

## La percusión tradicional como patrimonio inmaterial y su aplicación a la enseñanza de los conservatorios

### Traditional percussion as immaterial heritage: its application to teaching in music conservatories

Julio Sánchez-Andrade Fernández

Consmupa (sanchez-andrade@consmupa.com)

---

#### Resumen

La forma en que se han transmitido durante el siglo pasado los conocimientos de la percusión tradicional podría constituir un punto de referencia para la educación de los conservatorios de música por diferentes motivos: la proximidad con el estudiante, la valiosa oralidad de este tipo de enseñanza que constituye un patrimonio inmaterial, la imitación de las técnicas y estilo del maestro y su validación mediante la práctica, el reconocimiento y permeabilidad del aprendiz. Por otra parte, el respeto mutuo y el componente humano toman una relevancia fundamental en el trato entre profesor y estudiante. Asimismo, la aplicación de las técnicas más tradicionales a la interpretación de algunos fragmentos del repertorio orquestal y a las composiciones contemporáneas, constituyen dos elementos principales comentados en este artículo.

**Palabras Clave:** Patrimonio inmaterial, educación, percusión, enseñanza oral, tradición e innovación.

---

#### Abstract

The way the knowledge of traditional percussion has been passed over the past century is a benchmark for the education of music conservatories for different reasons: the proximity with the student, the valuable orality of this type of teaching; that is an intangible assets, the value of imitation of the techniques and style of the teacher and its validation through practice, recognition and permeability of the learner, and mutual respect and human component, which assumes a fundamental importance in the relation between teacher and student. Also, the application of the more traditional interpretation of the orchestral repertoire and techniques of contemporary compositions are two main elements discussed in this article.

**Key words:** Intangible heritage, education, percussion, oral teaching, tradition and innovation.

#### 1. Introducción: el patrimonio inmaterial

Tomando como referencia el pensamiento de que es necesario conocer el pasado para comprender el presente, el patrimonio forma

parte ineludible de la educación musical desde dos perspectivas distintas: en primer lugar y de una manera más elemental, durante el proceso de transmisión oral de la música tradicional, y,

en segundo término, desde una mirada más “culta”, como contenidos y metodologías empleadas en los conservatorios de música, que conforman los conocimientos de décadas de educación musical. Es esta una conservación que parte de la enseñanza del pasado –verdadera esencia de los conservatorios, que, conservan, preservan o resguardan esos conocimientos- y avanza hacia la innovación educativa –evitando cualquier tipo de ruptura innecesaria-, por lo que constituye un patrimonio referencial muy apreciable.

El tema propuesto aquí se refiere al patrimonio cultural menos evidente, y con el término “patrimonio inmaterial”, aludimos a todas aquellas manifestaciones “intangibles” que enumeran algunos investigadores:

Si la visión tradicional del patrimonio cultural consideraba fundamentalmente los bienes artísticos y monumentales heredados del pasado, como las obras de arte escultórico y pictórico o las grandes obras arquitectónicas, ahora hay una conciencia cada vez mayor de que este patrimonio comprende también las manifestaciones culturales intangibles, como son las tradiciones orales, la música, las festividades y las lenguas (Ballart y Tresserras, 2001, p. 149).

El patrimonio actúa como un descubrimiento hacia atrás, una mirada reflexiva y retroactiva, ya que, en cierto modo, interviene e influye sobre la idea que tenemos del pasado y su proyección en

nuestras vidas; en definitiva, una revisión a la imprescindible tradición como punto de referencia, explicando de dónde venimos y preparando las innovaciones futuras: “El lado positivo de esta relación con el pasado es que ahondar en la tradición puede deparar tantos descubrimientos como avanzar hacia el futuro: en lugar de seguir el río hasta la desembocadura, lo remontamos hasta su nacimiento” (Dyer, 2014, p. 207).

En cuanto a la educación en los actuales centros musicales reglados, a pesar de las controversias a las que pueda dar lugar el propio término, los conservatorios no deberían ser instituciones para la conservación de conocimientos obsoletos y a veces inservibles, sino que, aplicando la frase atribuida a Gustav Mahler: "La tradición no es la veneración de las cenizas, sino la transmisión del fuego" (*Tradition ist nicht die Anbetung der Asche, sondern die Weitergabe des Feuers*), deben ser un punto de referencia para hacer de ellos una enseñanza viva: el pasado como referencia para construir nuevos modelos.

## **2. La transmisión oral en la educación de la percusión tradicional como patrimonio**

En el campo tradicional -en este caso, en el de la percusión tradicional-, la transmisión oral ha sido prácticamente el único método utilizado y constituye una referencia, en ciertos aspectos ejemplar, para aplicar a la enseñanza de los conservatorios de música, como más adelante trataremos de explicar.

Hemos constatado, en otros trabajos anteriores, la importancia de la oralidad como transmisión de la cultura inmaterial entre maestro y aprendiz. En el caso de la percusión tradicional –como en el de la música en general- existían dos vías principales para que el principiante llegara a tener un cierto grado de eficiencia técnica y de conocimiento del estilo interpretado. La principal era observar al maestro o maestra en los momentos de celebración –bailes, danzas, ramos y otras celebraciones-, e incluso, participando el aprendiz en la interpretación, como hemos podido comprobar en alguno de los grupos folclóricos entrevistados y por los comentarios de alguno de los informantes (Sánchez-Andrade, 2007, p. 206), que con la denominación de “nena nueva” se refería a una niña que -sin encargársele un cometido demasiado exigente- se incorporaba al grupo para que fuera aprendiendo poco a poco.

Otra de las formas principales eran las lecciones del maestro, que en encuentros individuales o en grupo, de modo más o menos cíclico, tenían lugar habitualmente de forma desinteresada. En todos los casos, la metodología era puramente oral, ya que mediados del siglo XX, y especialmente en ámbitos rurales, no existía ningún tipo de publicaciones metodológicas ni apenas cancioneros, y la forma de dar clase consistía en repetir lo que el maestro interpretaba.

Las partes positivas de esta enseñanza eran la atención tan personalizada y próxima que

significaba ser vecino del profesor y recibir de él todo tipo de consejos. Por otra parte, el alumno solía ser muy receptivo, ya que su permeabilidad y fe en el maestro venía determinada por el respeto y consideración que se sentía hacia él. De este modo, los resultados eran satisfactorios.



(Sánchez-Andrade, 2003)

Así, todos los toques y usos de cada uno de los instrumentos empleados en la tradición –que constituyen ese patrimonio inmaterial comentado anteriormente- pasaban de modo oral de maestro a discípulo; de la forma más directa, sin interferencias, pero con la lógica interpretación y subjetividad aportadas por el propio maestro. De tal manera que este patrimonio no es sinónimo de inmutabilidad y rigidez, sino que se convierte en algo vivo, fresco y cambiante, y que se renueva con cada generación, debido a las correspondientes aportaciones. Asimismo, por las razones expuestas, cada zona geográfica conserva sus peculiaridades y no es conveniente generalizar

para referirse al modo de tocar ciertos instrumentos (otro asunto diferente es el modo en que la Sección Femenina de la Falange Española influyó para homogeneizar los modos interpretativos –toques y coreografía de los bailes - entre los años 1934 y 1977).

En definitiva, se trata de un patrimonio inmaterial dinámico y vivaz, y cuya transmisión oral asegura la pureza, peculiaridad de la zona correspondiente y que garantiza la conservación de su esencia.

### **3. Aplicación de la oralidad en la transmisión patrimonial a la enseñanza innovadora de los conservatorios de música**

La oralidad en la docencia es uno de los aspectos en los que, en mayor medida, se viene insistiendo en la pedagogía moderna. Si bien es cierto que los conocimientos conceptual y empírico de la materia que se va a enseñar son fundamentales para impartir docencia, la forma de transmitirlos –imprescindible en la metodología de su enseñanza- es el vehículo necesario para llegar al alumnado. Es decir, en el ámbito de la música y de la enseñanza de los conservatorios, tan importante es tener claro el método técnico y los recursos musicales que el alumno debe emplear –el sonido y su afinación, proyección, ritmo, dinámicas, agógica, articulaciones, fraseos, etcétera-, como el modo de transmitírselo, de llegar a él.

Las habilidades comunicativas de un profesor no solo tienen que ver con el adecuado uso

lingüístico –aunque, lógicamente, con él se hace posible una oralidad fluida y comprensible- sino con el empleo de la empatía, de la discusión – como generadora de conclusiones, no de conflictos; confrontando pensamientos, aprendiendo a escuchar y respetar-, y de la argumentación con lógica en las materias que comunicamos al alumnado, permitiendo y provocando que ellos mismos argumenten, aprendiendo a anticipar los razonamientos ajenos, opinando con seguridad, sabiendo estructurar una explicación y convirtiéndose en actores y productores competentes de nuevos discursos.

Para transmitir lo aprendido en el ámbito del aula de un conservatorio de música, la referencia de la tradición oral en la transmisión del patrimonio cultural inmaterial es un posible punto de partida por varias características propias e inherentes a tal transmisión. Por una parte, hay una proximidad respecto a lo transmitido –material que el maestro conoce empíricamente y sigue practicando- y por otra, un empleo del respeto mutuo y de la autoridad que, bien entendidos, constituyen un fundamento para que se progrese en las enseñanzas: el alumno que respeta y reconoce a su maestro mantiene en las clases una actitud permeable, flexible, positiva y agradecida, que le permite aprender del mejor y más eficaz modo.

Es evidente que las metodologías educativas han avanzado mucho –también en la enseñanza de los conservatorios de música- y que el modo oral empleado en la tradición musical es una

mera referencia, pero puede constituir una visión complementaria en ciertos aspectos, algunos ya citados. Otro de ellos sería la utilización de la mayéutica socrática que, en ciertos casos y de forma intuitiva, hemos podido constatar en alguno de los usos de los maestros, en la transmisión de conocimientos de la percusión tradicional: dando la oportunidad al principiante de que pruebe a tocar un ritmo determinado de distintas maneras y elija la más asequible para él; de este modo se responde a sí mismo. Es decir, en lugar de imponer los conocimientos mediante afirmaciones, se trata de que el alumno llegue a sus propias conclusiones y formas de interpretar la percusión de un modo “correcto” mediante las preguntas adecuadas y estímulos del profesor. Es, asimismo, la base de algunas reputadas formas de pedagogía que datan ya de principios del siglo XIX: “Los métodos de Alcott resultan aun más claramente socráticos que los de Froebel o Pestalozzi. La enseñanza siempre se impartía bajo la forma de preguntas en lugar de afirmaciones [...]” (Nussbaum, 2010, p. 92).

#### **4. Adaptación de algunos usos de las técnicas tradicionales de percusión al repertorio sinfónico y de vanguardia**

La técnica de los instrumentos de percusión ha tenido una evolución relativamente reciente si se compara con la antigua trayectoria interpretativa de otros instrumentos, denominados sinfónicos,

que forman parte del currículo de los conservatorios de música.

Durante el siglo XX se han ido incorporando nuevos instrumentos de percusión; a veces, de orígenes bastante ajenos a la cultura musical europea, como es el caso de la marimba o el vibráfono, ambos procedentes de América –de Guatemala y EEUU, respectivamente-. Asimismo, las técnicas empleadas para tocar estos instrumentos de percusión –propios o extraños a nuestra tradición- se han ido perfeccionando, merced a la preocupación de los percusionistas profesionales de orquestas, bandas y grupos y del interés de los profesores de conservatorios y escuelas de música.

El empeño de los percusionistas por tocar del modo más musical y eficiente los pasajes más intrincados del repertorio orquestal ha dado lugar a una gran labor de investigación, realizada a veces de manera individual y otras, de forma colectiva en cursos y simposios. Se ha revisado el modo de sujetar, la forma de percutir, el tipo de baquetas empleadas en cada instrumento, etcétera.

En este epígrafe queremos enfatizar –siempre con cierta prudencia y unas expectativas razonables- la importancia que tiene la tradición en la consecución de resultados bastante aceptables, obtenidos del modo más natural. La forma en la que los percusionistas de la tradición han tocado las panderetas, tambores y otros instrumentos al uso, podría ser una referencia

válida para trasladar, en algunos casos, a las técnicas actuales de percusión.

Por ejemplo, en ciertos pasajes de pandereta del repertorio clásico orquestal: cuando se requiere tocar con cierta rapidez y la velocidad obtenida con las yemas de los dedos de una sola mano no es suficiente, se ha optado en ocasiones por colocar el instrumento sobre las rodillas y tocar con ambas manos. Sin embargo, la tradición lo resuelve de un modo natural y que, con la suficiente práctica, puede llegar a ser muy efectivo para interpretar esos pasajes: percutir sobre el parche alternado el dedo pulgar de una mano con las yemas del resto de los dedos de la misma mano.

En otras situaciones, la tradición nos da una lección de sencillez y naturalidad: a veces nos hemos encontrado con el problema de decidir cómo podemos combinar las manos para lograr la interpretación más musical posible de un pasaje determinado. No hay una regla general que funcione en todos los casos y depende de la articulación y el sentido interpretativo que queramos darle a cada pasaje, pero si nos fijamos en el modo en el que tocan muchos “tamboriteros” de la tradición, utilizando la simplicidad como recurso, ellos interpretan con la mano derecha la mayoría de las notas y solo utilizan la izquierda para tocar aquellas de tipo complementario.

Curiosamente, a esta misma conclusión tan sencilla y elemental, llegan reconocidos autores que han investigado diversas posibilidades de

interpretación orquestal buscando la “baquetación” más efectiva y musical, y que denominan esta forma como “mano derecha guía”, como ya señaló Ramada en 1994 (p. 8).

Estos breves ejemplos dan idea de las posibilidades que puede aportarnos la tradición si observamos sus usos detenidamente, utilizamos la lógica y transitamos por el camino más sencillo, corto y resolutivo. No en vano, los antiguos y tradicionales “camino reales” eran los más anchos, con un trazado más lógico y, en sentido figurado, según la RAE el “medio más fácil y seguro para la consecución de algún fin” (2014).

## 5. Conclusiones

La referencia del patrimonio puede servir de ayuda para innovar en la enseñanza de la Percusión de los conservatorios del siglo XXI, adaptando ciertas ventajas de la transmisión oral de la tradición –mejorando si cabe las relaciones entre el profesorado y alumnado- y aplicando algunas de sus técnicas, que, a pesar del gran progreso técnico y musical de las últimas décadas, pueden enseñarnos a ser efectivos partiendo de la sencillez y la naturalidad.

Esta es la forma que estimamos más provechosa para encontrar un sentido profundo a la comprometida tarea de la educación musical, para lo que las enseñanzas procedentes del patrimonio pueden ser de cierta ayuda.



## 6. Agradecimientos

A la Dra. Roser Calaf Masachs, por sus consejos. Al Dr. José Antonio Gómez Rodríguez, por su asesoramiento. Al Dr. Bruno Sánchez-Andrade Nuño y a Deva Sanchez Nuño, por las traducciones ultramarinas y apoyo desde el centro de la plazoleta

## 7. Referencias bibliográficas

Ballart, J. y Tresserras, J. (2001). *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel.

Dyer, G. (2014). *Pero hermoso. Un libro de jazz*. Barcelona: Penguin Random House

Fontal Merillas, O. (2003). *La educación patrimonial: teoría y práctica en el aula, el museo e internet*. Gijón: Ediciones Trea.

Nussbaum, M. C. (2010). *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las humanidades*. Madrid: Katz

Ramada, M. (1994). *La caja orquestal*. Zaragoza: ZaragozaMac.

Sánchez-Andrade Fernández, J. M. (2007). *La percusión en la música tradicional asturiana*. Asturias: Red de Museos Etnográficos de Asturias.