

## La educación musical en la escuela: reflexiones desde la experiencia a los tiempos de hoy

ENTREVISTA A ANA LUCÍA FREGA

Ana Lucía Frega cuenta con una trayectoria profesional vasta y fecunda, en la que ha contribuido a la formación general y especializada de varias generaciones de músicos. La educación musical ha sido su permanente foco de interés y desarrollo profesional, abarcando todos los niveles, tanto en la educación general como la especializada. Ha ejercido cargos directivos en importantes instituciones tales como el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y la International Society of Music Education, presidiendo la Comisión de Investigación de dicha sociedad. Esta experiencia, vertida además en una considerable producción académica, la convierte en un referente en pedagogía de la música, no solo en Argentina –su país de origen–, sino también en América Latina.

En uno de sus frecuentes viajes a nuestro país, nos recibió una tarde de enero de 2017 en su departamento, ubicado en la comuna de Las Condes, donde compartió parte de sus reflexiones sobre la educación musical.

**¿Cuál cree que es hoy en día la misión más importante de la educación artística dentro del contexto escolar?**

Esa es la pregunta del millón. Yo puedo hablar de lo que las teorías y las convicciones a nivel internacional en nuestra parte del mundo están afirmando. Por ejemplo, desde una entidad como FLADEM (Foro Latinoamericano de Educación Musical) o desde los documentos de UNESCO que se refieren a la educación artística. Se habla de que el sistema general de educación está en la obligación de tener aspectos de formación en el mundo de los lenguajes artísticos, así como tiene

obligación de incluir el mundo de los cálculos aritméticos o de incentivar la escritura en lengua materna. La formación general tiene la función de darle a la gente posibilidades para manejar herramientas. Así como nadie piensa que uno en la clase de matemática de la escuela secundaria va a formar un Premio Nobel de Matemática o de Economía, tampoco va a formar –ni ahora que está Bob Dylan de Premio Nobel de Literatura–, a un gran creador o compositor. Cuando yo me inicié en la docencia me encontré con unos planes de escuela secundaria donde en primero y segundo año se debía enseñar teoría y solfeo para que el alumno del secundario cantara, lo que era obviamente una barbaridad. Hay una falta de conciencia de cosas muy básicas, y el no tener ni siquiera esa conciencia hace que uno al otro lo desconozca. Según los niveles de educación o de seguridad afectiva de cada uno, podemos pensar que lo que no conocemos es raro, por lo tanto, mejor es no conocerlo. La educación general es para que conozcamos y apreciemos si es posible, como dice la ISME (International Society for Music Education), todas las músicas del mundo. Eso no dice a nadie que sea fácil, ¿eh? Entonces, la educación general es eso. La educación general no quiere formar matemáticos, pero bueno, te enseña una herramienta, primero para sobrevivir, y segundo, para que encuentres tu camino en la vida. Y con el arte es lo mismo.

**Específicamente, ¿cuáles serían las herramientas que podría proporcionar la educación musical en la formación de los niños y de las niñas?**

Primero, herramientas concernientes a lo bio-fisiológico, que apunten a una educación y

# ENTREVISTA ENTREV

audición sana de la música. Muchos chicos, por ejemplo, no saben que el exponerse a 80 o 90 decibeles les está dañando el aparato auditivo. Segundo, la educación musical proporciona principios de orden y estructura fundamentales en muchos aspectos de la vida que no son necesariamente musicales. No hay objeto sonoro sin estructura y sin algún tipo de orden. Hasta el minimalismo obedece a un tipo de orden. Esto es bastante piagetiano. Saber que existen estructuras y que las puedo armar y desarmar; que no hay un solo patrón de modelo, pero sí algunos básicos que se dan. Todo esto pienso que también tiene mucho que ver con la inclusión. Nosotros creemos que si se conoce, no por memoria simple, sino por acceso, frecuentación y ejercicio, entonces se entiende; y si se entiende, se puede comprender. Para nosotros en la ISME es un gran tema no encerrarnos en localismos segregantes, y respetar que alguien diga “no me gusta”. Porque nadie ha dicho que nos tiene que gustar todo.

**En nuestro país existen colegios con orientación artística. ¿Cuál es su opinión con respecto a la inclusión y acceso a los colegios con este tipo de enfoque educativo o a las distintas instituciones formadoras en alguna disciplina artística?**

Nosotros no tenemos un sistema de escuelas como el que tienen ustedes, tan fuerte. Eso no existe. Pero tuve una experiencia en el nivel más complejo que puede haber, que es el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón en Buenos Aires, institución que dirigí durante diez años. Ahí teníamos la fuerte carrera de danza en que estudiaron Julio Bocca y Maximiliano Guerra; y la fuerte escuela de canto con Bernarda Fink y Víctor Torres. Ahí teníamos 80 o 90 candidatos para 3 o 4 vacantes. Lo primero que se les pedía a los postulantes era cantar cuatro arias de ópera. Esto

“

*MI POSTURA DIDÁCTICA ES ABARCADORA Y ECLÉCTICA PERO, A LA VEZ, PUEDE REDUCIRSE A POCAS COSAS, EN ESPECIAL CUANDO PENSAMOS EN LA EDUCACIÓN GENERAL. QUE LOS COLEGIOS PUEDAN TENER COROS SELECTOS LO VEO COMO CONSECUENCIA, NO COMO UN PRINCIPIO.*

”

”

se parecía mucho a La Scala o se parecía mucho a la escuela de danza de París o la de San Petersburgo, o al Bolshoi o al Mariinsky. Estamos hablando de un postulante que ya estudió canto, que ya tiene una técnica, que tiene las mejores arias para presentarse. Pero por otro lado, teníamos también a los nenes que venían a iniciación de danza, que podían llegar a ser 500 para 22 cupos, los que muchas veces venían sin ningún seguimiento bio-fisiológico, sin antecedentes de familia, sin experiencia musical, sin ningún tipo de antecedentes sobre su flexibilidad o su experiencia con la danza. La formación artística profesional es un mundo *per se* en que América Latina ha reproducido mucho los modelos europeos. En investigación se ha estudiado mucho y sabemos que no podemos medir las capacidades de una creatura por medio de una técnica que la creatura no maneja. En el caso de los coros de niños, ¿cómo exploro hasta dónde llegan sus vocecitas si los niños no tienen

manejo respiratorio? No tienen por qué tenerlo, porque para eso están viniendo a la escuela a estudiar. Creo que un mecanismo eficaz para evaluar este tipo de casos son los cursos de seguimiento y observación. Recuerdo cuando fui en el 66 la primera vez a Estados Unidos a una escuela que dependía de Ann Arbor, en Interlochen, un campo de verano de ocho semanas, [en que había] varias franjas etáreas. Los niños llegaban y se pasaban los primeros días cambiándose de salas, probando y conociendo instrumentos. Una vez que más o menos les gustaba alguno, elegían. Un sonido, por supuesto, con la posición más fácil según el instrumento, según la boquita y según la edad. Ya los más grandes a veces habían estado en otro camping o ya estaban estudiando. Pero en definitiva, ya el sábado, debajo de los árboles estaban los atriles, y cada chico con “el” o con los “dos” sonidos que tocaba, y junto al maestro, vivían una situación de concierto. Iban accediendo al pentagrama, iban accediendo a nociones, se iban conociendo. Pienso que ese modelo podría replicarse en nuestras escuelas. Me hubiera gustado que en mis diez años de dirección del Instituto me hubieran permitido abrir en Buenos Aires, que es tan grande, centros de acceso fácil para los niños y sus familias –porque para muchos no es sencillo llegar hasta el Teatro Colón todas las semanas–. Y ahí haber podido realizar un seguimiento a estos niños durante todo un año dos veces por semana, y una vez realizado esto, proceder a una selección más justa y democrática.

**¿Qué relevancia le atribuye al canto en la clase de música? ¿Puede reemplazarse por otra actividad musical o es imprescindible en el currículum?**

Indudablemente la voz es el instrumento más barato y más noble, que fue el sustento de un

Kodaly. Por cierto, la postura de Orff era otra y la postura de Suzuki también es otra. Cada uno con sus marcos teóricos, académicos y de convicción. Yo creo que las posibilidades tendrían que ser todas y las mejores. Me convence totalmente la línea pedagógica de los compositores contemporáneos como Murray Schafer o de Brian Dennis. Por eso es que mi postura didáctica es una postura tan abarcadora y tan ecléctica pero, a la vez, que pueda reducirse a pocas cosas, en especial cuando pensamos en la educación general. Que los colegios puedan tener coros selectos lo veo como consecuencia, no como un principio.

**El maestro de música hoy en día tiene acceso a recursos tecnológicos que le permiten ampliar enormemente su campo de acción pedagógica ¿Cómo considera usted que el maestro se está enfrentando actualmente a los nuevos escenarios en materia tecnológica?**

Siempre que me hacen esa pregunta respondo que a la tecnología nos estamos enfrentando desde la edad de piedra. Que dos piedras que golpean, ya es tecnología. Un xilófono o un instrumento de cualquier tipo ya es tecnología. Pero yo le voy a contestar además con una frase que me dijo un día el compositor Francisco Kröpfl, uno de los famosos creadores de la música electrónica de la Argentina. Llegó a mi taller, hará unos 40 años atrás, y me dijo “vení, que te muestro la voz que acabo de inventar”. Con esta frase ejemplifico un tipo de experiencia de aprendizaje que abre el mundo y que veo como un recurso didáctico fenomenal. Que los chicos sepan que si combino súper tonos, frecuencias, tipos de onda, puedo hasta llegar a fabricar algo que para mí es nuevo. Ahora; a mí lo que me extraña que los maestros se sigan haciendo problema con algo que ya tiene 30 años dando vueltas por ahí, y que

en realidad, no es un problema. Es un aspecto de vivir hoy en día. Cayó en desuso la didáctica. Hay mucha gente que desde la tecnología –extraño, eh–, está boicoteando la didáctica.

**Parece que muchas cosas ya vienen hechas.**

[Asintiendo] Y no es cierto. Compre usted el mejor pescado súper congelado que le permite a usted tener el mejor salmón del mundo y lo mezcla con algo que no le va y es un horror.

**¿El maestro debe tener una formación sólida y profunda en lo musical o debe tener una sólida formación pedagógica?**

Mire; el maestro, si va a enseñar música, tiene que saber música. Pero indudablemente no es necesario que se reciba como me recibí yo, tocando la sonata Nº 2 de Chopin. Porque la técnica pianística de la sonata Nº 2 de Chopin, para que yo la pueda tocar bien, me pide una cantidad de horas de ejercicios diarios. Pero esa técnica pianística no es la que yo voy a usar continuamente en el aula general. A la vez, cuando yo me gradué, no conocía a un montón de gente que hoy es muy importante, sencillamente ¡porque no estaban! Y ocurre que tengo que seguir estudiando toda la vida. Yo reconozco la labor que nosotros tenemos entre manos, pues probablemente es una labor fantástica, pero que necesita que uno sepa y, a la vez, que sepa que no sabe y siga estudiando. Y que además uno disfrute lo que está haciendo y que por lo tanto tenga también una formación pedagógico-didáctica. Ahora; no es ni mitad ni mitad. ¿Cuál mitad? ¿Tengo que saber formas simples, monotemática, bi-temática y ya un rondó es mucho? ¡No! No puedo hacer un corte de ese tipo. No es cuantitativo el corte. Yo diría que el corte más bien es funcional.

**¿Cuáles tendrían ser que los énfasis en la formación del futuro docente? ¿Debe saber**

**adaptarse, pensar en su contexto de trabajo, desenvolverse frente a diversos desafíos o problemáticas en que se pueda encontrar, es decir, que sea flexible?**

¡Por supuesto! Hoy se habla mucho de creatividad e innovación, apuntando a los perfiles de los maestros. Para ser creativo y animarme a probar tengo que ser flexible. Ahí entramos en un gran desafío. Porque se pretende que el niño, en vez de reproducir lo que el maestro le enseña de acuerdo a cómo este lo enseña, tenga la posibilidad de producir un cambio sobre lo enseñado, ya sea solo o en grupo. ¿Cómo logro esto? ¿Cómo lo evalúo? No se trata tan solo de recordar y luego ser evaluado con esas famosas pruebas de recordación simple. No es eso. Eso sí que lo puedo encontrar en la computadora fácilmente. Antes tenía que ir a buscar el diccionario. Ahora ni eso. Lo busco en el celular. Entonces ahí es donde el docente tiene que estar preparado para la flexibilidad y para evaluar procesos que no son de recordación simple. Cuando un niño hace un proceso creativo o un equipo hace un proceso creativo, tengo que preguntarme qué es un proceso creativo que está “bien”. Porque si hablamos de creatividad, las cosas no están “bien” o “mal” según cálculo de reproducción. Entonces ahí nos estamos encontrando con uno de los grandes problemas, que yo entiendo que ha desconcertado a mucha docencia en América Latina en la última década. Qué pasa si de repente los mismos profesores no son capaces de hacer ningún gesto creativo. ¿Cómo se evalúa entonces?

**Es que tal vez los docentes no tuvieron suficiente oportunidad para expresar su creatividad durante su propia formación.**

No había espacio para ello. Hace 100 años uno era instrumentista o compositor. Eso era. Y es que en nuestra especialidad el modelo decimonónico

“

*CUANDO YO ME GRADUÉ NO CONOCÍA A UN MONTÓN DE GENTE QUE HOY ES MUY IMPORTANTE, SENCILLAMENTE ¡PORQUE NO ESTABAN! RECONOZCO LA LABOR QUE TENEMOS ENTRE MANOS, PUES PROBABLEMENTE ES UNA LABOR FANTÁSTICA, PERO NECESITA QUE UNO SEPA, Y A LA VEZ, QUE SEPA QUE NO SABE Y SIGA ESTUDIANDO.*

”

hizo unas escisiones que no estaban en modelos antes del clasicismo. ¡El músico hacía de todo! Haría cosas mejor que otras, pero hacía de todo. Pero para enseñar hoy día, ¿necesito la sonata Nº 1 de Chopin como tipo de problemática resuelta? No es eso lo que necesito.

**Actualmente el tema de la inclusión está muy presente en el ámbito educativo, abordando, entre otros aspectos, el tema de la inmigración. Nuestros países han vivido procesos de inmigración en diferentes momentos de su historia, impactando con ello en la cultura de los mismos. ¿Cómo se ha enfrentado el maestro de música a ello?**

¿Podrían no estar presentes? Es decir, ¿qué le digo al niño que está jugando en el recreo? “¿Te prohíbo?” Eso se hizo a fines del siglo XIX cuando se produjo la gran inmigración en mi país. Ahí se resolvió instituir el español y conservarlo como idioma propio de lo que ya en ese momento era una república independiente. A la vez, se jugó con

una necesidad poblacional muy grande que teníamos en la Argentina. Acuérdesse que se dice que los latinoamericanos estamos abiertos a todos los pueblos del mundo y a todas las diferencias. Entonces, si por un lado se trabajaba el español para crear un medio de comunicación, por el otro lado también nuestro sistema educativo permitía que mientras la gente hiciera el sistema general, que en aquella época eran cuatro horas por día, podían también conservar su idioma. Nadie hablaba de inclusión en el siglo XIX o principios del XX. O sea que ideológicamente no estaba incorporado, pero últimamente este tema se ha investigado mucho. Yo quiero dejar un nombre que es muy interesante, el de Patricia Shehan Campbell. Patricia es una etnomusicóloga y pedagoga, con quien publicamos *Songs of Latin America*, grabado en los regionales de la ISME. Ella escribió un libro que se llama *Songs in Their Heads*. Trata de una investigación fascinante realizada por ella, en que durante seis meses recopiló las músicas presentes en los jardines de infantes, primaria y secundaria de diferentes barrios de los Estados Unidos, donde hay una gran presencia de inmigrantes provenientes de diversos países como Taiwán, la India y Japón. En esta investigación ella mostró cómo en las canciones de los chicos se presentan sus cosmovisiones, en las que lógicamente, se observa la cultura de sus familias. Desde este lugar, me parece que la didáctica tiene que darse como conocimiento constituido, no como una didáctica de recetarios.

**Veo que otorga un gran valor a la aplicación creativa de la didáctica y al espíritu inquieto de los maestros para responder a los contextos en que desarrolla su profesión. ¿Cuál es su opinión con respecto de la innovación en esta materia en América Latina?**

El maestro no va a ir a enseñar el último hit de moda, porque si enseñó el último hit de moda, ¿qué enseñó? Porque los chicos ya lo saben cuando vienen a la escuela. El tema aquí es que se ha constituido un sistema paralelo y permanente de educación con el acceso y uso de la televisión y el celular. Paralelo y permanente, con mucha más impregnación que el sistema escolar y que no controlamos, por el principio de la libertad de expresión. Porque si no tendríamos que ejercer la censura, y ¿quién quiere censura hoy en día? Yo no. Entonces, ese el verdadero desafío que hay ahora. Yo hablo del sistema de sistemas educativos: sistema televisivo, sistema periodístico, sistema de internet de mensaje a la juventud, sistema de la escuela formal. Estamos muchísimo mejor de lo que estábamos hace treinta años, no me cabe la menor duda. En cuanto a la didáctica, pienso que no debemos olvidar los grandes principios, la mayéutica, el método interrogativo; o sea Sócrates, Platón, Comenio. No dibujes una hoja de árbol si tienes un

árbol y puedes tomar un hoja y llevarla al aula. Por lo menos una vez lleva una hoja verdadera. Esto fue tomado por grandes pedagogos como por ejemplo Pestalozzi y muy posteriormente por María Montessori. Y es que son principios totalmente vigentes. A esa didáctica me estoy refiriendo. A los principios ordenadores de la relación y la transferencia.

### **Una didáctica también con una orientación constructivista.**

Necesitamos llamarla constructivismo hoy día porque tenemos todo el modelo teórico de la psicología constructivista. Sócrates no lo llamó constructivismo pero lo que él hace en el diálogo del banquete es constructivismo. Y Piaget, cuando plantea cómo va construyendo el niño las relaciones de causa efecto también encontramos ahí el constructivismo. ¿Las nubes que hay en el cielo están quietas? No, las nubes se mueven. ¿Por qué se mueven? Porque hay viento. ¿Por qué hay viento? Porque hay un señor que sopla. Y si se me acaba la lógica que puedo construir experiencialmente, entonces hay un señor que sopla! Y ahí aparece el animismo. Es muy interesante. Quien no sabe de didáctica comete errores básicos, como pedir aquello que está más allá de las posibilidades de los niños. Vuelvo a que no le puedo tomar la calidad de voz a un chico, si no sabe emitir. Tendré que buscar herramientas que estén al nivel de las posibilidades de esa persona. Cuando yo llevaba jardines de infantes, el día que venían los padres, yo llegaba y decía: "bueno, a ver niños, ¿qué le vamos a regalar hoy a mamá, a papá, al abuelo, a la abuela?" Y de lo que estábamos haciendo mostrábamos ahí. La fiesta no es para mostrar lo que sale del freezer. La fiesta es para mostrar un conocimiento incorporado.

**Es un desafío para el docente congeniar sus ideales con los requerimientos que le exige el**

“

*SE HA CONSTITUIDO UN SISTEMA PARALELO Y PERMANENTE DE EDUCACIÓN CON EL ACCESO Y USO DE LA TELEVISIÓN Y EL CELULAR.*

*PARALELO Y PERMANENTE, CON MUCHA MÁS IMPREGNACIÓN QUE EL SISTEMA ESCOLAR Y QUE NO CONTROLAMOS, POR EL PRINCIPIO DE*

*LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN.*”

**sistema educativo. Tal vez en parte debido a eso las actividades de aula carecen a veces de una conducción clara con respecto a los propósitos formativos presentes en los programas vigentes.**

Porque no se aplican los principios ordenadores de la didáctica. En los países desarrollados, como por ejemplo en Dinamarca, los principios básicos de las grandes ramas de la teoría pedagógica no se han abandonado. Y para ello no es necesario pasar por tres años de historia de la educación. Los grandes principios yo los puedo estudiar analizando Murray Schafer o analizando las reacciones que ha suscitado el premio Nobel de Literatura otorgado a Bob Dylan. Porque ahora nos salimos de una estructura rígida, memorística, enciclopedista. Ahora nos piden que apuntemos a la interpretación de situaciones. Nosotros en la

ISME hace varios años ya, en Kuala Lumpur, comenzamos ideando seminarios de filosofía. Trabajamos en un boceto que derivó finalmente en un Handbook que editó la Oxford University y que lanzamos el 2012 en Tesalónica. Allí discutimos con 25 autores de 25 lugares del mundo todas estas problemáticas. Porque lo que se está viendo es que si el maestro no sabe bien qué es, por qué es, para qué es y dónde es, no puede trabajar bien. Porque no hay respuestas unívocas. A partir de ese trabajo hicimos un compendio en español que acabamos de sacar hace 20 días, que esperamos que pueda motivar para despertar la reflexión sobre la filosofía en educación musical, que creo que es lo que está haciendo falta hoy día.