CLASES SOBRE
EL SISTEMA DE
JAQUES-DALCROZE

Curso realizado durante el año 1974 y dirigido por Mme. **LÍA SIROUYAN** y sus ayudantes, en ejemplos y práctica del Sistema Dalcroze; con la participación de **JUAN FRANCISCO GIACOBBE** con comentarios sobre el método. Se llevó a cabo en la Sala de Educación Permanente (luego Sala Alberdi) del Centro Cultural General San Martín, Sarmiento 1551 6° piso, Buenos Aires. [1]

Primer encuentro ….. *pág. 2*
Segundo encuentro …*pág. 13*

[1] Texto a partir de una desgrabación realizada por Rodolfo Daluisio, presente en el curso. (N.d.R.)

CURSO SOBRE SISTEMA JAQUES-DALCROZE - PRIMER ENCUENTRO

_____

Algo que ha tenido siempre en problemática a la ciencia humana, es ni más ni menos algo muy común, sencillo y elemental, que suele ser lo más misterioso y lo más difícil. Desde las civilizaciones más antiguas y en las avanzadas, se considera que hay una rara invención del espíritu que esconde una profunda temática.

Esta rara invención del espíritu es ni más ni menos que la música.

Es considerada habitualmente como una disciplina más, como un arte decorativo de la educación y del bienestar, como una forma del entretenimiento, y también como una forma del lucimiento ejecutivo personal. Pero, para el espíritu humano, entre música como práctica común y música trascendente hay alguna diferencia.

A través de los milenios la ciencia del conocimiento se ha tenido que interesar por conocer a fondo y cada vez mejor, este raro misterio que se llama música.

Música se podría entender en principio, como la sencillez del sonido, como la facultad de recibir auditivamente, y la facultad de transmitir sonoramente. Pero esta no es más que una parte mecánica de la música; una parte pura y exclusivamente fisiológica.

Para la problemática científica interesa la música como un misterio de la revelación cosmogónica, como un misterio de la revelación interior del espíritu humano, y como un misterio de la comunicación entre los seres, ciertamente en forma física, pero no con el puro y exclusivo fin físico.

Desde los tiempos más antiguos, y hoy para Einstein, por ejemplo: música, misterio; música, revelación. ¿Es fácil dominar al misterio? ¿Es fácil conocer la revelación? No lo es.

Quien se proponga interiorizarse en el misterio, deberá primero iniciarse en el secreto que el misterio esconde. Y para iniciarse, desde época inmemorial, existen siempre por concatenamiento de tradición, los iniciados que inician.

Para conocer la revelación especial de la música, existe siempre, desde época inmemorial, aquel que es mayor en el conocimiento "mágico" (lo grande, lo mayor, lo que supera cuanto es conocible, de un punto de vista común). Este mágico es el mayor, es el "magister", es el maestro. ¿Se nota clara la palabra? El maestro pues, no es sino el "mayor", el que conoce la ciencia mágica del enseñar las cosas.

Comúnmente hacemos las cosas de otro modo. Creemos que el maestro es el que enseña la cartilla, o los palotes, o el que enseña la metodología del libro abierto a copiar. Pero no. Pongamos las cosas en su lugar. Si la música es un misterio, exige una iniciación y exige un magisterio. Esa iniciación no puede ser dada por cualquiera, ni comúnmente; el magisterio tampoco. De modo que, iniciación y revelación forman las partes esenciales y primeras de la música.

Ese es el secreto inmortal, el secreto eterno de la música, que a la vez de ser mundana, es decir, de este mundo, es cosmogónica, universal. Sabemos muy bien, que desde edades inmemoriales, hasta los últimos astrónomos, el mundo todo es sonoro, el cosmos todo es sonoro.

Pitágoras acertaba en las concomitancias numéricas de la música de las esferas, anticipaba una información que la ciencia moderna, con instrumental mucho más preciso que el de aquella época; por ejemplo, viene a confirmarnos los intervalos sonoros de los mundos y del espacio, o la continuidad sonora de las galaxias y de la luz. Tan importante es lo descubierto hoy en día.

Música, no solamente la del instrumento temperado, pequeño, siempre pequeñísimo instrumento musical. No será siempre la del pequeño instrumento temperado de la voz humana, en toda su magnífica dimensión, y del oído en toda su magnífica recepción. Muchísimo más que eso. Misterio universal. De allí viene la música.

Llega al hombre desde un misterio inefable (ya lo decía Platón). Tal es así que, como se recuerda, el más prodigioso de los Evangelios nos empieza diciendo que "al principio era el Verbo", es decir, al principio era la música. Porque música y verbo es una sola cosa. El "logos" sagrado es la música por excelencia.

El conocer la música exige la integración de todo el ser, en todas sus facultades, desde la más

elemental fisiológica, hasta la más extrema desconocida y espiritual. De allí que la música sea un misterio que no podemos dominar, ni en toda su extensión, ni en toda su amplitud, ni en toda su profundidad. Ella nos domina de un modo maravilloso y total. Y para conocerla, manejarla, ejecutarla y propagarla, tenemos que conocer misterios muy profundos.

Los primeros misterios son nada más que de fijación. Pero fijar la música no es más que un fenómeno, es un accidente. La música es mucho más, trasciende la fijación.

De todos modos, fijar el signo de la música, lleva milenios del genio humano que se han necesitado para advertir cómo se fija el signo de un movimiento, cómo se fija el signo de un sonido, o el signo de una continuidad sonora.

A estos principios tan elementales, de cómo se fija un movimiento, cómo se fija una cantidad sonora, cómo se fija una continuidad sonora, se le llamó, desde muy antiguo, música, en sentido de la fijación. Desde hace unos cuantos siglos, dentro de la música como ciencia reveladora del grafismo musical, a uno de estos principios se le llamó "solmización" y solfeo.

El solfeo, así como el grafismo, como la escritura, la caligrafía o el libro escrito, no es tan elemental, ni tan fácil como creemos. Es algo muy profundo, muy difícil. Ese solfeo, encierra tres dimensiones de la música: el porqué del movimiento musical, el porqué del sonido musical, el porqué de la continuidad musical. Movimiento, aclaramos, no se trata de lo que comúnmente se cree, que es la celeridad o la lentitud con la cual se va a producir el sonido. En el solfeo, desde antiguo se llama movimiento a la energía interior que produce y sostiene al sonido. Energía, pues.

A esa energía interior, a ese elemento productor genésico que mantiene al sonido, Platón, por revelación lo llamaba el elemento "macho" de la música, es decir, productor, generador. Ese elemento, en función de movimiento, es el "ritmo". Movimiento en música es "ritmo".

El sonido, después, se reduce de forma inteligente y sensitiva. De lo sensitivo y de la propagación, desde el movimiento interior del ritmo, según Platón, el elemento "femenino", la belleza misma, se llama "melos", melodía.

Pero no olvidemos, el ritmo como movimiento, es algo muy oculto; como energía es algo muy secreto.

Escribimos fórmulas, signos numerales que más o menos nos dan la idea gráfica lógica de lo que debe ser el ritmo. Pero eso no es más que una imagen fijada. De allí al secreto interior dinámico del ritmo, media la diferencia que media entre lo representado fijo y lo vital en acto.

El ritmo, pues, es una actividad. Esa actividad, ¿se puede tomar, se puede detener? No, de ninguna manera.

Se advierte la dificultad esencial del porqué del ritmo, desde que los hombres tienen noción hasta hoy en día. Fijar con exactitud la naturaleza de un ritmo, percibir con verdadera precisión la naturaleza de un ritmo, recibir, sentir, pensar, manifestar, y luego, emitir para hacer sentir del mismo modo, y hacer pensar del mismo modo la naturaleza de un ritmo, es una de las cosas verdaderas y auténticas del secreto de la música.

Es ésta la primera noción del solfeo, la primera, la más esencial. Por esto mismo, por ser la más esencial, desgraciadamente, es la más descuidada, la más desconocida.

En las ciencias físicas, no diremos que lo que sea más conocido sea el movimiento.

Lo mismo en la música, que para las ciencias físicas, el gran enigma es el enigma del movimiento. Tanto para Galileo, como para Newton o para Einstein, el problema del movimiento es el problema definitivo y crucial de toda la ciencia y de la matemática humana.

Para la música, ciencia divinísima como las ciencias matemáticas, el problema del ritmo es de la misma magnitud. Es allí en donde empiezan todas las controversias y las problemáticas. A través del lugar común, a través de la comodidad, de las formas empíricas y del "conservatorismo" con que se quieren enseñar las cosas, se va perdiendo cada vez más la verdad esencial de la noción y de la acción del ritmo.

Cuanto más se va agigantando el problema de la creación musical, y más se va agigantando el problema de la expresión musical, tanto más la academia, el conservatorio, la cátedra, tienen que

restringir las posibilidades de enseñanza; y tratar de reducir a elementos verdaderamente comunes y adocenados, los altísimos conceptos que guían a los genios creadores de la música.

Así va sucediendo a través de las edades. Grandes épocas de brillo creador insospechado, que terminan después en la academia. El gran período griego, el gran período de Alejandría, y el romano, de los grandes poetas, terminan en el academismo, y tiene que venir una revolución.

Viene la revolución de la nueva música. Aparece la música que recibe un prodigio de una ciencia, y una sabiduría imponderable del mundo greco-romano. Establece la nueva modalidad de un mundo estupendo de música, tanto como las catedrales románicas o la arquitectura gótica, en donde los elementos se coordinan, se entremezclan; y se afirman con una armonía de irregularidades, y una polimorfía incomparable.

El Canto Gregoriano es un canto en donde el ritmo y la melodía llegan a la forma suprema de una ciencia enigmática extraordinaria. Cuando el Canto Gregoriano llega a su manifestación total, aparece inmediatamente la academia también.

Siempre en el género humano, después de los grandes momentos de esplendor, de apoteosis, aparecen los momentos de acomodamiento, de quedarse explotando lo que los demás hicieron. Y con la técnica del menor esfuerzo hacer creer que se sigue progresando. Pero como el género humano es defensivo de sus valores, inmediatamente saca a relucir nueva temática, para que el género humano no se estanque, porque se pudriría como el agua. Cuando el género humano se estanca en el conocer dado, ya no sirve más para nada.

Así sucedió a fines del siglo pasado. La grandeza del movimiento musical del siglo pasado, la estupenda revelación desde Beethoven hasta Wagner y Verdi, hasta Brahms, Wagner y Debussy, establecen una apoteosis increíble del conocimiento, de la técnica y de la estructura musical.

E inmediatamente conservatorio, cátedra, academia, tienen que cambiar sus posibilidades anteriores creando métodos del conocimiento para compenetrarse de toda esta semántica nueva, de toda esta signografía del espíritu, que desde Beethoven hasta Debussy, comienza a invadir el mundo.

Ciertamente no es fácil hacer método de algo tan difícil como es la música. Lo más fácil es hacer un método de repeticiones, de autómatas, de clases de conjuntos, de igualación de talentos, de repeticiones perpetuas hasta el hartazgo.

Se crea, pues, esa forma conservatoril del solfeo hastioso, cansador, sin poesía, sin encanto, sin enseñanza. Método tras método, clave tras clave, repetición tras repetición, año tras año, sin saber lo que se está haciendo. Lengua y lengua, mano y mano. Siempre las mismas cosas, y el ojo duro, el oído duro, el corazón más duro, y la música cada vez más sorda que no responde de ninguna manera.

No es hacer música, precisamente, tragarse hojas y hojas de notas escritas, repetir años y años notas escritas, teclear años y años notas escritas; no ver y no reproducir más que tinta negra sobre papel blanco.

Tener dentro de la memoria: "esto es así", "esto es así", "esto es así". Y seguir repitiendo hasta el hartazgo: "la redonda vale cuatro, la blanca vale dos; la negra vale uno."

Y esos valores correlativos tan pequeños, tan inferiores; necesarios sí, pero tan pobres. Como decir que toda la matemática se reduce a conocer las tablas, las operaciones elementales, y a decir que 1,2,3,4,5,6,7,8,9,0, es nada más que eso. Es decir, que el número es esa pobre cosa que uno tira en la pizarra, que se especula en la pizarra y nada más que eso.

No. Para nada.

El solfeo, en cierto momento llega a ser esa negación total de la música, porque empieza por omitir lo que es esencial de la música, primero el concepto del movimiento-ritmo.

No es marcando compases, ni dividiendo figuras que hacemos ritmo. De ninguna manera. Sin embargo, nos lo han enseñado por decenios, hasta agotarnos la aspiración de la invención.

No es tampoco aprender música, el repetir "charlando" hasta el hartazgo: DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI; SI, LA, SOL, FA, MI, RE, DO y tener una celeridad de lengua admirable, que bien parece digno de "cotorra", pero no se sabe en dónde está la música. En ese orden de cosas, en esa sequedad lingual, ¿hay sonido?, ¿hay melos?, ¿hay misterio? No. De ninguna manera.

¿Qué se ha hecho, pues, del principio esencial de la música? ¿Qué se ha hecho del principio científico y magistral del solfeo? ¿Adónde fue a parar el ritmo ?... Ah!, en el compás, en la medida.

¿Y dónde fue a parar el sonido ?... Ah!, en el nombre de las notas, en la correlación de la altura de las notas. ¿Y eso es toda la música?

Sabemos toda la música, precisamente, cuando más devoramos notas escritas, y cuando más repetimos las notas escritas. Allí van los exámenes, los diplomas, las medallas de oro, etc.

Llega un momento pues, en que para los seres dispuestos para la música, todo eso es posible, superable, y se puede llegar magníficamente a ser una personalidad musical.

¿Pero es que la música ha sido hecha solamente para los "elegidos"? La gran pregunta.

Si desde antiguo, a la música se la considera uno de los elementos educativos más importantes del género humano, ¿se va a prescindir de ella en la educación infantil? Y la educación infantil, ¿se la va a hacer del mismo modo?, ¿solamente por mímesis, por repetición hasta el hartazgo?

Ciertamente al hombre cuando se lo pone en "maquinario", no le importa nada, descree de todo. Y en la escuela se empieza a dar eso.

Darle a la repetición hasta el hartazgo. ¡Darle al sonido que tiene que repetir! ¡Darle a la memorización automática! Y las clases de música son un hastío inconcebible, o una distracción fuera de toda didáctica y toda pedagogía. Todo esto es un signo negativo muy grande, en toda la pedagogía. Este alumno desentona, entonces no puede cantar. No tiene altura de voz, no puede cantar. No tiene ritmo, no debe cantar. ¿Y para qué está la escuela entonces, sino para enseñar? Si nadie sabe, hay que aprender.

¿No será que la música se deba enseñar precisamente a los que no tienen oído, a los que no tienen ritmo? Porque tanto el oído, como la emisión del ritmo no son más que facultades fisiológicas y físicas. Bien puede ser que este, que se manifiesta mal a través del sonido, como sucede muy habitualmente, sea un divinísimo poeta, o sea un divinísimo músico. ¡Cuántos poetas hay aparentemente negados de oído melódico! ¿Y son menos músicos que Beethoven o que Chopin? No. De ninguna manera. Hay allí un llamado de atención muy importante que hacer.

Pues bien. Hacia fines del siglo pasado, revelándose contra esa sobreestructura negativa de la mala enseñanza del enigma y del misterio de la música, de esa planificación verdaderamente torturante de la forma del solfeo, aparece un músico hecho en el Conservatorio, premiado en el Conservatorio, alumno de grandes maestros, y siendo compositor.

Él ha vivido este drama que se vive en todas las ciudades, en todos los conservatorios. El drama que, si bien a uno se le ha enseñado composición, ¿el oído cómo marcha?, ¿y la sensibilidad cómo anda? En cuanto a inteligencia musical, ¿cómo se manifiesta? Y la perfección espiritual de la música, ¿adónde se fue el encanto?, ¿la magia de la música? ¿Todo se ha reducido a un trabajo de libros, a un trabajo de escritorio y de papelería? ¿Todo se ha reducido al metrónomo y al pentagrama? No. No puede ser. Es necesario reaccionar.

Este rebelde, este hombre reactivo, este recreador de un sistema antiguo pero modernizado es Jaques-Dalcroze. Jaques-Dalcroze fue el primero que inicia un movimiento de enorme rebelión.

Hoy en día nos parece todo muy fácil, pero en su época fue una verdadera revolución con una resistencia inconcebible, reponiendo la música en sus formas esenciales. Reponiendo sobre todo a esta ciencia tan menoscabada del solfeo en su punto inicial. Renovando la didáctica y volviendo al punto de partida, al punto pitagórico, al punto platónico.

No es la mímesis sonora auditiva la que determina la música. Es el ritmo, es la "energueia", es verdaderamente la propulsión, el elemento masculino que promueve la fecundidad de la música. El ritmo. Y como ritmo es el número, en el concepto trascendente de la palabra y no común de la palabra, es el número musical. Mientras que el número musical forma una cantidad discontinua, el número sonoro forma una correlación continua.

Dos ciencias aparecen pues en este conocimiento, la aritmética y la geometría. La música, en el solfeo, es a la vez aritmética por la proporción numeral y geometría por la figuración sonora. Esto es muy importante.

Jaques-Dalcroze renueva el sentido pedagógico, y viene a demostrar lo siguiente. Al principio él se

revela contra esa forma humana de aquellos que dicen: no tiene oído, no sirve para la música. No. Vamos a crear una pedagogía y una didáctica en que, así como hay una ortopedia y una cirugía en la medicina, haya en el arte también, una especie de ortopedia y de cirugía musical, por la cual, una persona menoscabada fisiológicamente, tanto fuere en la recepción como en la emisión sonora, pueda manifestarse.

Empecemos como corresponde, con los niños. Porque es muy común oír decir con un menoscabo inferiorizante y humillante, "este tiene oído", "este no tiene oído", "este sirve, este no sirve". Habrá dotados, superdotados, forman raza aparte. Pero no interesan a la pedagogía, no interesan para la didáctica, que está hecha para la generalización y para todos por igual. Para que todos los hombres puedan entender, amar y vivir las cosas superiores. Si no ¿para qué sirve el vivir en una sociedad superativa?

Tomar al niño y enseñarle música. No del punto de vista en que se hace comúnmente: le impongo la teoría mental; aquello que "música es el arte de combinar los sonidos", etc., etc. Después se lo pone delante de un libro de solfeo para repetir "Doó, Reé, Mií". Se pasa el tiempo en esa manera, y no llega a entender lo que se está haciendo.

Jaques-Dalcroze encuentra la misma condición que encuentran pedagógicamente los griegos. El niño es un elemento motor, un elemento dinámico, la vida es dinamismo. No podemos enseñar nada estático. Es necesario pues, enseñar la música como corresponde.

¿Qué es la música? ¿No es un fenómeno del movimiento? Las vibraciones sonoras son un fenómeno del movimiento, pues vamos a empezar por allí. Empecemos a enseñar música con el movimiento. Y comienza su hermoso trabajo.

Resistido, contendido, vilipendiado, Jaques-Dalcroze inicia por respetar algo que es antiguo como el mundo pero que siempre hay que repetirlo: no hay posible ciencia, si no hay un sentido de educar. Los sentidos en el concepto aristotélico: "nada habrá en el intelecto que antes no esté en el sentido". Importante esto.

Purificar, pues, los sentidos. Purificar el cuerpo. Hacer del cuerpo el primer instrumento musical. No ir a buscar un instrumento musical fuera del cuerpo del hombre. He aquí todo el principio de Jaques-Dalcroze. No es otro. Se lo tiene sintetizado en esto: hacer del cuerpo un instrumento musical, que reciba la música, goce la música, emita y transfiera la música. Eso es todo. Allí comienza.

Ya los griegos habían descubierto, a través de todas las revelaciones anteriores, los conceptos vitales del movimiento en función de música. No en balde en poética las denominaciones se determinan por razones fisiológicas. Lo sabemos muy bien. Los ritmos se miden por "podos", por pies, por modos de caminar. Hacer poesía es caminar. Nada más. El "podos" determina el ritmo. ¿Quién no va a vivir la música a través de los pies?

¿Y los niños qué?, ¿no viven eso? Es muy importante hacerles vivir el sentido de los ritmos propios.

Así como medimos el suelo y las distancias por los pies, por el movimiento, también medimos la magnitud del espacio, y con esto toda la dinámica plástica y toda la dinámica musical y poética, por medio de "braquios". Es por "brazos" que empiezan a medirse las cosas.

Si tengo ya la dimensión del paso, si tengo la extensión de los brazos, tengo las posibilidades de todas las articulaciones rítmicas. Ya los griegos habían inventado que los ritmos se miden por pies. Empiezan siempre, al menos, por dos, nunca uno. En la "dipodia", en la tripodia, tetrapodia, tantos pies como puedan contarse.

Se deberán determinar las disposiciones de la dinámica del paso. Un paso: su fuerte, su áfono. Razones del uno, dos. Un paso: su fuerte, sus dos áfonos. Razones del uno, en tres.

Va naciendo una matemática sutil, y una metafísica del movimiento y del ritmo.

Jaques-Dalcroze, espíritu avisado, inteligencia abierta, y sobre todo músico ardiente, pedagogo excepcional, va adaptando el proceso en la primera proposición del solfeo.

El solfeo tiene que ser para el niño (todo aquel que se inicia en la música será siempre un niño) primero: movimiento. Sentido del movimiento, sentirlo, ponerlo en los sentidos.

Se suele creer que la música se hace solamente con el oído. Es un error fundamental. Por el oído en

parte, por el ojo también, y por el tacto, en toda su dimensión; y después, íntegramente por todo el cuerpo. El cuerpo, pues, es un instrumento musical, y tiene que aprender a recibir su movimiento rítmico.

Es admirable cómo la vida se manifiesta en nuestros niños; cómo empieza el movimiento. Al principio, cuando el niño puede iniciar su manifestación, su perfección vital, se sabe muy bien: uno... dos... [con palmadas]… Después los pies: un-dos, un-dos, un-dos, tiradito en la cama. Más tarde cuando esté sostenido y tenga un eje, tendrá el movimiento de acunamiento: uno-dos; uno-dos. La madre para acunarlo hará también el uno-dos.

Los elementos son inmortales, eternos.

Hasta los dos años de edad, el niño difícilmente reciba algo que no tenga su bifuncionalidad del uno-dos. Después de los dos años de edad podrá venirle la función de un tres rítmico en el movimiento. Es difícil encontrar un niño de dos años que contenga el tres en sus movimientos.

Y nosotros ¿qué hemos hecho de estos ritmos dentro de la música y del solfeo?, ¿cómo los enseñamos? Un niño en la escuela, ¿se da cuenta de lo que él está haciendo? ¿Se produce la división del tiempo-sonido por medio de elementos propios, sensitivos? Pues no metiéndole en la cabeza la mimética del uno-dos-tres-cuatro, machacado. Allí está la contradicción enorme de la enseñanza musical.

Primero, la enseñanza del movimiento rítmico sensitivo. Nada más que sensitivo, porque el niño es un elemento afectivo. Después, en un segundo grado, es un elemento consciente, un elemento intelectivo. Pero si primero no vive, no gusta, no palpa, el niño no puede saber. No puede saber una cosa tan difícil y enorme como la música.

Primero, intelección, reflexión sensitiva del sonido. Inmediatamente, retención, que es tan hermoso. Fórmula de la memoria. Y después, automatismos inteligentes de todo este sistema sensitivo. Por el automatismo pedirle al niño la reproducción, la recreación. Decimos pedirle al niño, ya que cualquiera que se quiera iniciar en la música siempre será niño. No debo de ningún modo empezar por hacerle estudiar una poesía de Shakespeare a aquel que no conoce la fonética inglesa. Tendré que empezar por enseñarle la fonética y la forma silábica.

Así corresponderá también en la música. Cuando el niño ha hecho de la música y del solfeo una estructura sensitiva, receptiva, automática, inventiva y reproductiva, el niño ya es músico. Porque es capaz de algún modo de recrear aquello que recibe.

Este es el principio maravilloso con que Jaques-Dalcroze inicia su sistema. Claro, no es fácil hacerlo con los niños. ¿Cómo educar el oído? ¿Con el pianito? No, de ninguna manera. Si eso no me dice nada.

Con la misma enseñanza corporal. Primera forma, pues: movimiento-ritmo. Perfección del movimiento-ritmo. Los ritmos personales. Los ritmos del mundo exterior.

Tan hermoso es mandar a un niño a que averigüe el pulso de la naturaleza. Uds. no imaginan los resultados que da. Yo he tenido niños privilegiados, tres entre ellos, que los he iniciado así de este modo. Los he mandado al zoológico, a ver el movimiento de la carrera en los animales. Y tenían que venirme a repetir los ritmos del caballo, los ritmos de los pájaros, las formas de ir y venir del mono, del oso y demás. Los niños aprenden estas cosas extraordinarias con una enorme sutileza.

Si Uds. en ocasiones se lo preguntan a compositores hechos, a maestros catedráticos, los ponen en un apuro. No saben, de pronto, distinguir la estructura esencial de un ritmo de la naturaleza. No saben distinguir si no está escrito. No saben percibir, imaginar y reproducir la estructura esencial de un movimiento interior del ritmo que es lo que importa distinguir.

El método Dalcroze, pues, es muy efectivo en ese orden de cosas, y prepara ya, para la segunda etapa, que es la forma sonora, la cual reviste a la estructura.

Porque, entendámonos bien, desde un punto de vista del misterio musical, nosotros vestimos al ritmo de sonido, pero el ritmo es aquello que no tiene sonido, es aquello interior, es aquello que no puede percibirse. Es aquello que se habla en ciencia moderna: la estructura. Y la estructura no es objetivable jamás. El ritmo es una metafísica. Muy importante.

Decimos: "taan...tan, taan...tan, taan...". Se "viste" de sonido. Pero el ritmo es "eso" que está figurado,

pero es lo que está adentro. Entonces hay que empezar a sentir lo que está adentro. Y ya al niño, al músico, poco a poco lo acostumbramos a sentir la música interior. Porque todo nuestro sistema, desgraciadamente, está hecho para sentir la música "exterior". Todo lo que viene de afuera, lo incorporo por medio del oído. Lo repito por una reaudición. Ah!... ¿y mi vida?, ¿y mi interior?, ¿mi sentimiento interior, mi intelección interior, mi espiritualidad interior...eso no tiene música...?

He aquí la gran complejidad de los artistas y de los músicos modernos. Los grandes complejos de las terribles inhibiciones, a lo cual nosotros tenemos que asistir en forma tremenda y dolorosa; y de los grandes fracasos del punto de vista ejecutivo y expresivo.

Cuando se aprende fisiológicamente bien la música, esa música no tiene que traer miedo, tiene que traer placer. No tiene que traer un proceso ejecutivo de inhibiciones, traidoras y persecutorias hasta el hartazgo. No tiene que traer nerviosidades morbosas y aplastadoras. Porque si la música fuese eso, no sería medicinal como desde tiempo antiguo se la considera.

No lo olviden Uds., Apolo es el dios de la música en cuanto es el dios de la medicina, a través de la música, que es terapéutica, cura. Las nueve Musas que están con él, son las nueve formas de los consuelos físicos y espirituales con que la música invita al hombre. Todo aquello que nos lleva a la tortura, que nos lleva a la destrucción interior, a la desarmonía personal, no es jamás música.

Aquí empieza el primer proceso indagatorio y pedagógico bellísimo de Jaques-Dalcroze.

La primera forma de iniciar la música es aquella de enseñarle a un individuo a quitarse sus frenos. A romper con aquello que lo frena. Primera condición.

Entonces, eludir el estado inhibitorio que todo acto importante nos da. Si la música es un misterio, al hacer música tenemos un estado inhibitorio muy importante. Es cierto que la música puede dar miedo. Pero para dominarla, hay que aprender a dominarla. Como quien va a hacer esgrima, o va a hacer box. Y, ¿cómo se debe hacer esto? Fisiología pura. Con una escuela de buena respiración. Primera enseñanza de solfeo.

¡Cuántos clarinetistas congestionados, directores de orquesta, instrumentistas que no saben en donde tienen que poner la respiración! ¡Qué estados de emoción torturante se les da en la congestión del ahogo de la respiración! ¡Qué falta de orden fisiológico en toda nuestra enseñanza! Se enseña a respirar solamente al cantante. Al pianista, al violinista, al compositor, no se le enseña. Si se considera que eso no tiene la menor importancia, se producen ahogos por todas partes. Es sentarse al piano y ya arrancar, el individuo se cierra y no respira más. Allí empiezan los humores interiores a invadir el cerebro, a congestionar la caja torácica, a no saber más qué tiene que hacer. Al fin, el individuo es un cofre hermético que se está torturando a sí mismo.

Primer plano de la enseñanza dalcroziana del solfeo: quitar la inhibición y enseñar a respirar. Porque en el movimiento, si camino o corro y no respiro bien, no podré caminar o correr. Haga lo que haga si no respiro bien, no puedo seguir adelante, con una respiración viciada. La música no puede ser diferente.

Uds. han visto, cuando se hace solfeo, la forma de atragantarse. Y cuando enseñan solfeo cantado...! Eso ya es poner al pobre estudiante de música en una tortura china. Sin duda, lo hemos pasado todos; y durante años y años. Y nadie vino en favor nuestro. Nuestros buenos maestros a quienes queríamos muchísimo y admirábamos, seguían la misma rutina de siempre. Y nos encontrábamos con resfríos, con dolor de pecho; nos ahogábamos; y la música era una tortura. Se hacía, pero por ese afán de promoción que uno tiene; esa necesidad de superación. El que era dotado, muy bien, salía adelante a romper con las lanzas, con todo. Los demás se iban quedando por el camino, jadeantes, como jirones del arte y de la música. ¿Por qué? Por un principio elemental.

Si se hace un censo de los problemas inhibitorios del comienzo de la música terminamos con una trinca abdominal. Porque es inevitablemente lo siguiente: al ponerse ante un solfeo, ante un piano, ante un violín, un individuo se cierra y no respira más. Y si respira "aj" [aspirando], violentamente, no respira más. No hay ritmo.

El ritmo respiratorio es fundamental. No se lo tiene y después se le exige al músico que respire esta frase, la otra. ¿Qué va a hacer el pobre?, si no puede respirar fisiológicamente, no va a respirar de un

punto de vista musical.

Primera noción del método Dalcroze, bellísima noción. El placer fisiológico de la ejecución y de la lectura, es muy importante. Ante todo el niño tiene el instinto de su buena respiración. Cuando no la tiene, se la indica a través de los períodos, de los procesos.

El ritmo, pues, es movimiento.

Si yo no le quito el freno al automóvil, ¿camina? No. Entonces, ¡no puede sentir el ritmo un músico que está inhibido! Si el motor no tiene su ventilación, acaso ¿no se recalienta y se quema y se funde?

¿Habrá que respirar bien?: noción del ritmo.

Primera noción del solfeo: quitar la inhibición por medio de la libertad de recepción y de expresión.

En todas las escuelas, lo primero es crearle a uno el susto de las cosas grandes y el miedo de las cosas que hay que hacer. De modo que inmediatamente lo encadenan, lo atan, y sigue, nueve, diez, doce, veinte años de estudio torturado y atado contra un muro. La enseñanza es a la inversa. Es empezar por la libertad. Si la expresión y la música es libertad de cada individuo, no puede ser que un individuo aprisionado se exprese.

El método Dalcroze inicia estos procesos, de los cuales vamos utilizando solo una parte de uno de ellos, seguir nos llevaría un encuentro más prolongado. Puede llevar la profundidad de unas cuantas clases. Porque tiene una radicación y una floración tan admirable que lleva a conclusiones verdaderamente consoladoras sobre el espíritu humano.

La primera noción del ritmo forma parte de veintidós artículos con los que cuenta el estudio y la enseñanza del solfeo según Dalcroze. Empezando por quitar la inhibición y trabajar la respiración para recibir la perfección del ritmo. Luego seguir con los procesos de la mensurabilidad del tiempo espacio; continuar con la acentuación de ese tiempo-espacio. Entrar entonces en la entonación, por la combinación diferenciada de los sonidos dentro del tiempo-espacio. Así sucesivamente.

Llegar primero, de lo que es de una sola forma, o es monomotividad, a lo que es polimotividad. Y de lo que es personal a lo que es de conjunto. Porque la música es "sinfonía" y es "orquéstrica". Nunca es de uno solo, ni para uno solo. Si lo puede hacer uno solo no es más música. Es concepto órfico, que es también concepto divino de difusión de la belleza, del individuo al conjunto, del ritmo a la melodía, de la melodía a la armonía, de la armonía al contrapunto por compensación de tiempos y de figuras. Este contrapunto, no es en sentido del trabajo de escuela.

En el solfeo de Dalcroze se estudia la proporción de contraposición de los tiempo-espacio sonoros. Desgraciadamente en nuestros conservatorios no lo vemos, porque se enseña contrapunto, pero no se enseña la dinámica del contrapunto. Entendemos y sabemos, por amor, el secreto de una fuga de Juan Sebastián Bach, o de cualquier fuguista; pero no la sabemos por esencia de contraposiciones de "punctum contrapunctum".

Este tipo de solfeo enseña la calidad de la disposición de las partes. Desde la monorritmia a la polirritmia, para que el alumno, el estudiante llegado a ese estado de recepción de estas cosas de formas ya hechas, él realice la fuga, trabaje él mismo la propia, invente, improvise; como secreto de la música, porque es el estado lírico interior.

No se puede ejecutar bien ni a Chopin, ni a Mozart, ni a Bach, ni a Palestrina, si un músico no tiene imaginación, fantasía, libertad recreativa interior, según el proceso de Mozart o de Beethoven. Se entiende esto, que si alguien no sabe improvisar en orden a la fantasía compositiva, no puede ejecutar bien.

El segundo paso grande del método Dalcroze es el de la improvisación. Aquella improvisación interior que se hace improvisación exterior. Recepción, pues, del mundo físico; percepción del mundo físico; orden del mundo físico; sensibilidad del mundo físico. Inmediatamente actuación del mundo de la memoria. Posición del mundo de la memoria. Relación, correlación, orden, equivalencia y congruencia del mundo de la memoria. Así se van formando las partes pedagógicas de la forma dalcroziana del solfeo.

Este sentido científico va a perdurar en todas las partes. Es admirable el trabajo que este maestro excepcional va realizando experimentalmente durante muchos años de trabajo. Ciertamente va

recibiendo oposiciones, pero va recibiendo también el apoyo de luminarias excepcionales.

Cuando Jaques-Dalcroze se encuentre en un momento crucial de su teoría, respecto a la libertad de expresión, a la libertad del movimiento, a la creación de la improvisación en el orden musical, cuando parece que él es un utopista cualquiera, aparece aquella revolucionaria del mundo de la danza que es Isadora Duncan. Ella, sin conocer el método de Dalcroze, está haciendo lo mismo con su genial personalidad. Cuando llega a Europa, la revolución de Isadora Duncan, confirma la importancia del método Dalcroze. Cuando ella va a San Petersburgo revoluciona el ballet clásico, que se había automatizado, se había hecho, tal como el solfeo académico, la repetición insensible de una serie acrobática de pasos. Isadora va a infundir en el ballet ruso la grandeza de la nueva rítmica. Los rusos, valiéndose de esta libertad que introducen con Diaghilev y Fokine, a través de Isadora Duncan, van a invadir Europa. El más genial bailarín de toda esa época que era alumno por excelencia de todas las escuelas, se va a perfeccionar con Jaques-Dalcroze.

Nijinsky, el genio de la danza, se va a perfeccionar instintivamente y sabiamente con Dalcroze. Este hombre superdotado daba unos saltos tan admirables, que no parecía ser humano. Cuando le preguntaban cómo hacía para dar esos saltos decía: "mire, es muy sencillo, Ud. pega el salto; y cuando está en el aire trata de quedarse lo más posible y lo más cómodamente posible en el aire, y cuando quiere baja". Imagínense, él no sabía otra explicación, porque eso le era propio. Con Jaques-Dalcroze estudia una rítmica que sirvió para la remodelación del ballet ruso. Sirvió desde éste punto de vista. Nosotros conocemos el ballet ya transformado, a través de esta teoría de la buena respiración, de la falta de inhibición, de la libertad de recepción, la libertad de acondicionamiento, y sobre todo, la invención de las formas del arte.

Y una cosa muy importante: el placer sagradamente corporal del arte y el placer sagradamente espiritual del arte. Si el arte, aunque sea un sufrimiento para el artista, si no es un goce ¿para qué sirve? Si el arte tiene que ser una tortura no sirve. Tendrá que ser un consuelo para quien lo ejecuta, y un consuelo para quien lo oye, lo recibe.

Vamos a reducir nuestras proposiciones sobre la introspección del solfeo en el método Dalcroze, para dar ahora algunos ejemplos vivos, en personas que, afortunadamente, no son superdotados. No tendrían por qué serlo.

Cuando nos encontramos con los músicos que tienen el oído hecho por naturaleza, como Nijinsky que daba su salto por naturaleza, eso no tiene gracia. Lo importante es aprender a dar el salto cuando se es torpe, o pesado, cuando se tiene la fisiología negada, o se es un poco mutilado y se llega a dar el salto. Superar la fatalidad es lo lindo de la vida.

Las clases que ahora se van a realizar, como un sencillísimo complemento a lo dicho, van a constar de algunos pases del solfeo. La próxima clase veremos la rítmica y la plástica. Hoy vemos solamente algunas características elementales del solfeo.

Se comenzará, según la profesora Sirouyan, con el concepto metodológico de Jaques-Dalcroze. Ahora todo parece más fácil; ya muchas cosas que se practican, no son muy propias del sistema, porque son infundidas en nuestro sistema.

Hay que volver a su iniciación, verlo en totalidad, en su esquema de renovación y en su aplicación al individuo. Un método no es solamente cuanto se puede hacer al comienzo, sino su floración final, la belleza de su felicidad terminal.

La profesora va a hacer los elementos iniciales: primero con manifestación de escalas de Jaques-Dalcroze que, según el proceso gregorianista, se encarga de ubicar el reconocimiento sonoro nada más que a través de las células sonoras, que no son los intervalos grandes sino los chicos. Serán el tono y el semitono, con los cuales tenemos un método de la música.

Después se procederá a la concatenación de la posibilidad de la escala, en el oído exterior, y en el oído interior. La educación afectiva, amorosísima del oído interior, porque todo el mundo está siempre en la oreja. El oído interior es la música, y percibe las cosas más maravillosas.

En el segundo aspecto, van a oír, y la profesora va a indicar, para adivinar las tonalidades. El método Dalcroze no está hecho para adivinar cualquier sonoridad caprichosa y abstrusa, sino para aquel que

tiene que estudiar, y para niños. Se basa sobre el eje central del Do, en el cual la adivinación de cualquier gama se llegue a establecer, para la educación hay una lógica y no un oído dado al azar, si no hay un punto de referencia, es imposible educar.

El tercer caso es dar los intervalos en canon. El cuarto caso son las fórmulas de las cadencias a tres voces. Entramos en el plano armónico. Después se va a dar la invención de melodías, en forma directa e indirecta. Se oirá un canon de Haydn y un coral de Bach. Eso como terminación de un primer año de solfeo.

No hablamos de cuatro o cinco años de solfeo, sino un primer año, y solfeo para todos. No solo para músicos profesionales, sino para las escuelas. Sobre todo para las maestras que deben ir a enseñar a los niños. Luego se entrará en el plano de la improvisación. Se hará improvisación al piano por series de acordes, y contrapuntos por compensación del sonido tiempo-espacio.

[*A continuación descripción del trabajo de la profesora Sirouyan con un grupo formado por asistentes al curso, como ejemplificación de muestra*.]

Entonación.
Dado un sonido el coro entona: semitono superior - semitono inferior. Luego, dado un sonido el coro entona: tono superior - tono inferior. Hace oír en piano semitono o tono alternativamente, el coro indica por audición de qué se trata en cada caso.

Escalas.
Siempre en la extensión de DO a DO. Se insiste mucho en memorizar el DO central. En las clases y en cualquier momento se trae al recuerdo el DO y se prueba si es correcto.
Escalas de DO a DO en tres tiempos. La profesora al piano, da el DO, pide una escala, al sentirla interiormente, luego se la canta. Con una señal "hop" detiene al coro en un sonido a elección, luego se sigue la escala interiormente, sin entonar. A otra señal "hop" se continúa con el sonido que sigue en orden.
Se entona el intervalo de cuarta aumentada (Do Mayor), ascendente: MI-FA-SI-DO.
Se pide escala de Fa mayor (de DO a DO). Se tiene una alteración correspondiente a la tonalidad. Se entona ascendente y descendente, luego LA-SIb-MI-FA.
Se pide escala de Sol Mayor, ya con un ritmo: TA--- ta-ta, TA--- ta-ta,..... (cuatro tiempos). Se entona (de DO a DO) ascendente-descendente, culmina en SOL. Luego: SI-DO-FA#-SOL.

Hay otros muchos ejercicios sobre escalas, que se dejan por escasez de tiempo; introduciendo mayor movimiento, otros compases.

Luego tocando una escala "X", de DO a DO, los alumnos deben reconocer qué escala es. En Sol Mayor, se ejecutan series de cadencias acórdicas y se debe decir de qué grados se trata. Si están en estado fundamental o inversión. De tres notas en este caso. Para determinar el tipo de acorde lo hace entonar. Luego hace entonar la voz superior; luego la voz intermedia; luego el bajo.

Siguiente ejercicio: La profesora hace un sonido en el piano. Se debe retener este sonido, para entonarlo mientras la profesora hace oír otro sonido. Ambos simultáneos, el segundo de la profesora con el primero del alumno. El alumno, respecto al piano, va entonando siempre el sonido anterior. (Principio de canon imitativo a unísono).

Nuevo ejercicio: Inventar una melodía de un compás. Por ej., cuatro tiempos. Luego se repite para memorizar. Es importante retener la melodía interiormente, se

educa el oído interior con ello. El segundo compás lo inventa otro alumno, con el mismo proceso de repetición de los dos compases para memorizar. Luego, añade el tercero del mismo modo, hasta formar una melodía de cuatro compases. Improvisación vocal. Sin piano, marcando el pulso del tiempo (si es necesario).
Se entona un canon a cuatro voces.

[Intervención del maestro Giacobbe]

Adviertan Uds. que el conjunto integral de Dalcroze no tiene director, se sigue la autonomía en el conjunto. Estamos habituados a directores tiránicos, y siempre comprimiendo la naturaleza humana. La perfección, que puede ser a veces muy relativa de una institución, tiene la belleza de la improvisación de un conjunto. Se está promoviendo la espontaneidad de conjunto.

En Dalcroze se promueve la unidad sin director, sin enseñanza de manos, ni exceso de matices, o cosas que suelen ser artificiosas. A veces puede haber alternativas de imperfecciones, porque no son ejecuciones que van a ir a grabación profesional, o grabada en un disco como hoy se pretende, sino para que la gente eduque el oído. Tiene como especial técnica el educar el oído, la autonomía del oído personal y de conjunto.

[Prosigue la muestra de la profesora Sirouyan, ejemplificación según primer año de curso.]

Componen una melodía de cuatro compases sobre una cadencia que ellas elijan. Cantan la melodía y se acompaña al piano. Se pide la repetición (es importante): no sale exactamente igual.

La profesora ejecuta al piano una secuencia. Las alumnas realizan una marcha (con pasos que indican las articulaciones sonoras) en dos tiempos. A la orden de "hop", cambia a tres tiempos. A otra orden de "hop" cambia a cuatro. Así alterna. Hay otro ejercicio similar, cambiando velocidad de movimiento.

Luego ejercicios de contrapunto. Siempre durante la marcha en círculo, hacen melodía con la mano derecha y el bajo en negras con la izquierda. Luego cambia el bajo en corcheas.

Sigue ejecución al piano. La profesora toca una melodía con su acompañamiento armónico, la alumna lo anota, luego lo reproduce al piano (inmediatamente). Luego la profesora le establece una cadencia para que improvise sobre ella una melodía, al piano.
La profesora indica: una alumna va a dar un ritmo de tres o de cuatro tiempos en un instrumento de percusión, y otra alumna lo va a ejecutar en seguida al piano, improvisando melodía y armonía. La segunda repite de inmediato el ejemplo de la primera, a distancia de un compás. Luego cambia movimiento.
Sobre serie de acordes, una alumna va a improvisar una melodía a voluntad. Luego, otra alumna hará su melodía sobre la serie de acordes. Se notará la diferencia de criterios y la musicalidad de cada una.

[Intervención del maestro Giacobbe]

Como Uds. ven, es primer año de solfeo, y no composición, lo que se está dando. Se trabaja la música desde otro punto de vista de la materia. No es la pura lectura de las cosas dadas. Aparte de las cosas dadas, la recepción, la introspección, la recreación, y después el placer y el peligro de estar "creando" cosas. La próxima vez veremos la parte rítmica. Esta ha sido la parte rítmico-sonora compositiva del primer año de solfeo. Imaginen cuando ya se va posteriormente a armonía rítmica, contrapunto y aspectos de la composición, y otros aspectos superiores.

CURSO SOBRE SISTEMA JAQUES-DALCROZE - SEGUNDO ENCUENTRO

En nuestro encuentro pasado habíamos visto cómo en el método de Jaques-Dalcroze se estructuraba la posibilidad de una enseñanza específica del sonido, en el concepto de solfeo.

Esta manifestación, tan antigua como el mundo, en la cual el individuo tiene que percibir la música en una de sus partes, es precisamente el "melos", es decir, el sonido coordinado en función de una sensibilidad, de una intelección, de una función psíquica.

En el sistema de Dalcroze el análisis procedía claramente del mundo exterior al mundo interior; y en el proceso del mundo interior se reelaboraba la función musical, para después volverla nuevamente a su mundo exterior.

Analizábamos a la vez, ese gravísimo e inmortal concepto del ritmo, y su esencia.

Mientras vivamos en el mundo que vivimos, y las condiciones humanas que tenemos, habrá siempre dificultades profundas, a veces hasta en las cosas más sencillas.

Aparentemente el ritmo suele ser, para el descuido de la inteligencia común, algo muy descuidable; y algo confundible con una función que no es precisamente la función del ritmo.

Habíamos analizado la enorme diferencia que existe entre la medida del ritmo y la estructura esencial del ritmo.

Para darle su calidad de frecuencialidad en el tiempo necesitamos de una función numeral. También necesitamos un sentido de la medida. Al tener un sentido de la medida damos al ritmo una forma definitiva, es decir, lo estratificamos de alguna manera. En verdad, es la energía circulatoria de la música, con ello debemos hacer algo así como el esqueleto óseo de la música.

Cuando se llegan a confundir estas dos imágenes, se confunde la verdad del ritmo energía, con la forma de una estructura totalmente solidificada; confundimos totalmente la verdad.

Aunque por formas exteriores debamos medir al ritmo, debamos especificarlo y mutarlo, eso no es más que una imagen. No es la verdad del ritmo.

El ritmo, en su función esencial no es asible, no se lo puede tomar, es algo muy interior, muy subjetivo. Si lo expresamos, es en función de algo que sobreponemos al ritmo, que es el sonido. Es algo así como que el sonido es el cuerpo que contiene la función energética de la vida.

Así como el cuerpo no es solo la vida, sino un continente de la vida, en la música la melodía no es como se supone, toda la vida, sino el continente del sentido específico del ritmo.

Así como nosotros no podemos de ningún modo establecer el principio y el fin de la energía vital, tampoco podemos especificar sino por convenciones, por inteligencia, por una problemática, la esencia misma del ritmo.

El ritmo, siendo energía vital, es una energía cosmogónica. Entonces pertenece a esas funciones un poco misteriosas del infinito ser. Difunde en el ser esa función del infinito ser y del ser infinitable.

Si el sonido, en el orden de lo específicamente físico, es limitable, limitado, condicionable, lo es en función de que algo y alguien lo sostiene, lo articula, lo define y lo manifiesta.

Ese algo y ese alguien es precisamente el ritmo. Función oculta, función interior de la música. Función primordial, por lo cual entra en el campo primerísimo de la manifestación del movimiento.

He aquí la manifestación vital, física, del ritmo. Nace del principio infinito del movimiento. Todo aquello que fuese negación de movimiento, es negación de vida. Y por lo mismo, todo aquello que en la expresión del arte fuere negación del movimiento, no es ritmo. Así como hay gran dificultad en la ciencia física para definir toda la naturaleza del movimiento, porque es muy difícil definir tal naturaleza, también es difícil definir toda la naturaleza del ritmo.

Sabemos bien, desde época inmemorial, que el movimiento se manifiesta a través de frecuencialidades; éstas originan períodos especiales. Estos períodos especiales fijan un sentido nuevo en el individuo, que es otra medida imponderable, la medida TIEMPO.

Antes que Einstein descubriese la identidad entre medida-tiempo, idéntica a medida-espacio, nosotros los músicos, los danzarines, sabíamos muy bien que hay un Tiempo-Espacio, un Espacio-

Tiempo idéntico. Nada puede producirse en la música fuera de esa identidad tiempo-espacio, espacio-tiempo.

Sabemos también que en ningún momento es posible articular un tiempo-espacio, sin un espacio-MOVIMIENTO. Sabemos también que no es posible articular un espacio-movimiento-tiempo sin un elemento de EXTENSIÓN.

Los principios primordiales y trascendentes de la ciencia inmortal, están dados en los elementos expresivos de la música. Decimos "elementos", como esencialidad misma de la música. Por eso, ¡qué ciencia admirable necesita un individuo, qué ciencia infusa necesita cualquier individuo para percibir los ritmos, para coordinar los ritmos, para descubrir los ritmos, para saberlos enseñar y difundirlos!

Aparentemente es una cosa mecánica, pero sabemos muy bien, la mecánica es una de las ilusiones más perniciosas que pueda haber en la vida, porque de pronto anula y aniquila al individuo.

Lo mecánico, que es la reproducción maquinaria de las cosas, no es lo absoluto de la física ni de la vida. Es un elemento servicial, es lo maquinario, lo indispensable para el vivir, pero no es lo fundamental. Sabemos de los graves errores que a través de la mecanización de los conceptos vivientes se tienen en toda la ciencia.

El primer elemento gravísimo que se tiene es sobre el concepto del movimiento, que siempre se le da una función mecánica. La mecánica es una de las manifestaciones exteriores del movimiento. En eso existen una serie de aberraciones increíbles que toda la física, a partir de tres siglos a esta parte, se ha encargado de deliberar a través de altos conceptos. De allí que se inicia esa revolución dentro del conocimiento de la música.

Berlioz escribía hacia comienzos del siglo pasado: "lo más atrasado de la música es el ritmo, es lo más anquilosado que existe." Y decía una gran verdad.

En música se suele vivir de fórmulas estratificadas, de metrificaciones pseudomusicales. Se repiten hasta el hartazgo y se enseñan hasta el hartazgo. Pero eso no es más que un esquema convencional de la música. No es más que las tablas de sumar, restar, multiplicar y dividir que se pueden enseñar como la última expresión de la matemática, pero la matemática no nace ni termina en esa especulación tan mecánica. Lo mismo la música, no nace ni termina, ni en lo que se escribe, ni en lo que se enseña. Hay también una música que trasciende la propia música escrita, que es la música individual, la música personal, la música viviente y humana. Partiendo de la música humana, después va a ser la música universal, y después la música cosmogónica.

Nosotros nacemos, vivimos y fenecemos en un mundo específicamente musical sonoro. Aun a pesar nuestro, vivimos dentro de la vibración sonora, dentro del ritmo humano y dentro del ritmo universal. No podemos, de ningún modo, dejar de conocer este punto viviente que late en nosotros y a la par del universo. Es, pues, uno de los conceptos profundos del ritmo.

Como también es una de las fallas profundas de la enseñanza de la música, el reducir la música a la mecánica convencional de la medida. Gravísima enseñanza.

La música, ciertamente como el universo debe ser medido para conocer la dimensión espacial, debe centrarse en la medida, pero se debe saber que la medida es una convención auxiliar, y no es jamás, en ningún momento, el ritmo. Es un auxilio para que nos pongamos de acuerdo en unificar la numeralidad interna del ritmo, la medida no es más que eso, un auxilio mecánico.

Poco a poco tenemos que ir purificando nuestro conocimiento para introducirnos en este admirable e infinito arcano del ritmo.

En este estado crítico del pensar universal aparece Jaques-Dalcroze hacia fines del siglo pasado y comienzos del nuestro, como todas las cosas que pueden ser nuevas y científicas, indicando con admirable prudencia, con graduada sensatez. Así se procede siempre en ciencia y, sobre todo, en pedagogía. También, con una sensata y humana metodología, del cómo poder entrar a conocer el secreto del ritmo, cómo incorporárselo, cómo vivirlo y cómo corporizarlo. Es importante esta función admirable, de cómo percibir la esencia del ritmo. Si esto se hace fuera del individuo no tiene la menor eficacia. Lo importante es la manera de incorporarlo. Será ésta una de las funciones de la pedagogía. Partiendo de las bases clásicas del conocimiento Dalcroze, se vuelve a purificar un poco esa conciencia

pedagógica, y se vuelve otra vez por el camino de la realidad práctica. Nos vuelve a acercar al mundo circundante, al mundo exterior por medio de los sentidos, por medio de la intelectualización del sentido.

La mecanización de la vida conduce a un entorpecimiento gradual y hasta diría a veces mortal de los sentidos. La gente puede ser que se haga poco a poco más excitable. No quiere decir sensible. Mucho más nerviosa. No quiere decir sensible. Mucho más disconformista y disparatada. Nada de eso quiere decir sensible. Todo lo contrario. La sensibilidad es un equilibrio, es una armonía, es una pontificación, es un puente entre la conciencia, el mundo corporal del propio cuerpo, y el mundo corporal exterior.

¿Cómo afinar este sentido? Aquí aparece una bellísima inducción. El concepto "táctil" de la música. Esto tuvo mucha importancia en el desarrollo de la crítica y las artes en nuestro siglo. No se la desconocía, pero se la practicaba por empirismo. Y el descuido de esta función, la deja como una cenicienta en el conocimiento de la pedagogía.

La música no es solamente auditiva. No es solamente óptica y objetiva. No solamente se ve y se oye. La música se toca. No es una paradoja, de ninguna manera. El sonido se toca. No hay otra forma de poder percibir sino a través de ese sentido general del cuerpo, que es el táctil. Confundimos lo táctil con los dedos y las manos. Toda nuestra piel es táctil. Todo nuestro cuerpo en función de movimiento es táctil. Aquí viene el hermoso descubrimiento universal. La música no es solamente para la oreja, no es solamente para la lengua, ni solo para la lectura.

Verdi, que era un genio, decía: "A mí la música escrita no me dice nada. Yo no entiendo lo que es la música escrita. Para mí tiene que ser oída y sentida. De lo contrario nunca puedo saber lo que es música." Era muy sincero. Muchos se pagan en ser unos grandes ópticos musicales. Pero habrá que ver en su conciencia qué perciben, qué entienden por música.

Este hermoso redescubrimiento de la naturaleza y la totalidad corporal de la música es una de las más bellas innovaciones que el método Dalcroze tiene. Volver al concepto antiguo, esencial y unitario de la música de todos los tiempos. Música que se debe percibir desde la punta del pie hasta la punta de los cabellos. Debe ser expresada y sentida integralmente por cada músculo, cada articulación, cada órgano. Se trata de un concepto muy antiguo. La música terapéutica, la música armonizadora. No armonizadora de sonidos fuera del hombre, de acordes por terceras superpuestas y resoluciones. No eso.
Eso es técnica problemática convencional de la música. Se trata de la música en el ser, y el ser en la música.

Es el primer redescubrimiento renovador y admirable de Dalcroze.

Esto molesta bastante porque la humanidad suele conducirse mecánicamente por un orden de reproducción de comodidades. Allí donde se ve a un individuo que quita una cosa de un lugar y pone otra, por el solo trabajo de no quitar, se va a decir que hacer eso no sirve.

En este mundo el enemigo principal del espíritu de la pedagogía, de la ciencia y todo cuanto es acción humana, es ese concepto de la "pigritia" (pereza) que ya decía Séneca, ese concepto de la comodidad y del menor esfuerzo. Y por eso, inmediatamente llega a decirse "esto es así porque se hizo así", o “esto no se varía porque no hay más novedades para tal cosa”, no vengan con novedades”.

Así sucede continuamente en este género humano nuestro. La comodidad encasilla al individuo, le pone una etiqueta y allí lo deja. Si el individuo se queda, le sucede lo inevitable: se estanca. Al estancarse, se estratifica. Al estratificarse queda en estado inercial. Lo inerte es lo enemigo de la vida, porque no tiene movimiento y el individuo no vive más. La decadencia de la civilización consiste precisamente en eso. La decadencia de los sistemas, de los métodos, de los maestros consiste en el acomodarse bien dentro de un sistema, bien fichado y no moverse más.

Cuando Dalcroze viene con este elemento: "la música corporal". El mundo de los acomodaticios y conservadores se le echa encima como una jauría rabiosa. Es inconcebible cómo el mundo desgarra al maestro que viene a decir una cosa tan elemental y que, además, se ve que es esencialmente verdadera, si se viene a decir: "mire, la música se siente, y cuando se siente, se siente en todo el cuerpo".

Piensen un poco. Dejemos a nuestros limitados instrumentos. ¿Uds. no han temblado nunca de pie a cabeza con el trueno?, ¿con los chirridos terribles que suceden por ahí? Si están en su casa, y en medio del silencio oyen un mínimo ruido, ¿no tiemblan de pie a cabeza? Este mínimo sonido ¿no les produce a

Uds. la vibración corporal integral?

Se está ante una verdad sensitiva. No es solamente con el oído que se oye la música, y se vive la música; es con todo el cuerpo. Ciertamente es con todo el cuerpo. Para ejecutar un instrumento uno emplea todo su cuerpo enteramente. Para cantar se emplea todo el cuerpo. Para hablar, como ahora yo en este momento, tengo la inhibición de otras facultades y mi cuerpo no puede dedicarse sino a esto. Y para oír con atención como lo hacen Uds. tienen que emplear también, por entrega, todo su cuerpo. No pueden hacer otra cosa.

Se advierte que el cuerpo es el primer elemento mecánico sensitivo musical. El cuerpo es el primer instrumento táctil. Para la consideración admirable de Jaques-Dalcroze debe ser el cuerpo el que tenga la función instrumental de "percibir", no solamente la función del sonido, altura, intensidad, sino de sentir la función del movimiento, que es función de la vida. Aquello que no podrá captar, ni asociar o desasociar con específica verdad el oído y el ojo, lo podrá captar el cuerpo.

Es admirable esta primera función que Jaques-Dalcroze le da al cuerpo humano como receptor, y el magisterio de ritmo que el cuerpo humano puede tener.

En principio, podría parecer que en esto hay un poco de hipérbole, un poco de exageración. Pero adviertan que el cuerpo recibe y está condicionado admirablemente por los ritmos fisiológicos; que son los ritmos vitales. Desde época antigua el hombre adquiere el concepto de las mensurabilidades.

Inmediatamente basta con percibir el pulso, el corazón, las sienes, para recibir la conducción isócrona, métrica de los latidos en el tiempo-materia-espacio-movimiento. Todo esto dado en la sensibilidad del individuo. Inmediatamente se percibe la unidad corporal del primer movimiento, que es el del desplazamiento. No puede haber desplazamiento ordenado sin un movimiento rectilíneo. Primera base de todo el movimiento. No puede haber posición ordenada sin un movimiento rectilíneo.

Los niños, cuando no han podido todavía estructurar los ritmos vitales, no tienen movimiento rectilíneo. Antes de los tres años organiza su conquista del espacio-ritmo-tiempo. Aún más adelante, en el jardín de infantes, entre los tres y cinco años, cuesta hacerlos ir en fila. La noción del movimiento rectilíneo. La disciplina del desplazamiento rectilíneo.

En la normalización de un ritmo de vida, cómo le cuesta al individuo, este concepto de la armonía. De allí nace el primer concepto admirable del sistema rítmico de Dalcroze, que es la monomotilidad del ritmo-movimiento. Es decir, el solo movimiento, repetido sobre sí mismo, en el primer ritmo vital.

Advertimos los ritmos silenciosos, ocultos, como la respiración, el pulso, las palpitaciones, todo lo que sea secreto de la vida funcional, la diástole y la sístole. Hay pues una monomotilidad; y ésta es la que da la primera sensación del ritmo. Esta monomotilidad se reproduce, en las primeras nociones de las traslaciones.

El paso es un ritmo de monomotilidad multiplicada. La monomotilidad determina el acento; la diástole y la sístole. Determina el grado de fuerza, y determina otra función importante, el grado de celeridad o de lentitud con que el individuo vive, conquista el espacio-movimiento-tiempo.

Estas funciones son tan admirables que habitualmente las descuidamos en la música y en su enseñanza. Creemos que debemos ponernos solamente en los grandes problemas de la música y pasar por encima lo considerado elemental.

Se tiene que enseñar el piano. Entonces se hace que un individuo se siente en su asiento, de cualquier modo, delante de un teclado, y allí empiece a articular sus dedos. Nada más que dedos. Porque según esto, los dedos son los que hacen la música. Para los enseñantes de piano, parece ser que solamente hay que saber mover bien los dedos para tocar bien el piano. De modo que no interesa en ningún momento el axioma de la posición; no interesa el axioma del orden; el axioma de los equilibrios de relación, de equivalencia y de equidistancia. No interesa pues la función del movimiento. No interesa la diástole y la sístole de todo movimiento, para la enseñanza de un instrumento no interesa la caída, el levantar el peso, el movimiento rectilíneo traslatorio, el aprendizaje de lo rectilíneo ejecutivo. Sin lo cual no puede haber ni frecuencialidad, ni igualdad, ni nada de lo que se dice técnica. La técnica del movimiento no puede aparecer sin esos principios.

Estamos agobiados, por no decir desesperados y desilusionados de la enorme mayoría de los fracasos

de naturalezas musicales privilegiadas, de voluntades enormes que quieren aplicarse a la ejecución musical, y chocan precisamente con una enseñanza tan monstruosa, antihumana, anticientífica, antimusical.

Es impresionante cómo no se enseña de entrada la unidad corporal. Es verdaderamente una de las formas delincuenciales que se tiene en la enseñanza. Ese postrar a un cuerpo delante de un instrumento, hacerlo parte inerte ante un instrumento, ese no saber la posición verdadera del cuerpo delante y con el instrumento. Ese desconocer las leyes de los movimientos y los ritmos del movimiento; los secretos de los grados de fuerza con que hay que purificar al instrumento. (Al hablar de instrumento, incorporamos al canto). Pues bien, he aquí a una de las torturas de la falta de enseñanza.

Un individuo se sienta, o bien está de pie, inerte, bloqueado, delante del instrumento. Como está bloqueado, debe bloquear todas sus articulaciones. Este bloqueo trae también un bloqueo de la mente. La inteligencia se hace cada vez más obtusa, más doliente.

Frente a un instrumento se debe estar como un elemento de equilibrio integral. Conseguir esta perfección, esta iniciación en el goce supremo de la música, adaptando al cuerpo, a la belleza del ritmo, del movimiento, y recibir con esto, la sensibilidad, la intelección del movimiento-ritmo-tiempo-espacio. Todo en una gran unidad. Entonces hacerlo propio, volcarlo en la propia fantasía, en la propia imaginación. Y sin ser Bach, ni Beethoven, ni Chopin; sin ser tampoco Hawkins o Pavlova, poder hacer su propia música, y poder bailar su propia música, expresar personalmente.

Hay mucha más música que la que se escribe. El ser humano tiene más poesía, que la de todos los libros que se han escrito. Hay un infinito de música y de poesía viviente en el fondo de cada ser, que debe ser conocido, despertado y vivido; en principio, por el lirismo, en donde están los grandes desequilibrios vitales. Entonces él tiene que conocer esta música.

Allí va Dalcroze. La belleza del sistema de Dalcroze no consiste en que quiera ser un método pedagógico común, ni didáctico para tal o cual revolución, o tal o cual posición, o mecánica comercial.
El sistema de Dalcroze, como un llamado de atención histórica de las vivencias del hombre, consiste en despertar en el hombre, en el ser, la música universal, la música eterna y personal.

Ciertamente que hay un goce en la música creada, en la música instituida. Pero hay otra música, que es la nuestra, es nuestra música íntima, la música personal. Nos han educado a que interpretemos siempre lo de los demás. Pero también hay una interpretación nuestra que tendremos que conocer y ponerla de manifiesto. Somos también autores y creadores, según la medida de nuestra sensibilidad, de nuestro intelecto y nuestro espíritu.

Aquí está lo hermoso del sistema. No está en que se discuta si este o aquel detalle vale. Lo importante está en venir a descubrirle al hombre sus propias dotes musicales; y en decir que todos somos músicos, todos debemos ser músicos.

Ya vimos la vez pasada. Si no hay una función perfecta mecánica del oído, para conseguirla, se educa. Para eso está la enseñanza. Si no hay una predisposición funcional corpórea para la perfección rítmica, se educa, para eso está la pedagogía. ¿La pedagogía existe solamente para levantar luminarias, y hacerse fama con los que son luminarias? De ninguna manera. Es para que la gente toda pueda manifestarse, y con el mismo equilibrio. Pero para eso hay que darle los elementos vivientes, los elementos vivenciales para que un individuo se descubra, y descubra a su alrededor la verdad de la música.

Estamos viendo, en forma sucinta, solo la estructura somera del sistema. Y creo que conviene verla a fondo, con su trascendencia, para que se vea en su meollo, en su célula creativa.

Si un individuo tiene una condición de "músico", se lo debe conducir para que se realice como tal. Entonces hay que quitar todo este sentido grave, verdaderamente impropio, inhumano que lo institucional ha dado. Este sentido del ridículo, de la inhibición.

Otra de las cosas graves, en verdad monstruosas y desagradables, es el miedo. Digamos que casi toda la pedagogía está fundamentada sobre los conceptos del miedo. No hacer esto o aquello, porque no se debe, porque no se puede, porque no se va a llegar. Desde un comienzo se ponen las limitaciones, y nadie descubre los alcances.

En el concepto Dalcroze, como en tantos otros conceptos realmente liberadores de la pedagogía, el principio esencial es quitar la inhibición. Sabemos muy bien. Un estado inercial es un estado frenado, si no se le quitan los frenos el motor no puede andar. Mucho no se puede andar estando frenado, se podrá cuando la pendiente baja, a uno le dan un empujón y allá va. Pero al fin no hace nada personal, ni se manifiesta. Lo importante es quitar los frenos para el movimiento. Dar confianza interesa mucho, esa confianza personal, receptiva, como confianza imaginativa, creativa y expresiva.

Estos son los cuatro ciclos con los que Dalcroze quiere hacer todo su sistema.

Habíamos visto los principios de la enseñanza de Dalcroze. En el sonido, la primera noción es el concepto melódico de altura. Según el sentido rítmico, la idea de altura en el sonido es un concepto sacado del espacio. La altura no es un concepto sonoro, sino prestado del espacio. Entonces todo concepto de altura lo es también de movimiento. La altura es un concepto musical con vectores. Porque ya el niño dice: "allá", y hay un concepto de altura: "acá"..."aquí"... Ya hay un concepto melódico. En cualquier manifestación del movimiento hay una manifestación melódica. El habla contiene gestos propios de indicadores de alturas, coincidentes con agudos o graves. Los movimientos funcionales se dan en melodizaciones de alturas.

Dalcroze establece esa primera función. A la función sonora corresponde una función espacial. A la función de intensidad, corresponde un grado de fuerza corporal. Es imprescindible que el grado de fuerza corresponda al grado de intensidad del sonido.

Por otra parte hay una calidad sonora que es el timbre; el cual determina la calidad de lo genérico del sonido, de cómo se genera; del hombre y mujer, lo más delicado y lo más fuerte. También tenemos timbres del movimiento. La delicadeza que se pone en los movimientos para decir ciertas cosas, o las formas definitivas del gesto de rechazar, donde se expresa el concepto de lo femenino y lo masculino, que se dan en cualquier espacio y movimiento.

Prosiguiendo decimos que, al concepto del sonido en sus tres funciones acústicas, le agregamos la unidad periodológica, y tendremos la combinación de los movimientos melódicos o de la melodía del movimiento, en el espacio. Por lo cual, aunque nadie hable, hay un decir del movimiento; primeramente, de lo elemental, y luego, de las combinaciones.

Si la melodía se combina y crea el carácter del acorde, un individuo puede hacer acordes de movimientos; y más de un individuo puede crear la acórdica del movimiento, el concepto coral del movimiento. En la danza, en la unidad corporal, para cada movimiento, tiene que haber una función acórdica, de lo contrario la armonía no se produce.

La oposición dada por el contrapunto, se establece en las preguntas y respuestas que de los movimientos puedan darse, en un individuo, o en más de uno. En tales preguntas o respuestas hay una oposición en las funciones de llenar los espacios vacíos de movimiento, con sentido de respuesta consecuente.

Aclaramos también que, en la alternancia, el sistema consta de sonido y de silencio, cosa que los músicos olvidan. Así como nos olvidamos del silencio que contiene al sonido, también nos olvidamos de eso que contiene al movimiento que es el reposo. Los reposos marcan las pausas del movimiento, y determinan la articulación del movimiento. Como no puede haber canto, ni melodía, ni música, si no tiene una orquestación, un sentido de unidad, no puede haber valor de unidad en los movimientos colectivos si éstos no están orquestados y si, según su timbre, no funcionan como deben.

Si damos a las mujeres movimientos masculinos, y a los hombres movimientos femeninos, tal orquesta es bastarda. No suena bien, no tiene armonías, está llena de anormalidades. Por eso Dalcroze en su educación de liberación vuelve a poner las cosas en su lugar. Hay algunos sistemas que al hacer movimiento y gimnasia, se nos dan unas mujeres amazónicas, atléticas, que en la salud misma, están lejos de ser la mujer ideal. En fuerza de hacer delicadezas y elasticidades, se nos dan unos hombres que se nos vienen abajo. No entra esto en un sistema que busca la raíz auténtica de los individuos.

Una explicación detallada del sistema de Dalcroze, nos llevaría un tiempo que no poseemos. Qué mejor que ver alguna aplicación gráfica del sistema en una clase. Será de rítmica, nada más que la iniciación de la participación de un individuo en la música.

Para no dejar en vacío la importancia que Dalcroze ha tenido en nuestra historia moderna, debemos anotar sucintamente, la importancia que este profeta de la pedagogía y la expresión moderna ha tenido en la manifestación de todas las artes.

Ya hablamos de la influencia que la enseñanza de Dalcroze produjo en forma indirecta dentro del ballet ruso, a través de la enseñanza de su discípulo Nijinsky, el cual no conforme con su saber, ni con ser el primerísimo bailarín de salto del mundo, se sentía siempre inhibido. Era un hombre de grandes inhibiciones en su actuación. Se sometió a la enseñanza de Jaques-Dalcroze para encontrar su liberación total.

Después de esta enseñanza Nijinsky entró en el ballet de Diaghilev, para transformarlo. Su primera creación fue de plástica animada, dentro del ballet clásico, donde todo se bailaba casi de punta, y se recibe el influjo de Isadora Duncan, con la que existían extraordinarias coincidencias con la enseñanza de Dalcroze.

Cuando Nijinsky puso su primera coreografía, con "La Consagración de la Primavera" de Stravinsky, en vez de hacer bailar de punta, hizo mover a las bailarinas con pie llano y con movimientos angulares, primitivos y arcaicos. Como se sabe según las crónicas, durante una semana entera fue la silbatina más grande de la que París haya tenido noción. Se advertía que había una novedad extraña, monumental, de un arte expresivo, que nada tenía que ver con las delicadezas exteriores y superficiales de las formas comunes del ballet académico.

Censuraron a Nijinsky esta manera de entender la belleza del cuerpo humano, y sobre todo de las exquisitas bailarinas del gran ballet de Diaghilev, reducidas a ser estos vestidos raros, estos seres primitivos, encorvados, trágicos y elementales. Pero Nijinsky se había encargado de crear algo que pudo dar un gran beneficio después, que fue la masa gímnica, la numérica del ballet escénico.

A la vez que esto sucedía, Laban era discípulo dilecto de Dalcroze. Estudió toda la técnica integral de Dalcroze y escribió después su célebre libro sobre los dominios del espacio, de las conquistas del hombre y su conquista del espacio; la dimensión espacial del individuo.

Todavía no ha aparecido la gran revolución de Einstein, respecto al valor tiempo-espacio, y ya el arte lo está preanunciando y elaborando. Esto es hermoso y profundo. No se trata solamente de una especulación didáctica, se trata de algo que va paralelo a una gran revolución del espíritu.

El tiempo-espacio-movimiento-materia ya unificado por Einstein y por Poincaré se está dando en la revolución secreta de esta escuela.

Laban, pues, establece este nuevo movimiento, la plasticidad de la expresión, del espacio viviente. Se crea como una mística de la danza. Y de allí saldrán elementos muy importantes que van a renovar diferentes artes.

Margarita Wallmann que estudia con Wigman, es la que va a renovar, teniendo quince años, a todos los actores de Max Reinhardt, quien llega a tener una compañía que ha creado una rítmica del teatro. Entre ellos un actor genial, admirable como era Moissi. Se desplazaban con la plasticidad de perfectos e inigualados bailarines. No bailarines artificiales. Para ellos cada palabra tenía un gesto, un sentido del espacio, un estudio de la expresión, un movimiento interno de una fibra secreta del cuerpo, que hacía vibrar a la platea. En el teatro no se trabaja jamás por una exterioridad. Esa enseñanza interior de la perfección del sonido, de la perfección de la rítmica va creando estos movimientos.

Los desplazamientos llegan a Rusia, con la escuela de Stanislavski que todavía no había formalizado su plasticidad, y se introduce en Tairov. Tairov crea el sentido de la plasticidad moderna. Los que hemos visto ese teatro, no podíamos ir a ver ballet. No nos interesaba el ballet común, allí no había fantasía, no había invención, ni belleza, no había vida, en relación a los espectáculos de los que hacía Tairov. Cada actor era una estatua viviente, como estatua belleza, y como viviente expresivo, comunicativo. Eso importaba. Allí se respiraba la dimensión espacial y la interioridad de cada individuo. Es lo importante que tenemos que aprender de estos sistemas.

No se trata tampoco de la pequeña escuelita, ni del pequeño método. Se trata de ver cómo vienen a revolucionar los movimientos generales y geniales del espíritu humano. De aquí se han sacado unos provechos increíbles, yo personalmente lo he hecho, a través de la técnica de un solo paso en el

escenario. Es decir, todo se produce por un solo gesto y por un solo paso. No es necesario estar saltando, caminando, haciendo una serie de disparates de movimientos en la escena para demostrar la posibilidad de la expresión. Todo se reduce y se concentra en la expresión de un solo paso.

Zacharoff[2] toma de Dalcroze la bellísima novedad críptica. El baile no puede ser solamente baile gímnico, ni baile corporal, ni baile técnico. Tiene que ser música danzada. Siendo música danzada cada melodía debe tener su lugar en el espacio, llevado al plano de la abstracción, de la belleza.

Se obtiene un gran movimiento en Francia con la introducción de estas renovaciones. La expresión va entrando dentro del ballet. Cuando se renueva el concepto de la ópera francesa, inmediatamente los elementos coreográficos ya no son los mismos, el sentido del paso ya no es el mismo. Se agregan nuevas posiciones y nuevas dimensiones.

Lo mismo en pintura se llega a cosas admirables. La escuela suiza, Basilea, Ginebra, a través de este abstraccionismo que va a dar al cuerpo y a la música el concepto de Dalcroze, empieza con sus novedades de Paul Klee, con nuevas traslaciones del espíritu, con nuevas monumentalidades.

También surge una escuela muy rara, profunda, difícil y esotérica, que es la escuela de Steiner, quien toma todas las teorías profundas de Dalcroze, y adaptándolas a las místicas del Evangelio, crea el estado que se llamó la "eurítmica". Un nuevo tipo de arte, en el cual, el danzarín y todo el espectáculo es una música mística perpetua, sin concesiones de ninguna especie al sensualismo común. Llegamos a un plano muy extraño.

Milloss, que es el último coreógrafo de resonancia y de oposición dentro de la danza, es alumno directo de Laban, y a la vez alumno directo de Dalcroze. Es quien está revolucionando, para combinar las posibilidades de una mecánica clásica con una técnica moderna, se entiende, sin hacer hibridismo.

Para ellos vuelve el concepto que hemos dicho, la melodía del individuo, el contrapunto del conjunto, el contrapunto de todo el teatro.

Nosotros hemos convivido muy íntimamente y muy prácticamente la estructuración de estas escuelas, yo personalmente he trabajado. He podido advertir la infinita diferencia que hay entre esa escuela académica, conservatoril, mecanizada, sobreestructurada de prejuicios, de hastío, de inhibiciones, que quiere dar aspectos de gracia, de encanto, de una belleza superficial de entretenimientos -como bien puede dar un encanto evasivo pero muy superficial-, en oposición a la profunda problemática, el enraizamiento centradamente humano, dramático, trascendente de estas otras escuelas, para la liberación del hombre, la liberación del arte, de la humanidad.

Todo esto, por un sistema que parece tan sencillo en su especificación; y que muchos consideran un sistema superado, porque luego han surgido otros sistemas musicales pedagógicos. Pero repetimos que no se trata del sistema Dalcroze solamente dado para niños, ni para jardín de infantes, ni en escuelas de adaptación. El sistema en sí es muchísimo más amplio, más trascendente. Se ubica, en principio, en esa práctica, es una de sus posibilidades, pero el sistema Dalcroze no termina en eso.

Hay una gran confusión en calificar y clasificar el sistema Dalcroze como un "metodito" más dentro de otros "metoditos". Se está muy equivocado. El sistema Dalcroze se inicia en las cosas muy simples, que en verdad, son las más difíciles. Pero de esas cosas simples llegan a las muy trascendentes y profundas.

Deberíamos también hablar de los conceptos de la metafísica en la rítmica de Dalcroze, ya no sólo de las funciones psíquicas. Les traería algunas cartas y escritos de él para que valoren su altura intelectual, la profundidad extraordinaria de su preparación, y la unidad de genio que tenía este hombre. Se pagó de ser lo mejor que un hombre puede ser solo y exclusivamente, maestro. Eso le gustó solamente a él. Como se ve, la historia le está dando un lugar.

Se comenzará con la clase práctica, que contiene valores musicales. Concepto de altura. El ritmo en la especificación corporal. Los compases desiguales, los tiempos desiguales. La cadena. Ejecutar los ritmos dados. La polirritmia. Después el contrapunto o los ritmos suplementarios según Dalcroze. Luego

[2] Rostislav Zacharoff coreógrafo de la década de 1930 en la ex-Unión Soviética. Abordó la rítmica de la música y el movimiento corporal utilizando principios que heredaron el impacto de la "Euritmia" de Dalcroze. (N.d.R.)

haremos la plástica animada.

En Dalcroze está el concepto de los veinte gestos, que llegan a tener combinaciones infinitas y admirables. Luego se hará canon, como forma de solfeo trasladada al concepto de la fuga. Van a hacer también el canon interrumpido. Los matices dinámicos. Los contrapuntos por realización clásica. El fraseo con los silencios. El fraseo por improvisación de conjunto.

Aquel que está iniciado puede renovar el conocimiento, y quien no esté iniciado y sabe aprender, va a encontrar no solo cosas amables, sino cosas provechosas para sí mismo.