una especialització que implica exclusió i que, en moltes tradicions musicals, ha separat una música popular d’una música “cultura”. Ens referim a la figura del “músic” entesa des de l’enfocament més clàssic, i segurament romàntic, de la nostra tradició cultural, com a persona que té unes habilitats específiques i que, encerta manera, determina una separació entre els qui són i no són músics.

Segons Panaiotidi (2003), el concepte de música és a l’hora productiu i receptiu. Aquest fet ha generat dues concepcions filosòfiques, contraposades i antagòniques d’entendre l’educació musical: L’experiència estètica versus la pràctica musical. Dues visions que han estat tradicionalment confrontades tal i com exposa Koopman (1998). En essència, la confrontació neix de la qüestió última sobre si la música és un fenomen orientat a l’escolta o a la l’execució.

La visió esteticista contempla la música com a un conjunt d'objectes, de valor intrínsec, creats per a ésser contemplats. Segons aquesta aproximació, la millor manera d'apropar-se al fenomen musical és escoltar les grans obres de tots els temps en les millors interpretacions possibles per tal de provocar el que ells anomenen "experiència estètica".

Per contra, segons apunta Elliott (1995), la aproximació al fenomen musical ha de ser entès com un conjunt de pràctiques socials i artístiques que les persones "experimenten" i a l'hora "fan". Els praxialistes sostenen que l'aproximació a la música ha de produir-se des de la pràctica personal. Per a ells seria molt més interessant i transformador tocar música que anar a concerts.

Tradicionalment doncs, en el nostre context cultural i en molts d'altres, la música és un producte social i cultural que ofereix oportunitats de participació activa al fenomen artístic només per a algunes persones. Així, algunes activitats musicals impliquen, en alguns casos, disposar d'un ampli bagatge competencial previ a la participació. Sembla establert que no pot ser d'altra manera, per exemple, en activitats d'interpretació instrumental, com ara el desenvolupar o executar repertoris de músiques clàssiques virtuosístiques o d'altres formes complexes o culturalment sofisticades i altament organitzades.

Així doncs, en una primera estimació, podem suposar que, en general, la interpretació instrumental col·lectiva, resta reservada a persones que disposen de sabers, coneixements, competències i habilitats molt singulars i que, en qualsevol cas, requereixen d'un llarg i complex procés d'aprenentatge.

Per altra banda, sembla prou contrastat que la participació com a intèrprets en activitats musicals col·lectives ofereix importants oportunitats de gaudi del fet musical diferents i d'una dimensió diferent que l'escolta passiva. (Kokotsaki & Hallam, 2007; Elliot, 2009; Wan & Schlaug, 2010; Creech, Hallam, Varvarigou, McQueen & Gaunt, 2013). Així mateix, molts estudis convergeixen en demostrar



que la pràctica musical activa aporta beneficis a nens (Črnčec, Wilson & Prior, 2006; Kokotsaki & Hallam, 2007; Register, Darrow, Swedberg & Standley, 2007), adolescents (Campbell, Connell & Beegle, 2007; Saarikallio, & Erkkilä 2007), adults (Chiodo, 1997; Rauscher & Hinton, 2011; Hallam, Creech, Varvarigou & McQueen, 2012), i persones grans (Coffman, 2002; Sorrell & Sorrell, 2008; Lehmerg & Fung, 2010; Creech, Hallam, McQueen & Varvarigou, 2013)

Tanmateix la interpretació instrumental col·lectiva pot ser entesa per a moltes persones com una activitat inaccessible en determinats contextos socio culturals. (Bumard, 2005; Butler, Lind & McKoy, 2007).

Ens trobem doncs davant una paradoxa que en el context actual d'accessibilitat cobra, encara, major significació. En paraules de Blacking (1973, p.8):

*La meua societat sosté que només un nombre limitat d'individus són músics i, no obstant això, actua com si tothom posseís la capacitat bàsica sense la qual no pot existir cap tradició musical, és a dir, la capacitat d'escoltar i distingir estructures sonores.*

Hem d'entendre que la paradoxa a la que Blacking es refereix pot ser interpretada des de diferents visions i enfocaments. Efectivament, per a algunes persones, la música és una activitat restringida exclusivament als considerats "músics".

Per altra banda, i per referir-nos al nostre context, la llei 13/2014, del 30 d'Octubre, d'accessibilitat, remarca la importància de la promoció de l'accessibilitat com a instrument per a fer efectiu el principi d'igualtat dels ciutadans. El capítol VII, que legisla sobre l'accessibilitat a les activitats culturals, esportives i de lleure, és una mostra d'aquest interès de la societat contemporània per a garantir l'accés a tothom en àmbits de lleure i culturals. Si bé es tracta d'una llei que proposa marcs que donen resposta a la necessitat

d'accés a persones amb discapacitat, podem suposar, i de fet els estudis així ho confirmen, que l'accessibilitat, esdevé un benefici, també, per a persones sense discapacitat, i per tant per a la societat en conjunt.

Entenem, doncs, que qualsevol aproximació que pretengui facilitar l'accés a la pràctica musical, esdevé una possible via d'apropament del fenomen musical a una societat que ha generat barreres d'accessibilitat en aquest àmbit.

Aquest és precisament l'enfocament que aquesta tesi pren; això és, intentar minimitzar les barreres a la praxi musical instrumental, per a explorar quins elements de disseny d'activitats, entorns i materials, permeten organitzar i fer possibles, formacions instrumentals en grup sense restriccions als participants.

És això possible?

Si no volem renunciar als nostres models culturals, formals, estètics i històrics, les propostes d'accessibilitat a la música instrumental van, com a mínim, en quatre direccions possibles, que representen enfocaments diferents i per tant, que aporten solucions diferents.

1. D'una banda alguns autors proposen, en la mateixa direcció d'algunes tradicions culturals no occidentals (Blaking, 1973; Feld 1984) simplificar les estructures musicals o be emprar aquelles estructures que per la seva naturalesa formal, s'organitzen en elements simples o d'estructura cel·lular (Solé, 2006; Taylor 2012).

2. Una segona opció, passaria per una utilització d'instruments no convencionals. Instruments que permeten un accés més universal que els tradicionals. Els instruments Baschet (Ubach & Bousquet, 2008; Ruiz & Ruiz, 2013), els telèfons mòbils i tabletas (Wang, Essl, Penttinen, 2008; Oh,

Herrera, Bryan, Dahl & Wang, 2010; Miralpleix, 2013; Williams, 2014) o els programes de software de generació de música (Dillon, 2004; Dillon, Adkins, Brown & Hirche, 2009) serien bons exemples.

3. Una tercera via, apuntaria cap a eixamplar el concepte de música en una visió propera a les musiques d'avantguarda, música concreta o música estocàstica, que possibilitaria entorns musicals més alliberats d'estructures formals. Resulten paradigmàtics d'aquesta visió els treballs de Llorenç Barber i la seva música multifocal (Bonastre, 2005) així com els models sonors de John Cage o Pierre Boulez (Nieto, 2008). En aquest sentit, desacotant els límits del què considerem música, ens permetria acceptar com a musicals, determinades interpretacions col·lectives de caire menys estructurat o menys condicionat per elements formals de melodia, metre, ritme, harmonia o contrapunt. Exemples interessants i emblemàtics d'aquest enfocament, els representen: el corrent del "soundpainting" desenvolupat per Walter Thompson (Duby, 2006; Minors & Thompson, 2015), les propostes de Cardew (1969) amb la seva "Scratch Orchestra" o, encara que sigui de l'àmbit coral, el "Feral Choir" i l'agosarada visió musical de Phill Minton (Myers, 2011). També pot resultar un bon exemple la visió sonora de Schaffer (1969, 1977) segons la qual la música pot estar generada per elements de l'entorn. En aquest sentit el concepte "Paisatge sonor" o "Soudscape" aporta una visió àmplia del concepte musical.

4. I finalment, la opció que hem pres en aquest treball, que es centra en el disseny de processos, estratègies i adaptació de materials que permetin interpretar, com a mínim, una bona part del corpus musical occidental (clàssic o modern), amb instruments musicals convencionals, per a qualsevol col·lectiu de persones independentment de les seves habilitats musicals. L'objectiu no és altri que possibilitar la pràctica instrumental en grup, a través d'elements de disseny que passen per: dissenyar i adaptar les parts individuals a les capacitats i/o necessitats dels músics, dissenyar dinàmiques d'assaig que

facilitin l'execució instrumental, i prendre decisions sobre els repartiments de papers en un determinat agrupament heterogeni, entre d'altres.

Com a conseqüència lògica d'aquesta opció, es planteja la problemàtica de la qualitat dels resultats. Efectivament, reunir intèrprets musicals amb qualsevol tipus de formació, incloent-hi fins i tot aquells que no han rebut cap ensenyament musical ni instrumental, ens qüestiona fins a quin punt es pot garantir uns mínims de qualitat, que permetin donar sentit a l'experiència, tant per als participants, com per a possibles audiències.

Cal recordar que en qualsevol interpretació instrumental hi poden trobar diverses dimensions essencials. Segons Godlovitch (1998) aquestes son:

1. Aspectes musicals que depenen dels propis elements musicals, "senso stricto".
2. Factors relacionats amb l'audiència en un entorn ritualitzat.

Mentre els primers, propis de l'execució d'una estructura musical més o menys intencionada mantenen l'interès del conjunt d'executants, els segons configuren l'interès de l'execució musical per a terceres persones.

Avui en dia resulta inqüestionable la dimensió social de la música (Schütz, 1951). Sembla prou contrastat que la practica musical es capaç de generar molt beneficis emocionals i socials a les persones (Mitchell, 1949; Lehmborg & Fung, 2010; Hallam, 2010; Kokotsaki & Hallam, 2011; Pellegrino, 2011; Varvarigou, Creech, Hallam, & McQueen, 2011). Però més enllà del que podria ser una experiència terapèutica puntual, la possible continuïtat dels participants, i per tant d'un projecte instrumental en grup, va molt lligada a aspectes de feedback sonor quant als resultats (Arnold, 1997, Mixon, 2005). Així doncs, moltes han

estat, els darrers anys, les experiències participatives en l'àmbit musical instrumental<sup>1</sup>.

Aquest treball neix d'una inquietud personal per apropar el fenomen musical a les persones. Una inquietud que ha estat una constant durant tot el meu recorregut professional, inicialment durant una llarga etapa com a docent a un centre d'ensenyament secundari i, posteriorment, durant la darrera dècada, com a formador de mestres a la Facultat d'Educació, Traducció i Ciències Humanes de la Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya. En aquests anys he pogut constatar en primera persona, la gratitud i el gaudi que es produeix quan persones que mai han tingut accés a la música, des d'un posicionament actiu, poden experimentar sensacions i vivències que, per raons de diversa naturalesa, consideraven vetades o inabastables. Ens referim a poder tocar instruments en grup, poder compartir les sensacions de l'harmonia, el contrapunt, el ritme, el formar part d'una interpretació activa, la contribució a la totalitat per petita que sigui l'aportació.

Efectivament, la possibilitat de tocar instruments, de fer música activament, és contemplada sovint per a moltes persones en el nostre context cultural, com a

---

<sup>1</sup> Un exemple que, a priori, pot semblar paradigmàtic, és el de la "Orquesta de Instrumentos Reciclados Cateura" d'Uruguai. Ferreyra (2104), descriu l'experiència d'aquesta formació; un projecte innovador, participatiu i de caire altament socialitzador, que aconsegueix organitzar una orquestra simfònica on els instruments musicals es construeixen reciclant materials trobats en un gran abocador d'escombraries. Els participants són infants amb elevat risc d'exclusió social.

Barchello (2017, p.12) descriu breument els mètodes de treball. Malgrat l'origen dels instruments, aquests coincideixen amb els mètodes tradicionals de l'aprenentatge de la música. Observi's les actuacions dutes durant el desenvolupament del projecte:

- Jornades acadèmiques de música amb la participació de 150 professors desenvolupant metodologies de conservatori.
- Creació de beques per a talents musicals (135 beneficiats).
- Màster classes de direcció, flauta contrabaix i violí.
- Jornades d'intercanvi amb diverses orquestres professionals.
- Concerts i gires internacionals.

Es prou evident que, sense voler desmerèixer en absolut el projecte, aquest divergeix dels enfocaments i objectius plantejats en aquesta Tesi. No obstant això s'ha cregut oportú comentar aquesta experiència, donada la repercussió mediàtica que va tenir.

una meta inassolible. És cert que en altres tradicions, com poden ser la dels països de tradició Luterana, en les que la música i el seu aprenentatge esta ancorada d'una forma més integrada, o en tradicions no occidentals, on la música ha adoptat formes més inclusores, aquest sentiment de manca està menys estes. També és així, en tradicions musicals més arrelades en la cultura popular o la transmissió oral. No obstant això, la realitat propera ens duu a un escenari en el qual la possibilitat de fer música amb d'altres, tocant instruments, és contemplat com a un desig utòpic.

# **1. PROPOSITS I OBJECTIUS DE LA RECERCA**

## **1.1. Sobre aquesta recerca**

El propòsit general d'aquest treball, no és altre que contribuir a la difusió de la música des d'una perspectiva participativa. Pretén contribuir a aportar elements que possibilitin una vivència musical activa i significativa a tothom qui ho desitgi. L'accessibilitat al món de la música representa per a algunes persones una opció que contribueix a un increment en la qualitat de vida.

Per aquesta raó ens hem apropiat als paradigmes d'accessibilitat i d'eliminació de barreres, generades des de la vocació de servei vers les persones amb discapacitat i, per extensió, a tota la societat que proposa l'entorn del Disseny Universal. Aquest, es basa en directrius o pautes de disseny que intenten minimitzar o eliminar barreres d'accessibilitat.

A partir d'aquest enfocament hem posat en marxa, vinculada i gràcies al suport institucional de la Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya, una orquestra oberta, participativa i amb criteris d'accessibilitat. L'Orquestra Inclusiva de la UVic-UCC ha estat dels de Setembre de 2014, l'objecte d'estudi que ha permès, juntament amb les aportacions d'Experts i recerques anteriors, explorar i avaluar la possibilitat del projecte, així com modelar, modificar, transformar i concretar, molts dels elements que contribueixen a l'efectivitat d'aquesta.

Entenem que aquesta efectivitat s'hauria de concretar en 3 aspectes bàsics. D'una banda havia de ser possible que el grup garantís les necessitats dels participants, generant percepcions de satisfacció als usuaris. D'altra banda, era important garantir una continuïtat més enllà d'una experiència puntual o anecdòtica. I finalment, havia d'intentar garantir un resultat sonor de qualitat, fent possible que una actuació suposés un interès musical per al públic.

A partir de l'estudi sobre el paper facilitador de diversos factors, ens proposem contribuir al desplegament dels enfocaments del Disseny Universal en orquestres, així com al coneixement general de les idees que configuren o es deriven de les concrecions d'aplicació dels enfocaments d'accessibilitat del Disseny Universal y aportar evidències sobre l'eficàcia d'aquests esmentats factors.

El nostre treball proposa, doncs, un nou entorn d'aplicació, no explorat anteriorment, que relaciona i aplica les pautes dels Disseny Universal a l'organització, funcionament i continuïtat de grups instrumentals orquestrals. Per a tal propòsit hem procedit a reproduir metodològicament el treball dut a terme per Patricia Silver i el seu equip (Silver, P., Bourke, A., & Strehorn, K. C., 1998) (vegeu 2.2.2.1 i 3.2.1), que varen realitzar per a crear i explorar l'adaptació del Disseny Universal a entorns Universitaris proposant un nou concepte, que varen anomenar Universal Instructional Design.



## 1.2. Objectius de la recerca

Amb aquesta tesi, ens plantejem dos objectius de recerca. Aquests, afloren des d'enfocaments i posicionaments del Disseny Universal perfilen el fil conductor dels aspectes tractats en el present treball.

Els objectius plantejats son:

**O<sub>1</sub>- Identificar factors facilitadors i dificultadors de l'aplicació dels principis del Disseny Universal en una orquestra.**

**O<sub>2</sub>- Formular pautes d'aplicació dels principis del Disseny Universal per a l'organització, funcionament i continuïtat d'orquestres.**

Per a desenvolupar i assolir aquests objectius hem desenvolupat les següents tasques:

- a) Documentació bibliogràfica sobre experiències i recomanacions referides a l'organització, funcionament i continuïtat de grups orquestrals.
- b) Organitzar, fer funcionar i donar continuïtat a una orquestra amb criteris d'accessibilitat, contemplant les pautes del Disseny Universal.
- c) Anàlisi de les respostes de participants de l'orquestra Inclusiva de la UVic, a un qüestionari (Q1P) sobre valoracions de tasques realitzades en aquesta orquestra.
- d) Grup focal de participants de l'orquestra Inclusiva de la UVic
- e) Anàlisi de les respostes d'experts de l'àmbit de la Música, a un qüestionari Q2E que planteja les mateixes preguntes que el Q1P

- f) Grup focal d'experts de l'àmbit de la Música.
- g) Resposta sobre motius de participació, expectatives i motius de continuïtat dels participants a l'Orquestra Inclusiva.

## **2. MARC TEÒRIC**

---



En aquest marc teòric es revisa la bibliografia existent sobre temes relacionats amb la recerca.

Els termes, conceptes i estudis aquí presentats, s'han emprat per al disseny i procediments d'activitats per a una formació instrumental pilot, per a l'elaboració del qüestionari, per dissenyar grups de discussió, i per a l'anàlisi descriptiu i qualitatiu dels resultats, així com per a la discussió final.

Donada la no existència d'articles publicats sobre estudis que vinculin directament el Disseny Universal amb les agrupacions instrumentals, hem procedit a revisar aquells treballs que tenen paral·lelismes en relació a:

- a) Grups instrumentals (amb participants no professionals o de nivells heterogenis).
- b) Accessibilitat (a la practica instrumental grupal en diversos entorns).
- c) Aspectes sobre gestió dels assajos.
- d) El paper del facilitador o director (en grups instrumentals no professionals).
- e) Propòsits objectius o entorns d'aquesta recerca.

## A) GRUPS INSTRUMENTALS

Alguns treballs que han servit com a referent, versen sobre estratègies de treball en grups instrumentals de diversa naturalesa. S'ha fet especial èmfasi en recerques que aporten evidències de determinades actuacions que possibiliten o faciliten la inclusió en grups heterogenis de músics de diferent procedència i amb diversitat d'habilitats musicals.

## B) ACCESSIBILITAT

Algunes de les propostes d'accessibilitat vinculades al món de la música, o no, aporten solucions i propostes que cal considerar, en el benentès que s'està proposant un espai d'accessibilitat. Així doncs cal referenciar els entorns d'accessibilitat del Universal Design i dels entorns derivats o popers que, per raons de posicionament i enfocament, esdevenen essencials.

## C) GESTIÓ D'ASSAJOS

Des d'àmbits convencionals, clàssics, o vinculats a d'altres entorns, alguns estudis sobre dinàmiques d'assajos, aporten solucions concretes que permeten gestionar millor els temps, les dinàmiques o els materials durant el procés d'assaig musical. La majoria d'aquests treballs provenen de l'entorn de les orquestres "convencionals", però són aplicables a situacions com les que aquesta recerca planteja.

## D) EL PAPER DEL FACILITADOR

En entorns de Community Music o d'altres, s'entén o es contempla com a factor determinant per a l'èxit global, les actituds, capacitats i dinàmiques que el director-facilitador posa en joc en el procés de preparació musical de determinats projectes. S'ha fet una revisió a fons d'aquestes, vinculant-les amb aspectes a contemplar o ajustar en les circumstàncies d'universalitat proposades en aquest treball.

## E) ASPECTES REFERITS ALS PROPOSITS O OBJECTIUS DE LA RECERCA

Finalment, alguns treballs presenten paral·lelismes contextuais, d'objectius o metodològics que proporcionen, sobre tot, estratègies metodològiques perfectament aplicables a aquesta recerca.

## **2.1. Els principals conceptes: Les seves fonts**

### **2.1.1. Disseny Universal (Universal Design)**

El Disseny Universal, traducció literal del terme en anglès "Universal Design", representa i designa a un marc conceptual i teòric que proposa directrius per al disseny de productes i entorns, amb la finalitat de que aquests siguin el màxim d'accessibles als usuaris. L'objectiu del DU no és altre que intentar garantir el màxim d'accessibilitat, atenent a un màxim espectre de tipologies i característiques dels usuaris.

El CUD (Center for Universal Design), de la North Carolina State University defineix "Universal Design" com:

"The design of products and environments to be usable by all people, to the greatest extent possible, without the need for adaptation or specialized design."

Mace, R. 1997

En el mateix sentit, El Centre for Excellence in Universal Design (CEUD) el defineix en els següents termes:

"Universal Design is the design and composition of an environment so that it can be accessed, understood and used to the greatest extent possible by all people regardless of their age, size, ability or disability."

El terme, encunyat i descrit per primer cop per Ron Mace i un equip multidisciplinari conformat per arquitectes, dissenyadors de productes, enginyers i investigadors de disseny ambiental (Conell et al. 1997) neix per a respondre a

les necessitats d'accessibilitat en edificis i entorns arquitectònics, i especialment, per a les persones amb discapacitat. D'aquestes formulacions, tal i com assenyala Ruiz (Ruiz, Solé, Echeita, Sala i Datsira, 2012), es poden identificar assumpcions de propòsit i tendència, entenent que aquesta "amplitud" en el disseny, aquesta "universalitat" en definitiva, esdevé un propòsit, susceptible de ser permanentment ampliat o expandit. D'altra banda, el Disseny Universal dona resposta i garanteix major accessibilitat no tant sols a persones amb discapacitat sinó a "totes les persones", per tant també a aquelles sense discapacitat.

El Disseny Universal es formalitza, en un primer nivell de concreció, a través 7 principis que delimiten línies o enfocaments amplis a desenvolupar en posteriors aproximacions més concretes per a cada entorn (Burgstahler, 2007).

En la seva formulació original i segons la traducció de Gastelaars (2014) aquests son:

**Principi 1: Ús equitatiu.** El disseny és útil i es pot vendre<sup>2</sup> a persones amb diferents capacitats.

**Principi 2: Ús flexible.** El disseny s'adapta a una àmplia gamma i habilitats individuals.

**Principi 3: Simple i Intuïtiu.** L'ús del disseny és fàcil d'entendre, independentment de l'experiència, els coneixements, les habilitats lingüístiques, o la capacitat de concentració de l'usuari.

**Principi 4: Informació perceptible.** El disseny comunica de forma eficaç la informació necessària per l'usuari, independentment de les condicions ambientals, o les capacitats sensorials de l'usuari.

---

<sup>2</sup> Aquesta és l'expressió en la seva formulació original. En el nostre cas, creiem més oportú "emprar" donat que el producte Orquestra no és un producte comercial.



**Principi 5: Tolerància a l'error.** El disseny minimitza els riscos i les conseqüències d'accions involuntàries o accidentals.

**Principi 6: Mínim esforç físic.** El disseny pot ser utilitzat de manera eficaç i còmodament, minimitzant la fatiga.

**Principi 7: Mida adequada per a l'accés i us.** El disseny proporciona la mida i l'espai adequats, l'abast, la manipulació i l'ús, independentment de la mida del cos, la postura o la mobilitat de l'usuari.

La definició es va ampliar, posteriorment, amb unes directrius, guies o pautes (guidelines) que defineixen per a cada principi, un seguit d'elements d'actuació concrets. (Story, Mueller & Mace, 1998) . Els mateixos autors, exposen que en funció d'allò dissenyat, algunes d'aquestes directrius , poden no aparèixer.

A continuació, es presenten aquestes directrius, principi a principi, en la formulació proposada per el CUD, segons la traducció al català de Gastelaars (2014):

**Principi 1: Ús equitatiu.** El disseny és útil i es pot vendre a persones amb diferents capacitats.

- Que tots els usuaris el puguin utilitzar de la mateixa manera: idèntica quan sigui possible i equivalent quan no ho sigui.
- Que eviti segregar o estigmatitzar a qualsevol usuari.
- Les característiques de privacitat i seguretat han d'estar garantides per a tots els usuaris.
- Que el disseny sigui atractiu per a tots els usuaris.

**Principi 2: Ús flexible.** El disseny s'adapta a una àmplia gamma de preferències i habilitats individuals.

- Que ofereixi possibilitats d'elecció en els mètodes d'ús.
- Que s'hi pugui accedir i utilitzar per dretans i esquerrans.
- Que faciliti a l'usuari l'exactitud i la precisió.
- Que proporcioni capacitat d'adaptació al ritme de l'usuari.

**Principi 3: Simple i Intuïtiu.** L'ús del disseny és fàcil d'entendre, independentment de l'experiència, els coneixements, les habilitats lingüístiques, o la capacitat de concentració de l'usuari.

- Que s'eliminin complexitats innecessàries.
- Que sigui consistent amb les expectatives i intuïció de l'usuari.
- Que s'adapti a una àmplia gamma d'habilitats, d'alfabetització i llenguatge.
- Que organitzi la informació d'acord amb la seva importància.
- Que proporcioni avisos eficaços i mètodes de resposta, durant i després de la finalització de les tasques.

**Principi 4: Informació. Perceptible.** El disseny comunica de forma eficaç la informació necessària per l'usuari, independentment de les condicions ambientals, o les capacitats sensorials de l'usuari.

- Que utilitzi diferents maneres per presentar la informació de forma gràfica, verbal o tàctil).
- Que proporcioni contrast suficient entre la informació essencial i la no essencial.
- Que maximitzi la visibilitat de la informació essencial.
- Que diferenciï els elements en formes que puguin ser descrites (per exemple, que sigui fàcil donar instruccions o direccions)
- Que proporcioni compatibilitat amb diferents tècniques o dispositius utilitzats per persones amb limitacions sensorials.

**Principi 5: Tolerància a l'error.** El disseny minimitza els riscos i les conseqüències adverses d'accions involuntàries o accidentals.

- Que disposi d'elements per minimitzar els riscos i els errors: els elements més utilitzats han de ser els més accessibles, i els elements perillosos han de ser eliminats, aïllats o tapats.
- Que proporcioni característiques segures d'interrupció.
- Que descarti accions inconscients i que requereixin un nivell important de concentració.

**Principi 6: Mínim esforç físic.** El disseny pot ser utilitzat de manera eficaç i còmodament, minimitzant la fatiga.

- Que permeti a l'usuari mantenir una posició corporal neutra.
- Que utilitzi de manera raonable les forces operatives.
- Que minimitzi les accions repetitives.
- Que minimitzi l'esforç físic sostingut.

**Principi 7: Mida adequada per l'accés i ús.** El disseny proporciona la mida i l'espai adequats per l'accés, l'abast, la manipulació i l'ús, independentment de la mida del cos, la postura o la mobilitat de l'usuari.

- Que proporcioni una línia de visió clara dels elements importants per qualsevol usuari assegut o de peu.
- Que l'abast de qualsevol component sigui confortable per qualsevol usuari estigui assegut o dret.
- Que s'adapti a les variacions de la mida de les mans.
- Que proporcioni l'espai necessari per l'ús d'ajudes tècniques o d'assistència personal.

Per a la concreció i aplicació d'aquests principis i directrius, Burgstrahler (2007) proposa un procés que implica un apropament macroscòpic i un apropament més detallista o microscòpic. Aquest es desenvolupa en 8 fases que consisteixen en:

1. Identificació de l'aplicació i especificació del producte a dissenyar.
2. Definició de l'univers d'usuaris i les seves característiques.
3. Involucrar als usuaris participativament en totes les fases (Disseny, Implementació i Avaluació).
4. Crear o definir directrius, noves si calen, o integrades en les existents en cada àmbit.
5. Aplicar les pautes del Disseny Universal a un ampli rang de persones.
6. Identificar les adaptacions específiques.
7. Disseny.
8. Avaluació a partir de grups heterogenis d'usuaris i si cal modificar el disseny.

Finalment, cal esmentar un aspecte que posteriorment serà rellevant a la discussió de resultats d'aquesta tesi. Tal i com indiquen Yuval, Procter, Korabik & Palmer (2004) els principis presenten solapaments entre si. Efectivament els principis del Disseny Universal no estan concebuts per a ser mútuament excloents, o com a variables completament independents. Es tracta, més aviat, de perspectives operatives que guien decisions en el disseny, i per tant, es complementen o contaminen en alguns casos.

Per concloure aquesta breu exposició sobre el Disseny Universal, assenyalem l'opinió de Thompson, Johnstone & Thurlow (2002), segons la qual, desenvolupant els principis de l'UD s'assoleixen els objectius de màxima inclusió possible. Certament, com ja hem apuntat, els principis del Disseny Universal marquen pautes genèriques, que només són indicatives i que necessiten ser concretades, de manera específica, per a cada entorn. Així doncs, durant els darrers anys s'han produït reformulacions dels disseny universal per a col·lectius, processos o entorns diferents. Així tenim, a tall d'exemple: L'Universal Design

For Learning (UDL) desenvolupat per Rose & Meyer (2002) per a l'ensenyament escolar; L'Universal Instructional Design (UID) desenvolupat per Silver et al. (1998) per al disseny de cursos universitaris; L'Universal Design for Assessment (UDA) (Thompson et al., 2002) que concreta principis d'universalitat per a l'avaluació en entorns educatius.



## **2.1.2. Disseny per a tothom**

Com acabem d'esmentar, durant la darrera dècada del s. XX, es va crear un marc conceptual d'accessibilitat descrit anteriorment sota el nom de "Universal Design". Des del seu origen, i de forma molt notòria, l'Universal Design, es va desenvolupar i estendre en entorns, sobretot, Nord Americans i Canadencs. Efectivament, aquest terme ha estat emprat i s'empra, majoritàriament, en entorns anglosaxons. No obstant això, i tot i que en els primers articles traduïts, es va optar per utilitzar Disseny Universal, actualment en el nostre entorn proper s'empra, preferentment, i com a sinònim, el concepte "Disseny per a tothom.

Efectivament, els termes Disseny Universal i Disseny per a Tothom apareixen com a sinònims, ja en la llei 51/2003 (del Estado B.O., 2003) on es defineix Disseny per a tothom com:

Diseño para todos: la actividad por la que se concibe o proyecta, desde el origen, y siempre que ello sea posible, entornos, procesos, bienes, productos, servicios, objetos, instrumentos, dispositivos, o herramientas, de tal forma que puedan ser utilizados por todas las personas, en la mayor extensión posible.

En la revisió que vam realitzar el 2012, en el context de l'Espai Europeu d'Educació Superior (Ruiz et al., 2012) ens vam plantejar no contemplar els dos termes, l'un com a traducció de l'altre. Aquesta assumpció obeïa, d'una banda a la constatació que Universal Design es concreta en principis d'actuació específics, i en segon lloc, a raons d'origen sota contextos legislatius diferents.

No obstant això, els paral·lelismes en enfocaments i propòsits són més que evidents.

La llei catalana d'accessibilitat 13/2014, associa en condició de sinònims a ambdós termes, definit-los de la següent manera:

Disseny universal o disseny per a tothom: el disseny d'entorns, espais, edificis, serveis, mitjans de transport, processos, productes, aparells, instruments, eines, dispositius i elements anàlegs que garanteix que, sense que hi calguin adaptacions, totes les persones hi poden accedir, en la mesura possible, sense excloure la utilització de mitjans de suport, si calen, per a grups particulars de persones amb diversitat funcional.

Paral·lelament, sota l'empara de la "Design for All Foundation", es re formulen el marc i els principis del Universal Design a través d'una aproximació al món empresarial de les directrius proposades per Mace (Aragall & Montaña, 2016)

Així doncs assumim que, malgrat que els conceptes de Disseny Universal i Disseny per a Tothom, presenten algunes diferències quant a implicacions legislatives i contextuals, es poden considerar com a referits a un mateix cos teòric que, a través de mecanismes anàlegs de disseny, pretén garantir l'accés universal. No obstant això, i amb el propòsit de no generar confusions innecessàries, preferim emprar el terme Disseny Universal, donat que sota les denominacions "Disseny per a tothom" o "Design for all", es contempen diversos enfocaments anàlegs en propòsit però lleugerament diferents en formulació.



### **2.1.3. El disseny Universal aplicat a àmbits educatius**

Com ja s'ha comentat anteriorment, l'Universal Design va ser ràpidament interpretat com una oportunitat que oferia beneficis a tots els usuaris amb o sense discapacitat (Welch, 1995 citat a McGuire, Scott & Shaw; 2003). L'interès de la comunitat educativa per garantir l'accessibilitat a l'aprenentatge de l'alumnat va dur a que, durant els darrers anys del segle XX i principis del XXI, es produïssin els processos d'adaptació dels principis del DU a entorn educatius.

Aquests són, essencialment dos entorns específics: un per a ensenyament escolar (UDL) i un altra per a educació superior (UID). En el seu context original s'empren els conceptes K-12 per a referir-se a l'etapa d'escolarització i el terme "postsecondary" per a referir-se a l'aprenentatge adult en universitats. El període d'ensenyament secundari normalment s'inclou en el paraigües conceptual de l'UDL.

Passem seguidament a comentar breument aquests dos entorns conceptuals, donada la vinculació amb els propòsits d'aquesta recerca. Recordem, no obstant això, que la present tesi no es centra en processos d'aprenentatge curricular com a objectiu primari.

#### **2.1.3.1. Universal Instructional Design (UID)**

UID (Universal Instructional Design) és un entorn o marc conceptual que explora i descriu les adaptacions i transformacions de l'UD per a l'ensenyament superior i l'aprenentatge adult (Silver et al., 1998).

Segons Bryson (2003) l'Universal Design va encaminat a incrementar les capacitats instruccionals en entorn universitaris a través de tres elements bàsics: el disseny de la instrucció (design), l'activitat docent (delivery) i els sistemes d'avaluació (assessment).

Els principis de l'UID presenten, com es pot comprovar a continuació, un gran paral·lelisme amb els de l'UD tot i que, per a alguns autors, la formulació varia en alguns punts ja que es produeix una adaptació d'aquests a entorns instruccionals (McGuire, Scott, & Shawn, 2006):

Principi 1: Ús accessible i just.

La instrucció es dissenya per a ser útil i accessible a les persones amb capacitats diferents, respectuosa amb la diversitat, i amb altes expectatives per a tots els estudiants.

Principi 2: Flexibilitat en l'ús, la participació i la presentació.

La instrucció està dissenyada per a satisfer les necessitats d'una àmplia gamma de preferències d'aprenentatge. Els estudiants poden interactuar regularment amb l'instructor i amb els companys. L'aprenentatge i avaluació multimodal que és presentat en múltiples formes és més eficaç.

Principi 3: Senzill i coherent.

La instrucció es dissenya d'una manera clara i directa, d'acord amb les expectatives dels usuaris. Les eines son intuïtives. Es redueix o s'eliminen les complexitats innecessàries o les distraccions que puguin dificultar l'aprenentatge.

Principi 4: La informació es presenta explícitament i es percep amb facilitat.

Les expectatives del curs son clares. Les instruccions fàcils d'entendre. La comunicació és clara. S'eliminen les barreres a la percepció, recepció i comprensió.

Principi 5: Entorns que donen suport a l'aprenentatge.

La instrucció té en compte els errors dels alumnes. Si bé la instrucció reconeix l'error com a necessari i com a oportunitat d'aprenentatge, s'intenta minimitzar els riscos que poden dur a fracassos irreversibles.

Principi 6: Minimitzar o eliminar els esforços o requeriments físics innecessaris.

La instrucció es dissenya minimitzant els esforços físics innecessaris a fi de permetre una màxima atenció en l'aprenentatge.

Principi 7: L'espai d'aprenentatge s'adapta a les necessitats de l'estudiant i als mètodes d'instrucció.

L'espai d'aprenentatge és accessible i compatible amb múltiples estratègies d'instrucció.

Els processos sobre la seva formulació, definició, així com els de concreció dels seus principis es troben descrits en l'apartat 2.2.3.1, donat que la present recerca ha replicat alguns d'aquests.

L'interès del UID per als propòsits d'aquest treball, rau en el fet que, malgrat no estem tractant directament de processos formatius dins el món de l'educació, es considera essencial, en activitats musicals grupals, aspectes que van més enllà del disseny. Efectivament, ens referim al que en entorns anglosaxons s'anomena "*delivery*" (que podríem traduir com "lliurament") i que fa referència a elements de generació d'ambients, maneres, processos, actituds, i fins i tot creences que es contemplen o produeixen durant l'execució i lliurament d'activitats. (Bryson, 2003). Johnson (2004) assenyala la importància dels aspectes comunicatius per a aquests entorns.

Elements sobre dinàmiques i actituds, s'han determinat com a elements claus, tant en entorns "orquestrals" (Boerner & Freiherr von Streit, 2005; Dobson &

Gaunt, 2015) com d'ensenyament adult (Dirkx, 2001; Bryson, 2003; Russell, 2006; Tennant, 2006)

### **2.1.3.2. Universal Design for Instruction (UDI)**

UID és i es concreta en la majoria dels casos en 9 principis (McGuire et al., 2003; Pliner & Johnson, 2004), els 7 inicials del DU més un 8è i 9è a saber:

8. Comunitats d'aprenentatge. Entorns d'aprenentatge i ensenyament que donen suport i encoratgen a la comunicació entre estudiants i entre estudiats i professors.

9. Clima instruccional. Tots els estudiants son encoratjats a cercar altes expectatives i es senten benvinguts a participar en el curs.

### **2.1.3.3. Universal Design for Learning (UDL)**

Universal Design For Learning (UDL) representa un dels marcs adaptatius del DU a entorns educatius, per a allò que en l'entorn nord americà es coneix com a K-12 i que seria l'equivalent a l'ensenyament escolar Infantil i Primari del nostre entorn proper.

Orkwis & McLane (1998, p.9) el defineixen com a:

“el disseny de materials instruccionals i activitats que contribueixen a assolir els objectius d'aprenentatge a individus amb amplies diferències en les seves capacitats de visió, escolta, parla, mobilitat, lectura, comprensió, atenció, capacitat de vinculació, i memòria”

Per a Rose, Harbour, Johnston, Daley, & Abarbanell (2006) UDL és una part del DU amb el propòsit específic de donar suport a l'aprenentatge.

Aquest marc conceptual neix amb propòsits d'atenció a alumnes amb discapacitat (Wehmeyer, Lance & Bashinski, 2002) però va més enllà, donat que, més que un mer exercici de preparació de materials, genera la necessitat als educadors, de plantejar-se com ensenyen. I per tant emfatitza també els processos.

Basant-se amb els avenços en neurociència i els processos d'aprenentatges, Rose & Meyer (2002) varen formular 3 principis bàsics d'actuació:

- Principi 1: Proporcionar múltiples formes de representació.

Es refereix al QUÈ aprenem

- Principi 2: Proporcionar múltiples formes d'expressió i acció.

Es refereix al COM de l'aprenentatge

- Principi 3: Proporcionar múltiples formes de motivació.

Fa referencia al PER QUÈ aprenem

Si bé UDL es centra en processos d'aprenentatge i en eliminar barreres per a l'assoliment d'objectius competencials per part de l'alumnat en entorns escolars, algunes de les aportacions des d'aquest àmbit tenen incidència sobre determinades actuacions en aquest treball. Certament, alguns dels treballs des d'un enfocament UDL es concreten en música instrumental i els seus resultats d'aprenentatge a l'aula. Per aquest motiu, en l'apartat 2.2.4 es presenten alguns elements que tenen relació amb UDL i que estan vinculats als objectius d'aquesta tesi.

#### **2.1.3.4. Recomanacions de Darrow**

Darrow (2010) publica un article que ha estat un referent en el camp del Universal Design i l'educació musical. En aquesta publicació, Darrow presenta els principis del Universal Design i del UDL. L'article repassa i exposa els beneficis d'aquests enfocaments en l'educació musical, i recomana UDL com a marc a considerar per afavorir la flexibilitat i garantir les necessitats de tots els estudiants de música.

Aquesta publicació, referent en el camp de la recerca, planteja la necessitat d'explorar en el camp de l'aplicació del Disseny Universal en el camp de la música. Resulta evident que l'existència d'aquest article posa de manifest una situació de buit en la recerca i estudis d'aplicació del DU en àmbits musicals.

#### **2.1.4. Conjunts Orquestrals**

Un cop perfilat el concepte de Disseny Universal passem a valorar la conveniència d'emprar la terminologia "orquestra". En aquest apartat es justifica la utilització del terme "orquestra" per a referir-nos a les agrupacions instrumentals proposades com a objecte de disseny i alhora, com a resultat de les propostes d'aquesta recerca.

El terme Orquestra prové del grec "orchestra" "ὀρχήστρα" i designa l'espai circular, o semicircular, on dansava el cor a les representacions teatrals de la Grècia Clàssica i Antiga Roma (Stricker, 1955).

Al llarg dels segles, ha designat formacions instrumentals diverses, de nombre de músics variable, instrumentació variable i funció musical variable (Spitzer & Zaslav, 2004). Fins i tot, actualment, i dins del context cultural occidental tal i com exposa Spitzer (1996), el significat d'orquestra, al igual que el significat d'altres institucions socials, no és fixe, i canvia en funció de factors com l'edat, origen ètnic, nacionalitat, educació o classe social.

Així doncs, podem entendre "orquestra" des d'interpretacions més o menys restrictives pel que respecta a característiques de formació instrumental o, fins i tot, de repertori.

Certament, l'acotament del terme, i la definició de les característiques que ha de tenir una formació instrumental per a poder ser anomenada orquestra, ha estat motiu de controvèrsia. Aquest punt esdevé crític en l'anàlisi musicològic del naixement de l'orquestra als inicis del s.XVII, tal i com expressa Zaslav (1988).

Algunes definicions del terme orquestra, extretes de diversos diccionaris, ens donen una idea d'aquesta ambigüitat.

Diccionario de la Real Academia Española (Raya, 1992)

f. Grupo de músicos que interpretan obras musicales con diversos instrumentos.

Diccionari de Llengua Catalana (Institut d'Estudis Catalans) (de la Llengua Catalana, 2007)

f. [LC] [MU] Conjunt d'intèrprets de diferents instruments necessari per a executar la música teatral, simfònica, especialment composta de quatre grups d'instruments: la corda, la fusta, el metall i la percussió.

Britanica Encyclopedia (Britanica, E. 1973)

**orchestra** music instrumental ensemble of varying size and composition. Although applied to various ensembles found in Western and non-Western music.

Larousse encyclopedie (Larousse, E. 2016)

Ensemble des instruments réunis pour l'exécution d'une œuvre musicale.

La visió més àmplia del concepte orquestra es dona, des de la mirada no etnocèntrica que ens proposa l'etnomusicologia. Des d'aquest enfocament, orquestra compren qualsevol agrupació àmplia d'instruments i instrumentistes (Zalsaw, 1988). Els etnomusicòlegs sovint empen la paraula "orquestra" per referir-se a formacions tant diverses com poden ser els gamelans balinesos, les orquestres xineses, orquestres àrabs, fins i tot les orquestres de l'Antic Testament o del poema de Gilgamesh.

El terme orquestra, doncs, no queda definit com a una formació fixe. Només a tall d'exemple, podem citar algunes orquestres de composició, dimensions i estructura molt diferents, i que s'allunyen notòriament de l'arquetip occidental



clàssic d'orquestra el qual, dins l'imaginari col·lectiu, sol associar-se a l'orquestra simfònica romàntica o post romàntica:

Orquestra Plateria, Orquestra Meravella, Orquestra de Guitarras de Barcelona. Orquestra de flautes de bec de Catalunya, Orquestra Andalusí de Tànger, No Smoking Orchestra, Barcelona Jazz Orchestra, Orquestra Metropol, Orquestra Cimarron, Orquestra d'Acordions de Barcelona, Orquestra Andalusí de Malaga, Hong-Kong Chinese Orchestra, Chao Feng Chinese Orchestra, National Arab Orchestra, Ethnic Turkish Orchestra, Pasadena Roof Orchestra, Oregon Mandolin Orchestra, Osipov Balalaika Orchestra, NUS Harmonica Orchestra, etc...

Resulta evident que, malgrat que el concepte orquestra pot considerar-se restringit, quan una formació instrumental és suficientment gran per abastar repertori orquestral, ni que sigui adaptat, aquesta pot o sol denominar-se orquestra malgrat i no coincidir amb la formació canònica.

Assumim, per tant, el terme "orquestra" per a definir qualsevol agrupació instrumental flexible amb variabilitat de dimensió, forma, instrumentari i repertori, que incorpora instruments musicals de diverses famílies organològiques, entenent que pot incorporar idiòfons, cordòfons, aeròfons i electròfons. (Sachs, 1965).



### **2.1.5. Definint "Orquestra Universal"**

Com ja hem comentat, el propòsit d'aquesta recerca es centra en l'estudi dels factors que possibilitin l'accessibilitat a formacions musicals de caire instrumental (no vocal) per a persones amb qualsevol tipus d'habilitats i coneixements musicals o d'execució instrumental.

El posicionament conceptual assumit ha estat el Disseny Universal o Disseny per a tothom, en el benentès que, aquest paradigma aporta solucions de disseny per a entorns i productes, amb la vocació d'intentar maximitzar l'accés, i en clau de tendència i propòsit (Ruiz et al., 2012), al major nombre de persones.

Des d'aquest posicionament, s'ha creat oportú definir i crear el concepte "Orquestra Universal" o "Orquestra per a Tothom", a fi i efecte de fer referència a agrupacions musicals instrumentals, de mida i formació àmplia i variada, quin disseny, quant a organització, materials, processos, estratègies, característiques del repertori i de les parts individuals, permeti l'accés i la participació a qualsevol persona que ho desitgi.

Així doncs, definim "Orquestra Universal" basant-nos en la definició de Disseny Universal que aporta el Center for Excellence in Universal Design, per raons d'amplitud i concreció alhora.

Aquesta Institució ens descriu D.U. com:

Universal Design is the design and composition of an environment so that it can be accessed, understood and used to the greatest extent possible by all people regardless of their age, size, ability or disability.

NATIONAL DISABILITY AUTHORITY (Center for Excellence in Universal Design)

Disseny Universal és el disseny i la composició d'un entorn de manera sigui accessible, comprensible i utilitzable, en la major mesura possible per a totes les persones, independentment de la seva edat, mida, capacitat o incapacitat.

Per altra banda assumim com a vàlid la denominació "orquestra" per a un conjunt instrumental mixt amb instruments, de més d'una família organològica, i destinat a interpretar repertori instrumental.

De la combinació del concepte de Disseny Universal i la definició d'orquestra, proposem el nou terme "Orquestra Universal" definint-la com:

### **Orquestra universal:**

**Conjunt instrumental, al qual poden accedir, i en el qual poden participar, persones que tenen diferents nivells de coneixements i habilitats en la interpretació musical (de lectura, execució, coneixement d'estructures musicals, etc.), sense limitacions d'edat, constitució física, capacitat o incapacitat, o de qualsevol altre ordre de singularitats.**

Assumim l'ús o associació del concepte "orquestra" a "conjunt instrumental", sense especificar característiques organològiques ni dimensions de la formació ja que, de fer-ho, s'estaria limitant les possibilitats de flexibilització.

Hem canviat els termes "accessible, comprensible i utilitzable" de la formulació inicials del D.U. per "accedir i participar". La majoria d'autors que han desenvolupat processos d'accessibilitat en entorns d'instrucció i educació, estableixen com a objectius d'aquests processos, el garantir l'accés, el progrés i

la participació de totes les persones (Hitchcock, Meyer, Rose, Jackson & Brief, 2002; Wehmeyer et al., 2002; Hayton & Paczuska, 2003; Shelvin, Kenny & McNeela, 2004; Bianchini & Cavazos, 2007; Blum, Gutierrez & Peck, 2015; Kaelin, 2016)

En el nostre cas hem optat per no contemplar en la nostre definició el terme "progrés", atès que el progrés dels participants no és un dels propòsits prioritaris d'una formació de les característiques que es proposa, tot i que s'entén que aquest es pot produir.

No obstant això es valorarà si es produeix o no aquest progrés de tots els participants. En aquest sentit, no hem d'oblidar que un dels aspectes més remarcables del Disseny Universal consisteix en assumir la premissa que els beneficis que aquest enfocament aporta, no únicament repercuteixen a les persones amb discapacitat, sinó sobre tots els usuaris. Explorar i valorar l'aprenentatge dels participants serà, per tant, un element, no tant sols a explorar, sinó que alhora, ens pot indicar la tendència Universalista de l'entorn dissenyat.



## **2.2. Estudis anteriors sobre el tema i aspectes relacionats**

En aquest apartat es revisaran els treballs anteriors, o be que presenten aspectes relacionats amb elements que poden condicionar el "disseny" d'activitats orquestrals o instrumentals grupals, o be que tenen a veure amb els propòsits d'aquesta recerca. Recordem, novament, que no hi ha un cos de recerca previ que vinculi el Disseny Universal amb la música instrumental en grup. Aquest fet ens obliga a referenciar treballs que, encara que no siguin específicament de la línia oberta en aquesta tesi, tenen algun punt de contacte amb aquests dos conceptes suara esmentats.

D'altra banda també abordarem dos treballs sobre implementació del UID que no aborden aspectes musicals. Es tracta de les aportacions de Silver, et al. (1998) sobre el procés de creació del "Universal Instructional Design" i l'estudi de Gastelaars (2014) sobre implementació del UID a la Universitat de Vic. En el primer cas, aquest ha servit de model metodològic per a estructurar alguns enfocaments i processos d'aquesta tesi. El segon l'hem emprat en part de la discussió atès que ambdós estudis s'ubiquen en la Universitat de Vic i per tant presenten concordances, no tant sols conceptuals, sinó també d'entorn i usuaris.





### **2.2.1. Aportacions des de diferents àmbits**

Les recerques i aportacions emprades en aquest treball provenen, en la majoria dels casos, de diferents entorns vinculats, indirectament o directa, a agrupacions de tipus orquestral o banda.

El corpus de treballs sobre orquestres ordinàries (Goolsby, 1996; Lehmann & Ericsson, 1997; Braem & Bräm, 2001; Boerner & Freiherr, 2005; Davidson & King, 2006; Creech, Papageorgi, Duffy, Morton, Hadden, Potter & Welch, 2008; Luck & Sloboda, 2008; Kenny & Ackermann, 2009; Morrison, Price, Geiger, Cornacchio, 2009; Colson, 2012; Biasutti, 2013; Dobson & Gaunt, 2015) aporten alguns resultats que, en alguns casos, o per alguns aspectes en concret, es poden relacionar amb alguns elements que s'han considerat per al desenvolupament d'aquesta recerca.

No obstant això, una part important de les evidències de recerques, que poden tenir aplicació en l'entorn d'orquestres universals, provenen d'estudis fets sobre orquestres no professionals juvenils o d'ensenyament secundari (Arnold, 1997; Cutietta & McAllister, 1997; Sherrill, 1986; Austin & Berg, 2006; Hallam, 2010).

També s'ha considerat explorar treballs sobre orquestres i bandes universitàries (Goodmann, 1962; Vallo, 2001; Kokotsaki & Hallam, 2011; Barnes, 2013) atès els paral·lelismes amb la present recerca.

Els estudis sobre orquestres i bandes comunitàries o amateurs (Carter, 2000; Korn, 2000; John, 2006; Bianchini & Cavazzos, 2007; Deegan, 2007; Cassie, 2008; Reimers, 2011; Higgins, 2012) ens faciliten respostes a projectes similars i a integració de músics de diferent nivell musical.

Les orquestres per a gent gran (Coffman, 2002, 2007; Cohen, 2009; Lehmborg & Fung, 2010; Hallam, Creech, McQueen & Varvarigou, 2011) representen bons exemples i aporten reflexions sobre oportunitats, salut, i adaptacions.

Un altre marc conceptual aplicable, per proximitat conceptual o similitud d'objectius, prové de les aportacions sobre accessibilitat en l'àmbit de la música per a entorns escolars i UDL (Stuart, 1979; Burnsed & Fiocca, 1990; Custodero, 2002; Allsup, 2003; Cavitt, 2003; Hitchcock & Stahl, 2003; Mixon, 2005; McCord & Watts, 2006; Darrow, 2010; Jellison, 2012; Darrow, Adamek & Crocket, 2014; Fuelberth & Laird, 2014; Lapka, 2015; Quaglia, 2015; Hammel, Hickox & Hourigan, 2016; Vinciguerra, 2016) o en entorns d'ensenyament secundari (Sidoti, 1990; Price & Winter, 1991; Johnson, 2004; McCord, 2016; Silvey & Koerner, 2016).

Així mateix, l'entorn del "Community Music" (Carpentier, 1988; Deegan, 2007; Cohen, 2009; Dillon et al., 2009; McKay & Higham, 2011; Varvarigou et al., 2011; Higgings, 2012), aporta moltes reflexions sobre oportunitats i equitat social. Planteja molts exemples d'experiències d'orquestres participatives amb grups heterogenis de músics.

Des del constructivisme, es proposen algunes concrecions sobre actuacions d'aplicació en la música. (Shively, 1995; Scott, 2006; StGeorge, 2006; Kerstetter, 2009; Myers, 2009; Scruggs, 2009; Allsup, 2012; Hopkins, 2013; Spears, 2014)

D'altres camps, com el de la musicoteràpia, també ofereixen algunes propostes sobre beneficis de la practica instrumental o d'altres aspectes vinculats a l'accessibilitat universal a la música. (Mitchel, 1949; Belgrave, 2011; Goodrich, 2013)

Passem a comentar breument cadascun d'aquests entorns i marcs conceptuals, exposant les aportacions que, des de cadascun d'ells, han servit en l'argumentació d'aquesta recerca.

Hem estructurat aquest apartat referenciant breument cadascun dels entorns per passar, en l'apartat següent, a concretar propostes i recomanacions concretes sobre actuacions.

### **2.2.1.1. Aportacions de McCord (2017)**

Kimberly A. McCord (2017) ha publicat recentment un llibre sobre l'ensenyament de la música a estudiants universitaris amb discapacitat. En el capítol quart d'aquest llibre, hom pot trobar la única referència explícita d'exemples de concreció dels 7 principis del Disseny Universal aplicats a la música. Malauradament, aquesta publicació és de 2017, de manera que no ha estat possible tenir-la en compte en el disseny de la present recerca. No obstant això, alguns dels aspectes que comenta, s'empraran més endavant en la discussió, anàlisi dels resultats i en les conclusions.

Efectivament, aquest capítol, tracta sobre estratègies per crear classes, agrupacions i lliçons inclusives. L'eina proposada per McCord són els 7 principis del U.D. I després de definir-los, en la seva formulació oficial, ens dona algunes directrius que, per la seva correspondència amb l'objectiu d'aquesta tesi, convé assenyalar. McCord és molt exhaustiva en la descripció de cadascun dels principis, i aporta alguns exemples de concreció de cada principi aplicat a orquestres. A continuació, mostrem una versió traduïda i resumida de les esmentades taules:

PRINCIPI 1: ÚS EQUITATIU. Els concerts Universitaris han de ser accessibles a audiències amb un ampli rang de capacitats, discapacitats, edats i backgrounds ètnics o racials. La Web del professor ha de ser accessible per a tothom inclosos estudiants sense visió.

PRINCIPI 2: ÚS FLEXIBLE. El web ha de permetre escollir versions llegides o escoltades. Els materials de curs han d'estar accessibles en format text o àudio. I s'ha d'acomodar als estils d'aprenentatge.

PRINCIPI 3: US SIMPLE I INTUITIU. Els mitjans d'avaluació ha de ser clars i perdibles. La simbologia en cursos de piano ha de ser simple i fàcil d'entendre.

PRINCIPI 4: IMFORACIÓ PERCEPTIBLE. Els vídeos de presentació ha d'estar subtitulats.

PRINCIPI 5: TOLERÀNCIA A L'ERROR: Les àrees de concert o assaig sempre estan organitzades de la mateixa manera. Els objectes grans sempre es disposen al mateix lloc. Es proporciona "*feedback*" encara que no es facin les coses correctament.

PRINCIPI 6: BAIX ESFORÇ FÍSIC. Els instruments es guarden en espais accessibles i es poden treure del lloc d'emmagatzemat sense esforç. Les portes de la sala d'assaig s'obren automàticament.

PRINCIPI 7: MIDES I ESPAIS APROPIATS. Es disposa de faristols i cadires. Els instruments grans sempre es disposen al mateix lloc. Les cadires son tant per dretans com per esquerrans.

Els exemples i propostes de McCord aporten algunes respostes a aspectes musicals que es poden emprar per als objectius d'aquesta recerca. Alguns aspectes destacables son:

Sobre l'ús equitatiu: Les propostes del nostre treball contempen en menor mesura l'accessibilitat per a les audiències i es centren, més aviat, crear i dissenyar les situacions que permetin a tothom, participar de forma activa en el fenomen musical. D'aquest punt es podria deduir que qualsevol actuació que garanteixi l'accés a la praxi instrumental, estaria vinculada al principi d'equitat.

Sobre l'ús flexible: Probablement, l'aspecte més rellevant te a veure amb la incorporació del constructe que, en disseny de la instrucció, es coneix com els estils d'aprenentatge. Els estils d'aprenentatge (Felder & Silverman, 1988) determinen diverses dimensions sobre models de preferències d'aprenentatge. En el cas del treball orquestral, aquest paràmetre podria equiparar-se a aspectes i maneres sobre dinàmiques d'assaig dutes a terme pel director o facilitador.

Un altre aspecte comentat per McCord, fa referència a la possibilitat de presentació de materials en format àudio. Aquest aspecte quedaria totalment garantit a través dels enregistraments disponibles al web de les peces a interpretar o, en el nostre cas, a través de tutorials CD. (Veure Annex 1)

Sobre l'ús simple i intuïtiu: S'hauria de procurar simplificar les accions, ordres o materials.

Sobre la informació perceptible: Donat que la informació que es transmet als participants correspon, essencialment, a les parts a tocar per a cada intèrpret, en el nostre cas, creiem que resulta crític alguns aspectes notacionals o de visió dels gestos del director.

Sobre la tolerància a l'error: McCord reafirma la importància de proporcionar feedback als participants independentment de les seves habilitats o el seu resultat musical.

Sobre el baix esforç físic i els espais i mides adequades: Entenem que aquests dos principis poden veure's condicionats per la naturalesa de les peces escollides

o per els tipus d'instruments escollits per els participants. En qualsevol cas, una formació orquestral de característiques Universals, hauria de disposar d'instrumentari i material adaptable a persones amb necessitats físiques específiques. Aportacions des de l'àmbit d'orquestrades professionals

Es evident que, en essència, una orquestra simfònica professional, representa probablement un molt bon exemple del què podria ser una de les activitats més allunyades del Disseny Universal. Tindríem, de ben segur, molts problemes si intentéssim buscar, en una orquestra d'elit, elements d'aplicació dels 7 principis del Disseny Universal. Efectivament, una activitat on els participants s'escullen amb oposició, triant entre les millors ofertes del planeta, no representa un bon exemple d'equitat. L'activitat no pretén ser flexible, simple i encara menys, tolerant a l'error. L'esforç físic baix ni es contempla, i possiblement l'únic principi que es té en compte és el d'espais i mides apropiats. Així és, i possiblement així ha de ser, quan el que es persegueix és la màxima excel·lència pel què respecta al resultat sonor. No obstant això, alguns estudis sobre orquestrades simfòniques professionals aporten algunes reflexions o solucions a problemàtiques que, sens dubte, s'han de contemplar donat que son inherents a la praxi instrumental grupal en el context cultural occidental

#### **2.2.1.2. Aportacions des de l'àmbit de les orquestrades educatives escolars**

Les orquestrades i formacions instrumentals són un recurs pedagògic habitual en entorns anglosaxons. Aquestes tenen un caràcter formatiu i es centren en desenvolupar objectius curriculars musicals.

Les propostes que més hem contemplat a partir dels estudis sobre orquestres escolars no son tant les referents a aspectes de desenvolupament i assoliment curriculars, sinó més aviat aquelles que donen respostes concretes al funcionament, preparació de materials, dinàmiques de treball, gestió orquestral, atenció a la diversitat, entre d'altres,

### **2.2.1.3. Aportacions des de l'àmbit de les orquestres universitàries**

Alguns estudis acadèmics es centren en les orquestres universitàries. Aquestes, majoritàriament són formacions de nivell mitja amb participants que han rebut formació musical d'algun tipus. Vallo (2001) les defineix com a un grup de músics amateurs de una comunitat local que voluntàriament es reuneixen per gaudir i tocar música en grup. No obstant això els paral·lelismes d'entorn, i d'heterogeneïtat de participants, fan que sigui necessari contemplar algunes de les aportacions que es donen des d'aquest àmbit.

En el seu estudi sobre 204 orquestres universitàries Nord Americanes, Goodmann (1962) va detectar algunes mancances quant a aspectes d'aprofitament del seu potencial. S'apuntava a la no possibilitat d'escollir el repertori per part dels músics com a una de les causes de la manca de participació. Un altre element crític va ser el fet que moltes universitats no atorgaven crèdits per a la participació a l'orquestra. Pel que respecta a la participació del PDI i PAS, els directors de les orquestres la valoraven molt positivament. No obstant això en molt cassos hi havia una desconeixement per part de la facultat de la possibilitat de formar part de l'orquestra. Pel que respecta als directors, va resultar important que aquests tinguessin una formació elevada. Majoritàriament es considerava necessari que els directors rebessin

compensacions més altes en reducció de crèdits de docència. Pel que respecta als assajos, la majoria de les orquestres assajaven un mínim de 2 cops per setmana.

L'estudi conclou amb un seguit de demandes fetes per els directors de les 204 orquestres que es concreten en:

- Més instruments de corda, especialment experts.
- Més assajos i més temps d'assaig.
- Major participació de l'alumnat.
- Més instruments de vent, especialment de doble canya.
- Més crèdits per als estudiants que participen a l'orquestra.

Com es comentarà en la discussió, malgrat tractar-se d'un treball de fa més de 50 anys i d'un entorn i tradició diferent a la nostra, moltes d'aquestes problemàtiques han estat detectades, també, en el sí de l'Orquestra Inclusiva de la UVic-UCC.

#### **2.2.1.4. Aportacions des de l'entorn del "Community Music"**

Community Music (CM) es refereix a un concepte descrit, per primer cop, a inicis del s. XX per Dykema (1916). L'autor el defineix com a un nou punt de vista que es focalitza en una visió de la música com a element socialitzat.

"És música socialitzada. música per utilitzar. Per a la gent, de la gent, a través de la gent" (Dykema 1916, p218). Però és a la dècada dels 80 quan Community Music pren cos com a moviment social vinculat a polítiques culturals o socials.



Segons l'ISME (International Society of Music Education's) es tracta de crear una comunitat caracteritzada pels següents principis: la descentralització, l'accessibilitat, la igualtat d'oportunitats, i participació activa en la música.

Per McKay i Higham (2011) CM, actua en diversos camps:

1. La pràctica musical.
2. El repertori.
3. Creació de comunitat i xarxes.
4. Pedagogia.
5. Tecnologies digitals.
6. Salut i musicoteràpia.
7. Polítiques.

Resulta important apuntar l'interès que per a la nostra recerca té fer una cerca dins l'àmbit de CM, donat que aquest nou paradigma proposa música de qualitat a l'abast del poble: Orquestres, bandes, cors, combos, barrejant professionals i no professionals.

Higgings (2012) descriu tres perspectives d'interpretació del concepte Community Music: A) la música d'una comunitat, B) la música feta en comunitat, C) la intervenció activa entre el líder, o facilitador musical, i els participants. Mentre les perspectives A i B descriuen aspectes que tenen a veure amb la identitat col·lectiva i la comprensió de la música en la cultura, la perspectiva C implica una aproximació activa a la música. Efectivament, des d'aquesta perspectiva, Community Music proposa, entre d'altres objectius, intervencions en les que líders musicals formats, faciliten experiències musicals grupals en entorns desvinculats d'objectius curriculars.

Així, com ja s'ha apuntat, l'interès i de les propostes de "Communtiy Music" per a aquesta recerca, rau en el fet que, des d'aquest enfocament es plantegen

activitats orquestrals i instrumentals grupals, amb participants heterogenis i en entorns no escolars. El corpus, d'articles i recerques sobre estratègies de gestió orquestral, aporta resultats d'experiències o recomanacions d'activitats sobre orquestres que poden concebre's com a inclusives (amb diferent grau d'inclusió).

Deegan (2007) identifica a les Community Orchestras com a oportunitats que ofereixen resultats a persones no professionals o semi professionals, que volen participar de la música des d'una participació no professional. Alhora també postula la rellevància que poden tenir aquestes orquestres per a fer arribar la música a un major nombre i ventall d'audiències.

Varvarigou et al. (2011) varen fer un estudi pilot sobre un projecte d'orquestra Inter generacional. Els resultats de l'experiència, varen evidenciar els enormes beneficis d'una experiència musical compartida entre persones de diferents edats. Aquest treball reforça els estudis de Cohen (2009) sobre els beneficis de la música en persones grans.

Així doncs, les aportacions generals des de CM es centren més en aspectes referits a oportunitats i polítiques socials que no en actuacions concretes per a orquestres. Efectivament, habitualment les publicacions aporten informació sobre els beneficis a participants, o a el paper social, més que no pas sobre concrecions que expliquin, a nivell de disseny, com ha estat possible determinat projecte.

Tot i que suposa un altre enfocament vers l'accessibilitat musical, convé esmentar el treball de Dillon et al. (2009) sobre les possibilitats dels programes de "software" del tipus "jam2jam". Aquests son interfícies que permeten generar música en temps real. Recordem que l'ús de tecnologia assistiva esdevé un element clau per als entorns conceptuals de UID i UDL.

Per concloure, Allsup (2003) va realitzar un estudi en el que es convidava a un grup de músics de bandes comunitàries a participar en dos projectes a escollir: un amb instruments clàssics que crearia la seva música i un altre amb una formació heterogènia que va decidir interpretar música ja escrita. Els resultats

apuntaven a una visió de la música clàssica com a improductiva per a fomentar la composició i la creació de comunitat, mentre que el jazz o la música popular es varen percebre com a un marc divertit i significatiu per a la creació. En aquest segon entorn es va posar de manifest la rellevància de les relacions interpersonals, de l'aprenentatge entre companys i es va comprovar que hi havia un major nivell de companyonia i de cura mútua.

### **2.2.1.5. Aportacions des del Constructivisme**

El constructivisme és un enfocament educatiu, que es centra en la comprensió de processos dels individus des de l'assumpció que cada estudiant aporta el seu propi coneixement a la classe (Richardson 1997).

L'alumnat, segons la visió del model constructivista, aprèn, com és sabut, en una relació social interactiva de manera que pot funcionar de forma independent. Aquesta zona de potencial immediat es coneix com a "*zona de desenvolupament proper*" (Vygotsky, 1980).

Alguns autors (John, 2006; Kerstetter, 2009; StGeorge, 2006; Scruggs, 2009; Hopkins, 2013) assenyalen la rellevància d'aquest concepte en el procés d'aprenentatge d'un instrument musical. En el camp de la interpretació musical aquest element esdevé crític ja que la desmotivació per excés de dificultat o avorriment sol ser un motiu d'abandó dels estudis musicals (Déni & Del Rosario, 2003).

Per Scott (2006; p.21), l'aprenentatge musical contribueix a la construcció personal dels coneixements musicals. Però aquests supòsits han de ser tractats amb precaució, donat que la instrucció musical no reflecteix de manera directa els principis constructivistes.

"Això és degut a que els estudiants estan aprenent sobre la marxa. Això representa una mena de Pseudo-Constructivisme; una aproximació de superfície que pren la forma d'entorn d'aprenentatge constructivista dins un enfocament basat en el les activitats proposades pel professor (director). Els entorns autènticament constructivistes reflecteixen, més aviat, aproximacions per a l'aprenentatge profund. Això representa un repte per als professors de música que han d'equilibrar la instrucció directa que proporcioni als estudiants les informacions rellevants sobre música, amb oportunitats per als estudiants d'aplicar aquests coneixements vers resultats artístics com a intèrprets, compositors i oients."

#### **2.2.1.6. Aportacions des dels paradigmes d'accessibilitat (UDL-UID)**

Com ja s'ha comentat anteriorment (veure apartat 2.1.3.4), UDL és el marc conceptual resultant de l'aplicació dels principis del U.D. a l'ensenyament obligatori (Rose & Meyer, 2002) mentre que UID representa una adaptació del UD a l'ensenyament adult. Ambdós es centren en garantir l'accés, progrés i participació dels estudiants, en processos d'aprenentatge escolar o universitari (Hitchcock & Stahl, 2003).

L'interès d'aquests entorns per a aquesta tesi, es deu a l'existència de llibres i treballs sobre accés i participació en la música instrumental, especialment referits a nens amb necessitats educatives especials.

La majoria d'aportacions tenen un enfocament curricular circumscrit en l'entorn escolar i educatiu. Així, doncs tots aquells aspectes relacionats amb competències

sobre l'aprenentatge d'aspectes musicals no relacionats amb la interpretació instrumental, no seran comentats.

No obstant això alguns estudis i publicacions donen resposta a la necessitat d'estratègies per a assajos amb agrupacions instrumentals.

Lapka (2015), recull un seguit de recomanacions, des dels enfocaments del UDL, per a formacions instrumentals. Algunes d'aquestes estan referides específicament a aspectes curriculars d'aprenentatge de la música en base als "estàndards" que la legislació Nord Americana determina.

Des de la perspectiva UDL i per a ensenyament secundari amb alumnat amb discapacitat, Vinciguerra (2016) aporta un seguit d'evidències sobre les adaptacions que els mestres de secundària fan a classe de música per atendre les necessitats d'individus amb algun tipus de discapacitat. En termes generals els professors estudiats interactuen, fomentant la motivació, durant els assajos amb els alumnes amb discapacitat, fan adaptacions específiques per a aquests col·lectius, i posen especial èmfasi en crear climes d'assaig o d'aula.



## **2.2.2. Aportacions des del Disseny Universal aplicat a l'Aprenentatge Adult**

Les fonts sobre aprenentatge adult i U.D. centren alguns aspectes importants per a la present recerca atès que l'entorn en la qual s'ha realitzat és un entorn universitari, amb una participació majoritària d'adults, dels quals, un percentatge significatiu (variable cada any) , cursa estudis universitaris.

El marc del D.U. aplicat a l'ensenyament superior es desplega, com ja ha estat comentat en l'apartat 2.1.3.1., en l'UID.

### **2.2.2.1. Aportacions en educació Superior de Silver**

Silver et al. (1998) van treballar sobre adaptació del Disseny Universal en l'Ensenyament Post-Secundari.

L'estudi es va dur a terme a la Universitat de Massachussets i pretenia donar resposta als requeriments de l'American Disability Act, llei aprovada al 1990 que estableix la necessitat d'accessibilitat per a discapacitats en entitats privades o públiques. Com ja s'ha esmentat, Ronald Mace havia creat el concepte Universal Design, establint 7 principis per al disseny accessible d'edificis i entorns arquitectònics. Ens els anys posteriors el concepte s'havia aplicat a l'ensenyament primari i secundari (Rose & Meyer, 1998) creant UDL, però no per a l'aprenentatge adult a Universitats.

Amb el propòsit d'explorar les possibilitats de l'aplicació del D.U. en l'ensenyament universitari Silver creà un nou concepte: el Universal Instructional Design (UID).

Els propòsits del projecte eren:

- Involucrar al professorat de la seva universitat en la definició de l'UID així com
- descriure les vies d'implementació possible i
- detectar les barreres per a aquesta.

La metodologia escollida per a la recollida de dades va ser els grups de discussió, o grups focals, argüint l'eficàcia dels mateixos per recollir punts de vista i per generar noves visions.

Els participants es varen escollir entre el professorat de la Universitat. Es varen enviar 110 sol·licituds escollint finalment 13 participants per diverses raons d'agenda i horari.

Finalment es varen programar 3 sessions de 1,5 h de durada.

Al començament de cada sessió s'obria el debat amb 2 preguntes:

- Quines idees tens sobre l'UID?
- Quins factors poden facilitar o dificultar la implementació de l'UID a campus?

Cada sessió es va gravar amb àudio, vídeo i posteriorment va ser transcrita.

Aquestes sessions es varen analitzar qualitativament seguint l'anàlisi de domini. Varen considerar que les transcripcions contenien dominis potencials que alhora incloïen subdominis o categories. Es va procedir a identificar dominis i termes



seguint la metodologia de Spradley & McCurdy (1980). Cada investigador va repassar les transcripcions subratllant conceptes que considerava com a característics de UID. Aquests termes es varen agrupar per dominis per a l'anàlisi (p.e. conceptes sobre UID, tipus d'implementació, barreres per a l'èxit) Si un terme era emprat un mínim de dos cops, era inclòs a ser considerat com a domini. Els tres revisors es varen reunir per repassar els termes i dominis i establir una presentació final.

Els resultats varen permetre determinar:

- Les opinions o conceptes de la facultat sobre UID que representen certes actituds envers l'educació superior així com pràctiques específiques per a la seva implementació.
- Les expectatives del professorat
- Les creences sobre les estratègies d'implementació de l'UID a la seva facultat i sobre les que aporten beneficis als alumnes amb discapacitat
- Identificar barreres per a l'aprenentatge de l'alumnat.
- Opinions sobre processos de canvi necessaris en estratègies i funcionament de la Facultat.

La interpretació d'aquests resultats varen ser l'element que va possibilitar, a posteriori, generar la formulació d'uns principis de l'UID així com de les directrius bàsiques per a la seva implementació en entorns d'Ensenyament Superior.

#### **2.2.2.2. Aportacions de Gastelaars**

Gastelaars (2014) realitza una recerca sobre l'impacte de la implementació dels principis de l'UID a la facultat de Ciències de Salut de la Universitat de Vic.

L'estudi reprodueix, adaptant els qüestionaris, la recerca duta a terme a la Universitat de Guelph per Yuval et al. (2004).

Alguns elements d'aquest estudi s'han tingut en compte a la discussió i conclusions de la present recerca, ates que circumstancies, escenari i participants presenten molts punts de contacte.

## **2.3. Recomanacions en l'àmbit de la organització de grups instrumentals i orquestres**

En aquest apartat passarem revista a les recomanacions aportades des dels diferents àmbits i marcs conceptuals que en l'apartat anterior hem considerat, que poden ser contemplades cara a establir estratègies i processos per aplicar el Disseny Universal a orquestres o formacions instrumentals.

Aquestes es refereixen, bàsicament, a:

- Aspectes sobre la Organització i dinàmiques d'assajos grupals instrumentals que s'han demostrat eficaços ja sigui per aspectes de benestar dels participants, o per a la millora del resultat musicals.
- Tot allò referent a l'elecció del repertori, els seus processos i les implicacions derivades.
- Sobre estratègies de preparació, lliurament i característiques dels materials a preparar i arranjaments deguts a possibles adaptacions a les capacitats individuals dels participants.
- Sobre les tasques, funcions, actituds, i característiques idònies del director o facilitador que està al davant del projecte.
- Sobre les característiques dels participants i les implicacions d'aquestes, així com aspectes de captació i retenció de participants en els projectes.



### **2.3.1. Sobre organització i dinàmiques d'assajos**

Alguns factors que possibiliten l'organització i funcionament d'orquestrades tenen a veure amb l'organització i les dinàmiques dels assajos. En aquest sentit, resulta evident que en el disseny d'una activitat performàtica cal considerar aspectes d'organització i dinàmiques. Tot allò que fa referència a la creació d'ambients apropiats pot esdevenir determinant en el resultat final i en el benestar dels participants.

Com es gestionen els ritmes de treball, com es disposen els participants, quines actuacions cal fer, quines actituds cal tenir o fomentar, són aspectes clau per a l'èxit d'un procés grupal. No obstant això, sembla que no existeix una única manera efectiva d'organitzar un assaig. S'ha demostrat que dues formacions diferents poden assajar de forma efectiva la mateixa peça a través d'estratègies molt diferents (Davidson & King, 2006).

Per Biasutti un dels elements que primerament es posa de manifest en un assaig, és l'activació de dinàmiques de grup. Apareixen nous reptes que fan aflorar la necessitat de col·laborar de manera que totes les capacitats individuals estiguin al servei del grup. La importància d'aquest aspecte també la remarquen Myers (2009) i Spears (2014).

En un sentit similar, el mateix Biasutti (2013) exposa la rellevància del sentiment d'afinació dels participants. L'interpret ha de sentir que forma part d'una comunitat que comparteix objectius i concepcions musicals.

"l'individu porta el producte orquestra final en ment. la contribució individual s'emmarca en un disseny global compartida a nivell de grup que no pot ser reduït a la mera suma dels individus."

Quins elements intervenen en un assaig musical?

Colson (2012) estableix els elements que entren en joc en un assaig orquestral:

- L'escenari d'assaig. Inclou aspectes com: Infraestructures, creació de cimes apropiats, temps i dinàmiques, aspectes psicològics i físics. Contemplar les característiques i necessitats del personal del conjunt, l'escolta i la sensibilitat, lectura i detecció d'errors.
- El paper del director durant el procés d'assaig. La tècnica de direcció, l'estudi de partitures, la segmentació de l'assaig, les actituds.
- Tècniques i prioritats d'assaig. Escalfaments, afinació, tempo, sonoritat, color, fraseig, articulació i respiració.
- Aspectes i prioritats musicals. Tempo conjunt i unitat de fraseig, estil, expressivitat.

El llibre es centra en gestionar orquestres d'elit formades per els més experimentats instrumentistes, no obstant això la seva categorització ens permet veure a grans trets els aspectes bàsics a considerar en un procés d'assaig.

Comenta Biasutti (2013) la dificultat que existeix per a determinar les claus de l'èxit d'un procés d'assaig musical. Per a l'autor aquests es poden agrupar en:

També, Davidson & King (2004), identifiquen diversos elements que interactuen i condicionen un assaig:

1. Dinàmica de Grup: El prerrequisit per a un bon funcionament d'un assaig en grup és que els principis operacionals del grup estiguin establerts, entesos i assolits. Aquest aspecte depèn, naturalment, de la naturalesa del grup i de les tasques a fer. En els assajos és important que s'escoltin totes les veus, o com a mínim, que tots els participants sentin que poden contribuir quan creguin oportú.
2. Situació d'assaig: Aquells processos que entren en joc en un determinat assaig.

### 3. Elements de comunicació no verbal: Sobretot centrats en la gestualitat.

Bergee (1992) va determinar com a indicadors que permeten avaluar l'efectivitat d'un assaig a la tècnica de direcció, la relació estudiant-professor i els objectius instruccionals.

Sobre la gestió dels temps, Goolsby (1996) en un estudi sobre l'ús dels temps en assajos, comparant directors novells amb directors experimentats, va observar que aquests darrers dediquen molt menys temps a explicacions verbals, utilitzant la comunicació no verbal i gestual per arribar a comunicar als participants les indicacions desitjades.

Sherill (1986) en la seva tesi doctoral, en que analitzava a través de vídeo l'enregistrament de les diferents dinàmiques d'assajos d'orquestrades de secundària, va identificar diversos objectius de treball diferenciant entre: 1 escalfaments, 2 balanç orquestral 3 treball d'afinació, 4 treball rítmic, 5 altres tècniques d'assaig.

1. **Escalfaments.** Tots els directors tenien protocols d'escalfament però tots diferents. Normalment es basen amb un treball a partir d'escaleres. El temps d'assaig varia entre 45 a 90 min. L'escalfament sol ser, aproximadament, un 15% del temps total. Alguns interpretaven després un coral.
2. El treball de **balanç** depèn de la instrumentació i de les dinàmiques. En alguns casos cal modificar dinàmiques instrumentació o octavatge.
3. Els problemes d'**afinació** són molt habituals. El director ha de tenir molta sensibilitat al respecte. Hi ha multiplicitat de procediments. Falta recerca en aquest tema.
4. El treball sobre problemes de **ritme i precisió** és el que més temps ocupa. Funciona bé donar exemples sil·làbics fonomètrics.

Altres estudis (Stuart, 1979; Sherrill, 1986; Cavitt, 2003) es centren en els processos de detecció d'errors en els assajos. Aquest sol ser un procés molt

habitual i al qual se li acostuma a dedicar una part considerable del temps (48%) en un assaig d'orquestra o banda (Cavitt, 2003).

Stuart (1979) apunta que enregistrar els assajos en format vídeo incrementa els nivells de detecció dels errors. Els problemes posicionals, de manca d'atenció, de digitacions discrepants o de respiració poden detectar-se molt millor que amb una gravació d'àudio.

Sobre els objectius que ha de tenir un assaig, Custodero (2002) assenyala la importància que té que aquests siguin clars per a tots els participants. Lehmann & Ericsson (1997) indica també la necessitat d'avaluar cada assaig en base a l'assoliment o no d'objectius. Sens dubte ens trobem davant de propostes concebudes per a entorns escolars, no obstant això, el feedback a cada assaig fomenta la implicació dels participants també en d'altres entorns.

En un sentit similar, Shively (1995) proposa entorns que ajudin als estudiants a vivenciar experiències musicals autèntiques en formacions instrumentals. Aquests s'afavoreixen a través de tenir en compte el *background* dels components dels grups instrumentals, que possibilita que aquests puguin aportar noves experiències i a fomentar que el procés d'aprenentatge permeti aplicar els coneixements sobre experiències reals i significatives.

Lehmann & Ericsson (1997) varen estudiar els efectes de la pràctica sobre el desenvolupament de nivells instrumentals en músics d'institut i amateurs. L'estudi determina, entre d'altres aspectes que existeix una estreta associació entre els nivells d'interpretació i un tipus particular de pràctiques que ells anomenen "pràctiques deliberades", i que consisteixen en pràctiques que inclouen objectius i estratègies específics. Aquestes es concreten en: Que els individus tinguin accés a programes d'entrenament amb facilitat. Que s'entengui el procés d'aprenentatge d'un instrument com un procés que requereix esforç, i per tant, ha d'ésser correctament atès. I finalment que cal una concentració sostinguda.



Els autors proposen un seguit d'accions a tenir en compte per assolir millores interpretatives. Aquestes son: Supervisió del treball a casa amb l'instrument, donar un feedback adequat i una avaluació de l'assoliment dels objectius de cada assaig, diversificar les tècniques d'entrenament amb escolta d'enregistraments de qualitat com a model, proporcionar dreceres que minimitzin els esforços <sup>3</sup> a través de fer peces curtes o memoritzacions rutinàries. La proposta pot garantir un estalvi en les tasques d'assaig que minimitzi la necessitat de repetir molts cops un passatge musical.

Des de la perspectiva UDL i per a ensenyament secundari amb alumnat amb discapacitat, Vinciguerra (2016) aporta un seguit d'evidències sobre les adaptacions que els mestres de secundària fan a classe de música per atendre les necessitats d'individus amb algun tipus de discapacitat. En termes generals els professors estudiats interactuen, fomentant la motivació, durant els assajos amb els alumnes amb discapacitat, fan adaptacions específiques per a aquests col·lectius, i posen especial èmfasi en crear climes d'assaig o d'aula.

Els resultats apunten a considerar com a factors importants:

- Ajuntar alumnes de diferents nivells a prop.
- Atendre les necessitats afectives i emocionals de tothom per igual.
- Vetllar per detectar i intentar minvar l'ansietat de lectura i interpretació.
- El dinamisme i sentit de l'humor del director.
- Ajudar a comprendre els ritmes a través de percutir-los amb les mans.
- Adaptar les notacions
- Anotar a les partitures indicacions escrites.
- Mantenir rutines d'assaig.
- Treballar escales com a exercicis de musicalitat i afinació.

---

<sup>3</sup> Notí's la relació que te aquesta indicació amb el principi de Baix EsforçFísic del Universal Design.

Un assaig fluid per a Custodero (2002) ha de complir 6 condicions:

1. Claredat d'objectius.
2. Feedback immediat.
3. Confluència d'acció i sensibilització.
4. Concentració profunda.
5. Sentiment de control.
6. Desaparició de l'auto-consciència. Consciència de col·lectivitat.

Aquestes propostes, pensades per a nens en etapes inicials de formació musical son, al nostre entendre, transportables a situacions d'agrupacions instrumentals amb vocació d'universalitat, donat que en aquest tipus de formacions ens podem trobar fàcilment amb participants amb coneixements musicals molt baixos.

Cassie (2008) proposa alternar les disposicions dels membres de l'orquestra per a crear assajos dinàmics que permetin un major autocontrol i que generin un estímul als músics. L'autor suggereix variar en diferents dies segons la següent sèrie:

1. Disposició ordinària d'orquestra.
2. Disposició en 4 cantonades.
3. Disposició en format "duel" enfrontats cara a cara diferents seccions.
4. Disposició circular amb el director en posició central.

Myers (2009) aporta suggeriments de treball per a Banda. Per a Myers resulta interessant:

1. Negociar amb els participants què son i què no son capaços de fer.
2. Emprar el contacte visual
3. Assajar peces molt assajades sense director.
4. Encoratjar al treball col·laboratiu.
5. Treballar els patrons i tonalitats.

## 6. Compartir diferents notacions dels altres instrumentistes

Spears (2014) conclou el seu treball, aportant un seguit de recomanacions, per a la pràctica instrumental en grups grans. Aquestes son les que es presenten a continuació:

- Deixar escollir el repertori als participants
- Agrupar els instruments similars a l'hora de treballar.
- No imposar líders de corda o secció. Esperar que sorgeixin de forma natural.
- Fomentar el treball cooperatiu.
- Fomentar l'expressió de les veus dels que presenten un grau competencial menor.
- Vetllar per un entorn adequat.
- Fomentar la participació amb suport (scaffolding)
- Assegurar-se de que tothom es sent còmode.
- Preguntar als participants sobre aspectes a millorar i treballar. (Autoavaluació)
- No agrupar músics per nivells.

Darrow et al. (2014) proposen que el facilitador es qüestionï :

- Com la comprensió de les estructures i contextos musicals influeixen la interpretació
- Com els participants interpreten?
- Les maneres de treballar dels participants (individualment o en grup)
- Com els contextos i les maneres de presentar els concerts influeixen en la resposta del públic.

Altament proposen com a directrius d'assaig:

- Debatre i desenvolupar plans per als assajos que identifiquin expectatives, objectius i estratègies d'assaig per afrontar els reptes musicals.
- Gravar periòdicament assajos com a mesura d'autoavaluació.
- Implementar assajos per seccions.

### 2.3.2. Sobre el Repertori

El repertori escollit per ser interpretat per una formació instrumental grupal, així com el procés d'elecció d'aquest, es postula per alguns autors (Korn, 2000; Scruggs, 2009; Spears, 2014) com a un factor que està molt vinculat al procés de compromís, i per tant a la continuïtat, dels participants.

En una revisió de les orquestres comunitàries als Estats Units, Korn (2000) identifica mancances en els programes d'aquestes que es poden classificar en 4 categories:

1. Programes que no tenen relació amb les necessitats socials de la comunitat
2. Programes amb una manca d'objectius pedagògics o sense visió d'aprenentatge
3. Programes que no contempen als professors en les seves tasques d'incloure les arts en altres marcs curriculars.
4. Programes excessivament pretensiosos

Per a minimitzar aquestes mancances, Korn proposa una instrucció basada en les arts, treballar obres d'altres cultures relacionant-les amb aquestes i vincular les arts amb altres disciplines. També proposa treballar amb persones de diferent procedència cultural.

Com es pot veure, la elecció de repertori, es planteja com un element garantidor de continuïtat i a la vegada es detecta com a un problema habitual en moltes orquestres.

Altres aspectes sobre el repertori, poden afectar a les possibilitats d'arranjament o adaptació. Aquest punt es tracta en el següent apartat.

Algunes solucions a aquest problema plantejat les aporta Scruggs (2009), que estableix algunes actuacions, des del constructivisme, que aporten solucions per afavorir el compromís en orquestres d'alumnat.

Aquestes actuacions proposades son:

1. Implicar als membres de l'orquestra en l'elecció del repertori.
2. Intentar que el programa inclogui varietat d'estils

En la mateixa direcció, també Spears (2014) proposa deixar escollir el repertori als participants.

Sembla prou contrastat, doncs, que el tipus de repertori escollit, genera un major grau de satisfacció i d'implicació sobre els participants, si el procés d'elecció d'aquest es produeix de forma participativa

### **2.3.3. Sobre arranjaments i preparació de materials**

Adaptar, arranjar i orquestrar materials per a una orquestra no professional, és una tasca de flexibilització que ateny, i alhora incideix, sobre el funcionament d'aquesta, tant des del punt de vista del director com dels músics.

Una Orquestra Universal, necessita, a no ser que es compongui música original per a ella, que s'adaptin els materials i el repertori escollit. Rarament coincidirán la instrumentació original i la dificultat de cadascuna de les parts a les possibilitats de la que es disposa. Així doncs cal avaluar alguns elements sobre aquest procés.

Per Brinkman (2009) orquestrar i arranjar tracta sobre creativitat, musicalitat, experiència musical, i atenció als detalls. És l'ofici de disposar. L'autor dona un seguit de recomanacions a tenir en compte per adaptar materials orquestrals. Algunes, com per exemple, conèixer el rang dels instruments o el seus equilibris sonors, son evidents.

L'arranjament suposa l'adaptació d'una peça musical per tal d'adequar-la a uns recursos o mitjans diferents per als quals va ser creada.

L'autor basant-se amb Adler & Hesterman (1989) descriu els passos efectius per a una adaptació orquestral efectiva:

- Un coneixement profund de tots els instruments, les seves capacitats i característiques.
- Un coneixement íntim de l'estructura, estil i sonoritat original de la peça a transcriure.
- Familiaritat amb les practiques orquestrals.

A partir d'aquestes premisses, el procés passa per les següents etapes:

1. Examinar les característiques de la peça (tonalitat, estil, dinàmiques, àmbit i caràcter).
2. Fer una primera estimació sobre quins instruments serien els més apropiats per a cada part.
3. Un cop feta aquesta avaluació determinar altres elements (baixos, acompanyament, contrasubjectes)
4. Avaluar el grau de fidelitat a l'original i si s'han tingut de fer simplificacions rítmiques o canvis d'octava.
5. Considerar les articulacions i la capacitat dels instruments/instrumentistes per a interpretar-les.
6. Evitar que hi hagi instruments que estiguin tocant tota l'estona.
7. Reconsiderar les dinàmiques en base als nous instruments.
8. Assignar les parts més compromeses als musics més experimentats.

Pel que respecta a les partitures, detecta un seguit de mancances habituals, que convé evitar:

- Que no hi hagi lletres d'assaig
- Que hi manquin les dinàmiques o articulacions.
- Mides inadequades de la partitura.
- Concordança de totes les parts.

Aquestes mancances son degudes, segons l'autor, al poc temps dedicat o a un treball poc curos.

L'autor considera important que la tria de materials aporti interès, que sigui tocable, soni be, ensenyi alguna cosa, amagui deficiències, i en certa mesura, desafii als participants.



Els treballs que aporten propostes concretes sobre arranjament de materials son escassos i les aportacions son, en molts cassos, puntuals. Aquest fet possiblement es degui al fet que aquestes adaptacions s'han de pensar de forma individualitzada, tenint en compte, com indiquen alguns autors (Scruggs, 2009; Hopkins, 2013, Spears, 2014)

Algunes propostes de treball concretes les apunta Myers (2009) suggerint:

1. Treballar els patrons i tonalitats.
2. Compartir diferents notacions dels altres instrumentistes

Spears (2014) considera fonamental consultar als participants sobre els arranjaments.

Lapka (2015), fa algunes recomanacions concretes d'organització de grups instrumentals d'entre les que destaquen per la seva utilitat:

- Canviar el grau de dificultat per "augmentació" és a dir, eliminant les notes de pas tal i com es pot veure a la següent figura



- Escollir bé quines parts ha d'interpretar cadascú.
- Recomana professors específics personals en cas que calgui.
- Ampliar partitures per alumnes amb problemes de visió.
- Emprar notacions alternatives icòniques per als ritmes.
- Tenir materials a molts nivells observant d'adaptar-nos a la ZPD.

Calaix de Música 2.0 (A. Miralpeix) aporta un seguit de recomanacions per a arranjaments en entorns educatius que contempen d'altres aspectes.

- Per a harmonitzar es pot emprar bordons, obstinats i segones veus en terceres i sisenes.

- Combinar alternativament el baix i l'acord.
- Ritmar els acords placats fa l'acompanyament més viu i interessant.
- Vigilar que la línia del baix sigui diferent de la melodia.
- Conèixer la tessitura dels instruments
- Conèixer la sonoritat dels instruments.
- Conèixer les dificultats i possibilitats tècniques (d'execució de passatges, passos difícils, articulació i expressió dinàmica) de cada instrument.
- Adequar els materials a l'edat i nivell musical, de qui va adreçat.
- Contemplar la dificultat de lectura de la partitura.
- Contemplar l'equilibri i la quantitat de músics.
- Contemplar els instruments i equipaments o acústica amb què es comta.
- Vetllar perquè tothom s'ho passi bé tocant (ZPD)
- Provar diferents textures.
- Escoltar d'altres versions per veure'n les diferències i l'efecte de canvis en les estructures o instrumentacions.

Quaglia (2015) assenyala l'efectivitat dels recursos multimèdia l'abast dels alumnes per a una classe de música basada en UDL. En aquest sentit, el paper de la tecnologia assistiva, apareix com a element clau en alguns casos específics de discapacitat. (Hitchcock & Stahl, 2003; Darrow, 2010; Jellison, 2012; Fuelberth & Laird, 2014).

En aquest sentit, McCord & Watts (2006) exposen un exemple de orquestra on s'ha procedit, amb bons resultats, a

- Preparar els materials en format MIDI que poden ser escoltades per als alumnes amb l'elecció de diferents "tempi".
- Tenir veus simplificades de varies naturaleses.
- Disposar de vídeos on es veu d'a prop les posicions dels dits per les parts específiques.

Juntunen, Ruismäki & Ruokonen (2011) avaluen, revisen i analitzen l'ús i la utilitat de la tecnologia com a vehicle de suport en alumnes de violí i d'instrument de corda que reben formació en orquestres. Els resultats evidencien mancances en els programes de playback del tipus "Payback Orchestra" (Juntunen, 2013) i la poca tendència a ser emprats. Observen, no obstant això, un canvi en la tendència de l'ús d'aquestes tecnologies en contraposició als mètodes tradicionals. Tot suggereix que aquest tipus de tecnologies aniran prenent majors nivells d'implementació. Calen però millores, sobretot en l'accessibilitat dels menús i els programes de notació

Les propostes d'intervenció sobre els arranjaments i/o processos de preparació de materials van encaminats, tal i com es pot observar, a flexibilitzar i garantir la participació del col·lectiu de músics, a través d'una atenció individualitzada que contempli les capacitats i necessitats de cada participant. En aquest procés es recomana l'ús de la tecnologia.



### **2.3.4. Sobre el Director/Facilitador**

La persona que lidera, dirigeix o facilita el projecte condiona en un alt percentatge els resultats personals i musicals d'un projecte musical. Si be en l'entorn més clàssic es parla de "director", en altres àmbits s'empra el terme "facilitador". Optem per assumir com a sinònims aquests dos conceptes atès que en un projecte musical amb característiques d'accessibilitat universal, el director ha de fer tasques que van més enllà del treball de lideratge durant assajos i concerts.

Deegan (2007) exposa que el director d'orquestrades comunitàries és un guia musical, un transcriptor, un arranjador, un diplomàtic, un facilitador, un alumne, un conseller, un àrbitre, un company i un pare. Aquesta frase posa de manifest la multi funcionalitat del director en projectes d'aquesta naturalesa. Efectivament el facilitador ha d'emprendre tasques que van molt més enllà del purament musical.

Hallam et al. (2011) varen realitzar una recerca sobre percepcions de participants i directors, de les característiques que han de tenir els facilitadors musicals que treballen amb gent gran. Segons els resultats d'aquest estudi, qüestions referent a actituds positives dels directors es varen percebre com a molt més rellevant que les seves capacitats musicals. El treball determinava que aquestes son:

- Pacència
- Entusiasme
- Positivisme
- Sentit de l'humor
- Motivador
- Capacitat d'animar a continuar participant
- Capaç de respondre a les necessitats individuals
- Capaç de fer sessions enfocades però divertides

En un altre sentit, Silvey & Koerner (2016) apunten com a factor important per a la motivació dels participants en orquestres no professionals, l'expressivitat en la gestualitat del director. Segons aquests autors, hi ha una relació entre el gaudi dels participants i l'expressivitat del director, que alhora es tradueix en una major facilitat i capacitat de seguiment i, alhora, en una interpretació millor. VEURE ON VA (També esta a discussió)

Boerner & Freiherr von Streit, (2005) varen corroborar que la qualitat musical del director i la seva capacitat de lideratge no sempre es tradueix en un increment de la qualitat artística del resultat sonor, essent per a tal propòsit, molt més efectiu el treball col·laboratiu i el clima de grup.

Alguns treballs sobre directors de corals poden aportar propostes aplicables a orquestres universals donat que els perfils dels participants solen ser similars. En aquest sentit Einarsdóttir & Sigurjónsson (2010) suggereixen que el paper de director de cor va molt més enllà d'una bona tècnica i comprensió musical. Ha de ser capaç d'ensenyar i guiar, de fer la música comprensible i accessible amb sentit de l'humor. Fent creure al membres que seran capaços d'assolir allò del que no es senten capaços.

Bisautti (2013) en un estudi comparatiu de les percepcions dels directors i músics durant els assajos va constatar que els factors a considerar i que majoritàriament intervenen son els següents:

1. Treball en equip. Contemplat com a positiu pels participants i, per contra, com una dificultat per els directors. És un element que facilita l'assoliment d'objectius per part dels músics.
2. Afiliació. Els músics han de sentir-se formant part d'un col·lectiu.
3. Rols. Sovint el director, que te en la ment els objectius globals sonors, ha de fer valdre el seu criteri. És important que hi hagi, no obstant això, col·laboració i confiança amb els músics.

4. Respecte. Un factor fonamental a mantenir amb els musics i a fomentar entre ells.
5. Comunicació. Verbal i no verbal. El contacte visual i una actitud afectiva son fonamentals. Convé no tallar massa els assajos amb explicacions.
6. Entorn social. Un entorn i clima amistós resulta fonamental per als participants.
7. El sentit de responsabilitat. Considerat molt important per a alguns participants.

Lapka (2015) també proposa el treball cooperatiu

Carpenter (1988) va estudiar la relació entre les observacions verbals dels directors i el resultat musical comparant els resultats en bandes de nens i adults. Els resultats indiquen que no hi ha diferències molt significatives quant a indicacions musicals, a excepció de que en bandes d'adults, les qualitats personals del director son més ben valorades que en bandes infantils. Un resultat a considerar va ser que els grups que obtenien millors resultats musicals eren aquells en els que els directors dedicàvem més temps a verbalitzar aspectes sobre actituds en front la musica.

Per a Korn (2000) la capacitat o qualitat més important que ha de tenir un director d'orquestra comunitari és la defensa intrínseca i eficaç de l'educació musical i la capacitat de construir relacions amb comunitats noves com a servei a les institucions. En addició a aquestes qualitats, reconeix com a fonamentals, la comunicació apassionada, el coneixement del repertori simfònic, la defensa de l'educació musical, les habilitats de negociació política i, finalment, capacitats musicals d'expertesa.

No oblidem que des del paradigma del CM, el paper educatiu de les orquestres esdevé fonamental.

Així mateix, els esforços filantròpics per aconseguir finançament sostingut es poden orientar vers els programes escolars, o els de formació d'adults, en programes efectius i avaluables.

Cavitt (2003) estudia la correcció dels errors en assajos de música instrumental. L'estudi va detectar que els assajos més efectius acomplien les següents característiques:

- Els passatges a corregir eren detectats abans de l'assaig.
- El facilitador era tenaç i persistent en la correcció dels errors fins que aquesta es produïa.
- Un cop corregit l'error es repetia correctament varies vegades els passatges.
- Les explicacions verbals eren breus.
- Es produïa interacció entre el facilitador i els músics.
- Els passatges amb error es practicaven en múltiples contextos.
- Es donava sempre alts nivells de feedback, especialment positiu.

Shively(1995) assenyala la importància del rol del mestre-director, com a *coach*, modelador, director i supervisor.

Vinciguerra (2016).

- Atendre les necessitats afectives i emocionals de tothom per igual.
- Vetllar per detectar i intentar minvar l'ansietat de lectura i interpretació.
- El dinamisme i sentit de l'humor del director.

Com s'acaba de veure, les propostes de les recerques, apunten a un triple vessant del rols del director/facilitador, que ha d'atendre aspectes relacionats amb:

- Gestió musical



- Gestió emocional del grup
- Atenció individualitzada



### **2.3.5. Sobre els Participants**

Un element important a tractar en processos participatius en els quals no hi ha selecció de participants és, sens dubte, tot allò referent a les característiques, necessitats i condicionants d'aquests.

Deegan (2007) apunta que, habitualment, els músics amateurs tenen sentiments més positius envers els assajos que els músics professionals.

Creech et al. (2008) varen fer un estudi comparatiu de percepcions envers la interpretació musical entre músics clàssic i no clàssics. Sens dubte, en una formació musical on les procedències dels instrumentistes poden ser d'origen molt eclèctic, esdevé important considerar algunes aportacions d'aquesta recerca. Si bé la importància sobre el fet de col·laborar amb d'altres músics, o la identificació d'expertesa en la capacitat de detectar errors i mantenir habilitats, és valorat idènticament important tant per músics clàssics i moderns, hi ha algunes diferències en relació a percepcions o valoracions d'alguns aspectes. Efectivament els músics clàssics consideren més important que els no clàssics el treball individual. Mentre els músics clàssics es consideren influenciats per els seus mestres, familiars o companys professionals, els músics no clàssics manifesten sentir-se més influenciats per intèrprets reconeguts. Així doncs, els músics clàssics passen més temps practicant sols mentre que els no clàssics entren més temps a escoltar música del seu estil. Així doncs hi ha evidències de diferències significatives entre els perfils de músics clàssics o no. És significatiu que els intèrprets clàssics valoren més l'habilitat d'interpretar música escrita mentre que els no clàssics atorguen major nivell d'importància a habilitats no notacionals, com la memorització o improvisació. Finalment les percepcions sobre el "sentit" de fer música també presenta diferències significatives. Per a un

instrumentista clàssic la música és una activitat seriosa que implica una elevada dosi de responsabilitat individual. Per contra un músic no clàssic considera, majoritàriament, la música com a una activitat de diversió i escolta.

Coffman (2006) explora percepcions de participants en bandes comunitàries a Austràlia. Les creences dels participants són de necessitat, obligació, perseverança i forta identificació. L'autor considera important donar una petita formació musical inicial per als participants sense experiència musical que fomenti l'interès per progressar i per treballar fora de l'espai d'assaig. El baix cost per participar-hi, també es detecta com un element clau.

## CAPTACIÓ I RETENCIÓ DE PARTICIPANTS

La continuïtat dels participants és considerat per alguns autors (Arnold , 1997; StGeorge, 2010) com un element de motivació que determina l'èxit d'un projecte participatiu instrumental. Aquest aspecte es tractarà en profunditat a la discussió ja que els elements condicionants de la participació i continuïtat dels participants esdevenen un element crític a l'hora de valorar l'efectivitat de determinades actuacions i dissenys.

Mixon (2005) tracta sobre els programes musicals en escoles urbanes dels Estats Units, donant un seguit de consells per a la formació de programes musicals. La primera problemàtica que presenta és la de captació i retenció dels participants. En cas de molta demanda, Mixon recomana optar per els músics de més edat o els de major risc d'exclusió, en la mesura que els projectes orquestrals poden ajudar a la inclusió social d'aquests darrers. Per tal de "reclutar" participants, també proposa una actitud acollidora i amable. Referir-se a altres membres que ja són a l'orquestra pot esdevenir un incentiu.

Pel que respecta a la retenció, Mixon reconeix la dificultat que suposa donada l'exigència de tocar un instrument. Per tant recomana que el director sigui

persistentment encoratjador. Atorgar recompenses pot ser un element clau. En aquest sentit, també reconeix la importància de les actuacions amb públic. L'elecció del repertori també pot ser un factor que determini la continuïtat dels participants. És per tant un element a tenir molt en compte. Mixon aposta per repertoris eclèctics i multiculturalis o, en qualsevol cas que siguin significatius i representatius de les cultures dels participants.

Finalment, el finançament, esdevé també un element a tenir en compte. Tant pel que respecta a infraestructures, com a la possibilitat de tenir instruments a disposició<sup>4</sup>.

Arnold (1997), en un estudi en orquestres d'instituts, exposa la importància en adolescents per a garantir la permanència, d'una percepció per part d'aquests que amb el pas del temps decreix l'esforç i s'incrementen les habilitats. Malgrat això, aspectes com l'autoestima o el sentiment de facilitat vers la música, semblen tenir un paper important. Per aquesta raó el feedback per part dels facilitadors o professors ,es un factor clau.

Scruggs (2009) estableix algunes actuacions, des del constructivisme, que aporten solucions per afavorir el compromís en orquestres d'alumnat.

Aquestes actuacions proposades son:

1. Implicar als membres de l'orquestra en l'elecció del repertori.
2. Intentar que el programa inclogui varietat d'estils
3. Fer participar als musics en les decisions i auto-avaluació dels resultats
4. Estar pendent i receptiu al llenguatge corporal dels musics.
5. Assignar paper de lideratge als caps de corda.
6. Promoure assajos parcials de seccions o de grups reduïts de cambra

Una característica que pot tenir una orquestra universal és la possibilitat de reunir a persones de diferents generacions. Varvarigou et al. (2011) varen fer un

---

<sup>4</sup> El finançament, garantiria aspectes relatius al Principi d'Equitat.

estudi sobre un projecte musical instrumental Inter generacional que incloïa músics des de 15 a 75 anys. Els resultats del seu estudi indiquen que aquests tipus de projectes ofereixen oportunitats d'aprenentatge a tots els participants. Els beneficis van més enllà de lo social o emocional. També son un espai on es produeixen intercanvis d'experiències, habilitats, idees sobre el repertori i d'altres aspectes.

Cutietta & McAllister (1997) en un estudi sobre 668 estudiants d'orquestrades d'institut, no varen trobar cap evidència de que els trets de personalitat dels estudiants tingués alguna influència en la participació i continuïtat en projectes musicals, així com en la elecció de l'instrument.

### **3. METODOLOGIA**

---





### **3.1. Principals opcions metodològiques: La seva fonamentació.**

Aquest treball es posiciona en els enfocaments epistemològics del paradigma interpretatiu, atesa la naturalesa del problema i els objectius plantejats (Monteagudo, 2000), així com els propòsits d'intentar comprendre i interpretar els significats que les persones atribueixen als processos educatius.

És sabut que l'elecció dels aspectes metodològics constitueix un element crític i clau en qualsevol recerca. Així doncs convé ajustar les assumpcions i metodologies, tant a la naturalesa de la pròpia recerca com als objectius plantejats (de Gialdino, 2006).

La nostra recerca pretén combinar dos processos: d'una banda fer una prospecció sobre opinions de percepcions de participants a un projecte i a uns experts en practiques instrumentals grupals. Per altra banda es vol fer una anàlisi creuada en ambdós grups per mirar de trobar consensos i acords.

Es per aquestes raons que s'ha procedit a combinar les perspectives quantitativa i qualitativa, en el benentès que aquest dos plantejaments, serviran com a aproximacions complementaries (Cook & Reichardt, 1986; Monteagudo, 2000; García-Celay & León, 2006) i per tant, poden donar respostes més complertes als objectius plantejats en aquesta investigació.

Com assenyala Golafshani (2003) la triangulació de la informació provinent de fonts de diversa naturalesa, garanteix aspectes de fiabilitat i validesa en estudis de caràcter qualitatiu. Segons exposa aquest autor:

“L'associació de paradigma quantitatiu amb la recerca qualitativa a través de validesa i fiabilitat, han canviat la nostra comprensió del significat tradicional de fiabilitat i validesa des de les perspectives dels investigadors qualitativs”

Golafshani (2003;p. 604)

Tanmateix, donada la naturalesa exploratòria del projecte, no s'ha partit d'una hipòtesi, sinó que s'han formulat uns objectius, concretats amb qüestions de recerca, que desenvolupen i concreten les finalitats d'aquest estudi.

Per a l'anàlisi quantitativa s'ha optat per emprar el programa IBM SPSS Statistics, versió 23. L'anàlisi qualitativa dels resultats s'ha fet a través del programa Atlas-ti. 7

### **3.1.1. Enfocament general i justificació de les opcions metodològiques**

La recerca respon a un Estudi de Cas del tipus Instrumental (Stake, 2005) ja que el cas (Orquestra Inclusiva de la UVic-UCC) s'ha escollit, i de fet s'ha creat per a, entre d'altres finalitats, respondre les qüestions d'aquesta recerca. Alhora és, pel que respecta a l'objecte d'estudi, Observacional (Montoya, 1997) ja que el focus d'estudi és una organització o un aspecte d'aquesta. Finalment pel tipus de resultat és Avaluatiu (Serrano, 1994) ja que es descriuen i analitzen resultats del cas per a establir judicis sobre la realitat analitzada.



### **3.1.2. Justificació del disseny de la recerca**

Tal i com s'ha esmentat anteriorment (apartat 2.2.2.1), els treballs de Silver et al. (1998) varen servir per a determinar les característiques de la concreció de pràctiques en UD per a un context universitari.

Per al present estudi ens hem basat (i en part replicat) en el disseny de recerca emprat per Silver et al. (1998) Aquesta elecció es fonamenta en:

- paral·lelismes vers als punts de partida i fonamentació conceptual.
- aspectes de similitud dels propòsits.
- aspectes d'equivalència quant a característiques dels participants.

Efectivament, tant el treball de Silver com la present recerca coincideixen en basar-se en l'aplicació dels principis del D.U. a nous entorns. En ambdós cassos el marc conceptual de partida és el mateix, l'entorn de l'Universal Design i, alhora exploren nous entorns d'aplicació amb una absència de recerca prèvia.

Igualment, i pel què respecta als propòsits, existeix un objectiu implícit comú d'explorar les concrecions específiques dels principis del D.U. per a entorns i activitats diferents de les arquitectòniques. Efectivament, Silver et al. (1998) volien determinar, a través de definir UID, quines eren les directrius d'actuació que garantien l'aplicació del D.U. en entorns d'ensenyament post-secundari. En el nostre cas, l'objectiu es centra en identificar factors rellevants d'aplicar el D.U. focalitzat en activitats musicals grupals. Mentre Silver es centra en els processos instruccionals, aquest treball, tot i que contempla alguns aspectes sobre aprenentatge dels usuaris, no prioritza aquest aspecte. No obstant això, en ambdós cassos els usuaris pertanyen (majoritàriament) a forquilla d'edat subjecte a les assumpcions i principis de l'aprenentatge adult.

Quant als objectius específics, ambdós treballs es proposen concretar actuacions, establir, si cal, nous principis derivats de la concreció del D.U. així com identificar barreres d'implementació d'aquestes actuacions o principis.

Finalment, ambdós processos de recerca analitzen les opinions, percepcions i valoracions dels usuaris de les noves implementacions com a font d'informació, considerant a aquests com a subjectes implicats en el procés. Alhora, com hem assenyalat, ambos processos es produeixen sobre adults i per tant estan vinculats a les característiques del que es coneix com aprenentatge adult. D'altra banda, l'orquestra que s'ha creat i emprat per a l'obtenció de resultats i anàlisi del nostre treball, es troba vinculada a l'entorn Universitari. Si be aquest fet podria resultar anecdòtic, certs aspectes relacionats amb l'anàlisi dels resultats poden presentar certs paral·lelismes.

La taula 1 mostra els punts de similitud entre ambdós processos.

**Taula 1: Comparativa del treball de Silver et al. (1998) respecte a aquesta recerca.**

	Silver	Solé
Marc conceptual de partida	Es parteix de U.D.	Es parteix de U.D
Assumpcions	Es defineix UID	Definim DUO
Referències anteriors	No existeixen	No existeixen
Objectius	Identificar i definir actuacions Identificar barreres Adaptació o concreció en nous principis	Concreció d'actuacions Identificar barreres Concreció d'actuacions vinculades als principis UD
Participants	Docents i participants en experiència pilot	Experts i participants de una experiència pilot
Resultats derivats	Creació dels Principis UID	Elaboració de indicacions i recomanacions per a la creació d'Orquestres Universals

Ateses les coincidències pel que fa als punts de partida quant a marc teòric, propòsits de la recerca i característiques del procés, i tenint en compte, d'una banda, els resultats obtinguts per Silver et al. (1998), i per altra banda, les possibilitats derivades de la creació de l'orquestra com a base d'experimentació, s'ha optat per realitzar una recerca estructurada metodològicament de la següent manera:

- 1- Creació d'una Orquestra Universal amb les característiques descrites al apartat 2.1.5. i capítol 4 del present treball.
- 2- Identificació de processos que han resultat exitosos per al funcionament de l'esmentat projecte
- 3- Agrupar i categoritzar accions comunes similars.
- 4- Vincular les accions a cadascun dels 7 principis U.D (Experts en UD)
- 5- Creació i validació d'un qüestionari que es passarà a participants amb més de 2 anys de permanència en l'orquestra (Q.1P) i a experts en direcció instrumentals i d'altres camps afins del món de la música (Q2E)
- 6- A partir dels resultats del qüestionari convocar Grups Focals de Participants i d'Experts.
- 7- Analitzar els resultats.

Aquest procés, coincideix metodològicament amb recerques similars, be en propòsits (Silver et al., 1998) bé en entorns (Hallam et al., 2011)





### **3.1.3. Els Grups de Discussió o Grups Focals.**

El grup de discussió o grups focals (Krueger, 1991; Kitzinger, 1994; Aigner 2009; Escobar y Bonilla-Gimenez, 2009) es defineixen com a una tècnica de recollida de dades en estudis qualitius que permet obtenir informació sobre actituds, percepcions o opinions de persones. Consisteixen en converses grupals dissenyades i planejades, sobre un tema, qüestió o objectiu sobre el qual es vol aprofundir.

En base al procés descrit per Silver et al. (1998), i atès als paral·lelismes, ja comentats, pel que respecta al marc conceptual, objectius i propòsits entre aquest treball i el seu, s'ha contemplat la realització de grups de discussió. Aquests s'han realitzat, per partida doble, amb participants en el projecte "Orquestra Inclusiva" i amb experts en l'àmbit de la interpretació musical.

Altrament, es recomana (Escobar & Bonilla-Jiménez, 2009) l'ús dels grups de discussió com a eina especialment útil quan:

- el tema d'investigació es complex i inclou un ampli nombre de possibles variables. En aquest cas un grup focal permet que l'investigador concreti temps, recursos en les variables més pertinents.
- es persegueix generar idees per a una estratègia, posicionament o implementació d'un producte.
- es vol descobrir les percepcions de les persones respecte a quins factors generen o impedeixen un comportament, així com les seves reaccions davant diferents idees, conductes, productes o serveis.

L'elecció dels Grups de discussió, doncs, obeeix clarament a criteris de concordança d'objectius i a recomanacions metodològiques derivades de les

característiques d'aquesta recerca.

Aquesta tècnica ha permès respondre als objectius 1 i 2 d'aquest treball, així com a desenvolupar les tasques A, B, C i D.

El procés de disseny i concreció de les característiques dels grups i sessions es basa en les recomanacions de Krueger (1991).

### **3.1.3.1. El Grup Focal de Participants**

El Grup focal de participants de l'orquestra (GFP), seguint les recomanacions de Krueger (1991) s'ha realitzat en un entorn còmode i adequat. Han estat convidats 8 músics de l'orquestra i ha estat moderat, donada la implicació personal amb aquests participants, per el Dr. Robert Ruiz, el qual és expert en el camp de D.U. i en temes musicals. La durada ha estat de uns 90 minuts, aproximadament.

Els participants han estat escollits en base a criteris de diversificació i representativitat. S'ha vetllat per garantir la presència de membres amb diversitat quant a nivell musical, edat, procedència professional i temps de permanència a l'orquestra.

Durant la sessió s'han plantejat 3 objectius bàsics, que s'han guiat a través de la tasca del moderador. Aquests són:

1. Avaluar aspectes sobre satisfacció, punts fort i febles de l'orquestra.
2. Avaluar si els principis del disseny universal quedaven reflectits, segons les experiències viscudes pels membres, a través de les actuacions, processos i materials emprats.

3. Explorar i arribar a acords sobre la visió que els participants tenen dels 7 principis del D.U. pel que fa a una experiència d'orquestra universal. Si és possible, valorar la importància o rellevància de cada principi.

La transcripció completa de la sessió es troba a l'ANNEX 5.

### **3.1.3.2. El Grup Focal d'Experts**

El grup focal d'experts ha seguit les mateixes directrius organitzatives que el GF de participants. S'ha realitzat a l'Espai UVic de Barcelona. Ha estat moderat per l'autor d'aquesta tesi i el professor Daniel Jiménez, membre de la Línia de Disseny Universal del Grup de Recerca d'Atenció a la Diversitat, ha fet les tasques d'ajudant i col·laborador. Els participants obeïen a perfils provinents de diferents àmbits relacionats amb la direcció orquestral o el món acadèmic vinculat a l'educació musical.

S'han convocat a 8 participants tot i que finalment, per raons personals, només han pogut assistir 7.

La sessió ha tingut una durada aproximada de 120 minuts.

Els objectius plantejats per a aquesta sessió han estat:

- Debatre sobre quines restriccions pot tenir una orquestra amb característiques d'accessibilitat il·limitada?
- Valorar quins condicionants poden ser decisius?

- Obtenir informació sobre les percepcions del sentit d'una orquestra d'aquestes característiques, com a producte presentable davant un públic, més enllà del seu vessant terapèutic?
- Identificar quines poden ser les renúncies formals, estètiques i organitzatives?
- Valorar quines son les concrecions per a cada principi.

La transcripció completa de la sessió es troba a l'ANNEX 6.

### **3.1.4. Anàlisi de Dominis Lingüístics o Camps Semàntics**

L'anàlisi de domini cultural CDA és un entorn (Borgatti, 1994), una tècnica de recerca (Borgatti,1999), un paradigma (Hjørland, 1993), un enfocament (Atkinson, 1996) i un tàctica empírica que implica l'anàlisi d'un entorn específic (Smiraglia, 2012), que neix des del camp de l'etnografia (Spradley, 1980).

Segons Hjørland (1993) es tracta de:

- En primer lloc, un Paradigma Social que promou la Psicologia Social, la Sociolingüística, la Sociologia del Coneixement i la sociologia de la Ciència.
- En segon lloc una aproximació funcional que pretén entendre les funcions implícites i explícites de la informació i la comunicació per traçar els mecanismes subjacents al comportament.
- En tercer lloc una aproximació realista-filosòfica que pretén trobar les bases dels factors externs a les percepcions individuals i subjectives dels usuaris.

Atkinson & el Hap (1996) exposen la utilitat d'aquesta metodologia d'anàlisi ja que l'enfocament es centra en la totalitat de les dades qualitatives registrades, ja siguin verbals o escrites. A més d'emprar-se com a font primària d'informació, els resultats del CDA, permeten interpretar les dades d'altres fonts. L'enfocament fa referència a l'anàlisi d'entrevistes obertes, però és aplicable a qualsevol font de dades estructurada, i amb l'objectiu de permetre als participants, identificar els temes i qüestions importants.

Aquest tipus d'anàlisi es basa en quatre passos (Spradley, 1980) que consisteixen en:

1. Identificació dels dominis o temes principals plantejats pels entrevistats
2. L'agrupament dels temes més concrets dins de cadascun d'aquests dominis per construir subcategories.
3. L'especificació dels significats dins de cada subcategoria.
4. La construcció d'una visió de conjunt a través de l'exploració d'interrelacions entre els diferents dominis.

## 3.2. Instruments i Procediments

Els instruments emprats en aquesta recerca per a la recollida d'informació han estat 5.

- Dos qüestionaris principals, lliurats a experts en gestió d'agrupacions instrumentals de diversa naturalesa i als participants en el projecte "Orquestra inclusiva de la UVic-UCC", en els que es pregunta sobre factors concrets d'implementació relacionats i vinculats amb els 7 principis del Disseny Universal.
- Un qüestionari addicional amb 3 preguntes obertes referides expectatives, als motius de participació i continuïtat en l'OI
- Dues sessions de Grups de Discussió fetes a Experts i Participants.

Malgrat que aquests són els instruments específicament dissenyats per a la present recerca, també ens ha estat d'utilitat, de forma puntual, dues fonts d'informació basades en l'observació directa: les anotacions fetes durant el primer any de funcionament de la OI i l'experiència de l'autor d'aquesta tesi com a director d'aquesta formació durant els 4 anys de funcionament de l'esmentada orquestra.





### 3.2.1. Els Qüestionaris Q1P i Q2E



Enquesta sobre la percepció de la importància relativa d'aspectes de disseny i funcionament de l'ORQUESTRA INCLUSIVA DE LA UVIC

[Abandonar->](#) [Continuaré més tarde](#)

#### 1.- IMPORTANT

Aquesta enquesta forma part d'una tesi doctoral sobre el procés de creació de l'orquestra de la que formes o has format part. Agraïm la teva col·laboració

[Sigüente->](#)

25%



### **3.2.1.1. Sobre el Model de Qüestionari**

Com a eina prospectiva inicial i com primera aproximació que permeti identificar aspectes rellevants o crítics a tractar en els grups focals posteriors s'ha optat per el qüestionari. Amb aquest propòsit i donat que s'ha realitzat grups focals amb participants de l'orquestra inclusiva i amb experts en el camp de la música s'ha procedit a confegir dos qüestionaris. El Q1P (Qüestionari 1 de Participants) i el Q2E (Qüestionari 2 d'Experts).

Per a l'elaboració dels qüestionaris s'ha seguit les recomanacions de Vallejo (2011) Chica & Costa (2006) i Quivy & Van Campendhoudt (2001). S'ha optat per el model de Likert (Likert, 1932; Jamieson, 2004; Allen & Seaman, 2007).

Segons aquest model, específicament construït per valorar percepcions i opinions, s'estableix, generalment una escala de 5 ítems ordenats de menys a més rellevància (Likert, 1932).

Pel Q1P l'escala contemplava valoració d'acord/desacord en 5 categories:

1. Estic en total desacord
2. Bastant en desacord
3. Indiferent
4. Bastant d'acord
5. Totalment d'acord

D'altra banda, donat que algunes de les actuacions reflectides a les preguntes no afecten a tots els usuaris es va incloure 2 ítems més:

- 6- No aplicable o no procedeix
- 7- NS/NC

Aquestes dues possibles respostes, posteriorment i per a l'anàlisi, s'han codificat i tractat com a "registres perduts".

Pel que respecta al Q2E hem canviat les opcions de resposta per ítems d'opinió d'importància donat que els experts no ha estat subjectes de l'orquestra inclusiva. La formulació en aquest cas ha estat:

- 1- Gens Important
- 2- Poc important
- 3- Indiferent
- 4- Bastant important
- 5- Molt important
- 6- No aplicable o no procedeix
- 7- NS/NC

A fi i efecte de poder contrastar les opinions d'experts amb les percepcions de participants, hem optat per incloure les mateixes preguntes referides a factors, en ambdós qüestionaris. No obstant això, el Q1P inclou preguntes específiques sobre percepcions de satisfacció personal i valoració de l'aprenentatge, que s'han emprat posteriorment per a l'anàlisi final. Altrament el Q2E inclou una pregunta sobre l'activitat professional dels enquestats. Aquest ítem ha permès contrastar discrepàncies d'opinió en base a la vinculació professional amb el món de la música ( intèrpret, director, compositor, etc.. )

### 3.2.1.2. Elaboració del Qüestionari

Per a la concreció de les preguntes musicals del qüestionari referides a factors, hem procedit a una selecció basada, d'una banda, en recomanacions o resultats de recerques anteriors, i per altra banda, en resultats d'actuacions dutes a terme durant el primer any de funcionament de l'Orquestra Inclusiva.

Hem tingut en compte els criteris extrets de la revisió bibliogràfica d'estudis existents sobre dinàmiques i funcionament de grups instrumentals de característiques similars.

Paral·lelament, i donat que *l'Orquestra Inclusiva* ja estava en funcionament des de feia un any en el moment d'inici d'aquesta tesi, vam optar per fer un buidatge de totes les actuacions enregistrades en el "diari d'orquestra", així com d'altres, dutes a terme en el procés d'arrencada del projecte. Es van contemplar aquelles que es varen identificar com afavoridores, com aquelles que es varen percebre com a limitadores. Aquestes actuacions valorades inicialment com a rellevants quant al seu paper facilitador, es poden veure en la versió d'esborrany de qüestionari a l'annex 10.

Els aspectes contemplats es poden categoritzar en:

- Aspectes musicals estructurals intrínsecs de les peces escollides (Ritme, Tonalitat, Estructura, Harmonies)
- Aspectes musicals referents a les adaptacions i arranjaments.
- Elements referents a la instrumentació.
- Aspectes sobre dinàmiques, durada, organització dels assajos.
- Aspectes sobre tasques o qualitats del director i assistent.
- Aspectes sobre mobiliari.

- Aspectes sobre materials i suports.
- Valoracions sobre el repertori.
- Condicionants inherents a la naturalesa del projecte i a les tipologies de participants.

En base a aquests criteris i a través del creuament de les practiques dutes a terme amb les evidències bibliogràfiques, s'ha optat, en la versió definitiva per 27 preguntes. Seguidament s'exposa i detalla la temàtica consultada a cada pregunta, juntament amb referències bibliogràfiques d'articles on es tracta la rellevància o conveniència, de cada tema o actuació.

Les preguntes formulades en la versió definitiva, tracten de:

**P.1. La gratuïtat del projecte** (Coffman, 2006). Donada la possibilitat, gràcies al suport institucional de la UVic-UCC, d'oferir una activitat gratuïta per als participants, es va contemplar la necessitat de preguntar sobre aquest aspecte i la seva rellevància.

**P.2. Les infraestructures** (Vallo, 2001; Mixon, 2005; Deegan, 2007). Fa referència a tots aquells aspectes sobre suports que aporta la infraestructura de la UVic. Això implica aspectes tant diversos com, la sala d'assaig, els materials, els suports tècnics, la calefacció etc...

**P.3. L'existència d'un assistent que vetlla per atenció individualitzada** (Spears, 2014). Un rol present des de l'inici de l'orquestra ha estat el de l'assistent. La seva tasca és atendre les demandes i necessitats individuals de tots aquells participants que ho demanin o que es detecti que necessiten suport. Actua fent tasques imprescindibles que, en la majoria dels casos, serien difícilment assumibles des del rol de direcció.

**P.4. El treball per cordes i l'auto gestió** (Scruggs, 2009; Myers 2009; Darrow et al. 2014; Spears, 2014). Des d'un inici s'ha vetllat per fomentar l'ajut entre companys de faristol o corda. Sovint aquell músic de cada secció més experimentat ha adquirit un paper de lideratge que permet que molts dubtes o qüestions es solucionin sense necessitat d'intervenció del director o l'assistent

**P.5. La flexibilitat i agilitat en el lliurament de partitures** (Ruthmann & Hebert, 2012). Hem procurat tenir les partitures per a tothom amb el major grau d'adaptació possible. També s'ha vetllat per la rapidesa en el lliurament de materials modificats. En aquesta tasca considerem essencial el paper que ha tingut la tecnologia notacional.

**P.6. Possibilitat de tutorials personalitzats per a persones amb dificultats.** (Lehman & Ericsson, 1997) El programa Noteflight premium, ofereix la possibilitat d'extreure àudios a partir de les partitures. Aquests àudios poden equalitzar-se controlant els tempos i nivells de sortida de cadascun dels instruments. Vàm oferir, sota demanda, la possibilitat de lliurar tutorials que podien incloure els àudios de les parts a tocar, amb o sense orquestra, amb el volum de les parts individuals augmentat o a "tempi" més lents.

**P.7. Les dimensions del grup** (Spears, 2014). Que ha anat variant al llarg dels anys de 25 a 45.

**P.8. La possibilitat d'emprar instruments Orff i teclats** i el seu paper com a incrementador del grau de participació (Burnsed & Fiocca, 1990; Mixon, 2005; Estarriaga & de Landa, 2012). La possibilitat d'assignar a participants no experimentats, instruments de teclat o de plaques, ha permès incorporar de manera ràpida i fàcil a aquest col·lectiu.

**P.9. La varietat d'estils del repertori** (Scruggs, 2009; Biasutti, 2013).

**P.10. La durada dels assajos** (Goolsby, 1996). Els assajos duren de 60 a 90 minuts. Hem considerat que és un temps que permet no generar fatiga excessiva.

**P.11. La conveniència de peces obstinades** (Geiersbach, 1998; Stabley, 2001; Solé, 2006). Les peces del tipus obstinat permeten una gran tolerància a l'error donat que la seva estructura de cèl·lules curtes permet una incorporació immediata en al cas d'equivocació. No obstant això poden suposar un efecte fatigant degut a un excés d'accions repetitives. S'ha interpretat dues peces d'aquest tipus en el primer any.

**P.12. Els arranjaments amb parts individualitzades i la seva adaptació a les capacitats de cadascú** (Scruggs, 2009; Spears, 2014; Vinciguerra, 2016).

**P.13. La presència de participants amb diverses capacitats musicals** (Korn, 2000; Spears, 2014; Vinciguerra, 2016), podia representar un aspecte negativament valorat, tant pels musics experts, que ho podien viure com a un element limitador, com per als musics novells que els podia produir un sentiment d'inferioritat vers als professionals. És per això que hem cregut oportú incorporar aquesta pregunta.

**P.14. La disposició en l'espai** (Cassie, 2008; Myers, 2009; Biasutti, 2013; Spears, 2014). L'orquestra ha anat provant diverses disposicions. Mai han estat imposades i algunes s'ha produït de forma natural. Sempre s'ha vetllat per disposicions que garantissin una bona visibilitat per a tots els musics.

**P.15. La possibilitat d'espais d'improvisació lliure** (Spears, 2014). En el cas dels instrumentistes més experimentats se'ls ha donat la opció en determinades peces d'improvisar.



**P.16. La no limitació en funció d'habilitats musicals dels participants**

(Myers, 2009). En cap cas s'ha limitat la participació a cap persona (de fet, durant el primer any, l'orquestra comptava amb 6 instrumentistes sense cap coneixement musical de llenguatge o execució instrumental).

**P.17. L'actitud positiva del director davant els errors** (Lehman & Ericsson,

1997; Hallam et al., 2011; Biasutti, 2013). Es vetlla per abordar els assajos amb sentit de l'humor, sense renyar ningú i respectant totes les limitacions personals.

**P.18. La varietat d'edats dels participants.** (Korn, 2000; Varvarigou, Creech,

Hallam & McQueen, 2011; Spears, 2014) El valor i potencial d'una experiència intergeneracional és un factor a valorar.

**P.19. La popularitat del repertori i el seu efecte sobre l'aprenentatge.**

(Burnsed & Fiocca, 1990; Myers, 2009; Scruggs, 2009) Les limitacions d'elecció del repertori estan condicionades pel tipus nombre i característiques dels instrumentistes participants. No obstant això es va considerar oportú incorporar peces molt conegudes. Es va valorar que aquest aspecte podia tenir repercussió sobre la simplicitat o menor esforç de l'activitat i sobre aspectes de satisfacció i continuïtat.

**P.20. L'ús de tonalitats simples.** (Spears, 2014) La tonalitat de les peces és

una qüestió de compromís entre interessos diferents degudes a la presència o no d'instruments transpositors (recordem que la presència d'un saxo alt en mib, implica que una peça en la tonalitat de Do M Quedarà en La M per a aquest instrument, amb la conseqüent complicació que implica una armadura amb 4 alteracions). Sempre que ha estat possible s'ha transcrit el material a tonalitats adequades a les capacitats de la majoria.

- P.21. L'ús de ritmes quaternaris.** (Povel, 1984; Stabley, 2001). S'ha evitat, en la mesura del possible, els ritmes ternaris lents o les prolacions ternàries (6/8, 9/8, 12/8).
- P.22. L'ús d'harmonies no complexes.** (Stabley, 2001; Solé, 2006) Les harmonitzacions es simplifiquen per a instrumentistes polifònics (guitarra piano) no experimentats.
- P.23. Enregistraments i escolta posterior d'assajos.** (Stuart, 1979; Vallo, 2001; Austin & Berg, 2006; Scruggs, 2009; Darrow, 2014). S'enregistren fragments d'assajos i es reproduïxen posteriorment o es lliuren per correu electrònic als participants.
- P.24. Claredat en la gestualitat del director** (Carpenter, 1988; Sidoti, 1990; Price & Winter, 1991; Bergee, 1992; Braem & Bräm, 2001; Deegan, 2007; Luck & Sloboda, 2008; Morrison, Price & Cornacchio, 2009; Biasutti, 2013; Silvey & Koerner, 2016). Es gestualitza molt clarament, sobretot portant el compàs.
- P.25. Actuacions en públic.** (Goodmann, 1962; Darrow et al. 2014). Es programen actuacions en públic com a objectiu de cada projecte.
- P.26. Notacions alternatives.** (Myers, 2009; Vinciguerra, 2016) Es lliuren partitures en notacions alternatives per a qui ho necessiti.
- P.27. Comoditat del mobiliari** (Kenny & Ackermann, 2009). Es procura que el mobiliari sigui còmode per a l'ús. Cadires sense recolzador de braços, banquetes per als pianos i teclats, taules per als metal·lòfons, etc.

### 3.2.1.3. Validació del Qüestionari

El la següent fase, i un cop elaborat un prototip de qüestionari, es va reunir a una comissió d'experts en Disseny Universal, formada per 4 especialistes en Disseny Universal: 3 Doctors especialistes en aquest àmbit (Dr. Robert Ruiz, Dr. Jaume Miquel March, Dra. Tamara Gastelaars), dos dels quals, a més, tenen coneixements musicals. També va participar en aquest procés de validació un doctorand (Daniel Jiménez) en Ciències de la Salut.

L'objectiu d'aquesta comissió va ser:

1. Ajustar, validar i consensuar, les preguntes del qüestionari.
2. Eliminar les preguntes redundants
3. Valorar quin principi o principis del U.D. es relacionen o vinculen amb cadascuna de les preguntes.

La taula 2 mostra el resultat de les valoracions dels experts. Els ítems marcats amb un X corresponen a aquells que, de forma unànime, han estat vinculats a un mateix principi. En el cassos discrepants s'exposa de forma numèrica el nombre d'experts que assignen l'ítem a cadascun dels principis, segons el cas. En el cas de l'ús d'obstinats es considera que afecta al principi 6 en negatiu (aquest aspecte es tractarà a la discussió).

**Taula 2: Valoracions de la comissió d'experts sobre assignació a principis del Disseny Universal a les 27 preguntes referides a factors dels Qüestionaris Q1P i Q2E**

	1 Equitat	2 Flexibilitat	3 Simplicitat	4 Perceptibilitat	5 Tolerància a l'error	6 Baix esforç	7 Espais i mides
1 Gratuïtat	<b>X</b>						
2 Infraestructures i Equipaments							<b>X</b>
3 La presència de l'Assistent		<b>2</b>		<b>1</b>		<b>1</b>	
4 Treball per cordes		<b>X</b>					
5 Us de tecnologia notacional		<b>1</b>	<b>3</b>				
6 Tutorials			<b>2</b>	<b>1</b>	<b>1</b>		
7 Dimensions del grup							<b>X</b>
8 Repertori adequat i variat	<b>X</b>						
9 Disposar d'instruments Orff i de percussió	<b>2</b>					<b>2</b>	
10 Durada de l'assaig						<b>X</b>	
11 Obstinat					<b>2</b>	<b>-2</b>	
12 Arranjament multinivell			<b>X</b>				
13 Heterogeneïtat de nivells MUSICALS		<b>X</b>					
14 Disposició en l'espai				<b>1</b>			<b>3</b>
15 Espai per improvisar si es demana o es creu oportú		<b>X</b>					
16 NO LIMITACIO VERS Coneixements musicals previs	X						
17 Feedback positiu davant l'error					<b>X</b>		
18 Ampli rang d'edats HETEROGENEITAT DEL GRUP		<b>X</b>					
19 El fet d'escollir peces conegudes					<b>3</b>	<b>1</b>	
20 Optar per tonalitats naturals si és possible			<b>X</b>				
21 Ús de ritmes quaternaris			<b>X</b>				
22 Ús d'harmonies simples			<b>X</b>				
23 Enregistrar periòdicament els assajos i deixar-los escoltar				<b>X</b>			
24 Gest del director molt clar				<b>X</b>			
25 Tocar en públic	<b>X</b>						
26 Lliurament del material en Notacions alternatives				<b>X</b>			
27 Mobiliari adequat a les necessitats							<b>X</b>

El resultat final validat per la comissió va ser un cos de 27 preguntes relacionades amb els 7 principis del D.U. repartides de la següent manera

**Taula 3: Repartiment per principis del les preguntes dels qüestionaris Q1P i Q2E**

Principi	Preguntes relacionades amb cada principi					
1 Equitat	1	8	9	16	25	
2 Flexibilitat	3	4	5	13	15	18
3 Simplicitat	5	6	12	20	21	22
4 Perceptibilitat	3	6	14	23	24	26
5 Tolerància a l'error	6	11	17	19		
6 Baix esforç físic	3	8	10	11	18	
7 Espais i mides	2	7	14	27		

Mentre que en el Q1P (Vegeu ANNEX 3) aquestes preguntes es varen seqüenciar de forma aleatòria, en el cas del Q2E, es va procedir a agrupar-les per principis amb una breu descripció del principi al qual l'havíem adscrit. (Vegeu ANNEX 3)

### 3.2.1.4. Consistència interna

Segons Gliem & Gliem (2003), resulta imperatiu calcular el coeficient alfa de Cronbach per a la consistència interna, quan s'empren escales del tipus Likert. Aquest valor ens dona una estimació de la consistència interna de grups de valors associats. Segons George & Mallery (2003, p.231) aquest valor s'interpreta com a:

Excel·lent si alfa >9

Bo si alfa >8

Acceptable si alfa >7

Qüestionable si alfa >6

Pobre si alfa >5

Inacceptable si alfa <5

Atès que les preguntes no atribuïtives d'ambdós qüestionaris són les mateixes, s'ha procedit a realitzar el càlcul de la variable  $\alpha$  per al total de resultats de Q1P i Q2E.

El resultat de l'alfa de Cronbach corresponent a la totalitat del qüestionari és de  $\alpha=0,799$ , la qual cosa ens mostra uns nivells bons de consistència interna.

S'ha procedit, també, a calcular el valor alfa de Cronbach per a cadascuna de les dimensions que corresponen als principis des UD i que agrupen més d'una pregunta. Com es mostra a la Taula 4, els resultats, malgrat ser menors que per a la totalitat del qüestionari, són acceptables en tots els casos.

**Taula 4: Resultats de Alfa de Cronbach de les Dimensions per principis del Qüestionari Q1P+Q2E**

Principis	Alfa de Cronbach
1 Ús Equitatiu	,720
2 Ús Flexible	,736
3 Ús Simple i Intuïtiu	,741
4 Informació Perceptible	,727
5 Tolerància a l'error	,703
6 Baix esforç físic	,722
7 Espais i mides apropiades	,722





### **3.2.2. El Qüestionari Addicional Q3 de Participants**

Durant el procés d'anàlisi, ens vam adonar de la necessitat de tenir informació sobre alguns aspectes referents als participants de l'orquestra que no havien quedat reflectits en les preguntes del qüestionari Q1P i que alhora tenien un caire de valoració personal que feia recomanable no posar-les a debat durant els grups de discussió.

Aquests es referien a qüestions importants per la discussió final sobre els motius pels quals els membres de l'orquestra s'havien apuntat a formar-ne part, quines eren les expectatives que tenien, si s'havien acomplert o no i, finalment, quins eren els motius de la seva continuïtat.

Per aquesta raó es va demanar, per correu electrònic, a tots els participants de l'orquestra Inclusiva, que responguessin en resposta oberta a les següents 3 preguntes.

1. Quins son els motius pels quals et vas apuntar a l'Orquestra? Com va ser aquest procés?
2. Quines eren les teves expectatives sobre el que hi trobaries? Es van acomplir?
3. Malgrat tot, perquè hi segueixes formant part?

Amb aquest qüestionari pretenem obtenir informació addicional sobre expectatives dels usuaris i sobre aquells elements clau que afavoreixen la continuïtat. Sens dubte aquest darrer aspecte, tal i com assenyala Goodmann (1962) és un element comú i crític en la majoria de formacions d'aquest tipus.

Amb les respostes rebudes, s'ha procedit a fer una anàlisi qualitativa de camps semàntics a través del programa Atlas.ti 7 que ve a complementar les dades obtingudes tant del qüestionari Q1P com del grup de discussió de participants.

### **3.2.3. Fases i Procediments**

El present estudi s'ha estructurat, seguint el model de recerca emprat per Silver et al. (1998), en 7 fases de desenvolupament, cadascuna d'elles amb objectius específics i seguint un calendari establert.

Aquestes fases son les següents:

FASE 1. Creació d'una orquestra oberta a la participació de tothom (Orquestra per a tothom), que ha servit com a element d'assaig de diferents actuacions que, posteriorment, s'han analitzat i valorat. De Setembre de 2014 a Juny de 2015.

FASE 2. Buidatge de les actuacions fetes, i assumpcions i decisions preses durant el primer any de funcionament de l'orquestra. Revisió bibliogràfica. Tardor 2015.

FASE 3 Desenvolupament i validació dels qüestionaris per un grup d'experts en D.U. Tardor de 2015.

FASE 4 Enviament i recollida dels qüestionaris a participants (Q1P, Q3) i a experts en l'àmbit de la interpretació instrumental en grup (Q2E). Hivern 2015-2016

FASE 5 Buidatge i anàlisi dels resultats dels 3 qüestionaris. Primavera de 2016

FASE 6 Preparació i "execució" de Grups de Discussió de Participants i d'experts. Tardor de 2016 a Gener de 2017

FASE 7 Anàlisi qualitativa dels Grups de Discussió.

FASE 8 Redacció del document.

### **3.2.3.1. Fase 1: Creació de la Orquestra Inclusiva de la UVic-UCC**

A partir de la iniciativa de l'autor d'aquesta tesi i amb la col·laboració de la professora Mercè Carrera i el suport institucional de la Universitat de Vic, es va procedir a la creació d'una orquestra dins el marc de la pròpia Universitat, i amb propòsits d'universalitat. El planteig inicial va ser convocar a les persones interessades i posteriorment, en base als instruments i el nivell dels participants, cercar repertori adient o que es pogués adaptar fàcilment.

Algunes de les actuacions d'organització i funcionament es van prendre a partir de recomanacions de estudis vinculats amb gestió orquestral o disseny universal aplicat a l'àmbit musical educatiu.

El procés cronològic i totes les informacions referents a l'orquestra es poden trobar en l'ANNEX 1 i el capítol 4.

### **3.2.3.2. Fase 2: Buidatge dels resultats del primer any de funcionament**

Transcorregut el primer curs de funcionament de l'orquestra, i en base a les experiències viscudes, els registres presos en el diari d'orquestra (vegeu annex 7), sobre actuacions i resultats, i les percepcions compartides entre el director, assistent i alguns membres de l'orquestra, es va fer un buidatge d'aquests resultats.

Els aspectes que es van tenir en compte, eren tots aquells que afectaven al “bon funcionament” de l’orquestra. Entenent, que aquest paràmetre es concretava en totes aquelles accions o decisions que, o bé incidien en el benestar dels participants, o en l’efectivitat, agilitat i resultat musical del projecte.

Aquests es va concretar en una doble llista on s’inclouien, d’una banda, aspectes que semblava que havien tingut repercussions positives vers el funcionament de l’orquestra, les dinàmiques o els resultats musicals, i per altre, aspectes que no havien funcionat o havien dificultat el projecte (vegeu annex 10).

Amb aquest resultats i atenent, també, a criteris bibliogràfics, es va desenvolupar un primer model de qüestionari que no incloem en aquesta recerca i que tenia 35 preguntes.

### **3.2.3.3. Fase 3: comissió d’experts en Disseny Universal**

En la fase 3, una comissió d’experts en DU es va reunir per a desenvolupar els qüestionaris Q1P i Q2E. Aquesta comissió estava formada per el Dr. Robert Ruiz, expert en DU i músic amb titulació superior, el Dr. Jaume Miquel March, membre de la línia de DU dins el GRAD i músic amateur, La Dr. Tamara Gastelaars, especialista en UID i Daniel Jiménez, doctorand en DU.

Els objectius d’aquesta comissió eren, d’una banda, elaborar i validar el qüestionari, i d’una altra, establir les vinculacions entre el cos de preguntes sobre accions, i els principis del DU. Aquest procés es descriu detalladament a l’apartat 3.2.1. Es pretenia, a partir de la formulació inicial de propostes (ANNEX 4), eliminar qüestions redundants o innecessàries. Altrament, de la formulació inicial, en la qual s’havia estimat amb criteris poc restrictius, a quins principis podria afectar cadascuna de les actuacions, es pretenia re formular les vinculacions als

principis de cadascuna de les preguntes referents a aspectes de funcionament i disseny de l'orquestra. Volíem que aquest procés fos el màxim de consensuat entre tots els experts.

Finalment es va desenvolupar un model de qüestionari, que va permetre elaborar els qüestionaris definitius (vegeu annex 3).

Els Qüestionaris definitius, es van introduir en la plataforma web Encuestafacil.com, que permet el lliurament i la recollida de resultats via correu electrònic. En el seu format final, es poden veure als l'ANNEXOS 7 i 8

#### **3.2.3.4. Fase 4: Enviament i recollida dels Qüestionaris**

El qüestionari Q1P va ser lliurat durant els mesos de desembre de 2015 a juny de 2016. Es va trametre a un total de 59 participants de l'orquestra Inclusiva dels quals 36 van respondre'l.

El qüestionari d'experts es va lliurar durant els mesos de novembre de 2016 a març de 2017 a 254 persones vinculades amb el mon de la música instrumental. Músics, directors, docents, teòrics i especialistes acadèmics. D'aquests, 100 van obrir el correu i d'aquests 100, 41 van contestar-lo totalment o parcial.

#### **3.2.3.5. Fase 5: Anàlisi dels resultats del Q1P i Q2E**

Un cop analitzats i avaluats els resultats d'ambdós qüestionaris hem plantejat quins aspectes cal considerar per a definir alguns dels temes a tractar en els corresponents grups focals.

### **3.2.3.6. Fase 6: Grups Focals**

Un cop fet el buidatge dels qüestionaris Q1P, Q2E i Q3 hem dut a terme dos grups focals. Els resultats dels qüestionaris s'han tingut en compte per a determinar l'enfocament d'algunes preguntes en aquests grups focals.

### **3.2.3.7. Fase 7: Anàlisi i Discussió**

La fase final de la recerca ha consistit en analitzar i contrastar tots els resultats de forma creuada i triangulada, juntament amb les aportacions bibliogràfiques exposades en el capítol 2. A partir d'aquest, ha estat possible assolir els objectius plantejats i extreure les conclusions de la recerca.





## **4. L'ORQUESTRA INCLUSIVA DE LA UVIC- UCC COM A OBJECTE D'ESTUDI.**

---



Un element clau per al desenvolupament d'aquesta recerca ha estat la creació d'una Orquestra o grup instrumental amb propòsits d'universalitat.

L'Orquestra Inclusiva de la Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya

Aquesta formació musical-instrumental ha estat concebuda i desenvolupada com a una activitat "per a tothom", oberta a la participació de totes aquelles persones que hi vulguin formar part, i per tant, a la qual hi puguin accedir i participar, persones amb diferents edats, nivells de coneixement i habilitats musicals o interpretatives.

La formació coincideix en propòsit amb la definició d'Orquestra Universal desenvolupada anteriorment a l'apartat 2.1.5.

Aquesta formació ha servit com a eina d'experimentació i alhora com a font de recollida de dades, tant pel que respecta a la valoració d'accions que hagin tingut resultats favorables (sobre resultats musicals, satisfacció i permanència dels participants i clima als assajos), així com a banc d'experimentació d'algunes directrius proposades de d'aportacions d'altres autors.

Així doncs, atenent a les recomanacions exposades en el marc teòric, extretes d'experiències similars anteriors i estudis sobre orquestres, l'orquestra ha estat un element fonamental.

Seguidament procedim a exposar el procés de creació, les estratègies de funcionament. Els aspectes de continuïtat es valoraran en la discussió i conclusions d'aquesta tesi atès que els factors que poden condicionar aquest paràmetre depenen de les percepcions dels participants.

Els detalls sobre aspectes concrets els podem trobar a l'annex 1.



## **4.1. Organització de l'Orquestra Inclusiva de la UVic-UCC**

Ja hem apuntat que l'Orquestra Inclusiva ha estat concebuda, des del seu inici, com a una formació que doni cabuda a tots els participants que ho desitgin. No es contempla cap limitació sobre el grau de competències musicals dels seus membres.

Els elements d'espais i equipaments han estat aportats per la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya. En termes generals, aquests son:

- Els elements d'espais i sales d'assaig, llum, calefacció etc.
- El mobiliari ordinari i musical (cadires, faristols)
- Els instruments disponibles a l'aula de música (teclats, xilòfons, metal·lòfons, guitarres, percussions, piano)
- Suports tècnics (fotocopiadores, ordinadors, gravadores)

El recolzament institucional i acadèmic de la Universitat ha possibilitat promoure una activitat gratuïta per als participants.

Per raons contextuals s'ha optat per fer assajos de 90 minuts de durada un migdia a la setmana, que ha anat variant cada any en funció de les possibilitats d'ocupar els espais i les carregues docents del director i assistent. Sempre s'ha consultat als participants sobre la seva disponibilitat. Tot i així en alguns cassos s'ha hagut de prendre decisions que afectaven a la possibilitat de participar d'algun músic.

Des de l'inici es va contemplar la conveniència d'un assistent que vetlles per atendre a les necessitats musicals, de lectura, ritme, entrades o afinació dels

participants, o pogués substituir al piano qualsevol veu important en el cas d'absència.

Presentem, a continuació les actuacions i aspectes contemplats i plantejats inicialment en el procés d'organització, ordenats per principis del D.U.

### **Ús Equitatiu:**

- Es va oferir una activitat gratuïta, per tant que no suposava despeses econòmiques de participació. D'altra banda, els alumnes que participen a l'orquestra se'ls pot reconèixer 1 crèdit RAC per any de participació fins a un límit de 3 crèdits.
- Es va preparar un repertori variat que contemples diversos estils.
- Es van posar teclats i instruments "Orff" a disposició dels participants sense competències musicals.
- S'acceptava a qualsevol persona que volgués participar.
- Es van planificar actuacions en públic.

### **Ús Flexible:**

- Es va comptar amb un assistent que vetllava per atendre les necessitats individuals a mesura que aquestes es produïen. Aquest assistent interpreta veus importants al piano en cas d'absència d'algun instrumentista.
- Es va fer ús del programa Noteflight versió premium per a la preparació de partitures i partícels. Permet agilitzar i flexibilitzar els processos de preparació de materials i arranjaments personalitzats.

### **Us simple i intuïtiu:**

- Les actuacions vinculades a aquest principi tenen més a veure amb aspectes de funcionament.

### **Informació perceptible:**

- Presència d'un assistent que ajuda a la lectura de materials, si s'escau.

- Es lliura els materials en notacions alternatives per als músics sense coneixements de solfeig i llenguatge musical. Pels guitarristes s'indiquen els acords. En el cas de teclistes o intèrprets de metal·lòfon, es fan partitures mixtes amb notació convencional i amb lletres indicant les notes. En alguns casos, també amb numeració.

### **Tolerància a l'error:**

- Es programen peces que tinguin un bon nivell de tolerància a l'error (Estructura rondó, obstinats, etc)
- Es programa un repertori conegut si és possible. Aquest aspecte facilita l'execució.

### **Baix esforç físic:**

- Es disposa de teclats i instruments Orff que es poden tocar en una posició còmode i sense tensions físiques.
- Assajos no gaire llargs. Màxim de 90 min.

### **Espais i mides apropiades:**

- Aula, espais adequats, espaiosos, confortables, ben il·luminats i amb bona sonoritat.
- Disposar de cadires còmodes, banquetes pels teclats i faristols per a tots els participants.





## 4.2. Funcionament de l'Orquestra Inclusiva.

Altres factors i aspectes tenen a veure amb el funcionament del projectes, bàsicament referits als assajos.

Els aspectes que s'ha tingut en compte per al funcionament de l'orquestra han estat, agrupats per principis, els següents:

### **Ús Equitatiu:**

- Tenir un tracte igual al marge dels coneixements musicals.
- Que tots tinguin parts en que el seu paper sigui percebut com a important.
- Mirar a tots els musics durant l'assaig.

### **Ús Flexible:**

- Es fomenta l'autogestió per grups o cordes instrumentals. Els que més en saben ajuden als novells.
- Es permet improvisar en algunes peces.

### **Ús simple i intuïtiu:**

- S'empra tecnologia notacional que simplifica la tasca de creació de partitures.
- Es lliuren tutorials a diversos tempos dels àudios de les peces per poder interpretar al damunt.
- Es creen varies veus de diferent dificultat i es deixa escollir a l'instrumentista.
- Es cerquen tonalitats el més naturals possibles.
- Es simplifiquen les harmonies sempre que sigui possible.
- S'opta sempre que sigui possible per ritmes quaternaris.

**Informació perceptible:**

- Es busquen disposicions amb visibilitat respecte el director per a tots els instrumentistes.
- S'enregistren els assajos periòdicament i els participants els poden escoltar.
- La gesticulació del director és clara i molt marcada.
- Opció de notacions alternatives quant a instruments aparellats o mides.

**Tolerància a l'error:**

- S'escullen peces conegudes.
- Es dona feedback positiu davant l'error.

**Baix esforç físic:**

- Assajos no molt llargs (1 h màxim de requeriment de concentració).
- Es procura que hi hagi ritme als assajos, canviant de peça quan es detecta cansament o fatiga.

**Espais i mides adequades:**

- Es proven diverses disposicions a l'espai.

L'orquestra inclusiva reuneix músics de tots els nivells i edats. El nombre de participants va variant cada semestre degut a les circumstàncies d'horaris universitaris i altres factors personals. Malgrat aquesta variabilitat degut als abandons i incorporacions, les proporcions en referència als nivells dels participants s'han mantingut estables. La mitjana de músics novells o sense coneixements musicals ronda el 30%. La majoria de participants (al voltant del 60%) tenen nivells mitjos i només un 10% o menys tenen un nivell professional o semi professional.

Quan es produeix una nova incorporació es fa una petita entrevista amb els nous participants sobre els seus coneixements musicals i els primers dies serveixen per avaluar les capacitats i habilitats a fi i efecte de poder ajustar les parts individualitzades a reptes assolibles. En el cas de que no disposin d'instrument se'ls ofereix la possibilitat de tocar teclats, metal·lòfons o instruments de percussió.



## **5. RESULTATS**

---



En aquest capítol es presenten els resultats dels qüestionaris, grups focals i qüestionaris addicionals.

Les dades numèriques dels Q1P i Q2E, resultat de les preguntes de resposta quantificada, s'han processat de manera descriptiva a través del programa IBM SPSS Statistics. Versió 23, mentre que les respostes obertes d'ambdós qüestionaris, els grups focals i un tercer qüestionari addicional, s'han processat a partir del programa d'anàlisi qualitatiu Atlas-ti. 7, a partir de l'anàlisi de dominis o camps semàntics.

Seguidament presentem aquests resultats, sobre els quals, posteriorment (Capítol 6), hem procedit a fer l'anàlisi i discussió dels mateixos





## **5.1. Del Qüestionari de Participants (Q1P)**

El qüestionari de participants Q1P ha acomplert una triple funció en aquesta recerca:

1. D'una banda ha permès avaluar la rellevància d'actuacions o factors que han servit per organitzar, i fer funcionar una orquestra universal, segons les percepcions dels seus participants.
2. També ha donat pistes sobre temes a tractar, debatre i, si s'escau, consensuar en els posteriors grups focals.
3. D'altra banda ha permès establir algunes relacions entre els principis del Disseny Universal, les esmentades actuacions, l'aprenentatge dels participants i el seu grau de satisfacció.

S'ha obtingut, doncs, algunes respostes als objectius 2, 3 i 4 d'aquesta tesi.

A continuació es presenta la descripció dels resultats obtinguts a partir de l'esmentat qüestionari Q1P, lliurat a participants de l'Orquestra Inclusiva de la Uvic-UCC durant el 2015.

Aquest qüestionari ha estat tramés a 59 participants dels quals només 39 l'han retornat respost.

Dels 39 respostos s'ha hagut de procedir a descartar 3 per incomplets o per evidents mostres de no haver estat omplerts degudament.

Disposem, doncs d'una mostra de N=36.

### **5.1.1. Descripció de la mostra**

La mostra esta conformada per un total de 36 participants de l'Orquestra Inclusiva de la UVic-UCC, amb una permanència mínima a l'orquestra d'1any, dels quals un 52,8% son dones (N=19) i un 47,2% son homes (N=17); amb edats compreses entre els 19 i 70 anys.

Pel que respecta al nivell musical, un 33,3% (N=12) es defineix amb un nivell elemental o nul en coneixements musicals, un 44,5% (N=16) presenten un nivell musical mitjà, i un 22,2 (N=8) presenten un nivell musical alt (professional o semi professional).

Per categories instrumentals: el 27,8% (N=10) toquen instruments de corda fregada; un 33,3% (N=12) toca instruments de vent; el 8,4% (N=3) son teclistes; el 22,2% (N=8) son guitarristes; i el 8,4% (N=3) toquen altres instruments (Orff, percussió etc.)

### **5.1.2. Resultats per preguntes**

Pel que respecta a les respostes a les preguntes, no s'observen diferències extremes, però sí significatives, entre les mitjanes quant a la seva valoració per part dels participants. La diferència màxima entre mitjanes equival a 1,2 punts que en una escala Likert sobre 5, correspon al 24%. Aquest resultat suposa una diferència a tenir en compte en el procés posterior d'identificació de practiques i factors que afavoreixen l'aplicació i implementació del Disseny Universal d'Orquestres, tal i com proposen els objectius 2 i 3.

A la Taula 5 es presenten les mitjanes i desviacions estàndard dels resultats del qüestionari Q1P ordenades de més a menys valorades.

**Taula 5: Mitjanes i desviacions de les valoracions de les preguntes del qüestionari Q1P**

Mitjana	Desviació Standard	Pregunta	Enunciat
4,75	0,500	17	Actitud positiva i feedback per part del director
4,74	0,561	16	No limitar l'accés
4,70	0,585	12	Arranjaments multinivell
4,66	0,653	8	Disposar d'Instruments Orff i Teclats
4,54	0,780	18	Rang d'edats ampli
4,52	0,845	26	Notacions alternatives
4,47	0,961	3	Presència de l'assistent
4,47	0,774	13	Participants de diferents nivells musicals
4,47	0,718	20	Ús de tonalitats naturals
4,44	0,705	24	Gestualitat del director clara
4,42	0,874	27	Mobiliari còmode i adequat
4,41	0,925	23	Enregistrament periòdic dels assajos
4,38	0,817	19	Interpretar repertori conegut
4,37	0,731	9	Interpretar repertori variat
4,31	0,965	5	Agilitat en la creació de partitures
4,30	0,877	15	Espais per a improvisar
4,26	0,751	25	Fer actuacions en públic
4,25	1,032	4	Autogestió per cordes
4,25	0,770	14	Disposició dels músics
4,24	0,936	11	Ús d'obstinats
4,24	0,987	22	Harmonies simples
4,06	1,190	1	Gratuitat de l'activitat
4,06	1,083	10	Durada de l'assaig
4,00	0,956	2	Equipaments i infraestructures
3,97	1,075	7	Dimensions del grup
3,72	1,227	6	Lliurament de tutorials CD
3,55	1,227	21	Ús de ritmes quaternaris i simples

### 5.1.3. Resultats per Principis del Disseny Universal

Pel que respecte als 7 principis del D.U., en una primera aproximació, no s'aprecien grans diferències substancials en la valoració d'aquests, llevat del principi 6è. Com es pot observar a la taula 7, la mitjana més baixa (3,86) i la major desviació Standard (ds.=1,374) correspon al principi de baix esforç físic.

**Taula 6. Estadístics descriptius per principis dels resultats del Q1P**

	N	Mínim	Màxim	Mitjana	Std. Desviació
1-EQUITAT	167	1	5	4,28	,999
2-FLEXIBILITAT	191	1	5	4,40	,888
3-SIMPLICITAT	182	1	5	4,20	1,027
4-PERCETIBILITAT	192	1	5	4,35	,904
5-ERROR	121	1	5	4,38	,942
6-ESFORÇ	172	1	5	3,86	1,374
7-ESPAIS	141	1	5	4,16	,931

Els resultats sumats de totes les preguntes que engloben un mateix principi son, en percentatges, els que es mostren a continuació :

**Taula 7: Resultats per principis del Q1P**

		Valoracions				
		Gens	Poc	Indiferent	Bastant	Molt
PRINCIPI 1	Ús equitatiu	0	3	12,7	22,9	61,4
PRINCIPI 2	Ús flexible	1,6	3,1	8,4	27,2	59,7
PRINCIPI 3	Ús simple i intuïtiu	2,7	4,4	14,8	26,4	51,7
PRINCIPI 4	Informació percept.	1	4,7	8,9	28,6	56,8
PRINCIPI 5	Tolerància a l'error	0,8	6,6	7,4	24	61,2
PRINCIPI 6	Mínim esforç físic	10,5	9,4	9,4	23,9	46,8
PRINCIPI 7	Espais i mides	2,1	3,5	12,8	39	42,6

Es pot observar una valoració menor per que fa al 3er 6è i 7è principis i uns resultat similars per als altres 4.

Podem estimar, doncs, que el principi 2 de flexibilitat és el més valorat pel conjunt de participants, mentre que el 6 de baix esforç físic és el que menys

#### **5.1.4. Resultats sobre valoracions d'aprenentatge i satisfacció.**

El qüestionari Q1P inclou dues preguntes sobre la valoració de la percepció de l'aprenentatge i el grau de satisfacció amb el projecte. En ambdues preguntes hem emprat una escala Likert de 5 punts. I anaven acompanyades per una casella on es podia incloure, de forma opcional, comentaris oberts sobre els dos aspectes.

##### **5.1.4.1. Resultats sobre satisfacció dels participants.**

Els resultats del Q1P mostren un elevat nivell de satisfacció d'aquests envers el projecte de l'Orquestra Inclusiva. No s'ha produït cap valoració negativa de la satisfacció. Els resultats de la pregunta sobre satisfacció es mostren a la Taula 8.

**Taula 8. Estadístics descriptius sobre la valoració de la satisfacció dels participants en l'orquestra inclusiva segons Q1P**

	Freqüència	Percentatge
Valid Molt Baix	0	0
Baix	0	0
Mig	1	2,8
Alt	18	50,0
Molt Alt	17	47,2
Total	36	100,0

Per tant podem dir que els resultats del Q1 indiquen un alt o molt alt nivell de satisfacció dels participants en el projecte orquestral estudiat.

### 5.1.4.2. Resultats sobre aprenentatge dels participants.

Els participants manifesten ,em termes generals, haver adquirit aprenentatge a partir del projecte de l'Orquestra Inclusiva. Tal i com es pot veure a la Taula 9, cap enquestat ha expressat no haver après res i el grup més nombrós (N=19) manifesta haver après bastant.

**Taula 9. Estadístics descriptius sobre la valoració de l'aprenentatge dels participants en l'orquestra inclusiva segons Q1P**

		Freqüència	Percentatge
	He desaprès	0	0
	No he après	0	0
He après	Poc	11	30,6
	Bastant	19	52,8
	Molt	6	16,7
	Total	36	100,0

Entenem aquest resultat com a un element important a valorar, ja que creiem que pot ser un bon indicador de l'aplicació del DU. Efectivament, un dels aspectes que indicarien la correcta implementació dels criteris del UD sobre un producte, seria la percepció de benefici per a tots els usuaris d'aquest producte.

Passem a veure com aquests valors es reparteixen en funció del nivell musical dels participants.



### **5.1.5. Resultats per nivells**

Un aspectes a valorar és la vinculació entre el nivell musical dels participants i d'altres aspectes, en el benentès que algunes pràctiques i factors d'organització o de funcionament en orquestres heterogènies quant al nivell del músics, poden ser considerades o percebudes de distinta forma en funció d'aquest.

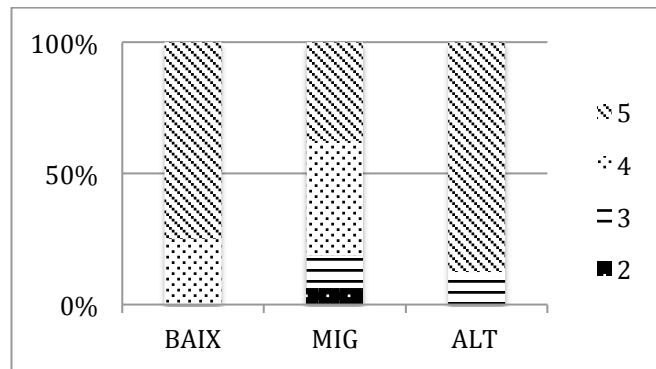
Després d'un anàlisi ANOVA, no s'ha observat diferències significatives en les valoració dels principis entre els nivells dels membres de l'orquestra.

En l'anàlisi ANOVA de cada pregunta en funció del nivell dels participants, en tots els cassos exceptuant la pregunta nº 13, s'accepta la hipòtesi nul.la  $H_0$  d'igualtat entre mitjanes. Aquest resultat mostra que no hi ha diferències significatives entre nivells pel que respecta a les valoracions generals de 26 de les preguntes sobre actuacions.

No obstant això la resposta a la pregunta 13 (El fet de que formem part de l'orquestra, músics amb diferents nivells, és important per a mi), presenta un grau de significació del 0,05. Per tant rebutgem la hipòtesi nul.la.

Com podem veure a la Figura 1, els participants d'alt nivell musical valoren amb major grau d'importància, la coexistència d'heterogeneïtat de nivells dins del grup, mentre que els participants de nivell mig, son els que menys ho valoren.

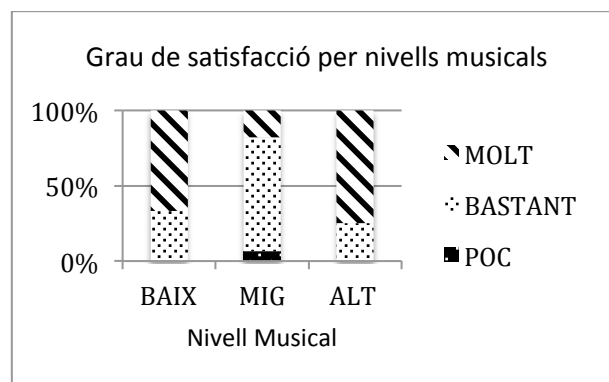
**Fig.1 Valoració del factor "heterogeneïtat del grup" per nivells musicals**



En termes generals, els participants amb major nivell, en primer lloc, i aquells novells o sense coneixements, en segon, mostren una major valoració dels principis, mentre que els musics de nivell mitjà són els més crítics o els que solen considerar les accions dutes a terme en l'orquestra com a menys importants.

El grau de satisfacció dels participants en funció del seu nivell musical, presenta una significació del 0,005. Com es pot veure a la Fig. 2, els participants de nivell mig són els que globalment manifesten menys satisfacció amb el projecte de l'orquestra inclusiva.

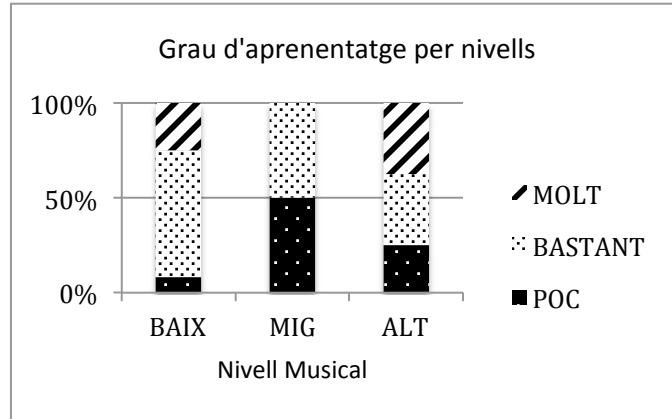
**Fig.2 Valoració de la satisfacció per nivell dels participants de l'OI**



L'aprenentatge en funció del nivell musical presenta una significació de 0,03.

En aquest cas, també, són els participants amb un nivell musical mitjà els que presenten una valoració menor al seu aprenentatge (Veure Fig.3)

**Fig.3 Grau d'aprenentatge per nivells**





## **5.2. Del Qüestionari d'Experts (Q2E)**

Tal i com ja ha estat descrit, el Q2E és un qüestionari adreçat a Experts en direcció i interpretació de música instrumental.

Presenta el mateix "corpus " central de 27 preguntes vinculades a principis del U.D., però en aquest cas s'ha optat per presentar-les agrupades per principis. Els resultats mostren lleugeres diferències respecte a les valoracions dels participants a l'Orquestra Inclusiva que es presenten a continuació.

Seguidament passarem a descriure els resultats obtinguts dels buidatge dels qüestionaris respostos.

### **5.2.1. Descripció de la mostra**

El qüestionari d'experts Q2E ha estat lliurat a 145 persones vinculades al món de la música instrumental. D'aquestes, 90 han entrat al qüestionari i 40 l'han respost parcialment. Només 29 han respost el qüestionari complet. Tenim, per tant, una cohort de N=29.

La mostra està conformada per un total de 29 experts dels quals un 34,5% (N=10) són dones i un 65,5% (N=19) són homes ; amb edats compreses entre els 29 i 65 anys.

Les vinculacions en el món musical dels participants es poden diversificar, ja que una mateixa persona pot dedicar-se a una sola activitat musical, o a més d'una.

A partir de les descripcions dels participants sobre la seva vinculació professional s'ha categoritzat aquest ítem en 4 categories, podent associar a cada individu, un màxim de 3 etiquetes de vinculació:

1. INSTRUMENTISTA de qualsevol tipus.
2. DIRECTOR de formacions musicals grupals diverses.
3. DOCENT-INVESTIGADOR Incloent en mon Universitari, Ensenyament Secundari, o Escolar.
4. ALTRES

Pel què respecta a aquest ítem, la cohort es reparteix de la següent manera:

Instrumentistes 69% (N=20)

Directors 31% (N=9)

Docents-Investigadors 41,4% (N=12)

Altres N=13,8% (N=4)

Un altre element categoritzat ha estat l'entorn musical de procedència dels experts. Per a aquest ítem, s'ha creat les següents categories:

1. MÚSICA CLASSICA OCIDENTAL
2. MÚSICA MODERNA-JAZZ
3. MÚSICA ÉTNICA
4. MÚSICA ANTIGA

En l'Annex 9 es presenten els comentaris dels participants sobre la seva vinculació amb el món de la música.

## 5.2.2. Resultats per preguntes

La valoració, per part dels experts, de la importància de les actuacions proposades en les preguntes, es pot veure, en termes generals, amb la mitjana de les puntuació en les respostes segons l'escala Likert. Els resultats han estat els següents (de més a menys valorades)

**Taula 10: Mitjanes i desviacions de les valoracions de les preguntes del qüestionari Q2E**

Mitjana	D. standard	nº preg.	Enunciat pregunta
5,00	0,000	17	Actitud positiva i feedback per part del director
4,72	0,455	9	Varietat de repertori.
4,66	0,484	2	Equipaments i infraestructures
4,66	0,769	12	Arranjaments multinivell
4,54	0,811	16	No limitar l'accés
4,52	0,829	24	Gestualitat del director clara
4,52	0,738	25	Actuacions en públic.
4,44	1,013	13	Musics de diferents nivells junts
4,38	0,903	3	Assistent
4,38	0,622	4	Autogestió per cordes
4,38	0,820	14	Disposició en l'espai dels músics
4,38	0,622	27	Mobiliari adequat i còmode
4,34	0,721	15	Llibertat per a improvisar
4,25	1,041	1	Gratuitat del projecte
4,22	0,849	10	Durada de l'assaig
4,19	0,921	26	Notacions alternatives.
4,17	0,711	6	Lliurament de tutorials CD
4,03	0,981	5	Agilitat en la creació de partitures
3,89	1,197	18	Rang d'edats ampli.
3,89	1,155	23	Enregistrar assajos
3,83	1,037	8	Disposar d'Instruments Orff i Teclats
3,61	1,031	20	Ús de tonalitats naturals
3,52	1,184	11	Ús d'obstinats
3,41	1,086	21	Ús de ritmes quaternaris simples
3,41	1,118	22	Ús d'harmonies simples
3,38	1,015	19	Fer repertori conegut
3,35	1,018	7	Dimensió de l'agrupació

Crida especialment l'atenció la valoració unànime i màxima de la pregunta 17 amb una desviació Standard del 0,000.



### 5.2.3. Resultats per Principis del Disseny Universal

La valoració per part dels experts dels 7 principis del Disseny Universal segons el qüestionari Q2E és més desigual que les valoracions fetes per els participants. Alhora presenta algunes diferències significatives.

El conjunt d'actuacions que afecten al principi de Flexibilitat, de Perceptibilitat i de Tolerància a l'error, son les que han obtingut una major puntuació per part dels experts.

El menys valorat és el principi de simplicitat (mitjana=3,89) i en segon lloc el de baix esforç físic (mitjana=3,94). Aquest darrer presenta la major desviació Standard, com es pot veure a la Taula 11.

**Taula 11. Estadístics descriptius per principis del Q2E**

	N	Mínim	Màxim	Mitjana	Desviació
1-EQUITAT	141	1	5	4,14	1,025
2-FLEXIBILITAT	171	1	5	4,25	,932
3-SIMPLICITAT	171	1	5	3,89	1,048
4-PERCETIBILITAT	170	1	5	4,26	,906
5-ERROR	116	1	5	4,27	,972
6-ESFORÇ	142	1	5	3,94	1,227
7-ESPAIS	113	1	5	4,21	,891

Els resultats detallats de valoració per principis es presenten detallats a la Taula 12.

**Taula 12: Resultats per principis del Q2E**

		Valoració				
		Gens	Poc	Indiferent	Bastant	Molt
PRINCIPI 1	Ús equitatiu	3,4	3,4	11,9	26,1	55,2
PRINCIPI 2	Ús flexible	3,3	2,7	12	33,3	48,7
PRINCIPI 3	Ús simple i intuïtiu	5	2,2	27,2	28,9	36,7
PRINCIPI 4	Informació percept.	2,2	2,2	9,3	37,7	48,6
PRINCIPI 5	Tolerància a l'error	2,4	3,2	10,4	31,2	52,8
PRINCIPI 6	Mínim esforç físic	6,3	10,8	10,8	27,8	44,3
PRINCIPI 7	Espais i mides	1,7	1,7	14	36,2	46,2

Com es pot observar, el principi menys valorat pels experts, com a important en el disseny d'orquestrats universals, ha estat el principi de simplicitat, i en segon lloc el de baix esforç físic, mentre que els més valorats han estat els de flexibilitat, perceptibilitat i tolerància a l'error.

Aquests resultats presenten algunes concordances significatives amb les valoracions dutes a terme pels participants en l'orquestra. Aquest fet es comentarà i analitzarà en la discussió dels resultats.

## 5.2.4. Resultats per vinculació professional

S'ha procedit a fer una anàlisi de la variància ANOVA de les mitjanes dels principis, per vinculacions professionals, per veure si hi ha diferències significatives en les valoracions dels principis del UD en funció de si els enquestats responen a perfils d'instrumentistes, directors o docents.

Malgrat la mostra és reduïda (N=29) els resultats ens determinen diferències significatives per als principis d'Equitat (sig. = 0,041) i de Simplicitat (sig. = 0,025).

A la Taula 13 es presenten els resultats de la valoració del principi d'Equitat segons els perfils professionals.

**Taula 13: Valoracions del Principi d'Equitat per Vinculació Professional**

EQUITAT	1	2	3	4	5
Instrumentistes	2,3	2,3	13,8	29,9	51,7
Directors	0	4,3	6,5	28,2	60,9
Docents	1,6	4,8	4,8	35,5	53,2
Altres	5	5	5	25	60

El col·lectiu de directors d'orquestra és el que valora més positivament els aspectes d'equitat, mentre que els instrumentistes són els que ho valoren menys.

Pel que respecta al principi de simplicitat, les diferències entre col·lectius són més grans. En aquest cas, també són els directors d'orquestra els que valoren com a més rellevant, mentre que els acadèmics i docents són els que ho consideren menys important. Els resultats es poden veure a la Taula 14.

**Taula 14: Valoracions del principi de Simplicitat per Vinculació****Professional**

SIMPLICITAT	1	2	3	4	5
Instrumentistes	7,6	3,4	25,4	29,6	34
Directors	5,7	0	17	35,8	41,5
Docents	6,5	0	16,9	50,6	26
Altres	0	5,6	5,6	58,3	30,6

### **5.2.5. Resultats comparats de les valoracions d'Experts i Participants a les preguntes del Qüestionari.**

Les valoracions de les preguntes que fan referència a actuacions en l'àmbit de gestió d'orquestrades han estat diferents pel grup de participants en l'Orquestra Inclusiva de la UVic-UCC i pel grup d'experts en música instrumental. Algunes d'aquestes diferències en alguns casos arriben a ser notables, per tant creiem oportú comentar-les i analitzar possibles causes.

En la següent taula (taula 13) es mostren els resultats globals de les respostes dels qüestionaris Q1P+Q2E i de cadascun dels qüestionaris per separat.

Les columnes Posició Global, Posició Participants i Posició Experts mostren la posició general en la valoració de cadascuna de les preguntes intra-qüestionari atenent a les mitjanes. La diferència de posicionament en el rànquing de puntuació es mostra en la columna Diferència P vs. E. En aquest cas el nombre indica la diferència posicional de la mitjana de les valoracions de cada pregunta entre Q1P i Q2E. Si el valor és negatiu, la pregunta ha estat més valorada pels participants que pels experts. Per contra, si és positiu, són els experts qui valoren més positivament la actuació proposada per la pregunta.

Les diferències de més de 5 punts es mostren ombrejades amb color blau (major valoració dels participants) i salmó (major valoració dels experts).

**Taula 15. Valocions comparades de les 27 preguntes del qüestionari.  
Valoracions totals, de participants i d'experts.**

Preguntes	Mitjanes	Std.	Posició	Posició	Posició	Diferència
	TOTALS	Desv.	GLOBAL	Partic.	Exp.	
P17. Actitud positiva per part del director	4,86	0,390	1	1	1	0
P12. Arranjaments multinivell	4,68	0,672	2	3	4	-1
P16. No limitar l'accés	4,66	0,680	3	2	5	-3
P9. Interpretar repertori variat	4,53	0,642	4	14	2	12
P24 .Gestualitat del director clara	4,48	0,759	5	10	6	4
P13. Participants de diferents nivells musicals	4,46	0,877	6	8	8	0
P3. Assistent	4,43	0,928	7	7	9	-2
P27. Mobiliari còmode i adequat	4,40	0,766	8	11	12	-1
P26. Notacions alternatives	4,38	0,888	9	6	16	-10
P25. Fer actuacions davant públic	4,38	0,750	10	17	7	10
P15. Espais per a improvisar	4,32	0,797	11	16	13	3
P4. Autogestió per cordes	4,32	0,827	12	18	10	8
P14. Disposició dels músics	4,31	0,789	13	19	11	8
P2. Equipaments i infraestructures	4,29	0,843	14	24	3	21
P8. Disposar d'Instruments Orff i Teclats	4,26	0,947	15	4	21	-17
P18. Rang d'edats ampli	4,25	1,031	16	5	19	-14
P5. Agilitat en la creació de partitures	4,18	0,975	17	15	18	-3
P23. Enregistrament periòdic dels assajos	4,18	1,057	18	12	20	-8
P1. Gratuïtat de l'activitat	4,15	1,117	19	22	14	8
P10. Durada de l'assaig	4,13	0,983	20	23	15	8
P20. Ús de tonalitats naturals	4,07	0,972	21	9	22	-13
P6. Lliurament de tutorials CD	4,00	0,956	22	26	17	9
P19. Repertori conegut	3,92	1,036	23	13	26	-13
P11. Ús d'obstinats	3,90	1,112	24	20	23	-3
P22. Harmonies simples	3,87	1,118	25	21	25	-4
P7. Dimensions del grup	3,69	1,087	26	25	27	-3
P21. Ús de ritmes quaternaris simples	3,48	1,156	27	27	24	3

Passem a comentar alguns resultats interessants, be per concordança com per discrepància.

### **P.17. Sobre les actituds positives del director i el feedback positiu davant els errors.**

Resulta significatiu el grau d'acord referent a la importància de les actituds positives del director. En ambdós cassos es considera com a l'aspecte més valorat i, com ja s'ha comentat, en el cas dels experts la desviació ha estat de 0,000. Això implicaria que aquest és un element d'extremada rellevància.

En la discussió abordarem les implicacions d'aquest resultat.

### **P9. Varietat en el repertori a interpretar.**

Mentre que per els experts aquest aspecte es valora en segona posició quant a importància, pels participants ocupa el lloc 14.

### **P10. Ús de notacions alternatives.**

Es més valorada per el conjunt de participant que pels experts. Resulta paradoxal aquest resultat, en el benentès que cabria esperar una major valoració d'aquest factor. Aquest resultat ens costa d'interpretar i possiblement tingui a veure amb una sobrevaloració del paper de la notació per persones professionals de la música, que ja tenen assolit aquest aprenentatge i, per altra banda, l'utilitzen habitualment com a únic mitja possible.

## **P2 Equipaments i infraestructures.**

És la pregunta amb major discrepància entre els dos col·lectius. Pels experts esta en 3r lloc mentre que per participants ocupa el 24e. Podríem pensar que aquesta discrepància es deu a dos aspectes: En primer lloc les infraestructures son un element estàtic i que no implica cap acció visible, i per tant, molt probablement, no percebut pels participants. En segon lloc, els experts poden tenir una visió més organitzativa que fa que valorin el seu paper en l'organització i funcionament d'orquestrres.

Els altres cassos de discrepàncies, aquestes es poden argumentar en base al paper decisiu que pot tenir el haver experimentat un factor o valorar-lo des de una aproximació teòrica.



### **5.3. Resultats del Grup de Discussió de Participants**

El Grup de Discussió de Participants es va realitzar el dijous 16 de Febrer de 2017 a l'aula D-204 de la Universitat de Vic. Aquest és un espai destinat a celebrar reunions. Disposa d'una taula gran amb cadires, un sofà, tauleta i una llibreria. És un espai lluminós, silenciós i ampli. I es va considerar un lloc adequat per a la celebració de la reunió. Va tenir lloc de 16,15h a 18,15h incloent el procés de benvinguda i comiat. El Grup Focal pròpiament dit va tenir una durada de 1h 45min.

A la rebuda es va oferir, en un ambient cordial, desenfadat i amable, pastes, aigua i sucs. Es van tractar temes no referents a la recerca i el moderador va aprofitar aquest breu lapse de temps per presentar-se i intercanviar algunes paraules amb els participants.

Cada participant tenia un espai atorgat, identificat amb unes targes. Així mateix, cada participant tenia un document d'una pàgina d'extensió, on s'explicava, de forma breu, els 7 principis de UD.

La sessió va ser moderada pel Dr. Robert Ruiz i Bel, especialista en Disseny Universal i músic amb estudis superiors. Daniel Jimenez, doctorand del grup de recerca (GRAD) va assolir el paper d'assistent.

Sobre la taula es van disposar dues gravadores ZOOM H1.

Es va creure oportú que l'autor d'aquesta tesi, que alhora és director de l'orquestra, no estigués present durant l'estona de discussió per evitar interferir en els resultats i comentaris dels participants, atesa la vinculació emocional amb els membres de l'orquestra.

La sessió estava guionada en forma d'entrevista semi-estructurada en la que s'inclouïen preguntes obertes que seguien un ordre específic sobre els següents temes:

1. Quina percepció tenien els musicos sobre el projecte d'orquestra inclusiva.
2. Quins aspectes valoraven més des de la satisfacció personal.
3. S'estan complint els principis del UD segons la vostra experiència?
4. Com valoren cada principi en relació a mancances o necessitats.
5. Torn obert d'intervencions.

### 5.3.1. Participants

Els participants convocats responen a un ampli rang de perfils que representen les tipologies bàsiques dels membres de l'orquestra.. Tot i que inicialment havien estat convocats 10 músics, per qüestions personals, només van poder assistir 8 participants. Aquests responen al següent perfil:

*MM. Teclista Dra. en psiquiatria. PDI de la UVic Jubilada. Nivell mig-baix de teclat. Dona*

*MaC. Teclista Dr. en Traducció. PDI de la UVic Nivell baix. Home*

*A. Violí. Membre extern a la UVic. Jubilada. Nivell molt elemental. Dona*

*NS. Metal·lòfon. PAS de la UVic. Nivell zero. Dona*

*MR. Violoncel. Alumna de la UVic. Músic Professional i professora de violoncel. Dona*

*AC. Assistent de direcció. Professora Universitària. PDI de la UVic. Nivell musical professional. Dona*

*MP. Guitarra. Dr. en Traducció i Interpretació. PDI UVic. Autodidacta Nivell musical mig. Home*

*TP. Saxo tenor. Directiu de banca especialista en màrqueting. Nivell musical elemental. Home*

### 5.3.2. Resultats

Per a l'anàlisi dels resultats del grup focal de participants a l'Orquestra Inclusiva de la UVic-UCC s'ha emprat el programa d'anàlisi hermenèutic Atlas.ti 7.

Per a tal propòsit el procediment ha estat transcriure les cites dels participants al grup focal i s'ha procedit a etiquetar les cites segons el nivell musical de cada participant i en base als 7 principis del UD si s'escau. L'objectiu d'aquesta categorització ha estat trobar vincles entre principis i categories i entre nivells musicals, principis i categories.

Un cop identificats i codificats els camps semàntics o dominis lingüístics s'ha identificat 19 temes generals associats a les cites que es presenten i descriuen en la següent taula:

**Taula 16: Camps semàntics del Grup Focal de Participants**

CAMP SEMÀNTIC	DESCRIPCIÓ
ACTUACIONS	Referències a aspectes relacionats amb la possibilitat d'actuar en públic
APRENTATGE	Cites referides als aprenentatges aportats per la participació en l'orquestra
CLIMA A L'ASSAIG	Cites referides al clima amable i distes, sentit de l'humor, durant els assajos.
COHESIÓ	Cites referides a la valoració de la percepció de cohesió de grup o sentiment de pertinença a un col·lectiu
CONEIXEMENTS DEL DIRECTOR	Cites referents a l'expertesa musical del director.
COMPROMIS	Cites referides a la percepció de compromís amb el projecte i implicació personal en el mateix.
COOPERACIÓ	Cites sobre el treball cooperatiu i ajuts de suport entre músics o la seva valoració.
DINÀMIQUES	Cites i comentaris sobre dinàmiques, moralment d'assaig.
DISIDÈNCIES	Cites sobre aspectes negatius o considerats limitadors.

DURADA DELS ASSAJOS	Cites sobre el temps d'assaig i el seu aprofitament.
INTERES	Aspectes sobre l'interès personal en el projecte.
INSTRUMENTARI	Cites sobre condicionants deguts al tipus d'instrument que es toca.
MOTIVACIÓ	Cites sobre aspectes motivadors o la motivació personal dels participants
OPORTUNITATS	Cites sobre les oportunitats que brinda el projecte
PROJECCIÓ	Aspectes sobre possibilitats de projecció de l'Orquestra.
REPERTORI	Cites sobre el repertori treballat.
RESULTAT SONOR	Cites sobre la qualitat musical del resultat de l'orquestra.
RIGOR	Aspectes vinculats a la disciplina, el treball, l'esforç i el rigor en el treball.
SATISFACCIÓ	Valoracions sobre aspectes que generen satisfacció personal.
TASCA DEL DIRECTOR	Sobre el paper del director, la seva expertesa i les maneres de portar el projecte.

### 5.3.2.1. Sobre la Satisfacció dels Participants

En termes generals i referint-nos als objectius plantejats en el grup de discussió, els membres que van participar del grup manifesten una gran satisfacció amb la seva participació en el projecte. Aquesta l'atribueixen, sobretot, a aspectes que podríem vincular al principi d'equitat, donat que en la majoria dels casos es percep l'orquestra com una oportunitat que els permet viure experiències que consideraven vetades. Aquesta vinculació esdevé molt més forta en el cas de músics amb nivell baix. Paraules com "oportunitat", "gratitud", "privilegi", "engrescament", apareixen molt sovint associades a la satisfacció.

Resultaria comprensible que aquells músics amb coneixements baixos o nuls, considerin que el projecte els ofereix la possibilitat i oportunitat de viure una experiència musical activa, i per tant que el projecte els aportés major satisfacció que d'altres que ja han passat per altres experiències musicals col·lectives. No obstant això, aquells instrumentistes experimentats o amb nivells mitjans, també manifesten satisfacció, tot i que solen vincular-la més a aspectes de relaxació, distensió, ambient amable i no judici de les seves capacitats interpretatives. Sembla doncs que, els resultats del Grup Focal de Participants estan en concordança amb els del Q1P

També s'ha observat una vinculació d'associació entre la satisfacció i la possibilitat d'abastar determinats repertoris, la capacitat d'oferir un producte final amb nivell musical acceptable i la percepció de cohesió que genera el sentiment de pertinença a un col·lectiu.

Pel que respecta a la vinculació entre satisfacció i principis del U.D. , són el principi d'Equitat (3 cites) i el de Flexibilitat (6 cites) els dos únics que es vinculen.

Per tant, podem concloure que els aspectes de satisfacció son manifestats clarament per tots els assistents al grup, i es vinculen a la possibilitat de participar en un projecte que obre oportunitats i que garanteix aspectes relacionats amb la equitat i flexibilitat del projecte, i que permet una aportació personal relaxada i sense exigències.

### 5.3.2.2. Sobre principis del Disseny Universal

Quant a l'anàlisi dels principis, i com a resposta a la tercera qüestió plantejada en el GFP, els assistents manifesten clarament que s'estan acomplint tots 7 en el cas de l'orquestra. Les accions, les dinàmiques i els materials lliurats, compleixen doncs, els 7 principis. Per tant, tot apunta a que, des del punt de vista de les percepcions dels participants, l'orquestra Inclusiva de la Uvic-UCC, satisfà i és coherent amb les directrius i indicacions del Disseny Universal.

S'ha identificat **concurrències** entre els principis i altres dominis semàntics etiquetats. Les vinculacions de concurrència amb els 7 principis del U.D. es presenten a la següent taula:

**Taula 17: Vinculacions entre camps semàntics i principis del Disseny Universal de Grup Focal de Participants**

	PR. 1 EQUI.	PR. 2 FLEX.	PR. 3 SIMP.	PR. 4 PERCEP.	PR. 5 ERROR	PR. 6 ESFORÇ	PR. 7 ESP AIS
ACTUACIONS							
APRENTATGE			2				
CLIMA D'ASSAIG	7	4	2	2	4	2	
COHESIÓ	3	1			1	2	
CONEIXEMENTS DEL DIRECTOR		1			2		
COMPROMIS						2	2
COOPERACIÓ	3		2				2
DINÀMIQUES		2			2		
DISIDÈNCIES							
DURADA DELS ASSAJOS						3	1
INTERES							
INSTRUMENTARI	5					2	
MOTIVACIÓ	2	3					
OPORTUNITATS	7	2					
PROJECCIÓ	2		2				
REPERTORI		2	2			2	
RESULTAT SONOR	2	4				2	
RIGOR		2			2	5	
SATISFACCIÓ	5	3					
TASCA DEL DIRECTOR	2	6	5	1	5		

En base a aquests resultats, es posa de manifest la major densitat de vinculació en el cas dels principis d'equitat i flexibilitat .

Es detecta una poca rellevància d'aspectes de perceptibilitat. Possiblement això sigui degut a que aquest tema queda perfectament garantit i ha estat un element que s'ha contemplat des del primer assaig. Per tant semblaria que, donat que les necessitats específiques de lectura han estat sempre cobertes, no ha calgut aturar-se a comentar aquest aspecte. Per altre banda, aquest principi 4 es vincula exclusivament a les tasques del director, que en el cas de l'orquestra, és qui s'encarrega de la preparació dels materials.

Valorant principi a principi es poden considerar els resultats pel que respecta a punts forts, febles, mancances etc:

**PRINCIPI 1: ÚS EQUITATIU.** Ha resultat ser el més vinculat a la majoria de comentaris de satisfacció vers el projecte. Recordem que l'Orquestra Inclusiva permet agrupar en una mateixa activitat a persones amb capacitats i habilitats molt diverses. No és d'estranyar que per a persones no experimentades en UD, i per a l'activitat que suposa una orquestra, en tant que permet apropar una vivència que la nostra societat ha assignat a un perfil de professional restringit, aquets principi sigui viscut com a fonamental i garantidor de la Universalitat, per sobre dels altres. S'ha valorat la necessitat de que els instruments els pugui proporcionar l'organització per tal d'assolir un major grau d'equitat. En qualsevol cas, es constata la dificultat que suposaria tenir un banc d'instruments suficientment gran per atendre a les demandes de les possibles persones interessades. En aquest sentit, es disposa de teclats, guitarres i instruments Orff a disposició.

**PRINCIPI 2: ÚS FLEXIBLE.** La capacitat d'adaptació a les necessitats de cada instrumentista, pel que representa a dificultat de les parts ha estat un dels elements més considerats pel que respecta al principi 2. Com es pot veure,



aquesta possibilitat, també es relaciona amb aspectes de Perceptibilitat i Tolerància a l'Error. El repertori o les peces escollides pot esdevenir un element limitador en aquest sentit. En qualsevol cas el paper del facilitador, les actituds i materials esdevenen un element clau. Una consideració important ha vingut des de persones amb alt nivell musical que manifestaven la dificultat de ser flexible en la direcció de major complexitat. És a dir, resulta relativament factible simplificar les parts a les necessitats de musics inexperts, però es troba a faltar la possibilitat de complexar parts per a musics experts. En aquest cas el repertori o l'elecció de les peces esdevé un element clau.

**PRINCIPI 3: ÚS SIMPLE I INTUITIU.** El principi de simplicitat es vincula, sobretot, a les actuacions de direcció i preparació de materials. També es comenta la vinculació que pot tenir amb el repertori, en el sentit que determinades peces condicionen la possibilitat de simplificar més o menys les parts. Algunes observacions apunten la conveniència relativa d'un excés de simplificació, aportant com a valor important l'esforç i repte d'assolir determinats objectius d'una certa complexitat. La col·laboració entre companys de "corda" i el paper de l'assistent, s'identifiquen com a elements que afavoreixen la simplicitat. S'observa una relació inversa, com ja ha estat apuntat, entre el principi de simplicitat, vinculat al de tolerància a l'error i el de baix esforç físic. Peces amb parts molt simples, poden implicar accions pesades i repetitives que poden causar fatiga. Aquest seria el cas de les estructures de tipus obstinat.

**PRINCIPI 4: INFORMACIÓ PERCEPTIBLE.** Tots els participants expressen tenir garantits els aspectes proposats per el principi de perceptibilitat. Les partitures, s'adapten a les notacions, mides i format desitjat per a cada participant.

**PRINCIPI 5: TOLERÀNCIA A L'ERROR.** Es contempla com a factors determinants, la paciència i feedback positiu del director en qualsevol circumstància, com a un element important de tolerància a l'error. La valoració general és que aquest factor no va en detriment del rigor musical ni del resultat sonor final, i més aviat es percep com a un element motivador.

PRINCIPI 6: BAIX ESFOR FÍSIC. Es va comentar l'estreta vinculació de l'esforç físic a la pràctica de determinats instruments. L'execució instrumental ve determinada per les dimensions de l'instrument, la posició i la forma d'emissió de so. No és el mateix tocar un metal·lòfon que una tuba. En aquest sentit, s'observa la possibilitat d'escollir instrumentari de tipus Orff o teclats si s'escau. Hi ha aspectes referents a l'esforç físic que son resultat inherent a determinades eleccions quant a instrumentari. Això suposa que, en certa manera, determinades accions mecàniques no son modificables.

També es considera que la durada dels assajos és correcte i que en tot moment es vetlla per assajos que no representin fatiga excessiva als usuaris. La capacitat del director per percebre el moment on comença a manifestar-se símptomes de fatiga és un element a tenir en compte.

PRINCIPI 7: ESPAIS I MIDES APROPIADES A L'ÚS. El Principi més crític i que presentava més objeccions és el d'espais i mides adequades. El major nombre d'objeccions es deuen a les condicions de la sala d'assaig. Les dimensions de la sala son un pel justes per al contingent de musics actual. Afegit a aquest aspectes, les cadires s'han d'anar a buscar a la sala contigua. S'han identificat aquests dos aspectes com a no desitjables. No obstant això, un cop identificades les deficiències, tots els assistents han manifestat que aquestes no son, en cap cas, una problemàtica o representen cap aspecte limitador.

### **5.3.2.3. Sobre el Clima d'Assaig**

Un element, no directament vinculat als 7 principis UD, però que ha estat molt comentat i consensuadament valorat positivament per els participants és el clima d'assaig. Aquest aspecte, tot i no estar vinculat a cap dels 7 principis del UD, seria englobable dins el PRINCIPI 9 del UID.

En aquest sentit, es valora com a element molt determinant el fet de que durant els assajos, les dinàmiques generen un clima amable, divertit i distes. Aquest aspecte s'associa, segons els participants, a diferents causes: d'una banda a l'actitud del director, per altra, a la distensió generada per la no exigència i/o la capacitat d'acceptar qualsevol resultat musical. També es menciona la paciència i el sentit de l'humor del col·lectiu.

Les concurrències de CLIMA es detecten amb: COHESSIO, COOPERACIO, CONEIXEMENTS DEL DIRECTOR, DINÀMIQUES, EQUITAT, FLEXIBILITAT, SIMPLICITAT, PERCEPTIBILITAT, TOLERANCIA A L'ERROR, BAIX ESFORÇ, RESULTAT SONOR, SATISFACCIÓ i ROL DEL DIRECTOR.

Es detecta una fricció entre la necessitat de progressar i millorar i aquest clima. Efectivament, s'ha produït un increment en les expectatives sonores el darrer any. Aquest aspecte ha generat una necessitat de l'increment de rigor en el treball i, de retruc, de l'exigència per part de direcció. Atendre a aquesta necessitat pot suposar un increment de tensió o pressió que afecti al benestar dels participants.

#### **5.3.2.4. Factors vinculats als principis del DU que han emergit en el GFP**

A través del grup focal de participants han emergit alguns factors facilitadors que estan clarament vinculats o es poden associar als principis del DU. Passem seguidament a enumerar aquests factors:

Principi 1. Ús equitatiu: Cohesió de grup. Respecte i no estigmatització vers a cap participant. Tots els participants tenen papers musicals valorats. Sentir-se escoltat.

Principi 2. Ús simple i intuïtiu: Agilitat de resposta en front dels canvis de gestió, de materials de dinàmica de treball. Flexibilitat en el grau de vinculació dels

participants. Flexibilitat en el grau d'exigència. Treball col·laboratiu entre companys.

Principi 3. Ús simple i intuïtiu: Possibilitat de simplificar i d'acomplexar. Proporcionar instruments d'ús simple

Principi 4. Proporcionar àudios de les peces del repertori. Adaptar les mides de les partitures.

Principi 5. Tolerància a l'error: No jutjar els errors. Sentit de l'humor. Capacitat del director de desbloquejar en moments de bloqueig en assajos. Buscar un equilibri entre tolerància a l'error i exigència.

Principi 6. Baix esforç físic: No repetir excessivament passatges. Durada de l'assaig.

Principi 7. Espais i mides apropiades: Dimensions dels grup. Proporcionar suports físics (cadires, banquetes, faristols, suports per a instruments)

#### **5.3.2.5. Factors emergits del GFP no vinculats directament a cap principi del DU.**

També han aflorat factors que no es vinculen directament a cap principi del disseny universal i que enumerem a continuació.

- El resultat musical.
- Sentiment de progrés
- Clima d'assaig.
- Focus en les persones per damunt de la música.
- Establir projectes amb objectius finals concrets (deadline)

## 5.4. Resultats del Grup de Discussió d'Experts

El Grup de Discussió d'Experts es va realitzar el dijous 27 d'Abril de 2017 a l'aula 1 de l'espai UVic de Barcelona, situat al c/ Via Augusta 123. Aquest és un espai destinat a celebrar reunions. Disposa d'una taula gran amb cadires. És un espai lluminós, silenciós i ampli. I es va considerar un lloc adequat per a la celebració de la reunió. Va tenir lloc de 17,15h a 20h incloent el procés de benvinguda i comiat. El Grup Focal pròpiament dit va tenir una durada de 120 min.

A la rebuda es va oferir, en un ambient cordial, desenfadat i amable, pastes, aigua i suc. Es van tractar temes no referents a la recerca i el moderador va aprofitar aquest breu lapse de temps per presentar-se i intercanviar algunes paraules amb els participants.

Cada participant tenia un espai atorgat, identificat amb unes targes. Així mateix, cada participant tenia un document de dues pàgina d'extensió, on s'explicava, de forma breu, els 7 principis de UD i les concrecions per a cada principi.

Sobre la taula es van disposar dues gravadores ZOOM H1.

Els objectius marcats per a la sessió es centraven en valorar cadascun dels principis del DU i en intentar donar respostes a les següents qüestions:

- Te sentit una orquestra universal des del punt de vista artístic o d'espectacle?
- Quines limitacions podem trobar-nos?
- Com es valoren cadascun dels 7 principis del D.U.



### **5.4.1. Participants**

S'ha convocat a 7 experts basant-nos en criteris d'interès per la recerca, procedència dels entorns o per haver participat en projectes instrumentals que presenten elements de proximitat.

Donats els objectius del grup focal es va considerar necessari que els experts poguessin aportar visions crítiques basades en l'experiència pràctica, acadèmica, docent.

Els convocats eren:

La Dra. Rita Ferrer de la Universitat de Girona. Amb una experiència en la formació i gestió de grups corals i instrumentals de més de 50 anys. vam estimar la vàlua de la seva experiència, tant acadèmica com professional.

La Dra. Reina Capdevila, docent universitària en Educació Musical per la universitat Ramon Llull. Es va considerar una persona amb un coneixement profund d'entorns de recerca musical com Community Music.

El Dr. Antoni Miralpeix, especialista en eines TIC aplicades a l'aprenentatge de la música, docent d'assignatures vinculades a la praxi instrumental a l'aula i amb experiència en gestió d'orquestrades juvenils. El seu coneixement en flexibilització d'arranjaments i el seu coneixement del món instrumental i de les adaptacions necessàries per crear grups instrumentals, han estat un dels motius de la seva convocatòria.

El Dr. Martí Ruiz, de la Universitat de Barcelona, especialista en Instruments Baschet, molt interessat en acústica i creació d'instruments accessibles i director musical del Gamelan de Barcelona.

Jordi Piccorelli, director d'orquestrres clàssiques infantils, juvenils, i professionals. La visió d'un professional que gestiona i coneix profundament els entorns d'orquestrres professionals, es va estimar necessari com a possibles contrapunts a alguns aspectes vinculats a l'accessibilitat.

Queralt Roca ha estat convocada per la seva vinculació com a membre facilitador i fundador de molts projectes de música instrumental accessible.

Gestiona, entre d'altres els projectes Art Transforma i Orquestra Integrada, que proposen espais de participació musicals a persones amb o sense discapacitat.

## **5.4.2. Resultats**

Els resultats del Grup Focal d'Experts aporten algunes consideracions sobre els objectius marcats per a aquesta sessió que hem exposat en l'apartat anterior 5.4.

Han sorgit opinions relacionades amb:

- Finalitats de les orquestrres i el seu sentit ètic i estètic, o no.
- Aspectes que faciliten la creació de projectes orquestrals i elements sobre polítiques i gestió.
- Què vol dir excel·lència?
- Estratègies de gestió d'orquestrres que flexibilitzen els entorns i processos.
- Valoració dels principis del Disseny Universal en l'entorn d'orquestrres multinivell.
- La importància del facilitador, creador o ànima del projecte per a l'èxit d'aquest.



#### 5.4.2.1. Finalitats i sentit estètic d'una orquestra Universal.

Un aspecte que interessava perfilar era si té o no sentit crear orquestres participatives amb criteris Universals, més enllà de les finalitats didàctiques i/o terapèutiques. Efectivament, una activitat escènica com és la música, cobra sentit, en certa manera, en el moment de la representació escènica. Donades les característiques no restrictives del projecte i al fet evident que no podem competir en excel·lència amb les orquestres professionals, en les quals, com ja s'ha dit, no es respecta cap dels 7 principis del D.U., se'ns planteja el dilema del sentit que té, ens els paràmetres estètics occidentals, presentar en públic els resultats del treball dut a terme.

Dit d'una altra manera, la inquietud és, expressada de forma potser més col·loquial, però més clara:

Més enllà dels familiars i amics dels músics, vostè aniria, o pagaria una entrada per anar a escoltar una orquestra d'aquest tipus?.

Cal justificar el resultat sonor amb explicacions sobre les característiques i condicionants del grup?

El debat, en aquest sentit va ser clar, unívoc i inequívoc.

Si te sentit una orquestra universal. De la mateixa manera que existeixen corals on els membres de nivells musicals molt heterogenis o on no tenen un gran nivell, hauria de ser normal orquestres amb participants de les mateixes característiques.

En un altre sentit es va valorar la multiplicitat de funcions socials que aconsegueix una orquestra. La musical és només una d'elles i par a tots els assistent no és la més important. Tanmateix les finalitats de les orquestres, els seus objectius, haurien de quedar establerts des del principi. Les grans orquestres simfòniques de prestigi representen, fent una analogia, els museus de la música, els espais de

perfecció modèlica. Un treball més proper i integrador obre tot un altre camp de possibilitats i d'oferta de productes on els valors son uns altres.

“Cada cosa en el seu context.”

D'es d'aquesta mirada, es planteja la necessitat de re formular el concepte d'excel·lència.

Una bonica frase de Queralt Prats deia:

“Que entenem per excel·lència? Que val la pena portar davant un públic? Qui ve de públic? A quina sala de concerts es fa?. Hi ha molt elements al voltant de l'excel·lència. Parlem de quantes persones han plorat avui en un concert de l'orquestra integrada i quantes persones van plorar ahir vespre al concert de l'OCB... parlem-me..”

Es contempla l'orquestra com una eina d'integració, com a font de gaudi. No obstant això, tots els participants coincidien en la importància de garantir uns mínims de qualitat sonora i de fidelitat les idees del compositor.

Com ja hem apuntat, a partir de valorar les finalitats d'orquestres no professionals, ens sorgeix la necessitat de re formular el concepte d'excel·lència. La idea, probablement romàntica de l'excel·lència, s'hauria de re formular. De com, sovint, aquest model “perfecte” del què ha de ser la música dins l'imaginari occidental, ha esdevingut un factor limitador i auto castrador de les possibilitats de fer música per a moltes persones.

Una frase que va sortir, resumeix perfectament aquesta idea:

Hem de posar la música i les arts al servei de les persones. I no a l'inrevés.

### 5.4.2.2. Aspectes facilitadors i polítiques

Un element a debat i que es va posar sobre la taula va ser el de les polítiques i els condicionants institucionals que determinen poder obtenir finançament o subvencions per a projectes d'aquestes característiques, que persegueixen un treball amb repercussió social.

Algunes idees exposades son:

- La inclusió depèn de les polítiques.
- Cal debatre sobre els límits de quins recursos aporta la organització o aporten els participants.
- Es important definir i establir clarament quines son les finalitats o objectius d'una determinada orquestra. Qui son els beneficiaris?. Què es persegueix? És formativa, participativa, inclusiva?

Aquests aspectes condicionaran actuacions concretes específiques.

Es va comentar reiteradament la constatació de la necessitat de pervertir l'idea original, sovint, per aconseguir finançament.

### 5.4.2.3. Sobre estratègies

Les estratègies que es van valorar més per part de tots els participants van ser aquelles que tenen a veure amb la flexibilitat. Aquestes es comentaran, per tant, en el següent apartat en referència al Principi 2 del Disseny Universal (Ús Flexible).

A part, van aparèixer aspectes associats a l'atenció individualitzada. Sens dubte, atendre de forma individualitzada als participants d'un projecte, implica també flexibilitat i garanteix el principi d'Equitat.

Seguint la llei de la selecció natural: "Adaptar-se o morir"

Les paraules clau en joc foren:

- Adaptació
- Flexibilitat
- Fer el "vestit a mida"

Un aspecte que consensuat fou la necessitat de contemplar a les persones i no a les "cordes" instrumentals. No hi ha violins primers o segons, sinó que tenim a en Joan i la Maria.

En aquest sentit, des d'una visió de direcció clàssica, i en cert contrapunt amb aquesta visió, es va considerar que, no obstant això, que és cert, el director ha de vetllar per aconseguir fer sonar violins primers i segons. Per tant es podria considerar que, des del punt de vista estrictament musical, les estratègies han de garantir la integritat sonora de cadascuna de les "cordes" orquestrals.

Les estratègies que van aparèixer son:

- Simplificació quan sigui necessari, en funció de l'edat, capacitats tècniques, o instrument. Augmentació o disminució.

- Adaptació al contingent instrumental.
- Actituds motivadores, acollidores i amables.
- Assajos en rotllana.
- Escoltar les necessitats dels participants en referència a les necessitats i estar disposat a respectar-les.
- Utilitzar les TIC com a element que facilita l'adaptació i flexibilització de materials.

#### **5.4.2.4. Sobre els principis del Disseny Universal.**

La valoració per part dels Experts dels principis del Disseny Universal va ser discrepant i desigual. No obstant això alguns elements presentaven un consens absolut.

Passem a presentar les valoracions i comentaris aportats per a cadascun dels principis del D.U.:

#### **PRINCIPI 1: ÚS EQUITATIU**

Es valora que aquest principi depèn de l'orquestra i per tant és variable, en funció dels objectius o necessitats de cada projecte.

Un element sobre el qual es va debatre, va ser la necessitat o no d'aportar recursos per part de l'organització del projecte. Aquest aspecte, que havia sortit també en el Grup Focal de Participants, està relacionat amb la necessitat o no de tenir bancs d'instruments a disposició dels instrumentistes.

Es va valorar que definir i acotar els límits que determinen qui posa determinats recursos, és un element crític a debatre i que determina i alhora està condicionat pel tipus de projecte que es vulgui dur a terme.

El mateix succeeix en el cas de la gratuïtat o no. El fet de fer pagar als participants pot determinar la possibilitat o no de poder dur a terme determinades actuacions.

En ambdós casos s'apunta l'efecte d'aquestes decisions sobre les polítiques.

Es contempla la diversitat del concepte Equitat en funció del tipus de projecte.

Es valora el treball en cercle com al més equitatiu possible.

## PRINCIPI 2: ÚS FLEXIBLE

El consens majoritari en tota la sessió es va donar en referència a la extrema importància de la Flexibilitat com a estratègia d'èxits de projectes instrumentals amb heterogeneïtat de participants.

Aquesta flexibilitat fa referència a 3 aspectes bàsics:

1. Flexibilitat vers al projecte, les expectatives i els resultats.
2. Flexibilitat en la gestió quotidiana de les activitats.
3. Flexibilitat en la producció de materials i adaptacions individualitzades.

També es contempla la flexibilitat per a aspectes secundaris com:

- Flexibilitat d'horaris d'assaig
- Flexibilitat de disposicions el l'espai
- Flexibilitat d'edats
- Flexibilitat de nivells
- Flexibilitat de participació a concerts en públic
- Flexibilitat respecte a costos econòmics personals (tu pagues, tu no..)

La flexibilitat, es contempla com a sinònim de capacitat d'adaptació i alhora de adequació personalitzada de tasques. El concepte emprat fou:

“Fer el vestit a mida”

També com a paràmetre estretament associat amb equitat, entesa aquesta com a element necessari i alhora garantidor de processos equitatius.

La tecnologia es postula com un element garantidor i facilitador d'aquesta flexibilitat

### **PRINCIPI 3: ÚS SIMPLE I INTUÏTIU**

El principi de simplicitat sembla que genera un cert desacord. Es proposava com a alternativa "Ús Adaptat" en el sentit que simplificar, en el cas de la música, pot no tenir sentit o transformar una idea musical excessivament.

Es planteja la necessitat de posar la paraula "SIMPLE" a debat, més que no usar-la.

Es comenta que alguns participants, precisament demanen Ús Complex, en tant que els suposa un repte motivador. Un repte ha de ser motivador i assumible.

Es valora els vincles de l'adaptació amb l'equitat.

El concepte d'alternança, això és, que hi hagi passatges sense tocar, es contempla com a factor simplificador.

### **PRINCIPI 4: INFORMACIÓ PERCEPTIBLE**

Tots els experts estan d'acord amb la necessitat d'aquest aspecte. No obstant, torna a sortir a debat la necessitat d'establir i delimitar quins recursos es porta el propi interessat i quins recursos s'han de garantir des de l'organització. Un exemple d'aquesta idea la manifesta Queralt Prats afirmant:

Seria interessant parlar de quins recursos proporcionen tu i quins recursos s'ha de portar l'interessat. Com a idea a debat. Per posar-vos un exemple:

Si tu tens un invident, val diners fer passar les partitures a Braille, quan les pot aconseguir gratuïtament a través de l'ONCE, per exemple. A vegades els recursos son voluntaris. A vegades els he de pagar. Per això volia posar sobre la taula això. A partir de quin moment poso els límits.?



## **PRINCIPI 5: TOLERÀNCIA A L'ERROR**

Es contempla la connotació que pot tenir el concepte amb "el mínim esforç".

Segons els participants l'error té moltes lectures. L'error es contempla com a element inevitable, necessari, trampolí per aprenentatges, oportunitat per a treballar la frustració. S'hauria de redefinir, per a cada context, què es considera error i què no.

D'alguna manera es percep com a camí necessari en el procés de millora. Es produeix un acord en que durant el procés la tolerància a l'error és màxima, per tendir a que sigui nul·la en el moment de l'actuació. És evident, per als experts, que si s'aborda repertori convencional i, especialment, conegut, la tolerància a l'error ha de tendir a zero.

D'altra banda, es planteja, novament el tema de fidelitat a una partitura.

Depenent del context, o objectius de l'orquestra un error pot esdevenir una oportunitat per a explorar noves formes, sonoritats o camins. No és el mateix una orquestra participativa que una formativa.

Es planteja la necessitat de diferenciar entre cometre un error o fer-ho malament. En aquest sentit cometre un error es percep com a un procés que suposa un aprenentatge, mentre que fer-ho malament, no.

Es reconeix el caràcter paralitzador de la por a l'error. La naturalesa bloquejant de la por a l'error, que en el cas de la pràctica instrumental ha esdevingut, molt sovint, un element limitador, hauria d'anular-se a través d'actituds positives, encoratjadores, acompanyants i de confiança.

## **PRINCIPI 6: BAIX ESFORÇ FÍSIC**

El principi de baix esforç físic que implica minimitzar esforços, és interpretat per a la majoria d'experts, com a un paràmetre no necessàriament sotmès a la necessitat de minimització. S'entén l'esforç com una necessitat en la música. No obstant això hi ha un cert acord en la conveniència de no demanar esforços innecessaris o desmesurats.

Sense entrar en més detalls, es qüestiona la necessitat de valorar la conveniència d'aquest principi en el cas d'orquestrès, atès també, l'esforç físic inevitable que implica executar determinats instruments.

## **PRINCIPI 7: ESPAIS I MIDES APROPIADES PER A L'ÚS**

Sobre el 7 principi, tots els experts estan d'acord en que és secundari. Un lloc adequat i confortable, és aconsellable, però no necessari. S'entén que una orquestra treballa durant un període curt de temps a la setmana i, per tant, les condicions de l'espai tenen una repercussió petita.

Antoni Miralpeix aporta la constatació, des de la seva experiència, de la necessitat de no tenir un espai fixe d'assaig com a un element afavoridor de flexibilitat i creador de xarxes.

Jo per acabar, això de que l'espai sigui adequat, Cada 3 mesos assagem a un lloc diferent, nosaltres som itinerants i això va creant xarxa. És molt interessant..

Anar-te adaptant. Paraula clau.

#### 5.4.2.5. Sobre el director/facilitador.

Finalment, va sortir, per insistència dels participants, una referència personalitzada sobre la figura del director del projecte.

Al marge de la incomoditat personal d'aquest tipus de comentaris afalagadors, hi ha alguns elements a considerar:

- Les persones fan els projectes
- Cada projecte és com és gracies a qui hi ha al davant és qui és.
- Aquest factor impregna a cada orquestra d'un codi genètic que el fan únic.

Es reproduueix seguidament algunes de les idees exposades al respecte:

Una cosa és que això si no ho fas tu no és possible.

Un aspecte que cal dir i tu no ho pots escriure. Això funciona perquè ets tu. Això depèn absolutament de la persona que ho mou. Després es pot traspassar. No només és l'actitud, són certes capacitats.

No és que siguis imprescindible, es que el què és, és perquè ets tu. Gracies a la teva energia i disposició, li has donat aquesta forma. Altre cosa és que si tu marxés, per la raó que sigui, allò ja te un codi genètic. Creixerà, potser de gairell, però te una direcció. Variarà però seguirà duent el codi. Estic convençut.

Tots els projectes tenen algú que estira del fil i, en un moment donat, també saber deixar anar. Hi ha un moment on convé deixar. Com tu només ho saps fer tu. També has de saber que quan ho agafi algú altre canviarà.



## 5.5. Resultats del Qüestionari Addicional de Participants (Q3)

El qüestionari addicional Q3 l'hem passat aquest darrer any als membre de l'orquestra amb per tal de determinar i analitzar els motius de participació i continuïtat dels participants al projecte de la Orquestra Inclusiva de la UVic-UCC, així com informació sobre les expectatives i l'acompliment d'aquestes.

Es va demanar als participants en 4 ocasions i durant els assajos de l'orquestra, que enviessin la informació sobre les 3 preguntes suara esmentades. Aquestes son:

1. Quins son els motius pels quals et vas apuntar a l'orquestra inclusiva
2. Quines eren les teves expectatives i què i vares trobar?
3. Al marge de tot, perquè segueixes en el projecte?

Han contestat el qüestionari 14 participants (N=14). D'aquests 7 (50%) son dones i 7 (50%) homes.

Pel que respecta als nivells musicals, 4 (28,6%) tenen un nivell musical elemental o baix, 8 (57,1%) tenen un novell mig i 2 (14,3%) tenen un nivell musical alt.

Les transcripcions de les respostes es poden veure a l'ANNEX 9.4

S'ha procedit a analitzar els resultats amb el programa Atlas-ti 7 categoritzant les respostes en camps semàntics que s'han agrupat en supracategories establint relacions de concurrència en el cas que es donin aquestes.



### 5.5.1. Sobre els motius de participació

Els motius de participació en el projecte "Orquestra Inclusiva de la Universitat de Vic" son de diversa naturalesa depenent de les circumstàncies personals de cada participant. No obstant això, el 25% de les cites etiquetades fan referència a la Oportunitat que representa un projecte d'aquestes característiques.

També ha estat remarcat notòriament la possibilitat de tocar (12%) o tocar amb d'altres instruments (13%).

Efectivament aquest aspecte també estaria relacionat amb el concepte d'oportunitat.

D'altres aspectes que s'han comentat, i que representen el 50% restant de motius, son: Interès pedagògic en el projecte, Possibilitat d'aprendre coses, l'amor a la música, la curiositat, la possibilitat de trobar un entorn molt divers i diferent de l'entorn laboral (per a personal de la Uvic), conèixer nous repertoris, i assumir reptes personals, lleure i distracció.

Sembla doncs, que els aspectes vinculats a les oportunitats que ofereix la participació a una orquestra podrien ser un element clau per a potenciar aquesta. Altres elements poden ser deguts més a situacions personals i individuals que, semblaria que tenen orígens molt diversos i que es poden arribar a diversificar molt.

En la taula 18 es mostra la distribució de motius de participació en nombre absolut i en tant per cent.

**Taula 18: Categories i percentatges dels motius de participació a l'Orquestra Inclusiva de la UVic segons el Q3**

CATEGORIES	Nº DE CITES	PERCENTATGE	
	Sense especificar	9	25,7%
OPORTUNITAT	Tocar amb d'altres	5	14,3%
	Tocar	4	11,4%
Interessos pedagògics		4	14,4%
Amor a la música		3	8,6%
Repte		3	8,6%
Possibilitat d'aprenentatge		2	5,7%
Entorn divers		2	5,7%
Curiositat		1	2,9%
Lleure		1	2,9%
Repertori nou		1	2,9%



## 5.5.2. Sobre les expectatives

Les expectatives dels participants també presenten molta diversificació. Malgrat això, tant el nombre de respostes, com la seva diversitat es menor que en els casos de motius de participació i de continuïtat. Probablement aquest aspecte sigui degut a que molts participants entren a formar part d'un projecte nou sense tenir unes expectatives fixades clares.

Aspectes relatius als aprenentatges, passar-ho bé o trobar un clima amable i tocar amb instruments molt diversos son aspectes que apareixen en més d'una ocasió.

**Taula 19: Categories i percentatges de les expectatives dels participants a l'Orquestra Inclusiva de la UVic segons el Q3**

CATEGORIES	Nº CITES	PERCENTATGES
Aprenentatge	4	21%
Clima	4	21%
Tocar	4	21%
Diversitat	3	15,8%
Lleure	1	5,2%
Repertori	1	5,2%
Curiositat	1	5,2%
Expressió personal	1	5,2%

Aquests resultats poden complementar els motius de participació ja que poden considerar-se com a relacionats.

### **5.5.3. Sobre els motius de continuïtat**

Sens dubte, els motius de continuïtat dels participants representen un aspecte molt important a contemplar, si es vol garantir una certa estabilitat d'una formació grupal en la qual els processos d'adaptacions individualitzades esdevenen determinants.

Els resultats del qüestionari Q3 indiquen que els aspectes relacionats amb les dinàmiques, cohesió grupal i climes d'assaig són els motius principals de continuïtat en el projecte.

Es valora com a més important el sentit de l'humor i actitud positiva del director i assistent. En segon lloc, quant a proporció de vegades que es comenta, apareix el clima distès i amable i la satisfacció personal. En tercer lloc es citen l'aprenentatge, la cohesió i cooperació de grup, el factor de lleure i distracció, la possibilitat de tocar, i el repte personal. Els elements repertori i compromís apareixen en la següent posició. Finalment es valora com a elements de menor rellevància l'amor a la música, la superació personal o la motivació.

Altres aspectes com el fet de fer actuacions en públic, l'oportunitat, la diversitat o el resultat sonor, curiosament, no han estat valorats com a motius de continuïtat per a cap dels 14 participants que han contestat el qüestionari Q3.

**Taula 20: Categories i percentatges dels motius de continuïtat dels participants a l'Orquestra Inclusiva de la UVic segons el Q3**

CATEGORIES	Nº CITES	PERCENTATGES
Actitud del director	5	14,3%
Clima distès	4	11,4%
Satisfacció	4	11,4%
Aprenentatge	3	8,6%
Cohesió	3	8,6%
Distracció	3	8,6%
Repte	3	8,6%
Tocar	3	8,6%
Repertori	2	6,7%
Compromís	2	6,7%
Melomania	1	2,9%
Superació	1	2,9%
Motivació	1	2,9%



## **6. DISCUSSIÓ DELS RESULTATS**

---



## **6.1. Resultats en relació als objectius de recerca**

En aquest apartat presentem els resultats de la recerca exposats de forma estructurada a partir dels principis del DU referida als objectius d'aquesta investigació.

Recordem quins han estat aquests objectius:

O<sub>1</sub>- Identificar factors facilitadors i dificultadors de l'aplicació dels principis del Disseny Universal en una orquestra.

O<sub>2</sub>- Formular pautes d'aplicació dels principis del Disseny Universal per a l'organització, funcionament i continuïtat d'orquestres.

Per a l'assoliment d'aquests objectius hem obtingut els resultats a partir de les de les opinions d'experts en el camp de la direcció i gestió de grups instrumentals i de valoracions i opinions d'actuacions dels participants de l'Orquestra Inclusiva de la Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya.

En referència a questa formació recordem que

La Orquestra Inclusiva de la UVic-UCC va ser un projecte posat en marxa amb criteris i enfocament d'accessibilitat universal. Per a tal propòsit es varen contemplar recomanacions sorgides de treballs d'entorns propers al DU (vegeu apartat 2.2) sobre gestió i funcionament de grups orquestrals.

1. Ha estat possible posar-la en marxa i fer-la funcionar amb un treball continuat d'assajos i varis concerts anuals, durant un període, fins el moment actual, de 4 anys ininterromputs.
2. Els participants, a través de les respostes al Q1P i grup focal, manifesten un alt nivell de satisfacció i corroboren que en tot moment s'ha actuat de forma compatible i coherent amb les 7 lleis o principis del Disseny Universal.



### **6.1.1. Sobre l'objectiu 1 : Identificar factors facilitadors i dificultadors de l'aplicació dels principis del Disseny Universal en una orquestra.**

Per a confegir el llistat de factors facilitadors en la implementació del Disseny Universal en una orquestra, presentarem prèviament les llistes corresponents als tres instruments que hem emprat per a l'obtenció de resultats:

- D'una banda les practiques més valorades en base a les respostes a les 27 preguntes sobre actuacions que s'han fet a participants i a experts, a través dels qüestionaris Q1P i Q2E.
- En segon lloc, els resultats dels grups de discussió, on identificarem algunes concrecions i puntualitzacions sobre aquestes practiques útils així com d'altres factors no plantejats inicialment en els qüestionaris que es contemplen com a fonamentals de forma unànime.
- I finalment, alguns aspectes que han sortit del qüestionari 3 que ens aporten informació sobre factors que afavoreixen, sobretot, la participació i la continuïtat en el projecte.

Atesa la diferent naturalesa de les dades obtingudes de les diferents fonts, els criteris de determinació de la rellevància dels suara esmentats factors i de selecció d'aquests, han estat diferents per als grups focals i per als qüestionaris.

Els criteris de selecció de factors dels grups focals, han estat en base a criteris de consens sobre la seva rellevància per part dels assistents dels esmentats grups.

La relació de factors facilitadors es presenta en forma de taula (taula 24) a l'apartat 6.1.1.4.

Finalment, es podria suggerir que aquests factors sembla que puguin tenir distint grau d'incidència sobre diferents moments dels processos que hem volgut contemplar en aquesta tesi. Això es: organització, funcionament i continuïtat d'orquestrades. Aquesta diferenciació, no sempre clara i evident, es discutirà en l'apartat 6.1.2.

#### **6.1.1.1. Relació de factors facilitadors segons els qüestionaris Q1P i Q2E**

Els factors facilitadors que s'inclouen en els qüestionaris de Participants i Experts són en total 27.

L'expectativa inicial sobre els resultats dels qüestionaris era que alguns dels 27 factors contemplats tinguessin una valoració baixa o molt baixa. Aquesta possibilitat hagués plantejat la possibilitat de descartar alguns d'aquests factors. No obstant això, els resultats han estat alts o molt alts per a tots els factors. És per aquesta raó que hem procedit a considerar-los tots malgrat que el grau d'acord presenti variacions.

Atesa la formulació de l'objectiu 1 i el seu caràcter específic, i a partir de l'assumpció que aquests factors tenen major nivell de contextualització en el cas de Q1P, i possiblement un caire més conceptual en el cas de Q2E, procedirem a contemplar l'ordre de rellevància en base al qüestionari de participants. No obstant això hem decidit també tenir en compte les puntuacions del Q2E per tal d'evidenciar concordances entre ambdós col·lectius.

Així doncs, hem procedit a ordenar-los per principis, assenyalant aquells els més valorats. Recordem que els qüestionaris estan basats en el model Likert. Una mitjana de 4 o superior implicaria, doncs, que es valora l'ítem com a important o molt important.

Aquells factors en els quals hi ha concordança en la seva valoració amb mitjanes per damunt de 4,25 per part dels participants i no inferiors a 4 pels experts, estan marcats amb un \*.

A continuació, (Taula 21) presentem la relació de factors facilitadors identificats, ordenats per mitjanes descendents intra-principis segons les puntuacions dels participants (Q1P). Recordem que l'asterisc indica un elevat grau de concordança entre ambdós qüestionaris.

**Taula 21 Relació de factors facilitadors agrupats per principis del DU a partir dels Qüestionaris Q1P i Q2E**

PRINCIPIS D.U.	FACTORS	Mitjana Q1	Mitjana Q2	Con
P1- ÚS EQUITATIU	No limitar l'accés a cap participant sigui quina sigui la seva competència musical.	4,74	4,54	*
	Disposar d'instruments Orff i Teclats..	4,66	3,83	
	Fer actuacions en públic.	4,26	4,52	*
	Proporcionar l'activitat de forma gratuïta.	4,06	4,25	
P2- ÚS FLEXIBLE	Proporcionar arranjaments ajustats al nivell de cada participant.	4,70	4,66	*
	Vetllar per a un ampli rang d'edats de participants.	4,54	3,89	
	Incorporar un assistent que ajuda individualitzadament a les persones amb dificultats.	4,47	4,38	*
	Fomentar un grup Multinivell.	4,47	4,44	*
	Disposar de tecnologia notacional que permet agilitzar el lliurament de partitures.	4,31	4,03	
	Garantir la possibilitat d'improvisar a través d'un repertori que ho permeti.	4,30	4,34	*
P3- SIMPLE I INTUITIU	Treball d'autogestió entre companys (per cordes o seccions).	4,25	4,38	*
	Us de tonalitats naturals o el més naturals possibles (cercar l'equilibri en l'armadura).	4,47	4,52	*
	Gestualitat clara i precisa.	4,44	4,25	*
	Abordar peces conegudes per els participants.	4,38	3,38	
	Disposar de tecnologia notacional que permet agilitzar el lliurament de partitures.	4,31	4,03	*
	Harmonitzar de manera simple.	4,24	3,41	
	Lliurament de tutorials en CD	3,72	4,17	
P4- INFORMACIÓ PERCEPTIBLE	Ús de ritmes quaternaris i simples	3,55	3,41	
	Presentar les partitures amb notacions alternatives si cal.	4,52	4,19	*
	Incorporar un assistent que ajuda de forma individualitzada a les persones amb dificultats.	4,47	4,38	*
	Enregistrar i fer sessions d'escolta comentada de les peces del repertori.	4,41	3,89	
P5- TOLERÀNCIA A L'ERROR	Disposar els músics de manera que tinguin visió sobre el director.	4,25	4,38	*
	Tenir una actitud positiva i proporciona feedback vers els participants i davant l'error.	4,75	5	*
P6- BAIX ESFORÇ FÍSIC	Ús de peces amb estructura d'obstinat o rondó.	4,24	3,52	
	Disposar d'instruments Orff i Teclats.	4,66	3,83	
	Incorporar un assistent que ajuda individualitzadament a les persones amb dificultats.	4,47	4,38	*
P7- ESPAIS I MIDES APROPIADES	Fer assajos de durades no excessivament llargues (de 1,5 a 2 h).	4,06	4,22	
	Proporcionar comoditat del mobiliari (cadires, faristols, banquetes, suports).	4,42	4,38	*
	Provar diferents disposicions en l'espai.	4,25	4,38	*
	Disposar d'equipaments i infraestructures. Sala d'assaig, equip de so, llum, fotocopiadores, equip de so.	4,00	4,66	
	Dimensions del grup	3,35	3,97	

Passem a comentar alguns aspectes sobre la rellevància d'alguns dels factors. Considerem destacables aquells que han obtingut mitjanes de puntuació superiors a 4,5 o inferiors a 4 en ambdós qüestionaris. En el primer cas podríem suposar que són elements o factors d'un alt nivell de rellevància mentre que els que puntuen per sota de 4 tindrien un valor més relatiu.

Els factors que obtenen puntuacions majors a 4,5 en ambdós qüestionaris són 3 i es refereixen als principis d'equitat, flexibilitat i tolerància a l'error.

Passem seguidament a comentar alguns aspectes sobre aquests 3 factors.

Associat al principi 1 del DU d'ús equitatiu, ha estat àmpliament valorat el factor consistent en **no limitar l'accés a cap participant sigui quina sigui la seva competència musical**. Malgrat les respostes podrien haver mostrat resultats contradictoris, entenem que aquest factor representa un element estructural del projecte. A les conclusions podrem discutir alguns aspectes relacionats amb les implicacions per a futures experiències amb aquesta naturalesa participativa. La vinculació de sentiments de gratitud, privilegi i satisfacció que l'orquestra ha generat a alguns dels participants podrien ser deguts a raons que tenen a veure amb aquesta possibilitat d'acceptació sense restriccions.

Apareix com a factor molt valorat la **possibilitat de proporcionar arranjaments ajustats al nivell de cada participant**. Quan ens referim a aquest ajustament, no fem referència únicament a simplificar veus per a músics inexperimentat sinó que incorporem l'implícit "complexament de veus per a músics que ho demanin". Aquest el podem associar al principi 2 del DU de flexibilitat.

És molt significatiu que, en ambdós qüestionaris, el factor més valorat ha estat **l'actitud positiva del director** i la seva capacitat de proporcionar un feedback positiu. Com ja hem comentat, la desviació típica ha estat nul·la per als experts i molt baixa per els participants. L'alt grau d'unanimitat ens pot dur a interpretar que es

tracta, per tant, d'un element de gestió a tenir en compte de forma inequívoca que no tant sols afecta al principi de tolerància a l'error, sinó que pot esdevenir clau en aspectes generals de funcionament i continuïtat d'orquestrades universalment dissenyades.

En l'altre extrem, trobem dos factors que han obtingut una puntuació inferior a 4 en ambdós qüestionaris:

1. Les dimensions del grup.
2. L'ús de ritmes quaternaris simples.

En referència a les **dimensions de l'orquestra** quant a nombre de participants, sembla que aquest factor no és considerat com a gaire rellevant ni pels participants de l'OI ni pels experts. No obstant això, l'experiència recollida a partir de la gestió de l'OI ens insinua que aquesta element pot condicionar alguns processos d'actuació sobre aquesta. Un grup excessivament gran o petit, pot representar un factor que dificulti el funcionament i que condicioni els resultats artístics. Malgrat que no hem pogut explorar específicament els efectes d'aquest aspecte, alguns resultats dels GFP i Q3 apunten a un marge d'entre 20 i 40 participants com a dimensions òptimes. La nostra percepció durant els 4 anys de funcionament de l'Orquestra Inclusiva va en aquesta direcció. Dels 22 músics, el segon any de funcionament, hem passat als 44 en el moment actual. Hem pogut percebre algunes dificultats per atendre a tots els participants quan el nombre d'aquests s'incrementa. L'efecte negatiu d'aquest factor podria minimitzar-se incorporant un segon assistent o a través d'un treball cooperatiu entre músics.

**L'ús de ritmes quaternaris simples** en detriment de ritmes ternaris o irregulars, és un element que es vincula a aspectes de simplicitat. No obstant això la puntuació baixa per part de participants i experts i la no presència de cap referència durant cap dels dos GF que vam realitzar, ens fa pensar que pugui tenir una rellevància molt qüestionable. Creiem que en fases inicials de consolidació d'orquestrades o per a orquestrades amb un alt percentatge de músics no experimentats podria tenir un efecte

facilitador l'ús d'aquests tipus de ritmes. Hem pogut comprovar (vegeu annex 7) que peces amb ritme ternari poden representar una dificultat en el manteniment del tempo o les entrades de cada músic.

#### **6.1.1.2. Relació de factors facilitadors segons els Grups Focals**

Els grups de discussió de participants han donat concrecions i noves actuacions a considerar que es presenten en aquest apartat.

Algunes de les aportacions d'experts i participants introdueixen puntualitzacions sobre factors ja establerts en els qüestionaris. D'altres, representen aspectes no contemplats inicialment però que bé han estat consensuats de forma unànime, be han pogut contrastar-se a través de la praxi orquestral durant els 4 anys de funcionament de l'Orquestra Inclusiva de la UVic.

Per assignar aquests factors a cadascun dels 7 principis del DU hem optat per considerar:

- Aspectes de proximitat conceptual amb els factors dels qüestionaris. Quan un factor comentat puntualitza o s'assimila molt en actuació o concepte a un factor ja assignat per la comissió d'experts a un principi, s'assigna al mateix principi.
- Aspectes d'associació del factor a un principi per part dels participants i experts. Quan un factor apareix associat o vinculat a comentaris sobre un principi,

En la taula 22 presentem els factors que resulten d'aquesta selecció. Si el mateix ítem es consensua com a important tant pels participants com per als experts, o bé ha pogut comprovar-se de forma pràctica a través d'actuacions anàlogues sobre l'Orquestra Inclusiva, el marquem amb un \*.

**Taula 22: Factors per principis segons el Grup Focal de Participants i Experts**

PRINCIPIS D.U.	Factors	GFP	GFE	Conc.
P1- ÚS EQUITATIU	No limitar l'accés	x		
	Tenir una actitud de respecte vers tothom.	x	x	*
	Fomentar la cohesió de grup.	x		
	Proporcionar alguns instruments d'ús simple.	x	x	*
	Escoltar als participants.	x	x	*
	Assajar en rotllana.		x	
	Papers musicals de responsabilitat per a tothom Sobre gratuïtat (matisable)	x		
P2- ÚS FLEXIBLE	Us de tecnologia.		x	
	Agilitat de resposta als canvis per part del director	x		
	Enfocament en la flexibilització de tots els paràmetres, (assajos, materials, repertori, exigència, costos, disposicions).		x	
	Variar els llocs d'assaig.		x	
P3- SIMPLE I INTUITIU	Fomentar la cooperació i l'ajut entre companys	x		
	Proporcionar instruments d'ús simple (teclats, Orff).	x	x	*
	Possibilitat de complexar veus. (Adaptació en les dues direccions)	x	x	*
P4- INFORMACIÓ PERCEPTIBLE	Espais individuals d'alternança en el tocar		x	
	Proporcionar àudios dels assajos.	x		
P5-TOLERÀNCIA A L'ERROR	Adaptar les partitures a les necessitats de visió, guia, o complexitat.	x		
	Abordar els assajos amb sentit de l'humor.	x		
	Discernir entre error i fer-ho malament.		x	
	Capacitat del director per desbloquejar moments amb errors.	x		
P6- BAIX ESFORÇ FÍSIC	Vetllar per l'equilibri entre tolerància a l'error i exigència	x	x	
	Evitar parts molt repetitives o repeticions d'un fragment.	x		
	Ajustar els reptes.	x	x	*
P7- ESPAIS I MIDES APROPIADES	Durada de l'assaig no excessivament llarga	x		
	Proporcionar materials, suports, banquetes, cadires còmodes i adequades, faristols.	x	x	*
	Equilibri en les dimensions del grup.	x		
ALTRES	Assajar en rotllana.		x	
	Focus en les persones.	x	x	*
	Definir els objectius del grup.		x	
	Crear un clima d'acollida	x		
	Proporcionar objectius (Deadline).		x	



### 6.1.1.3. Llista de factors segons el qüestionari Q3.

El qüestionari Q3 aporta algunes concrecions sobre aspectes que tenen a veure, en resposta a les 3 preguntes formulades, amb els motius expressats pels participants sobre la seva continuïtat en l'OI. Aquests factors, en alguns cassos contribueixen a determinar actuacions que possibiliten el funcionament, i sobretot, la continuïtat d'una orquestra universal.

Pel que respecta als factors emergits del qüestionari Q3 hem procedit a considerar aquells que son comentats com a aspectes importants per a més de dos participants. En alguns cassos, aquests factors son puntualitzacions sobre aspectes relacionats amb algun factor del Q1 o dels GF.

La taula 23 presenta la relació d'aquests.

**Taula 23: Factors segons el Qüestionari Q3**

PRINCIPIS D.U.	ACTUACIONS (Factors)	
P1- ÚS EQUITATIU	Actitud amable i positiva del director	*
	Clima distès	*
	Garantir aprenentatges per a tothom(peces que suposin reptes assumibles)	*
	Fomentar la cohesió de grup	*
	Reptes equitatius i ajustats	*
P2- US FLEXIBLE	Flexibilitat en el repertori	*
P3- SIMPLE I INTUITIU	Reptes equitatius i ajustats	*

#### **6.1.1.4. Relació integrada de factors facilitadors**

Finalment, presentem (taula 24) la relació de tots els factors apareguts en les diferents instruments de recollida de dades que hem emprat, vinculats a cadascun dels 7 principis del DU. Volem evidenciar així, concordances per a poder considerar la dimensió i rellevància que pot tenir cadascun d'aquests factors. Cal tenir en compte que mentre que les valoracions dels participants fan referència a una experiència particular amb un elevat component contextual, les opinions i valoracions dels experts poden representar elements més genèrics i extrapolables a situacions diverses. Entendríem també, seguint aquesta mateixa lògica, que aquells factors amb major nivell de consens, serien els més favorables a ser considerats com a pautes d'aplicació més generalitzables. En una primera aproximació, aquesta taula podria servir a mode de guia per a aquelles persones que vulguin aplicar el DU a orquestres o formacions instrumentals.

L'asterisc \* assenyala en quina font ha estat identificat. Els parèntesi (\*) en un factor, indiquen que aquests ha estat detectats puntualment o de forma referenciada o no explícita en els resultats de l'instrument assenyalat.

Hem procedit a ordenar, per a cada principi, els factors de major a menor en base al seu grau de concurrència.

**Taula 24: Relació compactada i integrada de tots els factors facilitadors**

PRINCIPIS D.U.	FACTORS	Q1 Q2	Q3	GFP	GFE
P1- ÚS EQUITATIU	Proporcionar l'activitat de forma gratuïta.	*		*	*
	Disposar d'instruments Orff i Teclats..	*		*	*
	Actitud de respecte i escolta vers tots els participants		*	*	*
	Papers musicals individuals equitatius i equilibrats i ajustats		*	*	
	No limitar l'accés a cap participant sigui quina sigui la seva competència musical.	*		*	
	Fer actuacions en públic.	*		*	
	Fomentar la cohesió de grup		*	*	
	Garantir aprenentatges per a tothom		*		
	Assajar en disposició circular				*
P2- ÚS FLEXIBLE	Proporcionar arranjaments ajustats al nivell de cada participant.	*		*	*
	Disposar de tecnologia notacional que permet agilitzar el lliurament de partitures.	*		(*)	*
	Treball d'autogestió entre companys (per cordes o seccions).	*	(*)		*
	Incorporar un assistent que ajuda individualitzadament a les persones amb dificultats.	*			*
	Flexibilitat en el repertori		*	(*)	
	Fomentar un grup Multinivell.	*			*
	Garantir la possibilitat d'improvisar a través d'un repertori que ho permeti.	*			*
	Vetllar per a un ampli rang d'edats de participants.	*			
	Respostes àgils i ràpides del director vers situacions imprevistes o canvis			*	
P3- ÚS SIMPLE I INTUITIU	Possibilitat de simplificar o complexar veus		*	*	*
	Gestualitat clara i precisa.	*			*
	Disposar de tecnologia notacional que permet agilitzar el lliurament de partitures.	*			*
	Us de tonalitats naturals o el més naturals possibles (cercar l'equilibri en l'armadura).	*			
	Espais d'alternança en el tocat				*
	Abordar peces conegudes per els participants.	*			
	Harmonitzar de manera simple.	*			
	Lliurament de tutorials en CD	*			
	Ús de ritmes quaternaris i simples	*			

		Q1 Q2	Q3	GFP	GFE
P4- INFORMACIÓ PERCEPTIBLE	Presentar les partitures amb notacions alternatives si cal. Adaptades a necessitats de visió, guia o complexitat	*		*	*
	Incorporar un assistent que ajuda de forma individualitzada a les persones amb dificultats.	*		*	
	Enregistrar i fer sessions d'escolta comentada de les peces del repertori.	*		*	
	Disposar els músics de manera que tinguin visió sobre el director.	*			*
P5- TOLERÀNCIA A L'ERROR	Tenir una actitud positiva i proporciona feedback vers els participants i davant l'error.	*	(*)	*	*
	Ajustar un bon equilibri entre tolerància a l'error i exigència			*	*
	Capacitat per del director per desencallar moments de bloqueig				*
	Ús de peces amb estructura d'obstinat o rondó.	*			
P6- BAIX ESFORÇ FÍSIC	Ajustament dels reptes			*	*
	Fer assajos de durades no excessivament llargues (de 1,5 a 2 h).	*		*	
	Incorporar un assistent que ajuda individualitzadament a les persones amb dificultats.	*			
	Evitar parts o passatges repetitius			*	
	Disposar d'instruments Orff i Teclats.	*			
P7- ESPAIS I MIDES APROPIADES	Proporcionar comoditat del mobiliari (cadires, faristols, banquetes, suports).	*		*	*
	Disposar d'equipaments i infraestructures. Sala d'assaig, equip de so, llum, fotocopiadores, equip de so.	*		*	*
	Dimensions del grup	*		*	
	Provar diferents disposicions en l'espai.	*			
	Assajos en disposició circular				*

### 6.1.1.5. Sobre concordances entre Participants i Experts

Hi ha alguns aspectes referits a factors que han presentat concordances que s'haurien d'analitzar i comentar.

Novament, i per damunt de tots els altres, el factor de l'actitud positiva i feedback per part del director ha estat el més àmpliament consensuat. Podríem suposar, doncs, que aquest és un element indispensable per a la gestió, organització, funcionament i continuïtat d'orquestrades a les quals volem aplicar l'enfocament del DU.

En la mateixa direcció, podríem considerar que els factors que són valorats en 3 instruments poden tenir un elevat nivell de rellevància. Aquests són els següents:

- Actitud de respecte i escolta vers tots els participants.
- Disposar d'instruments Orff i teclats.
- Proporcionar l'activitat de forma gratuïta (sobre aquest factor han aparegut algunes matisacions i discrepàncies que comentarem en el següent apartat).
- L'ús de tecnologia notacional.
- Treball autogestionat per seccions o cordes.
- Possibilitat de simplificar o complexar les parts individuals.
- Presentació de veus en multiplicitat de formats i mides.
- Proporcionar mobiliari i suports còmodes.
- Disposar d'infraestructures que acullin el projecte.

Entenem i interpretem que la resta de factors, que només han emergit en un o dos instruments de recollida de dades, poden interpretar-se, també, com a importants. El fet que hagin aparegut o no, especialment en els GF, pot tenir a veure amb la pròpia dinàmica del GF. En alguns cassos no hem tingut

l'oportunitat d'aprofundir en detalls sobre alguns punts, en d'altres, la naturalesa dels temes abordats no ha propiciat la seva aparició.

#### **6.1.1.6. Sobre discrepàncies entre Participants i Experts**

Les discrepàncies sorgides entre diferents fonts d'informació poden obeir a diverses raons:

- Matisacions sobre un factor determinat que s'han produït en els grups de discussió.
- Diferents punts de vista deguts a l'efecte contextualitzador de la participació en un projecte particular per part dels participants.
- Una visió més fonamentada en l'experiència o coneixement musicals per part dels experts.

Passem a valorar, factor a factor, aquestes discrepàncies.

**Respecte la gratuïtat:** Tot i haver estat valorat com a important segons el Q1P i Q2E, el GFE va introduir consideracions de relativitat respecte aquest factor, explicitant la necessitat de definir objectius per a cada projecte. Efectivament, la possibilitat de proporcionar una activitat gratuïta, malgrat que representa, sens dubte, una aproximació equitativa, no es percep com a factor necessari segons els experts. Alguns aspectes sobre la gratuïtat o no de la participació en projectes d'Orquestres Universals que, en cada cas, cal considerar són:

- La possible vinculació entre la possibilitat d'aportacions econòmiques i la implicació dels participants.
- La possible necessitat de finançament en orquestres que no reben suport institucional d'entitats que cedeixin infraestructures, espais i dedicacions dels responsables.

**Respecte a la simplificació de veus i parts individuals.** Vinculat al principi 3 del DU d'ús simple i intuïtiu ha emergit, tant en el GFP com en el GFE, una matisació referida a la necessitat de poder oferir parts instrumentals més complicades si els participants ho requereixen. Aquesta bidireccionalitat del concepte, no exclou l'opció de simplificació, però introdueix un enfocament distint que podria donar explicació al fet que els resultats de valoració d'alguns factors de simplificació (ús de ritmes quaternaris, harmonització simple) hagin obtingut puntuacions relatives baixes en ambdós qüestionaris.

**Característiques dels espais i comoditat del mobiliari.** Els factors referits als espais, mobiliari i condicions de les sales d'assaig estan estretament vinculats al setè principi del DU. Els qüestionaris i grups focals han aportat resultats contradictoris. Si bé els qüestionaris puntuaven la comoditat del mobiliari com a un factor important, en el GFP es va poder determinar que aquest era un factor desitjable, però no imprescindible. En la mateixa direcció, en el GFE va emergir la possibilitat de anar variant d'espais com a element potenciador de la concentració i capacitat d'adaptació dels instrumentistes.

En un altre sentit, hem pogut comprovar aquest darrer curs com el fet de tocar en una sala amb sonoritat excel·lent i perfectament equipada ha produït un efecte motivador capaç d'incrementar notòriament el resultat artístic de les actuacions. Lamentem no disposar de suficient informació per determinar a aquest factor com a decisiu. Podem, per tant apuntar, que malgrat la manca d'evidències, l'ús d'espais i mobiliari adequats, tot i no ser un factor decisiu, podria ser recomanable.

Considerem també com a element crític, el fet de no haver pogut comptar amb cap participant amb discapacitat a l'orquestra inclusiva.

**Diferències en les valoracions dels factors entre Q1P i Q2E.** Finalment, volem aclarir que les diferències respecte a la valoració de molts factors entre els qüestionaris Q1P i Q2E poden ser degudes a factors contextuais o a la impossibilitat de valoració d'alguns factors si no es disposa d'un grau elevat de

coneixement musicals. Aquests condicionants poden haver estat la causa del distanciament en la posició relativa d'aquests factors entre ambdós qüestionaris. No obstant això es pot observar que malgrat el posicionament del factor en ordre d'importància variï notablement, les puntuacions de les mitjanes son, en tots els cassos, acceptablement similars. Podríem considerar, per tant, que les discrepàncies detectades en aquest cas tenen un valor de significació relatiu.

#### **6.1.1.7. Algunes concrecions sobre factors emergides dels grups focals i el qüestionari Q3**

Per concloure aquest apartat, volem comentar els factors que han aflorat a través dels grups focals i del qüestionari 3 que no estan directament vinculats amb principis del Disseny Universal i per tant no havien estat contemplats el la formulació inicial dels qüestionaris.

1. **Proporcionar oportunitats d'aprenentatge** per a tots els participants ha estat identificat com a un factor important per a la continuïtat del projecte. Atenent a aquesta vinculació, justifiquem la necessitat d'ajustar les dificultats individuals a les expectatives i capacitats de cada instrumentista. Basant-nos amb les aportacions dels constructivisme i els resultats del Q3 entenem que un factor sensible per a la implementació del DU a orquestres és l'ajustament de reptes assolibles individualitzats.
2. **Clima distes en els assajos.** Hem pogut identificar la distensió en l'ambient dels assajos, com un factor considerat important per als participants que, majoritàriament, és percebut com a factor de continuïtat. Aquesta distensió esdevé resultat d'aspectes relacionats amb les actituds del facilitador i elements de cohesió de grup i interacció entre músics.



A partir de la triangulació del Q1P el GFP i algunes aportacions del GFE, identifiquem com a elements que contribueixen a crear climes distesos i amables:

- a) Respecte vers a tots els participants
- b) Tractament per igual, independentment dels coneixements musicals, a tots els participants .
- c) No exigència.
- d) Mostrar sentit de l'humor.

Un aspecte que hem detectat a posteriori de l'inici d'aquesta recerca del qual no tenim evidències, però intuïm que pot haver estat un element rellevant en el sentiment de pertinença i cohesió de grup, ha estat el paper que ha tingut el Grup de Whatsapp de l'orquestra. Aquest grup de xat telefònic va néixer com a element de difusió de informació i en poc temps es va convertir en un mitjà que ha permès crear vincles personals entre els membres de l'orquestra.

3. **Equilibri en els nivells dels participants** i vinculació d'aquest amb el grau d'adaptació del repertori. La proporció entre músics experimentats i novells és un factor a tenir en compte, sobretot pel que respecta al tipus de repertori abastable i el seu grau d'adaptació. Aquest factor condicionarà el repertori. En una orquestra íntegrament formada per músics sense coneixements musicals, segurament seria més oportú abordar repertori específicament escrit per a la formació en concret, en el benentès que un excés d'adaptació pot acabar desfigurant excessivament les composicions originals. Aquesta decisió creiem que és oportuna deixar-la a criteri del director o responsable artístic de cada projecte.
4. **Equilibri entre exigència i lleure.** Alguns participants manifesten com a factor de continuïtat i de satisfacció, la no exigència en el treball extra-

activitat i el paper de lleure de l'orquestra, la possibilitat de distracció, el trencament que representa l'orquestra respecte a l'exigència i responsabilitat professional. Per altra banda altres apunten com a element motivador i encoratjador, i per tant de satisfacció, el fet de l'autoexigència, el progrés, el treball intens per perfeccionar els passatges difícils, o el abordar repertori ambiciós. És evident que aquestes dues perspectives representen enfocaments enfrontats. Per tant, probablement aquest punt pot ser un element crític que, en cada cas, s'haurà d'equilibrar o pactar de forma individual, a l'hora d'organitzar una orquestra universal.

5. **Enfocament en les persones.** Dissenyar un projecte enfocat en les persones ha emergit en els dos grups focals i, en el qüestionari 3 de forma implícita, com a factor important. Podem considerar a aquest com a un factor de caràcter general que té vinculacions i afecta a molts altres factors més concrets. Entenem que estaria en certa contraposició a l'enfocament vers la música que habitualment es sol adoptar en formacions orquestrals tradicionals.
6. **Definir els objectius de l'orquestra.** Ha estat comentat en el GFE com a un factor important en l'organització d'orquestres en el benentès que condiciona algunes decisions i actuacions posteriors. Definir si es tracta d'una orquestra formativa, participativa, terapèutica, per citar tres possibilitats, pot esdevenir clau en factors com, la gratuïtat o no, la possibilitat de proporcionar instruments, el tipus de repertori, els objectius finals, entre d'altres factors.

També ha estat comentat en aquest sentit, la necessitat de definir objectius finals de mostra del treball realitzat. Les actuacions en públic, enregistraments, intercanvis, mostres, audicions, participacions en esdeveniments, o qualsevol activitat que suposi una activitat performàtica amb audiència, més enllà de l'assaig, es postulen com a un element inherent al propi fenomen musical. Definir alguna activitat d'aquesta naturalesa com a "deadline" sembla tenir un paper motivador malgrat que per a alguns participants pugui representar una

barrera personal. En aquest cas cabria la possibilitat de flexibilitzar la participació deixant oberta la possibilitat d'una opció personal a no participar en aquestes activitats, si s'escau.

#### **6.1.1.8. Sobre factors dificultadors**

Malgrat que molts dels factors dificultadors de la implementació de qualsevol procés es poden deduir directament de la no aplicació, o l'aplicació contrària, si s'escau, dels factors afavoridors, han estat identificats al llarg d'aquesta recerca, a partir dels Grups Focals i gràcies a l'experiència sobre l'OI, alguns elements en referència a factors i accions que requereixen matisació respecte al seu paper possiblement dificultador.

Elements que han estat contemplats i observats com a limitadors i que considerem que poden ser d'utilitat contemplar en processos d'aplicació del DU a orquestres son:

**Obres d'excessiva envergadura o excessivament pretensioses durant el període de consolidació.** Ha estat possible identificar la conveniència d'abordar peces adequades a les possibilitats reals de cada formació. Aquest factor coincideix amb les propostes de Korn (2000) que identifica als repertoris excessivament pretensiosos com a element negatiu en la majoria d'orquestres comunitàries als EEUU. En aquest sentit, l'experiència de l'OI ha evidenciat l'enquistament en l'avenç que pot provocar aquesta decisió.

**La irregularitat d'assistència dels participants.** Una orquestra no professionalitzada, amb participants voluntaris i adults, que parteix d'un enfocament de gaudi i de participació comunitària pot col·lisionar amb el problema de l'assistència irregular i manca de compromís dels seus músics.

Aquesta dificultat ja va ser detectada per Goodman (1962) i esdevé un condicionant que dificulta i alenteix el treball. En el cas de l'OI aquest ha estat un element conjuntural que, en molts cassos ha anat associat a requeriments acadèmics propis de l'entorn universitari. En aquest sentit la presència de l'assistent o assistents pot suplir les absències importants de forma puntual executant les parts que manquen.

**Papers individuals imprescindibles.** Assignar papers imprescindibles a un sol instrumentista, òbviament pot representar un factor que impossibiliti el treball si aquest no pot assistir a l'assaig. Considerem recomanable que, sempre que sigui possible (aquest factor pot dependre de molts condicionants) s'assigni la mateixa veu a més d'un músic o, en qualsevol cas, que s'eviti que un sol instrument sostingui el pes musical de tota una obra. Una estratègia possible per situacions d'aquest tipus es, lògicament, tenir peces alternatives per treballar.

### **6.1.2. Sobre l'objectiu 2: Formular pautes d'aplicació dels principis del Disseny Universal per a l'organització, funcionament i continuïtat d'orquestrres.**

Per a formular pautes d'aplicació del DU per al disseny funcionament i continuïtat d'orquestrres, passarem a valorar-les principi a principi.

Arribat aquest punt de la recerca, ens trobem en condicions de considerar i aportar una primera aproximació d'algunes pautes adaptatives d'aplicació dels principis del DU que creiem que poden ser d'utilitat, tant com a punt de partida per a futures recerques, com a mode de guia d'aplicació del DU en l'entorn proposat.

Com acabem de mostrar, han pogut identificar-se un seguit de factors que afavoreixen la implementació de DU a agrupacions instrumentals. Aquests han estat relacionats amb els principis del DU i algunes d'ells apareixen a més d'un principi. En algun cas, l'assignació de factors emergits a principis del DU no ha estat possible, bé perquè no hi ha una única vinculació directa a un únic principi del DU, bé perquè es tracta de percepcions referides a efectes de processos o situacions en les que el DU actua com a un element estructural garantidor.

Per a determinar les pautes d'aplicació específiques per a orquestrres hem procedit a considerar, amb major pes específic, a aquelles recomanacions, observacions i factors emergides dels experts. Així doncs, entenem que les valoracions del Q2E i GFE es refereixen, com ja hem apuntat, a aspectes que poden estar menys contaminats de l'efecte contextualitzador que ha tingut

l'experiència de l'OI. També hem agrupat en pautes de categoria superior a aquells factors que versen sobre elements puntuals relacionats.

### **6.1.2.1. Principi 1: Ús equitatiu**

El principi d'equitat es formula com:

El disseny és útil i es pot vendre a persones amb diferents capacitats.

- Que tots els usuaris el puguin utilitzar de la mateixa manera: idèntica quan sigui possible i equivalent quan no ho sigui.
- Que eviti segregar o estigmatitzar a qualsevol usuari.
- Les característiques de privacitat i seguretat han d'estar garantides per a tots els usuaris.
- Que el disseny sigui atractiu per a tots els usuaris.

En termes generals, aquest principi, és percebut com a determinant per a la creació, funcionament i continuïtat d'orquestrades universals atès que la practica instrumental està sotmesa a elements de capacitats i habilitats que poden representar barreres per a determinades persones. Efectivament, el principi d'equitat ha estat valorat com a fonamental tant pels participants en l'Orquestra Inclusiva de la UVic-UCC com pels experts en practiques instrumentals. Tant els qüestionaris de participants i d'experts valoren amb puntuació alta a les actuacions vinculades a aquest principi. I dins dels experts, són el col·lectiu de directores els que puntuen més aquest ítem.

En la mateixa direcció, els grups focals han evidenciat una rellevància elevada del principi.

En el cas dels participants, els aspectes més valorats en relació amb el principi 1 han estat tots aquells que tenen a veure amb les oportunitats que ofereix la no limitació d'accés a una activitat musical instrumental. Els resultats apunten als efectes de l'equitat com a un dels elements que generen més grau de satisfacció als usuaris. Aquesta és especialment elevada en el cas d'instrumentistes amb nivell baix o nul. Sembla que el sentiment d'oportunitat sigui més gran per a aquells músics que han tingut poques o cap possibilitat de participar en formacions grupals.

Caldria considerar, en primer lloc, la inconveniència d'emprar el verb "vendre", donat que no estem parlant, necessàriament, d'un objecte o producte comercial. Els usuaris, en el nostre cas son, d'una banda el públic que pugui assistir a les actuacions de les orquestres, però d'altra banda, i com a beneficiaris últims, els propis músics que participen activament a través de la praxi instrumental.

Proposaríem, donades les característiques participatives de l'entorn creat, emprar els termes, "utilitzar" o "aplicar".

Els experts, apunten a la variabilitat que pot tenir el concepte d'equitat vinculat als propòsits i objectius de la formació. Resultaria important doncs, definir i establir els objectius de servei de cada orquestra per a delimitar l'àmbit que representa l'equitat per a cada cas. Dos bons exemples d'aquesta idea el representarien factors que a priori semblava que podien tenir rellevància, però que finalment no han estat considerats com a determinants. Parlem de la gratuïtat del projecte i de la possibilitat de tenir instruments a disposició dels participants. Ambdós factors, podrien estar subjectes al tipus de projecte que es vulgui posar en marxa o als objectius que es plantegin.

D'altra banda, i pel que respecta a la gratuïtat (Coffman, 2006) la necessitat d'aportació econòmica per part dels participants pot esdevenir clau en el finançament de projectes que no estiguin vinculats al suport d'institucions que assumeixen els costos. Aquest aspecte concorda amb algunes visions des de

Community Music que plantegen la necessitat de garantir el finançament econòmic dels projectes (McKay & Higham, 2011). Entenem la importància d'aspectes de finançament, no obstant això i donat que aquest no és l'objectiu d'aquesta recerca, considerem oportú no aprofundir en qüestions de polítiques de finançament.

Un element que els resultats mostren vinculat a l'equitat és el del repertori. Determinats repertoris no poden ser equitatius. En aquest sentit, per tant caldria considerar que l'elecció del repertori pot afectar al principi d'equitat, per tant, caldrà que els facilitadors justin els processos d'elecció del repertori. Una bona via per a tal propòsit pot ser consultar als participants sobre aquest aspecte.

Pel què respecta a les concrecions específiques del principi, els elements que l'estudi ha mostrat, tenen a veure amb garantir oportunitats per a tothom. I aquest sentiment d'oportunitat satisfeta, sembla ser una de les principals fonts de satisfacció en la participació i element per a la continuïtat.

Proposaríem doncs com a formulació del principi i directrius d'actuació:

**Ús equitatiu:** el disseny és usable i aplicable a persones amb diferents capacitats i coneixements musicals.

- a) El disseny garanteix la participació de tots els instrumentistes. No limitar l'accés a cap persona.
- b) Les actituds vers a tots els membres no tenen en compte les seves capacitats musicals.
- c) Focus en les persones: Consultar, escoltar i respectar les necessitats dels participants respecte a horaris, repertori, assajos o participació en concerts.
- d) Mostrar sentit de l'humor en assajos i concerts.



- e) Disposar i proporcionar instruments d'ús simple per a persones que no tenen experiència en la pràctica instrumental.
- f) Programar actuacions com a objectiu final.

Aquestes propostes contrastarien amb les de McCord (2017), que proposa l'equitat exclusivament en referència a garantir audiències sense estigmatitzacions o a disposar de pàgines web accessibles. Entendríem una visió d'equitat àmplia i vinculada a les necessitats de tots els implicats i no únicament centrada en les audiències.



### 6.1.2.2. Principi 2: Ús Flexible

La formulació original per al principi de flexibilitat es, recordem-ho:

El disseny s'adapta a una àmplia gamma de preferències i habilitats individuals.

- Que ofereixi possibilitats d'elecció en els mètodes d'ús.
- Que s'hi pugui accedir i utilitzar per dretans i esquerrans.
- Que faciliti a l'usuari l'exactitud i la precisió.
- Proporcionar capacitat d'adaptació al ritme de l'usuari.

Es pot observar que les directrius marcades per les concrecions no resulten aplicables en alguns aspectes de la música instrumental.

Si valorem les 4 pautes proposades per el CUD (Story et al. 1998) podem constatar que si bé les possibilitats d'elecció en el mètode d'ús, en el nostre cas, tenen sentit, altres aspectes com l'accés per a dretans i esquerrans dependrà del tipus d'instrument escollit per l'usuari. Respecte a la pauta d'adaptació al ritme de l'usuari, s'hauria de valorar que es tracta més d'actituds d'adaptació de les actituds del director que pròpiament al disseny, donat que els "tempi" i ritmes de la música estan fixats per la pròpia naturalesa estructural de cada peça musical. Com ja hem esmentat, la flexibilitat sembla postular-se com la clau de volta per al disseny universal de formacions orquestrals. Flexibilitat que, en molts cassos i tant pel què respecta a materials, arranaments, actituds dels facilitadors o dinàmiques de treball, es podria associar al concepte "adaptació".

Si be els resultats dels qüestionaris, tant de participants com d'experts, han mostrat una valoració similar al principi d'equitat, el grup focal d'experts va determinar a aquest principi, de manera unànime, com a fonamental per a la gestió musical i humana d'orquestrats. Aquest resultat concorda amb els resultats

del qüestionari de participants, on el principi 2 ha obtingut una mitjana de puntuació més alta.

Contràriament, aquesta flexibilitat, segons els grups de discussió, sembla valorar-se com a element desitjable i positiu des del punt de vista d'usuari però com a fonamental i imprescindible des de la visió del facilitador.

En qualsevol cas, s'interpreten aquests resultats de forma integrada i, donat la poca discrepància entre experts i participants, podríem considerar al segon principi del Disseny Universal com a decisiu en la gestió i disseny d'orquestrades universals.

Semblaria que aquesta flexibilitat hauria d'estar present en les actituds del director, en la capacitat de modificar dinàmiques i en l'agilitat per adaptar materials.

Proposem contemplar com a pauta del principi la màxima flexibilitat i màxima capacitat d'adaptació a:

- a) Requeriments, interessos i necessitats emocionals dels participants.
- b) Requeriments, interessos i necessitats musicals dels participants.

Simultàniament podríem considerar com a pautes:

- c) Agilització (el més immediat possible) dels processos de preparació de materials ajustat a cada participant.
- d) Garantir espais per improvisar.
- e) Organitzar el treball de manera autogestionada per petits grups (cordes)
- f) L'ús de la tecnologia com a element d'agilització de preparació d'arranjaments.
- g) La presència de l'assistent com a element que vetlla per atendre a necessitats individuals.

Aquesta flexibilitat, depèn directament d'aspectes que tenen a veure amb les actituds de canvi del facilitador més que en el disseny: De la seva capacitat d'escolta, de reacció i d'empatia. Això planteja una qüestió, que ha estat subjacent durant tota la recerca, sobre el predomini o no de les actituds versus el disseny. En definitiva si pesa més el què (disseny) o el com (actituds).

En el mateix sentit, les aportacions des de diferents àmbits de la gestió grupal instrumental solen anar en la direcció de flexibilització de materials o aspectes de dinàmiques de treball. (Adler & Hesterman, 1989; Korn, 2000; Cavitt, 2003; McCord & Watts, 2006; Solé, 2006; Cassie, 2008; Brinkman, 2009; Myers, 2009; Scruggs, 2009; Juntunen et al. 2011; Varvarigou et al. 2011; Ruthman & Hebert, 2012; Hopkins, 2013; Darrow et al. 2014; Spears, 2014; Quaglia, 2015; Vinciguerra, 2016)

Les evidències de treballs anteriors (McCord & Watts, 2006; Juntunen et al, 2011; Ruthmann & Hebert, 2012) i dels resultats de la recerca apunten a les noves tecnologies (TIC) com a una eina que garanteix flexibilitat i agilitat. Aquest aspecte esdevé enormement útil en l'elaboració d'arranjaments i en la preparació i adaptació de partitures.



### **6.1.2.3. Principi 3: Ús Simple i Intuïtiu**

El principi tercer del disseny universal es formula i concreta amb la forma:

L'ús del disseny és fàcil d'entendre, independentment de l'experiència, els coneixements, les habilitats lingüístiques, o la capacitat de concentració de l'usuari.

- Que s'eliminin complexitats innecessàries.
- Que sigui consistent amb les expectatives i intuïció de l'usuari.
- Que s'adapti a una àmplia gamma d'habilitats, d'alfabetització i llenguatge.
- Que organitzi la informació d'acord amb la seva importància.
- Que proporcioni avisos eficaços i mètodes de resposta, durant i després de la finalització de les tasques.

Un element que ha entrat en joc durant els grups focals, tant d'experts com de participants ha estat un cert qüestionament d'aquest principi.

Mentre tots els experts parlen de la necessitat de que el disseny sigui intuïtiu, però no necessàriament simple, els participants l'interpreten de forma diferent en funció de les seves habilitats musicals. Efectivament, els músics novells o inexperimentats demanen, prefereixen i agraeixen adaptacions en forma de simplificacions en les parts a tocar. No obstant això, es qüestiona la possibilitat d'adaptació en el cas de que el participant vulgui o desitgi una part més complexa.

Els resultats dels qüestionaris donen resultats contradictoris entre experts i participants. Les diferències son clarament significatives. (sig. =0.000) entre

qüestionaris. El col·lectiu d'experts el valora amb la menor puntuació (mitjana=3,89) mentre que els participants el situen en quart lloc (mitjana=4,20).

Els resultats i opinions d'experts i participants semblarien apuntar no tant a una simplificació del disseny sinó més aviat a una adaptació a reptes assumibles. En aquest sentit, recordem les aportacions del constructivisme i la necessitat, en aquest cas essencial, de respectar la Zona de Desenvolupament Proper (John, 2006; Kerstetter, 2009; StGeorge, 2006; Scruggs, 2009; Hopkins, 2013). No obstant això, els musics amb nivell més baix sembla que no valoren més la simplicitat de tasques musicals que aquells amb majors habilitats musicals o interpretatives. Caldria recordar que des d'un inici, s'ha vetllat per a una adaptació individualitzada i personalitzada de les parts a tocar. D'altra banda, la visió de conjunt sobre la simplificació o no de cada part, habitualment no és percebuda des de la perspectiva de participants en la seva totalitat, ja que cada instrumentista té únicament la seva part o, com a màxim, dues més (3 instruments per partícipant). Aquest fet va estar comentat en el grup focal de participants per un dels instrumentistes amb la següent frase:

- Es que la percepció del que pot arribar a no funcionar, en realitat de fet nosaltres no la tenim. En realitat qui té la percepció del que passa i orienta les coses és el Lluís, bueno i la M. I com a mínim, en el meu cas, jo vaig seguint el que passa i m'ho passo bé així, tampoc em plantejo, no se, m'agradaria no se què o no se quantos... Per això em costa de dir- eh.. Això ho canviaria... Bueno, és així i en realitat està bé.

Sembla doncs que, donat que la simplicitat és un aspecte que depèn del nivell musical i instrumental de cadascú dels participants i fins i tot de les possibilitats tècniques i d'execució de cada instrument, resultaria més oportú parlar d'adaptació, personalització o possibilitat de ser assumible.

Podríem, per tant, re-considerar una modificació contextual del principi vers a:



Ús adaptat  
 Ús personalitzat, o  
 Ús assolible,

donat que aquest, no necessàriament s'aconsegueix a través de la simplificació.

Aquesta nova formulació del principi permetria incorporar la possibilitat de no simplificació o, també, de complexament, de determinades tasques amb la finalitat d'estimular la participació.

Suggerim com a pautes d'aplicació del principi de simplicitat

- a) Garantir opcions de simplificació i complexament de veu.
- b) Gestualitat clara i precisa del director.

Algunes pràctiques poden tenir un efecte facilitador tot i que caldria considerar el tipus d'orquestra i la contextualització. Aquestes son, a mode de recomanacions:

- c) Lliurar tutorials en àudio.
- d) Abordar peces conegudes per els participants.
- e) Alternar moments de tocar i no tocar.



#### **6.1.2.4. Principi 4: Informació Perceptible**

En cap cas i en cap moment s'ha discutit la importància de que la informació sigui perceptible per als usuaris. Recordem la formulació original del principi i les pautes d'aplicació:

El disseny comunica de forma eficaç la informació necessària per l'usuari, independentment de les condicions ambientals, o les capacitats sensorials de l'usuari.

- Que utilitzi diferents maneres per presentar la informació de forma gràfica, verbal o tàctil).
- Que proporcioni contrast suficient entre la informació. essencial i la no essencial.
- Que maximitzi la visibilitat de la informació. essencial.
- Que diferenciï. els elements en formes que puguin ser descrites (per exemple, que sigui fàcil donar instruccions o direccions)
- Que proporcioni compatibilitat amb diferents tècniques o dispositiu utilitzats per persones amb limitacions sensorials.

Qualsevol transcripció notacional a notacions alternatives, ampliació de partícules i la utilització de lletres d'assaig, han esdevingut des del primer moment un element tingut en compte i aplicat. Tanmateix, usuaris i experts valoren aquest principi com a inqüestionable.

Podríem considerar incorporar com a pautes d'aplicació addicionals, alguns aspectes específics de l'entorn musical detectats com a factors facilitadors importants:

- a) La necessitat d'una gesticulació clara per part del director.
- b) Una disposició d'assaig que permeti la visió del director des de tots els faristols. Noti's que aquest punt interactua amb el setè principi d'espais i mides adequades a l'ús.
- c) Enregistrar i fer sessions d'escolta comentada de les peces del repertori.
- d) La presència d'un assistent amb tasques d'ajut a la lectura de materials musicals.

També es podria considerar que, la informació no essencial es podria ometre. Per tant no caldria fer esment a la segona directriu sobre que proporcioni contrast suficient entre la informació essencial i no essencial, en el benentès de que tota la informació que ha de lliurar-se als usuaris, hauria de ser essencial.

### **6.1.2.5. Principi 5: Tolerància a l'Error**

El principi de tolerància a l'error ens proposa que:

El disseny minimitza els riscos i les conseqüències adverses d'accions involuntàries o accidentals.

- Que disposi d'elements per minimitzar els riscos i els errors: els elements més utilitzats han de ser els més accessibles, i els elements perillosos han de ser eliminats, aïllats o tapats.
- Que proporcioni característiques segures d'interrupció.
- Que descarti accions inconscients i que requereixin un nivell important de concentració.

El principi de tolerància a l'error ha dut a interpretacions que, per a orquestres, implica dimensions diferents i fins i tot, per a alguns aspectes, pot esdevenir qüestionable.

Sorgeix per part dels experts la necessitat de redefinir el concepte d'error per a la practica instrumental. Aquest, que en el cas de l'ús d'objectes dissenyats és clar, unívoc i inequívoc, pel que respecta a situacions de dinàmiques musicals, no és un element clarament definit. Efectivament, un tap mal dissenyat en una ampolla determina un ús erroni d'aquesta i un resultat no desitjat. Per contra, l'error en un procés musical instrumental, forma part del propi procés. Així s'expressava una de les expertes en el GFE.

Es que jo, quan hi ha un error, paro i faig una festa. És un moment per a compartir.

Crec que l'error és inevitable, és necessari, és trampolí per a aprenentatges, és una oportunitat per treballar la frustració i a més a més, te moltes vegades a veure amb el be i el mal que és una història del cristianisme.

D'altra banda, a més d'aquesta visió de l'error entès com a part d'un procés, entendríem que existeix una manera de dissenyar els materials que permet que els efectes de l'error es minimitzin. Determinades estructures, com els obstinats o peces amb bordons (Solé, 2006) permeten minimitzar els errors que sovint, en el cas de la música grupal, poden esdevenir factors d'aturada. L'alternança de moments de tocar i espais de silenci, ben marcats o associats a grans segments, temes o frases musicals, permeten una recol·locació si es produeix un episodi de despistament, pèrdua o entrada fora de lloc (Brinkman, 2009).

Així doncs existirien 2 visions de tolerància a l'error. Una associada a dinàmiques i actituds vers les errades dels participants i una altre associada a elements estructurals i de disseny.

En el procés de construcció d'un treball orquestral grupal, hauria d'haver-hi màxima tolerància a l'error durant els assajos per tendir que la tolerància a l'error en la representació o concert fos zero. En qualsevol cas cal remarcar l'elevat grau de rellevància que hem detectat pel què respecta a la capacitat de tenir actituds positives per part del director davant els errors.

Caldria diferenciar entre l'error i "fer-ho malament".

Les pautes d'aplicació suggerides son fruit d'una consideració als factors més valorats i d'algunes reflexions sorgides d'opinions consensuades pels experts.

Suggerim ampliar les pautes amb 3 noves directrius específiques vinculades a accions i actituds del facilitador:

- a) Tenir una actitud positiva i proporciona feedback vers els participants i davant l'error.
- b) Ajustar un bon equilibri entre tolerància a l'error i exigència
- c) Capacitat per del director per desencallar moments de bloqueig.





### **6.1.2.6. Principi 6: Baix Esforç Físic**

El disseny pot ser utilitzat de manera eficaç i còmodament, minimitzant la fatiga.

- Que permeti a l'usuari mantenir una posició corporal neutra.
- Que utilitzi de manera raonable les forces operatives.
- Que minimitzi les accions repetitives.
- Que minimitzi l'esforç físic sostingut

Els resultats, tant de qüestionaris com de grups focals, revelen un baix nivell d'atribució de rellevància al principi de Baix Esforç Físic.

Els qüestionaris Q1P i Q2E puntuen com el menys rellevants de tots al sisè i setè principis del Disseny Universal i a les actuacions encaminades a garantir aquestes demandes. D'altra banda els grups de discussió van incorporar alguns qüestionaments sobre la possibilitat de modulació de les necessitats vinculades a aquest principi, en el benentès que l'esforç físic pot tenir a veure amb l'instrument que es toca i el repertori que es vulgui assumir.

A tall d'exemple, si es toca la tuba, o es vol interpretar "La Consagració de la Primavera" d'Igor Stravinsky, per posar dos exemples, hi ha determinats esforços físics, tècnics, de concentració i d'execució que no poden ser eliminats ni minimitzats.

Així mateix, alguns aspectes sobre la posició corporal neutre, depenen directament i intrínseca de la posició d'execució de determinats instruments.

Alguns estudis (Gastelaars, 2014) han donat resultats similars quan a baixa valoració del principi. Coincidim amb Gastelaars en la possible interpretació d'aquest fet com a resultat de la no presència de discapacitats en determinats processos, entenent i interpretant que aquests dos darrer principis tenen especial sentit en el cas de persones amb discapacitat mecànica o motriu.

Les accions repetitives, poden ser necessàries en determinades peces musicals.

Constatem a través del GFP i GFE la fricció d'interessos que pot esdevenir, en aquest sentit, entre el principi de baix esforç físic i el principi de tolerància a l'error. Un tipus d'estructura musical que genera una elevada tolerància a l'error són els obstinats (Solé, 2006) ja que la seva naturalesa cel·lular, permet als músics reincorporar-se a la interpretació en qualsevol moment si es produeix una acció no desitjada. D'altra banda, per la seva naturalesa intrínseca, els obstinats obliguen a accions repetitives.

Probablement, el concepte esforç raonable, tindria per a formacions instrumentals universals, una dimensió més ajustada.

També s'ha pogut constatar que un increment en l'esforç demanat als participants (i per tant amb el nivell de repte), ha generat una resposta motivadora i encoratjadora. Aquesta, segurament vinculada al sentiment de progrés personal i grupal, ha esdevingut un element clau per a la continuïtat a l'orquestra.

En el mateix sentit, i des de la percepció dels experts, el concepte de baix esforç físic és percebut com a engany vers als participants i com a devaluador de la cultura de l'esforç vinculada tradicionalment al món musical. Durant el GFE es va comentar:

Potser amb el que estaria menys d'acord seria amb el mínim esforç físic. Tot cal un esforç. Hi es. El nen que agafa la pilota ha de suar. L'esforç també el fa el que te unes dificultats.

Així doncs, es podria entendre aquest principi com a estretament vinculat al principi d'equitat, en el sentit que, si garantim un ús equitatiu, ja contemplem, de fet, un ajustament de l'esforç personalitzat i adaptat a les necessitats de cadascun dels participants.

Per tant podríem contemplar una ampliació de les pautes de desenvolupament en aquest sentit:

- a) Que garanteixi esforços equitatius i adaptats a les característiques de cadascun dels participants
- b) Assajos no excessivament llargs.
- c) Disposar d'instruments de postura còmode per a persones amb necessitats físiques.
- d) Evitar repeticions d'elements musicals o de fragments a assajar.



### **6.1.2.7. Principi 7: Espais i Mides Apropiadades per a l'Ús**

El disseny proporciona la mida i l'espai adequats per l'accés, l'abast, la manipulació i l'ús, independentment de la mida del cos, la postura o la mobilitat de l'usuari.

- Que proporcioni una línia de visió clara dels elements importants per qualsevol usuari assegut o de peu.
- Que l'abast de qualsevol component sigui confortable per qualsevol usuari estigui assegut o dret.
- Que s'adapti a les variacions de la mida de les mans.
- Que proporcioni l'espai necessari per l'ús d'ajudes tècniques o d'assistència personal.

Es valoren als espais i les mides per a activitats orquestrals com a un factor important, però no decisiu. De fet, dels 7 principis, aquest és el que ha rebut una valoració més baixa.

Com ja hem apuntat anteriorment, entenem que disposar espais i mides apropiades per a l'ús, és un element a tenir en compte com a desitjable però no necessàriament com a imprescindible. Tant els participants com els experts assenyalen la conveniència d'aquests com a situació òptima.

Estaríem, novament, segons les opinions dels Experts i Participants, davant d'aspectes vinculats a l'adaptació i a la flexibilitat. Entenem que el baix esforç físic, de forma similar al que succeeix amb l'ús simple, ha de poder-se garantir en el cas de que sigui requerit, però no necessàriament contemplat de forma Universal per a tots els participants.

Les pautes específiques proposades a partir de les consideracions anteriors i en base als factors identificats son:

- a) Proporcionar materials, suports, banquetes, cadires còmodes i adequades, faristols.
- b) Equilibri en les dimensions del grup.
- c) Provar diferents disposicions dels musics en l'espai.

### **6.1.2.8. Sobre organització d'orquestrades universals**

En l'inici d'aquesta recerca ens proposàvem, amb finalitat instrumental de la pròpia recerca, organitzar, fer funcionar i donar continuïtat a una orquestra que donés cabuda a qualsevol persona que hi volgués participar. Com ja hem comentat àmpliament, el procés i l'enfocament escollit, ha estat el marc proposat des de les posicions del Disseny Universal. En el punt que ens trobem i transcorreguts 4 anys des de l'inici d'aquest intens viatge, podem constatar que ha estat possible acomplir aquest objectiu de forma satisfactòria.

Les directrius, pautes i propostes d'actuació que descriuen els postulats del Disseny Universal, han estat aplicades amb diferent grau d'intensitat i adaptació. Els participants del projecte han manifestat en el GFP la seva satisfacció i la percepció d'una actuació coherent i compatible amb els principis del DU. Ha estat possible doncs, organitzar, desenvolupar i mantenir una activitat grupal de música instrumental accessible que ha estat percebuda pels participants com a enormement satisfactòria, alhora que majoritàriament valorada pels experts.

Considerem que l'aplicació dels principis del DU en el camp de les orquestrades, no tant sols és possible, sinó que sembla mostrar-se com a un bon enfocament per a l'eliminació d'algunes de les barreres que sorgeixen de la naturalesa i conjuntura de les practiques musicals instrumentals en el context cultural occidental.

L'objectiu 2 fa referència a tres moments diferents, amb propòsits i finalitats diferents, que son: l'organització, el funcionament i la continuïtat. Aquesta diferenciació és anàloga a la diferenciació que des de l'entorn del UID (Bryson, 2002) es proposa per als processos d'instrucció: disseny (design), lliurament (delivery) i avaluació (assessment). Interpretem el disseny com al procés d'organització prèvia a l'activitat, el lliurament com als aspectes de funcionament,

i finalment, l'avaluació com als processos que garanteixen la continuïtat dels participants i, consegüentment, del projecte.

- Els aspectes a contemplar en l'organització d'orquestrades son, majoritàriament, elements anticipables o de disseny, que impliquen decisions a priori, que haurà de planificar el responsable al càrrec de cada projecte, segons sigui aquest.
- Els aspectes de funcionament, corresponen majoritàriament a accions que es duen a terme durant l'execució del projecte i que es concreten sobre els assajos o concerts.
- Finalment, els aspectes de continuïtat es relacionen, més aviat, amb l'impacte que poden tenir algunes decisions o processos sobre els participants.

Considerar els factors anteriorment descrits en base als tres moments suaramentats del procés de disseny d'orquestrades, pot ser un ajut complementari per a persones que desitgin abordar projectes de naturalesa similar. Per aquest motiu, passem seguidament a considerar els factors que han aflorat com a importants, i per separat, en referència al disseny, funcionament i continuïtat de les orquestrades universals.

Alguns d'aquests factors tenen a veure amb les preguntes dels qüestionaris, no obstant això, d'altres han sorgit a partir dels debat generats en els grups focals i son resultat d'aportacions consensuades. Finalment, també hem pogut comprovar aquests aspectes a través de l'experiència viscuda durant el procés de creació de l'orquestra i els 4 anys de funcionament posteriors. Així doncs algunes de les concrecions i puntualitzacions, responen a percepcions basades en l'observació directa del cas d'aquesta recerca, o a demandes dels participants durant aquest període.



### **6.1.2.9. Sobre organització d'orquestrades universalment dissenyades.**

Entenem factors d'organització com a tots aquells paràmetres controlables, anticipables i que tenen a veure amb disseny, actuacions i actituds, que es realitzen prèviament a l'inici de les activitats d'assaig.

Aquesta tesi només es centra en aspectes musicals vinculats a DU, per tant tots aquells factors sobre suports institucionals, finançament, difusió o altres aspectes de polítiques i gestió no es comentaran. No obstant això, resulta evident que s'ha de disposar d'un espai en el qual hi hagi les condicions adequades de mides, mobiliari i serveis per a poder realitzar assajos.

Apuntem com a factor previ que la sala d'assaig tingui dimensions apropiades i considerem recomanable que tingui una acústica no reverberant (Colson, 2012).

En referència als equipaments necessaris en un lloc d'assaig per a una orquestra inclusiva que aquesta recerca han apuntat com a facilitadors, podem considerar:

#### **SOBRE MATERIALS I INFRAESTRUCTURES**

- Proporcionar cadires còmodes sense recolzador de braços i banquetes per als teclats.
- Disposar de faristols per als músics. (En principi un per a músic, tot i que s'ha comprovat que alguns músics prefereixen llegir amb un altre participant al mateix faristol)

- Disposar d'un instrumentari bàsic que possibiliti l'accés a persones sense habilitats instrumentals. Aquest, dependrà de les proporcions, però seria interessant tenir un banc format per alguns teclats electrònics, algunes guitarres, metal·lòfons i xilòfons, alguns idiòfons i membranòfons bàsics (plats, tambors, panderos, triangles, etc).
- Poder tenir a l'abast tecnologia notacional i musical que permeti lliurar les partitures als músics i modificar els arranjaments.

## SOBRE CONDICIONS PRÈVIES

- Garantir un procés de difusió del projecte.
- Convocar una reunió prèvia amb els interessats pot resultar d'utilitat per ajustar les característiques del projecte i tenir una primera estimació sobre el nivell musical dels participants i els instruments a disposició o necessaris.
- Definir uns objectius clars per a l'orquestra. Finalitats generals, propòsits artístics, actuacions, condicions de participació.
- Enfocament en les persones per damunt de la música.

## SOBRE L'ACOLLIDA

- Considerem interessant explicar el projecte i les seves característiques a cada nou participant, o a través d'una reunió inicial en el procés de creació. Convindria explicar les característiques de funcionament, restriccions possibles i compromisos demanats.
- El clima d'acollida ha de ser amable i distes.
- Començar el primer assaig tocant. Recomanem, en base a l'experiència viscuda, que el primer repertori sigui assolible i fàcil. Amb materials adaptats a molts nivells diferents.
- Finalment, considerem de vital importància la presència d'un assistent que pugui atendre les necessitats individuals dels participants. Aquesta figura tindrà tasques diferents en funció de les característiques

humanes i musicals de la formació. En cas de que el grup sigui nombrós o amb molta presència de participants de nivell baix podria contemplar-se la necessitat d'un segon, o fins i tot un tercer assistent. Aquest ha de tenir elevats coneixements musicals i les característiques contemplades per als facilitadors descrites per Hallam et al (2011) i Vinciguerra (2016) (Vegeu apartat 2.3.4).

#### **6.1.2.10. Sobre funcionament d'orquestrés universalment dissenyades**

Els factors condicionants dels aspectes de funcionament d'orquestrés corresponen majoritàriament a accions o a decisions sobre aquestes. Atenyen, sobretot, a aspectes que intervenen durant el procés d'assaig o en actuacions.

#### **SOBRE LES CONDICIONS I CARACTERÍSTIQUES DELS ASSAJOS**

- Els assajos recomanem que no siguin molt llargs (entre 1h i 2h de durada).
- Convindria pactar els horaris i dies si fos possible.
- Enregistrar i fer sessions d'escolta comentada de les peces del repertori.
- Disposar els músics de manera que tinguin visió sobre el director.
- Provar diferents disposicions en l'espai.
- Fomentar la cohesió de grup.
- Valorar la possibilitat d'assajar en rotllana periòdicament.
- Proporcionar àudios si és possible de les peces escollides per al repertori i d'enregistrament dels assajos.
- Evitar dedicar tot l'assaig a 1 sola peça.

## SOBRE TASQUES I ACTITUDS DEL FACILITADOR

- Garantir la possibilitat d'improvisar a través d'un repertori que ho permeti.
- Procurar per fomentar un treball d'autogestió entre companys (per cordes o seccions, o per parelles).
- Gestualitat clara i precisa.
- Tenir una actitud positiva i proporciona feedback vers els participants i davant l'error.
- Tenir una actitud de respecte vers tothom.
- Escoltar als participants.
- Abordar els assajos amb sentit de l'humor

## SOBRE EL REPERTORI

- Abordar peces conegudes per els participants, especialment durant el procés de consolidació de l'orquestra. Existeix també la opció d'escriure música inèdita per a l'orquestra. Aquesta opció pot esdevenir necessària en funció de les característiques instrumentals o de nivell del grup.
- Possibilitat de complexar veus. (Adaptació en les dues direccions)
- Incrementar progressivament el nivell de repte de les peces del repertori.

## SOBRE ELS MATERIALS I PARTS MUSICALS

- Proporcionar arranjaments ajustats al nivell de cada participant. És important poder adaptar de forma ràpida les parts assignades si és necessari. Seria ideal com a situació tenir diverses versions de la mateixa veu amb diferent grau de complexitat o per a diferents instruments.
- Ús de tonalitats naturals o el més naturals possibles ( cercar l'equilibri en l'armadura).
- Harmonitzar de manera simple.
- Presentar les partitures amb notacions alternatives si cal.
- Evitar parts molt repetitives.

- Repartir en les veus espais d'alternança d'instruments i de frases o seccions sense tocar. Els espais de silenci alternats suposen un bon punt d'ancoratge i una bona referència en cas que un participant es perdi durant l'execució. Creiem útil marcar lletres d'assaig a les partitures a cada canvi de frase o secció.

#### **6.1.2.11. Sobre continuïtat d'orquestrades universalment dissenyades**

Resulta evident que una orquestra pot deixar de tenir activitat per raons externes, de finançament, polítiques, o de naturalesa molt variada. Efectivament, els factors de continuïtat d'una orquestra poden estar relacionats amb molts aspectes distints alguns dels quals no depenguin directament dels processos vinculats al funcionament de l'orquestra en si. En aquesta recerca, però, ens hem centrat en aquells que depenen directament d'accions i decisions d'organització i funcionament vinculades als responsables musicals de cada projecte.

Els factors que afavoreixen la continuïtat d'orquestrades segons els resultats obtinguts a la nostra recerca, estan relacionats amb els beneficis o percepcions dels participants. Entenem que, al marge de les persones que deixen l'orquestra per motius de treball o d'incompatibilitat d'horaris o altres qüestions personals alienes a l'orquestra, aquelles que continuen, han manifestat fer-ho per raons no sempre vinculades a aspectes musicals.

Els resultats de la recerca indiquen que podrien tenir repercussió sobre la continuïtat dels participants:

- Ambient distes i sensació d'acolliment. Un bon clima en l'orquestra, el sentit de l'humor, l'exigència musical des del respecte ha estat valorat com a factor de continuïtat.

- Fomentar el sentit de grup i la cohesió.
- Sensació de ser atès i tingut en compte.
- Haver après coses. Garantir oportunitats d'aprenentatge
- Repertori. El repertori és un element delicat ja que esta sotmès a diferents condicionants en equilibri. D'una banda el contingent humà i instrumental disponible, per una altra, les necessitats i preferències dels participants. Caldria estar atent a aquest equilibri en global. En aquest sentit sembla una bona estratègia abordar una certa varietat i eclecticisme en les obres escollides.
- Tenir objectius (concerts).

Totes aquelles actuacions encaminades a garantir aquests aspectes, sembla que poden ser factors que contribueixin al benestar i satisfacció dels participants i per tant a la seva continuïtat.

### **6.1.3. Sobre el Repertori**

Alguns elements sobre l'elecció del repertori ja han estat comentats en apartats anteriors. Aspectes sobre la varietat i eclecticisme d'aquest (Scruggs, 2009; Biasutti, 2013), o la possibilitat d'escollir-lo a través de consulta de les opinions dels participants (Korn, 2000; Scruggs, 2009; Darrow et al, 2014; Spears, 2014), han estat identificats com a practiques valorades positivament alhora de dinamitzar una orquestra universal. Alhora es postulen com a factors que poden contribuir a la implicació, i per tant la continuïtat, dels participants.

Les característiques de les peces a abordar venen condicionades per el contingent humà, musical i instrumental que es disposi. Això és, el nombre de persones participants, amb quins instruments podem disposar, i què son capaços d'executar els instrumentistes que formen el grup, poden fer inviable determinades obres. Per aquesta raó, en qualsevol cas, el criteri del director haurà de ser el que prevalgui alhora de valorar la viabilitat de determinades peces musicals.

Una opció que hem pogut experimentar amb l'OI de forma satisfactòria, és la de crear repertori nou, pensat específicament per a una formació de característiques concretes. Aquesta possibilitat pot afectar a la motivació vinculada a la popularitat de determinades obres. No obstant això obre la possibilitat de generar i dissenyar, partint de zero, i per tant amb total llibertat, materials nous absolutament adaptats de forma individualitzada. Per tant, creiem que podria plantejar-se com a una bona opció, el compondre materials "a la carta".

Austin i Berg (2006) exposen el major grau d'implicació a través de la practica, alhora que la interpretació esdevé més sofisticada a mesura que s'adquireix expertesa. En aquest sentit, l'estudi suggereix que repertoris més compromesos

des del punt de vista d'esforç personal, generen en els participants un major grau de compromís. Aquest fet ha aflorat en el GFP, i alhora observat, especialment durant el darrer any de funcionament de l'Orquestra Inclusiva. Efectivament, el nivell de rendiment musical i implicació ha estat superior en el moment en que l'orquestra ha començat a assumir el gran repertori simfònic. No obstant això, l'abordament de peces d'execució més fàcil, menor complexitat estructural i menor envergadura, ha estat un element important en estadis inicials de consolidació del projecte.

Així doncs, a mode de conclusió en referència al repertori, podem aportar algunes suggerències:

- Iniciar el projecte amb repertori conegut i fàcil pot ajudar a obtenir un resultat sonor estimulador per als participants.
- Amb formacions ja consolidades resulta estimulador abordar obres més complexes.
- Escriure peces a mida pot representar una bona estratègia, especialment amb formacions desequilibrades instrumentalment o quant a nivell musicals dels participants.
- Consultar als participants en referència al repertori nou a programar.
- Variar i alternar els estils, especialment en l'ordre d'incorporació de noves peces en el repertori.

#### **6.1.4. Sobre els aprenentatges**

Com ja hem apuntat anteriorment, processos, dinàmiques i accions sobre practiques instrumentals en orquestres universals, han estat identificats com a motiu de continuïtat dels membres o participants d'aquestes formacions. Una



activitat que aporti percepcions d'aprenentatge als participants es postula com a una activitat musical que compleix i satisfà expectatives de molts dels usuaris en el cas de la música instrumental. Recordem que l'enfocament d'una orquestra universal no té perquè contemplar la dimensió formativa com a objectiu primari tot i que aquesta es produeixi com a resultat del propi procés en sí. En aquest sentit Ferrer Miquel (2011) apunta el paper cabdal de les corals infantils i juvenils (que considerem totalment extrapolable a les orquestres) en el treball de competències, la creació d'hàbits i educació en valors. Els resultats de les valoracions dels participants de l'OI semblen indicar, tot i no haver estat avaluats de forma directa, que aquests tres processos es produeixen en el cas estudiat.

Els resultats d'aquesta recerca, indiquen que una orquestra dissenyada de forma coherent i compatible amb els principis del Disseny Universal sembla proporcionar aprenentatges competencials satisfactoris a la majoria dels participants. Aquests es perceben més intensament en el cas de músics inexperts o novells i, curiosament, els músics experimentats. Probablement aquest fet sigui degut a aspectes de vinculació amb el projecte (atès que la majoria d'e participants de nivell mig són alumnes de la Universitat que tenen una relació de menor implicació emocional amb l'orquestra), derivats del punt de partida (en el cas dels participants amb nivell baix), i de valoració i comprensió de la complexitat dels processos (en el cas dels músics professionals o semi professionals).



## 6.2. Limitacions de la Recerca

Durant el desenvolupament d'aquesta investigació hem pogut constatar algunes limitacions derivades de la pròpia recerca i d'altres factors que han condicionat el procés o, possiblement alguns dels resultats. Passem a comentar aquestes limitacions que poden ser considerades en futures investigacions similars o continuació d'aquesta:

Respecte al disseny:

- Degut a les possibles pràctiques existents en el desenvolupament del treball s'han produït limitacions derivades de les circumstàncies del cas a estudiar, quines han obligat a dissenyar un tipus de recerca en la qual el propi recercador ha estat part implicada. Aquesta elecció, justificada metodològicament pel tipus de cas a estudiar, ha permès obtenir resultats específics i ha possibilitat que emergeixin alguns factors en referència a la vàlua humana i emocional del facilitador que poden estar molt vinculats a elements de vincle emocional. Aquests factors es presenten com a rellevants però no han pogut ser contrastats amb d'altres experiències similars. Una recerca paral·lela, des de posicionaments d'observador per part del recercador hagués pogut aportar contrast a alguns interrogants al respecte. Així mateix, hagués pogut fer emergir altres factors que possiblement no han pogut fer-se visibles.

Respecte als qüestionaris:

- Les dimensions de les mostres dels qüestionaris han estat menors del desitjat en tots tres casos. Sobretot en el cas del Q1P i Q2E, haver

disposat de major nombre de casos hagués permès fer un treball estadístic quantitatiu més extens i amb major nivell de significació.

- Constatem a través dels comentaris d'alguns experts que algunes preguntes del Q2E haguessin necessitat d'aclariments o explicacions ja que no s'acabaven d'entendre. No obstant això, s'havien respost les preguntes. En algun cas ho vam esmenar amb aclariments personals. Aquest fet és degut a que es va considerar convenient mantenir el màxim possible, la formulació de les preguntes del Q1P per al Q2E per tal de poder contrastar les percepcions dels participants amb aquelles dels experts en referència a cada factor. En el cas del Q1P aquestes preguntes tenien un significat molt contextualitzat i per tant eren comprensibles per a la cohort. Per contra, en el cas dels experts, l'absència de referències de context hagés requerit una formulació, possiblement diferent i més extensa. Tindrem en compte aquesta limitació en futures recerques.

Respecte al cas:

- Malgrat l'Orquestra Inclusiva ha comptat amb la presència d'un ampli ventall pel què respecta a la diversitat de participants (professors, alumnes, personal administratiu, jubilats, adults externs provinents de diferents entorns professionals, nens, adolescents, gent gran, músics professionals, amateurs i persones sense cap coneixement musical) no hem pogut comprovar l'eficàcia i l'impacte de la recerca davant la discapacitat, ja que no hem tingut presència de participants amb discapacitat de cap tipus. Entenem que aquesta mancança representa una limitació considerable ja que els resultats podrien veure's modificats. La presència de discapacitats hagués pogut donar resultats

que possiblement haurien variat en referència a la rellevància d'alguns factors facilitadors i fins i tot principis del DU.

- El tractament basat en proporcionalitat per valorar la rellevància, té un efecte crític davant la discapacitat que hauria de contemplar-se en cas de que haguéssim comptat amb participants d'aquestes característiques. Entenem que necessitats individuals, que poden ser vitals en un procés determinat, poden no quedar evidenciades si només afecten a una persona. A tall d'exemple: De fet, tot i no haver comptat amb discapacitats, durant un temps llarg, hem tingut a l'orquestra una persona en procés postoperatori que de forma personal ha comentat la importància que tenia per a ella poder accedir a la sala d'assaig en ascensor. La rellevància d'aquest factor mai emergirà com a determinant en un col·lectiu de distribució normal en base a la seva freqüència d'aparició.
- No hem pogut abordar un estudi sobre les opinions i percepcions del públic que assisteix als concerts de l'Orquestra Inclusiva. Considerem que seia bo contemplar a tots els agents que intervenen en un procés. Lamentem no disposar d'aquesta informació amb el rigor necessari ja que ens aportaria alguns elements sobre la dimensió estètica i artística de l'experiència.
- L'Orquestra Inclusiva de la UVic s'ha generat en un context cultural concret i amb propòsits d'abordar un repertori cultural concret. Lamentem no disposar d'informació sobre altres experiències en contextos musicals no occidentals que podrien aportar noves perspectives sobre els objectius d'aquesta recerca. Podem suposar que des d'altres sistemes musicals alguns dels resultats poden ser substancialment diferents.

- Malgrat anar variant en nombre de participants, les proporcions entre musics novells i experimentats s'han mantingut molt estables en el 4 anys de funcionament de l'OI. Malgrat que intuïm la importància que pot tenir, no hem pogut valorar les implicacions d'aquest aspecte com a condicionant d'elements tals com: el repertori, les dinàmiques d'assaig, el resultat artístic, l'organització, el funcionament i la continuïtat.

## **7. CONCLUSIONS**

---





## **7.1. Sobre els objectius i resultats d'aquesta recerca.**

Ens proposàvem inicialment, i com a **primer objectiu** d'aquesta recerca, identificar factors afavoridors per a l'aplicació dels principis del Disseny Universal en una orquestra. Per a tal propòsit hem desenvolupat i posat en funcionament, una orquestra sense limitacions de participació que ens ha servit com a estudi de cas. L'Orquestra Inclusiva de la Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya.

1. Efectivament, a través dels resultats obtinguts de qüestionaris i grups focals, les tasques desenvolupades han conduït a determinar una relació de factors afavoridors i dificultadors per a la implementació dels principis del Disseny Universal en l'àmbit de l'organització, funcionament i continuïtat d'una orquestra inclusiva (en el sentit de no estar restringida la participació d'intèrprets per cap condició personal).

Amb tot i que aquests factors han estat identificats en una situació determinada i per a un cas determinat, a través d'una metodologia escollida per a aquesta situació i cas, els 45 factors identificats podrien considerar-se com a una de les bases per a l'organització, funcionament i continuïtat d'altres iniciatives en aquest sentit.

Per a verificar i per ampliar evidències de la seva eficàcia en futures iniciatives, segurament caldrà desenvolupar estudis sobre el tema a través d'altres enfocaments.

En aquest sentit, entenem que poden ser de gran significació el desenvolupament d'estudis sobre altres fets musicals que, explícitament o implícitament, estiguin pensats per a incloure participants sense cap selecció prèvia (grups de música popular, grups de música per a amateurs, grups de música domèstica, etc.)

Per a aquests estudis, les aportacions d'aquest treball podrien significar poder disposar d'unes primeres relacions de factors sobre els quals analitzar diferents situacions.

Aquesta relació de factors, de manera temptativa i amb una estimació de quina podrien ser o no la seva aplicació, també podrien servir eventualment de referents per a estudiar fenòmens musicals no exclusivament instrumentals, oberts de persones sense limitacions en la participació interpretativa: Grups corals o mixtes (amb instruments) d'àmbit local, o promoguts per entitats o institucions, etc.

2. Com s'ha vist en la presentació dels diferents resultats, alguns dels factors podrien tenir un major impacte o eficàcia per a l'organització, funcionament o continuïtat de formacions instrumentals inclusives. Són els factors que s'han estimat com a de major importància en els resultats corresponents a accions sobre els diferents col·lectius implicats en el treball.

La relació d'aquests factors més destacats en tots els casos, podria servir de base pel desenvolupament dels diferents estudis esmentats que, en un futur, podrien aportar una més àmplia i detallada evidència sobre els propòsits d'aquesta recerca.

Ens referim a la relació de factors facilitadors com ara:

- 1) Actituds de respecte i no estigmatització de cap participant.
- 2) Disposar des del primer moment d'instruments Orff, o teclats, a l'abast dels participants (singularment per a participants novells).
- 3) Proporcionar, des d'un primer moment, d'arranjaments de parts individuals a l'abast de les capacitats de cada participant, i ampliar aquests arranjaments segons les necessitats canviant d'aquests.
- 4) Tenir a l'abast tecnologia per a diferents arranjaments de notacions musicals.
- 5) Fomentar processos d'autogestió dels participants per cordes.
- 6) Presentar els materials musicals en diferents formats de textos amb notes musicals.
- 7) Tenir actituds positives i de feedback en front dels errors.
- 8) Ajustar els reptes interpretatius de manera personalitzada.
- 9) Disposar d'equipaments i mobiliari adequat.

Recordem que cadascun d'aquests factors estan vinculats a accions i situacions relacionats amb principis de Disseny Universal, pel mateix origen de la seva formulació.

3. Com es fa palès en els resultats, una bona part dels factors més rellevants per a l'organització, funcionament i continuïtat de formacions instrumentals, d'acord amb principis del Disseny Universal, es refereixen àmpliament a alguns d'aquests principis com ara els d'"Equitat" i "Flexibilitat". Per contra, hem identificat un menor nombre de factors relacionats amb principis com ara els de "Baix esforç físic" i "Espais i mides adequades". Aquest és un aspecte que entenc que mereix una singular reflexió.

Pel que fa a aquests dos darrers principis, podríem interpretar que la migradesa de factors associats es podria atribuir a diferents motius.

D'una banda, la mateixa flexibilització de reptes i comeses, que sobretot els participants han associat a factors corresponents al principi de flexibilitat, pot haver amagat el fet que, per a cada cadascun d'ells, la seva participació hagi suposat un "baix esforç físic" o, com a mínim, ajustat a les seves capacitats d'execució.

D'altra banda, i pel que fa a la manca de factors relacions al principi setè de "Espais i mides adequades", aquesta podria ser deguda a que en la situació de treball, ja s'ha disposat d'aquest tipus de condicions. Efectivament, i com ja hem comentat, l'absència de participants amb discapacitat durant tot el procés de recerca introdueix una sèrie d'interrogants sobre possibles variacions en referència a la rellevàncies de determinats factors i principis que la introducció d'aquest element podria generar.

Potser si no s'haguessin desenvolupat les activitats en un entorn adequat, amb bons i amplis espais, amb accés fàcil a través d'entrades, ascensors, etc., els participants haurien expressat aquests fets com a factors altament dificultadors i, en conseqüència, de gran valor (factors facilitadors) pel desenvolupament de les activitats instrumentals.

Situacions similars han sigut identificades en e treballs sobre implementació del Disseny Universal de la Instrucció en l'àmbit universitari. (Yuval et al. ,2004; Gastelaars, 2014).

Coincidim, en termes generals, amb la seva interpretació temptativa. Efectivament, els factors relacionats amb els principis de "Baix esforç físic" i "Espais i mides adequades" s'hagueren mostrat com a més rellevants, si entre els participants s'hi hagués comptat amb la presència de persones amb alguna discapacitat.

En l'experiència generada per a desenvolupar aquest treball, això no s'ha produït espontàniament. I ni que s'hagués produït, simplement per una qüestió de proporcions, les valoracions de les persones amb discapacitat haguessin pogut quedar ocultes entre el conjunt de respostes, paradoxalment, generant una contradicció amb els mateixos propòsits del Disseny Universal.

Sobre això suggeriríem que en posteriors estudis en els quals sí que s'incloguin persones amb discapacitat, intencionalment o no, es contemples d'alguna manera, factors o elements de compensació vers les seves aportacions en front d'una majoria sense discapacitat. Entenem que el no fer-ho podria ocultar i fer passar pel alt, precisament, factors crítics per a l'accessibilitat universal i per a l'accés a persones amb discapacitat. Recordem novament que el concepte d'accessibilitat va ser clau en la formulació del Disseny Universal.

Pel què respecta a **l'objectiu 2** d'aquesta tesi, ens plantejàvem formular pautes par a l'aplicació dels principis del Disseny Universal per a l'organització, funcionament i continuïtat d'orquestrs.

1. A partir dels factors identificats i a través del creuament de totes les fonts d'informació emprades, hem pogut establir una primera aproximació a concrecions que representen pautes d'aplicació de cadascun dels 7 principis del DU per a orquestrs, amb caràcter més general.
2. Aquestes pautes poden ser interpretades com una primera aproximació a una guia que podria esdevenir d'utilitat per a totes aquelles persones que desitgin organitzar, dissenyar i fer funcionar una Orquestra o Formació Instrumental que acomplexi la definició que hem proposat en aquest treball d'Orquestra

Universal. Dites pautes no contempen aspectes de gestió política i finançament, cenyint-se únicament a aspectes de gestió musical i humana.

3. La majoria d'aquestes pautes específicament formulades pel disseny de formacions instrumentals inclusives, com s'ha dit, s'han generat a partir de la relació de factors facilitadors presentats.

En alguns casos, però, reflecteixen altres aspectes que han emergit en el context de la recerca. Segurament, en aquests casos, en un futur proper, una estimació raonada de la seva naturalesa, pugui incorporar-les i vincular-les a algun dels principis de Disseny Universal. Aquesta és una comesa que desenvoluparem en continuïtat amb aquest treball i per la qual considerem oportú de comptar, novament de les aportacions d'experts i participants.

4. Les pautes específiques per al disseny d'orquestrres no es contradiuen amb les pautes generals del Disseny Universal proposades per Story et al. (1998). En alguns cassos representen concrecions adaptatives o aclariments de context. En d'altres aporten noves dimensions no contemplades amb caràcter general que han emergit per a l'entorn d'aplicació estudiat.

5. En qualsevol cas, les pautes proposades, resultat d'aquesta tesi, podrien servir com a criteri i punt de partida per a futures recerques, que comparteixin amb aquesta, el propòsit de formular un conjunt de factors que es refereixin a l'aplicació del Disseny Universal a orquestrres o formacions instrumentals musicals d'altre tipus.

6. A través del mateix estudi dels resultats de grups focals i qüestionaris, i singularment, de les respostes a preguntes obertes dels Q1P i del Q3, durant el procés de recerca, ha anat fent-se palesa la possibilitat d'agrupament dels

factors identificats en tres categories que hem esmentat ja a bastament: organització, funcionament i continuïtat de l'orquestra.

Hem optat per presentar agrupats els factors en aquestes categories, considerant que aquesta agrupació pot ser d'utilitat, tant per a posteriors estudis, com per a generar experiències futures, entrant en aspectes que poden ser claus, així com considerant els diferents moments del procés.

Aquesta agrupació de pautes té un caràcter temptatiu i de primera aproximació. La seva utilitat per tant, podrà ser considerada i en el seu cas re formulada, segons les noves evidències que es produeixin de futurs estudis i experiències.





## 7.2. Altres conclusions

1. Com és ben sabut, en origen, el Disseny Universal ha estat formulat i orientat a garantir l'accés universal i la igualtat d'oportunitats en relació a bens, productes, edificis i, en general, bens de naturalesa pública.

S'ha emprat el Disseny Universal, també, per a comeses amb altres finalitats; en l'empresa, per exemple, per a augmentar ventall de consumidors i clients potencials de productes i serveis.

La seva aplicació a formacions instrumentals com la que he plantejat en aquest treball podria no requerir cap justificació singular però, i amb tot, i en el marc d'aquests conclusions, voldria expressar algunes idees sobre aquesta aplicació i els seus propòsits:

La primera idea o consideració és sobre els mateixos propòsits que en el cas del disseny de formacions instrumentals expressem. En aquest sentit, aquests no són distants dels propòsits d'accessibilitat general més àmplia assumida des de les posicions de Disseny Universal de serveis, entorns i objectes de naturalesa pública. Així mateix, i com a principi de posicionament ètic personal, hem proposat un univers potencial ampli d'usuaris i sense restriccions. La nostra disposició ha estat en tot moment a fer els ajustaments raonables en el cas d'incorporacions de qualsevol condició. Certs camps d'aplicació del DU proposen considerar universos potencialment restringits. Així és, per exemple, el cas del Universal Instructional Design que es posiciona davant un grup diana de característiques restrictives, tot i contemplar algunes potencials discapacitats que poden arribar a l'entorn universitari. Aspectes estructurals i de funció social de la música permeten que el nostre posicionament pugui adoptar tendència d'universalitat en un sentit de

restricció només limitat per la necessitat de fer ajustaments raonables (Scott, 1994; Meager et al., 2002).

2. En la possible organització d'orquestrades accessibles no s'exclouria la necessitat que es poguessin generar aplicacions que signifiquin algun tipus de compensació econòmica, bé de les instàncies que les promouen, be dels professionals que hi participen.

De fet, una qüestió no menor és la des costos que ha suposat l'organització, el funcionament, i la continuïtat de l'Orquestra Inclusiva de la UVI-UCC. Per a l'experiència s'ha disposat de local, instruments i recursos que han estat proporcionats per la mateixa UVic-UCC, així com de la dedicació d'un professional que ha gestionat l'experiència sense percebre cap retribució econòmica. Sense aquestes condicions, d'altres iniciatives similars podrien tenir majors dificultats per a la seva viabilitat.

Com s'ha vist, els diferents guanys que han manifestat els participants així com el que els ha suposat aquesta experiència, poden ser considerats com a un factor que faria pensar en el valor de desenvolupar aquest tipus d'iniciatives. Però segur que l'aspecte del finançament, pot ser, en tots els casos un aspecte dificultador crític a considerar.

En qualsevol cas, i ben personalment, considero que la interpretació en formacions instrumentals pot ser considerada com a una activitat valuosa que ofereix opcions artístiques per a qualsevol persona que en senti l'interès i que iniciatives com la desenvolupada en aquest treball mostrarien també, que els resultats pels participants, en el seu conjunt, comporten una dimensió de naturalesa plenament artística, sense que sigui menystenible de cap manera aquest seu valor.

Experiències com la proposada en aquesta recerca, de la mateixa manera que d'altres experiències similars en el camp musical, podrien ser qüestionades estèticament. Ens referim, per exemple, a cassos que van des de grups de rock que es forgen entre les persones d'un petit poble a corals integrades, exclusivament, per a persones de la dita tercera edat. La naturalesa musical del que proposen i la seva naturalesa artística podria ser qüestionada en termes d'excel·lència des d'un o altre punt de vista, però, al menys al meu entendre, de cap manera qüestionar-ne el seu valor com a experiència artística.

Finalment per la rellevància que han pogut tenir, sobretot, en la continuïtat de l'orquestra, ampliaré algunes qüestions sobre alguns aspectes que han aparegut en el procés de recerca i que no estan directament expressats pels participants en termes de factors de Disseny Universal. No obstant això, com he expressat anteriorment, aquests podrien interpretar-se, bé a com a especificitats de Disseny Universal relacionades amb l'àmbit de les formacions instrumentals, bé com a relacions amb aplicacions de disseny de situacions per a persones adultes (com ara el disseny universal de la instrucció), bé com a aspectes relacionats a situacions contextuais de l'experiència i/o de les necessitats i singularitat personal dels participants i del mateix conductor de la mateixa.

- 1) Els resultats de Q1P GFP i Q3 semblen indicar que l'orquestra, dissenyada i gestionada amb propòsits Disseny Universal, ha produït una uns nivells alts de satisfacció i d'aprenentatge per a la totalitat dels els participants, siguin quins siguin els seus coneixements i habilitats previs, en la interpretació musical (de lectura, execució, coneixement d'estructures musicals, etc.).
- 2) Tot i que això és cert per a la totalitat dels participants, són els participants que no tenen coneixements musicals previs o aquells que ja

disposaven d'un nivell musical alt o molt alt els que en fan una valoració més alta.

En el cas dels músics novells, una possible explicació podria ser deguda a que la incorporació a l'orquestra des de nivells de formació molt baixos facilita un alta percepció de progrés, ateses les opcions de treball i d'aprenentatge que se'ls han proporcionat. Sembla que, també per aquestes raons, aquests participants agraeixen especialment les oportunitats de participació personalitzadament dissenyades.

Per altra banda, la percepció d'adquisició d'aprenentatges per part dels participants més experimentats en la interpretació musical podria ser interpretada pel fet que aquests, més coneixedors de la complexitat que implica la gestió de grups, poden valorar determinats aspectes referits a les condicions d'aprenentatge i dificultats d'un projecte d'aquestes característiques.

Finalment, i vistos els resultats i les conclusions d'aquesta recerca, entenc que cal formular alguns interrogants que sorgeixen de reflexió sobre la pròpia participació en experiència i de compartir-la amb les persones que hi ha participat com a instrumentistes

- 1) En diferents formes i moments (assajos, moments anteriors i posteriors als assajos, concerts, etc.) els participants han expressat valoracions molt positives a la manera en la que he conduït i gestionat l'experiència. Han remarcat dimensions com les del bon clima, bon humor, disponibilitat, etc. Aquestes valoracions poden ser explicades com a formes d'agraïment per les oportunitats que alguns dels participants han tingut per aprendre, per a gaudir d'unes situacions que els semblaven inaccessibles, etc. També es podrien considerar com a aspectes imprescindibles per a gestionar factors de principis de Disseny Universal en matèries com la música o d'altres vinculades a l'expressió artística, en general.

Però les preguntes són:

- a) Fins a quin punt han estat crítiques en l'experiència per sobre d'altres aspectes o factors?
- b) Tenen a veure amb percepcions i sentiments que es generen en àmbits terapèutics?
- c) Sense determinades característiques personals, és possible conduir l'organització, funcionament i continuïtat d'aquest tipus d'experiències amb eficàcia i resultats similars?

Possiblement aquestes preguntes podrien abordar-se i respondre a través d'estudis en els que el recercador no estigués al mateix temps implicat en la gestió de l'experiència.

Aquestes són preguntes per a les quals, segurament, convenen altres escenaris i/o metodologies d'estudi.

Siguin quines sigui les respostes, per a desenvolupar personalment posteriors recerques, o per als treballs d'altres recercadors, els resultats i conclusions d'aquesta recerca poden aportar una primera base per a l'anàlisi així com per a l'elecció de metodologies. Amb aquesta expectativa obro les conclusions d'aquest treball a posteriors reptes en els que espero i m'emplaço a continuar esbrinant respostes que possiblement, atesa la naturalesa del fet artístic, sempre, potser, mai no romandran del tot definitives i del tot concloents.

No vull deixar d'expressar que la possibilitat de fer música, de compartir concerts, de treballar en equip per a un objectiu comú, d'experimentar i vivenciar la sonoritat de grans obres, de compartir un entorn de cooperació entre companys, d'aprendre algunes coses, de riure junts, de poder participar en una activitat diferent i que trenca la quotidianitat, d'emocionar-nos, d'emocionar als altres, han estat expressats, entre molts d'altres motius, com a oportunitats i font de gratitud vers la música i la possibilitat de formar part d'aquesta experiència.

Considerem també, l'aportació vers la societat que potencialment poden generar les orquestres, corals i, en definitiva, la música. Aquesta possibilitat no hauria de quedar restringida a un pocs. Almenys aquest és el nostre posicionament i aquest treball ha permès comprovar que això és possible.

Algunes cites dels participants donen testimoni d'aquests beneficis:

"Ei!!!! Gràcies!  
Cada vegada que penso amb res relacionat amb l'orquestra, assajos, tecles, concert, companys,... se'm posa un somriure a la cara.  
Això no té preu!  
Gràcies"

Mil gràcies per aquest any!! Ha estat un regal!!

Hola,

A l'hora de marxar sempre plego veles ràpid per què començo a les tres, i vinc justa per què surto abans.

Us vull fer saber que feia anys que no tenia una "cosa" que em fes tanta il·lusió com l'Orquestra. Els dilluns són motiu de celebració.

Amb vosaltres faig més que música: em relaxo, aprenc, m'equilibro interiorment, i no deixo de sorprendre'm de com és que formo part del grup.

També segello una vella ferida d'haver estat mala alumna a solfeig (em van convidar a deixar l'escola de música...) quedant exclosa d'aquest món que mai hagués dir que tornaria a aparèixer a la meva vida.

Gràcies per la vostra passió, paciència i pels vostres ensenyaments.

Què t'ha donat l'orquestra?- jo tinc dues coses claríssimes. Una és felicitat. Jo he tingut moments d'una felicitat absoluta en aquesta orquestra. I l'altre és la sensació de privilegi. Jo crec que... eh... ens passa bastant a tots perquè.. sortim tots contents!!!.. es que sortim molt contents!!!.. i arribem molt contents.





### **7.3. Propostes de futur i per a posteriors recerques**

A tenor dels resultats obtinguts, les limitacions, i els interrogants que aquesta recerca ens ha plantejat, podem aportar algunes idees i propostes per a futures investigacions a l'entorn de l'aplicació dels principis del DU sobre processos orquestrals o actuacions musicals similars.

Presentem algunes propostes referides a aportacions que podrien esdevenir interessants com a continuació o ampliació del present estudi:

- Realitzar nous estudis d'identificació de factors facilitadors sobre altres projectes similars en entorns orquestrals o instrumentals, vinculats a o no a la tradició musical occidental per poder validar i donar major universalitat i solidesa als resultats obtinguts en aquesta recerca.
- Replicar estudis similars des d'un posicionament d'observador i no d'agent implicat, per part de l'investigador.
- Explorar sobre les conseqüències i possibles efectes sobre la viabilitat de l'efecte de la variació en les la ratios de diferents nivells musicals.
- Aprofundir sobre els factors personals i humans i el seu paper i pes en el funcionament i implementació del DU en orquestres.
- Estudiar la visió i valoració artística i estètica del públic assistent a actuacions de formacions musicals universalment dissenyades.

- Estudiar les pautes d'implementació en formacions provinents d'altres paradigmes i entorns culturals i estètics vers una major universalització de la música.

El meu propòsit futur en relació a la recerca s'enfoca en continuar aprofundint en l'aplicació del DU al camp de la música. El propòsit immediat fruit d'aquesta recerca i del compromís personal en l'accessibilitat a l'entorn musical es:

- Determinar elements de similitud i divergència entre diverses orquestres i cors universalment dissenyats com a camí d'aproximació al que pugui ser un Disseny Universal a la Música.





## **8. BIBLIOGRAFIA**

---



- Abeles, H. (2004). The effect of three orchestra/school partnerships on students' interest in instrumental music instruction. *Journal of research in music education, 52*(3), 248-263.
- Adler, S., & Hesterman, P. (1989). *The study of orchestration*. WW Norton.
- Aignerren, M. (2009). La técnica de recolección de información mediante grupos focales. *La Sociología en sus escenarios, 6*(6).
- Allen, I. E., & Seaman, C. A. (2007). Likert scales and data analyses. *Quality progress, 40*(7), 64.
- Allsup, R. E. (2003). Mutual learning and democratic action in instrumental music education. *Journal of Research in Music Education, 51*(1), 24-37.
- Allsup, R. E. (2012). The moral ends of band. *Theory into Practice, 51*(3), 179-187.
- Aragall, F., & Montaña, J. (2016). *Universal design: The HUMBLE method for user-Centred business*. CRC Press.
- Arnold, J. A. (1997). A comparison of attributions for success and failure in instrumental music among sixth-, eighth-, and tenth-grade students. *Update: Applications of Research in Music Education, 15*(2), 19-23.
- Atkinson, S., & el Hap, M. A. (1996). Domain analysis for qualitative public health data. *Health Policy and Planning, 11*(4), 438-442.
- Austin, J. R., & Berg, M. H. (2006). Exploring music practice among sixth-grade band and orchestra students. *Psychology of Music, 34*(4), 535-558.

- Barchello, S. O. (2017). EMPRENDIMIENTO SOCIAL EN EL ÁMBITO DE LA CULTURA: CASO DEL PROGRAMA SONIDOS DE LA TIERRA DE PARAGUAY. *HITOS DE CIENCIAS ECONOMICO ADMINISTRATIVAS*, (64).
- Barnes, G. V. (2013). The University of South Carolina String Project: Teaching and learning within a community music programme. *International Journal of Community Music*, 6(1), 23-31.
- Belgrave, M. (2011). The effect of a music therapy intergenerational program on children and older adults' intergenerational interactions, cross-age attitudes, and older adults' psychosocial well-being. *Journal of music therapy*, 48(4), 486-508.
- Bergee, M. J. (1992). A scale assessing music student teachers' rehearsal effectiveness. *Journal of Research in Music Education*, 40(1), 5-13.
- Bianchini, J. A., & Cavazos, L. M. (2007). Learning from students, inquiry into practice, and participation in professional communities: Beginning teachers' uneven progress toward equitable science teaching. *Journal of Research in Science Teaching*, 44(4), 586-612.
- Biasutti, M. (2013). Orchestra rehearsal strategies: conductor and performer views. *Musicae Scientiae*, 17(1), 57-71.
- Bittman, B., Bruhn, K. T., Stevens, C., Westengard, J., & Umbach, P. O. (2003). Recreational music-making: a cost-effective group interdisciplinary strategy for reducing burnout and improving mood states in long-term care workers. *Advances in Mind Body Medicine*, 19(3/4), 4-15.



- Blacking, J. (1973). How music is man?. *Seattle: University of Washington Press, 44, 60.*
- Blair, D. V., & McCord, K. A. (Eds.). (2015). *Exceptional Music Pedagogy for Children with Exceptionalities: International Perspectives.* Oxford University Press.
- Blum, G. I., Gutierrez, M., & Peck, C. (2015). Beyond Access: Moving toward Increased Participation, Membership, and Skills in the Inclusive Classroom. In *Including Learners with Low-Incidence Disabilities* (pp. 13-36). Emerald Group Publishing Limited.
- Boerner, S., & Freiherr von Streit, C. (2005). Transformational leadership and group climate-empirical results from symphony orchestras. *Journal of Leadership & Organizational Studies, 12(2), 31-41.*
- Bonastre, F. (2005). Benvinguda de l'Acadèmia a tres membres corresponents: Josep Lluís Delàs, Xavier Dàrias i Llorenç Barber. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 19, 273-275.*
- Borgatti, S. P. (1994). Cultural domain analysis. *Journal of Quantitative Anthropology, 4(4), 261-278.*
- Borgatti, S. P. (1999). Elicitation techniques for cultural domain analysis. *Enhanced ethnographic methods, 3, 115-151.*
- Braem, P. B., & Bräm, T. (2001). A pilot study of the expressive gestures used by classical orchestra conductors. *Journal of the Conductor's Guild, 22(1-2), 14-29.*
- Britannica, E. (1973). *Encyclopaedia Britannica.* Encyclopædia Britannica.

- Brown, S. S., & Robinson, P. (2004). Transformation frameworks and their relevance in universal design. *Universal Access in the Information Society*, 3(3-4), 209-223.
- Bryson, J. (2003). Universal Instructional Design in Postsecondary Settings. *An implementation guide. Ontario: GEORGIAN*
- Bumard, P. (2005). El uso del mapa de incidentes críticos y la narración para reflexionar sobre el aprendizaje musical. *Revista electrónica complutense de investigación en educación musical*, 2, 1-15.
- Burgstahler, S. (2007). Universal design: Process, principles, and applications. DO-IT: University of Washington. Retrieved from <http://www.washington.edu/doi/Brochures/Programs/ud.html>.
- Burgstahler, S., & Cory, R. (2008). *Universal design in higher education: From principles to practice*. Harvard Educational Pub Group.
- Burnsed, V., & Fiocca, P. (1990). Bringing general music techniques to the instrumental class. *Music Educators Journal*, 76(6), 45-49.
- Butler, A., Lind, V. L., & McKoy, C. L. (2007). Equity and access in music education: Conceptualizing culture as barriers to and supports for music learning. *Music Education Research*, 9(2), 241-253.
- Campbell, P. S., Connell, C., & Beegle, A. (2007). Adolescents' expressed meanings of music in and out of school. *Journal of Research in Music Education*, 55(3), 220-236.
- Campbell, P. S., & Scott-Kassner, C. (2013). *Music in childhood: From preschool through the elementary grades*. Nelson Education.

- Cardew, C. (1969). A Scratch Orchestra: draft constitution. *The Musical Times*, 110(1516), 617.
- Carpenter, R. A. (1988). A descriptive analysis of relationships between verbal behaviors of teacher-conductors and ratings of selected junior and senior high school band rehearsals. *Update: Applications of Research in Music Education*, 7(1), 37-40.
- Carter, W. L. (2000). Response to Judith A. Jellison's "How Can All People Continue to Be Involved in Meaningful Music Participation?". In *Vision 2020: The Housewright Symposium on the Future of Music Education*.
- Cassie, V. K. (2008). Music Makers: Strings-Teaching Strategies for Beginner Orchestra Class: Integrating Seating Arrangements and Flow Experience. *Canadian Music Educator*, 49(4), 50-51.
- Cavitt, M. E. (2003). A descriptive analysis of error correction in instrumental music rehearsals. *Journal of Research in Music Education*, 51(3), 218-230.
- Chica, A. A., Costa, J. L. C., de Calidad, V., & Europea, A. (2006). *Elaboración, análisis e interpretación de encuestas, cuestionarios de escalas de opinión*. Marfil
- Chiodo, P. A. (1997). *The development of lifelong commitment: A qualitative study of adult instrumental music participation* (Doctoral dissertation, State University of New York at Buffalo).
- Coffman, D. D. (2002). Music and quality of life in older adults. *Psychomusicology: A Journal of Research in Music Cognition*, 18(1-2), 76.

- Coffman, D. D. (2006). Voices of experience: Interviews of adult community band members in Launceston, Tasmania, Australia. *International Journal of Community Music*, 23(1), 37-47.
- Coffman, D. D. (2007). An exploration of personality traits in older adult amateur musicians. *Research and Issues in Music Education*, 5(1).
- Cohen, G. (2009), 'New theories and research findings on the positive influence of music and the art on health with ageing'. *Arts and Health*, 1: 1, pp. 48–62.
- Colson, J. F. (2012). *Conducting and rehearsing the instrumental music ensemble: Scenarios, priorities, strategies, essentials, and repertoire*. Scarecrow Press.
- Conell, B.R., Jones, M., Mace, R., Mueller, J., Mullic, A., Ostroff, E. Et al. (1997). The Principles of Universal Design. The National Institute on Disability and Rehabilitation Research. U.S. Department of Education. NC State University, The Center for Universal Design.
- Cook, T. y Reichardt, Ch. (1986). Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa. Madrid: Morata.
- Creech, A., Hallam, S., McQueen, H., & Varvarigou, M. (2013). The power of music in the lives of older adults. *Research Studies in Music Education*, 35(1), 87-102.
- Creech, A., Hallam, S., Varvarigou, M., McQueen, H., & Gaunt, H. (2013). Active music making: a route to enhanced subjective well-being among older people. *Perspectives in Public health*, 133(1), 36-43.
- Creech, A., Papageorgi, I., Duffy, C., Morton, F., Hadden, E., Potter, J., ... & Welch, G. (2008). Investigating musical performance: commonality and

diversity among classical and non-classical musicians. *Music education research, 10*(2), 215-234.

Custodero, L. A. (2002). Seeking challenge, finding skill: Flow experience and music education. *Arts Education Policy Review, 103*(3), 3-9.

Cutiotta, R. A., & McAllister, P. A. (1997). Student personality and instrumental participation, continuation, and choice. *Journal of Research in Music Education, 45*(2), 282-294.

Črnčec, R., Wilson, S. J., & Prior, M. (2006). The cognitive and academic benefits of music to children: Facts and fiction. *Educational Psychology, 26*(4), 579-594.

Darrow, A. A. (1999). Music educators' perceptions regarding the inclusion of students with severe disabilities in music classrooms. *Journal of Music Therapy, 36*(4), 254-273.

Darrow, A. A. (2010). Music Education for All: Employing the Principles of Universal Design to Educational Practice. *General Music Today, 24*(1), 43-45.

Darrow, A. A. (2014). Promoting social and emotional growth of students with disabilities. *General Music Today, 28*(1), 29-32.

Darrow, A. A., Adamek, M. & Crocket, J. (2014). Music Inclusion Strategies: Middle School Ensemble Model Cornerstone Assessments. VSA/Accessibility. The John F. Kennedy Center for the Performing Arts.

Davidson, J. W., & King, E. C. (2004). Strategies for ensemble practice. *Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance, 105-122.*

- Deegan, B. (2007). Conducting amateur musicians: Leadership of community orchestras in the United States. *Missouri Journal of Research in Music Education, 44*, 11-29
- de Gialdino, I. V. (2006). La investigación cualitativa. *Estrategias de investigación cualitativa*, 23-64.
- de la Llengua Catalana, D. (2007). Institut d'Estudis Catalans. *Barcelona. 2ª Edició. Ed. Enciclopèdia Catalana.*
- .
- del Estado, B. O. (2003). LEY 51/2003, de 2 de diciembre, de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad. 2003. *LEY, 51*, 2003.
- Déni, R. V., & Del Rosario, E. V. (2003). El abandono de los estudios musicales del grado elemental en el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de Gran Canaria.
- Dillon, S. (2004). jam2jam-Meaningful music making with computers. In *Artistic Practice as Research: Proceedings of the XXVth Annual Conference* (p. 46). Australian Association for Research in Music Education.
- Dillon, S., Adkins, B., Brown, A., & Hirche, K. (2009). Communities of sound: examining meaningful engagement with generative music making and virtual ensembles. *International Journal of Community Music, 1*(3), 357-374.
- Dirkx, J. M. (2001). The power of feelings: Emotion, imagination, and the construction of meaning in adult learning. *New directions for adult and continuing education, 2001*(89), 63-72.

- Dissanayake, E. (2009). Root, leaf, blossom, or bole: Concerning the origin and adaptive function of music. *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship*, 17-30.
- Dobson, M. C., & Gaunt, H. F. (2015). Musical and social communication in expert orchestral performance. *Psychology of Music*, 43(1), 24-42.
- Duby, M. (2006). *Soundpainting as a system for the collaborative creation of music in performance* (Doctoral dissertation, University of Pretoria).
- Dykema, P. W. (1916). The spread of the community music idea. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 67, 218-223.
- Einarsdóttir, S. L., & Sigurjónsson, N. (2010). "Without somebody to keep you going, you´re like a headless doll, aren't you?" The role and importance of the choral conductor.
- Elliott, D. J. (1995). Music matters a new philosophy of music education.
- Elliott, D. J. (2001). Modernity, postmodernity and music education philosophy. *Research studies in music education*, 17(1), 32-41.
- Elliot, D. J. (Ed.). (2009). *Praxial music education: Reflections and dialogues*. Oxford university press.
- Escobar, J., & Bonilla-Jimenez, F. I. (2009). Grupos focales: Una guía conceptual y metodológica. *Cuadernos Hispanoamericanos de Psicología*, 51-67.
- Estariaga, L. I. L., & de Landa, C. N. (2012). El pensamiento pedagógico de Orff en la enseñanza instrumental. *Revista arista digital*, 24, 29-4
- Feld, S. (1984). Sound structure as social structure. *Ethnomusicology*, 28(3), 383-409.

- Felder, R. M., & Silverman, L. K. (1988). Learning and teaching styles in engineering education. *Engineering education*, 78(7), 674-681.
- Ferrer Miquel, R. (2009). El canto coral y las orquestas infantiles, una educación en valores= Choir singing and children's orchestras, an education in values. © *Eufonía: didáctica de la música*, 2009, núm. 45, p. 30-38.
- Ferrer Miquel, R. (2011). El cant coral infantil i juvenil educa en valors, hàbits i competències. Tesis doctoral.
- Ferrer Miquel, R., Tesouro i Cid, M., & Puiggali, J. (2015). Las principales motivaciones para cantar en un coro infantil o juvenil según la opinión de algunos directores. © *Eufonía: didáctica de la música*, 2015, núm. 64, p. 66-72.
- Ferreya, I. P. (2014). Paraguay: Sonidos de la Tierra. Música con objetos reciclados. *Aularia: Revista Digital de Comunicación*, 3(2), 73-76.
- FUELBERTH, R. V., & LAIRD, L. E. (2014). Tools and Stories: Preparing Music Educators for Successful Inclusive Classrooms Through Universal Design for Learning. *2013 VSA Intersections: Arts and Special Education*, 159.
- García-Celay, I. M., & León, O. G. (2006). *Métodos de investigación en psicología y educación*.
- Gastelaars, T. (2014). Implementació de pràctiques docents basades en l'Universal Instructional Design (UID) en el context de l'EEES: un estudi sobre l'impacte de suports al professorat, per a la seva implementació en l'àmbit universitari.



- Geiersbach, F. J. (1998). Making the Most of Minimalism in Music: Students at various levels can learn the premises underlying minimalism and apply them to their practice and rehearsals to increase musical understanding. *Music Educators Journal*, 85(3), 26-49.
- George, D., & Mallery, M. (2003). Using SPSS for Windows step by step: a simple guide and referen.
- Gliem, J. A., & Gliem, R. R. (2003). Calculating, interpreting, and reporting Cronbach's alpha reliability coefficient for Likert-type scales. Midwest Research-to-Practice Conference in Adult, Continuing, and Community Education.
- Godlovitch, S. (1998). *Musical performance: A philosophical study*. Psychology Press.
- Golafshani, N. (2003). Understanding reliability and validity in qualitative research. *The qualitative report*, 8(4), 597-606.
- Goodman, A. H. (1962). The Symphony Orchestra in Higher Education. *Journal of Research in Music Education*, 10(2), 143-150.
- Goodrich, A. (2013). Health musicing in a community orchestra. *International Journal of Community Music*, 6(1), 45-63.
- Goolsby, T. W. (1996). Time use in instrumental rehearsals: A comparison of experienced, novice, and student teachers. *Journal of Research in Music Education*, 44(4), 286-303.
- Hall, T. E., Meyer, A., & Rose, D. H. (Eds.). (2012). *Universal design for learning in the classroom: Practical applications*. Guilford Press.

- Hallam, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. *International Journal of Music Education, 28*(3), 269-289.
- Hallam, S., Creech, A., McQueen, H., & Varvarigou, M. (2011). Perceptions of effective leadership in music facilitators working with older people. *Journal of Arts & Communities, 3*(3), 229-248.
- Hallam, S., Creech, A., Varvarigou, M., & McQueen, H. (2012). Perceived benefits of active engagement with making music in community settings. *International Journal of Community Music, 5*(2), 155-174.
- Hammel, A. M., Hickox, R. Y., & Hourigan, R. M. (2016). *Winding it Back: Teaching to Individual Differences in Music Classroom and Ensemble Settings*. Oxford University Press.
- Hayton, A., & Paczuska, A. (Eds.). (2003). *Access, participation and higher education: Policy and practice*. Routledge.
- Higgins, L. (2012). *Community music: In theory and in practice*. Oxford University Press.
- Hitchcock, C., Meyer, A., Rose, D., Jackson, R., & Brief, N. (2002). Technical Brief Access, Participation, and Progress in the General Curriculum.
- Hitchcock, C., & Stahl, S. (2003). Assistive technology, universal design, universal design for learning: Improved learning opportunities. *Journal of Special Education Technology, 18*(4), 45-52.
- Hjørland, B. (1993). Toward a new horizon in information science (IS): Domain-analysis. Oral presentation given at ASIS 56's Annual Meeting in Columbus,

Ohio, October 25. 1993. Available as sound-cassette F248-4. *Abstracts published on*, 290.

Hjorland, B., & Albrechtsen, H. (1995). Toward a new horizon in information science: domain-analysis. *Journal of the American Society for Information Science (1986-1998)*, 46(6), 400.

Hopkins, M. (2013). Programming in the zone: Repertoire selection for the large ensemble. *Music Educators Journal*, 99(4), 69-74.

Jamieson, S. (2004). Likert scales: how to (ab) use them. *Medical education*, 38(12), 1217-1218.

Jellison, J. A. (2012). Inclusive music classrooms and programs. *The Oxford handbook of music education*, 2, 65-80.

John, P. A. S. (2006). A community of learners: Young music-makers scaffolding flow experience.

Johnson, J. R. (2004). Universal instructional design and critical (communication) pedagogy: Strategies for voice, inclusion, and social justice/change. *Equity & Excellence in Education*, 37(2), 145-153.

Johnson, D. M., & Fox, J. A. (2003). Creating curb cuts in the classroom: Adapting Universal Design principles to education. *Curriculum transformation and disability: Implementing Universal Design in higher education*, 7-21.

Juntunen, P. (2013). RESEARCH ON THE EFFECTIVENESS OF PLAYBACK ORCHESTRA MUSIC TECHNOLOGY-BASED LEARNING METHOD. *Problems in Music Pedagogy*, 12(1).

- Juntunen, P., Ruismäki, H., & Ruokonen, I. (2011). Music technology in Finnish string instrument and orchestra instruction. *4th International Journal of Intercultural Arts Education: Design Learning and Well-Being*, 97-114.
- Kaelin, R. A. (2016). How to Assess if QM Can Break Down Barriers. *Adult Higher Education Alliance*.
- Kenny, D. T., & Ackermann, B. (2009). Optimizing physical and psychological health in performing musicians. *The Oxford handbook of music psychology*, 390-400.
- Kerstetter, K. (2009). USING THEORETICAL FRAMEWORKS FOR TECHNOLOGY INTEGRATION IN MUSIC TEACHER PREPARATION METHODS COURSES.
- Kitzinger, J. (1994). The methodology of focus groups: the importance of interaction between research participants. *Sociology of health & illness*, 16(1), 103-121.
- Kokotsaki, D., & Hallam, S. (2007). Higher education music students' perceptions of the benefits of participative music making. *Music Education Research*, 9(1), 93-109.
- Kokotsaki, D., & Hallam, S. (2011). The perceived benefits of participative music making for non-music university students: a comparison with music students. *Music Education Research*, 13(2), 149-172.
- Koopman, C. (1998). Music Education: Aesthetic or "Praxial"? *Journal of aesthetic education*, 32(3), 1-17.
- Korn, M. (2000). Orchestras that educate. *HARMONY-DEERFIELD-*, 57-68.

Krueger, R. A. (1991). *El grupo de discusión: guía práctica para la investigación aplicada*. Ediciones Pirámide.

Larousse, E. (2016). Encyclopédie Larousse en ligne. *En ligne*.

Lapka, C. (2015). Including Students with Disabilities in Instrumental Ensembles. Dins: Blair, D. V., & McCord, K. A. (Eds.). (2015). *Exceptional Music Pedagogy for Children with Exceptionalities: International Perspectives*. Oxford University Press, 197-219.

Lehmann, A. C., & Ericsson, K. A. (1997). Research on expert performance and deliberate practice: Implications for the education of amateur musicians and music students. *Psychomusicology: A Journal of Research in Music Cognition*, 16(1-2), 40.

Lehmberg, L. J., & Fung, C. V. (2010). Benefits of music participation for senior citizens: A review of the literature. *Music Education Research International*, 4, 19-30.

Likert, R. (1932). A technique for the measurement of attitudes. *Archives of psychology*.

Luck, G., & Sloboda, J. (2008). Exploring the spatio-temporal properties of simple conducting gestures using a synchronization task. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 25(3), 225-239.

Mace, R. (1997). What is universal design. *The Center for Universal Design at North Carolina State University*. Retrieved Retrieved November, 19, 2004.

McCord, K. A. (2016). *Teaching the Postsecondary Music Student with Disabilities*. Oxford University Press.

- McCord, K., & Watts, E. H. (2006). Collaboration and access for our children: Music educators and special educators together. *Music Educators Journal*, 92(4), 26-33.
- McGuire, J. M., Scott, S. S., & Shaw, S. F. (2003). Universal Design for Instruction: The Paradigm, Its Principles, and Products for Enhancing Instructional Access. *Journal of Postsecondary Education and Disability*, 17(1), 11-21.
- McGuire, J. M., Scott, S. S., & Shaw, S. F. (2006). Universal design and its applications in educational environments. *Remedial and special education*, 27(3), 166-175.
- McKay, G. A., & Higham, B. (2011). Community music: history and current practice, its constructions of 'community', digital turns and future soundings.
- Meager, N., Dewson, S., Evans, C., Harper, H., McGeer, P., O Regan, S., & Tackey, N. (2002). *Costs and benefits to service providers of making reasonable adjustments under Part III of the Disability Discrimination Act* (No. 169). Corporate Document Services.
- Minors, H. J., & Thompson, W. (2015). Soundpainting interview with Walter Thompson. Part 1: contextualising soundpainting.
- Miralpeix, A. (2013). Recursos de l'ipad i de l'iphone aplicats a l'educació universitària de la música. *Aloma: Revista de Psicologia, Ciències de l'Educació i de l'Esport*, 31(1).
- Mitchell, S. D. (1949). Their Own Orchestra. *Mental Health*, 9(1), 10.
- Mixon, K. (2005). Building your instrumental music program in an urban school. *Music Educators Journal*, 91(3), 15-23.

- Monteagudo, J. G. (2000). EL PARADIGMA INTERPRETATIVO EN LA INVESTIGACIÓN SOCIAL Y EDUCATIVA: NUEVAS RESPUESTAS PARA VIEJOS INTERROGANTES. *Cuestiones pedagógicas: Revista de Ciências de la educación*, 15, 227-246.
- Montoya, L. H. (1997). Comprender el espacio educativo: investigación etnográfica sobre un centro escolar.
- Morrison, S. J., Price, H. E., Geiger, C. G., & Cornacchio, R. A. (2009). The effect of conductor expressivity on ensemble performance evaluation. *Journal of Research in Music Education*, 57(1), 37-49.
- Myers, D. E. (2009). Constructivist approaches in the band class. *Music Educators Journal*, 95(4), 58-58.
- Myers, M. (2011). Now Everybody Sing: The voicing of dissensus in new choral performance. *Performance Research*, 16(3), 62-66.
- Nieto, V. (2008). La forma abierta en la música del siglo XX. In *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Vol. 30, No. 92, pp. 191-203). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Oh, J., Herrera, J., Bryan, N. J., Dahl, L., & Wang, G. (2010, June). Evolving The Mobile Phone Orchestra. In *NIME* (pp. 82-87).
- Orkwis, R., & McLane, K. (1998). A Curriculum Every Student Can Use: Design Principles for Student Access. ERIC/OSEP Topical Brief.
- Palmer, C. (1997). Music performance. *Annual review of psychology*, 48(1), 115-138.

- Panaiotidi, E. (2003). What is music? Aesthetic experience versus musical practice. *Philosophy of Music Education Review*, 11(1), 71-89.
- Pellegrino, K. (2011). Exploring the benefits of music-making as professional development for music teachers. *Arts Education Policy Review*, 112(2), 79-88.
- Pliner, S. M., & Johnson, J. R. (2004). Historical, theoretical, and foundational principles of universal instructional design in higher education. *Equity & Excellence in Education*, 37(2), 105-113.
- Povel, D. J. (1984). A theoretical framework for rhythm perception. *Psychological research*, 45(4), 315-337.
- Price, H. E., & Winter, S. (1991). EFFECT OF STRICT AND EXPRESSIVE CONDUCTING ON PERFORMANCES AND OPIONS OF EIGHTH-GRADE BAND STUDENTS. *Journal of Band Research*, 27(1), 30.
- Quaglia, B. W. (2015). Planning for student variability: Universal design for learning in the music theory classroom and curriculum. *Music Theory Online*, 21(1).
- Quivy, R., & Van Campenhoudt, L. (2001). *Manual de recerca en ciències socials*. Herder.
- Rao, K., Ok, M. W., & Bryant, B. R. (2014). A review of research on universal design educational models. *Remedial and Special Education*, 35(3), 153-166.
- Rauscher, F. H., & Hinton, S. C. (2011). Music instruction and its diverse extra-musical benefits. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 29(2), 215-226.



- Raya, P. A. (1992). Diccionario de la real academia de la lengua española.
- Register, D., Darrow, A. A., Swedberg, O., & Standley, J. (2007). The use of music to enhance reading skills of second grade students and students with reading disabilities. *Journal of Music Therapy, 44*(1), 23-37.
- Reimers, A. (2011). Amateur Music-Making. *Stephan Schulmeistrat und Margot Wallscheid (Hg.): Musical Life in Germany. Structure, facts and figures. Bonn: Deutsches Musikinformationszentrum, 93-110.*
- Richardson, V. (1997). Constructivist teaching and teacher education: Theory and practice. *Constructivist teacher education: Building a world of new understandings, 3-14.*
- Rickard, N. S., Vasquez, J. T., Murphy, F., Gill, A., & Toukhsati, S. R. (2010). Benefits of a classroom based instrumental music program on verbal memory of primary school children: a longitudinal study. *Australian Journal of Music Education, (1), 36.*
- Rose, D. H., Harbour, W. S., Johnston, C. S., Daley, S. G., & Abarbanell, L. (2006). Universal design for learning in postsecondary education: Reflections on principles and their application. *Journal of postsecondary education and disability, 19*(2), 135-151.
- Rose, D. H., & Meyer, A. (2002). *Teaching every student in the digital age: Universal design for learning.* Association for Supervision and Curriculum Development, 1703 N. Beauregard St., Alexandria, VA 22311-1714 (Product no. 101042: \$22.95 ASCD members; \$26.95 nonmembers).
- Ruiz, M., & Ruiz, R. (2013). Baschet's Sound Sculpture: Universal Design, Pedagogy and Inclusion. *Barcelona Investigación Arte Creación, 1*(1), 62-99.

- Ruiz Bel, R., Solé Salas, L., Echeita Sarrionandia, G., Sala Bars, I., & Datsira Gallifa, M. (2012). El principio del "Universal Design": concepto y desarrollos en la enseñanza superior. *Revista de Educación*.
- Ruiz Palomo, E., Baños Martínez, V., Gañán Adánez, Á., & Camino, M. CAPÍTULO XXXII. EXPERIENCIAS DE INTEGRACIÓN SOCIAL EMPLEANDO LA MÚSICA.
- Russell, S. S. (2006). An overview of adult-learning processes. *Urologic Nursing, 26*(5), 349.
- Ruthmann, S. A., & Hebert, D. G. (2012). *Music learning and new media in virtual and online environments*. na.
- Saarikallio, S., & Erkkilä, J. (2007). The role of music in adolescents' mood regulation. *Psychology of music, 35*(1), 88-109.
- Sachs, C. (1965). *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Knuf.
- Serrano, G. P. (1994). Investigación cualitativa: retos e interrogantes. Métodos. La muralla.
- Schafer, R. M. (1969). *The new soundscape*. BMI Canada Limited.
- Schafer, R. M. (1977). *The tuning of the world*. Alfred A. Knopf.
- Schütz, A. (1951). Making music together: A study in social relationship. *Social research, 76-97*.
- Scott, S. S. (1994). Determining reasonable academic adjustments for college students with learning disabilities. *Journal of Learning Disabilities, 27*(7), 403-412.

- Scott, S. (2006). A constructivist view of music education: Perspectives for deep learning. *General Music Today*, 19(2), 17-21.
- Scott, S. S., Mcguire, J. M., & Shaw, S. F. (2003). Universal design for instruction a new paradigm for adult instruction in postsecondary education. *Remedial and Special Education*, 24(6), 369-379.
- Sherrill, M. H. (1986). *AN ANALYTICAL STUDY OF VIDEOTAPED REHEARSAL 0 AND CONDUCTING TECHNIQUES OF SELECTED JUNIOR AND SENIOR HIGH SCHOOL BAND CONDUCTORS* (Doctoral dissertation, University of Rochester).
- Shevlin\*, M., Kenny, M., & McNeela, E. (2004). Participation in higher education for students with disabilities: an Irish perspective. *Disability & Society*, 19(1), 15-30.
- Shively, J. L. (1995). *A framework for the development and implementation of constructivist learning environments for beginning band classes* (Doctoral dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign).
- Sidoti, V. J. (1990). *The effects of expressive and nonexpressive conducting on the performance accuracy of selected expression markings by individual high school instruments* (Doctoral dissertation, The Ohio State University).
- Silver, P., Bourke, A., & Strehorn, K. C. (1998). Universal Instructional Design in higher education: An approach for inclusion. *Equity & Excellence*, 31(2), 47-51.
- Silvey, B. A., & Koerner, B. D. (2016). Effects of Conductor Expressivity on Secondary School Band Members' Performance and Attitudes Toward Conducting. *Journal of Research in Music Education*, 64(1), 29-44.

- Smith, A. (2006). Access, participation, and progress in the general education curriculum in the least restrictive environment for students with significant cognitive disabilities. *Research and Practice for Persons with Severe Disabilities, 31*(4), 331-337.
- Smiraglia, R. P. (2012). Epistemology of domain analysis. *Cultural frames of knowledge, 111-124*.
- Solé, L. (2006). ELS BAIXOS OBSTINATS EN LA PRÀCTICA MUSICAL A L'ESCOLA. UNA PROPOSTA METODOLÒGICA. *Revista Catalana de Pedagogia [Societat Catalana de Pedagogia], 5*, 33-49.
- Sorrell, J. A., & Sorrell, J. M. (2008). Music as a healing art for older adults. *Journal of Psychosocial Nursing and Mental Health Services, 46*(3), 21-24.
- Spears, A. (2014). *Constructivism in the Band Room: Facilitating High School Band Students' Playing by Ear through Informal, Student-led Practices* (Doctoral dissertation, Arizona State University).
- Spitzer, J. (1996). Metaphors of the Orchestra--The Orchestra as a Metaphor. *The Musical Quarterly, 80*(2), 234-264.
- Spitzer, J., & Zaslav, N. (2004). *The birth of the orchestra: history of an institution, 1650-1815*. Oxford University Press on Demand.
- Spradley, J. P. (1980). *Participant Observation*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Spradley, J. P., & McCurdy, D. W. (1980). *Anthropology, the cultural perspective*. John Wiley & Sons.

- Stabley, N. C. (2001). Creative Activities for String Students Activities focused on improvisation, creativity, and movement can help beginning string students understand basic music concepts. *Music Educators Journal*, 88(2), 29-57.
- Stake, R. E. (2005) *Investigación con estudio de casos*. Madrid, Morata.
- StGeorge, J. M. (2006). The relationship of practice to continued participation in musical instrument learning. In *Proceedings of the XXVIIIth Annual Conference: 24-26 September 2006. Music Education, Standards and Practices* (p. 126). Australian Association for Research in Music Education.
- STGEORGE, J. M. (2010). *The subjectivity of musical learning: Understanding participation in instrumental music instruction* (Doctoral dissertation, Faculty of Education and Arts, University of Newcastle).
- Story, M. F., Mueller, J. L., & Mace, R. L. (1998). The universal design file: Designing for people of all ages and abilities.
- Stricker, B. H. (1955). The origin of the Greek theatre. *The Journal of Egyptian Archaeology*, 41, 34-47.
- Stuart, M. (1979). The use of videotape recordings to increase teacher trainees' error detection skills. *Journal of Research in Music Education*, 27(1), 14-19.
- Taylor, D. M. (2012). Orff ensembles: Benefits, challenges, and solutions. *General Music Today*, 25(3), 31-35.
- Tennant, M. (2006). *Psychology and adult learning*. Taylor & Francis.
- Thompson, S. J., Johnstone, C. J., & Thurlow, M. L. (2002). Universal Design Applied to Large Scale Assessments. Synthesis Report.

- Ubach, A., & Bousquet, F. (2008). SENSIBILIZACION MUSICAL CON ESTRUCTURAS SONORAS BASCHET. APROXIMACIÓN A UNA METODOLOGÍA PARA EL USO CONTINUADO DEL INSTRUMENTARIUM BASCHET EN LA ESCUELA PRIMARIA. *La competencia artística: creatividad y apreciación crítica*, 125.
- Vallejo, P. M. (2011). Guía para construir cuestionarios y escalas de actitudes. *Universidad Pontificia de Comillas, España*.
- Vallo Jr. V. (2001). Organizing and Conducting the College-Community Orchestra. *Journal of the Conductor's Guild*, 22(1-2), 45-50.
- Varvarigou, M., Creech, A., Hallam, S., & McQueen, H. (2011). Bringing different generations together in music-making: An intergenerational music project in East London. *International Journal of Community Music*, 4(3), 207-220.
- Veblen, K. K. (2007). The many ways of community music. *International Journal of Community Music*, 1(1), 5-21.
- Vinciguerra, S. (2016). Lived experiences of secondary instrumental music teachers who teach students with learning disabilities. Tesis Doctoral descargada el 10-3-2017 a [https://open.bu.edu/bitstream/handle/2144/16836/Vinciguerra\\_bu\\_0017E\\_12145.pdf?sequence=1&isAllowed=yç](https://open.bu.edu/bitstream/handle/2144/16836/Vinciguerra_bu_0017E_12145.pdf?sequence=1&isAllowed=yç)
- Vygotsky, L. S. (1980). *Mind in society: The development of higher psychological processes*. Harvard university press.
- Wan, C. Y., & Schlaug, G. (2010). Music making as a tool for promoting brain plasticity across the life span. *The Neuroscientist*, 16(5), 566-577.

- Wang, G., Essl, G., & Penttinen, H. (2008, August). Do mobile phones dream of electric orchestras?. In *ICMC*.
- Wehmeyer, M. L. (2006). Universal design for learning, access to the general education curriculum and students with mild mental retardation. *Exceptionality, 14*(4), 225-235.
- Wehmeyer, M. L., Lance, G. D., & Bashinski, S. (2002). Promoting access to the general curriculum for students with mental retardation: A multi-level model. *Education and Training in Mental Retardation and Developmental Disabilities, 223-234*.
- Wehmeyer, M. L., Lattin, D. L., Lapp-Rincker, G., & Agran, M. (2003). Access to the general curriculum of middle school students with mental retardation: An observational study. *Remedial and Special Education, 24*(5), 262-272.
- Williams, D. A. (2014). Another perspective: The iPad is a REAL musical instrument. *Music Educators Journal, 101*(1), 93-98.
- Yuval, L., Procter, E., Korabik, K., & Palmer, J. (2004). Evaluation Report on the Universal Instructional Design Project at the University of Guelph.
- Zaslaw, N. (1988). When is an Orchestra not an Orchestra?. *Early music, 16*(4), 483-495.





## **9. WEBGRAFIA**

---



Brinkman, D. (2009): How to Orchestrate and Arrange Music. Recuperat el 28/2/2015 a, <https://forum.makemusic.com/attach.aspx/16594/How%20to%20Orchestrate%20and%20Arrange%20Music.pdf>.

Calaix de Música 2.0, (2017). Recuperat el 25/05/2017 a, <https://sites.google.com/a/blanquerna.url.edu/calaix-de-music/>

CAST (Center for Applied Special Technology) (2015). Recuperat el 10/08/2015 a [http://www.cast.org/our-work/about-udl.html#.WMfD\\_hyTlnQ](http://www.cast.org/our-work/about-udl.html#.WMfD_hyTlnQ)

CEUD (The Center for Excellence in Universal Design) (2016). Recuperat el 23/02/2016 a <http://universaldesign.ie/Home/>

CUD (Center for Universal Design) (2016). North Carolina State University. Recuperat el 24/12/2016 a <https://www.ncsu.edu/ncsu/design/cud/>

Darrow, A.A. ; Adamek, M.; Crocket, J (2014). Music Inclusion Strategies: High School Ensemble Model Cornerstone ... Recuperat el 22/01/2016 a [http://www.nationalartsstandards.org/sites/default/files/Music%20Grade%20HS%20I%20Ensemble\\_1.pdf](http://www.nationalartsstandards.org/sites/default/files/Music%20Grade%20HS%20I%20Ensemble_1.pdf)



## **10. ANNEXOS**

---



# **ANNEX 1: La Orquestra Inclusiva de la UVic-UCC.**

## **Informe del 1er any de funcionament.**

### **Creació i orígens**

L'orquestra es crea el curs acadèmic 2013-2014, per iniciativa de l'autor d'aquesta tesi i amb la voluntat, inicial, d'incrementar la presència musical i artística en la Universitat de Vic.

A l'octubre de 2013 es fa un sondeig a la comunitat universitària a través del correu electrònic corporatiu enviat al personal (PAS i PDI), per tal de fer una estimació dels possibles participants. La resposta resulta ser considerable. Es reben molts correus de suport a la iniciativa. Una vintena de persones es mostren interessades en participar. En aquest punt comencen els tràmits per articular el projecte i, simultàniament, es fa una proposta de projecte que es presenta al Rector, Cap de departament i Cap d'estudis de la FETCH.

En aquest projecte s'avalua les possibilitats de diferents models, comparant amb varies universitats Catalanes , Espanyoles i Internacionals. Estudiada la disponibilitat i el contingent instrumental, s'estima que les propostes viables son 3:

1. Crear una Orquestra Simfònica en el sentit clàssic del terme, contractant els músics necessaris.
2. Crear molts grups petits i diferents de música de cambra, jazz, música antiga, rock etc..
3. Crear una orquestra inclusiva de formació oberta i eclèctica.

Es decideix visitar al Rector de la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya, Sr. Jordi Montanya, per tal d'informar-lo del projecte i de rebre instruccions sobre quin dels 3 possibles models d'orquestra presentats interessa

més a la institució. En aquesta reunió s'opta per una formació de tipus inclusiu i universal.

En el procés de concreció es van, poc a poc, establint les connexions institucionals i acadèmiques que possibiliten l'existència i continuïtat del projecte.

Es convoca el primer assaig el 4 de Novembre de 2013.

### **Característiques tècniques i organitzatives**

L'orquestra està portada per un director que s'encarrega dels assajos, preparació de materials i aspectes organitzatius. El director vetlla per el resultat sonor. També es crea la figura d'assistent que te encomanades les funcions de resoldre problemes organitzatius esporàdics, resoldre dubtes musicals dels participants, ajustar aspectes tècnics que representin dificultats puntuals (de lectura, ritme, afinació, entrades) i gestionar assajos parcials quan es cregui convenient. En cas d'absència d'alguna veu important, intenta suplir aquesta amb la flauta o el teclat. Es tracta d'una tasca imprescindible de suport a l'activitat.

Els assajos es realitzen a l'aula de música de la Universitat. Aquesta aula es suficientment espaiosa per encabir-hi la formació. Alhora disposa de cadires i faristols per a tots els participants així com 1 piano, 4 teclats electrònics, xilòfons i metal·lòfons, 2 guitarres i un contingent variat d'instruments de percussió i efectes.

Les partitures es lliuren en format clàssic per als participants amb coneixements notacionals i en altres formats (notes, nombres, acords, etc) per als intèrprets que no saben llegir partitures.

L'eina TIC per crear els materials i fer els arranjaments de les veus es el "software" online "Noteflight" en la seva versió "premium". Aquest software permet generar partitures i, de forma ràpida i fàcil, modificar les veus en cas que calgui, per qüestions de vinculades a aspectes de flexibilitat. Alhora dona opció a



exportar arxius d'àudio controlant quines veus es volen sentir o amplificar. Com es veurà mes endavant, aquesta eina ha possibilitat generar tutorials per als participants. Bàsicament aquests àudios tutorials en format mp3 consisteixen en:

- Àudios complets de la peça a interpretar. Important per a peces que es poden trobar online però en un altre to (real).
- El mateix tipus d'àudio anterior amb claqueta (metrònom)
- Àudios de les parts instrumentals individuals per separat.
- Àudios de totes les parts amb un instrument amplificat.
- Àudios "minus-one", es a dir totes les parts menys la del intèrpret a qui va destinat el tutorial.
- Audios amb tempo alterat (normalment mes lent).

## Participants

Per definició, poden participar a l'orquestra totes aquelles persones que ho desitgin. El nivell musical o d'execució instrumental, en cap cas, esdevé un factor limitador.

Després dels 3 anys de funcionament es pot categoritzar els participants en 5 tipologies bàsiques:

- 1- Musics professionals amb nivell musical alt. Venen amb el seu instrument i solen reclamar tasques amb alt nivell de responsabilitat.
- 2- Musics amateurs de qualsevol nivell. En aquest cas és molt important ajustar les parts a tocar a les capacitats i competències de cada instrumentista, així com per a cada tipus d'instrument.
- 3- Persones sense formació musical de cap tipus que tenen clar quin instrument volen tocar. En aquest cas resulta un element determinant poder assignar tasques molt elementals en una fase inicial. Per a tal propòsit cal tenir en compte el tipus d'estructura musical de la peça a

interpretar, la seva tonalitat, la seva flexibilitat, la seva tolerància a l'error, així com l'adaptabilitat modal tonal i harmònica al instrument en concret. Persones sense formació musical i sense preferència per a un instrument concret. Poden escollir. No obstant resulta un bon model d'inclusió els instruments de teclat o bé els instruments Orff ja que l'afinació no depèn de aspectes modificables durant l'execució. Dit d'una altra manera, és més fàcil interpretar en un teclat o metal·lòfon que en un violoncel, ja que les variables que depenen de la musicalitat de l'individu requereixen més precisió i control en aquest segon instrument. Sobre un teclat o instrument de plaques no es pot desafinar en el sentit estricte del concanar a veure a l'home del Kilimanjaro, per acompanyar-me prendre cafès amb en Mahfuz i el seu "narguile", per fer-me descobrir "The Incredible String Band, Pentangle i Steeleye Span". També per instruir-me sobre Giotto, Simone Martini, i tants d'altres del "Trecento Fiorentino". Però sobretot, pel teu mestratge, saber, i compromís i per la paciència i respecte que has tingut amb mi, les meves circumstàncies i les meves limitacions. De tot cor.

També molt especialment a la meua companya Mercè Carrera, que m'ha recolzat amb passió i més "viscera" que ningú. Perquè en moments de flaqueza ha estat allà per encoratjar-me. Per que m'ha dispensat sempre que he fallat a compromisos. I sobretot, perquè sempre ha cregut amb el projecte, aportant idees, ajudant, col·laborant, recolzant, fent-me veure les coses que no estaven bé, més enllà del que qualsevol altre hauria fet. Gràcies Mercè.

- 4- Al Dr. Joan Carles Martori pels seus ajuts en l'anàlisi quantitativa. Per la seua predisposició. Si ens podem equivocar de nota però si toquem un re sonarà un re.
- 5- Musics autodidactes, normalment sense habilitats lectores, però amb certa capacitat per executar passatges de nivell mig. Alguns poden ser multi instrumentistes.

El repartiment per instruments ha estat el següent:

	CURS 2013-2014	CURS 2014-2015	CURS 2015-2016	CURS 2016-2017
CORDA FREGADA	Violins, 5 Viola 1	Violins 5 Viola 1	Violins 7 Violoncel 1	Violins 7 Violoncel 1
VENT	Flautes travesseres 2 Flabiol 1 Flautes dolces 3 Trompetes 2 Trompa 1 Clarinet 1 Saxòfons 3 Fagot 1	Flautes travesseres 2 Trompetes 2 Clarinet 1	Flautes travesseres 2 Flabiol 1 Trompeta 1 Clarinet 1 Saxofons 1 Fagot 1	Flautes travesseres 3 Flauta dolça 1 Trompeta 1 Saxos 2 Oboè 1 Clarinet 1 Fagot 1
CORDA PINÇADA	Baix elèctric 1 Guitarres 2	Guitarres 3	Guitarres 4	Guitarres 10 Ukelele 1
TECLATS	Pianos 2 Teclats electrònics 2	Pianos 2 Teclats 3	Pianos 2 Teclats 3	Piano 2 Teclats electrònics 8
PERCUSSIÓ NO TONAL	Djembés 2	Derbouka 1 Percussions varies 1	Percussió 1	Bateria/perc. 2
D'ALTRES	Xilòfons 1 Metal·lòfons 3 Hang 1	Metal·lòfons 1	Metal·lòfons 1	Metal·lòfon 2 Acordiò 1
TOTAL	34 musics	22 musics	26 musics	44 musics

## Restriccions Organològiques

L'Orquestra inclusiva de la Uvic es crea amb la voluntat de no restringir l'accés a cap instrument. No obstant això existeixen algunes limitacions derivades d'aspectes vinculats amb el temperament i/o afinació.

Limitacions d'afinació. La música en grup requereix de la concordança de freqüències ens els unísons i els intervals. Altrament es produeix l'efecte de desafinació. Es per tant obvi, que resulta impossible incorporar instruments d'afinació fixe amb afinacions incompatibles. (445, 432 i d'altres)

D'altre banda, molts instruments poden estar en afinacions no temperades, que determinen relacions intervàliques lleugerament diferents. Respecte al La 440, la resta de notes no es situen exactament a la mateixa freqüència en temperaments com el pitagòric ( Medieval) el Mesotònic (Renaixement) o d'altres sistemes d'afinació. Si que pot resultar problemàtic alguns instruments afinats en sistemes molt llunyans a l'occidental. Un bon exemple d'això ho representen alguns instruments africans (per exemple alguns balàfons i kalimbes) on l'altura exacta de la nota no és un element intraculturalment important, o per exemple, les afinacions slendro o pelog dels gamelans d'Indonèsia.

Instrumentari susceptible de formar part de l'agrupació:

- Tota mena d'instruments de percussió i d'efectes d'altura indeterminada. Tambors, tables, daiko, djembes, cajon, panderetes, shakers, güiro, clave...
- Qualsevol instrument clàssic de qualsevol època a la 440 Hz. Això inclou tots els instruments d'orquestra i d'altres. Instruments medievals (flautes, llaüts fídules, rebecs, psalteris , mandores, . Instrumentari renaixentista ( violes da gamba, llaüts vihuela, teorba, cromorns cornamuses, xeremies, regalies, orgues, virginals, baixons, flautes de bec, cornetes, sacabutxos, etc... Instruments barrocs afinats o afinables a 440. Flautes de bec, llaüts guitarres, clavicèmbals orgues positius, etc... (Descartem d'entrada, tot i que serien practicables, instruments a La 415, 392, 465)

- Instruments electròfons de qualsevol naturalesa (orgues electrònics, sintetitzadors, samplers, reactable, theremin, ones martenot, trautionium, etc)
- Instruments Orff (Idiòfons de plaques d'afinació fixe) Xilofons, metal·lòfons, carillons, vibràfons, marimbés.
- Instruments de combo de música moderna. (Guitarra elèctriques, baix elèctric, piano elèctric, bateria, saxos, etc
- Instruments tradicionals occidentals (gralla, tarota, tenora, tible, dolçaina, bombardina, fiscorns, acordió diatònica o cromàtica, bandoneó sacs de gemecs, gaites, tin whistle i flautes de qualsevol naturalesa.
- Instrumentari Baschet ( cristall, etc)
- Instruments ètnics (Kalimba, Kora, oud, kanoun, gumbri, ney, saz, sitar, santoor, sarod, vina, bansuri, shakuhachi, shenai, duduk, quena, zampoña, tres , quattro, bouzuki, kobza, charango, ukelele...
- Instrumentari New Age ( Bols de quars, didjeridoo, hang drum, steel drum, monocordis, sansules, etc..

## Materials i Infraestructures

L'espai de treball és l'aula de música (DS002). Aquest espai resulta una mica limitat en dimensions per a l'orquestra, però el fet que els teclats, piano i metal·lòfons i xilòfons (que formen part de l'equipament de l'aula i que s'empren en la docència) estiguin ubicats en aquest espai determina la necessitat d'assajar en aquesta aula.

Les cadires que s'utilitzen en els assajos són cadires amb recolza braç per escriure. Aquestes cadires són poc apropiades per raons de postura ja que TOTS els instrumentistes es senten incòmodes i que sovint han d'adoptar postures no habituals. No obstant això la majoria d'instrumentistes van a buscar cadires de la

sala d'estudi (davant de la de música) durant l'assaig, tornant-les després al seu lloc.

Els materials dels que es disposa són els de la dotació de l'aula de música. Es disposa de:

- 1 piano
- 4 teclats electrònics (1 no apte per l'orquestra ja que esta a 445 Hz)
- 1 quartet de flautes dolces
- 2 calaixos flamencs
- 1 darbouka
- 1 plat amb peu
- 1 metal·lòfon baix
- 1 metal·lòfon contralt
- 2 metal·lòfons soprano
- 2 xilòfons
- 7 carillons
- instruments varis de percussió, idiòfons i membranòfons
- 20 faristols
- 3 gravadores zoom H1
- 50 cadires amb recolza braç
- 2 banquetes de piano
- equip de música
- pissarra, pantalla i canó de projecció
- altres

El programa d'edició de partitures online Noteflight en la seva versió "premium" ha estat l'emprat per a la creació de materials escrits per als participants. Aquest programa permet escriure i escoltar parts instrumentals.

## Repertori

Durant els 1 any de funcionament el repertori ha estat seleccionat en base a criteris de popularitat, varietat i facilitat.

S'ha treballat i preparat 5 peces instrumentals. Aquestes s'han seleccionat en base a criteris d'adaptabilitat que es comentaran de manera detallada tot seguit:

### **Sarabande en Re m de G. F. Handel**

Els motius per seleccionar aquesta peça han estat de diversa naturalesa. Va semblar oportú començar els assajos amb una obra fàcil, de dimensions petites i alhora coneguda. La *Sarabande en Re menor* de G.F. Handel presenta aquestes característiques. A més, està estructurada en forma de Rondó (ABACAD...) la qual cosa permet intervencions puntuals i generals alternativament. La tonalitat, també fou un altre factor important ja que la seva estructura tonal i modal es simple i sense modulacions. D'altre banda és un tema solemne i molt conegut que podia ser un bon al·licient per els músics.

### **Feierlich und Gemessen de la Simfonia N° 1 Titan de Gustav Mahler**

Aquest moviment, amb modificacions i certes simplificacions presenta les característiques adequades per a l'orquestra universal ja que esta estructurada en dues parts ben diferenciades A i B essent la primera molt fàcil per a tot-hom ja que correspon a una adaptació del cànon "Fere Jacques" en mode menor, i la segona part (B) molt més complexa i més adequada per els instrumentistes experimentats. S'ha pogut treballar be, tot i que no s'ha acabat de muntar per problemes d'assistència de veus importants en les parts B.

### **Blue Moon**

La següent peça que s'ha muntat ha estat el Standard de Jazz Blue Moon. Es va considerar interessant fer una peça de tradició no clàssica que la coral de la Universitat ja havia treballat i permetia interpretar-la conjuntament. Les tasques d'adaptació de veus han estat complexes però el resultat ha sigut molt positiu.

## **Gaudeamus Igitur Anonim . Arr. Casulleres**

L'elecció del Gaudeamus en el repertori de l'orquestra ha estat per motius de coherència. Hom entén que una orquestra universitaris ha de tenir en el seu repertori l'himne universitari. La versió que canta la coral esta en una tonalitat molt adequada (Do M) i en aquest cas s'ha fet una instrumentació específica per a ser interpretada juntament amb la coral.

## **Hang**

Hang ha estat un experiment amb bons resultats. Després d'una sessió d'improvissació on es va treballar sobre una base harmònica es va proposar experimentar en el mateix assaig en la creació d'un tema sobre una base instrumental tocada per un Hang Drum (instrument idiòfon d'altura determinada) A partir d'aquesta sessió es va compondre un petit tema en forma d'obstinat on els diferents instruments intervenen de manera alternada. Tant la resposta dels musics com el resultat sonor ha estat molt positiu.

## **Adaptacions**

Les adaptacions que s'han hagut de fer són, en alguns cassos considerables. Canvis de tonalitat de la peça, canvis d'instrument, canvis d'octava, reestructuració del ritme, augmentació de passatges difícils, fins i tot eliminació total de fragments, son algunes de les adaptacions que s'han fet en el repertori. En totes elles, ha prevalgut la comoditat i possibilitats per als intèrprets que havien de tocar-les.

**Canvis de tonalitat:** S'ha procurat transposar les peces a tonalitats amb poques alteracions. Sempre que ha estat possible es transposava la peça a Do Major o La menor. Aquest canvi propicia una major facilitat per als instruments de teclat i de plaques així com a la majoria d'instruments. Poden aparèixer



problemàtiques en el cas dels instruments transpositors (clarinet en sib, trompeta) , especialment en el cas dels saxòfons contralt que estan en Mib. En aquest cas, per tant, les tonalitats resultants son La Major o Fa# menor. En alguns cassos, una solució intermèdia es transposar la peça a Fa M o Rem la qual cosa permet un acceptable equilibri en les dificultats.

No obstant això, el darrer any hem pres la decisió de no transposar algunes de les peces. Això ens ha permès que els músics puguin emprar enregistraments publicats o penjats a la xarxa per tocar-hi al damunt.

**Canvis d'instrumentació:** Sempre que ha estat possible s'atorgava cada part a la seva instrumentació original. Això ha estat cada cop més possible a mesura que s'han anat incorporant nous instruments a l'orquestra (fagot, trompa en Fa, oboè, etc.) Evidentment, es mira sempre que la dificultat de cada part sigui adequada a les capacitats de cada instrumentista. En alguns cassos, els canvis d'instrument obligaven a un canvi en les octaves.

En la decisió de canviar parts instrumentals, s'ha contemplat tant el resultat sonor, com el balanç tímbric i les possibilitats d'execució dels músics participants. La poca presència de violins violes i violoncels, en alguns cassos, ha estat reforçada per teclats electrònics amb registració de cordes orquestrals (strings).

Molt sovint s'ha hagut de provar el resultat, de forma provisional, atès que les diferències entre l'original i la versió adaptada eren considerables. Això ha permès reestructurar algunes instrumentacions i poder reequilibrar sonorament i tímbrica, el resultat.

**Reestructuració dels ritmes:** A fi i efecte de simplificar la lectura, o per tal de permetre una gestualitat més clara del director, en alguns cassos, s'ha procedit a fer canvis de compàs. Per exemple alguns 6/8 lents ("La matinada" de la suite Peer Gynt de E. Grieg) s'han transcrit com a 3/4. Altres peces molt lentes (per exemple "La mort d'Ase" de la Suite Peer Gynt de E. Grieg o l'Allegretto de la 7ª

Simfonia de L. V. Beethoven) s'han transcrit a valors més llargs per poder-los marcar a tempi més ràpids. Per als músics inexperts ha estat molt més clar un 4/4 ràpid que un 2/4 lent. Això ha permès major grau de precisió en les entrades i atacs.

**Simplificació per augmentació de passatges:** L'augmentació es el procés invers a la disminució. Consisteix en eliminar notes de pas, convertint passatges molt figurats en estructures de valors llargs. En alguns cassos les parts només tenien la nota inicial de cada compàs, eliminant totes les altres.

Per exemple el passatge:ç



es pot augmentar, simplificant-lo de la següent forma:



Hem procurat que aquestes veus, en general molt simples i destinades als músics amb menys coneixements musicals, tinguin punts de referència amb regularitat. Això s'aconsegueix eliminant alguna nota de tant en tant ( cada 2, 4 o 8) o substituint-la per una altre del mateix acord.

A tall d'exemple:

Resulta molt més fàcil seguir, sense perdre's, aquestes parts:



que no pas aquesta



Habitualment es busquen veus intermèdies adaptades a diversos graus de dificultat. En molts casos es pensa específicament en les habilitats de cada instrumentista, cercant el punt d'equilibri entre el repte que suposa la veu assignada i la possibilitat de reeixir-la, tot respectant les zones properes de desenvolupament de Vigotsky.

Les veus per a instrumentistes poc experimentat es mirava de fer-les simples però atractives i sempre se'ls dona la partitura, encara que no puguin llegir-la.

**Disminució de passatges:** En algun cas, per atendre a les necessitats de repte d'alguns instrumentistes experimentats s'ha procedit a disminuir passatges. Aquesta tècnica permet acomplexar passatges fàcils per tal de fer-los més difícils. Per exemple el baix:



Pot adaptar-se a la següent versió disminuïda:



Durant el primer any d'existència, calia consolidar el projecte alhora que avaluar les circumstàncies que afectaven, tant positivament com negativa. Al mateix temps, s'havia de construir les formes i dinàmiques de treball . Aquests aspectes s'han considerat prioritaris. Això ha determinat, conjuntament a altres aspectes secundaris com el fet la mobilitat de l'orquestra sigui complexa, que només s'hagi fet una actuació. Aquesta va tenir lloc al Hall de l'edifici F (Entrada principal al campus de Miramargés) durant la jornada de portes obertes que es va realitzar la primavera passada.

## **ANNEX 2: CONSENTIMENTS INFORMATS PER ALS QÜESTIONARIS**

Sol·licitud i qüestionari per a participació a una Tesi Doctoral

Consentiment Informat

Benvolgut col·lega,

Em dic Lluís Solé i soc professor de diverses assignatures vinculades a la didàctica de la música a la Facultat d'Educació de la Universitat de Vic-UCC (FETCH). Des del GRAD (Grup de Recerca d'Atenció a la Diversitat) i vinculat a ell, estic realitzant una Tesi Doctoral sobre pràctiques instrumentals en grup. El propòsit d'aquesta tesi es determinar factors que possibilitin la creació d'una orquestra o grup instrumental heterogeni accessible a totes les persones que hi vulguin participar. Això implica que es dona cabuda a participants sense cap coneixement musical. Ens hem basat en els principis d'accessibilitat que proposa el Disseny Universal o Disseny per a Tothom. Es plantegen els següents objectius:

- 1) Identificar factors que poden afavorir l'organització i el funcionament continuat d'una orquestra "universal"
- 2) Estimar la rellevància dels suara esmentats factors, en termes de principis generals del disseny universal
- 3) Determinar una taula de concreció dels principis generals del disseny universal en relació a la música instrumental en grup.

Per a tal propòsit des de la Universitat de Vic, hem creat una orquestra amb aquestes característiques que ja fa 4 anys que esta en funcionament. Hi participen totes aquelles persones, que hi vulguin formar part, sense limitacions de cap tipus (d'edat, coneixements, habilitats musicals o procedència, etc). Actualment son una cinquantena de músics dels quals un 30% no tenen cap coneixement musical o aquests són molt limitats.

Hem cregut interessant i oportú consultar la seva opinió , en tant que expert en els camps de la música instrumental, la didàctica musical o altres camps

relacionats, i per això li demanem si vol participar en l'estudi que s'està realitzant.

Es tracta tant sols d'omplir un qüestionari a través de l'eina online "encuestafacil".

Només cal clicar l'enllaç adjuntat en aquest correu electrònic, contestar l'enquesta (màxim 30 min.) i enviar automàticament els resultats.

Les dades son absolutament confidencials i en cap cas seran personalitzades o identificades.

Moltes gràcies per la seva col·laboració.

Cordialment

Lluís Solé i Salas

Benvolguts.

Estic acabant una tesis doctoral sobre orquestres accessibles a tothom dins el Grup de Recerca d'Atenció a la Diversitat (GRAD) , grup vinculat a la Facultat d'Educació FETCH DE LA UNIVERSITAT DE VIC-UCC. Soc músic i professor docent de diverses assignatures de la menció de música del Grau de Mestre en Educació Primària.

Necessitaria poder enviar un petit qüestionari, important per a la meva recerca, a musics, compositors, arranjadors, i especialment a directors de formacions musicals

Us demanaria si fos possible, si em podeu passar una adreça electrònica a fi i efecte que els pugui lliurar aquest qüestionari, que de forma voluntària, poden omplir i lliurar via Internet i de forma automàtica per ajudar a completar informació de recerca.

Salutacions Cordials

Atentament

Lluís Solé





## ANNEX 3: ELS QÜESTIONARIS

En aquest annex es mostren els qüestionaris en el seu format final, tal i com varen ser enviats a participants i experts.

### EL Q1P



**Enquesta sobre la percepció de la importància relativa d'aspectes de disseny i funcionament de l'ORQUESTRA INCLUSIVA DE LA UVIC**

**1.- IMPORTANT**

Aquesta enquesta forma part d'una tesi doctoral sobre el procés de creació de l'orquestra de la que formes o has format part. Agraïm la teva col·laboració



**Enquesta sobre la percepció de la importància relativa d'aspectes de disseny i funcionament de l'ORQUESTRA INCLUSIVA DE LA UVIC**

Abandonar-> Continuaré más tarde

**2.- Valora la teva percepció sobre la importància de cadascun dels aspectes que es proposen en l'èxit global del projecte**

- 1- Estic en total desacord
- 2- Bastant en desacord
- 3- Indiferent
- 4- Bastant d'acord
- 5 Totalment d'acord
- 6. No aplicable o no procedeix.
- 7. NS/NC

**Enquesta sobre la percepció de la importància relativa d'aspectes de disseny i funcionament de l'ORQUESTRA INCLUSIVA DE LA UVIC**

Abandonar-> Continuaré más tarde

**3.- PREGUNTES SOBRE EL FUNCIONAMENT DE L'ORQUESTRA**

Seguidament et demanem algunes qüestions sobre la percepció que tens quant a la 'importància de diferents aspectes en l'èxit del projecte.

**\*1. Per a cadascuna de les següents afirmacions valora, segons la teva percepció, el teu grau d'acord o desacord**

	1. Totalment en desacord	2. -	3. -	4. -	5. Totalment d'acord	6. No aplicable	7. NS/NC
1 La gratuïtat per participar en el projecte es un aspecte important per a mi	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
2 Els equipaments i infraestructures (aula, subministraments energètics, materials de suport etc) Han estat un element facilitador per a l'èxit del projecte	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
3 El paper de l'assistent (Mercè Carrera) es important per a l'èxit i resultats de l'activitat	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
4 El treball i l'autogestió per grups instrumentals (per cordes) ha afavorit el treball	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
5 L'agilitat en la creació i renovació de partitures ha facilitat el treball	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
6 Els CDs tutorialis m'han ajudat en la preparació de les meves parts	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
7 El nombre de participants es adequat e dimensions	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
8 Disposar d'instruments Orff o teclats ha permès un major grau de participació	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
9 La varietat en el repertori ha sigut important per a mi	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
10 Es assajos tenen una durada adequada	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
11 Les peces de tipus obstinat o repetitives (per exemple Hang o Danza de las Hachas) son molt adequades	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
12 Els arranjaments de les parts individuals a diferent nivell son un element important en el resultat i exit del projecte	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
13 El fet de que formem part de l'orquestra musics amb nivells molt diferents es un aspecte motivador per a mi	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
14 La manera de disposar-nos en l'espai és adequada	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
15 M'agrada o ha estat positiu disposar de llibertat per improvisar parts instrumentals en determinats moments	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
16 La no limitació envers els meus coneixements musicis prèvis es un aspecte molt positiu	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
17 L'actitud positiva i de feedback del director i asistent davant els errors son elements importants per al bon funcionament i èxit del projecte p	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
18 L'ampli rang d'edats dels participant afavoreix el desenvolupament del projecte	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
19 Escollir peces conegudes ajuda a un bon resultat	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
20 L'us de tonalitats naturals simples (Do Major, Fa Major etc) facilita el bon resultat en assajos i concerts	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
21 Els ritmes quaternaris (de 4 temps) son mes adequats que d'altres	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
22 L'us d'harmonies simples afavoreixen un bon resultat sonor	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
23 Resulta útil registrar periodicament els assajos i escoltar-los en grup	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
24 Prefereixo que la gestualitat del director sigui clara, poc sofisticada i marcant clarament el compas	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
25 Prefereixo fer concerts en public. Crec que es millor.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
26 Es important lliurar partitures alternatives per a les persones que no saben llegir notació classica	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
27 Tenir un mobiliari adequat i còmode es important per al bon funcionament del projecte	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

<-Anterior Siguiete->

75%

## Enquesta sobre la percepció de la importància relativa d'aspectes de disseny i funcionament de l'ORQUESTRA INCLUSIVA DE LA UVIC

Abandonar-&gt;

Continuaré más tarde

### 4.- PREGUNTES PERSONALS I MUSICAL

Seguidament agrairíem que contestessis aquestes preguntes de caràcter més personal.

**\*2. Sexe**

Home  Dona

**\*3. Edat**

**\*4. Instrument/s que toques a l'orquestra**

**\*5. Quin consideres que es el teu nivell musical**

- No se res de musica  
 Tinc alguns coneixements molt elementals  
 Soc autodidacta  
 En se una mica  
 Nivell mig  
 Soc semi-professional  
 Nivell alt (professional)

**\*6. El meu nivell de satisfacció amb l'orquestra es**

- Nul  
 Escas  
 Mig  
 Alt  
 Molt alt  
 Otro (Por favor especifique)

**7. Si tens algun comentari sobre el teu grau de satisfacció amb el projecte de l'orquestra inclusiva el pots indicar en el següent requadre**

**\*8. Valora quins progressos has pogut fer a nivell musical pel fet de participar en l'orquestra**

- Se menys del que sabia abans de començar  
 No he apres res  
 He apres poc  
 He apres bastantes coses  
 M'ha aportat molts coneixements musical

**9. Si vols pots comentar el que creguis oportú referent als aprenentatges musicals adquirits gràcies a l'orquestra**

MOLTES GRÀCIES PER LA TEVA COL.COL-LABORACIÓ



## **EL Q2E**

Noti's que les preguntes associades a més d'un principi del UD només apareixen un cop. vam optar per posar l'associació més directa per tal de no allargar innecessàriament el temps de resposta. Posteriorment a l'anàlisi s'ha procedit , si es el cas, a considerar les preguntes multidimensionals per a cada principi associat.

El qüestionari va ser lliurat amb el següent "Consentiment Informat"

### **Consentiment Informat**

Benvolgut col·lega,

Em dic Lluís Solé i soc professor de diverses assignatures vinculades a la didàctica de la música a la Facultat d'Educació de la Universitat de Vic-UCC (FETCH). Des del GRAD (Grup de Recerca d'Atenció a la Diversitat) i vinculat a ell, estic realitzant una Tesi Doctoral sobre pràctiques instrumentals en grup. El propòsit d'aquesta tesi es determinar factors que possibilitin la creació d'una orquestra o grup instrumental heterogeni accessible a totes les persones que hi vulguin participar. Això implica que es dona cabuda a participants sense cap coneixement musical. Ens hem basat en els principis d'accessibilitat que proposa el Disseny Universal o Disseny per a Tothom. Es plantegen els següents objectius:

- 4) Identificar factors que poden afavorir l'organització i el funcionament continuat d'una orquestra "universal"
- 5) Estimar la rellevància dels suara esmentats factors, en termes de principis generals del disseny universal
- 6) Determinar una taula de concreció dels principis generals del disseny universal en relació a la música instrumental en grup.

7) Dissenyar unes orientacions per a l'organització i funcionament de grups instrumentals per a tothom, fonamentades en els resultats sobre els anteriors objectius.

Per a tal propòsit des de la Universitat de Vic, hem creat una orquestra amb aquestes característiques que ja fa 4 anys que esta en funcionament. Hi participen totes aquelles persones, que hi vulguin formar part, sense limitacions de cap tipus (d'edat, coneixements, habilitats musicals o procedència, etc). Actualment son una cinquantena de músics dels quals un 30% no tenen cap coneixement musical o aquests són molt limitats.

Hem cregut interessant i oportú consultar la seva opinió , en tant que expert en els camps de la música instrumental, la didàctica musical o altres camps relacionats, i per això li demanem si vol participar en l'estudi que s'està realitzant.

Es tracta tant sols d'omplir un qüestionari a través de l'eina online "encuestafacil".

Només cal clicar l'enllaç adjuntat en aquest correu electrònic, contestar l'enquesta (màxim 30 min.) i enviar automàticament els resultats.

Les dades son absolutament confidencials i en cap cas seran personalitzades o identificades.

Moltes gràcies per la seva col·laboració.



### Qüestionari sobre la importància relativa dels principis del Disseny Universal aplicats a una ORQUESTRA O GRUP MUSICAL INSTRUMENTAL

[Abandonar->](#)
[Continuaré más tarde](#)

#### 1.- INFORMACIÓ GENERAL IMPORTANT

Aquesta enquesta forma part de la tesi doctoral de Lluís Solé sobre Disseny Universal de practiques instrumentals grupals. Agraïm la seva participació.

El "Universal Design", Disseny Universal o Disseny per a tothom, es un marc conceptual que aporta principis d'actuació que permeten "el disseny de productes i entorns utilitzables per a totes les persones, sense necessitat de posterior adaptacions o dissenys especialitzats". Aquest es concreta en 7 principis o dimensions que tenen un caràcter general i que, molt sovint, en cada entorn, necessiten ser concretats, interpretats o modificats. La present tesi te com a objectiu identificar en quines accions es concreten cadascun d'aquests 7 principis en el supòsit de voler dissenyar grups de musica instrumentals accessibles a totes les persones, independentment dels seus coneixements musicals.

Els principis del Disseny Universal son els següents:

- 1 Us equitatiu:
- 2 Us simple o intuïtiu:
- 3 Us flexible:
- 4 Informació perceptible:
- 5 Tolerància a l'error:
- 6 Baix esforç físic:
- 7 Mides i espais apropiades:

[Sigüente->](#)

8%



### Qüestionari sobre la importància relativa dels principis del Disseny Universal aplicats a una ORQUESTRA O GRUP MUSICAL INSTRUMENTAL

[Abandonar->](#)
[Continuaré más tarde](#)

#### 2.- En base al seus coneixements i/o experiència, valori el grau d'importància de cadascuna de les següents possibles actuacions en el cas de que es volgues formar una orquestra accessible al major rang de persones possibles al marge de les seves capacitats musicals.

En el supòsit que volgués crear i dirigir una orquestra o grup instrumental format per persones de nivell musical molt diferent, considero:

- 1- Gens important
- 2- Poc important
- 3- Indiferent
- 4- Bastant important
- 5- Molt important
- 6- No aplicable o no procedeix.
- 7- NS/NC

cadascuna de les següents actuacions o propostes amb la finalitat que el grup funcioni correctament quant a resultat sonor, benestar i satisfacció dels participants, dinàmiques de treball, etc..

[<-Anterior](#)
[Sigüente->](#)

17%

**Qüestionari sobre la importància relativa dels principis del Disseny Universal aplicats a una ORQUESTRA O GRUP MUSICAL INSTRUMENTAL**

Abandonar-> Continuaré més tarde

**4.- US EQUITATIU**

Igualtat d'ús: el disseny ha de ser fàcil d'usar i adequat per a totes les persones, independentment de les seves capacitats i habilitats

**\*1. Per a cadascuna de les següents afirmacions valori, segons la seva percepció, el nivell d'importància de l'actuació proposada.**

	1. Gens important	2. -	3. Indiferent	4. -	5. Molt important	6. No aplicable	7. NS/NC
1 Oferir una activitat gratuïta per als participants és:	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
8 Disposar d'instruments Orff i teclats és:	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
9 Un repertori variat i eclèctic és:	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
25 Fer actuacions en públic amb certa regularitat és:	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

<-Anterior Sigüente->

33%

**Qüestionari sobre la importància relativa dels principis del Disseny Universal aplicats a una ORQUESTRA O GRUP MUSICAL INSTRUMENTAL**

Abandonar-> Continuaré més tarde

**5.- US SIMPLE I INTUITIU**

El disseny ha de ser fàcil d'entendre, independentment de l'experiència, els coneixements, les habilitats lingüístiques o el grau de concentració dels usuaris.

**\*2. Per a cadascuna de les següents afirmacions valori, segons la seva percepció, el nivell d'importància de l'actuació proposada**

	1. Gens important	2. -	3. Indiferent	4. -	5. Molt important	6. No aplicable	7. NS/NC
5 L'agilitat en la creació i renovació de partitures és un factor:	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
6 Lliurar CD tutorial amb "audios" de les peces a tocar total i les parts individuals als participants és:	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
12 Poder arranjar veus de molts nivells diferents és:	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
16 Acceptar a participants de qualsevol nivell musical es un factor:	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
20 L'ús de tonalitats naturals simples (Do Major, Fa Major etc) és:	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
21 L'ús de ritmes quaternaris o simples és:	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
22 L'ús d'harmonies simples és:	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

<-Anterior Sigüente->

42%

**Qüestionari sobre la importància relativa dels principis del Disseny Universal aplicats a una ORQUESTRA O GRUP MUSICAL INSTRUMENTAL**

Abandonar-> Continuaré més tarde

**6.- ÚS FLEXIBLE**

El disseny s'ha de poder adequar a un ampli rang de preferències i habilitats individuals.

**\*3. Per a cadascuna de les següents afirmacions valori, segons la seva percepció, el nivell d'importància de l'actuació proposada**

	1. Gens important	2. -	3. Indiferent	4. -	5. Molt important	6. No aplicable	7. NS/NC
3 El paper de d'un assistent que vetllí per atendre a les persones amb major dificultat es important per a lèxit i resultats de l'activitat	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
4 El treball i l'autogestió per grups intrumentals (per cordes) es	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
13 El fet de que formin part de l'orquestra musics amb nivells molt diferents pot resultar...	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
15 Disposar de llibertat per improvisar parts instrumentals en determinats moments pot ser un element...	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
18 L'ampli rang d'edats dels participants pot esdevenir un factor..	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

<-Anterior Sigüente->

50%



**Qüestionari sobre la importància relativa dels principis del Disseny Universal aplicats a una ORQUESTRA O GRUP MUSICAL INSTRUMENTAL**

Abandonar-&gt; Continuaré més tarde

**7.- INFORMACIÓ PERCEPTIBLE**

El disseny ha de comunicar de forma eficaç la informació necessària per a l'usuari, independentment de les condicions ambientals o de les capacitats sensorials dels usuaris.

\*4. Per a cadascuna de les següents afirmacions valori, segons la seva percepció, el nivell d'importància de l'actuació proposada

	1. Gens important	2. -	3. Indiferent	4. -	5. Molt important	6. No aplicable	7. NS/NC
23 Enregistrar periodicament els assajos i escoltar-los en grup és	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
24 Una gestualitat del director clara, poc sofisticada i marcant clarament el compas es un element..	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
26 Lliurar partitures alternatives per a les persones que no saben llegir notació classica és..	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

&lt;-Anterior Sigüente-&gt;

58%

**Qüestionari sobre la importància relativa dels principis del Disseny Universal aplicats a una ORQUESTRA O GRUP MUSICAL INSTRUMENTAL**

Abandonar-&gt; Continuaré más tarde

**8.- TOLERÀNCIA A L'ERROR**

El disseny ha de minimitzar les accions accidentals o fortuïtes que puguin tenir conseqüències fatals o no desitjades.

\*5. Per a cadascuna de les següents afirmacions valori, segons la seva percepció, el nivell d'importància de l'actuació proposada.

	1. Gens important	2. -	3. Indiferent	4. -	5. Molt important	6. No aplicable	7. NS/NC
11 Optar preferentment per peces d'estructura simple o tipus obstinat és..	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
17 L'actitud positiva i de feedback del director i assistent davant els errors son un element..	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
19 Escollir un repertori format per obres conegudes és..	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

&lt;-Anterior Sigüente-&gt;

67%

**Qüestionari sobre la importància relativa dels principis del Disseny Universal aplicats a una ORQUESTRA O GRUP MUSICAL INSTRUMENTAL**

Abandonar-&gt; Continuaré más tarde

**9.- BAIX ESFORÇ FÍSIC**

\*6. Per a cadascuna de les següents afirmacions valori, segons la seva percepció, el nivell d'importància de l'actuació proposada.

	1. Gens important	2. -	3. Indiferent	4. -	5. Molt important	6. No aplicable	7. NS/NC
10 Assajos no excessivament llargs (1h-30 min) esdevenen un factor..	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

&lt;-Anterior Sigüente-&gt;

**Qüestionari sobre la importància relativa dels principis del Disseny Universal aplicats a una ORQUESTRA O GRUP MUSICAL INSTRUMENTAL**

Abandonar-&gt; Continuaré más tarde

**10.- ESPAIS I MIDES APROPIADES**

les mides i els espais han de ser apropiats per a l'abast, la manipulació i l'ús per part de l'usuari, independentment de la seva mida, posició i mobilitat.

\*7. Per a cadascuna de les següents afirmacions valori, segons la seva percepció, el nivell d'importància de l'actuació proposada.

	1. Gens important	2. -	3. Indiferent	4. -	5. Molt Important	6. No aplicable	7. NS/NC
2 Disposar d'un esapi ampli, amb instruments, faristols cadires es un elelement...	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
7 Una agrupació de mida mitjana de 20 a 40 participants esdevé	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
14 Una disposicio papaisada que permeti proximitat i linia de visió amb el director es ...	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
27 Tenir un mobiliari adequat i còmode és..	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

&lt;-Anterior Sigüente-&gt;

83%

Abandonar->

Continuaré más tarde

### 11.- PREGUNTES PERSONALS I MUSICAL

Seguidament agrairiem que contesti aquestes preguntes de caràcter més personal.

#### 8. Nóm i Cognoms

#### \*9. Sexe

Home  Dona

#### \*10. Edat

#### \*11. Vinculació amb el món de la música

(es important que respongueu, ni que sigui breument aquesta pregunta. Gràcies)

#### \*12. Observacions o suggerencies

<-Anterior

Siguiente->

92%

Abandonar->

Continuaré más tarde

### 12.- MOLTES GRÀCIES PER LA SEVA COL.LABORACIÓ

<-Anterior

Fin->

100%

## ANNEX 4 RESPOSTES DEL Q3

T. P.

Tinc 60 anys, en fa dos que he començat a entrar en el món de la música, fins llavors no en tenia ni idea malgrat era un món que ja m'atreia

[Motiu d'entrada a la Orquestra Inclusiva Maria espinosa de la UVIC.-](#)

Va estar la explicació d'un dels seus membres en assabentar-se de jo havia començat l'aprenentatge del saxo tenor.

[Impressió fins al moment.-](#)

No és pas difícil d'imaginar, que vaig entrar amb un sentiment que era una barreja de curiositat, "por" de no fer-ho bé, i cap idea de quina podria ser la meua contribució...una orquestra – malgrat porti el cognom de inclusiva – em feia més que res un gran respecte. Suposava un gran repte i pensava que al cap d'uns dies, potser em dirien..."Miri...moltes gràcies, però no és ben bé el "perfil que busquem..."

El que em vaig trobar va ser molt curiós...de sobte tenia un "paper" un tros de partitura que era pel "saxo tenor" i que evidentment lligava i es coordinava amb els altres instruments, per tant de seguida se'm va girar "molta feina"

Vaig trobar acceptació per part de tothom, suport comprensió i ànims. Com per efecte de màgia, el segon dia semblava com si sempre hagués format part d'aquell grup

Vaig descobrir de seguida en el Director i la Sots-Directora, una gran habilitat pedagògica – he donat classes, he comandat grups i impartit conferències, diguem que si més no, crec que tinc una certa idea del món de la comunicació- encara ara, quedo sorprès de la categoria professional i humana i de lo importants i necessàries que son aquestes habilitats per comandar una orquestra

Estic notant sensacions molt positives:

Si les hagués de definir amb una paraula- que tindria dues direccions – seria CREIXEMENT, musical i personal. Cada dia aprenc coses noves, conceptes pel que fa a la interpretació a la manera com estan confeccionades les peces que toquem.

Aprenc a:

Executar i matisar notes i expressions musicals

A Escoltar a la resta de l'orquestra i a entendre la importància de cada instrument en els moments corresponents

Em provoca:

Haver d'estudiar a casa

Responsabilitat i autoexigència des del punt de vista de l'execució, però també de la contribució a l'hora de aportar idees respecte de possibles programes, llocs on tocar etc.

De cop m'he trobat CANTANT dins de la Orquestra, i això és una cosa que no em podia ni imaginar en els millors somnis. Conec bé les meves possibilitats i aptituds, però també sé que mitjançant l'Orquestra les puc desenvolupar i millorar força

Així que la impressió, no podria ser més favorable. Si per mi fos, faríem dos assajos setmanals enlloc d'un. De dues hores en lloc d'una i mitja...

En l'aspecte humà...també una gran satisfacció. Trobo l'equip cohesionat, implicat, disposat a aprendre i a ajudar. Em sento molt honorat de pertànyer-hi

#### [Expectatives.-](#)

Espero i desitjo que aquest projecte tingui una llarga durada

Dins de l'orquestra, s'ha engegat un projecte paral·lel consistent en la formació d'un grup de "combo" que espero que fructifiqui

Espero fer molts més concerts.

Espero continuar aprenent moltes més coses

Espero que com ara, l'Orquestra continuï essent un element més d'esperonament en el meu projecte d'aprenentatge del saxo tenor i de la música en general

#### [Nota a peu de plana.-](#)

La meua vida professional i acadèmica, ha estat sempre vinculada al Màrqueting, a la planificació comercial, al descobriment, creació i implantació de “negocis”...

Estic convençut que una “Orquestra Inclusiva” és un “producte” que es podria incorporar no ja només en el negoci del món de l’aprenentatge musical, però també en altres estadis com ara en “reinsercions” de tota mena, “Programes de motivació” ...etc.

Quant parlo de producte, parlo evidentment de negoci i de benefici (humà i dinerari). Una “Orquestra Inclusiva” dona la oportunitat d’aplicació de coneixements però també comporta l’aprenentatge i la pràctica de altres valors que no son fàcils de trobar en els mercats actuals i que estic convençut que aporten gran beneficis personals i col·lectius. Per tant penso que és un “producte” a difondre i a promocionar

De fet, jo mateix...PAGARIA per poder pertànyer a un projecte com aquest. (pel que fa a aquesta idea, si la Orquestra Maria Espinosa de la UVIC de moment no l’aplica...millor!)

## M. C.

Motius: en el meu cas, feia classes de piano des d'un parell d'anys abans de començar l'orquestra. Amb l'anunci de l'orquestra inclusiva, i sabent que el meu nivell de principiant no era un inconvenient en aquest cas, vaig veure l'oportunitat de poder tocar en el context d'un grup, amb tot el que això comporta.

Expectatives: les expectatives que tenia no eren molt específiques, en la línia del que deia, la idea general de tocar en grup. En tot cas, el resultat les ha satisfet totalment. He trobat el que esperava i més.

Motius de continuïtat: només he obert una mica la porta al món immens de la música, per tant ho tinc gairebé tot per fer. Tocar en grup és una gran experiència en aquest sentit, especialment en un entorn de comunicació personal molt positiu, com és el cas.

J M. G.

Davant la petició del Mestre Senyor Lluís Soler, hom no pot menys que exposar els conceptes demanats, no sense fer un reconeixement, ferm i sincer, al esforç que fan els que ens donen aquesta possibilitat:

1. Quins motius?: Considero que son amplis i molts diversos els motius que impulsen a una persona a sumar-se i/o afegir-se a un grup variat tant en edat com de gènere, essent conscient del propi nivell musical. Una bona raó pot ser amor o predilecció per la música, haver vist i gaudir de diferents paratges i estils d'actuals i ja desapareguts virtuoses i, sens dubte, una curiositat i ganes d'aprendre encara que sigui com una mínima col·laboració.
2. S'han complert les expectatives?: Quant hom assumeix un munt d'anys, per petit que sigui l'aconseguit, ja sigui saber identificar i trobar les diverses notes d'una melodia, ja constitueix un èxit, si això hi afegim anar progressant, encara que sigui lentament i dia a dia, en aconseguir petites fites, es raó per seguir.
3. I, finalment, per què seguim?: encara que conscient de que hom no està a l'alçària de molts dels companys i companyes, l'entrega complerta de part de **tots**, incloent en Lluís i la Mercè envers al principiant, fa que no vulguem deixar-ho, prometent-nos a nosaltres mateixos, fer un esforç per aconseguir en un proper futur la fita, moltes vegades somiada, acompanyar, tocar i participar activament en l'esforç de tots i totes en un objectiu comú, que es el de formar una Orquestra Inclusiva com és la Nostre Orquestra de la UVIC.

Nota: Podria aportar moltes raons, tals com que he assistit a concerts, des de molt petit a la Plaça Major, especialment de música clàssica, que m'encanten

autors com Litzs, Wagner o intèrprets musicals com Vangelis, Pol Muriat, Llast, Andre Rieu i altres...

J.M G.

N. S.

El motiu pel qual em vaig afegir al projecte de l'orquestra inclusiva va ser l'atracció des del primer moment, de formar part d'un projecte musical en el que es deixava clar d'entrada que tothom hi era benvingut i podia tenir-hi un lloc.

Núria Serrallonga.

Des del primer moment em va sorprendre i em continua sorprenent la capacitat organitzativa i de direcció de l'equip de persones que en formem part. Un equip molt heterogeni en tots els sentits. Ens uneix la música i això ho fa molt gran ; és un art, una disciplina, que té una "altra dimensió".

Les meves expectatives no només s'han complert sinó que han estat superades amb escreix.

La única cosa que puc dir és que per part meva últimament no puc dedicar el temps que abans dedicava a l'estudi a casa però confio que això sigui un fet temporal, ja que aquest projecte m'és fins i tot terapèutic.

J. L.

Vaig entrar a formar part de l'orquestra inclusiva de la UVIC durant el curs 2013/2014, a través d'un amic que me'n va parlar, sense cap més expectativa que tenir una excusa per poder treure la meva flauta travessera de l'estoig que feia anys que no tocava habitualment.

Des del moment en que vaig entrar a l'orquestra i fins ara l'objectiu de formar part d'aquest projecte ha superat amb escreix el que m'esperava, ja que, tot i que els integrants han anat canviant, anant i venint, crec que ens ha servit i ens segueix servint, per anar creixent junts a nivell musical i humà.

En el meu cas, jo tenia un pànic escènic horrorós, fins al punt de no poder tocar una nota davant de ningú que no fos jo mateixa i a base de fer assajos i algun que altre concert m'ha ajudat a superar-ho, a part de donar-me una seguretat amb l'instrument que mai havia tingut. Ara mateix em crec de veritat, els dilluns als migdies, que sóc una flautista, sempre, però, molt conscient de les meves limitacions musicals, evidentment.

Amb tot això vull dir que ara, quan toco, m'ho passo bé. Que quan agafo la flauta em sona més o menys bé perquè el fet de tocar, encara que només sigui un cop per setmana i en alguns moments puntuals, quan no em surt bé algun passatge, he d'estudiar a casa, clar, això es nota i la veritat és que és un gust tenir el compromís d'anar als assajos perquè l'engranatge que formem entre tots no es desmunti.

D'altra banda, dins de l'orquestra hi ha molt bon ambient i hem creat una cohesió de grup que, realment, fa que tinguem ganes de que arribi el dilluns per anar a orquestra, és una estona de satisfacció personal on fem música, riem, dinem junts, fem el cafè toquem, de vegades també se'ns fa una mica pesat, però poques,.

Tenint en compte la diversitat de gent que en formem part, des d'estudiants de la universitat fins a alguns jubilats, passant per tot el ventall de fauna que hi pot haver entre mig i, sobretot, sabent que cadascú té un nivell musical molt diferent, crec que és una mica insòlita aquesta mena de catarsi que, entre tots, hem creat.

Per part meva no tinc, ni he tingut en cap moment, cap mena de gran aspiració, però, em sembla que en el llarg d'aquest quatre cursos tots hem anat aprenent, junts i a cadascú per separat ens ha aportat alguna cosa. Em sembla que ens anem superant i cada cop ens fa menys respecte provar de tocar peces que, segurament, si ens haguessin dit que les faríem fa un temps no ens ho hauríem cregut (Ep...dic tot això tenint en compte quin tipus d'orquestra som!!) i sobretot s'ha d'agrair la feinada i l'esforç del



nostre director, que per descomptat és el cor de la orquestra (de fet la seva orquestra) . Sense els músics no hi hauria orquestra, està clar, però cada músic es substituïble, El director, no, com he dit; Ell és el cor de l'orquestra i cada un dels components som un trosset

M. P.

### **Per què vaig anar a l'orquestra?**

La decisió inicial i principal de provar de tocar a l'orquestra va ser per fer alguna activitat dins la UVic que trenqués la rutina universitària i em permetés desconnectar de les obligacions com a PDI (en aquells moments estava redactant la tesi i estava força atabalat) coneixent altres persones que formen part de la comunitat universitària. En segon lloc, fa molts anys que vaig començar a tocar la guitarra i em sentia molt estancat com a "músic". Gran part d'aquest temps he estat tocant de manera individual o amb instruments habituals de formats clàssics de rock com bateria, baix o altres guitarres. Abans d'entrar a l'orquestra vaig parlar amb un company del departament que ja en formava part i que em va parlar dels instruments que s'hi tocaven. A l'hora de decidir provar-ho va ser decisiu saber que, si m'incorporava a l'orquestra, podria compartir temes amb violins, teclats, flautes, saxos o violoncels. En tercer i últim lloc, vaig pensar que podria ser una oportunitat per avançar una miqueta en coneixement del llenguatge musical, ja que jo no sé llegir partitures, i em va semblar una bona ocasió per aprendre alguna cosa en aquesta via.

### **S'han complert les expectatives?**

Responc la pregunta a partir de les tres raons comentades a la pregunta anterior i seguint el mateix ordre. En primer lloc, puc confirmar que el temps que he pogut dedicar a l'orquestra m'ha permès desconnectar de les tasques del dia a dia i implicar-me en una mena de valor afegit del fet de treballar a la UVic.

En segon lloc, el fet de tocar amb altres instruments ha estat enriquidor, sobretot haver conegut la gent que els toca, però no tant pel fet de compartir peces amb violins, teclats o flautes, ja que l'instrument que jo toco no és propi del format d'orquestra i és

complementari. Excepte en alguna peça molt concreta, en general la motivació per tocar acaba sent més baixa de la que tenia inicialment ja que, o bé la presència de la guitarra es limita a una roda d'acords a l'aire amb ritme simple. D'altra banda, jo tota la vida havia tocat amb un instrument electrificat i amplificat, i ara toco la guitarra sense amplificar, de manera que en molts passatges queda tapada per altres instruments.

En tercer lloc, en els dos anys que porto a l'orquestra he après algunes coses que no sabia sobre el llenguatge musical, però poques. Tanmateix, des de fa unes setmanes s'ha activat un combo els dijous al qual m'he apuntat i en què sí que estic aprenent coses de música que no sabia, especialment acords complexos que m'obliguen a buscar-me la vida durant la setmana per intentar tocar-los bé i no perjudicar els companys.

### **Per què m'he quedat?**

La desmotivació que comentava a la pregunta anterior em va fer plantejar seriosament deixar el projecte i vaig estar unes setmanes donant-hi voltes. A l'hora de valorar què fer, vaig acabar per intentar donar pes als punts positius i revertir (en la mesura del possible) els negatius. Això és el que ara mateix estic treballant. Entre els principals punts que estic intentant canviar hi ha el fet de buscar motivar-me amb peces en què el meu instrument pràcticament no participa. En les últimes setmanes m'he acabat adonant que a algunes de les altres persones que toquen la guitarra a l'orquestra els ajuda que jo hi sigui perquè puguin aprendre a tocar la part que ens correspon. Per aquesta raó, m'ho miro com un aprenentatge d'humilitat que m'ha ajudat a saber estar en el meu lloc i participar just en el que necessita el grup (en aquest cas, que ajudi la resta de companys), i no mirant-me tant a mi mateix.

Finalment, l'altre motiu que m'ha convençut a quedar-me a l'orquestra és el factor humà de les persones que la constitueixen, començant per l'equip de direcció (en Lluís i la Mercè) però continuant amb bona part de les persones que la integren i amb les quals s'està establint un bon vincle d'amistat. En reflexionar sobre l'orquestra de la UVic, em fa la sensació que aquest projecte atreu a persones interessants i curioses, fet que ens ha permès poder gaudir de moments molt bonics, no només en el procés de muntatge de les peces i els assajos, sinó especialment també fora d'aquests. Crec que els moments viscuts fora dels assajos han contribuït a conjuntar el grup i han ajudat, d'alguna manera,

en el resultat de les peces i dels concerts. Aquest factor humà, juntament amb el fet de poder ajudar altres companys, són els m'han portat a seguir formant part de l'orquestra

J. B.

### **L'Orquestra Inclusiva, orquestra oberta**

Fa 3 anys em vaig apuntar a l'Orquestra Inclusiva perquè me'n va parlar un component. Feia poc que havia recuperat l'instrument, i vaig pensar que m'aniria bé poder aprendre repertori amb algú, ja que sempre m'ha agradat tocar en grups.

Al primer assaig que vaig anar de l'Orquestra Inclusiva ja vaig trobar-hi un ambient molt distès i acollidor. Crec que és indispensable per a alleujar qui pugui sentir-se cohibit pel seu inferior nivell musical. Tot i que després ja veus que tothom hi té el seu paper, ja que tothom toca el que pot (en base a les partícules suggerides pel qui *manda*, és clar ;-).

Continuo anant-hi perquè:

- em satisfà fer quelcom bonic amb altra gent.
- m'hi diverteixo, perquè fem conyeta ≍ amb el director al capdavant≍, i també perquè m'agrada tocar.
- hi adquireixo coneixements musicals: ampliació de repertori, figures, expressió, aprendre a escoltar-se, tocar junts com si fóssim un, etc.
- hi "treballo" la interrelació personal.
- valoro la iniciativa, ja que no hi ha projectes col·lectius per a músics amateurs.

J. A.

1- Raó de perquè em vaig apuntar a la orquestra

Em vaig apuntar perquè volia seguir tocant el violí, i formant part de l'orquestra tenia una rutina d'assaig, i perquè m'agrada més tocar en conjunt que sola.

2- Què esperava i què hi he trobat

Esperava una orquestra "normal", amb "exigències" per dir-ho d'alguna manera. Però en realitat he trobat un grup que ens hem avingut bé i que quedem per tocar, per millorar, per aprendre i el més important, per construir la nostra música i disfrutar-la.

3- Perquè he continuat

He seguit i si puc seguiré perquè és un grup en el que no importa el nivell que tens ni el temps que pots assajar, sino les ganes de participar i l'esforç que cada un fa per aconseguir-ho. A més, crec que cada persona té un paper que el fa imprescindible, ja sigui musicalment o moralment. En resum, s'ha format un grup en què tothom es sent recolzat i crec que això és el que m'anima a seguir formant-ne part, a més de que he fet amistats amb qui enlloc d'anar a fer un cafè i parlar, ens intercanviem partitures i toquem plegats.

A. C.

**-Perquè em vaig apuntar a formar part de l'orquestra.**

Perquè em va semblar una fantàstica oportunitat per participar amb d'altres de la música.

**-Que esperava i que hi he trobat.**

Esperava poguer disfrutar ajuntant les meves notes de violí amb les del grup per crear música.

A més d'això, hi he trobat unes persones fabuloses.

Primerament per en Lluís Solé que prepara totes les partitures que interpretem adequades a les meves capacitats actuals, i per la resta de companys que sento

molt propers, que hi ha molt bon rotllo entre tots, que disfrutem junts de la música i que m'ajuden quan em perdo.

### **-Perquè continuu**

Perquè hi disfruto moltíssim amb el grup i la música. Hi estic aprenent molt i és un gran alicient per treballar-hi i que les notes sonin el millor possible

### C. B.

A mi m'agrada tocar el piano i puc tocar la mateixa peça segons el meu estat d'ànim, però sóc conscient que sense gaire metodologia o tècnica. Vaig estudiar piano de molt petita, però ho vaig deixar. Fa pocs anys\_ el vaig reprendre, però al meu aire. De fet, el que cercava era un professor/ra que em corregís els vicis i em millorés la tècnica.

D'aquesta manera em van posar en contacte amb l'Orquestra inclusiva Maria Espinosa. La idea de l'orquestra em va semblar fantàstica des del primer moment. El fet de que qualsevol persona amb diferents coneixements de música i tocant diferents instruments pugui gaudir de tocar en una orquestra ho vaig trobar genial. L'esforç del director d'adaptar les partitures als coneixements de cadascú, així com d'adaptar la música de la peça original a instruments que no hi estan contemplats, ho valoro molt i molt positivament. Per exemple, en les peces originals de Peer Gynt de E. Grieg no hi ha teclats, guitarres, etc. Tot i així, en l'orquestra hi són i en diferents nivells, Fantàstic!

Tot i que el meu primer objectiu no s'ha complert, ni m'ho plantejo, he trobat una altra manera de gaudir de la música dins d'un grup excel·lent; tot i la dificultat que em suposa adaptar-me al tempo i tocar acompanyaments en lloc de la pròpia melodia com ho faig amb el piano sola. Confio en millorar i poder gaudir d'aquesta orquestra força temps.

C. B.

S. R.

1. Per què em vaig apuntar a l'orquestra?

- Amb una companya de classe vam voler començar a l'orquestra per no deixar de tenir una estona de música i no deixar "abandonat" el nostre instrument, el violí. Al entrar a la Universitat vaig deixar d'estudiar el violí amb continuïtat, per això vaig pensar que si entrava a formar part de l'orquestra no perdria l'àmbit de tocar el violí.

•

2. Què esperava i què he trobat?

- Esperava un grup de músics "típics". Començar puntuals l'assaig i tocar peces amb una mica més de nivell per a mi. Què he trobat? Un grup de músics amb moltíssima motivació per tocar en grup i, sense tenir un gran nivell, poder arribar a tocar peces molt professionals. He après que no cal ser el millor tocant si no ho comparteixes mai.

•

3. Per què continuo?

- M'agrada molt com l'orquestra em transmet motivació i continuo perquè es una estona que em fa desconnectar de la resta de coses que faig, i em fa sentir molt bé.

## E. O.

Sóc l'E. O., ex estudiant de la universitat i a dia d'avui encara violinista de l'orquestra inclusiva de la Uvic des de fa aproximadament uns 5 anys, pràcticament des de que aquesta es va formar. Porto des dels 7 anys tocant el violí a l'escola de música, fins que vaig acabar el conservatori. No obstant això, des del meu punt de vista, la diferència de nivells i ritmes d'aprenentatge no és un problema, perquè com a orquestra podem aconseguir i ho hem demostrat any rere any, que som capaços de construir una peça des de 0.

La diversitat enriqueix el projecte, és a dir, el fet d'incloure tantes persones diferents dins d'una mateixa orquestra, per mi, és el que la fa única, especial i és el que li dona més valor. Mai se sap de qui pots aprendre alguna cosa, o si per altra banda pots donar un cop de mà algú, compartint allò que saps i que has estat estudiant tants i tants anys. No obstant això, val a dir que un gran projecte, comporta una gran responsabilitat. Sense un director capaç de gestionar tota aquesta diversitat, aquest projecte tampoc hagués pogut tirar endavant. Per tant, cal donar les gràcies a en Lluís Soler, per la paciència, les ganes, l'esforç, la implicació i dedicació que ens ha transmès any rere any, com a director d'aquesta orquestra. Una vegada més, gràcies per tot.

### **Perquè em vaig apuntar a l'orquestra?**

D'entrada perquè la música és quelcom que em dona vida, i que m'acompanya per tot arreu on vaig. Així doncs, després de que en Lluís em donés la oportunitat de poder provar aquesta nova experiència musical, em vaig sentir d'allò més còmode, perquè a diferència d'altres orquestres, en aquesta tenia i tinc a dia d'avui, seguint la línia musical, llibertat per expressar-me musicalment afegint alguna veu o improvisació, per exemple en la peça del Blue moon, la qual cosa m'agrada i em fa sentir-me d'allò més bé.

### **Què esperava o què he trobat?**

He trobat llibertat i comoditat, és a dir, puc expressar-me musicalment, puc ajudar als meu companys si ho necessiten, de la mateixa manera que ells em poden ajudar a mi, he pogut fer bones amistats dins de l'orquestra amb les que poder compartir bons

moments dins i fora de l'orquestra...Per tant, si hagués de resumir amb una paraula el que he trobat, seria: FELICITAT.

### **Perquè continuo?**

Per tot això que he anat dient, però sobretot, per l'energia i l'entusiasme que hem transmes el seu director de l'orquestra. Sap transmetre energia positiva i optimisme als altres, la qual cosa fa que ells s'esforcin per donar el millor d'ells mateixos. Per tot això i més, m'agrada estar en aquesta orquestra, i sempre que m'ho pugui compaginar amb la feina vindré!

## HS

### 1- Per quina raó et vas apuntar a l'orquestra de la UVIC?

Em vaig apuntar a l'orquestra perquè una companya del Grau em va convidar a que anés un dia a provar. Jo sabia de l'existència de l'Orquestra de la UVic, però no em cridava l'atenció pel fet que la música que he estudiat sempre és música moderna i, a més a més, el meu instrument principal és la bateria. Em va insistir que vingués a provar, ja que en aquell moment no hi havia secció de percussió. Com que no hi havia compromís a l'hora de quedar-me vaig pensar que no perdia res en anar a un assaig, veure que es feia i com es treballava i provar.

### 2- Què esperaves i què t'has trobat?

Sent sincer, m'esperava una altra cosa, ja que quan vaig accedir a anar-hi no sabia que es tractava d'una orquestra inclusiva. Vaig anar amb por pensant que els músics que em trobaria allà tindrien un nivell molt elevat. Un cop allà em vaig assabentar que es tractava d'una orquestra inclusiva i que les persones que anaven allà ho feien per amor a la música, no com a orquestra semi-professional. Tot i això em va sorprendre el nivell, ja que per ser una orquestra on pot accedir tothom, tinguis el nivell musical que tinguis, sonava força bé.



### 3- Per què continues a l'orquestra?

Els primers dies em vaig trobar una mica desubicat, ja que no estic acostumat a tocar tipus de música ni tampoc acostumat a seguir un director. Quan toco la bateria en un grup, sóc jo mateix (juntament amb el baixista) qui normalment “tira del carro” al grup i en aquest cas era jo qui s’havia d’adaptar. Em va costar mentalitzar-me en aquest sentit. Els primers dies vaig pensar de deixar-ho, perquè no veia clar si realment m’acabava de convèncer el que estava fent. Però van anar passant els dies i vaig poder canviar el xip i adaptar-me a allò que fèiem. Així que realment continuo perquè gaudeixo de la música i de la bona companyia a l’hora de fer-la, amb amics i companys.

MR.

## **MOTIUS D’ASSISTIR A L’ORQUESTRA INCLUSIVA**

Per quina raó et vas apuntar a l’orquestra?

Em vaig apuntar a l’orquestra per varis motius. El primer perquè sóc estudiant de la UVIC i volia formar part d’alguna activitat de la Universitat, és una oportunitat que sovint es perd quan deixes de ser universitari (per horaris o per manca d’accés).

El segon motiu és que sóc estudiant de MEP de la menció de música i tenia ganes de conèixer de primera mà el projecte de l’orquestra inclusiva i els professors de MEP que en formen part (Lluís i Mercè). N’havia sentit a parlar quan vaig començar la carrera i em va cridar l’atenció el nom: inclusiva. Vaig pensar que seria un espai on tothom hi era benvingut. No podia compaginar-ho per horaris fins a aquest curs. El projecte m’interessa perquè té una fonaments ideològics que comparteixo i que penso que són importants de saber traslladar a l’aula com a mestra (o futura mestra). A més, com que

treballa a l'escola de música i porto l'orquestra, també volia veure com s'aplica el projecte amb adults i dins d'un espai com la Universitat. A l'escola de música hem treballat molt perquè l'orquestra sigui un espai per a tothom, independentment del nivell musical, de l'edat i també acollint aquells alumnes amb necessitats educatives especials. Ha estat un repte bonic i interessant i des d'aquesta perspectiva també tenia ganes de viure el projecte de l'orquestra inclusiva com a membre actiu i trobar els paral·lelismes.

El tercer motiu és que tenia ganes de tocar i de trobar un lloc on poder gaudir de la música sense pressions i en un ambient relaxat i divertit. La Mercè, amb el seu entusiasme em va convèncer.

#### 1. Que esperaves i què hi has trobat?

Esperava trobar un espai relaxat i divertit i he trobat això i a més a més uns companys agradables i entusiastes. L'ambient divertit de l'orquestra em va sobtar des del principi. Realment m'ho passo bé venint i no sento cap tipus de pressió ni els "mal rotllos" típics de qualsevol orquestra. No hi ha rivalitats entre músics ni tampoc pressió/tensió per part de la direcció. Això ho he trobat molt poques vegades.

Esperava trobar un lloc on tothom hi és benvingut i això és el que he trobat.

Esperava trobar molts universitaris i m'ha sobtat la gran quantitat de membres de fora de la comunitat universitària i jubilats. Trobo que aquest intercanvi intergeneracional és enriquidor i no es troba sovint.

#### 2. Per què continues?

Perquè m'ho passo bé tocant, perquè estic a gust amb la gent i amb la dinàmica, perquè ara mateix (per la meva situació personal) és dels pocs moments de la setmana que em dedico a mi, a fer una activitat per plaer i, malgrat que l'horari no em va bé, em compensa: desconnecto de la meva rutina, toco una mica el violoncel, conec altres persones...

## ANNEX 5: TRANSCRIPCIÓ DEL GRUP FOCAL DE PARTICIPANTS

Celebrat a la UVIC el 16-II-2017 de 16,30h a 18,00h

*(En un ambient cordial i amable comença puntualment el grup de discussió de Participants a l'Orquestra inclusiva. La sala es de mida adequada, lluminosa, i tranquil·la, amb bona acústica. Cada participant te davant seu una tarja identificadora amb nom i cognoms. Un got d'aigua i u n full amb els principis del Disseny Universal. Participen:*

*RR Moderador. Dr. Especialista en UD i music professional. Home*

*DJ Assistent de moderador. Doctorand en U.D. Home*

*MM Teclista Dra. Nivell mig-baix de teclat. Dona*

*MaC Teclistra Dr. Nivell baix. Home*

*A Violí. Jubilada. Nivell molt elemental. Dona*

*NS Metal.loòfon. PAS Nivell zero. Dona*

*MR Violoncel. Professional i professora de violoncel. Dona*

*AC Assistent de l'orquestra Nivell professional. Dona*

*MP Guitarra Autodidacta Nivell mig*

*TP. Directiu de banca. Saxo tenor. Nivell elemental. Home*

**S'inicia la sessió puntualment a l'hora prevista, amb una mica d'antelació 16, 25h aproximadament**

RR-Si us sembla anem a començar. A vosaltres us conec, a tu no et conec. Tu ets la Núria....

NS- Soc la NS.

RR- Mort rebé i.. què toques????

NS- Toco el metal·lòfon... perquè no se música.. jo no tenia nocions de música i el primer dia em varen dir- Que et faria gràcia tocar? I ho vaig trobar molt fort, molt bèstia... i vaig pensar – digues alguna cosa que puguis disfrutar-hi i... i que te'n puguis sortir..

RR- Molt rebé

RR- MaC?

MaC- Jo soc en MaC, toco el piano..... el toco..... així... i que soni ja es una altra cosa (*riures de tothom*)..

RR- Molt bé

A- Jo soc l'A que toco el violí.. però . Bueno.. estic començant a aprendre de tocar el violí que no havia fet mai música ni tinc nocions de solfeig ni de res.. però m'ha agradat sempre i ara que soc jubilada, doncs he començat amb això.

RR- Molt rebé.

MR- Hola jo soc la M i toco el violoncel, i , i jo tinc el grau professional de violoncel i... Bueno, estic estudiant a la UVic magisteri en educació musical i.. mira! M'interessa per varios aspectes venir a l'orquestra..

RR- Molt be.. ara ho comentarem.. molt ràpid.

Vinga M...

MM- Hola soc la MM i jo soc un quart dels pianos, perquè entre tres o quatre en deurem fer un... entre en M, jo i un altre, a vagades arribem a un piano...

RR- Am el mateix piano?

MM- No no (*riures*)... cadascú te el seu piano.. hi ha pianos per tothom...

RR-Molt bé.. falta la Me.. que vindrà... eh

MP- Soc en MP soc membre PDI de la casa i fa molts anys que vaig començar a tocar la guitarra per afició i es el que encara segueix sent.... No tinc formació musical.. però a base d'oïda i fotre-li hores he acabat tocant alguna cosa. I.. m'hi vaig incorporar, després si de cas ja ho parlarem més, per fer una activitat a la UVic deferent de les de cada dia, i... encara hi soc.

RR- Molt bé i..?

TP- TP, jo soc pre-jubilat, fa dos anys no tenia ni idea de música i un dia vaig demanar a un professor si jo podria tocar el saxo tenor i em va dir que si i... i aquí estic (*riures*) i m'ho passo molt be... (*riures*) molt feliç amb l'instrument..

RR- Molt be.. en D.

D- Ah si.. jo soc en DJ , PDI de la casa, company d'en Lluís, doctorands tots dos amb en RR, i amb en Lluís, formem part tots dos de la línia de Disseny Universal i en Lluís em va demanar que assistís al grup per prendre una mica de notes de l'acte i.. aquí estic..

Arriba MC...

RR Es ella...

MC- perdoneu, eh?

*(entra MC disculpant-se i amb la percepció de benrebuda per tothom. Comentes el retard i explica qüestions personals. Provoca somriures i riures a les persones assistents)*

RR- Havíem fet una mica de roda.... la M es professora.. coneixeu a la M...

TOTS- si si

RR- I.. finalment jo soc el RR, soc professor de la casa i actualment parcialment jubilat i porto la tesi del Lluís pel tema del disseny universal, en general.. i Bueno.. vaig estudiar la carrera de música, vaig fer tota la carrera de guitarra clàssica ... doncs toco.. molts instruments i.. em dedico a això molt, cada vegada més. Com més pre-jubilat estigui, suposo que.. doncs molt rebé... Bueno, doncs mes o menys ja hem comentat aquesta primera presentació. Avui estem aquí fent una cosa que en diem Grup Focal que es un grup per xerrar sobre alguns temes de la tesi d'en Lluís, que complementa el que hem fet amb el tema de qüestionaris, crec que us ha demanat una carta demanat-vos alguna cosa més i, bueno ens sembla que el què funcionarà per a la tesi es xerrar, en aquesta situació, sobre alguns temes de l'orquestra. Sempre per la tesi, per tenir dades i poder-les contrastar.

Llavors, la reunió la tenim prevista, tenim una mica de guió. Vosaltres sobre la taula teniu una cosa que son els principis del Disseny Universal, dels quals em consta, pel Lluís, que no n'heu parlat. I ho comentarem... res, pim-pam, perquè algunes de les coses que parlarem seran sobre això.

Tenim fins les 6, no s'allargarà més i amb la sessió el que voldríem o els temes que tocarem seran... primer fer una roda, o no cal fer una roda perquè som poquets, sobre què en penseu d'un projecte com aquest, eh? D'una orquestra,.. pel que dieu, una orquestra, que el què genera i que.. ehm.. facilita i es proposa, que pugui incorporar-se qualsevol persona, tingui el nivell que tingui en música etc...

Hi ha una altre aspecte sobre punts forts, febles.. com ho veieu? etc.

Després us comentaré molt breument aquest document sobre el principis, perquè ens interessarà veure... a veure, molt en resum:

El plantejament general d'aquesta orquestra es basa, o es vol basar, en l'aplicació d'unes pautes, sobre generar situacions universals, a les quals hi ha accés universal per a qualsevol persona i hi pot participar. Per poder-ho fer, les persones que ens dediquem a Disseny Universal, pensem en unes pautes, en unes coses a tenir en compte per a poder dissenyar taules, o gots o.. programacions o el que sigui, ampolles, perquè siguin utilitzables per a tothom. Llavors els principis son aquests (sobre la taula) i després us demanaré que parlem fins a quin punt considereu, si ho estem fent be o no. Des d'aquest punt de vista. Percebeu que hem tingut en compte aquests principis? O no? Algunes coses us semblen de poca utilitat? Per tant, primer parlem de punts fort i febles, i com veieu el projecte després jutjaríem si estem aplicant o no aquests principis, ho veieu o percebeu? i finalment podem parlar de la satisfacció o el que en treieu d'una situació com aquesta, des del punt de vista de l'aprenentatge o d'altres punt de vista, es adir, què us sembla , o sobre el vostra grau de satisfacció. Continuem? Perquè? Els punt de vista més personals ja apareixeran en el document que us ha demanat el Lluís, per tant aspectes més de tipus personal no cal que quedin reflectits si no voleu..

Som dos per si hi ha coses a apuntar, o ens encasquillem, en Dani ens farà un senyal, etc..

Comencem. El tema seria Què en penseu d'això, com ho veiem, quins punt fort o febles?

Endavant....

Com ho veieu això ??

M- Costa arrancar

NS- Jo quan vaig llegir el correu electrònic vaig trobar que s'adreçaven a mi i em proposaven com una "bogeria"... (*breu silenci*) perquè jo no se música ni se solfeig, perquè jo havia anat a l'escola de música de Vic però m'havien proposat de deixar-ho... Bueno.. perquè no me'n sortia.. (*riures*) -si... -i... suposo que tenia aquella espina clavada i.. vaig pensar.. algú s'adreça a mi i em convida a una bogeria en la que vull participar-hi, vull dir que, el punt d'entrada va ser aquest.

RR- I ara que hi ets? Bueno, nomes vas dir, m'apunto a la bogeria, em conviden a marxar d'un lloc i ara, en un altre lloc, en canvi, em diuen que hi vagi... Com ho veus??? El projecte? La manera? El què s'està fent? El personal, vull dir alguns toqueu molt... d'altres no tant... Com ho veieu això?

NS- Jo estic gratament sorpresa, perquè penso que és un projecte molt constructiu, en el que des del primer dia, jo personalment, m'hi vaig sentir molt acollida i, des del primer dia vaig sentir que podia

formar-ne part. I em sorprèn la capacitat de la direcció de l'orquestra, i la codirecció de... Primer el coneixement de la matèria, eh? Que jo soc tant llunyana i profana que hi sento admiració per aquesta gent i després, em sorprèn la capacitat que tenen de, partint de zero, doncs aconseguir, doncs que cada setmana esperem el moment d'anar a orquestra. Es una cosa que va començar com una proposta i es una cosa que jo penso que s'ha portat molt be en tots els aspectes. Que està professionalment mol molt ben treballat. De moment aquesta es la meva aportació.

RR- Molt be.

MP- So soc molt en positiu, vull dir, que hi ha molts aspectes, alguns molt esbiaixats, i des d'aquest punt, costa molt trobar coses negatives, però, el dinamisme, o lo orgànic que es realment l'orquestra, perquè no es tancada, cada any va canviant. La gent entra i surt, i tot i així te un ritme, es van treballant peces, un temes i tot plegat avança, sense ser un espai tancat, en tots els nivell diferents que deia, la N també, i tot plegat es molt sorprenent aquest enfocament. Per exemple, quan hi vaig entrar no sabia ben be el què m'esperava i, per a mi tocar a l'orquestra era, poder tocar un instrument que és més modern, que és la guitarra acústica, en un espai molt diferent, però es que un cop he set a dins, es un canvi de perspectiva, i la visió que tinc es un canvi respecte al que m'esperava que no, no sabia què podia esperar... llavors... tornant enrere, aquest tema del dinamisme, trobo que és un tema molt important, de com, degut al bon tarannà de la persona que ho dirigeix, ha agafat una dinàmica molt interessant... molt orgànica... però que a la vegada avança...

RR- O sigui que et pensaves que tocaries unes coses i t'has trobat unes altres?

MP- Jo, si, jo de fet venia... si.. era un instrument que el vaig començar a tocar, pràcticament quant era un adolescent, i.. sempre havia tocat sol, o en grups o bandes molt rockeres, ... *(es assistents bromejen)* i.. ostres es que és un altre tipus d'enfocament. El fet de poder tocar.. mira per exemple , els instruments que estem aquí representats, d'alguna manera, molts d'ells, mai hi haguera tocat. Vull dir, es molt interessant, per exemple, escoltar alguns temes i anar sentint tots els instrument com flueixen per allà, per a mi això, és un privilegi , de fet. I es una cosa que no hagués esperat MAI que la viuria...

RR- I com a coses que dius, però.... si, home si això esta molt bé... anem molt leents .. no se???

MM- Es que n'hi ha tant poques, de fet a mi em costaria...

RR- No se. Per que no toquem Beethoven??

MM- Ja ho fem... (riures) Ja ho fem podem tocar Beethoven.

RR- De repertori, coses, de ritme, o quina llàstima que hi hagi gent que no se què ,o hi ha gent que en sap molt i fa cosa, barreres, hosti, me cago en la mar... no se, si no hi hagués no se què, potser aniríem més ràpid.. jo que se...

MP- Jo ho he trobat una mica això, no se recentment, m'agradaria tocar, no se , més jo mateix, però et vas trobant que la funció es no fer tant un gran solo, si no ajudar a la gent que tens al voltant. Vas trobant un encaix diferent perquè la mateixa dinàmica del grup t'ho demana. I es una cosa que he descobert aquí, saps?. Jo, ja et dic, sempre tocava sol o en bades i no parava de tocar tota l'estona i aquí, potser ajudo mes a la gent que hi ha al meu voltant que també toquen el mateix instrument que jo i els pots donar un cop de ma. Això ha sigut una situació bastant recent però m'ha fet venir ganes...

MaC- Es que la percepció del que pot arribar a no funcionar, en realitat de fet nosaltres no la tenim. En realitat qui te la percepció del que passa i orienta les coses es el Lluís, bueno i la M. I com a mínim, en el meu cas, jo vaig seguint el que passa i m'ho passo be així, tampoc em plantejo, no se , m'agradaria no se què o no se quantos... Per això em costa de dir- eh.. Això ho canviaria... Bueno, es així i en realitat està bé.

MM- Jo penso que està molt be que el Lluís no hi sigui avui, sinó hi ha coses que no diria , avui.

MC- Potser també caldria que jo no hi fos... ara ho estava pensant...

MM No, no , amb tu no em passa..

MC- Pero ara, clar, jo també hi estic molt implicada

MM- Si et serveix.. A mi no em passa lo que hagués passat si hi hagués estat el Lluís. Jo crec que això estira molt perquè hi ha el Lluís davant. T'ho dic de veritat, molt sincerament. Crec que aconseguir..... A mi si em preguntes – Què t'ha donat l'orquestra?- jo tinc dues coses claríssimes. Una es felicitat. Jo he tingut moments d'una felicitat absoluta en aquesta orquestra. I l'altre es la sensació de privilegi. Jo crec que... eh... ens passa bastant a tots perquè.. sortim tots contents!!!.. es que sortim molt contents!!!.. i arribem molt contents. He fet moltes coses a la vida que hi ha dies que no m'ha vingut de gust anar-hi... se m'ha fet pesat... i penses- Bueno, va... que tot això es un projecte... A l'orquestra, mai he vingut, mai, us ho juro, en quatre anys, amb la sensació de, jo .. toca orquestra. I això te un mèrit... ???!!! Jo no se els que sou més constants. Jo a vegades no soc excessivament constant. Soc una persona d'aquelles que a vegades em despisto... I en canvi amb aquest projecte jo no m'he despistat cap dia...

RR- Eh.. si efectivament. Us passa a tothom?? Per exemple.. Quan estudies música, a vegades, aquell dia que et fot una mandra... Que aquell dia no estàs per històries. Vull dir que el tema de la mandra???

MM- Si, si, però això es més a casa

RR- Més a casa? A casa si que ve la mandra. Quan estem tots a mi no em ve la mandra, sincerament. Parlo molt personalment, eh?.

MR- Clar en aquest sentit, l'ambient és molt distès, la dinàmica... jo la sensació que tinc.. Jo soc nova a l'orquestra, he començat aquest curs. I em va sobtar molt al principi, com molt relaxat, no?. De riure, de passar-ho be, també te tocar, però, clar, depèn d'on vinguis, Bueno, jo si que tinc la sensació que el ritme é moooooolt lent. Evidentment, no?. Perquè (*riures*) si has tocat a altres llocs o tens... Jo treballa, també, donant classes de musica. Però, no és el focus, no? El focus no va tant per la cosa musical. En el fons és com una excusa, però , no és l'objectiu. Hi ha com.. jo tinc aquesta sensació. Sensació de que vas allà i es, la cohesió de grup, i hi ha poca exigència, en el bon sentit de la paraula. Fas el que pots, com bonament pots i ningú et jutjarà. I això et fa sentir molt còmode. I en la música que, a més, te una pressió de professionalitat molt gran que si no toques no se que sembla que no puguis sortir, penso que un espai així permet, desinhibir-se, o relaxar-se o acceptar, quin es el teu nivell i trobar el teu lloc. I això costa de trobar, m'explico?.

RR.- No hi ha el repte professional??

MR- Bueno, o la disciplina, la competició inherent, que hi és molt, fins i tot a nivells molt senzills. Toques al costat d'algú altre fins i tot a nivells que no son professional. Això hi es molt encara a molts llocs i aquí no. Jo la meva sensació es que estic a conjunt instrumental a l'escola de música , entre companys, amb una

cosa relaxada, maca, on fem coses a més a més, i... ostres... a més a més sonem be!!! No? Despres d'un temps? Ostres!!!

RR- Aquest – a més a més sonem be?? (*riures*)

MR- Bueno.. això ho diu el Lluís

RR- Es una cosa que assumiu com a més a més, es a dir que l'important son altres coses??

MR- Jo penso...

MaC- tu es dit que l'objectiu no era la música, jo crec que l'objectiu si es la musica..

MR- Bueno, jo no ho visc així.

RR- Es que l'objectiu no es la música en sentit professional, d'exigència, o si no toques no se com? de judici de detalls pel públic...?

MR- L'objectiu es fer música junts, diguem-ho així... i ja esta, no?

NS- I créixer com a persones, a través de la música, perquè estem fent un creixement personal tots. Jo voldria destacar el binomi, treballar a la UVic , jo soc PAS de la UVIC, i tocar a l'orquestra de la UVic. Jo vaig començar a treballar a la UVic fa quatre anys, paral·lelament. I quan vens de fora, del carrer, d'un altre poble, diguéssim, treballar a la UVic, no se , tants noms , tants acrònims, tanta gent, tants centres, tantes maneres de treballar, tant, tant, tant protocol, i considero que vaig dir, va, doncs provaré això. I em va ajudar molt a integrar-me en un equip de treball, que suposo que vaig desenvolupar, com deia la Gl., tot el meu hemisferi cerebral, i ara que ja fa anys, i que veig com es treballa en aquesta casa, a mi em va molt be en el sentit que tenim una pressió tremenda, de tant sobrepassats que anem , i vas a baix i et trobes amb un grup de gent maca que sap apreciar la musica, estimem la musica, i on ningú pretén ser millor que ningú. Jo al·lucino de gent que s'alegra dels meus petits avenços. Jo soc feliç quan em veig tocant entre vosaltres i allà ningú em pressiona i ningú em matxaca, perquè al despatx ens matxaquen molt..

**(bromes i rialles)**

RR- Perdona TP, que t'he tallat.

TP- Ah si, jo voldria matisar algunes coses que ha dit la MR, perquè el meu cas es totalment diferent. Jo com us deia soc aquí per culpa de la MC. Jo no sabia res absolutament de música i tot el poc que se ho he après aquest dos darrers anys. I en canvi tota la meva vida l'he dedicat al màrqueting i a la planificació comercial, tant des d'un punt de vista d'ensenyant com practicant a caixes d'estalvis. Però jo sento una responsabilitat terrible en l'orquestra. Jo com que conec les coses, quan diuen algú ha fallat, se que soc jo i procuro que això no torni a passar. (*riuen*)

I per tant jo a casa he fet un pilot d'hores d'estudi per fer aquell concert que vam fer. I potser després ho fas malament un altre cop, però bueno,.... La honestedat aquesta, de currar-me les coses, les sento absolutament. Amb algunes coses estic d'acord. Una mica més de disciplina, també m'agradaria. A vegades som molt lents alhora de començar i aprofitar el quart d'hora aquell, també m'agradaria. Però també entenc, quan m'ho miro, i amb la perspectiva que em donen els meus 60 anys, que es lo que es: Un ve d'aquí , un altre d'allà, de treballar, de fer coses, i per tant, l'exigència que pot haver allà, tampoc pot ser ... De totes maneres el que vull dir es, gracies a Deu soc agnòstic. Per mi ha set la providència, això. Es ben be, sense buscar-ho, et van venint una sèrie de coses i et trobes formant part d'un equip. Que



divertit no? I jo estic tocant aquí, no? Quina passada. I el que he après en el poc que porto, per mi es immens. Es clar, no sabia res. Se m'estan obrint camps nous. Vull dir que he après un munt de coses. I ara anem a parar on volia arribar. Fins el punt, que potser per la meva desviació professional que arrossego. Que ho he escrit al Lluís: Això es una cosa que es pot vendre. Jo pagaria per venir aquí. I com que soc un home de màrqueting. Això Saps?. Es que estic convençut que funcionaria. Jo ho posaria com els gimnasos. Si es fa institució es pot vendre. No ens cobris a partir d'ara (*riures*) Jo pagaria per això. I se m'acuden un pilot de coses. Hi ha col·lectius un pel especials que a partir de coses com aquestes, que evolucionarien un pilot. I no parlo únicament de presoners. Jo tinc un amic angles que pertany al SAS (les forces d'elit de l'exercit angles). Jo els faria passar per aquí. Seguríssim. I tant I tant. Vull dir, que hi veig tantes possibilitats... I tornem, Personalment a mi em va tant, be. I en això, difereixo un pel, perquè tampoc he estat mai en cap escola. Però jo ja la sento la responsabilitat de haver-ho de fer-ho be. I de dir, això t'ho has de currar. I a més a més m'agrada molt i m'entusiasma. Aquesta capacitat de en un moment donat, el Lluís o la Mercè, fer així i tu ja saps que en comptes d'haver fet un fa sostingut, has fet un fa.. I per tant t'esperona a millorar. La impressió? Es fantàstic. Coses a millorar?. Home si l'espai fos millor estaríem més còmodes. Si els instruments n'hi haguessin més... o.. no se home. Ja esta be. Jo em porto el recolzador pel saxo. Tampoc puc pretendre que el Lluís tingui recolzadors de saxo. Per a mi fantàstic. Jo dic, si això desaparegués, perquè tot s'acaba, em buscaria algo igual. Jo ho necessito. Com a idea ho trobo genial. Lo de inclusiu. Home. Al principi vaig pensar, Bueno, ja em trencaré un braç, no?. Em sonava així a , no se. Diguem que, la paraula inclusiva, d'entrada, defineix qui ets, i com que tu no vols ser-ho, perquè vols ser music, hostia fa una mica de por al principi, però a la vegada et tranquil·litza molt, perquè si es inclusiva, segur que t'agafaran, saps?

MP- Vas interpretar inclusiva com a persona, però pots interpretar-la d'inclusiva com a instruments també...Es a dir , hi ha instruments que no estan previstos dins una orquestra que també...

RR- sobre aquest tema, el tema del títol: Inclusiu, universal, no es un impediment?. Amb en Lluís en parlem i ens preocupa. Si s'hauria de denominar de diverses maneres, per la càrrega que porten.. vull dir.. –sona a “pelotón de los torpes”.

TP- Home, els de màrqueting hi buscaríem un altre nom.

RR- Fins i tot el repertori que es toca. Hi ha un tema de prestigi, que els noms poden condicionar. Pot fer que hom s'apunti o no.. Es un tema que tractem molt perquè pot condicionar molt alhora d'apuntar-s'hi.

MM- Es un apunt a això, crec que falla la difusió. Es clau. Ningú s'entera del què fem. Crec que es clau. I l'hem tingut sempre allà al darrera. La gent no sap que existim.

**(es parla de qüestions poc importants sobre la difusió i propaganda)**

NS- A mi aquest tema em porta una certa fricció en el sentit de: - Perquè volem ser tant coneguts? Perquè es tant important que ens valorin?

TP- Perquè si tenim compromisos a fora, això t'esperona a fer-ho més bé.

NS- Però poder no els podríem complir

TP- Possiblement, si si

MP- El resultat es evidentment digne, però podem millorar-ho i ser algo més que digne.

MC- Perquè vols traspasar-ho. Per que vols transmetre a allò que has viscut. I fer-ho arribar a la gent i transmetre-h

TP- A mi això em fa pensar amb una cosa, que potser te a veure amb el Disseny Universal, que es dir: Si a nosaltres ens agrada això i ho vivim com un regal, tenim l'obligació de tornar-ho. I per tant, poder anar a tocar a llocs on sabem que els agradarà molt i no cobrarem res, no se, llars d'avis , per exemple, es una manera de pagar aquest gran benefici que trobem i ho retornem, d'alguna manera.

RR- Seria un inconvenient que s'apuntes molta gent?. Un creixement gran de tot això canviaria el clima o les dinàmiques?. Podria suposar un inconvenient que cresqués molt.

MC. Bueno s'hauria de gestionar diferent.

MP-No

MC- L'orquestra per a mi representa el què jo crec. Amb el temps hem pogut ser conscients. El mon de la música dels conservatoris es competitiu. Des de la mirada de l'educació, tothom te dret a la musica. I aquesta visió vol dir que qui som fem el què fem i si som uns altres farem una altre cosa o d'una altra manera. El Lluís està molt al cas del que fa, de qui necessita més txitxa i qui no. Però això es purament tècnic. Conèixer que necessita cadascú i observar una mica. De fet es fa a l'escola. Però es demostrar i fer visible que és possible. Es una visió peculiar. Es una línia sobre l'educació i sobre la música. Ens basem amb Blacking, Schafer. I això com ho materialitzes?. Jo ho tinc clar en una classe i aquest projecte ho ha materialitzat en una orquestra.

MR- En aquest sentit. Quan m'imagino sent profe de música, La meva feina es A l'escola la teva feina es fer arribar la música a tothom. Així ha de ser a l'escola i a l'escola de musica, i que aquesta societat tingui un teixit musical més normalitzat. A mi això que dius del màrqueting, a mi, m'agafa un patatus. Ho veig des de l'àrea social, educació, normalitzar, arribar a tothom, Ho trobo com antagònic. Amb la visió social que crec que ha de tenir tot plegat.

MP- Jo volia reforçar, que si que es cert que aquest punt d'exigència potser l'hauríem d'augmentar. I dic augmentar perquè ja som més amunt d'on érem. Vull dir. Com que tot es tant acceptable, també, això a vegades suposa una manca de compromís i responsabilitat. I porta a aquesta falta d'exigència. Però si es cert que som una mica més seriosos del que érem l'any passat. Desseguida estem més a punt que fa mig any.

NS- S'ha notat moolt

MP- Si, tot i que estem molt lluny d'on podríem se. Això implica actitud. Potser es podria treballar més. I aquí es on volia anar. Paraules com inclusiva o amateur, pot marcar els nivells i limitar fins aquí, limitar les qualitats de les persones. També el disseny universal sembla que no hagi d'haver esforç. Fem-ho tot a un nivell baix, perquè tothom accedeixi, i no s'esforci. Ens hem d'auto exigir o anar a buscar més una autoexigència.

MC- Jo vull dir una cosa que crec que es molt important. Fem el que fem perquè som qui som, però sobretot, i això estic d'acord amb la M. perquè el qui ho porta es el qui ho porta. La manera de com dirigeix en Lluís, com ens te en compte a cadascun de nosaltres , i el respecte per sobre de tot. Perquè si ho portes diferent per molt que les partitures estiguessin adaptades a tothom no sortiria el que surt.

RR- Si es cert, i això ens porta a l'altre qüestió. Si, efectivament el Lluís ho fa bé, però hi ha accions que pren el Ll. que són intencionals. Sabeu que el tema de l'orquestra està vinculada a una tesi i el Ll. fa un esforç per ordenar tota una colla d'aspectes. La part que preocupa des del punt de vista del coneixement és: Això és replicable?. Si es morís el Ll. es podria fer? Passarem a veure doncs aquest tema, a veure si s'estan seguint els principis. Només us ho volia anticipar, perquè ara tractarem aquest aspecte. Però seguiu, no volia tallar....

TP- Jo volia remarcar que el tema que treia la M, jo també penso que l'orquestra treu un tema que es difondre la disciplina. Jo quan abans veia un músic, deia, mira, un músic. Ara quan veig un músic em venen ganas d'abraçar-lo. L'orquestra aconsegueix que la música s'estengui. I això és important.

MM. Sempre parlem d'inclusivitat des del punt de vista del nivell musical. Jo volia dir que hi ha moltes inclusivitats diferents aquí. Hi ha gent de diferents mons, de diferents estrats socials, de diverses edats... També volia dir que hi ha molta generositat. El grup és generós. El Lluís ho fa molt bé, i s'ha trobat amb bona gent. Enteneu???

MaC En part és el que deia la M abans, és que hi ha com un elefant amagat que és la música i resulta que nosaltres ens hem trobat aquest elefant. I deu ni do, no? . La història de cadascú de nosaltres ha anat a confluïr amb aquest projecte que justament el que volia era precisament això, posar en relleu el paper que ha de tenir la música en la vida de cadascú. Jo m'identifico molt amb aquesta història. Jo soc dels que quan era un nen no entrava en el món. La idea aquesta de que la música ha de ser per a tothom, de la mateixa manera que tots els nens aprenen matemàtiques, és fonamental. Estic d'acord que no és una cosa casual que hagi tingut aquest èxit, i és perfectament exportable. I tot això del màrqueting no crec que sigui incompatible amb la part social de tot això.

TP- Està mal entès, el màrqueting pot ser ètic perfectament. De fet hauria de ser ètic.

RR- Home, si es veu que aporta coses importants, segur que és interessant exportar-ho.

NS Jo volia destacar la llibertat del projecte. Jo vinc perquè vull. Som adults i tots venim perquè volem. Per a mi aquesta no pressió i llibertat que ens ofereix l'orquestra és fonamental. Si comencem a pressionar ho deixaríem. Segur...

MR- Només fent una mica fent d'advocat del diable. Jo veig un perfil molt igual aquí. De persones molt agraïdes que heu trobat una cosa. Esteu tots molt emocionats. És clar, amb un equip així és molt fàcil treballar. No vull menystenir el paper del Ll. Jo pensava, altres perfils, menys compromesos, que no venen regularment, que fer per enganxar-los. Per exemple, la representativitat d'alumnes joves estudiants és baixa. No se.

DJ- Hi ha un desconeixement absolut de l'existència de l'orquestra.

MC- Això que diu la M, és al revés, la gent arriba i després és tu que els has d'enganxar.

RR- Passem doncs al tema..... Anem a mirar això. La fórmula de si efectivament... (Explica l'origen del UD, els beneficis per a no discapacitats, canvi de paradigma, disseny per a tothom, universalitat, els principis com a pautes per al disseny, les dimensions diferents que prenen les pautes que suposen aquests principis en entorns específics).

L'orquestra sorgeix d'intuïcions fruit d'experiències a l'escola amb obstinats. Subjacent al que esteu fent hi ha una intuïció però també una intenció- Mirem-nos-ho. Si s'està fent, si es important o rellevant, si es podria fer d'una altre manera. Explica principi a principi

Sobre això que ens pot passar? Esta passant? Què us sembla?.

EQUITAT: A tothom us sembla que no hi ha estigmatització.

A.-Si jo em sento molt acceptada.

RR- Hi ha el tema de la gratuïtat. No hi ha ningú que tingui problemes per accedir-hi per que costa diners.

MaC , Bueno, els instruments els ha de posar l'instrumentista. L'instrument l'ha de tenir.

NS- Jo no.

MR- Bueno pots tocar si vols tocar. Per que fos equitatiu total els instruments els hauria de posar la organització.

MaC- Clar si el model es inclusiu ho hauria de ser en aquest aspecte.

RR- per tant seria molt més equitatiu tenir un banc d'instruments.

MR- però tampoc podries perquè has de tocar ni que sigui una miqueta. No t'ensenyen a tocar el violí a l'orquestra.

RR- No es percep estigmatització.

#### **TOTHOM No**

RR Des del punt de vista de FLEXIBILITAT. Hi ha adaptació a les preferències o oportunitats per escollir.

MR- Home oportunitats per escollir no tantes. Adaptació si força.

MP- De fet les preferències les marquen el tipus de peces que fem.

TP- Però si tu li demanes al Lluís que t'ho simplifiqui, ell ho fa.

MR- Posar-ho més fàcil si, més difícil, no.

RR- Qui ho mou es flexible, te capacitat d'adaptació?

TOTHOM- Si això si, molt.

RR- Clar es que si no es vigila, això ja no es universal. Això es crític. Que el repte s'ajusti al que puc fer.

TP- Si fins i tot ens passa els tutorials MIDI si els demanes.

MP- Jo pensava que fer possible que funcioni amb la diversitat de nivells fa molt evident aquesta flexibilitat. Aquesta es en definitiva la prova de que s'està fent flexible.

RR. La SIMPLICITAT, o eliminar complexitats innecessàries. S'hauria de notar que cadascú no fa feina en va. (posa un exemple)

NS- A mi m'anava molt be, al principi, les pautes de l'assistent. Jo em concentrava i em sentia ajudada. I ja no ho fas.

M- Perquè em pensava que anaves sola.

NS- Hi ha peces que si. Però en altres a vegades no goso dir-t'ho. Em costa molt saber quan entro. 1,22

M- A tu i a tothom (tothom ho comparteix amb la veu)

NS- N'he après moolt.

MP- Es universal aquest problema

RR- La possibilitat d'ajut te mecanismes???

NS- Sii

MP- El fet de que els estudiants puguin observar-ho els futurs mestres de música. Es un tema estrella cara als futurs docents. Crec que es un punt interessant.

RR- Si, si. Vinga que anem molt be!. Ens queden 10 min fins a les 6. Per sort, moltes de les qüestions que venien en tercer lloc ja han anat emergint. Nom 4 PERCEPTIBILITAT. (S'explica) Es compleix?-

#### **Tothom assenteix**

TP- I tant.

NS.- Anava molt be els àudios a l'assaig. Perquè et feies la peça teva. T'agafava el subidon i alhora t'ajudava a saber com anava la peça.

RR- Molt be. La TOLERANCIA A L'ERROR. El equivocar-se no hauria de ser penalitzat.

#### **Tothom, ui no o no. Riuen**

NS- Jo no he vist mai ningú tant pacient

MR- Fins i tot podria passar que no volgués però s'irrités, però no no.

RR- BAIX ESFORÇ FISIC

MM- N'hi ha un, que si estigues aquí, pobre Joan... perquè els instruments de vent...

MP- Jo crec que la gent que toca instruments de vent podrien tenir...

MM- Trobo que els de vent potser teniu més feina. Tothom parla...

RR- Els reptes signifiquen un cansament?

MM- Nooo, fem una h, no fem 4 hores fem una h.

MP- Quan fem concerts , en la prova prèvia, ens fa fer només una miqueta, i diu no ens cansem. Clar no penso que hi ha instruments que requereixen esforç.

NS- Quan falten 5 minuts per acabar diu, ja esta be. Ell te molt clar que al cap d'una h baixa la concentració.

RR- El tema de les repeticions no se si convé comentar-lo. Que us sembla?

MP- Pot tenir repercussions en la simplicitat. Si fas peces extremadament simples pot ser que sigui molt repetitiu.

MR- Potser fa referencia a anar repetint fins que surti be. Matxacar, com en entorns professionals passa.

TP- Intentava entendre molt el DU abans de parlar. Jo tinc una visió diferent. Tinc un cantó soldat Jo penso que l'esforç físic hi ha de ser-hi, com a garant de contribució d'algunes coses, en la seva mesura, això si. Baix esforç físic? Bueno, el que toqui!!!!.

RR- En qüestions com aquestes seria més aviat esforç proporcionat o raonable. Hauriem de tenir opcions de baix esforç per si ve algú que ho necessita. Això com es soluciona? Amb la flexibilitat.

RR- ESPAIS I MIDES

MM- Aquest potser es el tema més crític.

TP- L'espai es el que hi ha però ja hem assumit que s'han d'entrar i treure cadires. No he sentit ningú queixar-se.

MaC Tot això es relatiu, es pot fer, doncs ja està.

RR- Hauríem d'acabar. Hi hauria un últim punt sobre aspectes de satisfacció. Si haguéssim de fer una roda sobre si ens satisfà.

Es més positiu que altre cosa?

TOTHOM I tant

Absolutament

RR- He sentit coses sobre treball en equip, sentir-se valorat, poder accedir a la musica, progres musicals, complicitats tocant. Etc Fem una roda?? Coses xules?

NS Jo estic tant tant tant immensament agraïda?

A Poder fer 4 notes dins d'aquella música no te nom.

MP- La màgia dels creuaments

MC El fet de poder fer música en grup

MM Per a mi Hi ha un moment màgic, quan el Lluís aixeca les mans, es crea el silenci i arrenca la música.

MC La sensació amb l'orquestra per mi es el mateix de quan he estat en grups professionals.

TP- Jo veig dos camps, un vers la música un altra cap a l'humanisme. Com diu l'Obama Yes I can!!!!

**APLAUDIMENTS: ES TANCA LA SESSIO a les 18, 05h**

## **ANNEX 6: TRANSCRIPCIÓ DEL GRUP FOCAL D'EXPERTS**

*Es celebra el grup focal d'experts a la sala 1 de l'espai UVIC de Barcelona, a Via Augusta 123. L'espai es gran, lluminós i acollidor. amb una taula i cadires. Acustica bona.*

*Participen:*

*Dra. Rita Ferrer (Universitat de Girona)*

*Jordi Piccorelli. Director de diverses orquestres clàssiques.*

*Dr. Antoni Miralpeix (Blanquerna i director de diverses orquestres)*

*Dra. Reina Capdevila (Blanquerna)*

*Queralt Prats (Activista i facilitadora de projectes musicals inclusius. Directora de ArtTransforma i de la Orquestra Integrada)*

*Dr. Martí Ruiz (Especialista en Instruments Baschet i director del Gamelan de Barcelona)*

*S'excusa Ernesto Briceño (Director de Cordes del Mon i del Centre d'Estudis Musicals Maria Grever)*

*Modera la trobada Lluís Solé*

*Assisteix la reunió Dani Jiménez*

*Comença el grup de discussió exposant la dinàmica de funcionament de la sessió. Posteriorment s'explica que es tracta d'un Grup d'experts.*

*S'explica els orígens i funcionament de l'Orquestra Inclusiva de la UVic com a objecte d'estudi. Característiques dels participants, repertori i dinàmiques. Posteriorment s'exposen els objectius de la recerca i de la sessió i com s'ha dissenyat la recerca. (Els Qüestionaris, Els Grups de Discussió de participants)*

*Es proposa als participants a que es presentin per que es coneguin una mica mútuament respecte als àmbits de vinculació amb la música.*

MR- Dr. Martí Ruiz (MR). Belles arts, music, especialista amb Instruments Baschet. (escultures que possibiliten accés a totes les persones al mon de la música experimental). Experiència professional en tallers participatius. Director del Gamelan de Barcelona (Grup multinivell)

RC- Dr. Reina Capdevila (RC). Formadora de mestres de música. Pedagoga. Escola de Música amb esperit universalitzador.

TM- Antoni Miralpeix (TM). Porta grups Instrumentals.

TM- Penso que els grups instrumentals te una triple funció, educativa, musical i social i la musical no és precisament la més important.

Dirigeixo una big band. Segueixo la Llei de Darwin. Adaptar-se o morir. I crec que es vigent en tots els àmbits. Excepte en els àmbits professionals on les coses han de ser d'una manera concreta, en els altres àmbits ens interessa més el vessant pedagògic o social. La orquestra com a eina fenomenal d'integració de qualsevol tipus de persones. I també estic en contra que moltes vegades en orquestres miren a les persones com "el violí 1" o "el violí 2", quan son el Joan o la Maria. Hauríem d'estar més orientat a que totes les persones son diferents i no tant a que tots els violins 1 son iguals.

QR- Queralt Roca (QR). Explica el seu origen i la seva mirada arriscada. Formació de viola clàssica. La seva experiència personal la va fer viure una manera de viure diferent de la música. Inquietuds socials. Entra en contacte amb Community Music i Community Arts. Interessada en processos creatius col·lectius. Especialment incorporant professionals.

QR- Quan la gent em pregunta que faig, disc que soc activista. Vetllo per les persones. Es egoisme. Ho faig per a mi. Aprenc.

JP-Jordi Piccorelli. (JP) M'has convidat com a director d'orquestra, però he fet moltes altres coses. Jo crec que t'has equivocat, perquè si volies una veu que et fes de contrapunt, segurament no t'ho faré. Combrego molt amb el que han dit en Toni, la Queralt. El meu àmbit, es el clàssic. Es un tema de comoditat.

La meva formació ve de la praxi. He fet formació en antropologia social. M'interessa l'activisme.

Una orquestra es el Joan i la Maria, però tu has de fer que sonin els violins primers. Es horitzontal i vertical.

Es un fenomen social.

Exerceixo com a docent. Treballo amb orquestres de Joves de diferents nivells i orquestres professionals.

He trobats deferents maneres de dirigir-les i diferents feedbacks.

RF- Rita Ferrer. Soc la més antiga en acció. Porto 50 anys en la docència.

Fiem escoles de música amb la visió focalitzada en el grup i en el creixement del "què tenies".

(Explica la seva trajectòria vital) M'agradaria puntualitzar. En les orquestres que tenim nens de totes les edats de manera que alguns nens toquen la primera nota de 4 grup. No tenim arpa però tenim guitarres i les guitarres fan d'arpa. Ens anem adaptant.

La riquesa que aporten els professors i alumnes han fet que estiguem om som.



La riquesa que sorgeix de la suma d'esforços que hem fet per incloure aquestes diferències d'instrument, de nivell, de temàtiques i de diversitat. Perquè jo crec que la intenció d'estirar la part pedagògica, no volent fer pedagogia. Però la fas. Perquè ensenyas, reculls, enriqueixes. La idea inicial ja va ser grupal. Continua essent la part més important. I no són classes col·lectives de grup. Això és una altra història. L'important és que aquest sentiment que teníem de que els Europeus ens ensenyaven, aquí ja hi havia gent que ho feia.

Per a mi les orquestres són la formació de música en grup. Quan fas música en grup amb diferents perfils. L'important és el gaudir. Si allò serveix per gaudir. Així fem créixer.

LL. La primera pregunta que volia llençar és: Com veieu el projecte? Agafar un entorn de disseny per a crear una orquestra? L'objectiu seria fer un manual per a dissenyar orquestres sense limitacions.

Té sentit?

QP- La inclusió jo penso que depèn de les polítiques. L'accessibilitat universal te a veure amb la flexibilitat. Un disseny que no es tancat.

RC- Hem rebut una herència romàntica en la que la música només la podien fer els músics. Jo conec molta gent que ja no canten perquè diuen que no saben cantar. L'exclusivitat de la música genera exclusió d'una forma natural. Els que els interessa i no, els motivats i no motivats.

JP. Clar això també es inclou. Allò pot generar una transformació.

MR- Crec que la qüestió clau que planteja el Lluís és respecte a format, repertori objectius concrets musicals. De projectes d'inclusió social a través de la música i molts d'ells reixen. El que aquí és clau. Repertori convencional, amb instruments convencionals etc. Què es pot esperar?. Si acabes tocant coses molt simples podem exigir més? Podem exigir menys?. Clar jo he fet coses molt més obertes en les quals no hi ha exigències tancades. Em sembla molt interessant que s'hi treballi. I potser els que treballen amb repertoris més convencionals podeu aportar coses.

QP- Des d'art transforma vaig crear l'Orquestra Integrada. Em van proposar treballar amb discapacitats i d'entrada em semblava una absurditat. Per que liar-se?. Que la orquestra la facin qui ha de fer orquestra. Anem a buscar altres plataformes. Perquè aquest elitisme??? Que ve donada per titularització i especialització. L'orquestra Integrada te format orquestral però quin interès te repertori convencional. El primer any vam fer "sound painting". Busco transversalitat amb altres arts.

Després vam cridar a Albert Gumí i es van compondre obres a mida dels que erem. Això ha crescut. Ara ho fem "express" i d'alguna manera ens estem prostituint. Estem exportant un model pensat a mida sense tenir en compte això. S'ha de fer a mida?

LL -Hi ha aspectes que han aparegut. Els que no saben música han viscut el projecte amb un sentiment d'enorme gratitud. Ara be, els que tenen nivell?? Com ho fem per donar satisfacció a tothom??. Què hem de sacrificar i no sacrificar???

QP- Per a mi els beneficiaris directes dels meus projectes son les famílies dels joves amb discapacitat i els joves sense discapacitat que tenen la oportunitat de veure aquesta realitat.

TM- Te sentit? La resposta es : Si, te sentit. Hi ha corals on la majoria de cantants no saben música. Tothom es veu en cor de cantar. També hauria d'haver-hi orquestres d'aquesta naturalesa. Els instrumentistes haurien d'acceptar a gent que no sap musica. Hi ha moltes estratègies Has parlat d'una paraula clau que es Actitud. Però n'hi hauria d'altres. Adaptació, Flexibilitat, Repertori.

Podríem entrar al detall. Jo ara vull experimentar la improvisació.

QP- Els assajos de l'Orquestra Integrada comencem en rotllana. Per no donar-nos l'esquena. Perquè tenim objectius de fomentar la inclusió i els vincles.

La qualitat artística, però, és important. Em van encarregar un projecte i em van dir. Ha de ser quelcom molt professional. Has de venir l'orquestra integrada. Clar, allà no hi ha ni un professional. Aquí entra en joc element clau: **Que entenem per excel·lència? Que val la pena portar davant un públic? Qui ve de públic? A quina sala de concerts es fa?. Hi ha molt elements al voltant de l'excel·lència. Parlem de quantes persones han plorat avui i quantes persones varen plorar al concert de l'OCB...**

JP- La idea d'excel·lència romàntica. Si que es necessari, fer orquestres d'aquests tipus per tornar als orígens. Han d'existir el museu del so i i també gaudir-ho d'una altre forma. Cada cosa en el seu context.

L'orquestra per mi es una eina per trencar una cosa que ha d'estar per la labor social. Va més enllà del so.

RF- En tot cas entenc que la música és comunicació. I es pot manifestar de diferents formes. La música i potser ho enfocaria cap els principis. Equitatiu, simple, flexible, intuïtiu, tolerant a l'error. Potser amb el que estaria menys d'acord seria amb el mínim esforç físic. Tot cal un esforç. Hi es. El nen que agafa la pilota ha de suar. L'esforç també el fa el que te unes dificultats.

MR- Mínim vol dir assumible. Proporcionada. Què sacrificar i que no. Equitatiu depèn del repertori. Segons quin repertori es vulgui fer no pot ser equitatiu. O adaptes el repertori o en fem un de nou. Es clar la meva solució ha sigut o ensenyar instrument o canviar els instruments per uns altres que configurin un altre model sonor.

QP- Hauríem de plantejar un canvi de mirada cap a que es música? Què es orquestra? I enfocar la mirada cap a les persones. Que vol dir cap a l'educació. Acompanyar, facilitar. Tornem a les polítiques. De què

estem parlant?. No es tant simplificar. Hem de posar la música i les arts al servei de les persones. I no a l'inrevés.

TM- L'estratègia es fer el "trajo" a mida.

JP- Es diu adaptar.

TM- I conèixer les tic que faciliten molt la feina a l'hora de flexibilitzar. Les Tic ajuden molt a fer el "trajo" a mida!!!. TENIM MOLTES EINES.

RF- Jo voldria fer un apunt a favor de les corals. Orquestres, al igual que la meva tesi sobre cant coral, educa en valors hàbits i competències. Un aprenentatge circular en espiral QUE VA CREIXENT. A DEFERENT VELOCITAT. Qui es davant en te molta responsabilitat i a vegades qui ho rep t'està ensenyant com fer-ho.

TM- Moltes vegades xoquem amb això perquè no escoltem als nen. A vegades es millor escoltar què volen fer i a partir d'aquí començar a treballar.

TM ha d'haver-hi escolta.

LL- Us sembla que passem a valorar els principis? 1,14

EQUITAT:

Ha de ser utilitzable i tenir un significat igual. El plantejava la gratuïtat, si ha d'haver instruments a disposició de tothom. Això vol dir tenir un banc d'instruments. Com ho veieu?.

QP- Clar, depèn de l'orquestra. Per exemple, l'orquestra integrada és per a joves músics, amb discapacitat o no, per tant venen amb els seu instrument.

Si tu fas una orquestra oberta tu necessitaràs un banc d'instrument. Aquí la gent paga. Dependrà del projecte del context.

MR- Un element també es el temps que s'hi pot dedicar. Això vol dir que puguin estudiar. Al gamelan ens hem trobat que ens hem hagut de construir petites repliques per a poder estudiar perquè hi ha persones que necessiten estudiar. **Tenir instruments o no, o acceptar a gent que en tingui o no, et canvia completament la política.** Això vol dir que si vols fer una orquestra el màxim d'accessible hauràs de tenir instruments per que se'ls puguin endur a casa, però llavors ja no estàs fent una estructura docent i social, sinó que estàs creant una orquestra des de zero. La manera, potser d'obtenir finançament per això, potser es legitimar-ho a través d'estudis com aquest.

JP- Us equitatiu, però es una entelèquia?...

MR- Això esta pensat per al disseny de productes, després es porta a la instrucció o altres camps.

JP- Depèn del producte tindràs unes necessitats o altres i podràs adaptar perquè sigui equitatiu i qui hi vulgui participar pugui participar.

LL- US FLEXIBLE? Ha sortit el concepte flexibilitat en el treball.

QP- Per a mi és bàsic. Jo posaria aquest en negreta i molt per sobre els altres.

LL- Jo també ho percebo això, no obstant això i curiosament, els participants de l'orquestra no era l'aspecte que més valoraven, probablement perquè el projecte s'ha desenvolupat des del primer moment en aquest paradigma. Sovint el que valoro jo com a facilitador, no ha estat el mateix més valorat pels participants.

QP- Es sol fet que hagi tanta diversitat ja es una mostra de la flexibilitat i es valorada, no? De fet la **flexibilitat es pot entendre a molts nivells: La flexibilitat d'horaris, de disposició en el espai, d'edats, de nivells, de tu pagues i tu no.** Evidentment amb coherència i unes bases. La flexibilitat passa per la confiança. Si no tens aquesta flexibilitat moltes coses que passen no passarien.

LL- US SIMPLE I INTUITIU

JP- No se si m'agrada la idea. Intuïtiu si, simplicitat, no se. Simplificar, també però jo posaria adaptar.

MR- (Parla de perceptibilitat, diferents formats de notacions). Se li diu.

Tot això reporta una feina tremenda. Seria trobar les formes mes intuïtives d'aprendre.

QP- Posa-ho eh, que treballem molt. Quants més recursos poses per l'accessibilitat més persones se'n beneficien. Cada cop que fas una feina per fer accessible s'obre un ventall.

JP- Jo només posava la paraula SIMPLE a debat més que no usar-la.

LL- De fet els participants de nivell demanen complexitat.

TM- Que suposi un repte. Un repte assumible.

MR- Això es ser multi nivell

RC- De fet això es equitat també no???

QP- També com disposes a les persones.

LL- Es produeix molta autogestió per cordes...

TM- Jo treballo amb cercle. EL CERCLE ES EL MÉS EQUITATIU QUE HI HA.

JP- M'agrada molt. Com a director clàssic es surrealista.

QP- Jo ho faig al principi d'assaig.

LL- PERCEPTIBILITAT

Tothom esta d'acord.

QP- Seria interessant parlar de quins recursos proporciones tu i quins recursos s'ha de portar l'interessat. Com a debat.

MR- Això s'ha d'apuntar com a línies de futur. Perquè això te a veure amb inicis de persones amb bona voluntat, però si es vol continuïtat es el moment d'entrar a debat aquests elements.

QP- Si tu tens un invident, val diners fer passar les partitures a Braille, quan les pot aconseguir gratuïtament a través de l'ONCE, per exemple. A vegades els recursos son voluntaris. A vegades els he de pagar. Per això es posar sobre la taula això. A partir de quin moment poso els límits.

RF- Quan van a tocar, han de portar el faristol. Doncs això son hàbits. Aquestes persones s'han d'acostumar.

(Es debat sobre aquest aspecte, amb exemples concrets personals de QP, sobre visibilització de la discapacitat)

Quan estàs fent un projecte inclusiu entra en joc fins a quin punt poses tu els recursos. No se la resposta.

TOLERANCIA A L'ERROR. Es pot entendre a través del disseny de materials o peces que tolerin l'error i d'altra banda com a tolerància a l'error en la gestió de l'activitat.

RF- Te a veure amb allò del mínim esforç. L'error te moltes lectures. L'alternança es important. Moments de silenci

MR- Si estas fent un repertori convencional i conegut, durant els assajos s'han de tolerar, però la tendència ha de ser a eliminar-los perquè la gent reconegui les peces.

RF- L'alternança en el tocar es un aspecte que ajuda molt.

QP- Hi ha moltes orquestres on no es tolera l'error on els músics es droguen. Hi ha problemes de salut greus.

CREC QUE L'ERROR ES INEVITABLE, ES NECESSARI, ES TRAMPOLI PER A APRENTATGES, ES UNA OPORTUNITAT PER TREBALLAR LA FRUSTRACIÓ I A MÉS A MÉS TE MOLTES VEGADES A VEURE AMB EL BE I EL MAL QUE ES UNA HISTÒRIA DEL CRISTIANISME.

Es que jo quan hi ha un error paro i faig una festa. ES un moment per compartir.

JP- Es una qüestió també de concepte. De lo escrit, de la fidelitat a la partitura. Un altre mol es toques i toques. Al negre que toca el Djembé no li pots preguntar si s'ha equivocat.

**RC. S'ha de diferenciar molt entre l'error i fer-ho malament.**

L'error es un aprenentatge, fer-ho malament no. Ha de fer-ho el millor possible

MR- En aquest context cal redefinir que és error o no. Un error de disseny en una ampolla s'entén fàcilment. Aquí determinats errors poden ser, fins i tot, avantatges o oportunitats per obrir nous camins. Per cada peça tenir clar que es pot considerar un error o no

QP- I per a cada orquestra... Definir els objectius de cada orquestra. No es el mateix si es formatiu o participatiu. Si es participatiu, l'error no es important.

RC- Es clar es que l'error genera por i la por paralitza, no? El clima de por te molt a veure amb el líder. La persona que dona confiança, etc.

LL MIDES ADEQUADES I BAIX ESFORÇ Ja s'ha parlat.

TM- Jo per acabar, això de que l'espai sigui adequat, Cada 3 mesos assagem a llocs diferents, nosaltres som itinerants i això va creant xarxa. Es molt interessant.

Anar-te adaptant. Paraula clau.

MR- Jo trobo interessant parlar de que mostrar o no al públic. Potser hi ha canals que aporten menys pressió, que eliminen el pànic escènic. Tenir un "deadline" es vital. Si no hi ha objectiu hi ha gent que no ve. No se, aprofitar les noves tecnologies per penjar vídeos, enregistrar coses...

TM- O fer intercanvis o jornades de portes obertes. Jo penso que no hi ha ningú a qui fer intercanvis no el motivi.

RC- Jo trobo especial aquest aspecte multigeneracional i multinivell.

RF- *S'acomiada perquè ha de marxar.*

*(Es reparteix les arpes Vietnamites als participants)*

TM- *Lliura un document per arranjaments musicals. Del Calaix de music 2.0*

*S'entra a converses personals entre els participants*

RC- *Marxa i s'acomiada*

JP- La meva experiència es que una banda que vam tocar hi havia gent amb discapacitat i tocava la banda i no tenien cap tipus de pudor en mostrar-se com una banda. No hi havia de justificar-se pel fet de la presència de la discapacitat.

LL- Un altre aspecte el la connotació devaluadora dels apel·latius inclusiu.

QP- Aquí podríem parlar d'activismes. Si no poso inclusiu no em dones els diners per als beneficiaris. Espero que d'aquí uns anys no tingui cap sentit fer un festival d'art i discapacitat.

MR- Cada cop ho veig més fotut...

QP. El teixit musical ha millorat molt.

JP- L'orquestra ideal ha d'estar formada per persones amb molta experiència i gent molt jove. Ha de combinar-se. La societat ideal també es així.

LL- L'elecció del repertori consensuadament ha estat un element fonamental.

MR Això es un repte per a tu.

QP- Donar veu es molt important. Voleu fer un concert?. Tu vols tocar?? Flexibilitat.

TM- Clar i tenir pla A B i c.

MR- Una cosa es que això si no ho fas tu no es possible.

LL- No

TOTS- Si

MR- Un aspecte que cal dir i tu no ho pots escriure. Això funciona perquè ets tu. Això depèn absolutament de la persona que ho mou. Després es pot traspasar. No només es l'actitud, són certes capacitats.

JP- No es que siguis imprescindible, es que el què es es perquè ets tu. Gràcies a la teva energia i disposició, li has donat aquesta forma. Altre cosa es que si tu marxés, per la raó que sigui, allò ja te un codi genètic. Creixerà, potser de gairell, però te una direcció. Variarà però seguirà duent el codi. Estic convençut.

QP- Tots els projectes tenen algú que estira del fil i, en un moment donat, també saber deixar anar. Hi ha un moment on convé deixar. Com tu només ho saps fer tu. També has de saber que quan ho agafi algú altre canviarà.

JP- I si mor, tampoc passa res.

*Es parla d'aspectes joiosos.*

MOLTES GRACIES A TOTS.



## **ANNEX 7: Diari de l'Orquestra Inclusiva 2014-2015**

No recordo els detalls de les primeres sessions. Algunes coses importants a destacar. Comença el primer assaig 4 Novembre. Es reparteix partitures de Handel i es comença a tocar. Algunes persones entusiasmades. S'explica el projecte.

Durant dels següents sessions de Novembre es van afegint més i més persones. Cada cop sona millor. Costa estar per tothom. La Mercè té un paper molt important fent suport a les necessitats individuals. Però la gent sembla estar a gust. Alguns manifesten com a molt positiu tocar (especialment els que no saben música). Durant desembre es comença a treballar Mahler. La peça té una estructura de canon obstinat en Re menor. Les característiques semblen ser adequades

Canvi de disposició de l'assaig. La gent es sent molt millor.

Moltíssima feina en preparar les partitures del Mahler.

13 Gener 2014

Falta molta gent. Es pot treballar molt tranquil·lament. Joan del fagot manifesta sentir-se molt a gust. Veu Gemma de l'eulalia. Es diu que al proper assaig es desdoblara el grup en 2 assajos parcials. Alguns dels que saben música manifesten que els sembla bé. Comencem a mirar segona part de Mahler.

Sento la necessitat d'avançar, preparar nou material. Proposit de començar Blue Moon.

20 Gener 2014.

Falten totes les flautes i molta gent. Violi nou. Posem gravació de desembre de mahler i Handel. Comencem a treballar Blue moon. TORNADA. VA MOLT BE Handel sembla costar molt. El ritme ternari lent dificulta molt.

La Paquita manifesta que li diuen i no s'ho creu.

Es donen anims , sempre en positiu però sense enganyar. En un moment comento que hi ha treball a fer..Pero que el proecte va donant resultat i que val la pena.

La Merce seu al Piano. Manifersta que s'ho ha passat millor quemai. Que lo xulo es tocar. Acabem una miqueta abans. Biel i Enric entusiasmat. Se'ls dona carta blanca per improvisar, Enric molt ritme. Biel se li diu que si pot portar la guitarra.

27 Gener 2014

Avui també ha faltat molts alumnes. Van venint de forma Regular Biel amb guitarra elèctrica, Nani, Enric, Joan, Trompetes, Rat, Guillem i l'altre violi Paquita , Marcos Montserrat i la noia del Clarinet. Saxo Jove, Castillo i Toni Tort. La Noia del Metal·lòfon baix, i Jordi Camprodon. No se si es que la resta son baixes o es degut a que les classes s'inicien la setmana vinent. Haurem d'esperar. Hem quasi muntat tota la peça Blue Moon. Doncs carta blanca per escriure improvisacions. Montserrat s'ofereix per explicar el que la experiència ha suposat per ella. Em diu que ha estat un canvi radical a la seva vida. Que els dilluns han cobrat sentit, que li costaven molt i que ara te molta il·lusió. Que s'ha canviat la diàlisi per poder venir. La Paquita s'ha apuntat a classes de piano.

Crec que esta sent una experiència molt interessant per a molta gent. Exposo que potser demanaré a qui vulgui participar en l'estudi de tesi.

La setmana vinent hem de seguir treballant .

30 Gener (No assaig)

Avui he rebut un correu de Assumpta Casals dient que deixa l'orquestra. He vist necessari i oportú tenir les partitures digitalitzades per poder flexibilitzar canvis en els papers, transposicions, etc ja que es produeixen fluctuacions en l'assistència de persones i per tant en la distribució dels instruments. D'aquesta manera els canvis son immediats.

10 Febrer 2014

Ve en Sebastià. Li sembla bé. Pràcticament tanquem blue moon. Es evident lo ve que va noteflight. Permet provar, repetir, etc.. Edició rapida de partícels.

Constatem que blue moon es un tema més fàcil que sarabande i, per descomptat Mahler. El registre jazz permet menys rigor en la finor i afinació.

Falla clarinet, i flutes.

Handel segueix costant molt. Preparare una versió mes simple

17 Febrer 2014

Comencem adaptació nova de Sarabande i de Gaudeamus. Nou membre. Anna (viola) Torna la Gal.la.

Els mateixos musics han anat a buscar cadires sense braç a l'aula d'estudi. Es queixaven molt. (6 i 7 principi uid). Me'n adono que estic fent els papers pensant en la Zona propera de Desenvolupament. Es a dir adequats a cada individu però amb un punt de repte. Em resulta difícil arrancar per una necessitat de satisfer a tothom . Un cop tothom esta al seu lloc l'assaig flueix correctament

S'està fent una preparació de materials totalment personalitzat. Simplificació per augmentació, mínim moviment. Tessitura còmode. Sempre al punt de repte....

Fonamental el Noteflight com a eina que permet flexibilitat i llibertat de creació.

Després de l'assaig, començo a preparar Ciacona de T.Merula. amb la idea que tots siguin solistes en algun moment.

Cada assaig es una injecció d'energia.

21 FEBRER 2014

A ran de parlar amb en Llorenç i la Mercè, que se'l endura per treballar la seva veu, em ve la idea.

Entre setmana he pensat que es interessant preparar CDs per als universals on se senti la peça sencera i el seu track (xil.lofons i metal·lofons). El programa facilitarà fer això de forma relativament fàcil.

Divendres preparo Gaudeamus.

24 Febrer

Èxit total dels tutorials. Les cordes s'estan organitzant pel seu conte per assajar i muntar peces. SUPER.....

El saxo 2 em demana tutorial

Entra Abel saxo de 7 anys. Curiós veure com els saxos l'ajuden.

Fantastic el paper den Nani amb l'Enric i Biel.

Comença a notar-se la implicació de la gent. OBJETIU PER A FUTUR IMMEDIAT. FER VIURE L'EXCEPCIONALITAT DEL PROJECTE.

3 Març. 2014

Falta molta gent però es treballa be. Ve en Cai i per fi ve en Robert amb alumnes seus. Moment important !!!!.

Falten pilars però crec que el treball ha estat fecund.

6 Març 2014

Reunió amb la institució. Pere Quer Vicerector d'affers acadèmics i Carme Santmartí Secretaria General-

Molt be, ens interessa molt però ni hi ha un duro. Si creus que ho has de deixar ho entendrem però ens agradaria que l'orquestra seguís. Tens el recolzament institucional,

el reconeixement de situació anòmala que es mirarà d'arreglar. En general surto content. Em reconeixen hoies B.

S'està preparant la presentació de l'orquestra. Es important que surti més o menys be. Entrevista TV.

10 Març 2014-03-11

Assaig pre general. Falten persones. Però es fa feina. Costa recordar les coses. Jo em sento baix de forces i energia. Al final acaba sonant.

ABRIL MAIG JUNY

Hem treballat Hang. Tema obstinat de creació pròpia. Gran èxit. Funciona molt be i resulta fàcil adaptar materials a les habilitats de cada participant. Tonalitat de Fa M sembla guardar un bon equilibri per a tots els instruments. Els saxos queden el Re M les trompetes en Sol. Els instruments de plaques amb el Sib. Només les guitarres tenen alguna dificultat amb els acords. Resposta molt positiva. Gran nivell de motivació per part dels que han vingut. Ha anat entrant i sortint diferents persones. A partir de maig moltes faltes. . Cal tenir present el funcionament de la universitat. Practiques, etc.... Comença a haver-hi baixes.

Canviem la disposició per que les entrades i retards no afectin l'assaig.



## **ANNEX 8: OBSERVACIONS DELS PARTICIPANTS SOBRE APRENTATGE I SATISFACCIÓ**

**Si vols pots comentar el que creguis oportú referent als aprenentatges musicals adquirits gràcies a l'orquestra:**

- A mi m'ha ajudat pel fet de tocar amb instruments amb els quals no havia tocat mai abans.
- A nivell d'aprenentatges musicals potser no vaig aprendre molt perquè vaig estar només un any a l'orquestra i jo ja tenia una base de coneixements musicals, però sí que em va enriquir molt com a músic que sóc actualment.
- He après poc referint-nos al nivell musical que tenia i tinc amb el clarinet. No obstant, només havia tocat a l'orquestra i la banda de l'escola de música on em vaig formar. Aquest altre tipus d'orquestra m'ha ajudat a veure la música i el conjunt instrumental d'una forma molt diferent a la que estava acostumada. He après que no cal tocar les partitures més difícils, ni ser la millor músic del món per gaudir de la música.
- Tocar amb d'altres músics
- He après que en els assajos d'orquestra arxi-amateur és important la distensió perquè tothom s'hi trobi còmode, però que també és important un cert rigor organitzatiu que permeti avançar. I que és un treball que vol paciència i cintura,

amb resultats a llarg termini, però que l'evolució es pot anar constatant periòdicament.

- He après poc perquè els acords de la guitarra ja els treballo normalment, no obstant, haig de dir que he après a treballar amb equip de diversos nivells i això és important.
- He après poc en sentit musical però molt en temes com la cohesió dins d'un grup integrador de diferents nivells musicals i edats.
- "Vaig aprendre a tocar de peus a terra, a adaptar-me al meu nivell musical real.
- Vaig aprendre a prioritzar l'escolta dels altres mentre tocava, per a sonar com a conjunt.
- Admiro tothom (músics i mestres) qui forma part d'aquesta Orquestra, clara mostra que voler és poder."
- M'aniria bé una sessió teòrica sobre el que he anat aprenent (interpretar símbols, entendre conceptes)
- A més a més de coneixements musicals m'ha aportat moltes altres coses, sobretot reafirmar que el treball en grup és possible sigui quin sigui el nivell de coneixements de les persones i la diversitat!
- Jo no he après res de nou perquè el que he fet ha sigut "mantenir" el nivell, però la gent que no ha estudiat mai música ha après moltíssim.



- He après a moure'm a diferents escales i aprofundir el coneixement de llegir partitures.
- M'ha ajudat a progressar en el coneixement musical, en què estava molt estancat.
- Sobretot referits a l'instrument que toco, que no tocava.
- Fa molt poc que hi soc. Espero aprendre moltíssim més.
- Participar en l'orquestra és aprendre cada dia coses noves. És un joc, un plaer molt gran. Una motivació constant.
- Les partitures per guitarra haurien de ser rítmiques com les de de percussió per tenir el ritme més precís i entenedor. Tot i així, és una opció.
- Alguns paràmetres de l'enquesta no els puc valorar. Només hi vaig participar el primer any.

**Si tens algun comentari sobre el teu grau de satisfacció amb el projecte de l'orquestra inclusiva el pots indicar en el següent requadre:**

- Considero que és un projecte molt enriquidor i que pretén endinsar a la música a persones amb diferents nivells d'aquesta i edats, una orquestra diferent i única en la que es respira un ambient de família.
- M'hi vaig apuntar perquè no volia arraconar el clarinet, tal i com vaig fer els dos primers anys que vaig entrar a la universitat. Volia seguir tocant sense pressions, però tenint un petit compromís per assegurar-me que respectaria una continuïtat. Penso que ho he aconseguit, però a més, l'orquestra inclusiva m'ha aportat altres aspectes molt positius.
- Encantat de participar
- Potser es podria fer un esforç per incorporar més persones amb estudis musicals previs. Això permetria organitzar els assajos d'una manera més productiva i el resultat en els assajos i concerts també seria interessant per a tots.
- Penso que és molt enriquidor un projecte que permet a tothom, independentment del seu nivell musical, sentir i viure l'energia de fer música en grup.
- "Lluís! No t'he dit res perquè em pensava que el ""xoc"" de la visita a l'Índia t'havia fet replantejar coses del teu funcionament aquí, i vaig deixar passar temps, a veure si algú deia res. D'altra banda, tenia pensat passar per a tornar unes baquetes que em va deixar la Mercè, i que ella ja m'informaria. Però no he passat, encara.

- Jo tenia condicionat el meus amunt i avall en funció del dimarts d'assaig, però no havent rebut cap avís de represa, vaig adaptar-lo, i ara vinc a Vic cada 10 o 15 dies.
- M'alegro que facis la tesi sobre aquest projecte revolucionari i enriquidor! Salut!
- L'orquestra inclusiva m'ofereix l'oportunitat de compartir una afició enriquidora
- "M'agrada formar part de l'orquestra o dit d'una altra manera, d'un grup de treball de l'àmbit de la música pura.
- Em fa sentir molt orgullosa ser de la orquestra de la UVic pel treball que estem duent a terme tots junts."
- molt satisfet
- "M'agrada el funcionament i el projecte de l'orquestra. De fet, trobo que era important incloure aquest projecte a la Universitat per tal de crear un grup de diferents edats i inclosos en diferents camins però tenint un objectiu en comú: la música.
- És participatiu i motivador. Crec que el fet de tenir un director i una assistent que s'ajusta a les dificultats dels participants és un element clau pel bon funcionament d'aquesta activitat.
- Trobo, malauradament, que l'horari de l'activitat dins de la vida universitària, és una mica inadequat. "
- Trobo molt interessant aquest projecte, ja que és la primera orquestra que participo on no es té en compte el nivell de cada music, sinó les ganes que cadascú té per tirar endavant l'orquestra inclusiva.

- És un projecte molt motivador i gratificant
- Em motiva molt tocar instruments diferents nous en conjunt i hi disfruto a nivell personal, però penso que a nivell grupal hi ha poc compromís i em frustra
- Es una gran motivació per treballar i disfrutar amb la música.
- "M'encanta participar en l'orquestra, és per a mi una gran teràpia. Espero amb molta il·lusió el dia d'assaig, procuro fer una estoneta de teoria i i pràctica cada dia per estar més a l'altura dels meus companys. En Lluís com a director i la Mercè són dues persones extraordinaris. grans professionals i molt humans. Ho han posat molt fàcil per a tots.. Tots els companys que m'he anat trobant preciosos, i amb una gran solidaritat.
- L'orquestra ja forma part important de la meva vida, Desitjo poder-hi participar força anys encara.
- Per a mi, l'horari em condiciona la participació en els assajos.
- Em sembla un projecte fantàstic, no només col·laborar incrementar socialment el nivell Music/cultural però també fomenta l'humanisme en tots els seus aspectes

## ANNEX 9: OBSERVACIONS DELS EXPERTS

### SOBRE VINCULACIÓ PROFESSIONAL AMB LA MÚSICS DELS EXPERTS

- Título Superior de Música. Actualmente realizando el Doctorado en Educación (especialidad didáctica de la música). Trayectoria como docente: escuela de música, conservatorio y universidad.
- Music professional i professor de baix, armonia, i informatica musical.
- Músic. Intèrpret de flauta de bec. Professor de Flauta de bec, Música de cambra i director de les Bandes i Conjunts Instrumentals de Nivell Elemental del Conservatori de Música de Girona. Membre del Grup Tirabol (format per músics amb diverses capacitats: estudiants, amateurs, professionals i persones amb discapacitats intel·lectuals i físiques diverses).
- Professor a escoles de música i universitats, director Orquestra Jove de la Selva, autor de cançons, cantates i sardanes.
- Facilitador de drums circles i tallers de gospel i percussió per a empreses, col·lectius, escoles, etc Percussionista. Tècnic de so en directe i en estudi de gravació.
- Director - professor – compositor
- Intèrpret de viola de gamba.
- Music professional, professor al conservatori.
- Professor, investigador, constructor d'instruments i escultura sonora, inventor, compositor, intèrpret multiinstrumentista, activista entusiasta.
- Professor superior de flauta de bec.

- MÚSIC PROFESSIONAL FREE-LANCE
- Professional.
- Violinista. Professor del Conservatori de Granollers. Porto grups des de pre-instrument fins a les orquestres de nivell més alt de Grau Professional.
- Docent universitària.
- Violinista i professora de música i moviment. Professora de violí, llenguatge, grups instrumentals de corda. Música freelance.
- Músic professional, musicoterapeuta i percussió corporal.
- Músic.
- Professor emvic. Professor uvic. Professor esmuc. Músic conjunts tradicionals.
- Professor de repertori instrumental.
- Professor, Intèrpret.
- Percussionista, investigador del ús de la percussió en el xamanisme, creador de programes de desenvolupament personal i grupal a través del cercle de percussió.
- Professor. Concertista
- Sóc professora de música, directora de corals i de conjunts instrumentals.
- music profesional

- Professor i músic.
- Sóc mestra de música a l'escola la Monjoia de Sant Bartomeu del Grau.
- Título Superior de Música. Actualmente realizando el Doctorado en Educación (especialidad didáctica de la música). Trayectoria como docente: escuela de música, conservatorio y universidad.
- Músic profesional i professor de baix, armonia, i informatica musical.

## OBSERVACIONS DELS EXPERTS

- Una abraçada, Lluís i bona sort.
- Considero molt important tenir una visió d'inclusió universal als grups musicals, és a dir, utilitzar la música com a eina i finalitat més pedagògica i social que musical en si.
- Molt interessant
- Com més diferències de nivell musical crec que és més difícil de tirar endavant.
- La cultura en general ha de resultar de fàcil accés a la població. Un conjunt musical d'aquestes característiques compleix a la perfecció aquest objectiu, a part de molts altres.
- Aquesta mena d'experiències em semblen fonamentals! Gràcies i endavant
- Seria interessant especificar quins instruments es contempen per a la formació d'aquesta orquestra, per ajudar a comprendre millor el que es té en ment. En termes generals, crec que formacions molt diferents a nivell instrumental o de participants, poden compartir estratègies semblants, i a la inversa, formacions semblants aparentment poden requerir estratègies diferents. Així doncs, la qüestió del repertori, la durada dels assajos, els recursos didàctics han de poder personalitzar-se (individualment o per grups de nivell) de manera que es diversifiquin les maneres de treballar.
- Bona feina



- Valoro immensament aquesta iniciativa de tirar endavant aquest projecte tan social, integratiu, lúdic i artístic.
- Es fa difícil contestar algunes preguntes sense poder matissar alguns aspectes. Ho he intentat fer amb la millor voluntat possible. Molta sot Lluís en la teva Tesi!
- La proposta és innovadora, valenta i molt interessant. La música per a tothom!
- He trobat que l'enquesta no és prou clara, no sempre he trobat com a respostes les opcions que voldria contestar.
- És un petit inconvenient a l'hora d'omplir l'enquesta que no es pugui veure a cada punt quina és la valoració que hi pertoca (molt important, no aplicable...).
- Res a afegirç
- salut!
- Molt interessant aprofundir en el conjunt instrumental com un element de música, participació i vivència musicals.
- Projecte ambiciós i original per la novetat d'aglutinar diversos nivells de coneixament musical. Es pot fer música sense saber escriure-la, escoltant i cantant, com a eines bàsiques. L'aprenentatge d'un instrument requerirà més temps però el treball en grup, amb avenços progressius serà altament enriquidor.
- És fonamental el gaudi de la interpretació musical per a tothom.

- M'he sentit formant part d'aquesta orquestra tan sols de col·laborar-hi en l'enquesta, enhorabona per aquesta recerca i el projecte que està en marxa junt amb ella, tanmateix trobo la creació d'aquest espai de recerca i gaudiment musical molt motivador i una molt bona eina pel desenvolupament dels talents creatius i expressius, així com del desplegament de les capacitats de comunicacionals i relacionals tant personal, com grupal, com universal.
- Tots els musics han de saber tocar el piano una mica i el precusionistes saber harmonia basica per entendre les progresions de acords si hi ha improvisions.
- Crec que és important que hi hagi flexibilitat en la formació dels grups, per exemple un grup entre 20 i 40 tal com proposes, amb nivells musicals diferents pot presentar una dificultat gran mentre que entre 15 i 20 és molt més assequible i pots arribar a tenir una relació personalitzada amb cadascú d'ells. També he trobat ha faltar la pregunta consideres important el que els faristols siguin compartits entre gent de més nivell amb gent de menys? El treball col·laboratiu és imprescindible en aquestes tipus de formacions.
- sort amb la tesi!
- Molta sort!
- Trobo molt interessant el projecte d'una orquestra on els musics tenen nivells i edats diferents,
- LA FORMULACIÓ DE LES PREGUNTES REFERENTS A LES EDATS I NIVELLS DELS COMPONENTS DE L'ORQUESTRA LES HE TROBAT CONFUSES. NO ES IMPORTANT AQUESTA DIFERÈNCIA VOL DIR QUE ESTÀ BÉ, QUE HA DE SER AIXÍ...

- Felicitats per la iniciativa
- Interessaria fer difusió d'aquesta activitat i donar a conèixer els resultats d'aquesta enquesta.



## ANNEX 10: TAULA D'AVALUACIÓ D'ACTUACIONS DEL PRIMER ANY DE FUNCIONAMENT DE L'ORQUESTRA INCLUSIVA

		1 Equitat	2 Simplicitat	3 Flexibilitat	4 Perceptibilitat	5 Tolerància a l'error	6 Baix esforç (ajustat)	7 Espais i mides	Observacions
SI	Gratuitat	x							
	Infraestructures i Equipaments: aula de música llum, faristols, cadires, fotocopiadora, ordinadors etc	x		x	x			x	
	Compromís d'assistència dels participants	?				?	?		Regularitat del treball
	La presència de l'Assistent	x		x	x		x		
	Sentit de l'humor del facilitador	x				x	x	x	Clima
	Sentit de l'humor dels participants							x	Clima
	Treball per cordes (autogestió de cada secció)	x	x	x	x		x		
	Us de tecnologia notacional			x	x		x		
	Tutorials		x	x	x	x	x		
	Dimensions del grup			x				x	
	Repertori adequat i variat								
	Disposar d'instruments Orff i de percussió		x	x					
	Horari	x	x						
	Durada de l'assaig						x	x	
	Obres creades per al grup	x		x				x	
Obstinats		x	x		x				

	Arranjament multinivell	x		x			x		
	Heterogeneïtat de nivells del grup	x		x		x			
	Les ganes i entusiasme de tots els participants	x				x			
	Disposició apaïsada vs allargada	x			x				
	Espai per improvisar si es demana o es creu oportú	x		x					
	Actitud positiva sense enganyar					x	x		
	No exigir ni demanar treball a casa	x	x	x		x			
	Paper del substitut (mercè)			x					
	Ampli rang d'edats	x		x					
	El fet d'escollir peces conegudes		x		x		x		
	Tonalitats naturals		x		x		x		
	Ritmes quaternaris		x						
	Harmonies simples		x	x		x	x		
	Veus universals múltiples	x	x	x	x		x		
	Enregistrar periòdicament els assajos i deixar-los escoltar								Important
	Gest del director molt clar (portar el compàs)		x		x		x		
	Tocar en públic (presentació performàtica)	x							Autoestima
	Existència d'un nucli que sempre ve					x	x		Treball general
		1 Eequitat	2 Simplicitat	3 Flexibilitat	4 Perceptibilitat	5 Tolerància a l'error	6 Baix esforç (ajustat)	7 Espais i mides	
NO	Obres d'excessiva envergadura (p.e.Mahler)	x	x				x		
	Cadires inapropiades amb taula per escriure	x					x	x	

Pocs faristols						x	x	
Partitures manuscrites				x		x	x	
Irregularitat d'assistència dels participants			x					
Dificultat d'atendre a tothom	x							
Moltes absències	x		x		x	x		
Alt rang d'edats		x		x			x	
Obres amb papers individuals imprescindibles (p.e Mahles)		x	x		x			
Ritmes ternaris		x						Molt subtil
No haver fet assajos parcials								Resultat sonor
Dificultat de moure el conjunt (molts teclats i amplis)						x	x	









