

LA MUSICA CONTEMPORÁNEA EN LA FORMACIÓN DEL PROFESOR DE EDUCACIÓN MUSICAL LATINOAMERICANO: UNA APROXIMACIÓN¹

CONTEMPORARY MUSIC IN THE FORMATION OF THE TEACHER OF LATIN AMERICA MUSICAL EDUCATION: A APROXIMATION

Susana Riascos²

Recepción: 24/09/2015; Evaluación: 26/09/2015; Aceptación: 19/10/2015

Resumen

Un recorrido histórico que sintetice la evolución de la música contemporánea, abarcando no sólo su trayectoria en Europa, sino también en Latinoamérica y Venezuela, resaltando asimismo, la gran importancia que brinda la utilización de técnicas contemporáneas en la formación actualizada del profesor de Educación Musical, permite que este, adquiera los conocimientos básicos para la comprensión consciente de la utilización de dichas tendencias musicales y propicie a su vez la participación activa de sus educandos mediante experiencias creativas en las cuales se pueda explorar las posibilidades de la voz, los instrumentos y el uso de la grafía contemporánea.

Palabras clave: Música contemporánea, formación docente, educador musical, educación musical latinoamericana.

Abstract

A historical tour that synthesizes the evolution of the contemporary music, inclu-

ding not only his path in Europe, but also in Latin America and Venezuela, standing out likewise, the great importance that offers the utilization of contemporary technologies in the formation updated of the teacher of Musical Education, allows that this, he acquires the basic knowledge for the conscious compression of the utilization of the above mentioned musical trends and propitiates in turn the active participation of his pupils by means of creative experiences in which it could explore the possibilities of the voice, the instruments and the use of the contemporary grafía.

Keywords: Contemporary music, educational formation, musical educator, musical Latin-American education.

Introducción

Desde los primeros años del siglo XX, las obras musicales se han enriquecido con sonoridades complejas, con colores orquestales cada vez más extraños al oído. Los cambios musicales, han permitido entre otras cosas, abrirse a la posibilidad de utilizar el ruido tan acertadamente como anteriormente se utilizaba el sonido, descubriendo así las múltiples sonoridades que posee. El torbellino de ideas surgido a través de la utilización de los medios electroacústicos ofrece también una amplia gama de posibilidades sonoras y musicales.

1 Este artículo refleja consideraciones importantes sobre trabajos investigativos a este respecto, presentados en por su autora, en ponencias dentro y fuera de Venezuela, además de la investigación realizada para el ascenso de la categoría Agregado en la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. susanariascos@gmail.com

2 Universidad Pedagógica Experimental Libertador-Venezuela

De esta manera, la continua experimentación, el descubrimiento de nuevos sonidos y la curiosidad de los compositores ante las posibilidades que ofrece la tecnología moderna se convierten en características resaltantes para la música contemporánea.

En consecuencia, frente a los marcados avances tecnológicos que ha vivido la música, surgen varias interrogantes: ¿Que papel juega el educador musical? ¿Cómo debería impartirse hoy la educación musical? ¿Debe el educador musical definir si enseña la música de manera tradicional, si la enseña de una nueva forma o debe integrar ambas maneras?

En este sentido, una nueva notación, nuevos procedimientos de escritura, un estilo orquestal inédito, la invención de géneros musicales, modifican nuestras más estables consideraciones y también la propia filosofía de la música. Así, la música contemporánea, propone sobre todo otra forma de escuchar que cambia nuestros hábitos sobre la percepción musical.

I. Evolución de la música contemporánea

Definir los inicios de la música contemporánea y lo que significa en realidad este término, es siempre causa de grandes polémicas, encuentros y desencuentros entre las personas que están ligadas a este campo de la investigación musical. La revisión bibliográfica y no bibliográfica, permite inferir, que algunos historiadores ubican el inicio de la música contemporánea desde la Primera guerra mundial cuando comienzan a presentarse algunos cambios en el pensamiento creativo de los compositores de la época. Otros investigadores, centran la Música contemporánea después de la 2ª. Guerra mundial, pues objetan que hasta ese momento, aunque se crean instrumentos contemporáneos, con ellos se sigue ejecutando música tradicional. Otros sin embargo, ubican la música contemporánea

exactamente en la actualidad, es decir, debe ser una música viva, actual, si es así, se cae en una gran disyuntiva, ¿qué es lo actual?

Es importante, tener en cuenta, que en las épocas anteriores al S.XX, era sencillo definir los periodos de la historia musical pues el cambio en las corrientes musicales se daba clara y lentamente, por ello, se categorizó sin problema, la Edad Antigua, Renacimiento, Barroco, Clasicismo, Romanticismo y Post-romanticismo.

Por otra parte, la decadencia precursora del estallido de la 1ª. Guerra Mundial, se manifiesta en el mundo artístico y es claramente visible en la literatura, la pintura y la música. Tras la muerte de corrientes como el positivismo, surgen movimientos claramente anti-positivistas como el caso del expresionismo. Sus exponentes querían plasmar mediante el arte, todo el descontento con la sociedad europea, y desmascarar las cosas ocultas que ocurrían, así lo reflejó en 1916 Hermann Bahr: “Nunca hubo época más turbada por la desesperación: el hombre pide gritando su alma; un solo grito de angustia se eleva de nuestro tiempo. También el arte grita en las tinieblas, pide socorro e invoca al espíritu: es el expresionismo...”³. El repliegue de los artistas sobre sí mismos como una muestra del descontento e inconformidad con la sociedad, es muy cierta para ese entonces y uno de los presagios del estallido de la 1ª. Guerra Mundial.

Sin embargo, a partir del S. XX, las diferentes tendencias de vanguardia muestran una rápida proliferación de las músicas. Aún a pesar del tiempo transcurrido, una de las definiciones que más se aproxima a una definición comprensible de lo que sucede con la música contemporánea, es la descrita por Barraud⁴, en el cual expresa “no existe una sola música que definir, sino “diversas

3 (Citado por Otero, 2004).

4 Barraud, (2008). “Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui”, p. 56.

músicas” pendientes de explicación”. A este respecto, Barraud explica que el clímax de la ploriferación y disgregación de los estilos musicales ocurrió a principios del siglo XX, precisamente en la posguerra y por un lógico hecho, pues mientras que París era el centro del universo artístico debido tanto a los compositores franceses como a los que habían emigrado a Francia, el resto de Europa, especialmente el centro estaba aislado artísticamente a causa de la derrota. Estos hechos, impidieron que la evolución de la música alemana y la música latina se unieran, lo que a su vez produjo grandes divergencias musicales

Es así, como la postguerra marca una gran explosión que genera aportaciones concretas de los compositores. Parafraseando, lo expresado previamente Schöenberg, la música nueva tenía como principal característica diferir por completo de la música que le precedía, expresando de esa manera algo que antes no había sido expresado. De este modo, la música contemporánea sacaba a la luz aquellas concepciones que los compositores tenían en su interior, lo cual permitía enviar un nuevo mensaje musical a la humanidad.

La apertura a la conciencia de la crisis que se vivía en Europa, la frustración de las esperanzas que habían depositado en los movimientos revolucionarios de 1918, marcan artísticamente, el final de un siglo que había iniciado con las expectativas puestas en la revolución francesa. *La Teoría del Arte por el Arte*, se utilizó durante los primeros años del siglo XX y tal como lo mencionan Abadía y González⁵, esta teoría derivó de una idea que nació en el siglo XIX, por medio de la cual se pretendía utilizar el arte como un fin en sí mismo y no como un medio para servir a los propósitos políticos, sociales, económicos y científicos. Por medio de esta teoría entonces, se

daba paso a la definición moderna del artista como persona que desempeña su arte y que no necesita de otra profesión más para reivindicarse como trabajador y profesional útil ante la sociedad.

Ahora bien, en cuanto a la cuestión generada en los párrafos anteriores, sobre cuando inicia la música contemporánea, la premisa más usual señala, que esta comienza a partir del final de la segunda guerra mundial. En la presente investigación, se tomará como base esta consigna, sin embargo, es necesario acotar que hubo compositores más adelantados a las concepciones sonoras tradicionales de su tiempo y entorno. Así, que aunque el gran cambio musical de comienzos del siglo XX no es tomado precisamente como músicas estrictamente contemporáneas, si es cierto que las diferentes propuestas compositivas de obras de la primera mitad del siglo XX, tales “como: *La Consagración de la Primavera*” de Igor Stravinsky, una miniatura de Webern, el “*Despertar de la ciudad*” ruidista de Russolo, “*Pregunta sin respuesta*”, de Ives o *Deserts*, de Varèse, quizás no sean estrictamente “contemporáneas”, pero es indudable que ofrecen mucha más relación con la música contemporánea de hoy día que la que podrían tener con sus progenitoras directas de la música romántica o postromántica.

Jean Claude Debussy (1862-1918), por ejemplo, fue el primer compositor que se liberó de las normas tradicionales compositivas, tal y como lo expresan Alsina y Sesé⁶ “En las obras de Debussy la transgresión y el radicalismo se visten de seducción. Hay un enfoque libre de la forma y una amplia libertad en los desarrollos. Su obra es como una bocanada de aire fresco, es una música que nunca se había escuchado antes y que transgrede las formas de una manera dulce y sin violencia”. En sus composiciones

5 Abadía y González (2005). “El arte por el arte”: Revisión de una teoría historiográfica”, s/p

6 Alsina, P y Sesé, F. (1999). “La música y su evolución”, p/90

iniciales sin embargo, este compositor estuvo impregnado por influencias románticas aunque internamente tenía otras posibilidades que ofrecer y así lo demostró en el estreno de su obra *Prélude à l'après-midi d'une faune* que en el temprano año de 1894, fue recibido por los oyentes como un verdadero escándalo por lo novedoso y fresco de sus músicas que presentaban una marcada influencia de grandes poetas franceses tales como Mayarime, Baudelaire y otros, y, de pintores impresionistas, como Manet y Monet.

Dèbussy y más tarde Edgard Varese, se interesaron por conocer y explorar el camino y distancia que separaba el sonido tradicional del ruido. Así, se redescubre y amplía el arco iris sonoro, lo cual permitió la incorporación de diversos sonidos, timbres inusuales o inéditos y ruidos diversos. El ruido específicamente, ofrecía grandes posibilidades para convertirse en materia prima para la creación musical, pudiendo funcionar como una nota a la cual se puede cambiar su intensidad o ritmo, según la creatividad e ingenio del compositor lo quisieran. De esta manera, las obras musicales se enriquecieron con sonoridades cada vez más complejas y posibilidades instrumentales que eran extraños para la concepción sonora tradicional.

En este orden de ideas, Alsina y Sesé, señalan que el compositor italiano Luigi Russolo (1885- 1947) lidera con Marinetti en 1913, el movimiento de la *música futurista* en la cual el ruido jugaba el papel principal en la composición. El compositor Edgar Varese que ya soñaba con instrumentos más ricos y versátiles que los que habían en ese entonces, capaces de producir timbres insospechados, se vale del *trautonium*, de las ondas Martenot y del *rumorharmonium* de Russolo, antes de romper con el estrecho círculo de los sonidos puros, para conquistar la infinita variedad de los sonidos ruidos. Solo habrá que esperar algunos de-

ños para que los músicos se familiaricen con las nuevas formas de interpretar.

Tanto Russolo o Varese (a partir de su obra *Ionisation*, 1931), como Jolivet, llegan progresivamente a una clasificación de los sonidos no por su origen instrumental, sino en función de su efecto. Este punto esencial prefigura el tratamiento sonoro en música concreta y, más tarde, a partir de 1950, en música electroacústica. Asimismo, Pierre Schaeffer se destacó con sus afirmaciones sobre el ruido. Este compositor manifestaba que no existía ningún sonido considerado musical que no fuera ruido. De esta manera, Schaeffer propone componer con el ruido como se había hecho anteriormente con el sonido.

Es importante notar, que toda esta evolución musical, fue notoriamente marcada, aún en la duración de las obras. Es así, como en la primera mitad del siglo XX, se cambian las sinfonías de más de hora y media de duración, por piezas musicales muy breves, algunas extremadamente cortas.

De esta manera, las orquestas gigantes con gran cantidad de instrumentos, se ven reemplazadas por combinaciones de instrumentos que resultarían inusuales para épocas anteriores. Mezclas por ejemplo, de viento maderas con cuerdas, vientos metales y percusión, tocados a veces por músicos que a su vez eran ejecutantes competentes de varios de estos instrumentos⁷. Ahora bien, los motivos realmente radicales para tantos cambios musicales, se ven claramente marcados por dos hechos principales. Uno de ellos, ya explicado con anterioridad, claramente puede definirse como la consecuencia de la decadencia y ruina global que vivieron muchos de los países del continente europeo después de la Gran

7 Por ejemplo, la instrumentación de la *"Historia del Soldado"* de Stravinsky es: violín, contrabajo, clarinete, fagot, trompeta, trombón y percusión. Schönberg escribe el *Pierrot Lunaire* para voz hablada y siete músicos: flauta-flautín, clarinete-clarinete bajo, violín, viola, violoncelo y piano", p.93.

Guerra. Esta falta de recursos y medios, en vez de producir una música más sencilla, provocó todo lo contrario, sirviendo de aliciente para la estimulación de la creatividad de los músicos que querían expresarse y lograr un marcado contraste con la música de tiempos anteriores.

Por otra parte, más adelante, otro gran motivo para los cambios musicales, fue la posibilidad de poder guardar tangiblemente la música. Este hecho, permite por ende comprender, que las obras musicales anteriores a este periodo eran de tiempo extenso, se realizaban reexposiciones de los temas de las obras y repeticiones intencionadas, con el fin de fijar en la mente del oyente el tema musical, pues era entendible, que este no podría escucharse de la misma manera otra vez en la vida pues cada audición era única, exclusiva y no había opción de repetirla de la misma manera. Por supuesto, esto cambia categóricamente cuando se logra tener acceso a aparatos, que al principio de manera rudimentaria, y poco a poco con mayor precisión, lograrán almacenar y grabar obras que pasarán a la historia y que a diferencia de las épocas anteriores, podrán escucharse repetitivamente con la misma exactitud de la primera vez.

Entre los instrumentos que permitían la grabación se encontró el *magnetófono*, el cual se utilizó mucho en Estados Unidos y pasó a convertirse práctica y rápidamente durante el S. XX, en lo que fue el piano para el siglo anterior. Ahora bien, es necesario acotar, que para crear estas músicas grabadas eran necesarios equipos de buena calidad a los cuales tenían poco acceso los músicos que habían sido formado en los sistemas tradicionales, por esta razón, los primeros en experimentar con los nuevos aparatos para la grabación del sonido fueron los técnicos y los ingenieros de sonido, además de las persona que trabajaban en el medio radial.

Es así, como en un estudio de la Radiotelevisión francesa, en el año de 1948,

Schafer quien era un profesional de la radio, entendió las grandes posibilidades y recursos que podría tener la utilización de sonidos casuales, imprevistos y cotidianos. Al principio de estas concepciones, intentó el mismo, tener personalmente una experiencia sonora entendible para él, a fin de llegar después a una propuesta teórica. Luego, en 1949, en ese mismo estudio de la Radiotelevisión francesa, se encuentran Pierre Henry y Pierre Schaeffer. “Estos dos hombres, de temperamento y formación muy distintos se reunieron... para llevar a cabo un proyecto de gran envergadura: La sinfonía para un hombre solo”. Schafer aseveraba que un hombre cuenta con un “repertorio de sonidos mucho más amplio que las doce notas de la voz solfeada: Grita, camina, ríe, gime, pronuncia palabras, llama”. Nos sumergimos, por tanto, en un sueño postsurrealista, en un estilo semiradiofónico, semi musical”.

Según Alsina y Sesé, entre los principales cambios de los parámetros de la música que pueden encontrarse en el nuevo siglo están:

1. Cambios en las relaciones del tiempo (Ritmo).

A partir del siglo XX hay momentos en las obras orquestales, en que las secciones de las obras se llevan en tiempos diferentes. Es tan cierto en esto, que en algunas obras se hace necesario utilizar directores parciales para que dirijan grupos diferentes de instrumentistas pues un solo director no hubiera logado hacerlo. Fue célebre por los cambios de compás Igor Stravinsky, quien, hablando de su obra *La consagración de la Primavera*, expresa años después: “Ahora, en lugar de tantos cambios, amalgamas y cálculos matemáticos, simplemente lo escribiría sin compás”.

Años más tarde, Oliver Messiaen propone sobre compases de acentuación irregular y con esto desarrolla fragmentos de

particiones entre los mismos compases los cuales eran muy difíciles de interpretar. Otros compositores después de Stravinsky, retoman su consigna y escriben pasajes sin compás con el fin de evitar la cuadratura que imponen los acentos dentro de ellos.

2. Cambios en la relación de las alturas de la melodía.

Estos mismos autores, expresan que la experimentación con las alturas del sonido permitió a Schönberg, prescindir de la utilización de una armadura de clave fija, para “alterar independientemente cada nota cuando sea necesario... produciendo un resultado sonoro cada vez menos tonal”⁸, y dando paso a experimentar con las alturas del canto hablado y madurar sus tentativas compositivas de música atonal.

3. Cambios en la relación de intensidad.

Los cambios de intensidad fuerte-débil empiezan ya desde la época barroca, sin embargo en la primera mitad del siglo XX se marcan en base a la calidad del sonido y el ataque a la esencia sonora que producen los instrumentos.

Para Alsina y Sesé, los cambios generados en los 3 parámetros musicales principales explicados anteriormente, generan obviamente, cambios muy marcados en la forma o estructuras compositivas pues se dejan de lado las estructuras de las composiciones en las formas tradicionales anteriores al siglo XX. De hecho, los compositores adelantados a su propio tiempo en cuanto a la interpretación, escribían música que ya no podían ejecutar y los intérpretes formados y profesionales tocaban música que ellos mismos no hubieran concebido. Fue entonces, muy importante el análisis que sobre estos hechos hizo en pedagogía Béla Bartók, pues le permitió entender que los métodos tradicionales de enseñanza

musical no preparaban a los compositores para ejecutar la música que ellos mismos componían, ni a los instrumentistas para interpretarla.

El final de la segunda guerra mundial, el 9 de mayo de 1945 produjo paulatinamente grandes cambios a nivel social, político e ideológico. Estos cambios se marcaron por supuesto en las artes. Los artistas se comprometieron muchas veces con las ideologías del momento, expresando por medio de su arte el desacuerdo con el horror que había marcado la guerra. La música entonces se crea ya no con el fin de complacer a un público que la escucha, sino principalmente como un medio de libre expresión del músico, lo cual provocaba que en la mayoría de los casos no fuera comprendida por el público quien a su vez, prefería “refugiarse en las conocidas obras del pasado, más diáfanas... las obras de esta música quedan condenadas a ejecutarse en pequeños círculos de entendidos”⁹.

Puede inferirse entonces, que el mundo que surge después de la segunda guerra mundial en 1945 es, en cuanto a sensibilidad, ideas y concepción del mundo, muy diferente al mundo que estaba antes de esta guerra. No podría decirse que era un mundo mejor o peor, solamente era un mundo diferente que presentaba en sus problemas y forma de vivir, grandes diferencias respecto a épocas anteriores. Esta guerra, aún más que la primera guerra mundial, marcó dos épocas muy diferentes entre sí.

Para el ámbito musical, es notablemente cierto que después del conflicto de la segunda guerra mundial, la nueva y joven generación que surge toma de manera radical ciertas posiciones creativas que permiten marcar nuevas pautas en la evolución musical, barriendo conceptos que parecían estar sólidamente fundados e incursionando en otros nuevos conceptos sonoros.

Por otra parte, aún cuando los autores

8 Alsina, P y Sesé, F. (1999). “La música y su evolución”, P.96

9 Alsina, P y Sesé, F. (1999). “La música...”, P.101.

difieran grandemente de las fechas, compositores y obras que marcaron el comienzo de la época musical contemporánea, lo que sí es claro, es que hasta el final de la segunda guerra mundial, incluso aún hasta el año 1954 y aunque trataran de desprenderse de ella, según Ommalaga, el concepto y la idea de la tonalidad, en algunas ocasiones de manera disimulada, tenían un transfondo tonal¹⁰:

Después de la segunda guerra mundial y su múltiple variedad de pensamientos a nivel sonoro y musical, cada compositor crea su propio lenguaje a consecuencia de los nuevos ingredientes y aportes que la época estaba brindando para ello. Algunos de estos aportes no venían precisamente de Europa, sino que fueron tomados de otros lugares y por lo tanto tenían concepciones intrínsecas diferentes. De esta manera, el mismo autor señala que “Messiaen agrega... el misterio de los ragas hindúes; Boulez lleva hasta sus extremas fronteras

técnicas las intuiciones de Webern; Stockhausen aplica la “serie” al recién descubierto universo electrónico; y Schaeffer y Henry liberan al sonido de su servidumbre instrumental”¹¹. Entonces, la gama de posibilidades sonoras y musicales se amplía grandemente produciendo nuevas propuestas tímbricas y auditivas que sorprenden a los que las escuchan.

Se presentan entonces propuestas diferentes, algunas basadas en lo científico como la presentada por Xenakis, con su arquitectura de la música, otros que llaman al combate como las de Pierre Boulez, otras que presentaban una lógica de exposición desde la razón como en el caso de Stockhausen. Todas estas pasan a presentarse con la realidad sonora que caracterizará un presente y futuro cercano. Estos músicos inician un gran movimiento en el cual se trabajan nuevas técnicas de composición derivadas del dodecafonismo, el cual fue la corriente más vanguardista de la primera mitad del siglo XX. Es necesario sin embargo, hacer la salvedad, que el dodecafonismo se preocupó por trabajar con las alturas y no aportó prácticamente al desarrollo del timbre y del ritmo. En la propuesta musical de estos compositores se presenta siempre una búsqueda de sonoridades diferentes y nuevos efectos de timbre y ritmo. Todas estas experimentaciones los alejan cada vez más de la primera parte del siglo XX. Los compositores quieren desligarse por completo de los sistemas musicales de épocas anteriores.

Puede decirse, por ejemplo, que en el lapso de apenas diez años, entre 1945 y 1955 el movimiento de vanguardia que se dio en la música occidental fue acelerado y radical apareciendo rápidamente y casi a la vez diferentes corrientes como el serialismo integral, la música electrónica, la estoicástica y a finales de los cincuenta, la música aleatoria. Por su parte, el público que

10 Las fases de la carrera de Stravinski, el neoclasicismo de los años veinte (Prokofiev, Roussel, Falla, E. Halffter, Bartók), el "Grupo de los seis" (Cocteau, Honegger, Poulenc, Milhaud, etc.) y su versión germana (Brecht, KurtWeill, Eisler, Dessau, etc.) son actitudes intencionales que -como la propia obra de Ravel- se hallan naturalmente vinculadas a la tonalidad. No la discuten. Schoenberg y la escuela vienesa oponen la serie democrática a la jerarquía del diatonismo, pero utilizan el mismo temperamento e idénticos instrumentos, creados y evolucionados en función de la tonalidad y las formas, surgidas de la dilatada gestación tonal (sinfonía, sonata, suite, etc.). En el fondo, las propuestas del dodecafonismo dependen de la previa existencia del orden diatónico. Es importante anotar que en las mismas fechas -o antes, en América, Ives, Varese, y Carrillo; y en Checoslovaquia, Alois Haba, con sus experiencias microtonales trabajaban con un material sonoro (instrumental y mental) ajeno a la concepción tradicional, pero ello no impide que el gran cauce de la creación sonora de Occidente transcurriera (en pro o en contra) pero básicamente en función de la tonalidad. No existía pensamiento creador que no se ligara a ella, por sistema o por antisistema (dodecafonismo), o por el uso tradicional de sus naturales medios de materialización (los instrumentos). p. 65

11 ob. Cit., P.75

era el encargado de recibir estas novedades presentaba una difícil asimilación pues estaban acostumbrados a la música de épocas anteriores y tal vez no se sentían preparados para recibir estas nuevas vanguardias. Esta proliferación de diversas maneras de concebir la composición, imprimen a la música de esta época un grado de difícil asimilación para un público poco acostumbrado a las vanguardias. Los compositores sin embargo, veían más allá en las nuevas posibilidades y descubrimiento de nuevos lenguajes sonoros en las siguientes generaciones.

Entonces la música que se presenta en esta nueva época, es un incansante experimento que permite el descubrimiento, no solo de asombrosas posibilidades sonoras que amplían el papel de la música a otros campos diferentes a parte de su pasada función comunicadora, produciendo el cambio absoluto no solo en la manera de entender la creación musical, sino en las implicaciones que a nivel psicológico y sociológico se produjeron.

El estallido de experimentaciones y vanguardias sucedidas en corto tiempo permite pasar de la exaltación mundial del serialismo, a su manejo tecnológico y, más tarde, a su completa desaparición a través de la música aleatoria y la música procesada que se va dando a partir de los años sesenta. Se comienza entonces a trabajar la música con el significado e implicaciones propias de la investigación y ya no solo desde la experimentación.

Por otra parte, ya en los años 50 se presenta una fusión de los lenguajes de las décadas precedentes y una reinterpretación de las propuestas formuladas por los grandes exponentes de la música en esas décadas. Así, resumen un lenguaje musical coherente para sus composiciones lo que permite la formalización de las mismas y no solo una continua experimentación. Algunos conceptos que se habían olvidado durante la posguerra vuelven a incorporarse en la

creación musical por estos mismos compositores.

En los años finales del siglo XX, tal vez el hecho más notorio e importante fue incursión de la música por computador. Aparecen entonces nuevos términos tales como síntesis sonora o composición asistida por computador. Así, con la gran ventaja que ofrecía la computadora, los compositores pudieron tener una capacidad de análisis del sonido y de transformación y manipulación de éste, que sólo podía ser intuida en el principio de las músicas electroacústicas ofreciendo a su vez un gran potencial de cálculo compositivo de posibilidades infinitas y se convirtiéndose en una herramienta muy útil y idónea para aligerar los procesos previos a la composición.

En el caso de influencias musicales como el minimalismo y las músicas de sonoridades y texturas, a pesar de desarrollarse en un sistema tradicional, tienen ya ciertos elementos influenciados por la electrónica y el mundo digital. Por otro lado, con respecto al denominado nacionalismo progresivo, se han visto marcadamente la ruptura del estilo utilizado a comienzos de siglo. Podría decirse tal como se asevera e precipitado autor, que “su ciclo posiblemente no esté acabado, puesto que en la nueva y actual vanguardia musical hay síntomas más que suficientes para que se puede hablar de una tercera oleada nacionalista de cuño renovador, aunque no tan fuerte como las anteriores”.

Actualmente, existe una continua referencia a la técnica electroacústica tanto en los niveles de elementos de lenguaje, como en su influencia sintáctica, introduciendo un nuevo mundo de sonidos sintetizados artificialmente que ha permitido el aumento exacerbado del repertorio de los sonidos musicales. El nuevo material electrónico produjo una nueva sintaxis musical aplicada a la música electrónica. Tal sintaxis es aprovechada también por la música ins-

trumental y vocal, de tal manera que una inicial división entre la composición electroacústica y la que no lo era ha terminado fusionándose en una metodología compositiva común.

Aplicando la visión de la técnica tradicional, tal vez, lo más resaltante es la desaparición de fronteras nítidas entre los elementos de la música, como consecuencia de haber alcanzado categoría de posible material musical mezclado en un total conjunto sonoro. Las distinciones entre melodía, armonía y ritmo dejan de tener un sentido definitorio para convertirse en otra cosa. Ya anteriormente la melodía se había liberado del soporte armónico y de las concepciones temáticas, continuando con la propagación de la melodía de timbres que ponen fin al concepto tradicional de melodía entendida como una serie organizada de intervalos.

Desde el momento en que se alcanza una totalidad sonora, deja de tener sentido la concepción de armonía en la utilización tradicional, ya que ésta sigue siendo viable incluso en el dodecafonismo. La armonía tradicional sólo tiene sentido aplicada a la escala que se ha venido utilizando en Occidente, pero no a los nuevos sonidos que se daban en otra esfera. Se ven nuevas realidades de nuevos conceptos o también nuevas realidades de conceptos pre existentes que en la actualidad no significan lo mismo que en épocas anteriores. Así, existe una relación entre la temporalidad y la esencia de la música a través de la cual puede a pesar de todo verse los logros y características de un pasado, incluso lejano.

La fusión y a la vez disgregación de elementos sonoros en la época actual ha permitido la utilización del concepto de *textura*, el cual es de gran importancia para entender la música de este tiempo. La textura es hoy el elemento más importante que se da en los procesos compositivos. Además de esta, la integración de la densidad, definida como

“la cantidad musical por tiempo”. Y, flotando entre una y otra categoría se encuentra la *forma musical* que adquiere nuevas facetas y pierde su tradicional sentido, adaptándose más a la concepción que, en música, forma y fondo son dos aspectos de una misma cuestión: en estos tiempos se ve precisada la posibilidad de que, además de los *objetos sonoros* que siempre han sido el soporte de la música, pudiendo esta basarse en otros supuestos o premisas o procesos que pudieran tener una raíz y creación reales y muy variables en torno al fenómeno sonoro.

Así pues, podría decirse que en la música contemporánea, una de las grandes cuestiones, es que la estructura organizadora puede convertirse, en cualquier momento, en una idea que el auditor tiene que intuir o adivinar como en un rompecabezas. Si este no logra resolverlo no se logra, entonces se produce una ruptura en la comunicación del fenómeno musical al receptor. Esto acarrea, en gran parte, un problema de orden sociológico entre el músico, la obra y el público. Estas dificultades, se multiplican por la existencia, de gran cantidad experimentadores como experiencias posee cada una los auditores.

Puede decirse, que la apertura de la conciencia musical para entender la música contemporánea no se ha plasmado aún en un esquema expresivo suficientemente amplio que permita definir el pensamiento del músico creador, y que este pensamiento sea efectivo para la sociedad a la cual está destinando su mensaje. Las corrientes musicales se han diversificado tanto y en tantos ramales que se ignora en donde desembocarán.

La música contemporánea en Latinoamérica

El siglo XX, sobre todo la segunda mitad, es reflejo de una necesidad expresiva, que posiciona a todas las ramas del arte y a la música en especial, en un lugar de privi-

legio, enraizado a un pasado, un presente y un futuro, siempre peregrinos en un camino de búsquedas y encuentros. La necesidad expresiva y de búsqueda constante está relacionada también con la búsqueda tímbrica, el descubrimiento de nuevas propuestas sonoras y un marcado deseo por encontrar un lenguaje propio.

Rico en variedad de líneas de pensamientos, lenguajes, métodos, técnicas y recursos-, el s. XX abre para el músico, la oportunidad de explorar lo tímbrico desde el elemento más rudimentario hasta llegar a límites tal vez no soñados antes, testigo sin duda, de un sin fin de procesos de búsquedas y encuentros en el que todos los centros culturales del mundo tienen un protagonismo que los identifica y diferencia. Latinoamérica está inmersa en ese mundo, que busca, explora, crea, descubre, teniendo todo esto relación directa con la necesidad de búsqueda de una identidad cultural.

Los compositores latinoamericanos son protagonistas de los cambios, los descubrimientos, las nuevas propuestas sonoras y los procesos creativos, que emergen de su imaginación. Mientras transitan por ese camino del que hablábamos antes, observan la realidad que los rodea, evadiéndola, a veces, conservándola o transformándola, otras, pero siempre bajo la guía de una mirada fundamentalmente introspectiva.

El siglo XX es testigo del surgimiento de un sin número de *lenguajes personales, libres*, que traen implícito una evolución de la textura y de la forma y el surgimiento de nuevos timbres, de instrumentos musicales experimentales, electroacústicos, sumados a formas novedosas, no tradicionales, de ejecución de instrumentos convencionales. Como ejemplo, diremos que son diferentes el piano preparado de John Cage y el piano preparado del compositor argentino César Franchisena. Si bien ambos parten de un mismo principio: *el piano preparado*, cada uno tiene un sello personal, impreso por el

compositor en el momento de la génesis de la obra.

Por otra parte, el compositor Grela,¹² dirige su mirada hacia las *sonoridades o colores tímbricos* obtenidos de las combinaciones de alturas, dinámica y de la relación de estos con el tiempo y el espacio. Construye un espacio sonoro directamente relacionado con las configuraciones de altura y dinámica, es decir que *la materia sonora en sí misma se convierte en el eje del proceso compositivo, a través de una 'focalización' de la percepción en los aspectos tímbricos, dinámicos y texturales de la obra.*

La música contemporánea en Venezuela

El Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) funda en 1965 el Estudio de Fonología, un centro de estudios musicales para la investigación de la música electroacústica. Este Centro tuvo su sede en los sótanos de la Concha Acústica de Bello Monte (“Anfiteatro José Ángel Lamas”) y su primer director fue el compositor chileno José Vicente Asuar, uno de los primeros que experimentó con este tipo de música en América Latina con la creación del Taller Experimental del Sonido (1956) en la Universidad Católica de Chile.

En el Estudio de Fonología trabajó Alfredo Del Mónaco, quien realiza junto con Asuar las primeras composiciones de música electroacústica en Venezuela. Compone en 1968 *Cromofonías I* y *Estudios para sinusoides*. Por otra parte, Asuar compone *Guararia Repano*. Este centro de estudios musicales cesa de funcionar en este mismo año de 1968, pero deja abierta una puerta a las inquietudes de los jóvenes compositores que venían observando el desarrollo musical producido en países vanguardistas. Venezuela estaba impregnada por los aires del movimiento nacionalista impulsada por el maestro Vicente Emilio Sojo, pero ya

12 Grela, D. (1996). “Los lenguajes del S. XX en la producción musical de Latinoamérica”, p.38.

agotadas sus posibilidades comenzaban a surgir, incluso dentro de sus propios sostenedores, la necesidad de presentar nuevas propuestas y ponerse en sintonía con lo que sucedía en el campo musical de otras latitudes. Así, en 1972 se funda, con el apoyo del Centro Simón Bolívar, el Instituto de Fonología dirigido precisamente por quien ha sido considerado el más importante de los compositores del movimiento nacionalista: Antonio Estévez, autor de la *Cantata Criolla*, obra cumbre de la escuela que ahora se agotaba y presagiaba la aparición de su relevo portador de un naciente paradigma (¿o se trata de algo más que un simple paradigma?). De este Estévez actualizado es *Cromovibrafonía Múltiple*, música de ambientación compuesta para el Museo de Arte Contemporáneo “Jesús Soto” de Ciudad Bolívar, experiencia de este tipo única en el mundo museístico para ese momento.

Por otra parte, en esa misma época aparece por Caracas el compositor griego Yannis Ioannidis, quien capta a un grupo de jóvenes músicos venezolanos interesados por las novedosas propuestas que él traía. Dentro de estas nuevas promociones está Alfredo Rugeles, quien estudia con el maestro griego y luego busca su consolidación estudiando en el extranjero. Así hicieron otras jóvenes figuras (Hildegard Holland, Servio Tulio Marín, Juan Carlos Núñez, Federico Ruiz, Ricardo Teruel, y otros), ya totalmente divorciadas de las generaciones producto de la Escuela de Santa Capilla. La figura del maestro Sojo quedaba en la historia, ilustre historia de la cual todavía hoy tenemos representantes vivos cuyas obras continúan produciendo resonancias en las fibras estético-musicales de los melómanos que asisten a las salas de conciertos de Venezuela.

El Instituto de Fonología pasó por varias etapas en su vida. Una muy importante comienza en 1981 cuando se encarga de su dirección el maestro argentino Eduardo

Kusnir. Gracias a este maestro la música electroacústica tuvo un fuerte repunte, luego de un ligero período de adormecimiento. Kusnir funda la Cátedra de Música Electroacústica del Conservatorio Nacional “Juan José Landaeta” (CNMJLL), en 1980. En 1984 funda también la Sociedad Venezolana de Música Electroacústica, miembro de la Confederación Internacional que agrupa a sociedades similares de todo el mundo. En 1992 crea el Centro de Documentación e Investigaciones Acústico Musicales (CEDIAM) en la Universidad Central de Venezuela, cuya dirección comparte con el musicólogo Walter Guido.

En estos mismos años 80 los maestros uruguayos Antonio Mastrogiovanni, Beatriz Lockhart y Héctor Tosar logran formar una generación de jóvenes compositores que van a dar origen a la *escuela del posmodernismo*, el *minimalismo* y la *nueva sencillez*. Otro numeroso grupo de compositores completan sus estudios en los Estados Unidos de Norteamérica y en países europeos, dándose una variedad de escuelas, estilos y tendencias entre ellos, que van desde la música experimental hasta una nueva simplicidad, con una amplia gama de manifestaciones entre estos dos extremos: música de abstracción total, neo-romanticismo, cromatismo, atonalismo libre, música conceptual, metatonalidad, uso de elementos del caribe, influencias del jazz, salsa y música popular.

En la actualidad vale la pena hacer mención especial de tres instituciones que destacan en el movimiento musical contemporáneo venezolano:

1. La Sociedad Venezolana de Música Contemporánea (SVMC) que surge como un capítulo en Venezuela de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC-ISCM).
2. El Festival “A Tempo” que se celebra todos los años. Organizado por el compositor Diógenes Rivas, ha servido para

presentar una estética definida como *Nueva Complejidad*. El festival diseña una serie de seminarios de donde ha salido un grupo importante de compositores e intérpretes. A través de él el público puede conocer las nuevas obras, instrumentistas, grupos musicales, que enriquecen el panorama musical venezolano, ya de por sí sobresaliente, constituyendo un caso de excepción entre el subdesarrollo característico del resto del país. Este fenómeno amerita un estudio aparte, el cual debería ser abordado por algún grupo de investigación especializado.

3. Los Festivales Latinoamericanos de Música, como continuación de aquel que surgió en 1954 en Caracas, con la inauguración de la Concha Acústica de Bello Monte. En aquella oportunidad el Festival estuvo caracterizado por los movimientos nacionalistas latinoamericanos que estaban en su fase final para la mayoría de nuestros países, pero que en Venezuela estaba en su mejor momento. Hoy continúan con las nuevas tendencias que se manifiestan en el continente, pero siempre destacando el nivel alcanzado por los mismos países latinoamericanos, por sus agrupaciones musicales y por sus ejecutantes.

II. De los métodos de enseñanza musical activos a los contemporáneos.

Cuando se habla de educación musical o la forma de enseñar la música es necesario hacer referencia precisamente a los métodos con los cuales se imparte su enseñanza. El término método, es definido por Moliner, como la “aplicación a un conjunto de reglas, lecciones y ejercicios para enseñar o aprender algo”¹³. Aplicado al campo musical, el método es precisamente un procedimiento por el cual se llega a la actividad musical como fin principal.

Durante la evolución de la enseñanza musical, el término método estuvo casi siempre relacionado con la enseñanza de los instrumentos y del solfeo, por esta razón en la pedagogía musical antigua, se asociaba el término *método* con el término *manual*, y se entendía este, como un libro o texto que pretendía explicar gradualmente y en orden de creciente dificultad, la manera de aprender un instrumento musical o de leer la música.

Hacia fines del siglo XVIII, la enseñanza musical se vio grandemente estimulada y por lo tanto, se establece la costumbre de crear ejercicios que permitieran facilitar el aprendizaje de instrumentos musicales o de la voz de manera sistemática. A este respecto Fernández, menciona que “aparecieron entonces múltiples versiones de ejercitaciones y guías teóricas organizadas en textos que recibieron el nombre de métodos”¹⁴.

Los métodos que surgieron en esta época, estaban enmarcados dentro del modelo que caracterizó a la *Escuela Nueva* que se desarrolló durante el siglo XIX y que se originó con la propuesta de grandes filósofos y pensadores tales como Rousseau y Pestalozzi. Estas influencias marcaron grandemente las tendencias educativas de ese entonces. La Escuela Nueva se conoce más adelante, a partir el año 1920, como *Escuela Activa*.

Los educadores se enrolaron ávidamente en esta llamada escuela que se caracterizó por reformar la enseñanza a través de nuevas y creativas experiencias. A este respecto, Point señala¹⁵:

Los modelos activos se caracterizan en general por su planteamiento científico, ya que todos se basan en una experimentación; por la actividad, ya que aprovechan de la espontaneidad y la curiosidad del niño para

13 Moliner, M (2007). “Diccionario de usos...”, tomo 2.

14 Fernández, D. (2011). “Constantes Gráficas..”, p. 132.

15 Jonquera, M. (2004) *Métodos Histórico...*, s/n.

guiarla y potenciarla mediante el juego, el trabajo, el arte. Otro rasgo común a los modelos activos es su planteamiento democrático, ya que fomentan una cierta conciencia social y el trabajo de colaboración; asimismo, estos modelos promueven y desarrollan las capacidades de autoformación y, por tanto, la posibilidad de gestionar autónomamente los intereses y motivaciones.

El aprendizaje que querían lograr los educadores musicales del siglo XIX se basaba en la adquisición de la lectura y escritura musical a fin de entender la música, para esto se utilizaba una previa experiencia sonora antes de aprender los símbolos que iba a definir la escritura musical, todo esto adecuado a la edad intelectual de cada niño y con el propósito principal que entraran más fácilmente los niños en los coros congregacionales. Por esta razón los métodos de dicho siglo son considerados como “métodos de aprendizaje de la lecto-escritura musical”¹⁶

Uno de los más reconocidos pedagogos de ese siglo fue John Curwen quien propone el sistema de Curwen más conocido con el nombre de *Tonic sol-fa*. Este método utilizaba del *do móvil* y Curwen lo elaboró a partir del trabajo con niños que había realizado la maestra noruega Sarah Anna Glover.

Más adelante, durante el siglo XX, comenzaron a surgir los métodos activos de la educación musical que provenían especialmente del continente europeo. Estos métodos tomaban como punto de partida un aprendizaje inductivo, mediante el cual se aprendía de la experiencia vivida para luego llegar a las concepciones teóricas.

Durante el siglo XX, los autores de los métodos activos se constituyeron en de la reforma de la educación musical en las escuelas. Los que mayor proyección internacional han tenido son:

Carl Orff (1895-1982). Nació en Múnich, Alemania el 10 de julio de 1895 y

muere en la misma ciudad el 29 de marzo de 1982. Fue un músico y pedagogo que propuso como base para su método los ritmos que tiene la música y estos, representados a través de la palabra hablada. Utiliza en su obra los nombres recitados, ecos rítmicos, ostinatos y llamadas.

En el Blog Clásico¹⁷, menciona que el método Orff une la expresión a la palabra, pues los niños “deben recitar rimas, refranes ó simples combinaciones de palabras, tratando de hacer resaltar en todo momento, las riquezas rítmicas y expresivas que las naturales inflexiones idiomáticas le sugieren”, de esta manera, la incorporación del ritmo de las palabras utilizadas comúnmente en el lenguaje cotidiano, se transforma y sirve de una base para lograr una interiorización musical de un modo natural.

Es importante resaltar que este pedagogo basó su método en herramientas obtenidas del folklor de su país, utilizando los refranes y músicas de su región. En la secuencia de enseñanza de su método, se encuentra primero la palabra, luego la frase que se transmite después al cuerpo, convirtiéndolo en un conjunto instrumental de percusión. El cuerpo como instrumento de percusión presenta entonces gran variedad de posibilidades sonoras y tímbricas. Buscó los elementos de su método en el folklor de su país, en su tradición. Si bien comienza a partir de la palabra, luego llega a la frase, ésta es transmitida al cuerpo, transformándolo en un instrumento de percusión, capaz de ofrecer las más variadas combinaciones de timbres. Llegamos a la denominada percusión corporal, que en la faz rítmica, ha proporcionado importantes aportes a la pedagogía musical moderna¹⁸.

Zoltan Kodaly (1882-1967). Este compositor y pedagogo húngaro nació el 16 de diciembre de 1882 en Kecskemét y murió en Budapest, el 6 de marzo de 1967.

16 Op. Cit., p.133.

17 Blog Clásico (2000), s/n

18 ob.cit.

Consiguió generalizar la enseñanza musical infantil apoyándose en el poder educativo del folclore musical. Su interés principal se centró en propiciar que la educación musical fuese estuviera al alcance de todas las personas, ya que según el mismo decía, “la música es tan necesaria como el aire”. Esta premisa, le llevó a elaborar un método donde el repertorio popular y la formación de la voz son las bases principales.

Centró su método en la audición interior, el ritmo y la entonación, los cuales los trabaja a partir de la fononimia y el solfeo relativo. Una de sus principales características era la utilización de elementos propios del folclore húngaro, los cuales vinculaba permanentemente con el canto, la lectura y la escritura musical. Su método se ha propagado en todo el mundo.

Los principios pedagógicos sobre los que se sustenta su metodología son:

- a. La base de la educación musical de un pueblo es su folclore autóctono.
- b. Aprender a cantar fórmulas melódicas y canciones: analizarlo y escribirlo, desarrollando al máximo la sensibilidad auditiva, con especial atención al oído interno.
- c. Se sirve de la fononimia para trabajar la entonación. En este método el canto es la base para la enseñanza musical.
- d. Íntima relación entre canto, audición, lectura y escritura que forman un todo.
- e. Cultivar la audición interior y la improvisación desde pequeños. Su esencia la hallamos en la unión de tres fuerzas o categorías filosóficas: el intelecto, el sentimiento y la voluntad¹⁹.

Emile Jacques Dalcroze (1865-1950).

Dalcroze fue un gran pedagogo musical, hijo de padres suizos. Nació en Viena, Austria el 6 de junio de 1865 y falleció en la ciudad de Ginebra, Suiza, el 1 de julio de 1950. Es uno de los iniciadores del movimiento pedagógico musical en el siglo XX.

Ha sido uno de los métodos que más se han difundido en el mundo entero. Se basa principalmente en la música activa combinando así la rítmica con el movimiento corporal.

Este visionario de la pedagogía, estaba convencido que la educación musical debía ser para todos, no sólo para los especialmente dotados, elabora su propio Método de educación por el ritmo y para el ritmo sobre 3 premisas principales: la rítmica, la improvisación y el lenguaje musical, a fin de trabajar principalmente sobre dos premisas:

1. Solucionar los problemas que puede ocasionar el aprendizaje del lenguaje musical, sobre todo en el ámbito del ritmo.
2. Conjugar las distintas actividades de nuestro cuerpo, trabajando simultáneamente: la atención, la inteligencia, la rapidez mental, la sensibilidad y el movimiento.

Edgar Willems (1890-1978). Filósofo y psicopedagogo musical de origen belga. Su aportación se cifra en el desarrollo de las bases psicopedagógicas de la educación musical. Al igual que Dalcroze y Kodaly, cree que todas las personas, independientemente de la edad y aptitudes iniciales, pueden y además deberían adquirir una formación musical. Su metodología, que propone vivir la música de manera receptiva y activamente de forma natural, se apoya en el principio de que la educación musical tiene unas bases racionales que responden al desarrollo psicológico de persona.

En este sentido, centra su aprendizaje en los elementos fundamentales de la Música (sonido, ritmo, melodía, armonía, etc.) y los considera en función de la naturaleza del ser humano. De esta manera (mediante el estudio de la realidad sonora de todas las épocas y culturas) se propone participar en el desarrollo armónico de las facultades de todo ser humano: vida fisiológica y afectiva, vida mental e intuitiva. En el método Willems la Música pedagógi-

¹⁹ ob.cit.

camente no puede ser considerada sólo en sí misma. Como Arte, la Música es tributaria directa de las facultades humanas, tanto físicas, como psíquicas y afectivas²⁰.

Ahora bien, después de los métodos activos como precursores, surgen en la segunda mitad del s.XX, nuevas y reconocidas propuestas metodológicas tales como las definidas por George Self, Brian Dennis, John Payter y Murray Schafer²¹:

Raymond Murray Schafer (1933

-). Nació en Sarnia, Canadá, en 1933. Es músico, compositor, escritor y educador. Como educador, explorador, inspirador y estimulador, pone a Schafer, disposición una didáctica de la Ecología Acústica. Según Meza 2006 “es un iconoclasta de los pedagogos tradicionales” (s/n). Schafer es el creador del Proyecto Paisaje Sonoro Mundial, sobre la contaminación sonora y la influencia del paisaje sonoro en la creación musical. Expone una muy interesante visión de la evolución en el paisaje sonoro desde la prehistoria. Plantea conceptos como el “imperialismo sonoro y su influencia en las estructuras sociales”.

Sus obras han despertado inquietudes, necesidades de experimentación y búsqueda. Su influencia ha sido positiva en el quehacer educativo mundial, motivando nuevos espacios de creatividad y siendo su meta principal, que el hombre llegue a convertirse en un protagonista consciente del ambiente sonoro en el cual vive, que sea capaz de rechazar los sonidos que le alienan, de ir diseñando progresivamente un ambiente sonoro que sea digno de él y de su naturaleza. Su música busca una mayor correspondencia con la naturaleza, él no cree que se deba interferir más con los sonidos de la naturaleza. Su compromiso está en intentar cambiar la actitud de las personas con respecto a su relación y responsabilidad con la naturaleza.

20 ob.cit.

21 Oriol de Alarcón, N. (2005) “La Música en las Enseñanzas...”, s/n

George Self . La propuesta didáctica de este autor se difundió a través de su libro *New Sounds in Class*. El autor partía de la teoría que los educadores musicales enseñaban a través de las grafías musicales convencionales sobre la música del pasado. Esta teoría llevó a Self a elaborar una síntesis entre los instrumentos que se disponen en el aula y la música contemporánea. Las teorías de este pedagogo han sido de escasa difusión²².

Brian Dennis. En 1975 publica *Projects in Sound*, en el que la música servía como eje interdisciplinar con otras áreas de aprendizaje. A partir de la elección de ejes temáticos como el fuego, el agua, personajes famosos, etc., se generan una serie de actividades que encauzándolas con una planificación correcta se pueden vincular a diversas actividades musicales. La creatividad a partir de que los alumnos realicen sus propias experiencias es su principal objetivo²³.

John Payntier. Nació en Inglaterra en 1944. Es considerado el compositor contemporáneo que más aportes ha realizado en el campo de la Educación Musical. Sus proyectos se han basado en nuevas propuestas para incluir la música en el currículo educativo actual. Ha trabajado directamente en las escuelas, plasmando después sus experiencias en artículos, libros, brindando además talleres de formación musical en el Departamento de Música del Reino Unido. Basándose en su experiencia y en los resultados obtenidos, intentaron demostrar la importancia de la creatividad en la educación escolar y la viabilidad de la composición como actividad imaginativa y expresiva. La experiencia sentaba las bases para la apreciación del trabajo de compositores de cualquier época de la historia²⁴.

22 Oriol de Alarcón, N. (2005) “La Música en las Enseñanzas...”, s/n

23 Oriol de Alarcón, N. (2005) “La Música en las Enseñanzas...”, s/n

24 Oriol de Alarcón, N. (2005) “La Música en las Enseñanzas...”, s/n

III. La música contemporánea en la formación del profesor de educación musical

A mediados de los años 60's, algunos compositores contemporáneos, impactados con la búsqueda de las nuevas sonoridades y concepciones sobre el sonido, incursionan con propuestas sobre una nueva pedagogía musical que le permita una correlación entre la enseñanza musical y la música contemporánea. Contaron para ello, con el apoyo del Groupe de Recherches Musicales de París, el cual fue creado por Pierre Schaeffer, tal como fue mencionado al comienzo de la presente investigación.

Según Díaz y Giraldez²⁵, la nueva pedagogía activa de los años 60's se centró en tres ideas: la primera sobre la música de "ruidos" que hacen los niños en la edad temprana y sus primeras experiencias sensoriomotoras, las cuales, incluyendo las referidas a la música, deben comenzar en la etapa inicial. En segundo lugar, la premisa sobre la expresión musical entendida no solo como ritmos y melodías, pues se asevera, que la lectura y escrituras musicales hacen parte de una formación especializada, demostrando que las formas naturales en que los niños "hacen música" tienen en común solamente al sonido. La tercera idea gira en torno a que el ser músico no implica necesariamente saber de música. Esta última idea, afirma la importancia de despertar la musicalidad del niño y no tanto enfatizar su conocimiento musical. De esta manera los niños aprenden música a través del juego-ejercicio, en el cual no se pretender formar a grandes virtuosos, sino a niños que aprecien la música y que puedan eventualmente llegar a tener una formación musical especializada.

En este mismo orden de ideas, es necesario acotar, que escuela francesa iniciada

por Schaeffer se distinguieron por sus propuestas, compositores tales como Delande, Henry, Reibel, Renard y Chion entre otros, quienes se enfocaron en la revalorización del sonido y el silencio, una nueva actitud en la forma de escuchar, la incorporación de los sonidos propios de la naturaleza, la utilización de instrumentos electrónicos para hacer la música y la utilización de nuevos signos para la grafía musical.

Estos compositores liberaron al sonido de sus reglas y encontraron en el aula de clase y en los niños que asisten a ella, un excelente campo para trabajar, ya que permitía la interacción, "un público receptor sin prejuicios condicionantes al no saber música de la manera tradicional"²⁶

Por consiguiente, tal como lo afirma Gainza²⁷, comienzan a aparecer las publicaciones pedagogos tales como "George Self y Brian Dennis en Inglaterra, Lili Friedemann en Alemania, Folke Rabe y Jan Bark en Suecia y el "Contemporary Music Project" en los Estados Unidos. Muy pronto se sumarán Murray Schafer (Canadá), John Paynter (Inglaterra)". De este modo, hacia mitad de los años 70's, pedagogos musicales en diversos países del continente europeo y americano, propusieron a partir de la manipulación sonora, formulas con las que pretendían integrar los principios y experimentaciones de la música contemporánea surgidas después del dodecafonismo las cuales eran extensibles a cualquier ámbito de la educación musical.

Es cierto sin embargo, que más allá de los educadores musicales que tuvieron y tienen interés en vincular la música contemporánea en la praxis educativo, son muchos los que recibieron una formación docente basada en el pasado y continúan ejerciéndola de igual manera. En este sentido, Neves²⁸

25 Díaz, M y Giraldez, A. (2007). "Aportaciones teóricas y metodológicas a la Educación Musical. Una selección de autores relevantes", s/n

26 Ob.cit.

27 Gainza, V. (1995). "Didáctica de la Música Contemporánea en el Aula de Clases", s/p

28 Neves, J (1974). "Música contemporánea.", s/p

(1974), menciona que muchas veces en la profesión docente se nota, además, la falta de creatividad. El profesor de educación musical “es llamado, hoy, a desempeñar una misión que exige de él elementos que no le fueron dados y que deberá buscar por iniciativa propia” (s/f).

En tal sentido, la autora del presente estudio, señala que es importante notar que hay un gran campo para el desarrollo de la imaginación y la creatividad cuando se incursiona en la utilización de los signos que integran el lenguaje musical contemporáneo. La enseñanza tradicional, dogmática, primero el signo y después el “habla” musical impiden evidentemente el desarrollo de la capacidad musical creadora. El conocimiento de las nuevas tendencias musicales, sumadas a la experiencia personal de los docentes y el deseo de impartir una educación musical de calidad, permiten la apertura a los nuevos paradigmas en la enseñanza.

Neves menciona, que “El siglo XX musical se caracteriza por el redescubrimiento del sonido, tomado como materia prima de la música, y que puede ser manipulado libremente por el “compositor” (y queremos desde ya alejar toda connotación mistificante y elitizada de este término...)”. Asevera además, que el compositor es cualquier persona que manipula el sonido y lo toma como su medio de expresión creativa.

Esta premisa de Neves, permite, en relación a las tendencias actuales, una nueva valoración del trabajo del compositor, en el cual, los participantes utilizan como un juego, el redescubrimiento del sonido, individual o en conjunto, permitiendo desarrollar al máximo el carácter lúdico de la música, siendo base a además, para entender el trabajo, en este caso electroacústico, utilizado por compositores de renombre mundial.

La música contemporánea entonces, ofrece un sinfín de recursos que pueden ser utilizados por el docente. Para Neves “La técnica “aleatoria”, por ejemplo, per-

mitirá interesantes composiciones sonoras, posibilitando la creación de las formas más diversas y llevando a la elaboración de una nueva grafía que simbolice de modo claro y directo el resultado sonoro esperado o conseguido”. De esta manera, sumada a la experiencia de una sonoridad *pura*, y, entendida esta, como el sonido que no presenta ninguna manipulación electroacústica adicional, se encuentra la experiencia de organizar los *materiales* o elementos utilizados para crear los sonidos musicales.

A esto se le llama *organización formal* de los materiales y a ella se adiciona después, la búsqueda de una simbología gráfica apropiada para que permita ejemplificar claramente los elementos utilizados en la composición.

Es importante acotar, que la música escuchada muchas veces por los docentes en formación, y más aún, por los estudiantes a los cuales ellos impartirán clases, están influenciadas con las premisas anteriores. Esto condiciona radicalmente la expresión de su vocabulario musical, por lo tanto, es necesario que el docente se libre de prejuicios al trabajarla, y que permita la vivencia total del sonido en cada uno de sus elementos y la expresión gráfica sonora e individual que asignen los estudiantes a dichos elementos.

Las propuestas sobre la manipulación electroacústica del sonido son muy interesantes para los compositores en el aula, asimismo, la integración de otras manifestaciones artísticas como el teatro y la danza sumadas con la música.

Experiencias y puntos de vista frente al uso de la Música Contemporánea en la Educación Musical Latinoamericana

Frente a la incursión de los países latinoamericanos en la utilización de las técnicas musicales contemporáneas en el ámbito de la Educación Musical, se presentó en las primeras experiencias de este tipo, posiciones radicales a favor o en contra de su de

ella. En países que están básicamente enmarcados con una cultura tradicional en el cual la música juega un papel muy importante, la negación de algunos a continuar usándola puesto que no era compatible con lo contemporáneo, causó una división entre los educadores musicales los cuales creyeron que era necesario tomar partido a favor o en contra de su utilización en el campo de la Educación Musical formal o no formal.

A este respecto, Gainza²⁹, señala que en Argentina, estas inquietudes se solucionaron con relativa rapidez, gracias principalmente a que:

“...fue la reacción natural de los alumnos, niños y jóvenes, que contribuyó al restablecimiento del equilibrio, la integración y la convivencia, una vez absorbido el impacto de lo nuevo. Los alumnos necesitaban y extrañaban su cuota de canciones, sobre todo las canciones populares; frente a una oferta pedagógica constituida exclusivamente por experiencias con el sonido, el ruido y el silencio, conducidas por profesores aún poco expertos, comenzaron a aburrirse y a expresar su insatisfacción”.

Hechos como estos, hicieron que los educadores musicales tuvieran que darse a la tarea de analizar y estar abiertos a la posibilidad de realizar reformas en cuanto a su profesión docente, teniendo en cuenta que su papel en la música era diferente al de los reconocidos compositores contemporáneos, los cuales, muchas veces para lograr la expresión propia y singular de sus ideas musicales se alejaban parcial o totalmente de la utilización de la música tradicional que caracteriza a sus países de origen. En este sentido, la misma autora asevera³⁰:

“Un doble compromiso - frente al hombre y frente a su cultura - le exige (al educador) vivir en el presente,

compartiendo y comprendiendo el mundo externo y las inquietudes espirituales de sus alumnos, sin descuidar aquella, su ancestral misión que consiste en preservar la cultura, rastreando en el pasado las esencias vivas y rescatables de ese mismo hombre que hoy le preocupa. Prepararse para cumplir con naturalidad y sin temores ese destino, en la medida de las propias potencialidades, debería ser la meta común a todos los maestros...” (p. 12).

A este respecto, se hace necesario comprender que aún en la música y la educación musical más contemporánea, el profesor de música debe cumplir la doble función de enseñar las tradiciones musicales sin dejar de lado o integrándolas con un lenguaje musical acorde con la época actual, entendiéndose además, que cada estudiante presenta asimismo particularidades emocionales y musicales que le son inherentes por el entorno que le rodea.

Tendencias Musicales contemporáneas influyentes en la Pedagogía

Es un hecho, que la música del s. XX y XXI ha influido en la educación musical, sin embargo, los aspectos más resaltantes son los que han presentado una profundización y cambio sustancial del sonido. Entre ellos se encuentran: las nuevas grafías, la música electroacústica y concreta, el taller de improvisación, el taller de sonido, los instrumentos inventados, los objetos sonoros, las técnicas extendidas o maneras no convencionales de utilizar los instrumentos tradicionales entre otros.

Dependiendo de la tendencia y estilo musical que se pretenda usar, se requiere mayor o menor preparación por parte del maestro, pues algunas apuntan hacia la estimulación de la capacidad creadora, al estímulo de la sensibilidad y la comunicación y otras más hacia el desarrollo intelectual y cognoscitivo de la música.

29 Gainza, V. (1995). “Didáctica de la Música Contemporánea en el Aula de Clases”, s/n

30 Gainza, V. (2001). “Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa”, p. 12

De esta manera, a autora de esta investigación, ratifica que las experiencias relacionadas con la música contemporánea enfatizan la percepción del mundo sonoro que rodea a las personas y la utilización revalorada del silencio como recurso indispensable en la música, estimulando la producción sonora de los estudiantes, al partir de la premisa basada en que todos son *compositores potenciales*, y pueden desarrollar su imaginación a través de propuestas compositivas individuales o grupales, con la opción de inventar sus propios instrumentos musicales, manipular objetos sonoros y explorar nuevos y diversos materiales para luego plasmarlos en nuevas formas gráficas musicales.

Para ello, es necesario que el docente de educación reconozca la importancia de integrar la música con manifestaciones de otros campos estéticos o artísticos, además, que reciba el conocimiento necesario para apreciar las obras musicales contemporáneas y las nuevas técnicas para el abordaje e interpretación de las partituras.

Conclusiones

A manera de conclusión, es necesario destacar que es de gran importancia para la formación actualizada del profesor de Educación Musical, que este adquiera los conocimientos necesarios para entender a fondo las tendencias musicales contemporáneas y además, que se propicie su participación activa en experiencias creativas en las cuales pueda explorar las posibilidades de la voz, los instrumentos y el uso de la grafía moderna. Solo de esta manera, adquirirá las herramientas para orientar a sus estudiantes en las tendencias actuales.

En este sentido, Cureses³¹ (1998) afirma que el profesor de Educación Musical este momento ya no es alguien que trasmite conocimientos, “sino que busca, con los

alumnos, una nueva forma de expresión. No cabe al docente, tampoco, observar y juzgar el resultado de las experiencias del grupo, pues no hay todavía (por suerte) criterios absolutos de evaluación”. De esta manera, el profesor puede simplemente integrarse y disfrutar la actividad propuesta, pues en términos de sonido estudiantes y profesores tienen mucho que aportar.

Asimismo, es necesario destacar que muchas técnicas contemporáneas que parecen difíciles de utilizar en el aula de clase por lo complicado y costoso de las maquinarias, pueden sin embargo, con imaginación y creatividad ser sintetizadas en algo mínimo y representativo.

Por otra parte, los educadores musicales tienen actualmente, a través del internet, acceso a grabaciones sobre experiencias con música contemporánea adaptada a cada nivel educativo y que pueden adaptarlas en su ambiente de trabajo, lo cual les permitirá articular con el currículo educativo, los ejes y parámetros para enseñar la música.

Recomendaciones

Para un mejor abordaje del estudio sobre la música contemporánea como en la formación del profesor de educación musical, se recomienda subdividir dicho tema en varios subtemas que permitan lograr una mejor comprensión a saber:

1. *Lenguaje Musical*: Este subtema permite incursionar en la evolución histórica de los códigos sonoro-musicales, pasando por las diferentes propuestas armónicas utilizadas previa y actualmente en la música contemporánea, destacando propuestas armónicas como el politonalismo, microtonalismo, atonalidad, pantonalidad, dodecafonismo o serialismo integral entre otros y analizando las nuevas propuestas en materia sonora y tímbrica.
2. *La música a través del tiempo*: Se aborda este punto para verificar cronoló-

31 Cureses (1998), “La Música Contemporánea en la Educación Musical Secundaria”, p. 217.

gicamente las tendencias musicales a través del tiempo y los avances científicos ocurridos en cada época y como fueron ayudando a la creación de nuevos instrumentos, estableciendo comparaciones con otros hechos artísticos manifestados, tales como la pintura, la arquitectura o la escultura.

3. *Estudio de la expresión instrumental*: Mediante este subtema se pretende llevar al participante a la manipulación instrumental con técnicas contemporáneas, lo cual le permita ir desarrollando una audición armónica que esté basada en nuevas sonoridades que van más allá de lo tonal. Asimismo, trabajar una expresión gráfica propia que demuestre lo que quiere decirse a través del instrumento.
4. *Canto y expresión vocal*: En este punto es importante destacar la exploración de las voces y sus posibilidades tímbricas de acuerdo a su registro y características particulares. Al igual que en el subtema anterior, jugará un papel muy importante la búsqueda de una grafía musical que sea representativa del hecho musical que quiere expresarse con la voz.
5. *Movimiento y Danza*: En este subtema se destaca la importancia del movimiento libre de esquemas rítmicos que le aten, a menos que sean los sugeridos por el desarrollo sonoro. Mediante la expresión natural del cuerpo y a través del movimiento e incluso las danzas, previendo con anterioridad las pautas para su desarrollo, se logra la integración de otras manifestaciones artísticas con la música.
6. *Música y medios de comunicación*: Se resalta en este subtema, la utilización las innovaciones en la producción sonora, el uso de la informática musical y la creación de centros sonoros en los cuales se difundan los trabajos realiza-

dos por compositores contemporáneos, investigaciones y avances en el campo de la tecnología musical.

Referencias

- Abadía, O y González, M. (2005). "El arte por el arte": Revisión de una teoría historiográfica. Munibe: Arqueología y Antropología.
- Alsina, P y Sesé, F. (1999). *La música y su evolución*. Barcelona: Editorial Graó.
- Biogragías y Vidas, S.C.P. [Documento en línea]. Disponible: www.biografiasyvidas.com/ [Consulta: 2012, febrero 02]
- Blog Clásico .P. [Documento en línea]. Disponible: www.blogclasico.com/ [Consulta: 2012, febrero 02]
- Cureses, M (1998). "La Música Contemporánea en la Educación Musical Secundaria". [Documento en línea]. Disponible://www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=45428. [Consulta en línea: Abril de 2012].
- Dellande, F. (1995). *La Música es un juego de niños*. Trad. de Susana G.Artal. Buenos Aires: Editorial Ricordi.
- Díaz, M y Giraldez, A. (2007). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la Educación Musical. Una selección de autores relevantes*. Barcelona: Editorial Grao.
- Fernández, D. (2011). *Constantes Gráficas. La representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina.
- Gainza, V. (1995). "Didáctica de la Música Contemporánea en el Aula de Clases". [Documento en línea]. Disponible: http://www.latinoamerica-____musica.net/ensenanza/hemsey/didactica.html. [Consulta: 2012, Marzo 15].
- Gainza, V. (2001). "Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa". Buenos Aires: Editorial Lumen.

- Grela, D. (1996). *Los lenguajes del S. XX en la producción musical de Latinoamérica*, Santa Fe: I.S.M., U.N.L., p. 38.
- Grela, L. (2008). *El Tratado de los objetos musicales y la enseñanza del análisis conjunto de la imagen y el sonido*. [Consulta: 2012, febrero 02]
- Jonquera, M. (2004) *Métodos Históricos o Activos en Educación Musical*. [Documento en línea] Revista Electrónica de LEEME (Lista Europea de Música en la Educación). [Consulta en línea: 2011, noviembre 14] <http://musica.rediris.es>
- Lens, M. (1995). *La guitarra como protagonista en la búsqueda tímbrica latinoamericana del s. XX*. Trabajo de grado no publicado. Caracas: Universidad Simón Bolívar.
- Mattera, C. *La estética musical y Leo Brouwer*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Moliner, M. (2007). *Diccionario de usos y costumbres del español*. 3ª. Edición. Madrid. Gredos.
- Neves, J (1974). “Música contemporánea y Educación Artística”. [Documento en línea]. Disponible: <http://www.latinoamerica-musica.net/ensenanza/neves/educacion-es.html>. [Consulta: 2012, abril 10].
- Nóbrega, O. (2004). *Alfredo Del Mónaco, un compositor de vanguardia*. Trabajo de Grado no publicado. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Otero, L. (2004) Arte y cultura en la segunda mitad del S. XIX: el nacimiento de las vanguardias artísticas, 1848-1918. [Documento en línea]. Disponible: [http://www.ucm.es/info/hcontemp/leoc/vanguardias.htm#el desengaño de lo real: el distanciamiento de los artistas](http://www.ucm.es/info/hcontemp/leoc/vanguardias.htm#el%20desenga%C3%B1o%20de%20lo%20real%3A%20el%20distanciamiento%20de%20los%20artistas). [Consulta en línea: de 2012, Abril 7].
- Omalaga, Gabirol. [Documento en línea]. Disponible: <http://ommalaga.com/ATI-GABIROL/Recursos/Cursillos/Curso01/TEMAS/UD01.htm>. [Consulta en línea: 2011, diciembre 10].
- Oriol de Alarcón, N. “La Música en las Enseñanzas de régimen general en España y su evolución en el siglo XX y comienzos del XXI L E E M E “. Revista Electrónica de LEEME (Lista Europea de Música en la Educación). N° 16 (Noviembre, 2005) <http://musica.rediris.es> ISSN: 1575-9563 Depósito. Legal: LR-9-2000
- Perales, C. (2011). *Electroacústica: la expresión del gesto sonoro*. Tesis Doctoral. Facultad de Bellas Artes. Valencia: Universidad Pontificia de Valencia.
- Schafer, P. y Guy. R. (1998). *Solfège de l’objet sonore*. trad de Laura Acuña. Barcelona: Editorial Paidós.
- Schafer, P. (2005). *Tratado de los objetos musicales*. (Traité des Objets Musicaux Version abregée) Version reducida al español. Trad del fcès de Araceli C.
- Thienhaus, E. (2006). *Procedimientos musicales mecánico-eléctricos*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Universidad Pedagógica Experimental Libertador (2006) Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales. Caracas: Fedupel.