

Carlos Miñana Blasco

Músicas y métodos pedagógicos

Algunas tesis y su génesis.

Este artículo busca plantear una serie de interrogantes que surgen a partir de una práctica investigativa y pedagógica con las músicas populares, en especial las del sur del país. Espero con estas reflexiones suscitar un debate productivo para todos los que estamos trabajando en pedagogía musical.

La génesis

Desde 1980 adelanto una investigación musicológica sobre la música de flautas en el Cauca y sur del Huila. Desde el primer momento quise que la investigación no quedara como un documento más engrosando las bibliotecas de las universidades sino que tuviera una repercusión a corto plazo en el medio en el cual se investigaba.

Me dolía profundamente ver cómo la educación musical en el Conservatorio de Popayán, en las escuelas y colegios urbanos y rurales del Cauca, se hacía de espaldas a la práctica cotidiana y vital de los músicos de la región. Mientras que en más del 80% de las veredas de la zona andina caucana los niños y adultos se reúnen para tocar en sus flautas traversas y tambores bambucos, pasillos, marchas, contradanzas, etc., en las escuelas se enseñan canciones alemanas, francesas y argentinas en flautas dulces. En un medio donde existen los materiales para fabricar los instrumentos de excelente calidad, se importan de Alemania o Japón.

Los maestros me decían: lo que pasa es que para tocar flauta travesa de caña no hay un método. Entonces me propuse diseñar uno basado en las músicas de la región y de otros contextos con tradición flautera (toda la Costa del Pacífico, Riosucio en Caldas, Huila).

Empecé a transcribir melodías, a estudiar digitaciones, diferentes técnicas embocadura y emisión del sonido, a experimentar en la fabricación de las flautas, comparé diversos métodos de flauta travesa y flauta dulce. Ya lo tenía casi todo un extenso reperto

rio, una tabla de digitación, unas medidas normalizadas, unos ejercicios de tipo técnico... Ya sólo faltaba poner en orden todo ese material según el grado de dificultad.

Sin embargo, a medida que avanzaba el trabajo y conocía más la música de la región empezaban a surgir algunos problemas. A veces los flautistas eran 2, 3 o incluso 6. Uno hacía la primera voz, todos los demás segundearan. Me preguntaba cómo enseñar a segundear.

Yo le preguntaba a la gente y casi todos los flautistas me decían que primero, cuando eran niños, comenzaron tocando en la percusión, que cuando le sacan el sonido a la flauta se ponían a segundear y finalmente primereaban. Esto rompía todos mis esquemas pedagógicos. ¿Cómo así: primero tocar segunda y luego primera? No es lógico. Uno debe primero conocer la primera voz para poder hacer una segunda. Sin embargo, el método usado a nivel campesino era claro y los resultados sorprendentes: cualquier segundero es capaz de seguir una melodía con su flauta así no la haya oído nunca¹

¿Qué quería decir esto? El segundero campesino desarrollaba con su flauta ese oído armónico e intuición musical que le permitía hacer bellísimos dúos, tríos, etc. con un sello personal inconfundible ante cualquier melodía tocada por la primera flauta, así nunca la hubiera oído antes. Es lo mismo que les pasa a las personas que manejan un instrumento armónico: son capaces de ir armonizando una canción sobre la marcha, así sea la prime-

ra vez que la oigan. Yo les preguntaba a los flautistas de los conservatorios si eran capaces de hacer lo mismo... Todavía no he podido encontrar el primero.

Centré entonces mi atención en las segundas voces. Cada segunda era un mundo distinto, jugaba libremente con la primera y con las otras segundas, se imitaban unas a otras, llenaban los espacios que dejaba la primera, sincopaban, bordoneaban... De esta forma se iba formando una densa red de voces de tipo contrapuntístico, densa, apretada, sin una fisura, sin una nota en falso... en tempos de negra con puntillo = 108 en 6/8, soltando corchea tras corchea en una música sin fin.

No tuve más remedio que dismantelar mi flamante método y empezar de nuevo.

Volví otra vez al campo y vi los procesos pedagógicos utilizados por los campesinos desde hace cientos de años. Los campesinos no hablan del método, lo hacen, lo viven, uno es el que debe aprender a ver con otros ojos. En todos los grupos ve uno niños de 5 a 10 años tocando maracas o carrascas (guacharacas). Los jóvenes tocan redoblante y tambora. Los adultos y ancianos flautas. El proceso comienza desde que se está en el vientre materno, cuando la madre asiste a los eventos socioreligiosos donde suenan las flautas: alumbranzas, fiestas patronales, velorios, bodas... Luego los niños "ponen el oído, sentados entre las piernas de los mayores". Les dan unas maracas o una carrasca. Estos son instrumentos de "amarre", dan una base rítmica estable, sin variaciones. Los niños aprenden el pulso rítmico, no señalándolo artificial y mecánicamente con una palmada sino con una célula rítmica que se articula coherentemente con la estructura y que cumple esa función de pulso estable. Luego el redoblante, también estable, pero implica un desarrollo mayor de la lateralidad. Algunos tocadores de caja

1 Siempre y cuando la melodía se mueva dentro de un contexto o estructura melódico-armónico conocido: tonalidad mayor o menor, pentafonía, o cualquiera de los modos antiguos: protus, deuterus, etc... sean auténticos o plagales. Es lógico que en un contexto campesino los músicos populares se desorienten al oír una pieza atonal, dodecafónica o demasiado modulante



o redoblante (cajeros) imitan casi tal cual alguna de las células básicas de la tambora. La tambora es el nivel de mayor responsabilidad dentro de la percusión. Ahí toca improvisar, desplazar acentos, jugar con las intensidades, con los apagados en el parche, combinar la tímbrica del palo sobre el aro con la del mazo sobre el cuero. Para entonces, el joven lleva varios años oyendo las melodías de los mayores, interiorizándolas, captando cada vez más detalles. A los niños los adultos les regalan flauticas de juguete "para que le saquen el sonido". Los niños juegan, imitan a los mayores. Los jóvenes, cuando regresan del trabajo, ensayan sus flautas, buscan digitaciones, tratan de sacar alguna frase o motivo de las que han oído tantas veces, exploran, improvisan. Cuando se sienten seguros dejan los tambores, se consiguen una flauta "de verdad", grande, y se pegan a los mayores tratando de integrarse al conjunto de flautas. Al comienzo los segunderos realizan sencillos bordones de 2 o 3 notas, refuerzan los finales las frases con notas pedales, pero poco a poco

se van soltando y se aventuran a realizar una imitación, un adorno... Van subiendo su registro acercándose cada vez más a la primera. El segundero, preocupado inicialmente por integrarse globalmente a la sonoridad total del conjunto, poco a poco va tomando un papel de solista segundero, de diálogo personal con la primera flauta. La imitación cada vez se vuelve más paralela y más contrapuntística, menos tipo bordón o pedal. Cuando muera el músico mayor habrá ya varios segunderos que se sabrán bien su repertorio. Los nuevos flautistas primeros formarán otros grupos e imprimirán a las melodías su sello y estilo personal.

No es fortuito el hecho de que casi todas las músicas campesinas —e incluso algunas urbanas— en todo el país y en todo el mundo sigan procesos metodológicos semejantes. Por ejemplo, en la costa caribeña, dentro de los conjuntos cumbiamberos se comienza por el llamador, instrumento que da el pulso de la estructura rítmica (el contratiempo), luego se pasa a maraca, guacharaca y a tambor alegre, el tam-

bor que improvisa. En las bandas pueblerinas, la mayor parte de los directores dicen haber comenzado con platillos o redoblante, luego bombo, y finalmente cada uno de los instrumentos de viento. Los llaneros suelen comenzar con los capachos o el cuatro y finalmente llegan a la bandola o al arpa...

El resultado de estos procesos pedagógicos a nivel popular está a la vista: músicos integrales que manejan todo el sistema musical. El flautero mayor es un músico integral que maneja todo el repertorio de su región en la flauta (bambucos, pasillos, marchas, contradanzas, etc.), que además incorpora nuevos repertorios tomados de la radio, y a veces también compone. Es capaz de secundear a la perfección, toca tambora, caja, maracas, carrasca... Es una persona que lleva consigo todo un sistema musical y la historia de ese sistema, repertorios antiquísimos de más de 300 años y las últimas canciones de la radio².

Ojalá este fuera el resultado de los procesos de formación académica. Los

2 Es bueno aclarar que hablamos aquí los fenómenos más generalizados. Sin embargo con cierta frecuencia se encuentran casos concretos que son excepciones y que contradicen el planteamiento general. Por ejemplo, encontramos niños de 6 y 7 años que comienzan de una vez tocando primera flauta sin pasar por la percusión o el segundeo. La mayoría de los jóvenes y niños que comienzan en la percusión no llegan nunca a tocar las flautas, e incluso he encontrado casos de excelentes flautistas que prefieren seguir tocando toda su vida la tambora porque han logrado tal desarrollo con este instrumento que pocos tamboreros pueden reemplazarlo.

Lo que queremos mostrar es el proceso global, proceso que lo cumplen rigurosamente muy pocos casos, pero que muestran la tendencia general y son precisamente los mejores ejemplos de músicos integrales.

procesos de superespecialización a que ha abocado la música occidental, en especial la académica, han hecho que desde el primer momento los futuros músicos se centren en un instrumento y en un tipo de música, descuidando su formación integral. Tenemos entonces excelentes flautistas con un pésimo oído armónico y que no tienen ni idea de lo que pasa en la orquesta en que están tocando; percusionistas y pianistas completamente inútiles con su instrumento si no tienen delante un papel, incapaces de improvisar o de tocar a oído... El único que se preocupa por el conjunto es el director; cada uno lee su parte y ya está.

El músico campesino conoce a la perfección su sistema, lo maneja en forma práctica y lo tiene interiorizado. Desde su sistema aborda los demás en la medida en que encuentra puntos en común. El músico académico piensa que no ha sido formado en un sistema sino que él estudió "la" música y que el cartón recibido en el conservatorio le permite manejar "la" música. Pero ¿cuál música? Acaso las músicas hindúes, o chinas, o llanera o el bullerengue... Lo mismo pasa en el campo de las técnicas vocales. Uno cree estudiar "técnica vocal". Pero ¿cuál? ¿La alemana, la italiana, la francesa, la haitiana, la llanera, la costeña, la árabe? O incluso en el caso de que esté estudiando la técnica italiana del bel canto, ¿sabe que el bel canto no es ni ha sido siempre igual, que los especialistas distinguen más de tres técnicas distintas bien diferentes según la historia del bel canto italiano?³. ¿Nos hemos

3 Para ver la evolución de las técnicas vocales en Italia puede verse el libro de François E. Godard titulado "La voce. Tecnica e storia del canto dal gregoriano al rock", Franco Muzzio Editore, Padova, 1985. Sobre el tema de las técnicas vocales populares escribí junto con Margarita Posada un estudio del cual se han distribuido un centenar de ejemplares fotocopiados titulado "Conductas fonatorias de la voz cantada", 1985, 60 pág.

puesto a pensar si tal vez la forma de cantar los negros de EEUU el soul no es otra técnica vocal tan importante o más que el bel canto para la conformación de los estilos contemporáneos de canto?

¿Y quién es la persona autorizada en el mundo para decir qué técnica vocal es mejor? ¿La francesa del siglo XVIII o la italiana del siglo XV, o la de las cantadoras de la Costa Pacífica colombiana, o la de la ópera china? Es obvio que algunas de esas técnicas han sufrido procesos de elaboración que las han vuelto más complejas que otras, pero entonces ¿todo el complejo es mejor que lo sencillo? ¿No es más adecuado pensar que cada sistema musical y cada sistema lingüístico ha desarrollado su propia técnica vocal? Sabemos que existen diferentes técnicas guitarrísticas, diferentes técnicas arpísticas, diferentes técnicas percutivas sobre membranófonos en el mundo... Será mejor la técnica con baquetas o con las manos, será mejor la técnica arpística llanera, o paraguaya, o bretona, o mexicana... será mejor la técnica guitarrística del jazz y el blues o la del flamenco... Es obvio que habrá puntos en común entre todas estas técnicas y que de hecho todas estas técnicas instrumentales se han nutrido unas de otras y de la interacción entre ellas surgen nuevos recursos expresivos para el instrumento. Pero sin embargo, esos recursos expresivos están en función de una música concreta, de un sistema musical... Las técnicas al servicio de las músicas.

Por todo esto me gustaría terminar con dos preguntas:

1 Como músico, como instrumentista, como cantante, como solfeista... ¿he sido formado realmente para manejar "la" música o "la" técnica de un instrumento... o más bien lo que soy capaz de manejar integralmente y con facilidad es "un" sistema musical concreto y "una" técnica instrumental o vocal específica? ¿Qué músicos están formando nuestras universidades

y academias, personas capaces de tocar con la misma facilidad una obra de Mozart y una de Stravinsky? ¿Capaces de transcribir igual una canción alemana y un bullerengue de Arboletes?

2 Como pedagogo, pienso que estoy enseñando "música" a mis estudiantes, "la música", que ellos al final del aprendizaje van a salir músicos integrales... pero ¿en qué? ¿Cuál de todos los sistemas musicales estoy transmitiendo a mis estudiantes? ¿Cuál técnica vocal? ¿Qué técnicas instrumentales?

Algunas tesis

Fruto de las reflexiones anteriores y de otras más me atrevo a lanzar una serie de tesis o antítesis no con la finalidad de dogmatizar sino para provocar un debate constructivo.

① La música no existe... Lo que existen son músicas concretas, repertorios, formas de hacer música, formas de tocar los instrumentos y cantar que no son tan espontáneas o "naturales" como parecen, sino que están fuertemente estructuradas formando sistemas musicales. La sistematicidad de las músicas concretas es lo que nos permite hablar de escalas, de estructuras y patrones rítmicos, de niveles, de relaciones armónicas, de forma... Los sistemas musicales en el mundo no han surgido ni se han desarrollado aislados. Existen fuertes relaciones incluso entre músicas tan alejadas como las de Malasia y Colombia, pero también evidentes y notables diferencias.

② No existe, pues, "el" método para enseñar "la" música. En las clases de principios de pedagogía y didáctica nos decían que el método de enseñanza dependía de una gran cantidad de factores: estructuras cognoscitivas, el contexto social, el desarrollo psicológico del niño, sus diferencias individuales, *las características propias y la lógica interna del objeto de estudio...* Y precisamente esto último es lo que

he enfatizado todo el artículo. El método de enseñar una música depende —además de todas esas cosas— de esa misma música. Esto parece obvio pero no siempre lo tenemos en cuenta. Preguntarnos qué tipo de música, qué sistema musical queremos enseñar, y entonces estudiar cómo funciona, cómo se estructura, cuál es su lógica interna de funcionamiento, qué estructuras rítmicas, melódicas, armónicas, tímbricas lo articulan y constituyen. No caigamos en el etnocentrismo de pensar que la música centroeuropea de los siglos XVIII y XIX es “la” música y que las estructuras que allí funcionan sirven para todas las demás músicas⁴.

● Un último aporte, y que me parece el más novedoso⁵ y que surgió de la experiencia investigativa y pedagógica con las músicas del Cauca, se refiere al hecho de que las músicas populares tradicionales se enseñan a través de procesos pedagógicos empíricos que responden en forma muy adecuada al desarrollo psicológico de los individuos y a las características propias de la misma música. Como pedagogos debemos aprender no sólo las músicas

4 Para hacer tambalear nuestras concepciones etnocentristas con relación a la música occidental, en especial la centroeuropea, basta por ejemplo hojear los libros de Bruno Nettl (*Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*) y William P. Malm (*Culturas musicales del Pacífico, el Cercano Oriente y Asia*), ambos editados por Alianza Música, 1985.

5 Los aportes anteriores no tienen nada de novedoso, pues la sistematicidad de las músicas —y en especial las populares— es una tesis que expresa e insistentemente fué sustentada por el rumano Constantin Balloiu en sus trabajos (p.e. “Le giusto syllabique: un système rythmique populaire roumain”, en *Anuario Musical*, 7 [1952]). La segunda tesis es de dominio público en las Facultades de Educación.

populares sino estudiar también los procesos tradicionales de aprendizaje que han practicado los campesinos durante cientos de años. El análisis de estos métodos tradicionales que cada música lleva consigo nos permite comprender mejor la estructura de esa música desde un punto de vista genético y diseñar procesos que lleven a un manejo integral —no mecánico— de dichas músicas. Es obvio que no podemos esperar 60 años para lograr un músico integral en la música de flautas del Cauca. Para eso están los avances de la psicología, de la pedagogía musical, de la musicología... El músico popular no es normalmente un músico profesional que vive de la música, sino que alterna sus actividades como campesino o artesano con las musicales. La música campesina no suena todos los días sino en contadas ocasiones durante el año. Los tiempos han cambiado. La radio, la televisión, las grabadoras, el uso de la graffa musical, los métodos audiovisuales, las escuelas de música, los análisis musicológicos, las mejoras introducidas a las técnicas de construir los instrumentos y a las técnicas de ejecución... No estoy proponiendo volver al pasado. Todo lo contrario. Debemos utilizar el radio, la televisión, el casete, la graffa, la kinética y todo lo que esté a nuestro alcance para mejorar y cualificar los procesos de transmisión de los sistemas musicales. Simplemente estoy llamando la atención respecto a las enseñanzas que nos deja la práctica musical de los campesinos: su integralidad y su coherencia con el sistema musical.

Por todo esto, recogí mi método de flauta que copiaba el de Akoschky o el de Mönkemeyer y estoy haciendo otro que ya no será sólo de flauta. No voy a contarles cómo va a ser, porque creo que ustedes ya se lo están imaginando...