

además la palabra, como el caso de la práctica del “canto a lo pueta”? Un libro que no solamente entrega propuestas interesantes y estimulantes, sino que además abre preguntas, ciertamente merece ser leído y, en este caso, escuchado.

Cristián Guerra Rojas
Facultad de Artes,
Universidad de Chile, Chile

Gina Allende Martínez. *Manual para la práctica integrada del ritmo en la clase de solfeo. Puro ritmo*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2011. 290 pp.

Puro ritmo es la segunda publicación de Gina Allende como apoyo al aprendizaje del lenguaje musical. En este libro aborda específicamente el problema del ritmo, según el predicamento de que su ejercitación y aprendizaje deben realizarse en permanente y clara vinculación con la música misma, en un tratamiento integrado de sus partes constituyentes.

Este manual consta de cinco capítulos en que se distribuyen los 146 ejercicios de este libro, a saber: capítulo 1: Ejercicios a una voz; capítulo 2: Ejercicios a una voz con heterometría; capítulo 3: Ejercicios rítmicos a dos o más voces. Polirritmia; capítulo 4: Ejercicios a dos o más voces con heterometría. Agrega además una bibliografía, una discografía y un anexo con partituras recomendadas para trabajar en clase.

Los ejercicios presentados fueron creados por Gina Allende y por estudiantes que participaron de sus clases. Ella los orientó en la composición de un importante número de los ejercicios incluidos en este texto.

Cada ejercicio está antecedido por una pequeña ficha técnica, en que se describen el compás utilizado, los patrones rítmicos trabajados y el o los procedimientos musicales o estilísticos empleados. En los capítulos 1 y 3, se presentan las actividades que la autora sugiere para abordar de distintas maneras cada ejercicio. Las actividades propuestas apuntan a aspectos técnicos y de interpretación. Promueven en todo momento una actitud crítica y creativa en su realización. Esto último es el resultado de un trabajo que fue pensado y probado para un resultado sonoro particular, no tan sólo para una ejercitación técnica. En los capítulos 2 y 4 no hay actividades específicas. Sólo aparece una indicación de la autora en la que precisa que las actividades de los otros capítulos pueden ser usadas en éstos. Creemos que en estos dos capítulos, que tratan la heterometría, hubiese sido muy bien recibida la incorporación de actividades específicas, por la importancia y por los desafíos pedagógicos que involucra el tratamiento de la heterometría.

La escritura musical es clara y rica en uso de signos expresivos y de estructura, tales como barras de repetición y casillas, lo que promueve la familiarización del estudiante con su uso que es habitual en la escritura musical tradicional.

Se observan algunos errores de edición, tales como la categorización como “binario compuesto” de los compases con numerador cinco (ejercicios 116 a 121) o la repetición de las actividades de los ejercicios 39 y 40, que esperamos se corrijan en una futura edición.

Uno de los méritos de este material es la incorporación en varios ejercicios de un amplio repertorio musical proveniente de compositores tan diversos como Jean-Baptiste Lully, Maurice Ravel, Violeta Parra o Víctor Jara, para trabajarlo en base al registro grabado de sus obras. Esto se puede hacer en forma simultánea a la ejecución en vivo de los ejercicios del texto, de modo de insertar al estudiante en diferentes contextos musicales y hacerlo sentir parte de ellos.

Se valora la presencia de un lenguaje técnico musical para la descripción de los ejercicios, ya que éstos habitualmente son transmitidos oralmente entre profesores y estudiantes, lo que da pie a diversas interpretaciones sobre un mismo término. Por momentos surge la necesidad de aclaración de algunos términos en el texto, lo que pudo haberse incluido en alguna sección especial, para informar claramente a cualquier lector interesado. Específicamente, para referirse a la acentuación interna de los compases mixtos la autora utiliza tanto el signo más entre los dígitos que definen el tipo de acentuación, como dos puntos entre estos mismos dígitos (Ej: 2+3, 3+2; 2:3, 3:2). Por ende, los dos puntos, que otras veces se utilizan para indicar algún tipo de polimetría, tendrían este significado en este caso. Otro ejemplo que se observa en varios ejercicios, es la utilización del término “derivados del

seisillo de semicorcheas” (págs. 216-244), para referirse a las distintas posibilidades de subdivisión en semicorcheas de la unidad de negra con punto en un compás compuesto con denominador 8. Esto llama la atención, debido a que habitualmente el sufijo “illo” hace referencia a figuras irregulares, como lo sería si éste se presentara dentro de una unidad de tiempo “negra”.

La discografía es extensa. Debido a que está inserta en un manual, sería positivo que en una futura edición pudiera ir acompañada de algunas sugerencias metodológicas, ya que su presencia indica que fue utilizada con propósitos pedagógicos y que se efectuaron diversas actividades con ella. Asimismo, se sugiere que incluya, además de la información acerca del grupo que difundió la música (específicamente en el caso de la música popular), a los autores o la proveniencia de la música, si es de tradición popular sin autor conocido.

Un mérito especial lo constituye el énfasis de la autora en los problemas propios de la interpretación vocal e instrumental. Ellos están presentes a lo largo de todo el libro y están referidos a manera de ejemplo a los ataques de cada instrumento en los ejercicios, a las versiones sugeridas en diferentes tempi, a las sugerencias de combinaciones específicas de familias instrumentales, a la aplicación de agógica, dinámica y articulación de acuerdo a los ensambles instrumentales sugeridos, o a la percepción interna de los pulsos en cada ejercicio. Todos estos aspectos siempre favorecen la audición, reflexión y vinculación del estudiante con su quehacer cotidiano musical y hacen de cada ejercicio un aprendizaje significativo, que va más allá de la mera suma de valores rítmicos, para convertirlos en pequeñas piezas musicales.

El ritmo es tratado aquí a partir de variadas técnicas o procedimientos musicales, tales como el uso de ostinatos (ejercicios 27, 115, entre otros), imitaciones (ejercicios 82, 94, 103, entre otros), uso de estilo antifonal (ejercicios 71, 72, 126, entre otros), estilo responsorial (ejercicios 15, 26, 95, 113, entre otros), estilo salmódico (ejercicios 15, 26, 30, 50, 95, entre otros), o al trabajo en hoquetus, en que al repartir un ritmo o una secuencia de ritmos determinados entre dos o más intérpretes, se promueve la precisión rítmica y la audición mutua entre los ejecutantes (ejercicios 107, 112, 124, entre otros). Todo esto sin duda otorga a cada ejercicio un valor adicional, lo que promueve una ejercitación entretenida y dinámica para el estudiante.

Puro Ritmo es un texto altamente recomendable para docentes especializados en lenguaje musical y para estudiantes de música en general. Promueve la participación activa y creativa de sus lectores en el aprendizaje del ritmo, integra cuidadosamente a todos los componentes de la música, por lo que cumple el propósito fundamental de este trabajo: aprender música haciendo música.

Tania Ibáñez Gericke
Facultad de Artes,
Universidad de Chile, Chile
taniaig@gmail.com

Gustavo Goldman. *Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-1890*. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2008. 252 pp. Incluye ilustraciones y ejemplos musicales.

La investigación que Gustavo Goldman nos presenta (la segunda sobre este problema)¹ abarca los procesos históricos que explican –y evidencian– la eminente participación de la población traída del África y su descendencia, en la conformación del ámbito musical y danzario del tango rioplatense entre 1870 y 1890. Para ello describe relaciones o series de conexiones –sociales, culturales, históricas y musicales– que incidieron en el desarrollo de la música/danza tango. Se ocupa, en la explicación, del uso e integración de los repertorios de las comparsas carnavalescas de las sociedades de negros, como parte de las estrategias de representación simbólica de los afrodescendientes en Montevideo durante la década de 1870. Sin desprenderse del análisis musical y textual en *Lucamba* se demuestra la relación histórica y musical entre tres ritmos que gozaron de gran popularidad en el siglo XIX (ilustrando la explicación con ejemplos musicales), que además son tradicionalmente asociados a lo

¹; *Salve Baltasar! La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo*. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2003 [1997].