

DIFUSIÓN DE PUBLICACIONES

Con esta sección, inaugurada en el nº 20 de esta revista, el equipo editorial pretende difundir fragmentos seleccionados de publicaciones relevantes en nuestro campo y que, por diferentes motivos (escasa distribución, tiradas limitadas, inaccesibilidad, etc.), no han tenido la merecida difusión en castellano.

Fuente:

Gordon, Edwin (2000) *Rhythm. Contrasting the implications of audiation and notation.*

Chicago: GIA¹

Obertura

Según comienzo a escribir, me acuerdo de los filósofos e investigadores que en 1662 formaron la Real Sociedad en Inglaterra, presidida por Carlos II. Los miembros de esta sociedad y sus incisivos y vigorosos escritos sobre razonamiento “psico-matemático-experimental” fueron anatema en todas las universidades; esto fue así porque las academias estuvieron dominadas por profesores dedicados exclusivamente al razonamiento deductivo de la física aristotélica.

La posibilidad de descubrir que lo que a uno le habían enseñado y confirmado en las aulas podría no ser absolutamente cierto había prohibido a los académicos verificar tanto los pensamientos positivistas de Newton como las nuevas formas de pensamiento inductivo introducidas por Descartes y Bacon. El miedo al concebible cambio paralizó a los que confiaban en mantener el *status quo*. Con la prevención de que la curiosidad intelectual influyera en el público, las universidades intentaron frecuentemente censurar otras maneras de pensar.

Por supuesto, no estoy bajo la ilusión de que lo que he de decir sobre el ritmo sea de la misma importancia que las ideas de aquellos siglos. No obstante y debido a que los maestros de música tienen aprendidas tantas nociones de teoría musical y han aprendido los “hechos” sobre el ritmo [en las escuelas]² me parece extremadamente difícil para alguien como yo tener el suficiente poder de convocatoria para exponer una nueva aproximación que ponga en tela de juicio la actual pedagogía sobre el ritmo. No es ni de lejos una exageración decir que hay urgencia en reevaluar lo que tradicionalmente se sabe sobre el ritmo. Hay un retraso de mucho tiempo en establecer discusiones sobre una nueva teoría del ritmo, las cuales podrían ayudar a identificar aproximaciones correctas en la didáctica del ritmo. Mi aproximación está basada en la investigación empírica, histórica y filosófica -teniendo en cuenta que cuando se duplica el trabajo de una persona se llama plagio, pero cuando el trabajo de dos o más personas es

¹ Fragmentos traducidos por Jesús Tejada Giménez.

² N.T. Los corchetes son del traductor y se han añadido cuando, debido a la propia naturaleza del texto (extractos de una fuente) faltaba el referente.

reproducido se denomina investigación-. Por tanto, desde un punto de vista musical y práctico, les pediré que reexaminen viejas ideas y que consideren otras nuevas.

Pocos músicos negarían que lo que los estudiantes han estado aprendiendo sobre el ritmo entorpece su desarrollo musical. No obstante, pocos maestros se dan cuenta de la diferencia enorme que existe entre tener información sobre ritmo y aprender a interpretar rítmicamente.

Esta primera sección se titula Obertura [Overture] en razón de que su material temático presenta lo que será discutido a lo largo del libro. Piense Ud. por un momento en la definición de ritmo. Aunque hay algunos de nosotros que saben intuitivamente qué es el ritmo, pocos, si es que hay alguno, lo han puesto en palabras. Demasiadas personas están enseñando ritmo sin ni siquiera llegar a términos musicales con lo que están intentando enseñar. Para algunos, el ritmo es contar; para otros, es aprender los valores relativos de las notas; otros sin embargo insisten en dar descripciones verbales de las indicaciones gráficas relacionadas con el ritmo, popular y erróneamente conocidas como "compases". Como podríamos ver, los números que preceden la notación de una obra de música no indica ni el tiempo ni el metro de compás. Los números son vestigios simples de siglos pasados de notación mensural, a los cuales conveniente y frívolamente se les dio nuevos significados en el siglo diecinueve. Como pasó con la derivación de muchos elementos de nuestro lenguaje, se perdió el significado original durante el proceso. Reflexionando, llegamos a reconocer que la razón por la que inicialmente hacemos algo quizá sea bastante diferente de la razón por la que continuamos haciéndolo. La necesidad de definir los signos relativos a los metros de compás [measure signatures] de una manera tan radicalmente distinta a los trabajos de la mente musical no es probablemente una excepción a la regla.

Ritmo es movimiento y no puede ser comprendido aparte de éste en su interacción con la respiración. Por tanto, ritmo, movimiento y respiración son inseparables. El ritmo debe ser sentido. Como una posible aunque quizá traicionera analogía, compare Ud. el disco duro y el software de un ordenador. El disco duro sólo puede guardar en memoria la información que recoge e interpreta. Sin el software para activarlo, el disco duro se convertiría en algo inútil hasta el punto que sólo podría activarse en una comunicación sin objetivo, consigo mismo y sobre él mismo. Ahora, considere el cuerpo y el cerebro. El cerebro toma el papel del disco duro y el cuerpo el papel del software. El cerebro, a través del sistema nervioso, coteja y recuerda instintivamente lo que el cuerpo aprende a través de los sentidos y pasa al cerebro. Sin la información que el cuerpo aprende sobre el ritmo a través del movimiento, interpreta y transmite al cerebro, el cerebro no sería nada más que otro órgano biológico.

El cerebro entiende mejor el tiempo, mientras que el cuerpo es capaz de comprender tiempo y espacio, dando el espacio significado al tiempo. El espacio puede existir fuera del tiempo musical, pero el tiempo, en todas sus formas, es dependiente del espacio. Por ejemplo, muchos músicos tocan "a tiempo" sin consideración de espacio y por tanto el oyente sensible tiene pocas elecciones excepto ser agudamente consciente del obvio contar silencioso de los intérpretes. Se debería aclarar que cuando el ritmo se enseña en términos de teoría musical y notación aparte del movimiento, existe una fractura de la experiencia en sí misma y descansa exclusivamente en el tiempo implicando exclusivamente al cerebro. Como resultado, no hay alternativa excepto enseñar a contar, los valores de notas y las definiciones a medida que se relacionan con la notación. Esto conduce a subrayar los valores relativos temporales de notas

aisladas en lugar del conjunto de duraciones que toma el significado musical. Adviértase que utilizo la palabra “nota” cuando hablo de notación y la palabra “duración” cuando me refiero a los sonidos que se escuchan, sea o no en asociación a la notación. Una nota es una entidad aislada, mientras que dos o más duraciones forman un patrón rítmico. Cuando la notación y la teoría de la música conforman el foco de atención, se sacrifica una verdadera comprensión del ritmo desde una perspectiva corporal.

El pretendido significado de las marcas gráficas de tiempo debería ayudarnos a reconocer la significativa diferencia entre tiempo y espacio. Tiempo es la velocidad relativa del sonido continuo directo con un comienzo estipulado y un final que tiene lugar dentro del espacio, y el centro del espacio está en cualquier lugar y sus límites en ningún sitio.

En la medida que hay diferencia entre movimiento y danza, también existe una diferencia entre tempo y tiempo. Hay dificultades inevitables de varios tipos debido al hecho de que la notación y la teoría han sido los vehículos convencionales para explicar el ritmo.

Dado que el movimiento –si es que se considera [en la enseñanza del ritmo]- parece constituir una imposición en el estudio del ritmo, los estudiantes (y profesores) pueden llegar a estar esclavizados a la forma en que piensan y se mueven. Esto, por supuesto, afecta a la musicalidad, pues el fraseo musical, estilo y expresión tienen sus bases en el ritmo. No puedo imaginarme explicando el estilo del jazz sin recurrir al movimiento rítmico. Y, para estar seguros, es imposible comunicar el estilo de jazz a través de palabras y, menos todavía, de notación. Por supuesto, la notación de jazz sigue los mismos principios que en la mayoría de los estilos musicales, pero leer notación e interpretarla en estilo de jazz requiere oír primero interpretaciones hechas por profesionales de este estilo. Dada la apropiada secuencia, la notación de jazz adquiere significado a través de la *audiation*, un significado que la teoría es incapaz de proporcionar. Aquí, yo distingo entre memoria y memorización, jugando la memoria musical (no la memorización) un papel importante en la *audiation*. Al fin y al cabo, sin memoria, solo hay presente y sin *audiation* hay poco más que sonido.

*Audiation*³ es una palabra relativamente nueva. De momento, ofreceré una definición simple que será ampliada en el próximo capítulo: *audiation* es a la música lo que el pensamiento es al lenguaje. Sin *audiation*, la notación no nos puede enseñar nada; sólo nos puede ayudar a recordar lo que ya hemos aprendido mediante *audiation*.

Considere Ud. las letras del alfabeto. Cuando se utilizan aisladamente, se relacionan con deletrear y escribir un lenguaje, pero no han sido diseñadas para ayudarnos en la audición del lenguaje hablado, en su comprensión o en la lectura de palabras. Los nombres de los valores rítmicos sirven en el aprendizaje simplemente para escribir música, pero contribuyen poco, si es que lo hacen, en el proceso de *audiar* o en la lectura de patrones rítmicos. De la misma forma que los estudiantes con una preparación satisfactoria deberían interpretar para aprender, no aprender para interpretar, deberían leer para aprender, no aprender para leer.

³ N.T.: El significado del término *audiation* es ciertamente complejo. Para profundizar, véanse otras obras del mismo autor, como por ejemplo. GORDON, E. (1997) *A music learning theory for newborn and young children*. (2ª ed.) Chicago : GIA. GORDON, E. y WOODS, D. (1992) *Jump right in the music curriculum : reference handbook for using learning sequence activities*. Chicago: GIA. Este último libro es un detallado y exhaustivo, por tanto cerrado, curriculum para la educación musical basado en la teoría de Edwin Gordon o *music learning theory*.

Quizá una explicación podría clarificar la diferencia entre *audiation* y notación, en función de su relación con espacio y tiempo. La notación es lineal y, por tanto, se concibe como algo por lo que pasa el tiempo. Para poder dar significado a la notación –esto es, se capaz de dar significado musical a la notación sin la presencia física de sonido- es necesario “*audiarla*”. Al contrario de tener ayudas intelectuales de la notación según se va produciendo la decodificación, la notación debe impulsar a uno a cantar. *Audiation*, como el pensamiento, no es lineal, es circular. A medida que interpretamos, escuchamos y leemos notación, nuestra *audiation* va adelante y atrás, una y otra vez, enfocando la atención en lo que se ha oído, lo que se está oyendo y lo que anticipamos o predecimos que se oirá. En otras palabras, hay un denso presente en el que re-examinamos, re-evaluamos y clarificamos nuestra *audiation*. El pasado y el presente, particularmente en música, no existe. Simplemente, son ilusiones forzadas en nosotros por la invención humana del tiempo. Ser rítmico requiere *audiation* y *audiation*, debido a su naturaleza circular, requiere el espacio. La *audiation*, como casi todas las cosas, comienza donde termina y termina donde comienza.