Una Propuesta Metodológica para Abordar el Estudio de las Músicas Tradicionales en la Academia

Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers
Pontificia Universidad Javeriana

Introducción

Varios musicólogos latinoamericanos o estudiosos de Latinoamérica se han ocupado últimamente del colonialismo subyacente, en pleno siglo XXI, en los programas que implementan las escuelas de música del continente. Basándose en conceptos desarrollados en los estudios poscoloniales latinoamericanos (Quijano 2000, Mignolo 2003), Carolina Santamaría analiza, por ejemplo, el caso del bambuco colombiano y su relación conflictiva con el mundo académico para ilustrar lo que ella llama "el problema de la inaccesibilidad epistémica a los saberes mestizos" (Santamaría 2007). En su artículo, Carolina hace una crítica a la visión europeizante que ha prevalecido en las escuelas y conservatorios de música latinoamericanos, en cuyos currículos todavía hay cierta resistencia a incluir repertorios diferentes al canon clásico europeo, y que, además, desestiman el valor y la importancia del aprendizaje por tradición oral. La institucionalización del conocimiento musical según parámetros europeos ha creado una jerarquía entre los modos de saber que presupone que el conocimiento escrito es mejor que el oral. Probablemente es por esto que seguimos pensando que lo que hay que hacer es transcribir la música de tradición oral, cuando quizás lo más pertinente es que nos preguntemos cómo funciona el mecanismo mismo de transmisión oral.[1] Hemos descuidado en la academia la posibilidad de aprender a acceder al conocimiento a través de los modos de transmisión no escrita, mecanismos que indudablemente han funcionado por siglos para los músicos tradicionales.

Como bien señala Carolina, es importante que una vez se ha reinterpretado la historia, y se han señalado los prejuicios sobre los que se ha construído la investigación y la formación musical en América Latina, en la práctica empecemos a transformar efectivamente la manera como se aborda en la academia la enseñanza de la música, particularmente, la de las músicas tradicionales. Quizá de manera intuitiva, esa fué nuestra intención al abordar el proyecto "Gaiteros y Tamboleros", un método en el que intentamos traducir desde nuestra experiencia académica, intentando situarnos en "la frontera" [2](Mignolo 2003), las maneras de aprender de los músicos de la región de San Jacinto, dando cuenta de su maestría sobre el repertorio más representativo de la música de gaitas en San Jacinto, Bolívar, adquirida desde la tradición oral.[3] Con base en esta experiencia, vale la pena analizar cómo dos maneras de abordar el estudio de la música pueden complementarse y ayudar, de un lado, a la proyección y desarrollo de las músicas tradicionales dentro del contexto urbano y académico, y de otro, al fortalecimiento de modelos pedagógicos inspirados también en experiencias locales que a su vez fortalezcan la formación de los músicos del país.

Es importante en este punto definir de alguna manera "nuestra frontera": El análisis hecho por nosotros, aunque intente hacerse desde un punto en el centro, está "contaminado" por nuestra experiencia de formación que está más cerca de la academia que de la tradición. Debemos contar con esta situación, bien como ventaja, o como desventaja. De la misma manera los maestros de la región de San Jacinto que asesoraron nuestro trabajo, músicos de tradición oral, se han movido hacia "la frontera" y tienen su propia posición intermedia entre su tradición, que incluye un contexto y una manera de saber, y su nueva situación en la ciudad, que les da una nueva

categoría de maestros y les hace reflexionar sobre cómo enseñar esa tradición, en un nuevo contexto. En la frontera estamos pues unos y otros, y enriquecemos el pensamiento fronterizo desde nuestras experiencias: el puente debemos construirlo juntos.

Partiendo de la hipótesis de que fué ese el proceso para escribir *Gaiteros y Tamboleros* intentaremos ilustrar aquí un ejemplo de construcción de conocimiento en la frontera: una propuesta metodológica para abordar el estudio de las músicas de tradición oral[4], haciendo un análisis de las maneras de aprender en los dos extremos del puente, y en el lugar intermedio, teniendo en cuenta que este es un caso particular delimitado por nuestra formación en academias de música de Bogotá y Medellín, las experiencias de formación en la tradición de Freddy Arrieta –gaitero- y José Vasquez Plata -tambolero- en San Jacinto, Bolívar y nuestra experiencia particular con ellos como asesores y maestros en Bogotá. Suponemos que estas experiencias tienen puntos en común con otras formaciones académicas, con otras formaciones en la tradición y con otras formaciones intermedias.

Para esto presentamos aquí tres cuadros que recogen las situaciones, destrezas que esas situaciones desarrollan y conceptos pedagógicos que se pueden inferir en los dos tipos de formación, por tradición oral y en la academia. Más adelante, a partir de un ejemplo tomado de *Gaiteros y Tamboleros*, presentaremos los conceptos pedagógicos propuestos en este libro, y su relación con los tipos de formación mencionados.

Sobre Experiencias de Músicos Formados en la Tradición Oral

A continuación listamos experiencias, destrezas y conceptos pedagógicos que hemos tomado de entrevistas que realizamos durante el año 2002 a gaiteros y tamboleros de formación tradicional, la mayoría de ellos de San Jacinto, Bolívar.

SITUACIÓN	DESTREZA DESARROLLADA	CONCEPTO PEDAGÓGICO
1. Los músicos de formación tradicional normalmente crecen en un entorno en donde la música en la que son maestros está presente de manera permanente. Es decir, desde niños escuchan y conocen el repertorio, estilos e intérpretes.	Reconocimiento auditivo del repertorio que se estudia, desde temprana edad. Capacidad de identificar diferentes estilos e intérpretes	Escuchar la música es condición indispensable para el éxito del proceso. El músico tradicional se especializa en un único repertorio. Esto hace que el camino a la maestría sea más corto.
2. En la formación por transmisión oral, los maestros normalmente son los padres o familiares muy cercanos. Se aprende y se practica simultáneamente observando y tocando con los maestros, en circunstancias cotidianas (reunión en familia, parranda, etc.)	Identificar maneras de saber del maestro. Desarrollo de disciplina diaria. Observar e imitar sonidos (golpes), bases rítmicas o motivos, y estructuras más complejas (variaciones). Capacidad de simplificar un patrón complejo. Desarrollo paulatino del lenguaje en el instrumento. Capacidad de desarrollar un estilo propio.	Especialmente al inicio del proceso, observar, escuchar e imitar a los maestros es quizás el recurso pedagógico más importante utilizado en el aprendizaje por tradición oral. Organizar y practicar el repertorio avanzando en el grado de dificultad (cualquier pieza del repertorio puede tocarse de manera básica, o de manera más compleja).
3. La aproximación a tocar los instrumentos se inicia a temprana edad, directamente sobre el repertorio. Estudiar, eventualmente practicar, son palabras que escuchamos pocas veces en las entrevistas; sin embargo, se toca todos los días, esto es, se practica todos los días, casi siempre con alguien más, y es evidente en una parranda o en cualquier otro ritual de circunstancia, cuál es el nivel en el que un músico está.	Maestría sobre el instrumento en el repertorio especializado. Habilidad de interactuar, es decir, ser capaz de responder a la propuesta de otro, y de proponer también para el desarrollo de la música en un momento particular. Capacidad de contribuir a un pulso colectivo estable y flexible.	La técnica no tiene un fin en sí mismo: se va resolviendo en el instrumento lo que el repertorio demanda. No se aprende un golpe, un sonido, un patrón, sin relacionarlo inmediatamente con un tema o al menos con un género del repertorio. Hay conciencia permanente del propio proceso, al estar siempre en evidencia con los otros. El músico es autónomo en la metodología y el ritmo del aprendizaje

4. Tocar e identificar al menos los patrones básicos de todos los instrumentos de percusión que hacen parte de la organología del género, así como cantar las melodías y aprender su texto, si lo tienen, es el primer paso para aprender una pieza del repertorio. Quien toca un instrumento de percusión, normalmente siempre tiene una melodía en mente. La práctica ocurre para el aprendiz en medio de circunstancias definidas que no puede controlar (una parranda, por ejemplo) y pueden hacer la sesión más difícil o más fácil.		Capacidad de escuchar simultáneamente, mientras se toca, las otras partes que forman el todo. Desarrollo de la capacidad de interactuar. Capacidad de desarrollar aspectos técnicos en el instrumento, aprovechando el apoyo que brindan otros músicos en el momento.		Desarrollo del oído interno. Cantar siempre lo que se toca, y tener una melodía en mente da un sentido a un discurso: no se toca solamente un patrón, se hace parte de una estructura que comprende otros instrumentos con sus respectivos patrones básicos, una melodía y una forma. Un músico con mayor nivel de desarrollo que otro, puede ayudar a acelerar el proceso del último, en una circunstancia particular.
5. Tocar es una actividad altamente competitiva, pero se goza al ganar. Entre mejor se toque, más posibilidades hay de pasarla bien. "Ser músico", o la "música", en principio, no es una categoría, es parte del cotidiano. Sin embargo, se reconoce la destreza la habilidad de tocar "sabroso", la maestría en un instrumento.		Capacidad de tocar diariamente, y mantener una disciplina de estudio del instrumento, junto con las otras labores cotidianas.		La "práctica", al ocurrir siempre en rituales de circunstancia, hace que el músico se considere como tal desde el principio. Desarrollarse es parte de un proceso natural, y el músico decide si su ritmo de desarrollo es suficientemente bueno para seguir o no. (si no es bueno, alguien más le quitará el instrumento en la parranda).
6. La mayoría de nuestros entrevistados son capaces de construir su propio instrumento. Si no lo hacen, saben perfectamente cómo funciona.		El conocimiento del instrumento, comprender cómo funciona, se traduce en encontrar la técnica que mejor funciona para uno o para otro, en un mejor sonido, y en últimas en una mejor ejecución.		Conocer el instrumento va más allá de tocarlo bien: se trata también de entender cómo funciona y, eventualmente, construirlo.

Sobre Nuestras Experiencias como Músicos Formados en la Academia

A continuación aparece una lista de situaciones, destrezas y conceptos pedagógicos de la formación académica, tomados de nuestra experiencia particular.[5] Importante anotar aquí que la música que se aborda en la academia es la música erudita, excepto en programas especializados en otros tipos de música, programas que ninguno de los autores cursó.

SITUACIÓN	DESTREZA DESARROLLADA	CONCEPTO PEDAGÓGICO
1. No hay tradición de hacer música en familia. (Según nuestras experiencias con compañeros, una tradición musical en familia es más bien excepcional). Sin embargo, se escucha música (muchos estilos) en grabaciones (radio, equipo de sonido), eventualmente se hace música en casa.	Reconocimiento auditivo de repertorios muy variados.	Contar con un amplio bagaje de repertorio e identificar auditivamente estructuras musicales que son comunes a varios estilos, puede darle sentido a los conceptos que más adelante se aprenden en la academia.
2. El objeto de conocimiento, la música, se aborda desde diferentes asignaturas con componentes teóricos y prácticos y en planes de estudio que organizan estos componentes según su grado de dificultad o en concordancia con los repertorios que, se supone, debe abordar el estudiante. El músico se especializa en una destreza: tocar, componer, dirigir, enseñar, grabar, etc.	Si los componentes teóricos y prácticos se complementan, se adquiere la capacidad de tocar, componer, dirigir, o enseñar música, comprendiéndola a través del análisis.	Dedicar tiempo a cada uno de los diferentes aspectos del estudio de la música de manera que se asegure que todos están siendo solucionados y se desarrollen todas las competencias sin descuidar ninguna.
3. La práctica de un instrumento se aborda al inicio con un énfasis importante en el aspecto técnico, muchas veces sin una referencia estilística o de repertorio. Esto puede obedecer a que en la academia encontramos en muchas ocasiones músicos que se inician en la práctica	Desarrollo paulatino y exhaustivo de la técnica de un instrumento en particular. Disciplina diaria de estudio. Reconocimiento "en dedos" de estructuras musicales que son propias del repertorio conocido en la academia como "práctica común"	Recuperar el tiempo perdido al no empezar desde temprana edad el trabajo que permite dominar un instrumento. "Sacar del camino" los problemas técnicos que puede presentar un repertorio en particular antes de abordarlo (¿evitar frustración?)

de un instrumento después de los 15 años, que en los cánones académicos es bastante tarde.				
4. Se aprende del maestro de instrumento, si él toca en clase o en concierto. Normalmente todavía hoy es el maestro quien indica una manera de interpretar, aunque el estudiante tiene herramientas para ser autónomo en ese sentido. El maestro toma decisiones sobre el repertorio a estudiar según el desarrollo técnico del estudiante y su madurez como músico. En muchas ocasiones, la primera aproximación que tiene un estudiante a una obra es la partitura, y se empieza a leer lentamente, para llegar paulatinamente al tempo indicado por el compositor.		Observar e imitar una interpretación en particular. Destreza para descifrar una partitura Escuchar interiormente, hasta donde sea posible, una partitura.		El maestro decide el ritmo adecuado de aprendizaje El maestro organiza el repertorio para el aprendiz, incrementando poco a poco el grado de dificultad. En ejecución instrumental: Aislar pasajes más complejos y concentrarse en resolverlos. Resolver aspectos técnicos y de interpretación primero con tempos lentos y después en tempo real.
5. La academia ha implementado en sus planes de estudio la Apreciación Musical, Historia de la Música (clásica occidental) y clases colectivas de instrumento en los que se tiene oportunidad de escuchar en clase repertorio y propuestas de interpretación, así como un conocimiento del contexto en donde esta música hizo su aparición.		Capacidad de identificar diferentes estilos Capacidad de imitar diferentes estilos		Se debe recuperar, hasta donde sea posible, la falta de tradición de la música erudita en el contexto. Se podría inferir que quienes han diseñado los currículos en las academias son conscientes de la importancia de escuchar un estilo y comprender su contexto si se quiere aprenderlo.
6. En la academia la práctica musical colectiva se hace en Orquesta, Banda, Coros y Música de Cámara.		Capacidad de escuchar simultáneamente, mientras se toca, las otras partes que forman el todo. Capacidad de desarrollar aspectos técnicos en el instrumento, aprovechando el apoyo que brindan otros músicos en el momento.		El desarrollo del oído interno permite tocar con otros. Un músico con mayor nivel de desarrollo que otro, puede ayudar a acelerar el proceso del último, en una circunstancia particular.

7. Permanecer o no en la Academia depende, además de tener o no el dinero para pagarla, de aprobar paulatinamente el plan de estudios.		Capacidad de estudiar diariamente, y mantener una disciplina de estudio del instrumento, junto con las otras labores cotidianas		La academia brinda las herramientas, y es el estudiante quien las aprovecha o no. Para permanecer en un programa un estudiante debe cumplir con un estándar académico.

Nuestra Propuesta

La propuesta que presentamos intenta recoger especialmente los conceptos pedagógicos que inferimos de los músicos formados en la tradición y organizarlos dentro de nuestra perspectiva académica, rescatando lo que a nuestro parecer ofrece más ventajas de una y otra formación. Mostraremos aquí un ejemplo del libro y luego analizaremos los conceptos pedagógicos.

Para aprender a tocar, orgánicamente, la Base del Porro en el alegre.[6] En el libro dos secciones se dedican a la base del porro. En la primera, 10 ejercicios proponen un trabajo con el material de audio y video del libro y en la segunda, se le proponen al lector 6 ejercicios para trabajar en situación real con grupo.

Los ejercicios 1 y 2 consisten en escuchar los porros y las bases del género grabados en el material (insistimos en escucharlos repetidamente, memorizarlos, cantarlos), identificar y cantar los patrones básicos de todos los instrumentos de percusión. Remitimos a la trascripción, como ayuda para este proceso.

El ejercicio 3, ya sobre el tambor, remite al aspecto técnico: cómo tocar los golpes que aparecen en la base del alegre e intentar tocarla,

poco a poco, con la ayuda de la grabaciones, el material de video y la transcripción.

Los ejercicios 4 y 5 proponen tocar sobre la grabación en un tempo lento, que permita controlar el sonido y la técnica. Desarrollar resistencia (tocar 4 minutos sin parar, reconocer problemas). Aprovechando el *Play along* y los paneos para escucharse.

El punto 6 va un paso más adelante: tocar en el tempo real.

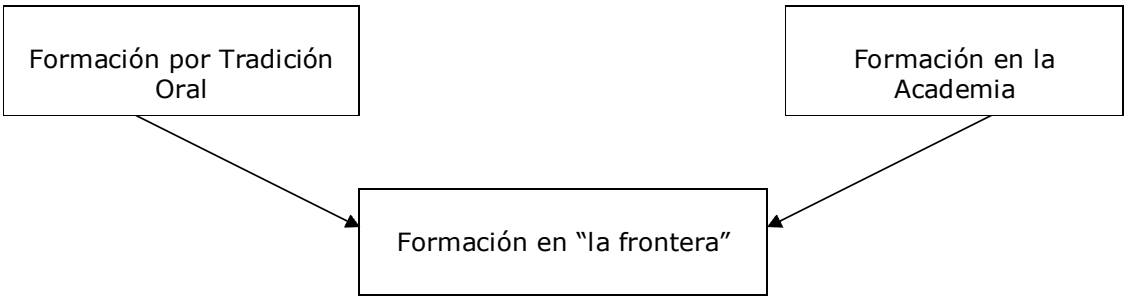
El punto 7 es una sección de ejercicios que se orientan a desarrollar la destreza de tocar y escuchar simultáneamente, así como tocar y cantar simultáneamente los otros patrones de la base.

Los pasos 8, 9 y 10 se llevan al estudiante a tocar la base del alegre y cantar la melodía de los porros grabados, junto con los maestros. Identificar la base que se conoce y se toca, en un contexto real, más complejo.

En grupo:

Los 6 ejercicios están orientados al desarrollo de la habilidad de tocar y escuchar, interactuar ycolaborar con una afinación colectiva del tempo.

En "Gaiteros y Tamboleros" proponemos:



1. Delimitar un repertorio (formación tradicional) y contextualizarlo desde diferentes aspectos(formación en academia).

2. Escuchar permanentemente la música, condición indispensable para el éxito del proceso (las dos formaciones, siendo en este aspecto la formación tradicional muy clara)

3. Observar e imitar a los maestros es fundamental en el proceso de aprendizaje. (las dos formaciones. La relación con los maestros es más profunda en la tradición, por tratarse de vínculos familiares)

4. Desarrollo de la técnica según la demanda del repertorio (formación tradicional), organizado según su grado de dificultad (academia). Propuestas de ejercicios técnicos, inspirados en el repertorio. (academia, formación tradicional)

5. Tecnología al servicio del proceso de aprendizaje. (Formación en la academia)

6. El *Playalong*, nos permite recrear, hasta cierto punto, la situación de tocar con los maestros. (formación por tradición oral)

7. Cantar siempre lo que se toca. Escuchar y escucharse mientras se toca estableciendo y comprendiendo las relaciones. (formación tradicional – formación académica)

8. Simplificar patrones complejos, pero hacer música desde el inicio. Ser autónomo y ecuánime en el ritmo y metodología de aprendizaje. Ser responsable del propio proceso. (formación por tradición oral)

Notas

[1] Para un estudio acerca de cómo y por qué se ha privilegiado la escritura sobre lo oral, ver Feldman 1995.

[2] El pensamiento fronterizo que aborda Mignolo en varios de sus trabajos, hace referencia a la posibilidad de reflexionar y construir conocimiento a partir de la conciencia de nuestra posición intermedia entre el eurocentrismo académico y las culturas tradicionales, en el marco de la diferencia colonial.

[3] El libro *Gaiteros y Tamboleros. Material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolivar (Colombia)*, es el resultado de un proyecto de investigación realizado por los autores de esta ponencia en el marco de las convocatorias de la Vicerrectoría Académica de la Pontificia Universidad Javeriana. Este trabajo está próximo a ser pubicado por la Editorial de la universidad en Bogotá.

[4] Consideramos que la propuesta puede funcionar para muchas músicas de tradición oral en Colombia que tienen características comunes, como la reiteración de patrones rítmicos *(grooves)*, la variación motívica y la interacción como aspectos determinantes de la forma y el tempo flexible, entre otras.

[5] La educación musical en Bogotá experimentó cambios importantes a partir del final de la decada de los 80. Nuevos programas con nuesvas propuestas pedagógicas se implementaron. Es el caso de la Carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana, programa inspirado en el modelo estadounidense - no en el europeo, que inspiró durante años al Conservatorio de Música de la Universidad Nacional- y que involucraba por primera vez en la ciudad el "comprehensive musicianship" que desarrolla en el músico entre otras la cosas la capacidad de tomar decisiones autónomas en la interpretación, a través del análisis de las obras más representativas del repertorio. Las asignaturas de análisis se han limitado sin embargo a repertorio clásico, excepto en las teorías del jazz que abordan el análisis de este género.

[6] Incluímos al final de la ponencia, a manera de ilustración, una copia de esta sección del libro.

Bibliografia

Costa Vásquez-Mariño, Luis. 1997. "Práctica pedagógica y música tradicional", *Revista Transcultural de Música-Transcultural Music Review,* Trans Iberia 1
http://www.sibetrans.com/trans/transiberia/costa.htm

Comisión Pedagógica Nacional. 2004. *Cátedra de Estudios Afrocolombianos*. Colombia: Ministerio de Educación Nacional.

Ferrer Ruiz, Gabriel. 2004. "Tradición oral pedagogía y cognición*", La casa de Asterión: Revista Trimestral de Estudios Literarios* (Universidad del Atlántico) V:17 (abril-junio)
http://casadeasterion.homestead.com/v5n17trad.html

Carvajal Ahumada, Germán. 2006. "La lógica del concepto de pedagogía*", Revista Iberoamericana de Educación* 39:4. http://www.rieoei.org/1362.htm

Santamaría Delgado, Carolina. 2007. "El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos", *Latin American Music Review* 28:1 (Spring/Summer), 1-33.

Mignolo, Walter D. 2003. *Historias locales/Diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo.* Madrid: Ediciones Akal.