

23

Fecha de presentación: enero, 2020

Fecha de aceptación: marzo, 2020

Fecha de publicación: mayo, 2020

LA EDUCACIÓN RÍTMICA

DE LA PERCUSIÓN AFROLATINOAMERICANA EN LA CARRERA
MAESTRO EN MÚSICA EN COLOMBIA

THE RHYTHMIC EDUCATION OF AFRO-LATIN AMERICAN PERCUSSION IN THE TEACHER OF MUSIC CAREER IN COLOMBIA

Jorge Alberto Guzmán Romo¹

E-mail: jorgeguzman99@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5584-9816>

¹ Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Colombia.

Cita sugerida (APA, séptima edición):

Guzmán Romo, J. A. (2020). La educación rítmica de la percusión afrolatinoamericana en la carrera Maestro en Música en Colombia. *Universidad y Sociedad*, 12(3), 167-175.

RESUMEN

La educación rítmica de la percusión afrolatinoamericana adquiere un valor en la Carrera Maestro en Música en Colombia. Ello contribuye a la formación de profesionales de este tipo de carrera a partir de concebir una preparación de instrumentistas especializados. La percusión afrolatinoamericana se intenta incluir en algunas instituciones en educación superior en el mundo y hace parte indispensable de la educación rítmica de tales profesionales. Por ello en este artículo se abordan sus principales características desde la perspectiva de una educación musical especializada.

Palabras clave: Educación rítmica, percusión afrolatinoamericana, educación superior.

ABSTRACT

The afro-latinamerican percussion is an indispensable part as a subject in the rhythmic training in music education in Colombia. Which contributes to development of professionals rhythmic education at the career, start to training of professionals at music in different institutions at the higher education in the world has take the afro-latinamerican percussion and and is an indispensable part as a subject in rhythmic education for professionals. This article take the firths caracterictiques views the musical education professional.

Keywords: Rhythmic training, afro-latinamerican percussion, higher education.

INTRODUCCIÓN

Para hacer referencia a la educación rítmica de la percusión afrolatinoamericana es necesario detenerse en la enseñanza de la percusión afro en su vínculo con la rítmica, el ritmo y lo auditivo. De inicio, la cognición musical parte del sistema auditivo al desarrollar la capacidad de percepción de sus elementos constitutivos, estos sonidos, donde el ritmo se ubica en espacio temporal, las alturas de las notas musicales intervienen en la melodía, como también la disposición vertical de ellas son quienes producen la armonía. Hacen que la habilidad auditiva de todos estos elementos sea un punto indispensable en el proceso educativo.

La actitud de escuchar la música de manera pasiva al ser parte del ser humano y por ende de la sociedad, en muchas culturas está relacionada con el movimiento, de esta forma es una experiencia multisensorial al involucrar el sentido auditivo y el movimiento. Por lo que en ello ocupa un lugar especial la sensibilización auditiva y rítmica. Aunque está supeditada a la propiocepción al hacer percepción propia. Esta percepción según Sanabria (2009), puede relacionarse percepción musical-motricidad y al moverse se determina la percepción rítmica.

Esta habilidad puede estar relacionada con aspectos socioculturales, un ejemplo es África, donde el ritmo prima en su música, en su proceso de evolución. Tanto África como sus herederos han desarrollado elementos afines a él como la polirritmia, la polifonía y la polimetría.

La música como una tradición en muchas culturas está ligada a la actividad motora e inseparable de la danza. El ritmo es el eje transversal de estas dos disciplinas artísticas. En consecuencia, al hablar de África y de una cultura en la que el ritmo prima en su música, la misma se crea sobre la base de una función social que puede ser religiosa o de celebración. Se habla de uno de los elementos importantes que es el hilo conductor del ritmo como es el caso de la percusión. Sus diferentes instrumentos han sido objeto de estudio para diversos autores.

Entre los estudios etnomusicológicos, se ha enfatizado en el tempo como lo que Arom (2004), llama las "sílabas rítmicas" utilizadas en instrumentos melódicos y que corresponde al análisis comparativo musical de las divisiones silábicas de las palabras o frases, utilizadas en una canción y para "patrones de ritmo abstracto", donde los instrumentos de percusión hacen parte indispensable para crear diferentes texturas y en su enlace una polifonía rítmica, a través del trabajo en grupo y esa relación que colabora con el arraigo a su cultura.

Las diferentes muestras de instrumentos musicales de percusión se aprecian en los países que hoy albergan a la diáspora africana como parte importante de su cultura, junto a ellos la espiritualidad, la lingüística, que al crear nuevas lenguas han hecho que la cultura afro sea objeto de estudio en diferentes publicaciones. Se destaca Fernando Ortiz en la década del sesenta concerniente al aporte aborigen y luego del africano a la cultura americana, como también la música popular de origen africano en América Latina de Argeliers León.

El concepto Afro-Latinoamérica nace de dos politólogos Anani Dzidzieny y Pierre-Michel Fontaine, que al referirse a afrocubanos, afrocolombianos, afrobrasileños y afroperuanos, partieron de este uso para crear una categoría común a ellos, mucho más grande y que transversaliza estas regiones. Definen Latinoamérica como "el grupo de países gobernados desde el siglo XVI al XIX por España y Portugal".

La definición sociológica del término música popular afrolatinoamericana según Ardito (2007), es la "*música popular latinoamericana en la que predomina la raíz africana*" (p. 7). Al partir con esta definición, el autor aborda la sociología de la música, pues la música hace parte del diario vivir, siendo una de las expresiones más antiguas del ser humano. Tanto que existen melodías que pueden caracterizar a ciertas regiones o pueblos.

Ese ordenamiento del sonido convertido en música se ha convertido en movilizador de sociedades, y su repercusión toma fuerza en formas de pensar y estilos de vida. Por tanto, la música es parte inherente de la sociedad, y el grado de complejidad que abarca el estudio sociológico de la música es amplio, ya que cada forma de sociedad, cultura, grupo e individuo buscan diferentes parámetros en la música a la hora de enfocar el objeto de estudio sociológico.

El contacto de la música y la sociedad donde ha evolucionado la cultura popular, hace que en las diferentes regiones de Latinoamérica donde está la presencia de la diáspora africana, presenta ciertas similitudes de acuerdo al sitio donde se desarrolla.

La educación rítmica tiene en cuenta estos estudios sociológicos como una manifestación específica de la cultura popular, en la que sus instrumentos de percusión son el elemento rector y hacen parte del currículo de la asignatura Percusión Latina, a tener en cuenta la interpretación de patrones básicos, la mecánica, la lectoescritura y la creación-improvisación.

La lectura rítmica musical como en cualquier medio de comunicación es indispensable, ya que en el campo

laboral para un músico percusionista que domine la lecto-escritura en la actualidad, lo colma de herramientas tanto académicas como para su competencia profesional.

Para Fuente & Reid (2018), el arte afrolatinoamericano es la presencia africana en las culturas latinoamericanas que a través de la innovación artística reconstruyeron determinadas prácticas culturales como un medio de resistencia para enfrentar la esclavitud. Muchos géneros musicales escuchados, cantados y bailados en América tienen su raíz en las tradiciones de las comunidades africanas que llegaron al continente desde el siglo XVI y a través de fascinantes procesos de transculturación, mezcla, apropiación y comercialización, varios de ellos se han convertidos en símbolos nacionales.

La creación musical responde a necesidades, preferencias e intereses sociales, en el caso de Latinoamérica la música ha constituido un modo de supervivencia cultural como es el caso de la diáspora africana, que, al valerse de diferentes recursos de su entorno, fabricaron sus propios instrumentos como una forma de arraigarse a su cultura al partir de la música.

Las búsquedas del origen bajo el rastro histórico de los géneros musicales, han sido objeto de estudios musicológicos entre ellos Fernando Ortiz y los elementos africanos en la música se han visto. El término Afro Latino América es un término que se utiliza en los círculos académicos para definir aspectos sociales o culturales de origen africano y también se utiliza para generalizar personas de ascendencia africana. Son ejemplos para definir descendiente: Afrocubano, Afrocolombiano, Afroperuano, Afrovenezolano, etc.

Al tener en consideración las ideas anteriores se crea el constructo educación rítmica de la percusión afrolatinoamericana como el proceso de enseñanza-aprendizaje del lenguaje musical de los instrumentos musicales de percusión, los que aportan un carácter identitario a cada región, que por mucho tiempo se educó por tradición oral y hoy como proceso educativo se sistematiza, como objeto de estudio de la Percusión Latina en la educación superior.

DESARROLLO

Los resultados de la enseñanza artística pueden ser visualizados en los comportamientos del ser humano, como miembro activo de una sociedad, tanto personal como en lo profesional. Y es quien ayuda, a la libre convivencia, en mejora de una sociedad fomentando el valor humano.

Al respecto Willems (2002), afirma: *“nos contentamos, por ahora, con recordar que, en siglos pasados, sobre todo en las épocas de gloria de algunas civilizaciones orientales como las de China, India y Grecia, la música era*

considerada como un valor humano de primer orden, y la educación musical ocupaba un lugar en el desarrollo y en la conducción de los pueblos”. (p.15)

El arte, la educación y la cultura están en continuo cambio, gracias a las transformaciones geopolíticas, tecnológicas y científicas, que afectan la sociedad y la cultura. La importancia de la música y su educación figuran desde el comienzo de las civilizaciones.

Desde la época antes de la era cristiana se ha visto la importancia de la música como función social, tanto de esparcimiento como en el culto religioso, donde primaba la moralidad del ser humano.

Una primera visión, acerca del ser y la praxis de la música, parte con Platón (427-347 a. C.), quien plantea a la música como una disciplina con carácter formador del alma y en base al contacto con ella, Aristóteles (384-322 a. C.), la praxis en la música, donde cataloga que la purificación del ser humano estaba ligada a la percepción auditiva de la música, ideales que hasta hoy en día son utilizados como fundamentos para la musicoterapia. Estos efectos que produce la música fueron reconocidos con tanta importancia como lo es el lenguaje.

En el siglo XVII, Juan Amós Comenius (1592-1670), postula que la música resulta imprescindible desde el vientre materno, en torno a esto se han hecho estudios sobre el feto y el beneficio de la música en él. Con ello puede surgir una hipótesis en la que el ser humano y su entorno como componente musical puede definir rasgos e inclinaciones hacia ciertos géneros musicales.

Ya para Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) la música torna un carácter filosófico e importante en la comunicación humana, además, plantea que la melodía se anticipa al origen de las lenguas. Al respecto, crea una prelación de la parte perceptiva musical e imitativa del ser, tomando como ejemplo al oído por encima de la lectoescritura musical al referirse a los ojos, determinando el valor en cultivar el oído, la rítmica, la agógica y la improvisación.

Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) reformó la pedagogía tradicional al incluir la Educación Artística como una asignatura separada de la educación general, que capacita al ser humano para desarrollar el pensamiento y la expresión. Democratizó la educación y consideró a la música como el camino efectivo para la educación moral y para su enseñanza recomendó aplicar lo perceptivo seguido de la escritura y por último el desarrollo intelectual.

La importancia del desarrollo y la educación de los sentidos, la otorgó Friedrich Fröbel (1782-1852) partiendo desde el vientre materno hasta la primera infancia, otro aporte fue crear el kindergarten, analizando que en esta

primera etapa de la vida se cultiva el reconocimiento de figuras geométricas y mejora la actividad rítmica musical.

El continuo proceso evolutivo de la naturaleza humana y sus diferentes formas de expresión en el proceso de enseñanza-aprendizaje se basan en comunicar sus puntos de vista y la disposición emocional del ser. Al respecto Langer (1895-1985) aporta a la educación musical la teoría de la relación con el lenguaje de los sentimientos.

El proceso de enseñanza-aprendizaje de la música en la educación superior se vinculó con los conservatorios al referirse a escuelas de Educación Artística donde se conservan las tradiciones y sus técnicas. Estas instituciones aparecen en el siglo XVI principalmente en Italia, las que generalmente eran de carácter benéfico y estaban destinados a la formación de personas con escasos recursos quienes además de la música se instruían en otros oficios. Entre los más sobresalientes están: el Conservatorio de Santa María di Loreto en Nápoles (1537), Conservatorio Dei poveri di Gesù Christo, Conservatorio di Sant Onofrio y el Conservatorio Della Pietà dei Turchini.

Posteriormente el estado colaboró al aportar recursos, son un ejemplo de ellos: el Real Conservatorio de Palermo (1615), Conservatorio Santa Cecilia (1566), Conservatorio Real de Nápoles, el Real de Milán (1807), Regio Istituto Musicale di Firenze (1860), en España real Conservatorio María Cristina de Madrid (1830).

En Cuba en 1885 surge el Conservatorio Nacional de Música en La Habana. Y en Colombia a raíz del movimiento musical de 1846 y la creación de la Sociedad Filarmónica, surge a partir de 1882 la Academia Nacional de Música en Bogotá, la que luego se convertiría en el Conservatorio Nacional de Música en 1910, y a partir de 1935 forma parte de la Universidad Nacional de Colombia. Cabe anotar que estas instituciones educativas toman fuerza en el siglo XIX, en el momento en que la iglesia pierde el poder y el control de la educación musical, lo que por siglos fue su estamento rector.

Para el autor, la educación musical y su proceso de enseñanza-aprendizaje en la educación superior se define como la disciplina y su formación, en la que el arte es el punto de partida para sensibilizar, amar la música, crear un sentido crítico y estético de los valores humanos. Para su desarrollo se han creado procesos académicos en los que se aplican métodos de enseñanza encaminados a la musicalización del educando en miras que el egresado posea una excelencia humana y profesional, que influya en el desarrollo cultural, social y económico de un país y en un mercado laboral con tendencia a la globalización, ya que la predilección de muchos egresados es trabajar en otros países.

En el proceso de enseñanza-aprendizaje musical en la educación superior, y en particular en la formación del Maestro en Música, el docente debe tomar en cuenta que la sensibilidad auditiva y rítmica de los estudiantes se refuerzan, pues tal sensibilidad se manifiesta en el ser humano desde el vientre materno, el feto puede reaccionar con el movimiento al escuchar sonidos externos. Al respecto se han creado teorías como “el efecto Mozart” que contribuye a una apreciación musical al partir del período prenatal. Que diversos estudios demuestran que el feto reacciona a factores externos como el sonido.

A juicio del autor, se cuestiona por qué se excluyen a otros referentes importantes de la música como Bach, Vivaldi, entre otros; y por qué no, si se habla del contenido de la educación auditiva musical, no se adiciona en la apreciación la música tradicional para identificar a Latinoamérica como una forma identitaria, como los géneros que hacen parte de un contexto cultural propio, como por ejemplo el latinoamericano con canciones populares de cuna, un danzón, un bullerengue, un abozao, un bolero, o los principales referentes de artistas e intérpretes, como Bola de Nieve (con “Drume negrita”) en Cuba, o las canciones tradicionales de cuna del Pacífico Sur de Colombia.

Asimismo, después de nacer cada vez que el niño perfecciona el proceso auditivo, también aumenta el proceso humano comunicativo en su proceso de formación. Al escuchar nuevos sonidos genera más posibilidades de imitación. Una relación del binomio oído-voz, o sea la educación auditiva-educación vocal.

Esta relación natural de sensorialidad, en la que el niño, parte de la audición en busca de nuevos elementos de comunicación y en la que *“Piaget confiesa haber observado a un niño que, a partir de la segunda semana de su nacimiento, detenía su llanto para escuchar un sonido emitido junto a su oído”*. (Fuentes & Cervera, 1989, p. 158). Por consiguiente, que cada vez que haya un contacto repetitivo con palabras, sonidos, frases, melodías, el niño esta sensorialidad hace que se apodere de ellas volviéndolas parte de su forma de expresión y su lenguaje.

Las actividades artísticas al ser eminentemente sociales poseen diferentes formas de comunicación en ellas como la expresión corporal y los medios expresivos de la música, estas se reflejan en la comunicación de mensajes cualitativos en los que el receptor percibe esta información según su punto de vista o la educación del código que se está manejando. Este código puede ser catalogado como un lenguaje, el cual sirve de enlace o medio entre el emisor y receptor.

Al partir del concepto de la música como *“una de las manifestaciones artísticas más significativas que refleja los*

fenómenos de la vida social y utiliza un lenguaje particular, mucho más abstracto que aquellas artes que se valen de otros medios expresivos dados a través de la representación gráfica, visual, ora”, diferentes investigadores como Bidot, Rodríguez & Chorens (1990), desde esta perspectiva, abordan a este lenguaje particular abstracto, inmerso en cada una de las culturas y géneros musicales de Latinoamérica que hacen que haya diferencias y determinen los estilos que pueden surgir entre los grupos étnicos.

Tales elementos deben tenerse presente en el proceso de enseñanza-aprendizaje musical, teniendo en cuenta que existen diferentes códigos utilizados como medio de comunicación en los que se puede mencionar el lenguaje matemático, plástico, dramático y técnico, entre otros. Al mismo tiempo, si se elabora una relación lenguaje verbal y musical, ambos son exclusivos del ser humano y comunican, aunque el lenguaje musical es más conceptual.

A lo anterior, el proceso que brinda que el educando desee recibir una educación musical especializada debe partir de recibir una educación musical masiva que compromete el cumplir la fase de estimular los receptores sensoriales auditivos, cinético y rítmico, como su implicación que le permitan mediante diferentes tareas apreciar, comprender, valorar y disfrutar la música, al partir de la educación auditiva rítmica hasta llegar a la lectoescritura y la creación.

Al ser la música y su lenguaje una manifestación humana, tiene diferentes concepciones filosóficas, la interacción del sonido y ser humano se ve reflejado en creencias religiosas o tendencias estéticas hasta terapéuticas, entre otras. Al mismo tiempo Willems (2002), expresa que *“la educación musical debe seguir las mismas leyes psicológicas que las de la educación del lenguaje”* (p. 35)

Desde este punto de vista, el autor toma como ejemplo y modifica el siguiente esbozo, haciendo una analogía entre lenguaje musical y lenguaje verbal a tener en cuenta en el proceso de enseñanza-aprendizaje musical:

- Percepción de sonidos: Escuchar la voz/Mirar fuentes sonoras (1), Prestar atención (2).
- Organología: Tonos de voz/Copiar digitación (3), Mirar la vocalización (4).
- Expresión: Imitar los gestos/Conservar sonidos (5), Conservar elementos del lenguaje (sonidos de vocales y consonantes) (6).
- Guardar Intervalos: Memorizar sílabas/Memoria musical (7), Repetición de palabras/ frases musicales o patrones básicos (8).
- Onomatopeya: Imitar sonidos/Solfeo (9), Lectura/ Transcripción (10), Dictado (11).

- Motivos melódicos o rítmicos: Palabras/Frases musicales (12), Oraciones (13).
- Notación: Gramática/Dinámicas o Matices (14), Signos diacríticos como Acentos (>), Tilde/Arsis (´), Tenuto (-), Acento circunflejo (^), Staccato (.), Acento Breve (˘) (15).
- Reconocer motivos rítmicos-Saber que se lee o escribe (16).
- Crear motivos rítmicos: Desarrollar oraciones/ Improvisación (17), Creación literaria/composición musical (18).

El lenguaje musical y su didáctica hace alusión a las técnicas y métodos de enseñanza partiendo de la lectoescritura con los diferentes códigos utilizados en la música. En concepto de Willems (2002), para obtener un buen desarrollo del educando se debe seguir un orden psicológico en el que cada actividad procesual colabora hacia un determinado fin.

A partir de tener presente los elementos anteriores se proponen las actividades de Willems (2002), modificadas por el autor de esta investigación, y al frente se relacionan con los ejemplos de la anterior analogía en el proceso de educación musical que abarca este documento.

Estas actividades son:

- A) Actividad sensorial, en donde se utiliza la percepción auditiva (1,2,3).
- B) Percepción visual, donde al observar se aprende (4,5).
- C) Memoria, retentiva musical (6,7,8).
- D) Actividad afectiva, imaginación retentiva afectiva (9, 10,11,12, 13).
- E) Actividad mental (14, 15).
- F) Actividad inventiva (16).
- G) Actividad creadora (17, 18).

Para Bowman & Frega (2016), la solidez del proceso de enseñanza-aprendizaje musical como disciplina está en un proceso evolutivo y a pesar de su importancia social ya que hace parte en el desarrollo y diario vivir del ser humano, la filosofía en la educación musical se encuentra aún en etapa de nacimiento, que el número de investigadores ha aumentado en los recientes años, aunque su cantidad es bastante pequeña.

En ciertas sociedades la transmisión oral (de generación en generación) ha sido un método para perdurar “el legado de saberes” y su cultura. En el caso de sociedades como la occidental el lenguaje musical se ha fortalecido, pero ha perdido valor en el diario vivir, es ahí donde la educación musical *“pasa a ser, entonces, una necesidad,*

tanto para asegurar la transmisión de un determinado sistema de comunicación como para el desarrollo de las aptitudes individuales que inciden sobre la educación integral del ser humano. (Vilar, 2004, p. 3)

En Latinoamérica y como consecuencia de la globalización, en la educación superior surge la necesidad de conocer, diferenciar y desarrollar los lenguajes de géneros musicales tradicionales y populares que conllevan a un buen desempeño profesional.

En Colombia se evidencia que para el buen desempeño de un músico profesional en el proceso de enseñanza-aprendizaje este debe ser versátil en el sentido de adaptarse a diferentes situaciones musicales. Por tal razón se cree necesario diseñar acciones que brinden al educando recursos para que pueda interactuar en varios géneros mediante

“Al ser la música tradicional aún marginal en la oferta educativa de los conservatorios de Europa occidental, la educación formal superior profesionalizadora del músico tradicional resulta un tema muy poco tratado.” (Vilar, 2006, p. 2)

El término música popular como concepto se utiliza para denominar el conjunto de música comercial en el que se encuentran los géneros musicales actuales. En ellos están incluidos el pop, rock, jazz, son, timba, salsa, entre otros. También se puede utilizar en términos musicológicos refiriéndose al folklore y a la música de tradición oral. En torno a este concepto la calidad de esta música siempre ha estado en juicio, pues la preparación técnica de sus ejecutantes en su gran mayoría son empíricos, como también se han formado por transmisión oral y muchos de ellos no han estudiado en instituciones educativas especializadas.

Al tener en cuenta que la música popular hace parte del diario vivir y los medios de comunicación han influido en la difusión de ella, aunque en unos casos se ha desviado la importancia de esta música por tendencias mercantilistas. Las representaciones musicales populares también toman un contexto religioso. Tanto que en determinadas algunas culturas las prácticas sociales o rituales no pueden estar separados de la música.

A mediados del siglo XX a partir del estudio de la música popular en la sociedad y sus manifestaciones nace la etnomusicología, la que Alan Merriam (1923-1980) la define como “el estudio de la música en la cultura”, y para María Ester Grebe (1928-2012) “fusiona la Musicología y la Antropología”, en la que premia el estudio del fenómeno sonoro o musical más que la diferencia de culturas o

regiones geográficas, siendo más descriptivo que comparativo (Grebe, 1976).

Este término fue creado en 1950 por el violinista holandés Jaap Kunst (1891-1960) al publicar en Amsterdam el libro “A Study of the Nature of Ethno-musicology, its Problems, Methods, and Representative Personalities”. La diferencia que tiene con la musicología es su objeto de estudio al definirla como “el estudio de todos los fenómenos relacionados con la música”, entre ellos el enfoque histórico, científico y social. En 1777 el considerado fundador de la musicología Johann N. Forkel (1749-1818) al publicar “Über die Theorie der Musik”, divide esta ciencia musical en: sonido físico (acústica), sonido matemático (construcción de instrumentos), gramática musical (notación y teoría), retórica musical (forma y estilo) y criticismo musical (estética e interpretación).

Cabe resaltar, acerca del término música folclórica, el folklore general estudia un segmento pequeño de la música, haciendo énfasis en los textos de las canciones folclóricas, y otras disciplinas, como las artesanías, bebida, comida, literatura oral, medicina tradicional, mitos, entre otras.

Por tal razón se recomienda utilizar la palabra música tradicional, que es la que representa la música transmitida por tradición oral, que no se ha graficado ni representada en partituras y generalmente de origen anónimo. Esta música es “funcional”, que quiere decir diseñada para una determinada función social o religiosa.

Desde la perspectiva del autor, en diversos tipos de músicas, que entre ellas esta la música tradicional latinoamericana por su característica, esta posee un escaso registro escrito de consulta, y donde esas melodías como también su actividad instrumental sonora se puede perder con el tiempo o a raíz de la comercialización de otros géneros y la globalización.

La formación del músico tradicional y popular normalmente es de tradición oral, proceso en el cual el artista no aprende a leer ni escribir música, este es un espacio donde las melodías se conservan al recordarlas de generación a generación y el proceso de musicalización ayudaría a mantener estas raíces.

El diccionario de la Real Academia Española (2019), define al ritmo como: “Del lat. ‘rhythmus’, y este del gr. $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ *rythmós*, der. De $\rho\acute{\epsilon}\iota\nu$ *reîn* ‘fluir’. 1. m. Orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas. 2. m. Sensación perceptiva producida por la combinación y sucesión regular de sílabas, acentos y pausas en el enunciado, especialmente en el de carácter poético. 3. m. Mús. Proporción guardada entre los acentos, pausas

y repeticiones de diversa duración en una composición musical”.

El ritmo abarca todas las artes como concepto, en las artes plásticas se manifiesta en el “espacio”, al tenerse en cuenta la distribución de sus componentes como figuras, arcos, columnas, y como manifestación en el “tiempo”, también se manifiesta en artes como la poesía, la danza y su importancia se magnifica en la música, pues es su elemento rector. La métrica es aquí el componente técnico que lo estructura, por medio de la unidad de medida llamada compás.

La codificación del ritmo en la escritura musical como esquemas estandarizados en la cultura occidental para perpetuarse o perseverarse, se plasman en el pentagrama, los signos son las figuras musicales correspondientes a la duración de cada una o ritmo y a su altura, en tanto las indicaciones de compas y su división a la métrica.

Una frase o porción indeterminada de ritmo se denomina “formula rítmica”. Respecto a lo anterior Piñeiro (2002), postula: *“Al igual que las letras se agrupan en sílabas, las sílabas en palabras y éstas en oraciones, frases, etc., las figuras musicales se agrupan en fórmulas rítmicas elementales, que pasan a construir otras cada vez más importantes”*. (p. 69)

Al hacer una comparación de lo anterior en concordancia con la escritura rítmica, las notas musicales y su agrupación de menor a mayor son: nota, inciso, motivo, semifrase, frase y periodo. Es pertinente tener en cuenta que los motivos son el elemento primario de una composición. De igual manera, el ritmo y su educación musical se puede sustentar con las leyes psicológicas de la educación del lenguaje, al tener en cuenta este proceso como una actividad en que se desarrolla de la siguiente forma: escucho-pienso-repito-escribo-leo-analizo-creo.

La primacía del ritmo fue otorgada por el materialismo del siglo XIX, siendo este, la base de los medios constitutivos de la música en este orden: ritmo, melodía y armonía. Sin ritmo no hay melodía, y sin melodía no puede existir la armonía. Para otros autores también hacen parte de estos medios constitutivos de la música: el sonido, el contrapunto y la forma.

Por lo anterior, el ritmo puede existir independientemente de la melodía y la armonía, mas no la melodía ni la armonía pueden prescindir del ritmo, se pueden escuchar términos como “diseño melódico-rítmico” (Sánchez & Morales, 2000), como también “ritmo-armónico”, que hace referencia a acordes consecutivos, los que se perciben a lo largo de una obra musical.

Muchos teóricos del siglo pasado hicieron énfasis en el estudio del ritmo como elemento esencial para la sensibilización musical, un gran referente es Emilie Jaques-Dalcroze (1865-1950), quien a comienzos del siglo XX crea la necesidad de un mayor acercamiento a la enseñanza de la rítmica o ritmo del cuerpo.

Otro importante referente fue Maurice Martenot (1898-1980), su método desarrolla el ritmo a partir del tempo interno o natural y que a través de juegos “despierta el sentido rítmico”. Para Willems (2001), el ritmo hace parte de la triada musical, junto a la melodía y la armonía, quien es la vida de esta triada y son “elementos de una síntesis musical-humana”, ya que la música es una acción o modo de expresión del ser humano. Al respecto, conceptualiza ritmo como “ciencia de las formas rítmicas” y la métrica como el “medio intelectual de medición”, acerba críticamente, que tratados musicales tergiversan ritmo con el estudio del compás (Willems, 1993).

Carl Orff se basó en el concepto ritmo-lenguaje, el cual utiliza al ritmo como punto de partida de la educación rítmica, usando percusión corporal e instrumentos de percusión, además combinó música, movimiento y lenguaje para desarrollar las capacidades perceptivas y de expresión, fortaleciendo la creatividad.

Al respecto del ritmo y su actividad la rítmica también se puede ubicar como una habilidad y el desarrollo de esta se refleja mucho más cuando esta actividad es grupal al involucrar coordinación entre sus actores. Las capacidades rítmicas humanas se localizan en el hemisferio derecho, donde también se encuentra la percepción, la atención y la memoria.

En este orden de ideas el desarrollo del ritmo en el lenguaje musical como parte de una manifestación artística favorece la coordinación y sincronización de los movimientos del cuerpo, ayuda a mantener y respetar el pulso de un grupo en sus prácticas, responder sensorialmente con movimientos relacionados con la audición musical, papel en el cual el percusionista es el pilar fundamental o base como acompañante de la melodía y la armonía.

El ritmo y la percusión forman parte de un “engranaje perfecto” en el que las manifestaciones musicales tradicionales y populares se apoyan para su desarrollo. Para el autor de esta investigación el ritmo percusivo es el pilar de cada música tradicional o popular, y es quien particulariza los géneros de cada región latinoamericana.

Por lo antes expuesto, esa habilidad rítmica que se puede modelar a través de una formación que para Sánchez & Morales (2000), la educación rítmica es uno de los seis componentes inmersos en la educación musical, y es

esta, quien guía el tratamiento metodológico de cada uno de ellos, según su finalidad o énfasis en la educación del hombre: en el método de Dalcroze y de Orff es la rítmica expresada en el ritmo del lenguaje, la palabra, la ejecución instrumental y la improvisación.

Esa importancia que posee el ritmo y los métodos activos para la enseñanza musical, puede partir de la prosodia como parte de la gramática tradicional que enseña la pronunciación y acentuación correcta, así utilizando palabras existentes o que imitan un sonido para formar onomatopéyas. Para muchos pedagogos el ritmo es un elemento esencial para la sensibilización temporal de la música en el niño en el terreno educativo, primordialmente en los métodos de investigadores como Jaques-Dalcroze, Orff, Martenot, Willems y Kodaly.

En torno a lo anterior, el análisis de esa conexión entre el educando y la música para generar un proceso educativo encaminado al fortalecimiento de la sensibilización temporal hace que se genere para su estudio la rítmica. En el caso de la expresión corporal la regularidad rítmica puede ocasionar un estímulo motriz y ese movimiento puede causar danza.

Esta regularidad aplicada al análisis fenomenológico musical se puede complementar con el uso de los diferentes componentes temporales como el pulso, acento, subdivisiones y motivos rítmicos que hagan que el estudiante adquiera un dominio tempo-motriz, el cual le proporciona una habilidad en la que se puede desenvolver en un contexto interpretativo.

Además, la importancia de este componente para el desarrollo de las capacidades y habilidades musicales ha hecho que se fundan términos que lo involucran, son ejemplos: en el trabajo rítmico corporal está incluido el ritmo. Este último puede ser trabajado de forma aislada a partir de sus propios medios de expresión. De igual manera: se fundieron esquemas en uno solo y se agruparon los términos de improvisación rítmica y melódica.

También un componente musical puede contener a otro. Por ejemplo, los diferentes medios de expresión relacionados con la voz tienen implícitos en el ritmo, este último es básico en el desarrollo de las habilidades musicales.

A comienzos del siglo XX Emilie Jaques-Dalcroze crea "La rítmica Jaques-Dalcroze" o "Euritmia" que se define como un método de educación musical en el que combina el movimiento corporal y el movimiento musical en beneficio de las personas al desarrollar sus facultades artísticas, como también formando parte terapéutica. Este método activo de la música busca el desarrollo perceptivo del ritmo a través del movimiento.

Este método inicia al estimular la motricidad global (por medio de saltos, caminar), la percepción (al escuchar elementos externos), la conciencia corporal (al escuchar su cuerpo), como también permite sensibilizar al músico para que por medio del dominio del movimiento luego exteriorice y transmita su musicalidad o expresión a través de una comunicación no verbal. Así también la rítmica es una práctica interdisciplinaria ya que con la ayuda del ritmo crea una comunicación entre Cerebro-Ritmo-Cuerpo-Danza, al partir de la música, hacia la danza y llega a la educación física con la gimnasia rítmica.

El objetivo principal del método llamado Euritmia ayuda a crear una comunicación rápida entre el cerebro y el cuerpo con la ayuda del ritmo al basarse en la experiencia corporal.

La rítmica es considerado un método activo, ya que motiva y cuenta con la participación del estudiante, en el que el sentido musical se desarrolla y a través del raciocinio se establecen conclusiones partiendo de la observación de los hechos (forma inductiva).

Por otra parte, así como cada país organiza según sus necesidades los contenidos de educación, y a pesar que su promulgación es escasa, la educación rítmica está inmersa en la educación estética, como la danza y la música. En este documento se hace énfasis en la rítmica en la educación musical especializada, al referirse a la formación musical en educación superior de profesionales en el arte.

En la enseñanza musical, el ritmo y su apoderamiento presenta dificultades para ciertas personas, teniendo en cuenta que la música occidental posee infinitas posibilidades rítmicas, es importante encontrar soluciones pedagógicas para desarrollar una visión diferente y apropiarse de él.

La importancia del ritmo en la educación superior se ha visto relegada a la enseñanza del solfeo, que aunque valorándolo como un hecho beneficioso de la enseñanza musical y que ha sido un gran punto de partida en un momento o contexto determinado, al estar enlazado con la melodía, este no ha tenido la relevancia que posee como un elemento singular y que en otros contextos diferentes a los occidentales tiene un gran potencial en diversidad de posibilidades. Al respecto, también se manifiesta al ver una crisis en que el educando se limita esencialmente a la lectura, y donde la creación o improvisación queda en un último plano.

Es importante destacar que el solfeo colabora con la educación musical, más no es una parte esencial del proceso musical o para musicalizar al estudiante, pues las nuevas

propuestas musicales en muchos casos se divorcian de la partitura y pueden estar en un cambio continuo de formas y estados. El ritmo y su enseñanza por su parte se puede direccionar a la improvisación o la creación.

Con respecto a lo anterior cabe anotar que una solución a este problema puede ser seguir determinados métodos que se puedan complementar con nuevas estrategias en las que se tengan en cuenta las herramientas que necesita el egresado para obtener un desarrollo del ser como persona y como un profesional productivo para la sociedad.

Al respecto Maravillas (2007), afirma que *“los métodos no pueden satisfacer todas las expectativas. Éstos presentan en común varios aspectos débiles que limitan su eficacia: inician a una música, no a la música; no evitan el escollo del solfeo y no resuelven nada fundamental propósito de éste”* (p. 16)

Al utilizar el ritmo en musicalizar de forma integral, se da paso a la innovación del estudiante, lo que puede ser una consecuencia de la investigación tendente a formar un vínculo entre la teoría y la práctica. Este es otro punto de vista que se pone a consideración, ya que en el siglo pasado la pedagogía musical se centró en estudios en la población de la educación escolar y preescolar, lo cual produce una escasa bibliografía en estudios sobre la educación superior musical y por ende, del ritmo y su educación.

CONCLUSIONES

El análisis realizado desde la teoría corrobora que la educación rítmica de la percusión afrolatinoamericana en la carrera Maestro en Música posee potencialidades, aún poco aprovechadas. Para solucionar esta problemática se precisa alcanzar mejores relaciones entre las dimensiones: del lenguaje musical, lo vivencial-aprehensivo y lo tradicional desde esta educación rítmica, sustentada en los componentes rítmico y auditivo perceptivo, en correspondencia con las exigencias de este proceso en Colombia.

Por tanto, se hace imprescindible crear una cultura de actualización de los elementos de la educación rítmica de la percusión afrolatinoamericana en los estudiantes y docentes de educación musical y música, de manera que brinden nuevas expectativas de calidad en la educación superior. Ello permite la transmisión de la cultura vinculada con esta área para poder vivenciar y apreciar el entorno donde se ejercen diversos grupos instrumentales de esta materia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ardito, L. (2009). Música popular Afrolatinoamericana. Una deuda pendiente desde la sociología. (Ponencia). XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Buenos Aires, Argentina.
- Arom, S. (2004). African polyphony & polyrhythm, musical structure and methodology. Cambridge University Press.
- Bidot, J., Rodríguez, D., & Choren, R. (1990). Selección de lecturas de apreciación musical. Pueblo y Educación.
- Bowman, W., & Frega, A. (2016). Manual Oxford de Filosofía en Educación Musical. Un Compendio. Sb Editorial.
- Fuente, A., & Reid, G. (2018). Estudios Afrolatinoamericanos: una introducción. CLACSO,
- Fuentes, P., & Cervera, J. (1989). Pedagogía y didáctica para músicos. Piles, D.L.
- Grebe, M. (1976). Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos. Revista Musical Chilena, 30(133), 5-27.
- Maravillas, A. (2007). Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical, una selección de autores relevantes. Ed. Graó.
- Piñero, C. (2002). Teoría de la música. Pueblo y Educación. Real Academia Española (2019). Diccionario de la Lengua Española. Espasa *Calpe*.
- Sanabria, D. (2008). Música y movimiento. Ciencia Cognitiva: Revista Electrónica de Divulgación, 2(1), 22-24.
- Sánchez, P., & Morales, X. (2000). Educación musical y expresión corporal. Pueblo y Educación.
- Vilar, J. (2006). La música tradicional en la educación superior; situaciones actuales, posibilidades y retos de futuro de una vía formativa necesaria. <http://musica.rediris.es/leeme/revista/vilarjm06.pdf>
- Vilar, M. (2004). Acerca de la educación musical. *Revista electrónica ... Didáctica de la Música*, 18, 63-70.
- Willems, E. (1993). El Ritmo musical. Paidós.
- Willems, E. (2001). El oído musical: la preparación auditiva del niño. Paidós.
- Willems, E. (2002). El valor humano de la educación musical. Paidós.