

Memory and voice in music teaching: transmission and learning systems

Maria Incoronata Colantuono Santoro

Universitat Autònoma de Barcelona, España

Abstract

The construction of the foundations of musical language is nourished by internalized elements: sound references that possess both mnemonic and emotional roots. These references originate from experiences that induce sensory changes and significantly impact the emotional sphere. Consequently, we observe that, even after centuries of oral transmission of musical repertoires, enduring melodies retains mnemonic efficacy. Moreover, these melodies often carry texts associated with emotionally significant contexts. The teaching of music should consider these aspects, acknowledging the pre-eminence of the emotional factor (*emotional quotation*) over the intellectual factor (*intellectual quotation*). If *memory* stands as the primary keyword in the paradigm shift of music education, the second one is *voice*. The voice serves as the principal vehicle of musical communication and, simultaneously, a direct expression of our bodies.

Keywords: memory, voice, music teaching, medieval music.

La memoria y la voz en la didáctica musical: sistemas de transmisión y aprendizaje

Resumen

La construcción de los fundamentos del lenguaje musical se alimenta de elementos internalizados: referencias sonoras que tienen raíces tanto mnemotécnicas como emocionales. Estas referencias surgen de experiencias que, al provocar cambios en el ámbito sensorial, impactan significativamente en la esfera emocional. En consecuencia, observamos que incluso después de siglos de transmisión oral de repertorios musicales, las melodías duraderas exhiben eficacia mnemotécnica. Además, estas melodías suelen contener textos asociados con contextos emocionalmente significativos. La enseñanza de la música debe considerar estos aspectos, reconociendo la preeminencia del factor emocional (*emotional quotation*) sobre el factor intelectual (*intellectual quotation*). Si *memoria* es la palabra clave principal en el cambio de paradigma de la educación musical, la segunda es *voz*. La voz sirve como vehículo principal de comunicación musical y, al mismo tiempo, es expresión directa de nuestro cuerpo.

Palabras clave: memoria, voz, didáctica musical, música medieval.

Introducción

Las melodías de las canciones de cuna, que guardamos en nuestra memoria, además de su connotación emocional, poseen una estructura métrico-melódica que favorece su pervivencia oral: intervalos mnemotécnicamente significativos, esquemas métricos con una distribución de acentos que marca cierta regularidad en la longitud de los versos, además del recurso de la reiteración textual y melódica. Aprender y recordar melodías es un proceso, una construcción compartida que se alimenta de elementos que se memorizan con facilidad y que, además, constituyen algo significativo para nuestra esfera emocional. Significativa, a este propósito, la traducción en inglés de la expresión *aprender de memoria* a *learn by heart*.

Las melodías que sobreviven en la memoria, además de ser caracterizadas por estrategias de eficacia mnemotécnica, son recibidas a través de la percepción sensorial, que es una acción del cuerpo. La capacidad perceptiva de los sentidos, además de ser un instrumento mnemotécnico eficaz porque proviene del cuerpo mismo, activa la capacidad subjetiva de la maravilla, un instrumento de obertura perceptiva e interpretativa que nos facilita el acceso al mundo que nos rodea de una manera directa, quizás originaria.

La idea principal, el eje de esta comunicación, se halla en la concepción misma de la música, tal como era en la Edad Media, como arte de la memoria (*ars memorativa*). La memoria, que era, de hecho, el hilo conductor de la enseñanza, aprendizaje y creación del canto en la Edad Media.

El proceso de creación musical del repertorio medieval se apoyaba en un fondo de referencia, un archivo melódico que recogía material ordenado, clasificado según criterios que tenían atinencia con el mismo proceso de creación, material que la memoria podía recuperar y reactivar en función de su reutilización en otros contextos musicales. Además de la función de la memoria en el aprendizaje y formación del bagaje musical, la voz representa el mejor vehículo de transmisión para desarrollar las aptitudes musicales en el sistema de enseñanza desde la Edad Media hasta el proyecto pedagógico creado por Kodály. Según la visión del pedagogo húngaro, la prioridad reservada a la función del canto para la enseñanza de la música deriva del hecho de que las canciones infantiles acostumbran a utilizar intervalos y ritmos que se repiten. Es decir, que, a través de la iteración y la asociación a palabras y contextos narrativos conocidos, el niño interioriza y reconoce intervalos y ritmos, en primer lugar, a través de la escucha y después a través de la utilización práctica, llegando a la sistematización teórica del material musical, casi naturalmente. El hecho de que con este método se trabaja principalmente con la música tradicional del país natal del niño se conecta a la importancia del archivo de la memoria musical interiorizada, pretendiendo, en el caso del método de Kodály, que el aprendizaje sea paralelo al aprendizaje de la lengua materna del niño. Así pues, cuando y en el caso de que se quiera introducir el aprendizaje del instrumento, el repertorio de estudio incluiría las mismas piezas que se han aprendido cantando.

Sistemas de transmisión y aprendizaje

Haciendo referencia a los sistemas de enseñanza del Medievo, vamos a delinear una metodología que facilite el aprendizaje y memorización de un canto, de una fórmula melódica o de un intervalo para poder disponer del archivo musical. El hecho de mirar al repertorio medieval nos brinda la oportunidad de identificar estrategias de composición que han permitido su aprendizaje y transmisión oral y, sobre todo, han facilitado que llegara hasta nuestros días viajando a lo largo de los siglos.

El aprendizaje se tiene que realizar dentro de un contexto significativo para el discente y debe tener en cuenta la eficacia de las estrategias de mnemotécnica. Por ejemplo, el uso de las melodías típicas (*nomos*) que se van adaptando a textos métricamente afines constituye una práctica propia

del sistema de composición del canto litúrgico desde el gregoriano hasta otros cantos tradicionales (maqam árabe y raga de la India). La adaptación de una melodía preexistente a un texto nuevo representa una práctica didácticamente muy recomendada.

El primer paso hacia el mundo de la formación del archivo melódico se puede hacer, en la educación infantil, con la inclusión del intervalo de tercera menor descendente SOL-MI, un intervalo de fácil memorización con el cual se puede jugar, impostando diálogos cantados, añadiendo el LA (LA-SOL-MI), sucesivamente el DO (LA-SOL-MI-DO) y finalmente con la anexión del RE se obtiene una escala pentatónica (LA-SOL-MI-RE-DO). Adquirido un canto organizado sobre la escala pentatónica se puede interpretar en canon. El canon es un expediente muy útil, fácil porque todo el mundo canta la misma parte con entradas desfasadas, determinando la gran magia del efecto polifónico. Aquí la estructuración melódica del canto de base es fundamental, porque un buen resultado siempre dependerá de una buena monodia inicial.

Siguiendo esta línea, para determinar los criterios que guían la elección de las melodías, debemos tener en cuenta la tipología de su escala, la jerarquía de sus grados y la tipología de sus fórmulas melódicas. Si observamos las escalas de los cantos más antiguos que nos han llegado, así como los tradicionales, vemos que incluyen desde 3 a 8 notas y que, a menudo, no tienen la nota subsemitonal (*pién*); por ese motivo el DO y el FA son grados fuertes destinados a resonar. Las notas subsemitonales, el MI y el SI se oyen como adornos, considerados grados débiles, mientras que las equilibradas, el RE, SOL y LA, son las que ocupan una posición equidistante respecto a los grados contiguos (un tono por arriba y un tono por abajo). Los repertorios en modalidad arcaica o pentatónica se aprenden prescindiendo del nombre de las notas, porque finalmente lo que escuchamos son intervalos contruidos a partir de los tres grados principales o de sus transposiciones: C do (fa, sol); D re (sol, la); E mi (la, si).

La conciencia de la jerarquía de los grados es fundamental. Los grados más importantes, los que se repiten más veces a lo largo de una melodía, tejen fórmulas que se juntan a través de notas con función de gancho, de manera que podemos destacar una entonación, unas notas de pasaje, las bordaduras y una fórmula de conclusión. La presencia de las fórmulas melódicas es fundamental en la transmisión oral, ya sea por el compositor ya sea por el receptor. Las fórmulas, sobre todo las que ocupan posición inicial y final (entonación y cadencia), viajan de un canto a otro creando puentes, en los repertorios medievales y en los tradicionales. La mayoría de las composiciones musicales nacen de un fragmento que se desarrolla según las técnicas compositivas de cada cultura y momento histórico. Por eso, la mejor manera de entender el proceso de composición es a partir de fragmentos que, como palabras, se combinan en frases y discursos más amplios.

Desde el análisis de los cantos de época medieval, la primera sensación que tenemos es que los principios de mnemotécnica que guían la estructura compositiva son los mismos que hacen de guía a todos los repertorios musicales de tradición oral: el uso reiterado de las cadenas de terceras, una retórica determinada del discurso musical que se fundamenta en la versatilidad fonética del texto (acentos, rimas, aliteraciones...) y, tal vez, la persistencia del sistema pentatónico.

Ejemplos medievales

El primer sistema de enseñanza musical de la cultura occidental se atribuye a Guido de Arezzo (siglo XI), un benedictino que desarrolló un sistema de canto a primera vista, utilizando las sílabas del himno *Ut queant laxis*, melódicamente marcado por cada estrofa que empieza con cada una de las seis notas de la escala hexacordal en sentido ascendente (ut re mi fa sol la). La práctica de la solmisación, basada en la apertura de posibilidades que ofrece la movilidad del hexacordo, permitía aprender un canto sin auxilio de la escucha de la voz del maestro y a través de la ayuda de sílabas que designaban los grados de la escala.

La visualización de los intervalos en las articulaciones de la mano también fue un expediente atribuido al monje de Arezzo. Con la mano se memorizaban fórmulas y tonos. La distribución de los tres hexacordos se aplicó a la “mano”, lugar físico con 21 alturas. Aprender a cantar era aprender a entonar cantos con estas sílabas que permiten determinar los intervalos, utilizando la mano como si fuera un monocordio, instrumento utilizado en la Edad Media para la enseñanza. La mano ofrecía *loci*, como el monocordio donde los sonidos son zonas concretas indicadas por letras.

Para la construcción del archivo de la memoria en la Edad Media se utilizaban los tonarios, libros con función práctica para el aprendizaje que clasificaban los cantos por tonos, es decir, fórmulas melódicas. La mnemotécnica más elemental consiste, de hecho, en la división y clasificación del material, ya sea textual como musical, que lo hace palpable y visible a la memoria. La lógica de la división, clasificación y verbalización en voz alta de los cantos, así como la partición en versos de los textos cantados, son los expedientes más eficaces para el aprendizaje de material melódico. Las características de las fórmulas, para que sean de fácil memorización y con garantía de permanecer más tiempo en la memoria colectiva son la síntesis y organización según criterios previamente determinados.

Con la formación de un archivo de intervalos consonantes y frases musicales se podía, en la Edad Media, estructurar nuevas composiciones sin necesidad de escribirlas. Las etapas del proceso de aprendizaje contemplan la memorización de cantos, fórmulas o intervalos melódicos en asociación a contextos significativos para el aprendiente. La segunda fase consistía en el análisis visual de las secciones melódicas, por ejemplo, atribuyendo imágenes a cada una de las secciones, para colocarlas en un reticulado de lugares reutilizables. En este reticulado de lugares hay un orden temporal donde las imágenes corresponden a secciones de textos a los que se asocian. La finalidad es retener contenido, resultado del aprendizaje, para poderlo manipular, impulsando el proceso de creación activa.

La técnica utilizada para memorizar esquemas melódicos preexistentes es la misma técnica para la creación de nuevos repertorios. La composición es *ruminatio*, *cogitatio* y *dictio*, es decir, escucha y diálogo con las voces de diferentes lugares de la memoria, recolocación y *profération*. El papel de la memorización en el campo de la creación musical, tanto de la monodia como de la polifonía, en la Edad Media era fundamental como en todos los repertorios de transmisión oral.

Conclusiones

La lectura entonada de las funciones tonales fue un sistema de aprendizaje que siguió vigente y su utilización evolucionará en el planteamiento en octava a través del *Tonic Sol-fa system*, modelo que se integró a la propuesta didáctica de Zoltán Kodály: solfeo relativo o sistema del Do móvil. La solmisación tonal con la adición del SI fue un planteamiento nuevo que abrió a nuevos procesos dinámicos entre grados. La movilidad del hexacordo es implícita en los límites de su extensión; la octava se repite cíclicamente guardando inalterados los procesos dinámicos entre los grados que solo pueden variar con un cambio de tonalidad (modulación). Además, el sistema ben temperado favorece esta estabilidad.

La solmisación es una técnica de lectura que ha vuelto en tiempos modernos, en el *Music Learning Theory* de Edwin Gordon como recurso lingüístico. Es importante recordar que las sílabas guidonianas originalmente se referían a los grados y solo sucesivamente a alturas absolutas, quedando encarceladas en la notación fija y referidas a teclas específicas. La didáctica de la solmisación, o del Do móvil, y el solfeo *Tonic sol-fa* son métodos que emplean sílabas en el canto para indicar las alturas de la melodía, los grados relativos. La lectura relativa de la música se presenta como un instrumento didáctico que, a través de la asociación silábica, estructura la mente musical en su relación directa con los sonidos, acercándose a los procesos originarios con los que nuestro ser construye su relación con la música.

La música, considerada como lenguaje, se revela como una excelente herramienta de creación, no meramente como un instrumento de expresión. Cuando entra en contacto con el pensamiento lo transforma, le proporciona una estructura. Adoptar un lenguaje equivale a poseer una estructura de la realidad y una manera diferente de pensarla.

Así como el ritmo en el sistema de aprendizaje de la Edad Media, estaba relacionado con la percepción de la pulsación y con la capacidad de dividir las entidades sonoras, en nuestro sistema de enseñanza actual también debe estar vinculado a la pulsación y a la habilidad de segmentar el *continuum* sonoro. Sin embargo, siempre es esencial hacerlo a partir de la percepción y experimentación a través del cuerpo, conectando con la realidad concreta del acto musical, antes de traducirlo en signos, en partituras, es decir, fotogramas sin vida.

Referencias

- Busse Berger A. M. (2005). *Medieval Music and the Art of Memory*. University of California Press.
- Carruthers M. J. (1990). *The book of Memory: a study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge University Press.
- Gallardo C. (1993). *Educación musical. Método Kodály*. Ed. Castilla Ediciones.
- Goitre R. (1972). *Cantar leggendo: con l'uso del do mobile*. Ed. Suvini Zerboni.
- Gordon E. (2013). *Music learning theory for newborn and young children*. Ed. Gia Publications.
- Guido d'Arezzo (2005). *Le opere*. A cargo de Rusconi A. Edizioni del Galluzzo.