



PENSAR LA ESCRITURA RÍTMICA A PARTIR DEL PULSO DE BASE. UN ESTUDIO CON JÓVENES EN PROCESO DE ADQUISICIÓN DE LA NOTACIÓN MUSICAL.

Vilma Wagner, María Inés Burcet.
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical.

Resumen

Cuando queremos escribir el ritmo de una melodía, marcar el pulso de base aparece como una estrategia clave. Sin embargo, la manera en que cada uno se vale de esa herramienta es diversa. Incluso es posible que requiera de un proceso de aprendizaje que va más allá de lo espontáneo. En este trabajo nos propusimos analizar el modo en que diferentes sujetos se valen del pulso de base para resolver una tarea de producción de escritura rítmica. Con el fin de observar cuáles eran las problemáticas y/o situaciones en las que el pulso organizaba la escritura rítmica se solicitó a 86 estudiantes de música, que estaban transitando las primeras etapas de adquisición de la notación musical, que escribieran el ritmo de una melodía. Las producciones escritas fueron analizadas y categorizadas con relación al modo en que interactuaban con el pulso de base. Aquí se presentan, describen y ejemplifican diferentes situaciones observadas. Consideramos que analizar el modo en que los estudiantes se apropian de esta estrategia resulta clave para poder pensar adecuadamente las intervenciones didácticas durante la formación musical.

Fundamentación

Cuando participamos corporalmente en la música, bailando o percutiendo, nuestros movimientos suelen entrar en fase con diferentes regularidades de la música, ya sea un pulso o un patrón. Mayormente, nuestros movimientos se corresponden con los elementos que componen la estructura métrica de la música. La estructura métrica es una construcción psicológica que elaboramos a partir de ciertas pistas o indicios que nos proporciona la música. Podemos establecer diferentes niveles de pulsos que se relacionan de modo jerárquico.

En este sentido, Lerdahl y Jackendoff (1983) explican que la estructura métrica surge de la relación jerárquica que se establece entre distintos niveles de pulsos isócronos (algunos pueden ser más lentos y otros más rápidos), donde una pulsación de un determinado nivel se corresponde con dos o tres pulsaciones del nivel contiguo o próximo inmediato generando así relaciones binarias y ternarias.

Del conjunto de pulsos posibles, hay uno que suele resultar más relevante en el sentido de que permite caracterizar mejor el movimiento de la música, comprender su ritmo y las relaciones métricas. Ese nivel se denomina pulso de base, tactus o tiempo musical y está asociado comúnmente a los movimientos de la batuta del director, a los pasos en la danza o a las regularidades que marcamos cuando acompañamos una canción con palmas o pies.

El pulso de base resulta clave en las actividades de lectura y escritura. En la lectura suele ser la unidad a partir de la cual establecemos referencias para comprender el



ritmo, por ejemplo, resulta habitual la práctica de marcar el pulso de base mientras se percute el ritmo. Así este pulso constituye una unidad que nos permite medir y ajustar conforme esas unidades, los eventos sonoros. Del mismo modo, cuando escribimos una frase rítmica analizamos los diferentes eventos sonoros con relación a esa pulsación. La escritura rítmica convencionalmente se escribe a partir de agrupar unidades menores en unidades de este pulso, por ejemplo cuando las semicorcheas en pie binario se agrupan de a 4.

Sin embargo, en las etapas iniciales de la adquisición de la notación musical es común observar el conflicto que genera la dimensión experiencial de la estructura métrica frente a la necesidad de escribir la música indicando una cifra de compás y tomando decisiones al momento de definir esas escrituras. En trabajos anteriores (Burcet, 2013; Burcet y Jacquier, 2007; Wagner y Shifres, 2018) se ha estudiado, por un lado, el anclaje sobre los niveles métricos que promueve la teoría de Lerdaahl y Jackendoff para pensar la escritura rítmica, y por otro lado, el conflicto que genera la escritura de agrupamientos rítmicos que presentan desplazamientos, es decir que no van en fase con lo que propone la organización del metro y el pie en los compases tradicionales.

Por ello, la relación con el pulso de base tanto al momento de leer como al momento de escribir no resulta tan sencilla. En la medida que el ritmo de una pieza comprende, por ejemplo, sonidos sincopados o contratiempos, es decir características rítmicas que generan una inestabilidad métrica respecto del pulso de base, se considera más importante aún el establecimiento de dicho pulso como organizador para pensar y producir escrituras.

El objetivo de este trabajo es analizar las producciones de escritura rítmica de estudiantes que están en las primeras etapas de la adquisición de la notación musical. Particularmente analizar los desafíos que implica la escritura de frases rítmicas con sincopas y contratiempos y el modo en que vinculan la estructura métrica con el pulso de base como referencia para la escritura.

Metodología

Se planteó un trabajo de realización individual en donde cada estudiante debía representar una melodía utilizando la notación musical. Dicha melodía presentaba características rítmicas que interesan estudiar en cuanto a la relación entre el pulso de base y la escritura de ciertos comportamientos rítmicos de la melodía de la introducción. Se trata de sincopas, motivos rítmicos con diferente tipo de comienzo, grupos rítmicos que contienen valores de subdivisión, y sonidos largos que separan motivos. Esto permitió ver los distintos niveles de adecuación según el grado de manejo tanto de los signos y símbolos de la escritura como de la conceptualización en cuanto a la estructura métrica.

Sujetos

Participaron 86 estudiantes universitarios de música, que estaban cursando el segundo año de Lenguaje Musical, correspondiente a la carrera de Música Popular. En el primer año de esta asignatura los estudiantes abordan diferentes contenidos estructurales musicales propios de músicas populares latinoamericanas desde una perspectiva exploratoria, a partir de la composición y de la ejecución vocal e instrumental. Mientras que, en el segundo año se aborda la notación musical a partir de la audición. De este modo, quienes participaron del estudio tenían experiencia en la práctica musical, pero se encontraban iniciando el proceso de adquisición de la notación musical.

Estímulos

Se utilizó como motivo de trabajo la introducción de la canción “El cuarto de Tula” de Sergio Siaba, interpretada por el mítico grupo cubano Buena Vista Social Club. Esta introducción está configurada a partir de 2 patrones rítmicos diferentes que se repiten, con la característica, asociada al género, de contener desplazamientos métricos con relación al pulso de base (véase Figura 1). Suponíamos que esta canción implicaría ciertos desafíos con relación a la escritura.



Figura 1: Partitura de la melodía de “El cuarto de Tula” de Sergio Siaba.

Procedimiento

El audio de la canción fue enviado por correo electrónico a cada estudiante con la consigna de que produjeran la notación de la introducción de la canción teniendo en cuenta las alturas, el ritmo, y los acordes de la pieza. Cada estudiante envió su partitura por correo electrónico, ya sea utilizando el editor de partituras o a mano.

Análisis de los datos y resultados

Al analizar las producciones escritas de los estudiantes encontramos que las mismas podían reflejar diferentes problemáticas con relación al uso del pulso de base como estrategia para resolver la escritura rítmica. Por un lado, observamos notaciones en las cuales se advertían conflictos relativos a los valores de duración de las figuras. Por otro lado, observamos notaciones en las que se advertía un conflicto relativo a los agrupamientos de las figuras y por último observamos notaciones que no reflejaban las síncopas. Asumimos que cada una de estas situaciones estarían reflejando diferentes estrategias vinculadas con la posibilidad de considerar el pulso de base al momento de producir la escritura rítmica. A continuación, desarrollamos y ejemplificamos cada una de estas situaciones.

El pulso de base y el valor de las figuras.

Algunos estudiantes utilizan las figuras como si éstas tuvieran un valor absoluto, es decir, considerar que los valores muy largos se representan con blancas, los valores largos con negras, los valores cortos con corcheas y los valores muy cortos con semicorcheas. Por lo general al escribir no se valen del pulso de base como unidad de medida, sino que establecen aproximaciones según el valor de duración, como si se tratase de figuras que tienen valores absolutos. Este podría ser el caso de la producción escrita de Emiliano (véase figura 2). Si comparamos la melodía de la pieza, con su notación rítmica, podemos ver que en ésta última hay una aproximación entre las figuras y las duraciones: dos corcheas iniciales representan los primeros dos sonidos que son cortos, luego sigue una negra para representar un valor largo, luego una blanca para representar otro valor más largo. En la segunda parte, Emiliano utiliza semicorcheas para representar valores de duración cortos.

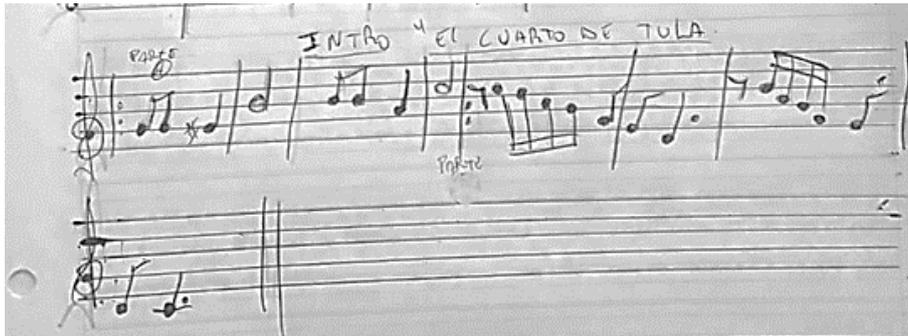


Figura 2: Producción escrita de Emiliano.

En esta producción de escritura se observa que el pulso de base aun no es asumido como una constante. La escritura se produce por aproximación y el resultado es una notación que aparece como bastante alejada de la notación esperada.

El pulso de base como unidad de medida

Además de establecer el valor de las figuras rítmicas, el pulso de base organiza la escritura favoreciendo su legibilidad. De este modo, las figuras con valores de duración que están por debajo del pulso de base, por convención, se escriben agrupadas en unidades que coinciden con el pulso de base. Al mirar una partitura rápidamente podemos ver cuántas unidades del pulso de base hay en cada compás y al ir leyendo, sabemos en cuál de esas unidades estamos en cada momento.

Ahora bien, algunos estudiantes lograron resolver la escritura más allá de considerar estas reglas. Escribieron el ritmo haciendo mediciones que resultan adecuadas, pero sin agruparlo según la convención. Esto se observó especialmente en quienes utilizaron el editor de partitura, ya que el editor le permitía cotejar lo escrito con lo sonoro como así también completar las unidades de cada compás con los silencios faltantes. Los estudiantes omitieron hacer distinciones allí donde la escritura lo requería. Este problema resultaría similar al uso de las mayúsculas en la escritura alfabética, donde las letras mayúsculas no implican una lectura diferenciada con respecto a las minúsculas, pero esas distinciones facilitan la comprensión del texto. Del mismo modo ocurre con el agrupamiento de las figuras en las unidades del pulso de base.

Por ejemplo, en la partitura de Micaela podemos observar que ella agrupa las corcheas excediendo la unidad de pulso de base (véase Figura 3). Si bien al leer el ritmo, el resultado sonoro es el mismo que el de la partitura original, Micaela no ha adquirido la convención de escritura y esto redundo en una dificultad notable para comprender lo escrito. Podemos ver en su partitura grupos de 3 corcheas (la última con puntillo) o grupos con 5 unidades que combinan corcheas y semicorcheas, en ambos casos excediendo la unidad de pulso. Esto implica que ella no está considerando el pulso de base como unidad de medida.



Figura 3: Producción escrita de Micaela.

Incluso, en el caso de Micaela, podríamos asumir que luego de que ella escribe los primeros 4 eventos, el editor le completa el compás con silencios, ya que el uso de los silencios que ella hace también resulta poco habitual.

El pulso de base como referencia de posición

Por último, otra problemática que se advierte en las notaciones rítmicas refiere a la posición de cada uno de los eventos con relación al pulso de base. Como habíamos anticipado, la pieza musical comprendía un ritmo con síncopas, por lo tanto, la escritura implicaba la necesidad de analizar la posición de los eventos con relación al pulso de base.

En la notación de Julián (véase Figura 4), podemos advertir que en su totalidad el ritmo resulta coherente, en cuanto a la relación de las figuras elegidas y el modo de organizarlas, sin embargo, al no considerar la relación de cada uno de los eventos con el pulso de base para analizar la posición relativa, esta dimensión de la música no es representada.



Figura 4: Producción escrita de Julián.

Muchas veces este rasgo de la música se va perdiendo en la medida en que se canta a capella, y en el proceso de escritura se va regularizando sin advertir los corrimientos. De este modo, es habitual que quienes producen estas notaciones canten la melodía tal como la escribieron asumiendo que era de ese modo.

Conclusiones

Si bien como planteamos desde el inicio, marcar o percudir el pulso de base mientras se escucha una pieza musical resulta en principio una habilidad simple que todos tendemos a hacer casi de modo intuitivo, el modo en que el pulso de base es considerado al momento de producir una notación rítmica implica diferentes desafíos. Como señalamos aquí, estos desafíos implican la posibilidad de establecer un correlato entre el pulso de base y las figuras rítmicas, asumir que el pulso de base es una constante a partir de la que no sólo se miden las figuras sino también se establecen los agrupamientos de las figuras. Y, además, ser capaces de tomar el pulso de base como guía o como referencia para analizar la posición de los sonidos o eventos con relación a éste. Todo esto está implícito en la tarea de resolver una producción de escritura rítmica.

Se advierte en estas producciones analizadas que el uso de los editores, que en promedio fue utilizado por el 85% de los sujetos podría ser una herramienta útil para abordar la escritura porque permite escuchar cómo suena aquello que se escribe y



porque muchas veces señala y corrige la ortografía de la escritura. Pero también se observa que el editor de partituras podría estar resolviendo cuestiones de escritura sin que necesariamente quien escribe tenga una toma de decisiones conscientes en cuanto al uso de los símbolos y signos.

Un rasgo a tener en cuenta es que en la tradición de escritura de este tipo de géneros latinoamericanos como el utilizado en esa tarea, hay un uso convencionalizado del compás conocido como compasillo en donde se toma un pulso de base diferente para la escritura y la lectura. Por esto, en próximos trabajos se abordará el estudio sobre las cuestiones del pulso de base y su relación con el metro y las decisiones en cuanto a la percepción de los aspectos de la métrica.

Finalmente, consideramos que es necesario seguir profundizando en los problemas y dimensiones de análisis que implica la escritura rítmica ya que la tradición ha planteado siempre la enseñanza como un recorrido por la explicitación de los elementos gráficos y sus combinaciones, cuando en realidad podemos observar aquí que, aun cuando los estudiantes conocen los elementos, los desafíos parecen ser variados como así también los niveles de resolución.

En cada caso será necesario poder comprender, como docentes, la lógica que hay detrás de las decisiones tomadas por los estudiantes para poder intervenir adecuadamente en el proceso de aprendizaje.

Referencias

- Burcet, M.I. (2013). La teoría de Lerdahl-Jackendoff para pensar la escritura rítmica. *Techné*, 1 (1), 11-16.
- Burcet, M. I. y Jacquier, M. P. (2007). El agrupamiento perceptual en conflicto con el código de escritura. En Espejo, M. (Ed.), *Memorias de las II Jornadas Internacionales de Educación Auditiva* (pp. 87-93). Tunja: UPTC.
- Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983). *A generative Theory of Tonal Music*. [J. González Castelao, trad. *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Ed. Akal (2003).] Massachusetts: MIT Press.
- Shifres, F. y Burcet, M. I. (2013). *Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y Metodológicas*. La Plata: EDULP.
- Wagner, V. y Shifres, F. (2018). La notación rítmica a partir de la audición. Transformaciones vs. problemas de escritura. En N. Alessandrini y M.I. Burcet (Eds.), *La experiencia musical. Investigación, interpretación y prácticas educativas. Actas del 13.º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música* (pp. 440-451). Buenos Aires: SACCoM.