

## LA SITUACION DE LA PEDAGOGIA MUSICAL EN EUROPA

Analizar exhaustivamente, en el breve espacio de un ensayo, todo lo que en diversos países de Europa se realiza en torno a la pedagogía musical, es una tarea ardua, tanto más si se quiere hablar de los proyectos y las nuevas ideas imperantes. Además de tener en cuenta por lo menos dos tópicos fundamentales —la formación de aficionados y la formación de profesionales—, sería necesario referir las actuales condiciones, muy diferentes en los diversos países, como así las tendencias reformistas, que por doquier se presentan bajo muy distintas formas y en distintas etapas de realización.

No me será posible eludir un criterio personal frente a tales problemas y teorías, y tampoco es mi deseo adoptar frente a todo ello una posición enteramente neutral. Esta cierta subjetividad, podrá, no obstante, servir para lograr una mayor simplificación. Ante todo debo mantenerla porque no he inventado un nuevo dogma musical ni tampoco un nuevo dogma pedagógico; ni me he entregado a ninguno de ellos ya que la observación de la vida musical ineludiblemente me conduce hacia planteos críticos con respecto a las fallas que hacen que la teoría y la práctica puedan conducir a resultados negativos. Mis convicciones a este respecto son pues prácticas.

Dado que la música es únicamente música y porque sólo es posible vivirla como tal, la pedagogía musical no puede ni debe ser otra cosa que la educación de la musicalidad. Probablemente más de nueve sobre diez seres humanos poseen esa

musicalidad en forma más o menos desarrollada, ubicada cerca o más lejos del centro de su psique. Es recién la musicalidad desarrollada la que permite al ser humano expresarse musicalmente como creador, como intérprete, o como oyente apreciar obras musicales y sus interpretaciones. Con eso no quiero decir que cada uno de los seres humanos puede ser acercado a las composiciones más complejas. Ello tampoco tiene mayor importancia. Pero sí es importante que se confiara a cada ser humano la posibilidad de alcanzar su propio nivel más elevado, sea en el área de las formas simples (como son la canción y la danza populares) o en el de las formas complejas, las así denominadas "revelaciones máximas". La pedagogía musical debe cuidar en este sentido siempre dos aspectos distintos: el oído y el cuerpo que produce la música (funciones corporales del canto y de la ejecución instrumental). Es necesario tener presente que la formación de las funciones corporales nada tienen que ver inmediatamente con la música, pero el maestro avisado, frecuentemente de manera inconsciente, puede usarlos para fines mediatos (1).

El desarrollo de una técnica no se basa sino sobre el aprovechamiento económico de predisposiciones anatómicas, fisiológicas y psicológicas. Pero eso vale también para la técnica de cualquier oficio o arte. La educación del oído es la tarea más dificultosa. Abarca tanto los problemas mínimos como los máximos, vale decir: la percepción de fenómenos simples, como son los intervalos, sonidos y ritmos, y la percepción de interrelaciones, es decir del devenir musical íntegro. Cuando en

---

(1) Así en el piano no existe un "touché" duro y blando. El martillo tan sólo puede producir la vibración de las cuerdas con fuerza diferenciada, y cada grado de fuerza corresponde a un bien establecido número de armónicos. Duro y blando es por lo tanto un problema de la intensidad sonora y de la articulación. De esto tiene que tener conciencia el maestro y tomar conciencia el alumno. Sin embargo, pueden tales términos como duro y blando, predisponer, en calidad de términos auxiliares, al cuerpo, de tal manera que el matiz dinámico y articulatorio pueda ser logrado con mayor facilidad.

este aspecto se procede con torpeza puede suceder que al enfrentar al educando con el problema mínimo, se le quite todo el placer que pudiese causarle la frecuentación con los problemas máximos. Pero esta frecuentación es el verdadero gozo que puede producir la música. Y, finalmente, no hay que olvidar que la imaginación es una función del oído por lo menos tan importante como la audición pasiva.

En el comienzo de estas reflexiones quiero referir una antítesis que es frecuente ante todo en Alemania. Una antítesis que atañe a la educación del aficionado musical. Un aspecto de la misma es la exigencia de algunos de que éste deba ser educado para constituir un público entendido para los conciertos; el otro pretende formar al aficionado para que sea un músico y ejecutante "de afición". No puedo dejar de señalar que posiblemente para estos casos sigue gravitando en las mentes de los interesados el método simplista de la reflexión a la manera de Hegel.

Los sostenedores de la primera tesis argumentan que en el centro de la vida musical debe hallarse la gran obra maestra, la que solamente puede ser vertida satisfactoriamente por el músico profesional. Por esto, el disco constituye el material predilecto para la enseñanza. Sería preciso, según ellos, acercar al aficionado a la gran obra musical y a la interpretación del gran artista. La verdadera práctica musical del aficionado sería, entonces, insatisfactoria, ya que se estanca en las formas menores de la literatura musical preclásica y del siglo XVI y se inclina hacia una modesta y sectaria autosuficiencia. Forzosamente desempeña en los enfoques didácticos de los partidarios de esta opinión un gran papel la disertación sobre música abarcando desde el análisis más o menos preciso, a través de diversas teorías estéticas, hasta la tentativa de una visión cultural panorámica, teniendo en cuenta las interrelaciones de las diversas disciplinas.

Los sostenedores de la antítesis argumentan que la plena vivencia musical tan sólo puede ser lograda por medio de la propia experiencia musical, la ejecución individual es así tan-

to una necesidad psíquica como una clave intelectual para la comprensión de los estilos musicales, de obras e interpretaciones que el oyente luego capta por medio de la audición. En esto también desempeñan un importante papel una serie de reflexiones sociológicas, además de anhelos y tradiciones que pueden definirse bajo el concepto de "integración de la música en la vida cotidiana, integración del hombre en una comunidad espiritual, y la vivencia artística de y en la comunidad".

No podemos olvidar que, después de la Revolución Francesa, en ningún otro país, como en Alemania, se pusieron más claramente en evidencia los cuatro campos en que se halla dividida la vida musical: la música popular, la música de la burguesía (la que era puesta al servicio de requerimientos sociales y partidarios, así por ejemplo en los orfeones masculinos), la música cortesana y de la alta burguesía (ópera y conciertos, manifestaciones cortesanas de antaño, heredadas por la burguesía del siglo XIX) y la música de iglesia. Tampoco debe olvidarse que recién el siglo XX comenzó a enunciar una psicología musical propiamente dicha, la que analiza el acontecimiento "ser humano-música". Las teorías anteriores, exceptuando la de Hanslick, se basaban sobre opiniones pre establecidas y clasificaciones tradicionales para las que es un claro ejemplo la estética de Platón (2).

Confrontemos la antítesis alemana con la habitual manera europea de encarar la enseñanza del canto, a la que se puede denominar, paradójicamente, una "constructividad despilfarradora". Es ilustrativo el hecho de que el cantante ve en mucho facilitado su camino en los mismos institutos donde el instrumentista debe someterse a una severa disciplina del solfeo y rendir exámenes no menos severos. La meta de la mayoría de los profesores de canto es el entrenamiento de un futuro intérprete de arias. No se toman en cuenta las verda-

---

(2) Confrontar con LASERRE: "Plutarque de la musique", Olten, 1954.

deras condiciones vocales del alumno ni tampoco el grado de su talento musical y mucho menos las necesidades reales de la vida musical práctica. Esto requiere una vasta reserva de cantantes de conjunto. Es extraño que nadie se percate de esta verdad evidente. Las exigencias señaladas son de muy diversa índole. El coro popular no requiere, en cuanto a canto, más que un sano funcionamiento de la voz, ni más ni menos que aquel nivel que puede producir casi todo ser humano cuando aprendió a no producir funciones vocales erróneas y tampoco requiere en cuanto a formación musical, más de lo que puede proporcionar una enseñanza sistemática en la escuela primaria, si esta enseñanza fuese cumplida de modo orgánico y con un sistema claro. Mayores exigencias ofrece el canto madrigalesco, ya sea doméstico o coral, pero hay que tener en cuenta que esta especialidad ha desaparecido casi totalmente a causa de la extremada pobreza actual de la común artesanía musical. El otro extremo de esta escala de exigencias lo ocupa el coro que se dedica al repertorio de gran dificultad. He eludido intencionalmente hacer una completa separación entre la formación del profesional y del aficionado. Justamente el coro está en el borde de estos límites fluctuantes: por muchos motivos de orden material necesita al cantante poco costoso en la faz económica. Un coro tan sólo puede ser bueno cuando no es necesario ensayar y repetir hasta el cansancio; una buena preparación musical y general posibilita recién una verdadera ejecución musical.

La vida musical necesita, asimismo, una reserva de solistas competentes, los que podrían cumplir mejor con sus tareas si estuviesen capacitados, por su formación musical, para enfrentarse con mayor independencia con los problemas que sus actuaciones y el vasto repertorio en uso les presenta a diario. Podemos dejar de lado en esta enumeración el gran solista; con él se presentan problemas de índole distinta que los de la mera formación. Pero, por otra parte, podría sostenerse quizás que es recién el aficionado educado musicalmente quien puede discernir acerca de cuál es realmente el buen solista.

El entrenamiento del cantante de arias y el desprecio del canto de conjunto —que es consecuencia de aquél— sustrae a la práctica musical muchas y muy valiosas fuerzas, las que, colocadas cada una en su sitio preciso y desempeñándose sin sobrecargas contraproducentes, podrían colaborar entre sí de manera sumamente útil. Pero, en lugar de tener en cuenta estos requerimientos de la vida práctica musical, son lanzados al mercado artístico por la habitual organización de la enseñanza vocal, una gran cantidad de cantantes de arias, entre los que quizás algunos llegan a prosperar, mientras queda un residuo considerable de seres insatisfechos que perdieron su verdadera oportunidad profesional y que no sirven para la carrera que anhelaban seguir. La circunstancia de que una enseñanza tal aún sea posible, tiene sus bases históricas que son más generalizadas actualmente en la pedagogía musical de los países románticos de Europa. Para explicarme, debo hacer un poco de historia.

Entre los importantes acontecimientos del romanticismo ocupa un lugar preponderante la atención seria y medulosa por la música popular. Este nuevo enfoque fue el que posibilitó ciertos conceptos como son la música a cargo de aficionados (Laienmusikern), música escolar (Schulmusik), etc., y la dedicación a estos campos es causa de la convicción de que la música popular y la música artística no se distinguen entre sí por la calidad si no por su mayor o menor complejidad. La Edad Media reconocía tan sólo a la “música sabia” y aún Bach se mofaba en su “Cantata de los Campesinos” del torpe baile de los labradores. Con esta severa delimitación quedaba claramente circunscripta la labor de cualquier escuela musical, se llamara la misma “Conservatorio” o “Kantorei” (cantoría). Era menester buscar talentos y formarlos musicalmente, los que luego podían desempeñarse como aprendices y maestros. Los consumidores de compositores, cantantes e instrumentistas eran la corte, la burguesía y la iglesia. Las escuelas dotaban, por lo general, a tales talentos con avíos excelentes. La única verdadera diferencia entre la vieja Escuela

Musical y el actual "Conservatoire" (prescindiendo de problemas como por ejemplo los del externado o internado; del bachillerato musical. La vieja escuela se mantuvo ante todo en instituciones similares a la célebre Escuela de Santo Tomás, de Leipzig) consiste en que antaño el compositor y el intérprete no representaban dos categorías diferentes. Pero este problema no provoca ciertas consecuencias tan sólo en los países románicos. El director de orquesta, el instrumentista, el cantante aprenden su respectiva artesanía, vale decir, aprenden a realizar de la mejor manera posible las notas que están impresas en las ediciones de música que han frecuentado. Los problemas de la práctica de la ejecución, que exceden en mucho las nociones generales y habituales de la historia de la música, tal como se dicta esta materia comunmente, quedan demasiado relegados. Así sucede, pues, que no solamente músicos secundarios —famosos sólo en su pequeño ámbito local— nada sepan de las apoyaturas y tildan todo lo que según ellos no figura en la partitura original. La formación de un músico, sea ese más adelante intérprete o maestro, debería incluir la noción de que, por ejemplo, para una verdadera interpretación de una obra de Mozart, se debe conocer todo aquéllo que Leopoldo Mozart consigna para la práctica de la ejecución en su "Escuela de Violín" (1756).

En este aspecto, muchas cosas habrán de evolucionar favorablemente con el tiempo: los resultados de la musicología encuentran también eco cada vez mayor entre los músicos ejecutantes, y el impulso científico, iniciado en los países germanos y anglosajones, se extiende por doquier. Instituciones como la "Schola Cantorum Basiliensis" ejercen una influencia de efecto duradero. Pero, volviendo a lo anterior estamos convencidos que del Conservatorio de índole románica egresa cada año un buen número de músicos excelentemente capacitados.

¿Los países románicos se han preocupado alguna vez por el problema de la música de aficionados? Desgraciadamente, no se puede contestar a esta pregunta, en principio, sino ne-

gativamente. Por supuesto, existen en muchas partes bandas y coros. La calidad absoluta es, en muchos casos, asombrosamente elevada. Sin embargo, cuando no se trata del canto netamente tradicional, pone en evidencia tan sólo la manera más habitual de la interpretación de la canción popular, conformándose frecuentemente con una realización artística mediocremente chata, en vez de tender hacia una mayor profundización del material preexistente a través de texturas originales. Así se escucha por doquier y siempre los tan difundidos acordes fundamentales "a becca chiusa" y figuras onomatopéyicas de acompañamiento que llegan inclusive a la imitación de efectos instrumentales. No quiero con esto ponerme de parte de los "puristas" del cultivo de la música popular. Al contrario; si hay algo que puede ser comparado a la cera en la mano del hombre creador, ello es la música popular. Pero me parece que todo amaneramiento efectista en pro de un supuesto y falso "embellecimiento" del material musical popular constituye un contrasentido y atenta contra la dignidad del mismo. Es natural que se excluya del ámbito de la música popular (folklore) los productos de la industria de la diversión (3).

Ya basta hojear los catálogos de diversas editoriales alemanas para percatarse que en los países de habla germánica debe existir algo más. Esos catálogos contienen una serie de composiciones creadas entre 1500 y 1700, que no ofrecen problemas técnicos demasiados complejos, pero que, por su esencia musical, alcanzan la máxima calidad artística. También contienen obras contemporáneas, en las cuales el compositor tuvo en cuenta las posibilidades del aficionado. Muchas de las obras, tanto las antiguas como las actuales, permiten variantes en su reparto instrumental o elenco de voces. Estas exhumaciones y nuevas creaciones han surgido para conformar las exigencias de esos aficionados que se han separado del canto

---

(3) Vale decir lo que llamamos en la Argentina repertorio popular o música internacional (Nota del trad.).



coral del siglo XIX y no imitan al conjunto profesional, sino trabajan más bien según la manera de los viejos "collegia musica".

Como ya mencioné, el primer impulso para el gran movimiento de los círculos de canto y música instrumental lo dio el romanticismo. Ese impulso actuó sin variantes hasta los primeros decenios de nuestro siglo en la exaltación folklórica y naturista, de esencia más literaria que musical, de los "Wandervögel" (4). El deseo de profundización, el anhelo para lograr una capacitación propia, adecuados conocimientos y una buena experiencia práctica musical individual, dentro de los límites de lo posible, comenzaron a perfilarse, luego de la primera guerra mundial. Tales aspiraciones han cristalizado también exigencias nuevas en el campo de la pedagogía musical (Metodología de la educación auditiva "de profanos", etc.). Y hoy ya existe un buen número de tales círculos que son capaces de interpretar y ejecutar con excelentes resultados el vasto patrimonio musical desde la simple canción coral hasta el motete de Bach.

Desde Bélgica y Francia partió durante la última guerra un movimiento que también habrá de plantear en los países románicos el problema de la práctica musical a cargo de aficionados. Me refiero a las "Jeunesses musicales". Este movimiento nació de la angustia de nuestro tiempo y en contraposición a ella. Con este movimiento se creó la posibilidad para la juventud de escuchar buena música bien ejecutada por poco dinero. Además del concierto propiamente dicho, se creó lo que puede denominarse la audición educativa, vale decir, durante el cual

---

(4) Movimiento típicamente alemán de asociaciones juveniles que se dedicaban a vivir en la naturaleza, cantar, exaltar las tradiciones patrias, cultivar canciones y bailes populares, celebrar los grandes bienes de la cultura nacional y que viajaban a pie, con mochila al hombro, a través de las comarcas lugareñas. La traducción de "Wandervögel" es "pájaro viajero". El movimiento espiritual de los "Wandervögel" encontró su climax poco antes de la guerra de 1914. (Nota del trad.).

el o uno de los ejecutantes comentan las obras incluidas en el programa. Luego de finalizar la guerra se tuvo en cuenta también otro aspecto: al joven solista, con el resultado de que ahora la juventud hace música para la juventud. De tal modo ha nacido en primer término una gran organización de conciertos, la que tiende a familiarizar a la juventud con el mecanismo viviente de los conciertos, principalmente en aquellos lugares donde el adolescente debía contentarse meramente con la radio y el disco. Es de suponer que muchos, que por haber superado la edad exigida por las "jeunesses musicales" no pueden gozar ya de los beneficios seguirán acudiendo a conciertos públicos. Era evidente que con dichas finalidades no se habían agotado exhaustivamente todas las posibilidades de tal movimiento. Por eso se han intentado nuevos caminos a fin de activar a sus miembros. Se añadió al concierto la discusión acerca de problemas candentes como la música actual o el jazz. Se organizaron certámenes en los cuales los socios interesados podían presentar trabajos sobre temas prefijados (por ejemplo, sobre la radio). Y, finalmente, se crearon coros y orquestas.

Es difícil determinar si las "jeunesses" se hubiesen organizado bajo otras circunstancias y si no hubiesen pesado tanto las consecuencias de nuestra época. Y es aún más complejo determinar, si no se hubiesen, bajo otras circunstancias, propuesto un programa diferente. Desde hace mucho tiempo instituciones musicales de larga tradición organizan conciertos comentados para la juventud en Inglaterra y en los países de habla germánica, según diferentes principios. La organización de conciertos para y por las "jeunesses" tiene por eso, más significación en pequeñas localidades que en ciudades de activa vida musical. El trabajo escrito sobre temas musicales e históricos lo considero poco provechoso. Por supuesto, el participante en tal certamen está obligado a consultar una cierta cantidad de literatura especializada y puede obtener con eso una cierta sabiduría de segunda mano. Pero, casi siempre, le será difícil al aficionado alcanzar lo esencial, vale decir, por ejemplo, en el caso del "rondó", captar de manera verdadera-

mente musical el tipo formal general y la forma específica lograda a través de una determinada obra. Además una forma no se plasma de la nada ni tampoco de un mero esquema, sino —para respetar la aún usual nomenclatura— se desarrolla merced a los acontecimientos armónicos, melódicos y rítmicos. Teniendo en cuenta una tal complejidad del tema propuesto, surge la duda acerca si un aficionado puede llegar a ser realmente un ensayista competente. Para el caso de la creación de coros y de orquestas, finalmente, resulta decisivo para su utilidad o no utilidad, la determinación del método que siguen, vale decir si ellos trabajan según la habitual manera de la árida insistencia o si lo hacen de una manera verdaderamente aleccionadora y viva.

Y con esto he llegado a un punto que me parece el definitivo y el que nos posibilita abarcar la práctica musical tanto en su faz aislada como en sus múltiples contactos comunes. Bajo ningún concepto deseo expresar una definición, si no señalar un fenómeno parcial, cuando digo que la música es juego y ofrece además una significación más profunda. Ambas cosas son la expresión de los dones creativos del hombre y ambas requieren dedicación; pues sin el dominio de las reglas de juego, sin que el lenguaje del mensaje expresivo pueda ser captado en mayor o menor grado, el hombre no puede efectuar esa actividad lúcida. Actualmente se puede considerar como una realidad evidente que cada ser humano posee facultades para la creación (la medida y la naturaleza son para cada caso lógicamente muy diferentes), y que —lo que es aún más importante— aparecen disturbios psíquicos cuando esa facultad es reprimida. Ya he mencionado que por lo menos el 90 % de los seres humanos poseen dotes musicales o, para decirlo más cautamente, no son ineptos para la música. Eso significa que una verdadera enseñanza del niño confiere prácticamente a todos los seres humanos la posibilidad de participar en esa actividad creadora. Eso no significa que el 90 % de los adultos, por esa mera causa, habrá de dedicarse a la música, dado que ésta no es la vocación central de cada uno de los seres huma-

nos. Pero, sería simplemente antieconómico dejar por ello yerma una dote prácticamente común a toda la humanidad.

Intencionalmente he dicho "la educación del niño". La experiencia europea demuestra que la educación básica (rítmica y formación del oído) se realiza con mayor provecho y con mayor facilidad durante los seis primeros años escolares. Durante esos años, el niño capta la materia casi jugando, lo que constituye un importante indicio para la metodología que ha de aplicar el maestro. A manera de juego puede ser suscitada también la vocación creadora (con simples estructuras melódicas, formaciones rítmicas; quiero señalar por ejemplo la "obra escolar" de Carl Orff). El oído está aún incontaminado y no está restringido hacia un breve número de procedimientos musicales. Hay zonas donde el adolescente ya tiene dificultades para cantar una melodía en modo menor, hasta tal punto se lo ha fijado en el modo mayor y ante todo en el acorde mayor. Desde luego, no surgen de esta manera más compositores nuevos; la pubertad y el despertar de la autocritica, la subordinación del yo en la sociedad han de interrumpir esa ingenua productividad. Pero el hombre habrá obtenido la certeza liberadora de que también él puede crear jugando con los sonidos si eso llegase a interesarle mucho. Será capaz de inventar un acompañamiento para una canción o un baile y ya no será esclavo del molde impreso.

Por otra parte, es más difícil la enseñanza básica del niño que se va acercando a la pubertad. No atino a diferenciar si se trata de una dificultad objetiva o tan sólo de una antiptatía contra un "juego infantil". Pude observar que jóvenes de 18 a 20 años, sin una preparación activa musical (o por lo menos muy reducida) recién después de algunos meses de labor comienzan a evidenciar una cierta confianza hacia la propia facultad auditiva y la propia capacidad imaginativa. Estas son las causas más importantes por las cuales me parece que la formación musical del niño en la escuela primaria es tan importante como la enseñanza de la lectura, la escritura y el dibujo.

Esta exigencia ha sido formulada en muchas partes y no siempre sin éxito. Alemania, por ejemplo, creó una especie de "gimnasio" musical; en muchos lugares se están reformando los planes de estudio de los seminarios o se forman músicos escolares especializados. Aún habré de volver sobre este punto. Sin embargo, y a pesar de las vastas nociones que se poseen en torno a los fundamentos psicológicos y los resultados prácticos, aún subsiste en muchos lugares la opinión de que todo lo que no concierne a una preparación para la vida práctica es tarea del ambiente familiar o de la enseñanza privada. Para facilitar la enseñanza privada se conceden en varios lugares créditos para escuelas musicales que aceptan alumnos a precios módicos. Tales soluciones intermedias no llegan a satisfacer por dos causas. El maestro instrumental ve a su alumno normalmente una vez por semana para una lección. Por supuesto, el buen maestro combina la enseñanza instrumental con una musical general. Pero debe dedicar la mayor parte del tiempo a la formación instrumental; esto es consecuencia de su especialización y no se espera otra cosa de él. Con una enseñanza musical sistemática en la escuela se desarrolla, por otra parte, fecundas influencias recíprocas entre la escuela, la enseñanza privada y el hogar, y las mismas ayudan a economizar tiempo y dinero. En realidad resulta extraño que tales correlaciones no hayan sido consideradas más a menudo desde su faz económica.

La segunda causa es quizás aún más importante. Incluso en una familia ideal, el niño no puede obtener más que el buen ejemplo y el estímulo. Esto ya significa muchísimo, dado que el niño que crece entre buenos cuadros y en medio de una buena tradición musical doméstica ya obtiene para su futura vida un incalculable tesoro. La verdadera enseñanza, sin embargo, no puede ser tarea de los padres, tanto por muy válidas causas psicológicas, como también porque la enseñanza presupone una práctica especializada, la que no se obtiene por el mero hecho de fundar una familia. Por eso menciono la circunstancia de que la actual familia tipo no es capaz de aportar una colaboración a la enseñanza musical porque ella misma ya no fue

educada para tal objetivo desde hace unos 150 años. La enseñanza antes de la Revolución Francesa se basaba en las 7 artes liberales. El siglo XIX en cambio, quiso educar miembros útiles para la sociedad, vale decir que sus escuelas sirvieron para transformar al niño y al adolescente en el futuro empleado, artesano o técnico. Fueron necesarias amargas experiencias hasta que se comprendió que el individuo no es solamente un pequeño engranaje en la gran máquina financiera e industrial. Mientras, por una parte, la música tradicional popular mantenía aún su actualidad, y, por la otra, el hacer música en el círculo familiar constituía todavía una tradición burguesa, todo parecía marchar de la mejor manera. Pero las cosas se han modificado entre tanto de tal modo que el campesino tiene que transformarse en el técnico agropecuario y que los textos de las canciones populares ya no expresan nada actual; que la música culta y de danza contemporánea crecen desde otro enfoque estilístico que la del siglo pasado; y que las grabaciones fonográficas, la radio y la televisión constituyen formas comunicativas de gran influencia en la vida privada y en la pública. Lamentablemente la incorporación de estos factores a las formas de la vida común no es racional y para llegar a eso se requerirán grandes esfuerzos a todos los participantes. Todo esto, conjuntamente con las voces que claman por la formación del espíritu de la personalidad, han planteado seriamente el vastísimo problema de la pedagogía musical. ¿Por qué justamente pedagogía musical? Me refiero nuevamente al porcentaje de 90 %. Este número oculta un problema muy amplio. Desgraciadamente, la psicología musical aún no ha obtenido resultados que aclaren debidamente este problema.

Con lo que antecede hemos arribado al problema central de todo ejercicio de la música y de toda la pedagogía musical. A todo músico le sucede algo similar que al electricista: maneja algo cuya esencia le es desconocida. Mientras el electricista puede calcular con toda certeza la magnitud de los fenómenos que ese elemento incógnito produce y puede formarse un criterio acerca de la calidad de su trabajo por el mejor o peor

funcionamiento de las instalaciones y aparatos que fabrica, al músico le faltan los medios para apreciar tales certezas definidas. No sabe qué efecto produce la música sobre el ser humano, ni cuáles son las regiones de la psique afectadas por la música ni tampoco cuáles de aquéllas afectan a los elementos que integran la música. Es muy posible que el ritmo y el timbre —y con ellos parcialmente también la armonía— incidan sobre distintos estratos anímicos más que aquella armonía que no toma en cuenta a los efectos tímbricos y ante todo la melódica lineal. Pero también es posible que no sea tanto el elemento en sí, sino más bien el grado de artificiosidad de la elaboración formal, lo que produce un efecto, sea sobre los estratos anímicos del impulso y del afecto, sea sobre la personalidad consciente. Mientras en este sentido no se vea con mayor claridad, me parece que la musicaterapia —la que también se podría incluir en el vasto campo de la pedagogía musical— constituye un experimento incierto. Sin embargo, el músico posee el funcionamiento de su elemento como medio crítico para el resultado de su labor. Esto concierne tanto al intérprete como al pedagogo musical.

Debemos reconocer que entre el aficionado y el músico profesional no existe la diferencia fundamental, sino gradual, en relación al dominio de la música más o menos compleja y al dominio de los requerimientos técnicos. La enseñanza del aficionado y del músico profesional es, en este sentido, la misma cosa, de manera que para el comienzo tendría que bastar aquel camino que puede recorrerse en la escuela primaria. Este problema aún no ha sido estudiado mayormente en los países románicos. Durará todavía un tiempo hasta que este problema pueda ser solucionado enteramente, ya sea a causa de diferencias de opiniones <sup>(5)</sup>, ya sea por causa de organización escolar

---

(5) Sólo he indicado la antítesis alemana. También quiero exponer otro antagonismo: si esta enseñanza debe ser cumplida por el maestro general o por un músico escolar. Se pueden aducir causas muy valdezas de que en el grado de la escuela primaria el maestro espe-

(por ejemplo: exceso de materias, excesivo detallismo en las materias). Es casi lógico que en la escuela secundaria a veces, y en la media casi siempre, enseñe el maestro especializado. Causas concernientes a la historia escolar —que ya he referido— han producido la lenta transformación del canto escolar en la música escolar de los gimnasios. Quiero consignar al margen que justamente el gimnasio es el lugar indicado para confirmar la falta de sentido de la antítesis alemana, ya que en ese ciclo educacional es muy fácil combinar el ejercicio musical práctico con la apreciación musical de índole más bien intelectual. A partir de la escuela superior o de la facultad, la práctica musical se transforma en la práctica de aficionados propiamente dicha.

Es meridianamente claro que existen las más diversas posibilidades de enseñanza privada para el niño que se interese especialmente por la música o cuyos padres lo induzcan a ello. Sin embargo, también quiero señalar la educación rítmica que ha creado Jaques-Dalcroze, y que ha sido múltiplemente modificada por sus alumnos inmediatos y mediatos. También quiero señalar de que cada vez más desaparece aquel ser infeliz que en alemán es llamado “tía pianista” (Klaviertante), y que no servía para otra cosa que para enseñar a apretar teclas o serruchar violines —eran casi siempre solistas fracasados— y da lugar ahora al verdadero pedagogo musical. Muchas aspiraciones han colaborado para lograr eso. Muchos maes-

---

cializado está fuera de lugar, ya que tiene contacto solamente dos veces por semana con sus alumnos. Yo personalmente me inclino hacia la otra moción, puesto que la materia que deben encarar los maestros de música —inclusive en el grado inferior— es demasiado vasta como para ser abarcada por el maestro común, no singularmente dotado por lo general ni especialmente interesado. Tanto más por cuanto la asignatura “música” con sus interrelaciones psicológicas y creativas exige una dedicación muy especial. El maestro que no es plenamente eficaz pronto produce el desgano en sus alumnos. Que estos alumnos, en una especie de reacción de auto-defensa, utilicen la clase de música para hacer toda clase de travesuras, es muchas veces comprensible y de por sí quizás no muy dañino.



tros de instrumentos se han dado cuenta que el hacer música no es solamente una función de los dedos y que las distintas edades deben ser tratadas de distintas maneras. Del sentimentalismo romántico por la canción popular ha surgido una ciencia que también ha producido resultados importantes para la pedagogía musical <sup>(6)</sup>. La transformación de la estructura social —que puso en tela de juicio la aislada y mera actividad de conciertos y que diezmó la práctica musical doméstica tradicional— suscitó el clamor por una novedosa comunidad musical y por una literatura musical destinada a ella.

En relación con este clamor —y no solamente como consecuencia de la labor científica— se despertó el interés por las obras de los maestros preclásicos. Un compositor de la talla de Bartók señaló con sus composiciones pedagógicas inspiradas en canciones y danzas de Hungría y Rumania que también hoy la literatura educacional puede y debe ser buena música. La flauta dulce fue redescubierta; siempre que sea seriamente enseñada, ella puede ser un instrumento sumamente valioso, tanto pedagógica como musicalmente. No es culpa de la flauta dulce de que se haga mucho falso ruido en torno suyo, como tampoco es culpa de Bartók que algunos compositores mediocres se hayan apropiado de los hallazgos de los grandes estudiosos del folklore para escribir páginas destinadas al campo de la música de diversión.

Esta enumeración incompleta baste para demostrar que el pedagogo musical moderno también se ha creado el correspondiente lugar de formación. Puede ser denominado de distintas maneras, desde seminario de música escolar hasta escuela superior de pedagogía musical o de música eclesiástica; la meta es siempre la misma: formar músicos que sepan conducir al aficionado. Esta meta requiere desde ya un plan de estudios completamente distinto al del conservatorio habitual. También se evita con este nuevo enfoque al maestro de música “a pesar suyo” que enseña y que dirige conjuntos de

---

(6) Confrontar con Wiora.

aficionados porque no pudo hacer una carrera como concertista. Este es un punto sumamente importante. En las escuelas ya organizadas el plan de estudios abarca: dominio instrumental hasta el virtuosismo, pedagogía, práctica de ejecución en público, conocimiento de repertorio, dirección de conjunto de aficionados, composición hasta el nivel de la cantata de canción. Esto quiere decir, que el egresado de tal escuela debe ser capaz de enseñar tanto individualmente como a grupos y de dirigir conjuntos de aficionados. En ciudades grandes él se podrá especializar en uno u otro sentido, en pequeñas poblaciones se podrá transformar en un verdadero director musical. Estoy convencido de que este músico pedagogo tiene que cumplir con una tarea por lo menos tan importante como la del concertista, pues puede lograr, como tarea de su vida, que la música constituya un mensaje y una vivencia, no sólo para algunos pocos privilegiados, sino para todos aquellos que posean interés y vocación por la música. A pesar de que no poseo ahora datos concretos que confirmen científicamente mi opinión, me atrevo a afirmar que recién esta vivencia moral elevará al consumo musical por encima de los requerimientos sensoriales hasta el nivel de una confrontación espiritual que posee, lógicamente, sus raíces —tal como lo explica la palabra vivencia— en lo más profundo de lo sensorial. Pero también es cierto que jamás lo espiritual puede prescindir de este elemento sensorial.

Lo mismo vale decir de la formación de los intérpretes. En el marco de este ensayo no creo que sea menester ampliar lo dicho sobre este último punto. Y acerca del capítulo realmente final, o sea la formación del compositor, sólo quiero enunciar su existencia. Aquí comienza el enfrentamiento con el espíritu. Y allí tan sólo puede aconsejar el sabio y nada tiene que añadir el pedagogo.

HERMANN LEEB  
Schweizerische Rundspruchgesellschaft  
Zürich, Suiza



Xilografía de Gustavo Cochet  
impresa con taco original

