

EDUCACIÓN MUSICAL, FAMILIA Y ESCUELA

María Inmaculada Cárdenas Serván

Docente de la Cátedra de Pedagogía de la Música en la Universidad de Santiago de Compostela - España

Es general el consenso que se establece en la sociedad sobre la necesidad de comunicación que debe implantarse entre la escuela y la familia para alcanzar los logros de la pedagogía que quiera establecerse. Este principio de comunicación entre las dos instituciones también funciona cuando hablamos de educación musical. Deberíamos, por tanto, centrarnos en qué tipo de pedagogía musical vamos a diseñar en estas notas para comprender mejor el planteamiento que proponemos y cómo lograr sus objetivos pedagógicos. Hoy en día las pedagogías más utilizadas son las llamadas pedagogías musicales "activas" como son el método Orff, el método Dalcroze, el método Kodály y otros tantos que en su mayoría fueron desarrollados por grandes músicos como es el caso de Carl Orff, Zoltan Kodály o Emile Dalcroze. Todos ellos son ya métodos vetustos pues su origen se sitúa en la primera mitad del siglo XX, aunque todos ellos son renovados y adaptados al presente. Es importante recordar que el objetivo principal de éstos es el aprendizaje y conocimiento de los rudimentos de la música occidental, principalmente del lenguaje de la música culta y la práctica de algún instrumento entre los que destacan las flautas de pico y los xilófonos y metalófonos, amén de la utilización del canto como medio de expresión musical. Sin embargo, en su reactualización no se ha tenido presente las nuevas pedagogías musicales que han nacido en los años setenta del siglo XX a raíz de los cambios que la tecnología ha traído a las nuevas músicas y los nuevos planteamientos musicales. Nos estamos refiriendo al método desarrollado por Murray Shafer en la Universidad de Vancouver (Canadá) y a François Delalande en el GRM de París (Francia). Estos nuevos planteamientos han tenido en cuenta los aportes de las nuevas tecnologías fundamentalmente, la posibilidad de grabar y guardar en un soporte analógico y posteriormente digital el sonido. Es obvio que las pedagogías no están al margen de los nuevos cambios sociales y climáticos que se están desarrollando delante de nuestros ojos. Todos ellos han cambiado radicalmente los comportamientos de los músicos y los comportamientos de los oyentes y, por tanto, pareciera que hay una inercia en aplicar estos nuevos métodos pedagógicos en la enseñanza de la música.

Si nos acercamos a las teorías de Murray Shafer estamos delante del inventor del concepto de paisaje sonoro y esto significa la utilización de los sonidos cotidianos del entorno, bien sean del paisaje rural o urba-

no, como materia para elaborar la música. Podríamos decir que los paisajes sonoros de Shafer son como películas para los oídos. Recuperar la entrada del puerto de Vancouver al amanecer, cómo la ciudad se va despertando desde uno de sus principales motores el puerto, es quizás el ejemplo más conocido de las propuestas de este autor. A nivel pedagógico qué significado inmediato tiene esto, pues llamar la atención sobre los sonidos del entorno, es decir, aprender a escuchar de manera distinta nuestro alrededor y para esta escucha "alerta" necesitamos ejercitarnos en cambiar los comportamientos de enseñanza de la música en la escuela.

Empecemos por los verbos que nos hablan del fenómeno de la escucha. Tenemos en primer lugar, el verbo oír que es la capacidad de los seres vivos hombres y animales de recibir las ondas sonoras y transformarlas en sonido. Es una capacidad innata que nos permite discernir automáticamente un cúmulo de información que nos ayuda a vivir. Tenemos a continuación, el verbo escuchar, en este estadio del fenómeno de la escucha el hombre y los animales reconocen de donde vienen los sonidos, qué tipos de sonidos, etc., podemos decir que aquí estamos en un estadio más profundo del fenómeno de la escucha. En tercer lugar, tenemos el verbo entender, entendre en francés, en este caso estamos en un nivel en el que la escucha reelabora interiormente los sonidos que están almacenados en su memoria auditiva. Por último, tendríamos el verbo comprender, a partir del cual los hombres podemos dar significados a los sonidos que escuchamos. Generalmente, los humanos nos movemos en los dos primeros niveles del oír y el escuchar y con ello es suficiente para desenvolvemos en la vida cotidiana, pero cuando empezamos a entender sonoramente y, posteriormente, a comprender los sonidos, estamos entrando en el mundo de la escucha sensible que es habitual en los músicos y compositores.

Llevar este trabajo a la escuela no sería sólo un trabajo de ecología acústica, dominio que por sí solo tiene todo un desarrollo científico, sino que estaríamos cambiando nuestro comportamiento aprendiendo a escuchar significativamente nuestro entorno y a disfrutar con éste. Una consecuencia, sino inmediata, aunque sí que progresiva sería la toma de conciencia del efecto positivo o perturbador que los sonidos tienen

sobre los seres humanos y por tanto, la elaboración de un criterio o juicio de valoración sobre el tema que permitirá a los grupos humanos modificar su comportamiento en relación con el entorno. Este criterio es además estético, que es el criterio que nos da información a los hombre de a pie, para modificar nuestro comportamiento, pues está unido a los sentimientos y emociones y en relación directa con los fenómenos artísticos. Otros dominios del pensamiento como la física o la biología, hacen mapas sonoros, sin que ellos recojan información que implique este cambio de comportamiento en el ser humano. Pues bien, la familia y la escuela pueden y deben hacer mucho en este sentido. Una escucha sensible e inteligente del entorno genera personas sensibles al mismo. Si los músicos han hecho arte de estas posibilidades que estamos planteando, como fue generar un nuevo concepto de arte sonoro, la escuela y la familia deben integrarlo en los planteamientos pedagógicos que propongan.

En un sentido un poco distinto, pero sí relacionado con lo que estamos planteando está la Pedagogía de Creación Musical desarrollada en Francia en las década de los setenta y cuyo principal artífice es François Delalande. Esta pedagogía nace de la mano de los conceptos de la "música concreta" desarrollados por Pierre Schaeffer en Francia en los años cincuenta del pasado siglo, posteriormente conocida como música electroacústica y que abrió la creación musical a todo material que suena, los cuerpos sonoros. La elaboración de nuevos parámetros sonoros como el objeto sonoro, la densidad del sonido, la materia sonora, las trayectorias sonoras, etc., cambiarán radicalmente la manera de posicionarse ante el fenómeno de la música y de la creación musical. El espacio cobra una dimensión inédita hasta el momento para la música y la escucha y la grabación se convierten en los motores de la nueva manera de hacer música. Estos cambios son tan radicales que los propios músicos generarán un nuevo concepto que es el de arte sonoro.

El arte sonoro no sólo engloba a la música electroacústica y al paisaje sonoro, sino que también incluye a otras manifestaciones sonoras como las performances, las instalaciones sonoras o las intervenciones sonoras. En esta pedagogía el motor es la creación sonora, partiendo del juego sonoro que espontáneamente desarrollan los niños desde su más tierna infancia. Delalande y el grupo de maestros que junto a él desarrollaron en un comienzo esta Pedagogía de Creación Musical tomaron conciencia de que los comportamientos sonoros de los niños tenían mucho que ver con los comportamientos de los músicos y que a su vez la teoría de la Psicología Infantil de Piaget y la importan-

cia que en ésta tiene el juego infantil como medio de aprehender el mundo circundante, eran unos elementos que permitían ver desde los ojos contemporáneos como musicales, los juegos sonoros infantiles.

Las tres etapas del juego de Piaget sensorio-motor de cero a dos años, simbólico de dos a cuatro años y el juego de reglas de cuatro a seis años, eran etapas que de alguna manera los músicos franqueaban progresivamente en el aprendizaje de las técnicas instrumentales y vocales, y la certeza de Schaeffer de que toda música se establece a partir de dos principios motores: la repetición y la variación, elementos que generan el juego repetitivo de los niños, fueron y son elementos más que suficientes para establecer una pedagogía que permita, fuera del arduo aprendizaje del solfeo, una práctica musical creativa en todas las etapas de la enseñanza primaria.

El punto de partida de esta pedagogía al igual que en la música práctica, como comprendió ya Guido de Arezzo en el siglo XIV, es el "hacer" y luego el "saber". Hoy en día esta pedagogía se aplica en diferentes países de Europa como en Francia, en Italia, en España con menor incidencia y en México; las teorías de Murray Schafer también tienen su lugar. En Perú hemos publicado diferentes artículos sobre el tema en la revista CONSENSUS de la Unifé, que pueden consultar en Internet.

Quisiera terminar estas reflexiones con unos comentarios sobre la importancia de la aculturación sonora y la valor del medio familiar para desarrollar una pedagogía equilibrada que aparte a los escolares de la esquizofonía en la que de una manera imparable esta sociedad pareciera que está dispuesta a vivir. La vuelta a una limpieza auditiva pasa por un entorno acústico agradable, en donde se respeten unos valores mínimos de bienestar auditivo. La escuela, en cambios pedagógicos tan radicales como necesarios, debe ser el motor de intervención; pero la escuela debe contar con el apoyo de las familias, sin las cuales ninguna innovación pedagógica para mejorar la calidad de la enseñanza y de la vida de los grupos sociales sería posible.

BIBLIOGRAFÍA

- Cárdenas, I. (2002). *Evolución de la pedagogía de la música. La pedagogía de creación musical*. España: Ed. Unicopia. Lugo.
- Delalande, F. (1998). *La música es un juego de niños*. Argentina: Ricordi.
- Murray Schafer, R. (2005). *Hacia una educación sonora*. México: Conaculta/Radio Educación.