

Las actividades de los docentes, intérpretes e investigadores de la música y su relación con el acervo musical universal

Luis Alfonso Estrada Rodríguez
Escuela Nacional de Música
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

El autor considera que la educación musical en Latinoamérica debe capacitar tanto para abordar el repertorio local como para acceder a las distintas músicas del mundo, con énfasis en la música europea. En el artículo, señala las dificultades que se presentan para instrumentar un sistema de educación musical multicultural, analizando tanto los cambios en las prácticas musicales como la evolución de la educación musical en los últimos siglos. Concluye que las transformaciones observadas hacen necesaria una modificación de los planes de estudio de los conservatorios y las escuelas de música de las universidades que contemple una formación interdisciplinaria más abierta y flexible, que responda a los perfiles profesionales del músico contemporáneo.

La educación musical en Latinoamérica, considerando su contexto multicultural debe consistir de dos aspectos fundamentales: el fomento del repertorio de las comunidades del entorno local y la capa-

citación necesaria para que el alumno pueda acceder a la riqueza de las distintas músicas del mundo, en sus diferentes estilos cultivados a través de la historia de la humanidad, enfatizando el ámbito de la música europea como parte muy importante de nuestra cultura.

Considero que una propuesta en el sentido de que la educación musical impulse de manera equilibrada el fomento del repertorio del entorno local y el conocimiento sistemático de la riqueza musical universal podría alcanzar, en principio, el consenso en la comunidad musical latinoamericana contemporánea. En efecto, esta propuesta ha sido proyecto de muchos músicos y profesores en el siglo xx, siendo también uno de los principios básicos de la política seguida por la Sociedad Internacional de Educación Musical (ISME).

Sin embargo, a pesar de este acuerdo fundamental, es muy probable que en la práctica se estén desarrollando muy diversas maneras de interpretar este principio y consecuentemente que las acciones de los educadores musicales en Latinoamérica sean de muy diversa índole.

Hay múltiples razones para ello, una es la supervivencia real de músicas regionales, en ciudades y pueblos de Latinoamérica, es decir, que hoy día la práctica de esas músicas se dé espontáneamente y no de manera artificial. Otra de las razones es que en Latinoamérica el impulso a la educación musical es muy desigual y en la mayoría de los países es débil debido a la pobreza de la región y a la poca importancia que se le concede a la cultura.

Asimismo hay que tomar en cuenta que los educadores musicales no poseen ni un nivel, ni una formación homogénea que les permita optimizar el manejo de los acervos musicales de acuerdo a las características particulares de su comunidad.

Por otro lado, el ideal de fomentar lo regional y simultáneamente apreciar lo universal, no ha sido en la práctica una actitud espontánea, al menos en el terreno de la música. La concepción de un sistema de educación musical multicultural que incluya simultáneamente la música del grupo social de origen, música de otros grupos y música europea de diferentes épocas, es relativamente nueva, ya que la formación musical espontánea en las comunidades se dirige normalmente de manera exclusiva hacia la asimilación de la música de la

comunidad. Así en México, los músicos del estado de Veracruz enseñan a sus hijos la música tradicional jarocho, los del estado de Michoacán la suya propia, pero ni a unos ni a otros les interesa cultivar la música de otras regiones del país. Incluso en los diferentes países del continente europeo sucede lo mismo de región en región. Más aún, el interés centrado únicamente en la música propia también ha sido característico de la llamada música culta o música de élite o como se desee denominar.

Mientras que en tiempos de Bach lo importante era la obra que se estrenaba, en tiempos de Mozart el público solamente se interesaba por la música de Mozart y sus contemporáneos. El interés centrado únicamente en las obras recién creadas y el desprecio por lo ya ejecutado, provocó que grandes obras como *La pasión según San Mateo* de J. S. Bach, pasaran casi cien años sin volverse a ejecutar, lo que no es fácilmente concebible hoy día que se acostumbra interpretar esta obra cada año en los principales centros musicales del mundo. *La pasión según San Mateo* revivió gracias al compositor Felix Mendelssohn que la dirigió en 1829 (Schweitzer, 1966, págs. 240-244) cuando la obra de J. S. Bach volvió a cobrar interés en los círculos musicales. Es también en esa época cuando se inicia el estudio musicológico que hizo posible editar la obra completa de Bach en el siglo XIX, tarea que se concluyó decenas de años más tarde.

Cabe hacer notar que el aprecio por las músicas de diferentes contextos culturales y temporales es una característica de la educación musical sistematizada en el siglo XX, y es también reflejo de un interés creciente de intérpretes y público por explorar otras músicas.

Otro problema es que no en todos los casos se puede determinar con la misma facilidad cuál es la música de la comunidad. Este problema se presenta sobre todo en las poblaciones urbanas que se han alejado de una práctica musical espontánea y que están envueltas en grandes corrientes de música de entretenimiento, llámese popular, música comercial, rock, etc. Encender un aparato de radio en cualquier lugar del mundo y sintonizar diferentes frecuencias puede dar una idea de la cantidad de géneros, gustos e influencias diversas a las que hoy día estamos expuestos como oyentes y que no son valoradas ni consideradas por la educación musical sistematizada, tanto

en el ámbito de la educación general como en el de la educación musical profesional. Músicos como Manuel M. Ponce, que llevaron a cabo una labor musicológica de rescate y registro en Latinoamérica hace ya más de setenta años, incluso entonces expresaban su preocupación cuando las transmisiones radiofónicas irrumpieron en las comunidades rurales, cuyas tradiciones musicales desconocían influencias externas y que en esos tiempos tendían a debilitarse. La invención del fonógrafo no fue menos preocupante: no solamente se ampliaban las ofertas de música de dudosa calidad, también se hacía más prescindible tocar y cantar.

Partiendo del supuesto de que todas las acciones educativas en el campo de la música de alguna manera inciden en la formación de los profesionales de esta disciplina, deseo continuar con la reflexión sobre la naturaleza de las actividades de los músicos en distintos contextos culturales y temporales. Al sostener que toda acción educativa influye en la formación de los profesionales, son incluidas las actividades de educación musical a nivel iniciación, también aquellas que se llevan a cabo en el ámbito de las escuelas de los sistemas preescolar, primaria y secundaria, ya que es allí donde los futuros músicos tienen el primer contacto con la educación musical, en particular con la escritura musical.

Cuando antes expongo que el tema central de este trabajo es la reflexión sobre las actividades de los músicos, me refiero al análisis mismo de la disciplina ya que los músicos de los diferentes grupos sociales no la han practicado de la misma manera, ni aún dentro del mismo grupo el campo de esas prácticas permanece siempre igual. Además considero que no se ha investigado suficientemente el quehacer musical desde esta perspectiva y que es imprescindible realizarlo para que en congruencia con las conclusiones de ese estudio se diseñe una educación musical paradigmática que potencialice las actividades de los músicos en un futuro y que forme además nuevos profesionistas de la música que puedan definir con gran libertad y con una formación suficiente, los campos profesionales a los que quieran dedicarse.

Las actividades propias de los músicos, es decir, la interpretación, la creación musical, la docencia y la investigación, que en adelante llamaremos prácticas musicales, tienen modalidades diferentes según los grupos

sociales que las llevan a cabo, y se transforman además paulatinamente a través de la historia. En la segunda mitad del siglo xx los cambios de estas prácticas se han acelerado debido en parte a las relaciones interdisciplinarias entre ellas y otras disciplinas del conocimiento.

La práctica de la interpretación musical

Los intérpretes llevan a cabo sus actividades de manera muy diversa dependiendo de las prácticas aceptadas por su comunidad.

En Latinoamérica, hoy día, en la mayoría de las comunidades la práctica musical regional se ha mantenido siguiendo las tradiciones establecidas en siglos pasados durante la colonia española, es decir bajo la influencia cultural europea que impuso, entre otros aspectos, el uso de sus instrumentos y sistemas musicales. Los intérpretes de esas comunidades continúan transmitiendo entre ellos la música a través de la imitación auditiva y visual, sin escribirla, es decir, prescindiendo de las partituras, que solamente son elaboradas como transcripciones con fines musicológicos. La música regional en las comunidades comprende un repertorio tradicional que dominan todos los músicos, quienes conservan su estilo celosamente a través del paso de generaciones.

El repertorio que se practica se circunscribe a la música regional, esa es la costumbre arraigada en el ejercicio popular de la música, lo que también se explica por las características de las combinaciones instrumentales de los conjuntos, que tampoco se comparten con otras regiones incluso del mismo país. Cabe hacer notar que si bien las combinaciones instrumentales son características de cada región, la gran mayoría de los instrumentos son de origen europeo pues los instrumentos prehispánicos han desaparecido o caído en desuso.

Una gran parte del repertorio de la música regional es del dominio público, los compositores comunmente permanecen desconocidos, ya que la composición o creación musical es una actividad paralela que llevan a cabo los mismos intérpretes.

La música regional latinoamericana en muchos casos está relacionada con festividades religiosas o profanas donde normalmente es ejecutada y también está ligada a bailes tradicionales. La actividad concertística, entendida como la reunión de la comunidad en un

auditorio para escuchar la música no le es propia si bien esto no significa la falta de un aprecio por la música en sí.

La educación musical, en lo concerniente a la formación de nuevos ejecutantes, se dirige principalmente a los descendientes de los músicos profesionales, quienes frecuentemente heredan la profesión a sus hijos. No se contempla en estas comunidades ni una educación musical para toda la comunidad, ni tampoco se aprende la música en escuelas especializadas. De manera excepcional en Tlacotalpan, Veracruz, un grupo de músicos jarochos ha abierto recientemente una escuela de música para los niños de la localidad. Si bien es posible que a lo largo del continente americano existan hoy día experiencias semejantes, éstas no constituyen un modelo que se haya dado de manera espontánea a lo largo de la historia.

En el caso de la música europea, la otra herencia que disfruta Latinoamérica, las prácticas musicales se han transformado a lo largo de la historia en algunos aspectos medulares, principalmente en la distinción o la unión de la interpretación y la creación. Muy recientemente se han creado nuevas prácticas, nuevos campos que enriquecen los horizontes de los músicos debido en parte al uso de la tecnología.

Refiriéndose a la historia de las prácticas musicales en Europa, Harnoncourt (1987, pág. 13) señala:

Originalmente, cuando la música europea aún no calzaba los zapatos infantiles, cuando nada se escribía, el compositor y el intérprete eran idénticos, simplemente se improvisaba en público, como se diría hoy día. La distancia entre esos dos polos, o sea entre el perfil del compositor y aquel del ejecutante se hizo paulatinamente mayor, gracias a las posibilidades que la escritura musical brindó al compositor para fijar la música y darle la forma final, hasta que finalmente la separación total se logró: el ejecutante hoy día, no tiene normalmente una idea de lo que es componer, por ello tiene una relación de esclavo con la partitura que le entrega el compositor¹.

Es importante enfatizar la existencia de características similares entre el perfil de los músicos latinoamericanos que practican actual-

¹ *Über das Klangbild der mittelalterlichen Musik*, p.13

mente la música regional y los músicos europeos de hace varios siglos, y sin embargo, en el segundo caso se fueron transformando los perfiles, separando las actividades de la ejecución y la creación musical, debido en parte al papel que juega en ese proceso la transmisión de la música por medio de la partitura.

Harnoncourt (1985) relata: “En la edad media los compositores eran también buenos ejecutantes, y casi todos los músicos eran compositores. En todos los casos un buen músico tenía que dominar las reglas de la composición y de la improvisación de tal manera que era obvio que la forma final de la obra se producía en la ejecución”. Todavía en el barroco, la práctica musical contemplaba aún la posibilidad de que los ejecutantes participaran más ampliamente con su interpretación, incluso añadiendo sonidos a la partitura original, el músico que tocaba el continuo en el teclado debía completar la partitura no solamente con armonías. En los dobles de las danzas de las suites y otras obras se preveían espacios para la ornamentación improvisada. Posteriormente estas prácticas se perdieron y es hasta la segunda mitad del siglo xx cuando algunos compositores permiten una participación mayor del intérprete en la realización final de su música. En todo caso, cabe señalar que para la participación en la improvisación y en la ornamentación se requieren habilidades que se logran mediante un entrenamiento específico que durante mucho tiempo estuvo ausente de la formación musical.

Es interesante observar que a través de la historia los músicos abarcan unas veces más actividades, poseen más conocimientos y tienen más habilidades mientras que en otras épocas, la especialización reduce el campo de acción y consecuentemente los músicos desconocen aspectos de otros campos. Ante el problema de decidir cómo debe ser la formación del músico profesional, para el educador musical contemporáneo es enriquecedor ver las prácticas musicales propias de otras épocas y compararlas con las actuales, con el objeto de diseñar ideales de formación musical que ofrezcan un enriquecimiento que impulse a los estudiantes elegir más libremente sus actividades en los diferentes campos musicales tradicionales y nuevos.

Otro aspecto que ha variado en las actividades de los músicos, es su perfil teórico y práctico, en relación a ello Harnoncourt (1985, pág. 23) expone:

En la Edad Media, la distinción de los músicos en teóricos, prácticos y músicos completos era muy clara. El teórico era aquel que tenía la visión de la construcción musical, pero que en la práctica no tocaba, ni componía, pero entendía su coherencia y su estructura teórica, era muy apreciado por sus contemporáneos porque entonces se veía la teoría de la música como una ciencia completa, para la que la música real y sonante no tenía ningún significado (algunas similitudes existen entre esas características y las que actualmente distinguen a los musicólogos)” (...) “El músico práctico por lo contrario no tenía ninguna comprensión de la teoría musical, pero podía hacer música. Su comprensión musical era instintiva, si bien no podía aclarar nada teóricamente y tampoco conocía ninguna relación histórica, pero tenía la posibilidad de hacer la música que uno necesitaba” (...) “Ésta era la situación de los ejecutantes y de los cantantes durante varios siglos en la música europea, no sabían, pero eran capaces y entendían sin saber” (...) “También existían los músicos completos, que eran teóricos y prácticos a la vez. Ellos conocían y entendían la teoría, pero no la veían como algo separado de la práctica, simultáneamente componían y tocaban la música. Eran más apreciados que los teóricos y los prácticos porque poseían todos los conocimientos y habilidades”².

La división de los músicos en teóricos, prácticos y músicos completos es aún vigente. Por ello es pertinente cuestionar cuál es el perfil que persiguen la educación musical en general y las instituciones de enseñanza musical profesional. En algunos países la solución ha sido que las universidades se encargan de la formación de musicólogos mientras que los conservatorios y otras instituciones producen ejecutantes. Pero el cuestionamiento puede y debe ser más profundo.

Es importante distinguir que a pesar de las similitudes que encuentra Harnoncourt entre los teóricos y los musicólogos de hoy día, hay diferencias fundamentales con relación al alcance de sus actividades, algo muy similar a lo que sucede con los ejecutantes. Los teóri-

² *Musik als Klangrede, Musikverständnis und Musikausbildung*, p.23.

cos descritos por Harnoncourt se ocupaban de la música de su entorno, la que se producía en su momento, de igual manera que los ejecutantes se dedicaban únicamente a tocar la música de su comunidad.

Pero el interés por lo inmediato, por la música recién creada en la comunidad, que es factor común de las prácticas musicales latinoamericanas y de Europa hasta el siglo XVIII, se transformó en un interés por la música de otros tiempos y de otras comunidades a partir del descubrimiento de la obra de Bach por Felix Mendelssohn.

En pleno romanticismo musical, se vuelven los ojos hacia el compositor cuyos hijos lo habían enterrado musicalmente por anacrónico.

Es en el romanticismo que los repertorios de las orquestas y de los solistas se comienzan a enriquecer con obras de los compositores de épocas anteriores, planteando a los ejecutantes un problema nuevo: interpretar obras de contextos musicales diferentes. Sin embargo, tuvieron que pasar muchos años para que se considerara que interpretar música de otras épocas implicaba problemas de estilo, autenticidad y propiedad de la interpretación. Por ello las primeras interpretaciones de Bach fueron más en un estilo romántico que en estilo bachiano. Si el romanticismo recibió a Bach con los brazos abiertos hay que reconocer que también se apropió de su obra con el espíritu de su época, sin plantearse que se trataba de un estilo diferente. Ciertamente Bach volvió a tocarse, incluso su obra se vio modificada por sus seguidores, como Busoni, quien no vaciló en aumentar los sonidos de algunas partituras duplicando líneas melódicas a la octava en un estilo más propiamente romántico.

A partir del siglo XIX

en Europa, los músicos, los ejecutantes, los profesores y los musicólogos se interesan por los acervos musicales de los siglos anteriores. En un gran esfuerzo emprendido por los musicólogos se afronta la tarea de localizar manuscritos, se comparan, se transcriben y se editan obras de siglos pasados, simultáneamente se rescatan tratados de teoría y de interpretación que dan cuenta de las prácticas usuales de cada época, de sus convenciones de interpretación y ejecución de la ornamentación. Los logros de los musicólogos serán, años más tarde, el fundamento que permitió conocer más de cerca la música de cientos de años.

En el siglo xx, con las investigaciones musicológicas como sustento, la interpretación romántica de Bach y otros compositores anteriores al romanticismo fue cuestionada por nuevos intérpretes que proponían una interpretación más auténtica desde el punto de vista histórico. Es claro que los problemas de interpretación dentro del estilo propio de una obra fueron mayores al existir una mayor distancia entre el intérprete y el compositor. Intérpretes conscientes hacia principios de la segunda mitad del siglo xx forman en Europa la primera orquesta con instrumentos originales del barroco, aparece en escena el *Concentus Musicus* con Nikolaus Harnoncourt como director y a partir de entonces se forman poco a poco grupos similares. Por otro lado hacia fines del siglo xx, son más los intérpretes que abandonan los repertorios de varias épocas y comienzan a especializarse en música de un periodo, o incluso en la música de un compositor en particular. La especialización en el repertorio se da simultáneamente al estudio musicológico de manuscritos y otras fuentes de información de la época como los tratados de interpretación. A lo largo de doscientos años, una y otra vez los campos de acción de los músicos cambian, antes del siglo xviii se circunscribían a la música de su momento y de su comunidad, pero a partir del xix y durante casi todo el siglo xx su interés abarcó muchas épocas y estilos. Sin embargo, hacia finales del siglo xx, otra vez se observa una tendencia muy marcada a la especialización en el repertorio de una época.

La educación musical

La práctica de la docencia en la música europea ha sido generalmente desarrollada por músicos, grandes compositores como Bach y Bartók, entre otros, han demostrado un genuino interés educativo al dedicar muchas de sus obras a los principiantes. Muchos músicos se han formado a través de esas obras. La formación de músicos profesionales ha sido una actividad sostenida paralelamente por compositores e intérpretes.

Coincidiendo con los principios de la ISME en el sentido de que la educación musical debe respetar la integridad estética de las músicas y de ser posible también sus procesos genuinos de transmisión, es conveniente analizar más de cerca el contenido de las obras

que estos compositores han dedicado a los principiantes. Con las obras para teclado en el caso de Bach y para piano en el caso de Bartók se puede integrar un repertorio suficiente, lógico y coherente para el desarrollo de un músico interesado en estos instrumentos.

Bach escribió obras muy sencillas como las contenidas en el *Pequeño libro para Anna Magdalena Bach* y el *Cuaderno para Wilhelm Friedemann Bach*, obras un poco más complejas como las *Invenções a dos y tres voces*, las *Partitas*, *Suites francesas* y las *Suites inglesas* y obras de mayor complejidad como las de *El clave bien temperado*. Béla Bartók escribió también obras muy sencillas como las contenidas en *Para niños* y los seis libros del *Mikrokosmos* en las que expone las principales características de su lenguaje musical.

Los ejemplos de estos grandes compositores presentan las siguientes características:

1. Sus obras más sencillas contienen todos los elementos de sus respectivos lenguajes musicales, no son meras simplificaciones que por ayudar a los principiantes presentan alguna carencia del lenguaje musical, es decir, en todos los casos, la sencillez no se ha alcanzado artificialmente en detrimento del arte musical.
2. En el caso de Bach, si tomamos la colección de *Pequeños preludios y fuguetas*, observamos que un grupo de estas piezas presentan variedad suficiente para introducir al principiante a los procedimientos compositivos de aquella época: el *Preludio* BWV 927 es un ejemplo del contrapunto invertible, el BWV 935, lo es de la imitación a la octava y el BWV 999 es un preludio realizado únicamente a través del movimiento armónico, de acorde en acorde, procedimiento utilizado por Bach en varias obras, además la colección contiene varios ejemplos de *fuguetas* como la de do menor.
3. En el caso de B. Bartók, si observamos las obras más sencillas como las piezas del *Mikrokosmos*, los elementos propios de un lenguaje musical de principios del siglo xx, se presentan paulatinamente: variedad en el uso de estructuras melódicas modales aún en ejemplos de cinco sonidos, la pieza 1, en modo mayor, la 3 en modo menor, la 4 en modo locrio y la 7 en modo frigio; procedimientos imitativos, por ejemplo la 22 imitación y contra-

punto, la 23 imitación e inversión, la 28 canon a la octava, la 29 imitación en movimiento contrario y en la 27 énfasis rítmicos desplazados como la síncopa.

Los ejemplos antes citados son muestras de dos periodos muy importantes de la música europea, y dejan claro que grandes compositores como Bach y Bartók se preocupaban por la educación musical y realizaban una intensa actividad como profesores, la que completaban componiendo obras sencillas para principiantes, que a pesar de su brevedad son obras musicales acabadas e íntegras.

Estos ejemplos son dignos de atención y análisis por parte del educador musical, no solamente para aquel que trabaja en una escuela profesional de música sino también para el que se encarga de la iniciación musical más temprana dentro de los sistemas educativos más amplios, principalmente por dos razones: muestran que los materiales educativos musicales pueden ser ejemplos de la literatura musical universal que garantizan la calidad de los mismos y por otro lado, porque algunos de sus alumnos serán más tarde estudiantes de música y público interesado en estas manifestaciones musicales.

En el medio musical es hasta el siglo xx que cobra auge la preocupación por la iniciación musical a través de métodos dirigidos a los niños en general, los nombres de quienes los aportaron son por todos conocidos: Dalcroze, Orff, Martenot, Kodály y otros. Una investigación exhaustiva en lo que se refiere a descripción y comparación de estos métodos es el contenido de la obra de Ana Lucía Frega (1997). Más tarde surge en las escuelas profesionales la educación musical como especialidad, un campo nuevo que está principalmente dirigido a la formación de docentes que se incorporan a los sistemas de educación primaria y secundaria así como al preescolar.

Sin embargo, cuando en las escuelas profesionales de música existe esta carrera, se mira con desconfianza a quienes la eligen. Ciertamente se ha estigmatizado a los estudiantes de esta carrera, debido a que no se exige el mismo nivel de dominio del instrumento que a los demás estudiantes de otras carreras.

Un impulso más recibe la educación musical cuando en la segunda mitad del siglo xx aparece el campo de la investigación en educación

musical, propiciado por el trabajo interdisciplinario. A partir de entonces surge la necesidad de fundamentar las metodologías de enseñanza musical en los frutos de la investigación interdisciplinaria.

La investigación

La práctica de la investigación en el ámbito musical tiene sus raíces en los trabajos de teoría musical y tratados que pretendían explicar los sistemas musicales, los sonidos empleados en escalas, sus combinaciones, las estructuras musicales y las convenciones de interpretación. En principio, la teoría musical se encargaba únicamente de explicar música de su tiempo. A lo largo de la historia de la música europea, la práctica musical es acompañada por las actividades de los tratadistas que explican, crean sistemas y compendian las obras y las prácticas de interpretación de su época.

A partir del siglo XIX, la investigación musicológica se va a ocupar de rescatar, recopilar, transcribir y editar la música de compositores de los siglos anteriores. Son estos trabajos el fundamento que permitió que los músicos y el público del siglo XX explorara músicas muy lejanas, enriqueciendo las prácticas musicales con acervos de casi dos milenios.

Conclusiones

Como parte final de esta reflexión es posible llegar a las siguientes conclusiones, antes de pasar a esbozar una educación musical paradigmática para el siglo XXI.

Las actividades de los intérpretes, creadores, docentes e investigadores musicales abarcan diferentes campos de la música según las características de las comunidades culturales a las que pertenecen.

Existen diferencias importantes entre las actividades de los músicos dedicados a la música regional y a la música europea, por lo tanto, la formación de estos músicos difiere considerablemente. Estos aspectos debieran tomarse en cuenta al estudiar la música de contextos culturales diferentes pues el problema no es solamente dominar repertorios distintos. La práctica de la música regional latinoamericana y la práctica de la música europea se llevan a cabo de manera variada, en ámbitos diversos, juegan un papel diferente en la sociedad y pertenecen a contextos culturales variados.

En la práctica de la música europea, los intérpretes, los creadores, los docentes e investigadores se han ocupado, en un periodo histórico, de la música propia de su comunidad sin mostrar mayor interés por otras manifestaciones musicales. A partir del siglo XIX y hasta finales del XX, los músicos europeos externalan un creciente interés por universalizar su repertorio y rescatar, estudiar e interpretar los acervos musicales de los siglos pasados.

En la actualidad las prácticas musicales básicas tienden a interrelacionarse cada día más estrechamente, sin embargo es importante notar que no es porque las actividades básicas se estén convirtiendo en una sola sino que ahora quienes antes se dedicaban a una sola de ellas, están realizando otras para obtener mejores resultados en la principal. Por ejemplo, ahora es indispensable sustentar la interpretación de una obra en una investigación en el terreno de la historia de la música, es decir un acercamiento a la obra a través de manuscritos, tratados de interpretación, conocimientos de técnica instrumental propios de la época y por otro lado es también necesaria una reflexión estética que ayude a resolver el problema de interpretar una obra en un contexto histórico diferente. Mientras las actividades de investigación y reflexión no son antecedentes necesarios para los músicos que se dedican a cultivar exclusivamente la música propia de su comunidad, sí son indispensables para aquellos que interpretan música de otros tiempos o de otras comunidades. También la educación musical se nutre hoy día de la investigación interdisciplinaria, y es asimismo inconcebible que el autor de una investigación sobre música no tenga una formación suficiente como intérprete.

La transformación vertiginosa de las prácticas musicales y las crecientes relaciones entre ellas hacen necesaria la modificación de planes de estudios en los conservatorios y en las escuelas de música de las universidades que contemple una formación interdisciplinaria más abierta y flexible. También pueden mencionarse diversos aspectos de las otras actividades musicales que reforzarían la idea de que es necesario replantear un nuevo currículum musical más adecuado a los perfiles profesionales del músico contemporáneo.

Es necesario plantearse también, el perfil de los actores principales de la educación musical, es decir, cuáles son las características de quienes llevarán a cabo la formación musical de todos los miembros de una comunidad, así como la de aquéllos más dedicados a la música.

Es muy probable que haya consenso en las consideraciones anteriores, pero entonces tendríamos que enfrentar el siguiente cuestionamiento: ¿Cuándo debería empezar, y cómo, la formación musical que motivara que hubiera profesionistas de la música capaces de emprender las actividades musicales renovadas y las nuevas? ¿Cuáles son las características de la enseñanza musical temprana que propicia futuros profesionistas de las músicas con el perfil amplio de intérpretes, profesores e investigadores?

Para concluir, trataré de saldar la deuda de describir algunos aspectos fundamentales necesarios para diseñar lo que debiera contener una educación musical paradigmática tanto a nivel profesional como a nivel inicial.

En primer lugar deseo recordar que a lo largo de la historia se ha podido observar que las prácticas de los músicos y por lo tanto el campo de acción de los mismos, no ha sido siempre el mismo. Por ejemplo, el caso del compositor-intérprete que paulatinamente se fue convirtiendo en dos personajes: el compositor y el intérprete. Ese fenómeno trajo consigo que el intérprete no contara más con algunas habilidades propias del compositor por lo que su acción en la música fue más limitada. Otro caso que deseo se tenga en mente, es el del músico teórico y el músico práctico frente al paradigmático músico completo. No es deseable, por ningún motivo, que olvidemos que en muchos círculos musicales, no se distingue y no se distinguió por mucho tiempo al músico del pedagogo.

También es necesario no olvidar que la educación musical multicultural requiere de algunos aspectos formativos que faciliten el acceso al conocimiento de repertorios muy variados contenidos en un amplio y rico repertorio universal.

Consecuentemente propongo que la educación musical a nivel profesional en los primeros años de la formación incluya exigencias semejantes para intérpretes, docentes, compositores e investigadores, si bien desde un principio pudiera haber un mayor énfasis en un campo determinado. Es deseable, por tanto, que al final de los estu-

dios, todos posean un alto nivel de ejecución, un conocimiento de estructuras y procedimientos composicionales, comprendan los procesos educativos y conozcan metodologías de investigación.

Es necesario que todos los alumnos reciban formación en el campo de la interpretación que paradójicamente, todavía no es parte de los currícula en las escuelas profesionales de música, a pesar de que el contacto con músicas de diferentes épocas y culturas hace necesario enfatizar la formación de criterios para la interpretación.

La iniciación musical también necesita transformarse en una actividad humana completa en la que los niños aprendan no solamente canciones o toquen instrumentos sino que también desde muy temprana edad accedan a la música con la posibilidad de reflexionar sobre ella. Concretamente que canten y toquen escuchándose, interpretando, analizando cómo cantan y tocan sus compañeros. Un contacto consciente con la música es siempre posible y deseable. De esa manera, completando el círculo de la práctica y la reflexión sobre la música que se hace, será posible que los músicos del siglo XXI sean capaces de proyectar los repertorios musicales que la humanidad les ha heredado, que protejan lo propio y que fomenten la creación musical contemporánea sin temor, en el papel que hayan elegido, ya sea como intérpretes, compositores, docentes o investigadores.

Bibliografía

- Estrada, Luis Alfonso (1989). *Educación musical básica. I Entrenamiento auditivo. II Nociones de notación y teoría musicales, armonía y contrapunto*. Editorial Patria, UNAM.
- Frega, Ana Lucía (1997). *Metodología comparada de la educación musical*. Buenos Aires: CIEM del Collegium Musicam.
- Harnoncourt, N. (1987). *Der musikalische Dialog*. München Kassel: DTV/ Bärenreiter.
- Harnoncourt, N. (1985). *Musikal Klangrede*. München Kassel: DTV/ Bärenreiter.
- Schweitzer, A. (1966). *J.S. Bach*. New York: Dover Publications, Inc.