

## La música contemporánea en la universidad

Dante G. Grella H.  
Universidad Nacional de Rosario  
dantegrella@gmail.com

**Resumo:** El trabajo presenta una visión crítica sobre la situación de la música contemporánea dentro del contexto de las instituciones universitarias de formación musical. Con el fin de ordenar la exposición, el contenido de al mismo ha sido dividido en tres sectores, dedicados específicamente a los siguientes temas: 1 – La música contemporánea: problemática general. 2 – La música contemporánea en la universidad: situación y problemas. 3 – Propuestas. En el primero, se lleva a cabo una consideración respecto de la situación de la “música contemporánea académica” en relación a la producción musical de nuestra época en general. En el segundo, se realiza un planteo crítico en cuanto al lugar que ocupa la música contemporánea dentro de las instituciones musicales de nivel universitario (específicamente en relación a dicho problema en Argentina, país de pertenencia del autor del trabajo). Finalmente, se realiza una serie de propuestas tendientes a mejorar la situación planteada.

**Palavras-Chave:** Música, Contemporánea, Universidad.

### Contemporary music at university

**Abstract:** This work develops a critical vision on the contemporary music situation within the context of university institutions devoted to music. As to order the exposition, its content has been divided into three parts, specifically dedicated to the following subjects: 1 – Contemporary music: general problem. 2 – Contemporary music at university: situation and problems. 3 – Proposals. In the first one, a consideration is carried out about the “contemporary academic music” within the music of our time, as a whole. In the second, a critical approach on the place of contemporary music in the university is outlined (particularly considering the situation in Argentina, the writer’s country). Finally, some proposals are exposed, tending to get a way for solving the chief problems related to contemporary music at university.

**Keywords:** Music, Contemporary, University.

## 1. LA MÚSICA CONTEMPORANEA EN GENERAL

Considero esencial, antes de abordar lo referente a la música contemporánea en la universidad, realizar una reflexión en cuanto a la música contemporánea en la actualidad, en tanto producto cultural.

Y me referiré a este tema, tomando fundamentalmente como punto de referencia lo que ocurre en mi país (Argentina) en relación al mismo.

Al respecto, cabe recordar que dicha denominación tiene diversas acepciones, de acuerdo con la ubicación histórico cultural de quien lo emplea. Así,

dentro de determinados sectores de profesionales de la música, los estudiantes de música y el público, la denominación de “música contemporánea” se aplica de un modo muy amplio, cubriendo prácticamente toda la producción musical del siglo XX (y lo que va del XXI) en el campo de la música académica. De tal modo, y a partir de esta óptica, quedan incluidos dentro de esta categoría compositores como Arnold Schönberg, Heitor Villa Lobos, Béla Bartók, Paul Hindemith, Charles Ives, Julián Carrillo, y muchísimos otros cuya obra – desde un punto de vista estrictamente cronológico – ya ha perdido la situación de “contemporaneidad”.

Y esto ocurre principalmente en los ámbitos académicos (universitarios u otros) y en los de los organismos sinfónicos, donde se evidencia muy fuertemente una componente conservadora que detuvo la mirada en la producción musical del siglo XIX, y alcanza con gran esfuerzo a extenderla hasta determinadas músicas de las primeras décadas del siglo XX, muchas veces sin demasiada comprensión sobre la absoluta interrelación que existe necesariamente entre las características de los productos culturales (la música, en este caso) y los contextos histórico – sociales a los que los mismos pertenecen.

De tal modo, para este tipo de visión de la creación musical, todo lo que ocurre fuera de dicho ámbito de pertenencia histórico – estético – y configura la producción creativo – musical que viene generándose desde aproximadamente la década de 1940 hacia el presente – es visto con cierto desagrado, con una incomprensión casi total de las necesidades históricas, estéticas – y de modo general, culturales – que fueron generando su existencia, y siendo considerado como un tipo de masa casi indiferenciada de producciones sonoras cuya existencia genera una suerte de gran interrogante en cuanto a la función que cumple dentro del universo de lo comprendido bajo la denominación de “música”.

Por otra parte, nos encontramos también frente a otro fenómeno que es el de las músicas de consumo masivo, que, en determinados casos utilizan la denominación de “música contemporánea” para referirse exclusivamente a determinados tipos de productos sonoros pertenecientes a este tipo de líneas de producción sonora. Y considero que este es un caso sobre el cual es interesante detenerse a considerarlo y reflexionar sobre el mismo dadas ciertas características particulares que presenta, tales como las siguientes:

a) dicho empleo de tal denominación, por lo general se adjudica la misma con el sentido de apropiación, dejando de lado cualquier otro tipo de expresión

sonora proveniente de otros tipos de vertientes, que pueda coexistir con aquellas músicas que son objeto de tal denominación.

b) lo señalado en a) implica, a su vez, un cierto tipo de negación del proceso histórico de la música occidental, dejando por sentado implícitamente que la historia musical comienza de algún modo con ese tipo de expresiones sonoras, lo cual las presenta con un perfil sectario, y no con una adecuada inclusión de las mismas dentro de la totalidad histórico – cultural a la que pertenecen.

c) en este tipo de casos, la noción de “contemporaneidad” adquiere de algún modo la connotación de un rótulo de tipo “socio – político – musical”, que, además de su significado relativo a “música producida en el tiempo en que se vive”, está asumiendo determinado tipo de representación, en tanto “único tipo de expresión sonora que es auténticamente representativo del presente”, con todo lo que ello implica.

Y, finalmente, nos encontramos con la significación que asignamos a la denominación de “música contemporánea” quienes nos movemos dentro del ámbito de la música que suele ser denominada como “académica”, con un pensamiento y una práctica que se encuentran ligados a las corrientes actuales dentro del campo de la música.

En este caso, cuando hablamos de “música contemporánea”, no hay ninguna duda de que atribuimos ese nombre a la producción musical del campo académico que pertenece al período histórico en el cual vivimos, o – de una manera más general – a la música producida a partir de la segunda mitad del siglo XX, y hasta el presente. Pero a su vez – es necesario aclararlo – no nos referimos a “absolutamente toda” la música académica creada dentro de esa franja temporal, sino particularmente a aquella que implica un compromiso con un pensamiento creativo actualizado y conectado con las corrientes de avanzada en la creación musical. Y quizás esta conexión con ideas renovadoras es la connotación más destacada en cuanto a la acepción que damos a la denominación de “música contemporánea”, la cual nos lleva a incluir también dentro del ítem determinadas obras y compositores que, si bien son anteriores al lapso cronológico mencionado, se caracterizan por ser representativas/os de un pensamiento y una práctica renovadoras (tal como sería el caso, por ej., de las “Sonatas para piano preparado”, de John Cage, o de la música de un compositor como Anton Webern). Pero a su vez, y en función de dicha toma de posición, no solemos colocar bajo la denominación

mencionada a la obra de determinados compositores que, si bien pertenecen cronológicamente a la franja temporal que delimita la mencionada “contemporaneidad”, ostentan características técnico – estéticas que las colocan como productos provenientes de un pensamiento conservador que se conecta con etapas históricas anteriores a la presente.

Por lo tanto, resulta evidente que la noción de “contemporaneidad” – dentro del tipo de pensamiento al que estoy haciendo referencia – se asocia fundamentalmente, y ante todo, con lo referente a una posición creativa renovadora, que implica búsqueda e indagación conducentes a una posición creativo – musical que se interesa y necesita de lo inédito, de lo nuevo, y de horizontes que se amplíen hacia lo desconocido, en la forma que es inherente al auténtico proceso creativo.

Por lo tanto – y luego de reflexionar sobre los distintos significados que se suele dar a la expresión “música contemporánea” (o por lo menos, sobre algunos de ellos), llego a la conclusión de que en realidad – y tomando la misma en su estricta acepción cronológica – es “contemporánea” toda la música que se produce en el lapso temporal en que nos toca vivir, independientemente de su pertenencia estética, de género o de cualquier otra índole. Así, resulta tan contemporánea la música a la que me refiero en el punto c) más arriba (o sea, aquella ligada a las líneas de pensamiento renovador dentro del campo de la música “académica”) como una expresión sonora de tipo “masivo”, o el jazz que se produce actualmente, o cualquier otro tipo de expresión sonora que se geste en el tiempo presente (o, al menos, en las décadas más cercanas al mismo).

De tal modo, considero importante haber realizado la reflexión que antecede, a fin de poder definir con claridad el ángulo de enfoque en el cual me ubico para llevar a cabo el planteo central de este trabajo. Y, de hecho, mi colocación se efectúa desde el punto de vista del compositor que ha transitado por largos años los caminos de lo que, en su momento, se dio en llamar como “vanguardia musical”, o sea, el tipo de pensamiento creativo musical al que me refiero en el mencionado punto c).

Pero antes de pasar a considerar lo referente a dicho tipo de “música contemporánea” en la universidad, me resulta de particular importancia reflexionar y colocar mi propia visión sobre la situación de la misma en la actualidad y en general.

Es indudable que el status de la música contemporánea ha sufrido sustanciales modificaciones a lo largo de las últimas décadas (en términos

generales, diría que a partir aproximadamente de las décadas de los años 80 y 90 hasta el presente). En tal sentido, prefiero referirme a esta situación con respecto a mi propio país (Argentina), aunque considero que se trata de un hecho que – con las variantes de cada caso en particular – se ha dado con características similares a lo largo de Latinoamérica, y, de hecho, en el mundo, dado que obedece fundamentalmente a sustanciales cambios socio – culturales que se comienzan a manifestar fuertemente en las décadas mencionadas.

Por otra parte, resulta evidente que el fenómeno de la “globalización” – con todas sus cargas, tanto positivas como negativas – se instaló como característica fundamental del período histórico que nos toca transitar. Al respecto, mi intención en este trabajo no es llevar a cabo una crítica de tal situación, sino de observar cómo tal situación ha influido con respecto al tema que vengo tratando.

Si tomamos el proceso histórico de la creación musical a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, nos encontramos frente a una situación donde se plantea una suerte de continuidad en cuanto al status social de la música que podemos denominar como “académica” o “de concierto”, en relación a lo que ocurría durante la primera mitad del siglo. O sea: durante las primeras décadas de esta segunda mitad de siglo, no existe aún el concepto de “cultura masiva”; por lo tanto, la música “académica”, si bien asociada siempre a un sector minoritario de la sociedad – constituido en su mayor parte por las denominadas “clases medias” y “clases altas” (en relación a su nivel de poder económico, fundamentalmente) continúa siendo consumida por un sector importante – numéricamente – de las mencionadas clases sociales (de hecho, me estoy refiriendo aquí fundamentalmente a la “música académica” perteneciente principalmente al pasado más o menos lejano – representado básicamente por la producción musical del Barroco, el Clasicismo y el Romanticismo – y, en mucha menor medida, determinadas producciones musicales pertenecientes a la primera mitad del siglo XX.

Pero ya al promediar la década de 1980, se hacen evidentes dos situaciones que – a mi juicio – se combinan para producir un cambio sustancial en cuanto al mencionado “status” de la música “académica” (o “de concierto”): por una parte, se afirma ya abiertamente el proceso de globalización de la cultura, y con él, el predominio cada vez mayor que presentan las prácticas musicales de características masivas, frente a todos los demás tipos de expresiones sonoras, sea cual fuere su género. Por otra, el proceso evolutivo del pensamiento y la práctica musical en el

campo de la música académica, la va produciendo cada vez más un sensible distanciamiento entre creadores musicales (productores) y público (consumidores), a lo largo del aluvión de “ismos” que proliferan ya desde la década de los años 50 en adelante. Las denominadas “vanguardias” se suceden sin interrupción, y a un ritmo cada vez más vertiginoso a lo largo de las décadas de la segunda mitad del siglo XX. A la vez ocurre que, paulatinamente se va reduciendo el nivel de difusión de la mayoría de las nuevas líneas creativas, las cuales van de a poco confinando sus productos a una minoría de oyentes, situación esta que ya a lo largo de la primera mitad del siglo XX se encuentra asociada a la producción musical “académica”, por lo cual, de hecho no resulta enteramente nueva, pero que a partir de las últimas décadas del siglo alcanza niveles decididamente escasos en la mayoría de los casos.

De tal modo, la producción musical académica” contemporánea ha ido circunscribiendo fundamentalmente su campo de acción al ámbito de las instituciones de formación musical superior (específicamente las universidades), donde encuentra el ámbito propicio para la creación, la discusión sobre temas inherentes al pensamiento y la actividad creativo – musical, y la investigación. De tal modo, todo lo que significa un pensamiento musical renovador – y a la vez testimonial de nuestra época, al menos desde la visión de un sector de la sociedad que se posiciona fundamentalmente desde el terreno de las clases medias – puede sobrevivir en el presente en función de esa suerte de encriptamiento que le permite continuar pensando y creando a partir de una posición que salvaguarda un pensamiento creativo no condicionado por factores económicos, políticos o de otros tipos de procedencias asociadas a ellos.

Es evidente – y no muy difícil de entender – que a quienes detentan en poder político y económico en nuestra sociedad globalizada, no les resultan inherentes los caminos de nuestras músicas de vanguardia, dado que las mismas no apuntan a ser “consumidas” por un público masivo, que posteriormente se transforme en número creciente de votos que permitan mantenerse en el poder. De hecho, esto genera en el público al cual se encuentran dirigidas, una necesidad cada vez mayor de novedad y de elementos que provoquen una atracción lo más inmediata posible en base al shock – muchas veces indiscriminado – que proviene de un “bombardeo” y constante con sonidos de altísima intensidad, luces cambiantes, colores, vestimentas, etc., etc. De hecho, cabe aclarar que dentro de

dichas manifestaciones musicales nos encontramos también con una división entre lo que tiene una solidez musical, por una parte, y lo que tiene un propósito puramente comercial, y no se sostiene en absoluto como producto creativo – atendiendo únicamente a fines unívocamente comerciales – por otro.

En síntesis, pienso que el problema de dichas manifestaciones musicales asociadas a lo masivo no se encuentra específicamente en ellas mismas – que, de hecho son producto y testimonio de determinadas características culturales que marcan a nuestra época – sino en el uso que hacen de las mismas quienes detentan el poder político y económico de turno. (y empleo aquí la palabra “uso” en el sentido negativo que esa acepción puede tener, o sea: utilizar a alguien o a algo, no en función de sus valores intrínsecos, sino de determinado beneficio que dicha acción pueda aportar a quien la propicia).

En otro terreno se mueve nuestra “música contemporánea”, que es también producto y testimonio de la etapa cronológico – cultural en que nos toca vivir. De hecho, no es un producto cultural de consumo masivo, porque ello es intrínseco a su misma esencia, que sondea más en los trasfondos del pensamiento y los interrogantes existenciales de nuestra época, más que las problemáticas directas, descarnadas, de una sociedad en crisis extrema de valores, como lo hacen – en general a través de sus textos – las buenas músicas de consumo masivo (a las restantes, creo que no vale la pena continuar haciendo referencia, dado que son parte de la cara visible de esa crisis).

Así, la “música contemporánea” plantea – a través de algunas de sus líneas, como la música electroacústica y otras corrientes ligadas a un pensamiento físico matemático – una conexión con los aportes de las nuevas tecnologías de nuestro tiempo y con todo el pensamiento científico presente, y una puesta en valor de estos campos en el terreno de la creación artística (musical, en nuestro caso). Pero también – en otro punto extremo - la “música contemporánea” ha explorado terrenos ligados con lo aleatorio, el azar, y la exploración de las acciones ligadas al campo de lo inconsciente, como ocurre con los trabajos de John Cage y la escuela americana, o el campo de las músicas gráficas.

Y más recientemente, también la “música contemporánea” reconoce la necesidad de retomar un contacto más cercano – a nivel sensible – con el oyente medio (no especialista). Creo que esto es particularmente importante, y en ningún modo implica dar ningún paso atrás en cuanto a la labor de búsqueda de nuevos

caminos que justamente caracteriza particularmente a esta música que denominamos “contemporánea”. En mi opinión, ha concluido ya la etapa histórica de los “ismos”, donde cada nueva tendencia que aparecía era concebida como el único camino válido para la prosecución de la labor compositiva que mereciese el apelativo de “contemporáneo”, y avanzaba en su camino con una relativamente baja preocupación en cuanto al destinatario de sus productos creativos. Al respecto, creo que los compositores contemporáneos “de hoy” – si no todos, al menos una cantidad relativamente importante, en la cual me incluyo – nos preocupamos seriamente por la relación con el oyente medio (no – especialista) hacia quien está dirigido nuestro mensaje. Creo muy sinceramente en la producción de música contemporánea cuya finalidad primera sea la de “ser oída”, y pienso que esta concepción no se encuentra de ningún modo reñida con el hecho inherente a la búsqueda de caminos y a la indagación en lo aún no realizado. Y es en ese sentido que determinadas músicas de consumo masivo – y de valor en cuanto a su realización – se encuentran de algún modo mucho más conectadas con ese oyente medio al que me refiero. Esta situación no se da en el campo de la “música contemporánea” (y no creo que realmente vaya a darse en pie de igualdad con las expresiones sonoras masivas a que me refiero, dado que – efectivamente - ambos campos parten de razones de ser muy diferentes y tienen distintos objetivos. Pero sin embargo, pienso que nuestra “música contemporánea” – sin dejar de lado ninguna de sus premisas fundamentales – debe volver a recordar que el mensaje sonoro tiene particular fuerza y validez cuando está concebido para que alguien lo reciba (sin ninguna necesidad, por otra parte, de plantearse concretamente quien sería ese “alguien”; solo tener presente que la actividad artística no es un mero juego sonoros, con formas, con colores, etc., sino que entraña una función fundamentalmente testimonial y de mensaje. Y el mensaje “debe” necesariamente ser captado por alguien para que cumpla su función como tal).

Creo que cada compositor de nuestra época debe encontrar su propio camino al respecto – sea dentro del medio y la estética que sea – y brindar su propio mensaje, sin que el mismo esté condicionado fuertemente – como en décadas anteriores – por factores inherentes a “anteojeras estéticas” que lo condicionen y quiten naturalidad a la resultante sonora – expresiva. Creo que – justamente - una riqueza fundamental que presenta la creación musical contemporánea (entendida la misma como la música del momento mismo en que vivimos) es que nos brinda la

posibilidad de tomar como apoyo o puntos de referencia los aportes compositivos generados a lo largo del siglo XX, y que nos interesen, pero con una total libertad y exención de prejuicios – dado que ya no pertenecemos a los momentos en que se generaron, donde estaban necesariamente ligados a determinadas tomas de posición estéticas, o de cualquier otra índole – de modo tal que funcionen específicamente como “herramientas referenciales”, que permitan generar un tipo de expresión (o de expresiones) sonoras que resulten asociadas a nuestro propio presente, estando a la vez ligadas naturalmente al “campo condicionante” (que siempre existe – en mi opinión – ya sea que históricamente se proceda por continuidad o por ruptura con lo que antecedió) representado por las expresiones sonoras (sin distinciones) de nuestro pasado inmediato.

## **2. LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN LA UNIVERSIDAD: SITUACIÓN Y PROBLEMAS**

Entrando ahora al tema central de este trabajo, debo decir en primer lugar que el mismo se plantea desde una posición crítica frente a la realidad que presenta la actividad relativa a la música contemporánea en las universidades de mi país. Considero importante tratar el tema desde ese ángulo, pues de cualquier otro modo – si quisiese ser más abarcativo - lo único que podría plantear es una visión utópica sobre realidades que no conozco desde adentro, y que por lo tanto no podrían ser tratadas con la profundidad con la que necesito hacerlo.

Lo primero que quiero plantear en relación a este tema es que – al menos en mi país, Argentina – la música contemporánea no se encuentra incluida orgánicamente en los planes de estudio de nivel universitario (y en realidad, de ningún otro nivel, tampoco). La única excepción la suelen constituir las carreras de Composición, que por su misma naturaleza, ligada al pensamiento creativo – y por lo tanto, casi necesariamente, al presente – incluyen consecuentemente la música del siglo XX y lo que va del XXI en sus planes de estudio, o en algunas carreras musicales de posgrado, dedicadas de modo específico a determinadas temáticas (tal como es el caso con la “Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX”, que se dicta en la Universidad Nacional de Cuyo, en la ciudad de Mendoza, o la “Maestría en Educación Artística”, radicada en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario).

Y, de hecho, lo que acabo de plantear se relaciona de una manera directa

con un tipo de mentalidad sumamente conservadora que domina absoluta o casi absolutamente lo referente a la formación profesional del músico (sea este intérprete, director o educador musical).

Creo, al respecto, que el problema que señalara antes en cuanto a la falta de una incorporación profunda y coherente de la música contemporánea a nivel universitario, resulta más grave aún si consideramos que a ello se le suma una falta casi absoluta de inclusión de la producción musical latinoamericana – no solamente contemporánea, sino de todas las épocas – en el proceso formativo del músico a nivel universitario.

El grueso de los planes de estudio está centrado sobre la producción musical europea del pasado, y entonces, tanto la música de los siglos XX y XXI, como la creación musical de Latinoamérica de todas las épocas, constituyen temas que son tocados muy colateralmente, y sin que adquieran el verdadero peso que deberían tener en el proceso formativo del profesional musical.

Evidentemente, todo esto nos enfrenta con el problema inherente a la presencia de una mentalidad fuertemente conservadora en cuanto a la formación profesional del músico, en las instituciones de enseñanza universitaria (e insisto, al menos en lo que se refiere a la conducta predominante que observo en mi país).

En lo que a mi respecta, tengo la más absoluta convicción de que una formación musical profesional de nivel universitario, debe plantearse fundamentalmente a partir de la música perteneciente al período histórico y al lugar en que nos toca vivir (y no me refiero aquí específicamente a nuestros países sino a nuestro continente, Latinoamérica), y solamente a partir de allí y en función de esto, incorporar lo inherente a las anteriores etapas de la historia y de la producción musical europea o de cualquier otra procedencia.

O sea: partir de la observación y el estudio de la música de nuestro tiempo, no como un producto aislado y extraño, sino en cuanto a su génesis en tanto resultante lógica de los procesos histórico – técnico – estéticos de la música del pasado que la generan de manera totalmente orgánica.

Y en el caso de la producción musical latinoamericana contemporánea, verla no solo en relación a la música contemporánea producida en los centros mundiales de irradiación cultural, sino también en conexión con la propia creación musical de nuestro continente que la precede cronológicamente.

Ahora bien: si partimos del hecho de que el total de la actividad que lleva a

cabo la universidad se reparte entre tres campos importantísimos de trabajo, como lo son la docencia, la investigación y la extensión, considero fundamental plantear mi visión en cuanto al rol de cada una de las mencionadas áreas dentro de las instituciones universitarias.

A tal fin, tomaré a cada una de las mismas por separado, y luego en cuanto a lo que pienso que debería ser su mutua interrelación e interdependencia.

En tal sentido, me referiré a investigación, docencia y extensión, dado que considero que considero que considero que ese tipo de ordenamiento ayudará a hacer más claro mi planteo al respecto.

**INVESTIGACIÓN:** en mi opinión, la investigación es la actividad que se debe encontrar en la base de todas las demás que se llevan a cabo dentro de las instituciones universitarias. Ello se debe a que considero que la investigación cumple realmente un papel generatriz, en tanto creadora de conocimiento que luego se volcará a los restantes sectores pertinentes a la universidad y su rol en la sociedad.

Ahora bien, para que esto ocurra, para que la investigación (y hablo aquí específicamente del campo musical, de hecho) cumpla ese rol de disciplina que aporta conocimiento respecto de lo nuevo, de terrenos aún no transitados (tales, justamente, como la “música contemporánea”) es indudable que es necesario contar con investigadores que presenten el perfil adecuado, que tengan una clara conciencia respecto de la necesidad primordial de indagar sobre la música del tiempo y el lugar en que vivimos, realizando aportes en cuanto a sus aspectos técnicos, estéticos, sociales, etc., etc.

Pero, además, es evidente que resulta imprescindible una toma de conciencia por parte de toda la comunidad universitaria en cuanto al grado superlativo de importancia que debe asumir la investigación, de tal modo que no resulte una actividad exótica (como ocurre en muchos casos), llevada a cabo por un grupo relativamente reducido de personas de las cuales no se sabe muy claramente que están haciendo y que aporte tiene eso para el total de la comunidad universitaria.

Y creo que en el campo de la música tal situación se hace bastante evidente, en función de tipos de formación y mentalidades muy diferenciadas entre los representantes de las disciplinas fundamentales de la misma: interpretación, composición e investigación.

El intérprete, por lo general (y salvo un bajo porcentaje de excepciones que

reconozco que existe, pero que sin duda es relativamente escaso) se forma dentro de un patrón de pensamiento donde lo pragmático se constituye en el eje fundamental de su actividad. Y esto, por otra parte, es absolutamente natural, dado que su función fundamental es si duda de ese tipo. Pero creo también, que este acentuado pragmatismo también atenta muchas veces sobre su capacidad reflexiva y su posibilidad de incursionar (por necesidad propia, y en función de una formación más amplia) en el campo de la indagación en profundidad sobre la música que está interpretando. De tal modo, en la mayoría de los casos se produce una escisión de gran magnitud entre su propio mundo y el del investigador, que implica que – por una parte – el intérprete no llegue a tener una clara conciencia del aporte que implica la actividad del investigador para su propia labor, y – por otra, que resulta de la anterior – que su función de intérprete captura la totalidad de su tiempo, y no deja lugar para la consideración de su material de trabajo desde otro ángulo que no sea el del “hacer”.

Si a dicha situación la llevamos ahora específicamente al campo de la “música contemporánea”, nos encontramos frente a un problema de muy difícil solución, a menos que sean replanteados una serie de aspectos inherentes a la dicotomía planteada. Solamente así, creo que podremos pensar en la existencia (no a un nivel de excepciones, como ocurre actualmente, sino como una media entre los intérpretes con formación universitaria) de profesionales de la interpretación musical (sean estos instrumentistas, cantantes, directores corales u orquestales) plenamente conocedores y conscientes de importancia de pensar su propia actividad y función social a partir del presente y de su contexto cultural.

DOCENCIA: a través de lo planteado en el punto anterior, creo que puede resultar evidente mi pensamiento con respecto al hecho de que la totalidad de la actividad docente de nivel universitario debe apoyarse constantemente en la investigación y en los resultados de la misma, como un modo de generar un proceso de enseñanza – aprendizaje cuyas líneas directrices sean la total solidez en cuanto al proceso formativo del estudiante de música y el pensamiento constantemente renovador que presida los planteos pedagógicos.

Pero, entiéndase bien, cuando me refiero a pensamiento renovador no hago alusión en modo alguno a ningún tipo de puesta en práctica de una enseñanza apoyada en modas o en “ismos” de ninguna índole, sino en planteos que permitan formar un músico con mentalidad amplia y flexible, que encare su profesión a partir

del pensamiento y la producción musical de su tiempo.

De hecho, este tipo de formación es prácticamente inexistente (al menos en la casi totalidad de las instituciones de enseñanza musical superior y universitaria en mi país, y si existen excepciones, de hecho me alegraré profundamente conocerlas y adherir a las mismas, resultándome particularmente grato saber que lo que estoy planteando aquí es únicamente un error provocado por mi desconocimiento al respecto), y la realidad nos muestra una situación muy diferente, y en muchos casos preocupante.

Y es que lo que por regla general ocurre es que se procede laboriosamente a formar un intérprete que termina su carrera universitaria con un grado aceptable de habilidad técnica (la cual se ajustará a una media, o superará a la misma en función de las condiciones naturales de cada individuo) adecuada en la mayoría de los casos para resolver los problemas mecánicos e interpretativos (siendo esto último también materia de duda, en determinados casos) que plantea la interpretación de música que responda a los patrones “tradicionales” (y me refiero con ese término a la producción musical comprendida entre el Alto Barroco y las primeras décadas del siglo XX (acotada en este último caso al impresionismo, neoclasicismo y algo de la Escuela de Viena, en el mejor de los casos).

Pero al respecto, es importante señalar que muchos de estos intérpretes egresados de nuestras instituciones universitarias, tienen la capacidad de resolver (en mayor o menor medida, como ya mencionara) los problemas técnicos de la mencionada literatura musical perteneciente a ese fragmento del siglo XX, pero en muy pocos casos cuentan con la formación histórico – estético – social y el desarrollo adecuado de la sensibilidad que les permita comprender a fondo y desarrollar los recursos interpretativos pertinentes que caracterizan al intérprete que puede ver la obra “desde adentro”, brindarla en forma sólida, no solamente en cuanto a sus aspectos técnicos, sino fundamentalmente como mensaje.

De tal modo, si no se arbitran mecanismos que permitan que investigación (entendida ésta en el sentido en que se la plantea en el punto anterior, naturalmente) y docencia se encuentren en situación de constante e intensivo intercambio – a través del cual la investigación alimenta el pensamiento de búsqueda y de renovación en la docencia, y ésta le plantea a la investigación nuevas necesidades que la lleven a seguir indagando sobre los múltiples aspectos que hacen a la creación sonora de nuestro tiempo – el círculo vicioso seguirá existiendo, y la

“música contemporánea” seguirá constituyendo un objeto extraño, y con una existencia cuyo sentido despierta dudas e interrogantes a la mayor parte de la población de las instituciones universitarias de formación musical.

EXTENSIÓN: Llegamos aquí a la restante de las áreas fundamentales en cuanto al total de la actividad universitaria (en el campo de la música, en nuestro caso). Y la he colocado en tercer lugar en cuanto a su tratamiento, dado que considero que, si por una parte – como ya he planteado – se debe dar un proceso de constante intercambio entre los campos de la investigación y la docencia, las actividades de extensión en la universidad deben nutrirse constantemente de los aportes de los otros dos campos mencionados.

Considero que el área de Extensión Cultural cumple un papel absolutamente relevante dentro de las instituciones universitarias, dado que su función es la de transmitir a la comunidad la resultante del trabajo llevado a cabo en los restantes campos de trabajo de las casas de altos estudios.

Y esta función de transmitir los aportes de la investigación y la docencia (y naturalmente, hablo siempre con respecto al campo específico de la música), deben ser llevados a cabo a dos niveles diferentes, pero sin duda complementarios: por una parte, la difusión a nivel interno, o sea, dirigida a los propios integrantes de la comunidad universitaria (donde a su vez, se da una distinción entre quienes pertenecen al área específica de la música, en cualquiera de sus especialidades, y quienes, perteneciendo a la universidad, provienen de otras áreas del conocimiento).

Por otra parte, el área de Extensión debe cubrir sin duda toda la labor de difusión dirigida a los integrantes de la comunidad en general, o sea, aquellas personas que no pertenecen a la universidad.

Por lo tanto, si pasamos ahora a considerar el tema específico de la difusión de la “música contemporánea”, resulta evidente que el área de Extensión de la universidad se halla ubicada en un punto neurálgico en cuanto a los mecanismos para llevar dicho tipo de expresiones sonoras al oyente – tanto al especializado como al que no lo está – y de este modo ir generando un público a quien se lo interese en oír regularmente la música que es producto del tiempo en que vivimos.

O sea que resulta de fundamental importancia que las actividades de extensión estén dirigidas a “formar” un público que no solo se interese intuitivamente en la música contemporánea, sino que vaya logrando a lo largo del tiempo un acercamiento que acreciente la profundidad con que se conecta con la misma.

Por lo tanto – y como mencionara antes – considero que el trabajo a llevar a cabo por la Extensión universitaria, debe apoyarse – y de un modo que no resulte casual, sino perfectamente pautado y organizado – en las resultantes de las tareas de investigación y de docencia, a fin de no funcionar como una mera dependencia organizadora de conciertos, cursos y conferencias, sin un plan orgánico y líneas directrices claramente definidas, sino – por el contrario – en la vía de transmisión de conocimiento – en este caso referido a la música contemporánea, aunque de hecho se entiende que no será este su exclusivo campo de acción – que juegue un papel fundamentalmente formador del público hacia el que está dirigido. Pero – entiéndase bien – generando una formación que se maneje fundamentalmente a través de la sensibilidad, y no de un énfasis en cuestiones eminentemente técnicas, que corresponden a las áreas restantes de la actividad universitaria: la investigación y la docencia. De hecho, una función tal de la extensión universitaria requiere primordialmente una comprensión profunda sobre su rol dentro de la universidad, y una planificación adecuada que presente gran solidez (y a la vez la necesaria flexibilidad) en cuanto a las actividades a llevar a cabo para una difusión y una formación del oyente en cuanto a la música contemporánea.

### **3. PROPUESTAS**

Habiendo expresado ya mi pensamiento con respecto a la situación actual de la música contemporánea y también en cuanto a lo que atañe a su presencia en el campo de la vida universitaria, pasaré ahora a formular un conjunto de propuestas cuya puesta en práctica – a mi modo de ver – ayudaría a encontrar una vía de solución a los problemas referente a la presencia de la música contemporánea dentro de la universidad, de un modo orgánico y sólidamente afianzado.

De acuerdo a las problemáticas que he detallad antes en cuanto a la inserción de la música contemporánea, tanto a nivel general como a nivel específico dentro de las instituciones universitarias, considero que sin la implementación de políticas tendientes a encaminar planificadamente este aspecto, la música contemporánea continuará siendo un tipo de apéndice cuya necesidad de existencia queda siempre en un plano dudoso (aún para muchos del ya escaso porcentaje de personas que conoce – pero que en el fondo no reconoce – su existencia).

Por lo tanto – y con la intención de que sea un aporte que pueda brindar algunas ideas respecto a posibles caminos que tiendan a profundizar la presencia de

la música contemporánea dentro de la universidad – pasaré ahora a enumerar una serie de propuestas concretas, planteadas en función de las tres áreas mencionadas de la actividad universitaria: investigación, docencia y extensión.

Se trata fundamentalmente de una serie de cuestiones que plantearé basándome en mi propia experiencia de varias décadas enseñando composición, música electroacústica y otras disciplinas relacionadas, dentro de la carrera de composición en universidades de Argentina.

Así como más arriba realicé una colocación de los problemas comenzando por el campo de la investigación, haré lo propio en cuanto a la enunciación de mis propuestas, dado que – cabe decirlo una vez más – considero que dicha área reviste una crucial importancia en tanto generatriz de pensamientos y propuestas que podrán enriquecer sustancialmente el trabajo referido a docencia y a extensión.

INVESTIGACIÓN: un primer punto de sustancial importancia es el referido a que todas las instituciones universitarias dedicadas a los estudios en el campo de la música, estimulen fuertemente el desarrollo de las actividades de investigación relativas a la música contemporánea en general, y en particular a aquellas dedicadas a la música contemporánea de Latinoamérica.

Considero, al respecto, que, si bien en muchas instituciones universitarias se desarrollan regularmente actividades de investigación, en muchos casos, el porcentaje de trabajos de este tipo relacionados en forma directa con la música contemporánea no es significativamente alto. Esto se debe, en mi opinión, al círculo vicioso que genera la falta de una formación sólida referida a la música de nuestro tiempo a nivel de estudios de grado, especialmente entre quienes pertenecen al área de la interpretación musical (instrumentistas, cantantes, directores corales y orquestales).

Me referiré más en detalle a dicha situación al abordar mis propuestas en cuanto a las actividades docentes.

Por lo tanto, considero que si se modificasen los puntos de enfoque en cuanto a la formación dentro de las carreras de grado, y a su vez las instituciones musicales universitarias ofreciesen programas concretos y facilidades para llevar a cabo proyectos de investigación referidos a la música de nuestra época, la situación planteada podría comenzar a revertirse, aunque sea en una cierta medida en su comienzo, mejorando luego paulatinamente en función de un proceso paulatino de “realimentación” entre docencia e investigación.

Por otra parte, creo que sería también importante orientar también a los investigadores que proponen desarrollar proyectos, a fin de que se muevan en torno de cuestiones que resulten medulares en cuanto a su importancia dentro del campo de la música contemporánea (ya sean referidas a la composición, la interpretación, las interrelaciones entre ambos campos, a cuestiones estéticas, las implicancias sociales de las músicas del presente, o cualquier otro de los tantos temas posibles). Creo que ello no significaría ningún tipo de intromisión en cuanto a la libertad en cuanto a la elección de temas de trabajo por parte del investigador, sino a brindar algún tipo de orientación (particularmente en el caso de los jóvenes investigadores, que se inician en dicho campo), a fin de se trate de bajar la frecuencia en la que nos encontramos ya sea con investigaciones sobre cuestiones casi inabarcables, o – en otros casos – trabajos de investigación sobre aspectos tan puntuales que, en función de esa misma circunstancia, llegan a resultar insustanciales en cuanto a reales aportes en relación al tema de la música contemporánea tomada como totalidad.

Por último – y en relación con el tema de la investigación musical en el campo de la música contemporánea – considero de crucial importancia que las universidades apoyen de modo muy particular todo lo relativo a proyectos de investigación referidos a la música contemporánea de (y en) Latinoamérica. Si bien este campo va recibiendo día a día aportes crecientes en cuanto al interés de quienes practican la investigación en música, bien sabemos que aun es enorme la cantidad de trabajo por hacer si queremos llegar realmente a un conocimiento profundo sobre los músicos, las ideas y la producción musical de nuestro continente.

Y, de hecho, resulta imprescindible fomentar en toda la medida de lo posible, el acercamiento de los estudiantes universitarios de música a las actividades de investigación, lo más temprano posible, y a lo largo de toda su formación profesional. Hechos como este, ayudarán enormemente, sin duda, a contar con jóvenes profesionales de la música que, además de un conocimiento sólido en cuanto a los aspectos mecánicos que hacen a sus especialidades, posean mentes abiertas y conectadas constantemente con la actitud de búsqueda de nuevos conocimientos. Esto, sin duda, redundará en beneficio de un mayor acercamiento de los profesionales musicales hacia la producción musical de su tiempo, con una clara conciencia de lo que ello significa.

DOCENCIA: indudablemente, un planteo de renovación en el campo de la formación musical profesional a nivel universitario no solo debería involucrar al

campo de la composición, sino que debe considerar el problema en forma integral, incluyendo también la formación del intérprete (instrumentista, cantante, director coral y orquestal) y el educador musical.

Creo que, justamente, el área de composición es aquella que se encuentra por lo general involucrada profundamente con respecto a la música contemporánea, dado que su propia actividad, centrada en la labor creativa, hace a una toma de conciencia muy concreta con respecto al hecho de que la actividad compositiva no puede en modo alguno estar dedicada a la reproducción de los modelos del pasado (con o sin variantes), dado que en este caso la misma esencia del trabajo del compositor (crear significa generar algo que no existía con anterioridad a ese momento) estaría entrando en una profunda contradicción con su propia esencia.

Es por eso que, en general, las carreras de composición en las universidades y otras instituciones de estudios de nivel superior, son las que generan y sostienen una manera de pensar la música desde nuestro propio tiempo, y no anclada en el pasado (ya sea este más o menos inmediato o más lejano).

En cambio, muy diferente suele ser la situación dentro del resto de las carreras universitarias dedicadas a la música, donde por lo general (al menos, en lo que se refiere a dicha situación en mi país) se brinda un tipo de formación anclada obstinadamente en el pasado. Y lo que ocurre, como resultante de ello, es que se generan así intérpretes (y hago referencia a esta especialidad, porque es donde más se evidencia esto) con una mentalidad que tiende fundamentalmente hacia una labor de “conservación museológica”, sin practicar por lo general una clara diferenciación entre lo que significa el conocimiento de una tradición - en tanto punto de apoyo o referencia - por una parte, y una inserción en la realidad de la época y el lugar en que les toca vivir, por otra.

Por lo tanto, es evidente que los problemas relativos a la falta de conocimiento y difusión de la música contemporánea ya presentan una gravedad considerable dentro mismo de las instituciones de formación musical mismas. De tal modo, resulta imprescindible repensar lo inherente a la mentalidad a partir de la cual se encara el proceso formativo de los futuros instrumentistas, cantantes, directores de coros y de orquestas y educadores musicales (estos últimos, a su vez, requieren una particular y especial atención, dado que a su vez se convertirán en los formadores de oyentes no especializados, a través de su labor en la educación musical general).

Si todo lo referente a la formación musical profesional en las instituciones universitarias no va sufriendo un necesario replanteo desde sus bases mismas, creo que es evidente que continuaremos dentro de un camino que finalmente conduce siempre a la obtención de profesionales de la música que continuarán practicando su actividad en función de un modo de pensamiento dependiente en un gran (y alarmante, por cierto) porcentaje del pasado histórico de la música, por un lado, y de la producción musical ajena a su lugar de pertenencia (Latinoamérica), por otro.

Y esto, sin dejar de reconocer que un cierto número (muy escaso, sin duda) de profesionales musicales pertenecientes a las distintas áreas que mencionara varias veces a lo largo de este trabajo, descubren - ya sea por si mismos, o por diversos tipos de circunstancias, que obran en tal sentido - el sin duda vasto universo de la música que es testimonio de la época en que están viviendo, y dedican al estudio y difusión de la misma sus mejores esfuerzos. Esto es innegable, pero justamente en función de lo bajo del porcentaje de ocurrencias de tal situación, muestra claramente la gravedad del problema que aqueja fuertemente a las instituciones de formación musical universitaria (al menos en mi país, repito), donde, como una media, se generan profesionales musicales que - a pesar de presentar en muchos casos un alto nivel de calidad en cuanto a su trabajo - responden a una mentalidad sumamente alejada de su época y de su lugar geográfico.

Sin duda, dicha situación colabora también fuertemente para que la música contemporánea acreciente su situación de encriptamiento, funcionando como un producto "raro" que es practicado y difundido dentro de estrechos cenáculos de seguidores, que participan de esos aparentes rituales esotéricos que se suponen asociados a dicho tipo de expresiones sonoras (las cuales, curiosamente, son generadas, en su mayor parte, como un reflejo directo de las características de nuestra sociedad actual).

Considero entonces que los puntos referenciales, o troncales, a partir de los cuales debería surgir una concepción renovadora en el campo de la docencia universitaria en música, son los siguientes:

- a) Tender hacia la formación de un profesional de la música con una mentalidad abierta y actualizada, ubicado con respecto a su pertenencia cronológica y socio - cultural, que piense a partir de su época, pero en forma sólida y profunda, y no basado en superficiales "modas" y "modernosidades". O sea, alguien que desde su época y su lugar pueda considerar críticamente el

proceso histórico de su disciplina, y así ubicarse en un real presente.

- b) Concientizar a quien se está formando profesionalmente en una disciplina musical, sobre la necesidad de reflexionar con respecto a la función social y testimonial de su actividad dentro del campo de la música, formulándose preguntas tales como: ¿para qué componemos, interpretamos, dirigimos, enseñamos, hoy y aquí?.

#### **4. ASPECTOS CONCRETOS**

Yendo ahora a las cuestiones concretas que – en mi opinión - hacen a la formación profesional del músico a nivel universitario, señalaré y fundamentaré aquellas que, en mi opinión y en base a mi propia experiencia de largos años en el campo de la enseñanza de la Composición y otras disciplinas relacionadas con dicha área, se constituyen en puntos de apoyo imprescindibles en relación a un proceso formativo que apunte a la existencia de profesionales de la música con una mentalidad comprometida con su tiempo y su lugar :

##### **4.1 - LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICIÓN ,LA ORQUESTACIÓN Y EL ANÁLISIS:**

Desde hace ya muchos años, la enseñanza de estas tres disciplinas absolutamente interrelacionadas en lo concerniente a la formación del compositor, se practica bajo la forma de una materia que las integra a las tres, tanto en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, en la ciudad de Santa Fe (donde enseñé durante aproximadamente 35 años) como en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario, donde enseñé desde hace unos 37 años).

Los principios de mis planteos metodológicos se basan en la enseñanza de lo que denomino como “principios genéricos” de organización de la materia sonora, que pueden ser rastreados en músicas de pertenencia absolutamente diversa, tanto en lo cronológico como en cuanto a su origen cultural (para dar un ejemplo, el procedimiento rítmico de los “valores agregados” puede ser estudiado tanto en la música de O. Messiaen como en distintos tipos de músicas étnicas de Latinoamérica, de igual modo que ocurre con las técnicas repetitivas – que no son patrimonio exclusivo de la música de Steve Reich – por ejemplo - ,o el tipo de texturas “micropolifónicas”, que para ser estudiadas no necesitan serlo

necesariamente a través de la composición de obras que reproduzcan a Ligeti).

De tal modo, voy tratando de ayudar a generar un pensamiento creativo amplio, que estudie con igual interés una obra del s. XIV que del s. XXI, sin buscar de reproducir sus rasgos externos, sino de comprender y apoyarse en sus principios estructurales (algo como lo que, a mi modo de ver, hace Alberto Ginastera en su "Cantata para América Mágica", donde utiliza los procedimientos seriales, pero descontextualizados con respecto a sus condicionantes estéticos originarios). O sea: un proceso de enseñanza – aprendizaje donde los diferentes tipos de músicas que se estudien, obren en tanto referentes estructurales, pero no necesariamente como modelos a ser reproducidos en cuanto a sus rasgos externos.

Este tipo de planteo pedagógico tiende fundamentalmente a brindar una formación técnicamente sólida, pero desprejuiciada a la vez, con respecto a la adhesión - durante la etapa formativa del futuro compositor - a estilos o estéticas (ya sea del pasado o del presente) que luego muy posiblemente van a condicionar fuertemente su trabajo "desde afuera", a modo de imposiciones adquiridas. El objetivo, en cambio, es tender hacia un profesional de la composición que plantee el trabajo creativo a partir de su inserción en el presente que le toca vivir, pero con una libertad de pensamiento y realización que le permita ir desarrollando su propia visión de dicho presente, con la menor cantidad posible de condicionamientos previos.

Por lo tanto, el análisis se volverá una importante actividad complementaria de la composición, pero no un medio de conocimiento de modelos que luego deberán ser imitados artesanalmente por el alumno .

De modo semejante planteo el estudio de la orquestación: estudiando analíticamente los procesos y las técnicas de equilibrio y de mezclas tímbricas, en función de las texturas que generan y no de la estética de la cual derivan las técnicas orquestales.

En general, y a través de estos principios de trabajo, el alumno va aprendiendo a pensar desde su propia época y su propio lugar, y así va adquiriendo conciencia del hecho de que la única música posible que puede producir es la de su momento, pero sin entrar en la dicotomía "música contemporánea versus música del pasado", sino descubriendo que el pasado mismo le puede aportar cosas que tomará o dejará de lado según necesite, y que lo mismo ocurre con la música de su propia época.

Ahora bien: todo lo antedicho debe encontrarse necesariamente integrado

dentro de un planteo general de la enseñanza musical que se base en una toma de posición en cuanto a un “pensamiento actualizado” con respecto a la formación integral del futuro profesional de la música (y hablo aquí, no solo del estudiante de composición, sino del de cualquier carrera musical). Para esto, considero que hay un conjunto de áreas de la formación musical que deben funcionar integrada e interrelacionadamente a partir de aquello que denomino como “pensamiento actualizado” en cuanto a la pedagogía musical.

Por lo tanto, pasaré ahora a enumerar y explicitar mi pensamiento en cuanto a lo que considero que debería ser el direccionamiento de base que deberían presentar ciertas áreas inherentes a la formación musical de nivel universitario que considero de capital importancia:

1. ENTRENAMIENTO AUDITIVO Y TEORÍA MUSICAL: es este un campo que adquiere crucial importancia a lo largo de todo el proceso formativo del futuro profesional de la música (sea cual sea su especialidad). Es aquí donde el alumno adquirirá, por una parte, el bagaje de conocimientos teóricos que le permitirán acercarse a la mayor parte de los campos relativos a su formación musical, y por otra, la entrenamiento profesional de su oído que tendrá directa repercusión en el desarrollo de su sensibilidad. Y esto – en mi opinión – es de absoluta importancia, en tanto es a partir de allí que se irán generando las afinidades sensibles del futuro intérprete, cantante, compositor o educador musical.

Por lo tanto, resulta imprescindible un planteo que parta de la materia sonora misma, y no – como suele ocurrir habitualmente – de cuestiones basadas exclusivamente en el sistema tonal. El alumno debe llegar a incorporar sensiblemente desde el comienzo de sus estudios la noción de que la tonalidad funcional es uno más entre muchos de los sistemas posibles de organización sonora. Una vez más, considero que resulta fundamental sustituir la enseñanza basada en la incorporación de sistemas absolutamente predeterminados por aquella que parta de lo que he denominado “principios genéricos” de organización de la materia sonora (por ej.: es primordial que el alumno que inicia su entrenamiento auditivo comience aprendiendo a percibir diferencias concretas entre alturas, duraciones, timbres, texturas, y el punto de partida no sea diferenciar la segunda menor de la segunda mayor, o la corchea de la semicorchea, operaciones estas que implican operaciones de tipo mucho más abstracto) .

De tal modo, la música contemporánea (así como también las músicas étnicas, por ej.) se incorporará naturalmente desde el comienzo mismo del proceso formativo; de tal modo no aparecerá como un tipo de exabrupto, luego de varios años de confinamiento de la sensibilidad dentro del sistema tonal funcional o del sistema modal renacentista.

Un proceso de aprendizaje como el que planteo, irá modelando la sensibilidad del alumno, de tal modo que la misma desarrolle una apertura hacia diferentes modos de organización de la materia sonora ya desde los comienzos mismos de su formación. De este modo, se irá gestando un músico a quien no le resultarán productos extraños las formas sonoro – expresivas gestadas en su propio tiempo, sino que, por el contrario, las incorporará como los productos legítimos de la creación musical de su época.

2) APRENDIZAJE DEL INSTRUMENTO (O EL CANTO) Y LA MÚSICA DE CÁMARA: me resulta absolutamente inconcebible lo que ocurre en estos campos (al menos en las universidades de mi país), donde prácticamente toda la formación (si así se le puede llamar) se encuentra centrada sobre el repertorio del pasado musical de la música europea. ¿Acaso no es posible aprender a tocar un arpeggio, o una melodía acompañada, o una textura contrapuntística en la música de nuestros compositores latinoamericanos, o de los compositores del siglo XX de cualquier lugar del planeta?. ¿Por qué ligar necesariamente el aprendizaje de determinado procedimiento técnico con un panorama histórico – estético absolutamente restringido, que finalmente impide que el alumno tome contacto y se sensibilice con el vasto panorama musical que el devenir histórico ha ido generando, a modo de infinito caleidoscopio?. ¿Por qué no deben tomar contacto los alumnos con las “técnicas extendidas” que implican, por ejemplo, explorar las posibilidades de un piano en su encordado, en su tabla armónica, y en todas las partes del mismo susceptibles de ser puestas en vibración, antes de entrar al proceso mecánico y abstracto (para una alumno que se inicia, de hecho) que consiste en aprender a presionar teclas, y seguir haciendo eso durante toda su carrera?

Realmente, creo que se trata de una situación absolutamente límite, que termina en la mayoría de los casos, generando intérpretes dedicados a una reproducción en serie de un pasado que le ha sido presentado como sacralizado, y por lo tanto como modelo único a partir del cual debe desarrollar toda – o casi toda – su actividad profesional. De este modo, nos encontramos con enormes cantidades

de pianistas – por ejemplo – cuyo máspreciado objetivo profesional es llegar a tocar el ciclo completo de las Sonatas para piano de Beethoven o la totalidad de Preludios y Fugas de El Clave Bien Temperado de J. S. Bach. Esto, sin duda, sería absolutamente respetable y aceptable, si los mismos intérpretes, paralelamente, dedicasen una parte importante de su tiempo y sus esfuerzos a la interpretación y la difusión de la música de la época en que viven. Pero, por lo general eso no ocurre, y así, nos encontramos en cada uno de dichos casos, con una enésima versión más de las mismas obras de Beethoven, Bach, o cualquier otro gran compositor europeo del pasado, que se suma a la gran cantidad de versiones grabadas de esas mismas obras que podemos hallar fácilmente en cualquier comercio especializado. Esta mentalidad museológica, realmente resulta muy deplorable, y más aún si pensamos que ese es el tipo de “formación” que este tipo de intérpretes transmitirá a sus alumnos, quienes a su vez seguirán posiblemente el mismo camino, y así sucesivamente. Por lo tanto, es absolutamente evidente que si no se comienza a tratar de modificar esta situación, es muy difícil que llegemos a contar con una media de intérpretes idóneos profesionalmente en cuanto a la música de su propia época y conscientes con respecto al hecho de que el único testimonio posible que podemos dejar es el del momento y el lugar cultural en que transcurre nuestra vida, porque el testimonio del arte y la cultura del pasado ya existe, ya fue dejado por otros.

Por mi parte, y a modo de aporte personal y específico en cuanto a la formación del estudiante de piano, estoy componiendo desde hace algunos años la obra que titulo “Piano Contemporáneo”, que consiste en un conjunto de 5 volúmenes, conteniendo piezas de dificultad progresiva (desde muy sencillas a muy difíciles, técnicamente. Dicha colección incorpora recursos, tanto pianísticos como de técnicas compositivas, que han ido apareciendo a lo largo del siglo XX (incluido el trabajo en el campo de las “músicas mixtas – para piano y sonidos electroacústicos – mediante un CD con las pistas de la parte electroacústica que acompaña a cada volumen). Cabe la aclaración respecto de que no concibo de ningún modo a “Piano Contemporáneo” como una obra didáctica para ser utilizada en forma exclusiva para el aprendizaje del instrumento, sino como un material que pueda aportar en forma sistemática un acercamiento a la gran cantidad de aportes que ha brindado la creación musical del siglo XX (y lo que va del XXI), y que pueda ser utilizada ya sea total o parcialmente, de acuerdo con las necesidades que vaya planteando el

proceso enseñanza – aprendizaje. (la obra está siendo publicada por la Editorial de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina).

3) HISTORIA DE LA MÚSICA: también esta área del conocimiento musical reviste – en mi opinión – suma importancia dentro del proceso formativo del músico profesional a nivel universitario (y superior, en general), dado que funciona como soporte conceptual que ayuda a la reflexión crítica del estudiante de música en cuanto al devenir del proceso histórico y la consideración de cada etapa del mismo como una situación dinámica encuadrada por un “campo condicionante”, que cronológicamente la precede y al cual está ligada - ya sea por continuidad o por ruptura – y por un “campo condicionado”, que la seguirá cronológicamente, y al cual la etapa en cuestión está determinando en gran medida, ya sea – una vez más – por una continuidad evidente, o por una busca de renovación ante determinadas señales de agotamiento.

A partir de un planteo de esta índole, la historia de la música resultará enfocada siempre desde un punto de vista crítico, y en función de un continuo devenir hacia el presente, hacia nuestro propio tiempo.

Por otra parte – y siempre en base a lo que me muestra la situación en la mayor parte de las instituciones universitarias de formación musical en mi país – ocurre que el mayor porcentaje del tiempo dedicado a esta asignatura (que suele ser de tres o cuatro cursos anuales) se encuentra dedicado al estudio histórico de la música del pasado, y solo una parte significativamente menor en cuanto a extensión se utiliza para la transmisión de conocimiento relativo a las diversas líneas estéticas, los compositores y las obras que son producto del devenir histórico del siglo XX (y en particular, de la segunda mitad del mismo, que – en la mayoría de los casos – es tratada bastante fugazmente durante la última parte del último curso de Historia de la Música).

Si bien no hay duda de que la extensión temporal que corresponde a la producción musical occidental desde sus comienzos y hasta fines del siglo XIX es innegablemente mucho mayor que la que corresponde al siglo XX (y lo que va del XXI), considero que se debería trabajar en función de una distribución más equilibrada de los tiempos dedicados a los distintos períodos de la historia de la música. Así, creo que se debería tender a sustituir el desarrollo sumamente puntual que se suele dar a la música del pasado (desde la Edad Media hasta el siglo XIX) por un tratamiento que vaya planteando una síntesis de los principales aportes de

cada período histórico en función de “campo condicionante” del siguiente, y así sucesivamente, y apuntando siempre hacia el presente. Esto permitirá luego comprender con claridad cómo el proceso histórico en su totalidad llega a confluír hacia el tiempo actual, determinando los caminos por los cuales ha transitado (y transita) la música de nuestra época, con sus características, que entonces ya no serán vistas por el estudiante universitario de música como productos que prácticamente no encajan en la historia (o que aparentemente nacieron por otras vías que no son las de los cambios que van siendo generados por el devenir histórico mismo), sino que adquirirán la autenticidad histórica que les corresponde, pero que en general no es reconocida por el estudiante medio de una carrera universitaria de música.

De ese modo, la producción musical del presente dejará de ser una “rareza” para convertirse naturalmente en resultante de los condicionantes históricos, sociales y culturales del tiempo en que vivimos. Esto, a su vez, facilitará – en mi opinión – un posicionamiento crítico sustentado en un auténtico conocimiento, por parte del estudiante y futuro profesional, cualquiera sea su especialidad dentro de la música. Posicionamiento crítico este que hoy en día una gran parte de los egresados universitarios de carreras musicales no puede ejercer, y la razón, por lo general, es el desconocimiento.

Por último, no puedo evitar insistir una vez más sobre lo que considero una dramática situación de desconocimiento en cuanto a la historia de la música en Latinoamérica, que, por regla general es la gran ausente dentro de los programas de estudio de Historia de la Música en las instituciones universitarias dedicadas a la formación musical. Resulta absolutamente imprescindible incorporar orgánicamente la historia de la música en Latinoamérica, no como un apéndice del supuesto “tronco principal” de la historia, sino como la base, inclusive, desde la que debería partir toda la consideración de los estudios históricos en una carrera musical de nivel universitario.

Y, de hecho, creo que dicho tipo de reformulación pedagógico en la formación musical de nivel universitario, debería abarcar todos los campos inherentes al Plan de Estudios. En el presente trabajo, y a modo de ejemplo, he realizado consideraciones específicas sobre determinadas áreas que – a mi modo de ver – revisten una importancia paradigmática dentro del proceso formativo del futuro profesional de la música.

Por otra parte, este planteo no obedece a ningún descontextualizado nacionalismo o “continentalismo”, sino que se refiere al hecho de mirar la historia de la música en general con una mentalidad absolutamente abierta y receptiva, pero a partir de una toma de conciencia de que la producción musical de nuestro continente latinoamericano debe – ante todo – ser conocida a fondo por nosotros mismos (situación respecto de la cual, en mi opinión, estamos aún muy lejos) y colocada en el lugar de jerarquía que le otorgan sus aportes ininterrumpidos a lo largo de varios siglos de existencia. Así como no podemos – los músicos mismos – desconocer el caudal y la significación de los valiosos aportes de la música producida desde los comienzos del siglo XX hasta nuestros días, tampoco podemos hacerlo en cuanto a la creación musical latinoamericana, desde las expresiones sonoras precolombinas hasta el presente. Y no viéndolo como la resultante de una curiosidad superficial, sino a través de la formación de una profunda conciencia al respecto en el estudiante universitario de música.

EXTENSIÓN: finalmente, creo que la organización de actividades de extensión referidas a la música contemporánea, adquieren una particular relevancia en el ámbito universitario, dado que su función es la de acercar al oyente no especializado a la producción musical del tiempo en que vivimos, tendiendo a que la misma no resulte recepcionada como una “rareza” a la cual se accede solamente por pura curiosidad, sino que vaya generando la necesidad de un acercamiento de naturaleza fundamentalmente sensible (hecho que a mi juicio se encuentra indisolublemente ligado a la naturaleza del mensaje creativo en el campo de las artes).

Ahora bien, para tender a lo mencionado arriba, considero que las áreas de extensión dentro de la universidad, no pueden (no deben) funcionar exclusivamente como una suerte de “agencias” de organización de actividades culturales (tales como conciertos, conferencias, seminarios, etc., etc., etc.). Creo que, ante todo, deben existir políticas de difusión cultural (musical, en este caso) que determinen campos de acción en función de líneas de trabajo muy claramente definidas (y tendientes al logro de objetivos que se encuentren planteados con claridad dentro de los programas de actividades concretas).

Y dentro de estas líneas de trabajo, debería darse un jerarquía particular a las actividades relacionadas con la música contemporánea. Pero no a través – como ya señalara antes – de la realización azarosa e inconexa de actividades relativas a la

misma, sino en función de una labor perfectamente coordinada con las áreas de investigación y de docencia, donde se diseñen planes de extensión con objetivos concretos y dirigidos específicamente a distintos tipos de públicos, tanto del ámbito universitarios como pertenecientes a la comunidad en general.

Solamente con un tipo de acción de extensión planteada orgánicamente, en función de necesidades y logros concretos en lo referente a la difusión de la música contemporánea, es que se podrá tender hacia una recepción de la misma que se vaya perfilando como un aporte hacia la sociedad misma que la genera, sin pretender – eso sí – que dicho tipo de manifestaciones creativas alcancen un nivel de difusión masivo, que, en todo caso, no es inherente a su propia naturaleza. En todo caso, lo importante es que las producciones musicales de nuestra “música contemporánea” vayan dejando de cumplir el rol de “especímenes raros” cuya necesidad de existencia es puesta en tela de juicio de manera constante, y que en función de dicha realidad se ubiquen como productos marginales de una sociedad que, por otra parte, no solo admite, sino que celebra constantemente la contemporaneidad en la casi totalidad de sus áreas de incumbencia.

Por lo tanto – y como síntesis de todo lo planteado - creo que es totalmente imprescindible incorporar, no solo la música contemporánea de un modo estructural en la investigación, la docencia y a extensión musical universitaria, sino, fundamentalmente tender hacia un modo de pensar y sentir la música que esté centrado en nuestra propia época y nuestro propio lugar, y no desde un pensamiento estático, cristalizado en el pasado y sin una mirada vital hacia la función del arte en nuestra sociedad, aquí y ahora.

**Dante G. Grella H.:** Compositor de música, professor universitário, pesquisador. Nascido em Rosário (Santa Fé), Argentina, em 1941. Professor de Composição, Análise Musical e Orquestração, e Diretor de Projetos de Pesquisa no Instituto Superior de Música da Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina). Professor de Composição, Análise Musical, Orquestração, Acústica Musical, Organología e Música Eletroacústica na Escuela de Música da Universidad Nacional de Rosario (Rosario, Argentina). Autor de numerosos ensaios sobre pedagogia da composição, a análise e a orquestração, assim como sobre a criação musical contemporânea da Latinoamérica. Compositor e professor convidado em numerosos Festivais de Música Contemporânea, na Argentina, Brasil, Uruguai, Chile, El Salvador, Canadá e Estados Unidos, tendo ministrado um grande número de cursos e conferências sobre composição, análise, técnicas e estéticas da música contemporânea e criação musical da Latinoamérica. Como compositor, suas obras tem recebido distinções em diversas oportunidades, assim como numerosas estréias na Argentina, Brasil, Chile, U.S.A., Venezuela, França, Espanha, Canadá, El Salvador, Alemanha e Uruguai. Sua produção inclui obras para instrumentos solo, música de câmara e sinfônica, música eletroacústica e composições mistas (para fontes sonoras instrumentais e sons eletrônicos).