

El gusto por la música contemporánea en estudiantes de grado superior de Conservatorios de Música*

The taste for contemporary music of Higher Grade Conservatory Music students

Ana Laucirica¹

laucirica@unavarra.es

Arantza Almoquera¹

arantza.almoquera@unavarra.es

María José Eguilaz²

eguilaz.56671@e.unavarra.es

Jose A. Ordoñana³

jose.ordonana@ehu.es

¹Área de Didáctica de la Expresión Musical
Departamento de Psicología y Pedagogía
Universidad Pública de Navarra

²Programa de Doctorado "Desarrollo de las capacidades musicales"
Departamento de Psicología y Pedagogía
Universidad Pública de Navarra

³Área de Didáctica de la Expresión Musical.
Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal
Universidad del País Vasco

Recibido: 25-07-2012 Aceptado: 22-11-12

*Partes de este artículo fueron presentadas como ponencia invitada al Congreso Internacional Multidisciplinar de Investigación Educativa. Barcelona, julio 2012.

Resumen

La expresión mediante lenguajes contemporáneos en los conservatorios del Estado español es menos frecuente que la que podemos encontrar en ámbitos educativos del mismo rango en otras artes. Detectamos diversas causas entre las que destaca una intensa enculturación tonal, que repercute tanto en las preferencias musicales del profesorado como del alumnado. Este trabajo presenta algunas manifestaciones relevantes de estudiantes de diferentes especialidades instrumentales que pueden ayudar a comprender los motivos de su atracción o rechazo hacia estos lenguajes musicales, y abrir cauces para la explicación de su escasa presencia en nuestros contextos educativos. Se realizaron entrevistas semiestructuradas a sesenta estudiantes en dos momentos del estudio de una obra atonal y, producto de ellas, encontramos una tendencia en varios sujetos al interés y disfrute por este tipo de música, más cuando es interpretada que cuando se escucha y, en muchos casos, la labor de un profesorado implicado es fundamental. Las personas que muestran algún rechazo destacan dificultades de comprensión y su reducida presencia en nuestro entorno auditivo, tanto académico como social. Quizá, y aprendiendo de otras manifestaciones artísticas, se deberían introducir estos lenguajes en contextos educativos desde muy temprana edad.

Palabras clave: gusto por la música contemporánea; educación musical superior; comprensión de la música atonal; enculturación tonal.

Abstract

The expression by means of contemporary languages is less frequent in Spanish music conservatories than in other art education centers of similar academic rank. We detect several reasons for it, standing out among them an intense tonal acculturation, which affects the musical preferences of both teachers and of students. The present study presents several relevant statements made by music students of different instruments that help explain their reasons for finding these musical languages either attractive or undesirable. Those statements can also open up ways of explaining the scarcity of contemporary languages in our educational context. Semi-structured interviews were conducted with sixty students as they learned an atonal piece of music. They were interviewed in two different moments of the process. Among the results obtained, we have found that several individuals have a tendency to show interest and to enjoy with this kind of music. Nevertheless, enjoyment is more intense when playing than when listening to it. In many cases, teachers' involvement is considered fundamental. Those who manifest a certain rejection for these kinds of languages point out comprehension difficulties and their relatively small presence both in our academic and in our social sound environment. Perhaps, we should learn from other forms of artistic expression and introduce these kinds of languages at much earlier levels in our educational system.

Keywords: liking for contemporary music; higher music education; atonal music comprehension; tonal acculturation.

1. Introducción

Se denomina música contemporánea a la expresión artística en el ámbito musical compuesta desde comienzos del siglo XX según unos cánones de gran diversidad con un denominador común, que consiste en su ruptura con la jerarquía tonal. Resulta preocupante la aún reducida presencia de música de estas características en gran número de contextos educativos, en las salas de concierto y, en general, entre las actividades de ocio de la población de diferentes edades y culturas. Aunque en los últimos años se viene produciendo un importante esfuerzo por la difusión de producciones musicales contemporáneas en ciclos o festivales organizados al efecto, aún se aprecia una gran diferencia con la asunción de nuevos lenguajes que ya hace tiempo se observan en artes plásticas, arquitectónicas o audiovisuales, lo que se puede comprobar observando Planes de Estudios de los Grados de Bellas Artes o Arquitectura.

También en contextos educativo-musicales, tanto en enseñanza general como especializada, se producen interesantes iniciativas para la introducción de este repertorio en las aulas, aunque todavía se trata de experiencias poco representativas. En esta línea, la figura de John Paynter (1991, 1999) es un claro exponente en la introducción de la música contemporánea en las aulas. Preocupado por la distancia entre la producción musical contemporánea y las preferencias musicales del público propone cambios en la educación que puedan conducir al establecimiento de sistemas abiertos, similares a otras artes, en los que se trabaje la exploración sonora y el descubrimiento de nuevos campos de expresión. Plantea, así, la introducción en la escuela del estudio de obras de artistas, poetas y compositores contemporáneos, a lo que añade el trabajo con sonidos del entorno, que ya había propuesto Murray Schafer (1969). Recuerda la estrecha interconexión de la música con otras artes y la accesibilidad de cualquier ser humano a su práctica.

La propuesta y puesta en marcha de estas iniciativas de introducción de la música contemporánea en las aulas de enseñanza general comienza hace ya varias décadas, como podemos encontrar en Archibeque (1966), y continúa en la actualidad y ya en nuestro entorno con proyectos como los de Muñoz (2004), Valls y Calmell (2010), o Urrutia (2012), entre otros.

2. Revisión teórica

2.1 Los gustos musicales en la población general

Son, sin duda, las preferencias musicales de los sujetos implicados el principal argumento que puede explicar esta escasa presencia. Y, a su vez, las preferencias o gustos musicales están condicionados por diferentes variables que pasamos a exponer.

La intensa enculturación tonal que vivencia cualquier ser humano occidental, con o sin formación musical, por el simple contacto desde sus primeros años de vida con la estructura musical que configura la jerarquía tonal, es el principal componente de carácter cognitivo. La

organización tonal es un producto cultural en el que se produce una mayor o menor atracción hacia un centro tonal de un conjunto de sonidos que comportan unas funciones determinadas dentro del sistema.

La enculturación musical se produce cuando, en los primeros años de vida, el ser humano occidental sufre unos procesos de asimilación e integración que le conducen a la comprensión de la música tonal. Imberty (1969, p. 40) señala dos hechos psicológicos que intervienen y facilitan este proceso: la aptitud para distinguir una forma tipo, y la experiencia vital de una etapa adecuada de desarrollo perceptivo. El autor define la enculturación como “el resultado de un proceso intuitivo de reconocimiento perceptivo de un sistema cultural concreto dependiente del estado de desarrollo perceptivo del propio sujeto” y como “la primera forma de las relaciones de asimilación y acomodación entre el medio musical y el sujeto”.

En Occidente esta jerarquía tonal invade nuestro ambiente sonoro y es, en escasas ocasiones, cuando por tratarse de música de otras culturas o de música atonal, nos encontramos ante lenguajes musicales de difícil asimilación (Ball, 2011), que el oyente intenta comprender con los medios cognitivos y culturales a su alcance. Bianchi (1985) sostiene que en la cognición de estructuras musicales entran en juego la memoria a corto plazo del oyente, su experiencia musical, la duración del mensaje musical y la posible aplicación de algunas leyes de la Gestalt (proximidad, similitud, continuidad, cercado y destino común). Sugiere la dificultad para la aplicación de estas leyes en la música contemporánea y subraya el desinterés de muchos compositores contemporáneos para crear estilo. Lerdahl (1989), Imberty (1993), Deliège (1989) u Ordoñana (2011) invitan a la búsqueda de otros parámetros (ritmo, registro, timbre o centros tonales más ambiguos) con la finalidad de alcanzar la comprensión de obras atonales, ya que los humanos necesitamos organizar y estructurar todo aquello que desde el entorno llega a nuestros sentidos.

El componente social es otro de los principales atributos en la configuración de las preferencias musicales de la población occidental. Los medios de comunicación y el control del mercado del ocio cultural ejercen una decisiva influencia en los gustos y las actividades

musicales de la población, en las diferentes franjas de edad, en los distintos niveles de formación académica y en la diversidad social, económica y laboral de los grupos que pueden configurar. Ariño (2007) se interesa por la audición de la población general de diferentes estilos o géneros musicales en las salas de conciertos y en privado. Según una encuesta sobre hábitos y prácticas culturales en España entre 2002 y 2003, en general, la música clásica no les gusta ni a los jóvenes ni a los estudiantes, aunque se encuentran divergencias importantes con los sujetos que asisten con frecuencia o suelen asistir a conciertos.

En Francia, contamos con estudios recientes en los que se determina la dificultad para establecer relaciones de paralelismo entre los gustos musicales y determinados grupos sociales (Coulangeon y Lemel, 2007; Glevarec y Pinet, 2009). Estos últimos autores señalan una marcada predominancia de la canción y una importante reducción en la preferencia hacia la música llamada clásica en las encuestas realizadas en 2003 frente a las correspondientes a 1973 y 1988. Así, en una encuesta realizada a 100 oyentes respecto a sus preferencias musicales, encontramos que un 52% de los jóvenes de entre 20 y 24 años, en 1973 prefiere la canción frente al Rock, el Jazz, la música clásica, otras músicas o ninguna, y en 2003 esta preferencia por la canción aumenta a un 74,8%. En cambio, un 25% de esta misma franja de edad manifiesta una preferencia hacia la música clásica en 1973, y este porcentaje baja a un 4,4% en 2003.

Así, observamos que en la población general, cuando se trata de la música llamada clásica, los adultos de menor edad no la incluyen entre sus géneros preferentes. Rentfrow, Goldberg y Levitin (2011) establecen que las preferencias musicales se estructuran en torno a características sociales y auditivas. Introducen un modelo basado en las reacciones afectivas de los oyentes y señalan cinco factores que estructuran estas preferencias, entre los que se encuentran estilos sofisticados como la música clásica o el jazz. Quizá, esta sofisticación puede ser el factor que modifique estas tendencias en el grupo que nos ocupa, debido a su formación musical. Así, tal como sugieren North y Hargreaves (1995, 1997) las personas formadas musicalmente presentan una tendencia a preferir estilos musicales más sofisticados, y la

formación proporciona un contacto con la música clásica que parece más voluntario que incidental.

2.2 Los gustos musicales en estudiantes de conservatorio

En lo que respecta al alumnado de grado superior de conservatorios pertenecientes al Estado español, debemos considerar en especial la variable de edad y los componentes relativos al currículo y a la circunstancia de relacionarse con la música como intérpretes, además de como oyentes, lo que generaría una intensificación productora de cambios relevantes frente a la población de la misma edad y mismo nivel musical.

La edad de los estudiantes de grado superior en los conservatorios españoles corresponde en general a la franja comprendida entre los 18 y los 24 años. Así como ya hemos apuntado que en estudios relativos a la población general encontramos una acusada tendencia hacia el gusto por la música pop, y parece que esta tendencia se conserva en estudiantes de grado medio de conservatorios (Herrera y Cremades, 2011), Lorenzo, Pérez y Rodríguez (2009) presentan a 140 estudiantes de grado superior de música de Granada una relación de 49 estilos musicales con el fin de conocer sus preferencias, y en los resultados de la encuesta la música contemporánea se encuentra en octavo lugar, con una media de 3,04, por detrás del Romanticismo (4,00), el Clasicismo (3,63), las bandas sonoras originales (3,50), el Barroco (3,29), el Nacionalismo (3,20), el Impresionismo (3,16) y el Rock & Roll (3,05). Podemos comprender esta diferencia si consideramos que estos estudiantes eligen la llamada “música clásica” con todas sus variantes históricas como eje de sus estudios superiores, por lo que es natural que sus preferencias musicales vayan en esa dirección. No ocurrirá lo mismo, probablemente, en conservatorios en los que predominen otras especialidades como el flamenco, el jazz, o la música moderna. También en estos casos sería importante conocer si la elección de la especialidad corresponde a primera, segunda o tercera opción, e indagar acerca de

las modificaciones en los gustos musicales que se podrían producir en el transcurso de sus estudios.

En lo relativo al currículo, el contexto de los conservatorios superiores actuales en el territorio que comprende el Estado español sufre una importante transformación con la puesta en marcha del currículo derivado de la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) de 1990 en los primeros años del presente siglo XXI. Esta ley, y la actualmente en vigor, Ley Orgánica de Educación (LOE) de 2006, contemplan los lenguajes musicales contemporáneos con mayor intensidad que en la legislación anterior, y han incluido especialidades como el Jazz, la música moderna o el flamenco, lo que ha contribuido a una apertura en el espectro sonoro del alumnado de nuestros conservatorios cuando nos referimos a la audición desde la interpretación propia.

En lo que se refiere a la música contemporánea, podemos observar desde grado profesional hasta superior, la presencia de este repertorio en el currículo, tanto en los diseños generales como en los autonómicos o locales. No obstante y como ocurre con frecuencia, la teoría curricular no se corresponde con la práctica y la interpretación de obras atonales se reduce a casos aislados en la mayor parte de los instrumentos musicales en estudio. Así lo reflejan Ordoñana, Almoguera, Sesma y Laucirica (2006) cuando evalúan documentos curriculares y la visión del profesorado al respecto en los quince conservatorios de grado medio de las comunidades Autónoma Vasca y Foral Navarra entre los años 2002 y 2003. Podemos encontrar un tratamiento muy diferente en otros contextos educativos muy cercanos. Así, en conservatorios del sur de Francia, la práctica de la música contemporánea es general desde hace varias décadas y desde los primeros cursos de grado elemental.

Por último, la cognición musical en estudiantes de conservatorio superior presenta unas características muy diferentes frente a la población general de la misma edad, sobre todo cuando nos encontramos frente a especialidades interpretativas. En efecto, Altenmüller y Gruhn (1998) nos ayudan a comprender la mayor atracción hacia este tipo de música desde la interpretación frente a la mera escucha. Y es que la interpretación musical es una actividad humana de carácter

multisensorial, por implicarse en ella el oído, la vista y el tacto simultáneamente. Es una actividad en la que la atención adquiere una gran intensidad; la lectura se practica, por lo general, en paralelo a la interpretación, lo que pone en funcionamiento todos los mecanismos cognitivos inherentes a la actividad lectora (Hallam, 2006). Además, los y las intérpretes activan múltiples tipos de memoria en el transcurso de la práctica interpretativa: memoria a corto, medio y largo plazo, memoria visual, muscular, auditiva, verbal, analítica, etc.

Respecto a la inmersión musical que se produce entre los estudiantes de conservatorio, y que comienza desde los estudios de grado profesional, genera, al igual que ocurre en el aprendizaje de idiomas, una intensificación en el desarrollo de habilidades de expresión y comprensión (oral/auditiva y escrita). De nuevo podemos destacar que la inmersión de estos estudiantes es prioritariamente en música tonal, aunque la música contemporánea puede ser nuclear en algunos instrumentos musicales, como en percusión, acordeón o algunos instrumentos de viento.

La motivación extrínseca e intrínseca es otro componente que incide en el gusto por la música contemporánea en este grupo. En la motivación extrínseca participa el profesorado o sus pares, cuando se constituyen grupos de cámara en los propios conservatorios o fuera de ellos, que se van a especializar en la interpretación de este tipo de música. La motivación intrínseca procederá de la autopercepción en la mejora de las habilidades musicales necesarias para interpretar música de estas características (Hallam, 2002; 2006; Arriaga y Madariaga, 2004) Así, la inmersión y la motivación se constituyen en componentes favorecedores de una atracción hacia la música atonal.

Este trabajo presenta algunas manifestaciones relevantes de estudiantes de diferentes especialidades instrumentales que pueden ayudar a comprender los motivos de su atracción o rechazo hacia estos lenguajes musicales, y abrir cauces para la explicación de su escasa presencia en nuestros contextos educativos.

3. Método

Esta investigación forma parte de un proyecto de varios años de duración desde el que se abordan aspectos auditivos, estructurales y emocionales que puedan explicar el proceso de estudio de obras atonales en estudiantes de grado superior de música. La entrevista ha sido una importante herramienta metodológica en este trabajo y, aunque el gusto por la música contemporánea no era inicialmente una categoría a contemplar, de las respuestas de un gran número de sujetos evaluados hemos encontrado fundamental reflejar esta información por su riqueza y contribución a la consecución de los objetivos apuntados más arriba. Siguiendo los criterios de los principales teóricos en investigación cualitativa, obedecemos a la importancia del contexto, y a la creación de nuevas categorías en el transcurso de la investigación (Bogdan y Biklen, 1992; Goetz y LeCompte, 1988; Kushner, 2002; Stake, 1999, 2005).

En relación al contexto, hay que decir que esta investigación se inició con un primer contacto con los equipos directivos de los 21 conservatorios superiores de música que configuran esta oferta educativa. Algunos miembros de estos equipos, sensibilizados con el estudio, nos pusieron en contacto con profesorado dispuesto a colaborar que, a su vez, nos facilitó el contacto con los y las estudiantes. Es por ello que los sujetos evaluados, a pesar de su elevado número no representan a la totalidad, por lo que nuestro interés, lejos de pretender generalizar, va en la dirección de obtener información que determine con detalle y matices la atracción o el rechazo hacia la interpretación y el estudio de estas obras.

Se realizaron entrevistas semi-estructuradas a sesenta estudiantes en dos momentos del estudio de una obra atonal, en las primeras semanas de estudio y cuando la obra estaba preparada para ser interpretada en concurso, examen o concierto. Así, por tratarse de entrevistas semi-estructuradas, la respuesta del o la informante puede modificar o reconducir la dirección de otras preguntas. En este caso, la alusión al gusto por la música contemporánea fue tan frecuente e interesante, que generó la creación de una nueva categoría para el análisis global de las entrevistas.

4. Resultados y discusión

Casi la mitad de los sujetos evaluados comenta su atracción o rechazo hacia la música contemporánea en el transcurso de la conversación aunque, como ya hemos apuntado, tal comentario no ha sido solicitado de modo expreso en la mayor parte de las entrevistas. En este apartado distribuiremos las opiniones del alumnado en los grupos a favor de la atracción o el rechazo, aunque dentro de cada uno de ellos surgen subcategorías que pasaremos a analizar.

4.1 Sujetos que no disfrutaban con la música contemporánea

A pesar de tratarse de personas que voluntariamente se prestaron para llevar a cabo la investigación, dos sujetos manifiestan de modo expreso su rechazo, incluso en dos casos a tocar este tipo de música. Así el sujeto 8, saxofonista y mujer, ante la pregunta “¿Te gusta tocar?” señala: “Solo cuando es obligatorio, cuando hay que hacer un trabajo, pero si no, no”. El sujeto 38, trombonista y hombre, ante la pregunta de si disfruta más como oyente o como intérprete, señala: “Se sufre de las dos formas”.

4.1.1 Dificultades de comprensión y preferencia por la interpretación

El resto de personas que podemos clasificar en este grupo (diez estudiantes) matizan que el rechazo inicial se debe a dificultades de comprensión que se mitigan después de varias audiciones o con el estudio. Parece ser que la interpretación frente a la mera escucha incrementa esencialmente el gusto por esta música.

Los sujetos 34, 36, 39, 43, en este caso hombres, atribuyen la distancia que sienten hacia este lenguaje a las dificultades de comprensión que les aporta. El sujeto 43 en la segunda

entrevista reconoce que después del estudio acabó gustándole la obra atonal. “Lo contrario de la idea inicial”. El sujeto 40, trombonista y hombre, igualmente, no disfruta demasiado como oyente, pero manifiesta su preferencia cuando la interpreta: “Para mí se me hace mejor como intérprete, en el sentido de que es complejo, no son secuencias fáciles de memorizar, tiene muchos recursos del instrumento, y entonces son difíciles de hacer, de tocar, tienes que estudiar bastante, tienes que tener más concentración. Entonces como intérprete yo creo que mejor. En cambio como oyente se me hace un poco duro”.

El sujeto 59, arpista y mujer, distingue también entre audición e interpretación, asegurando que cuando interpreta, la comprende mejor y entonces la valora más: “Mejor como intérprete, porque como oyente, no sé si porque me cuesta entenderla no valoro lo bonita que puede llegar a ser, pero como intérprete la valoro mucho más, porque puedo sacarle todo lo que tiene dentro y puedo comprenderla más”.

4.1.2 Necesidad de varias audiciones

El sujeto 55, clarinetista y hombre, incide en la idea de que hay que incrementar la audición de este tipo de música:

“Y tampoco es costumbre ir a conciertos de música atonal sobre todo cuando eres más joven, y luego cuando ya te haces más mayor y también tienes que tocar tú este tipo de piezas tienes que dominar este tipo de música. Que aunque al principio pueda parecer que no gusta es cuestión de oír más porque no tenemos la costumbre de oír... no sé es mi opinión”.

Como el sujeto 2, estudiante de trompa y hombre, cuando afirma:

“...en mi casa somos músicos y siempre he tenido contacto con todo tipo de música y también con la música atonal, aunque en menor medida, ya que es menos agradecida la

primera vez que la escuchas, y luego con el trabajo...., es mi sensación. Creo que después de dos o tres escuchas ya la empiezas a disfrutar”.

Las tres sub-categorías que derivan de este grupo que muestra escasa atracción hacia la música contemporánea: problemas de comprensión, necesidad de varias audiciones y ayuda de la interpretación se encuentran apoyadas por los autores que aluden a la intensa enculturación tonal (Imberty, 1969, Ball, 2011), por un lado, y a la múltiple activación cognitiva de la interpretación instrumental (Altenmüller y Gruhn, 1998, Altenmüller, 2003), por otro. La necesidad de un mayor espacio sonoro en nuestra sociedad para este tipo de música corresponde al componente social derivado del control del mercado de nuestro ocio cultural, que va encaminado a la música que podemos denominar como comercial, y al componente académico o curricular, que tendría que acercar mucho más la práctica a la teoría.

4.2 Sujetos que muestran gusto por la música contemporánea

Encontramos una tendencia en trece sujetos al interés y disfrute por este tipo de música, más cuando es interpretada que cuando se escucha y, en muchos casos, la labor de un profesorado implicado es fundamental.

4.2.1 Mayores posibilidades para la creatividad

El sujeto 4, clarinetista y mujer, encuentra, después de haber estudiado la obra y en la interpretación de música atonal, interesantes posibilidades para la expresión creativa. Así, sugiere:

“Yo creo que siempre se tiene un poco de prejuicio con la música atonal, que la gente no está muy dispuesta....Pero bueno, siempre se tiene más miedo a tocarla. Yo creo que es una gran posibilidad, porque creo que es complicado expresar emociones, pero yo me he

sentido muy cómoda tocándolo y creo que he conseguido el objetivo de hacer mi versión. Yo creo que te da más ventaja, más libertad para la interpretación, porque en una obra clásica o romántica el autor pone exactamente lo que quiere, pero en estas obras, bueno, a veces también te pone anotaciones, pero en esta obra de Berio al principio pone “carácter improvisado”. Entonces te da más pie a hacer lo que tu quieras. Y yo creo que esto anima a la gente a interpretar música atonal, porque da una gran posibilidad. No sé, a mí me gusta mucho”.

El sujeto 13, violonchelista y varón, afirma en esta misma línea:

“Lo que más cuesta al principio es descifrarla, digitarla, poner los arcos. Bueno, leerla. Cuando tienes todo esto interiorizado, luego tienes que dar la mayor gama de colores posible, expresar los sentimientos más diversos que se puedan sacar de la obra o lo que quiera transmitir el autor. Me siento muy cómodo tocando y creo que debemos sentirnos así los músicos de hoy en día porque es la música que se está componiendo”.

El sujeto 14, también violonchelista y varón, destaca igualmente las posibilidades creativas cuando dice:

“Y como intérprete da mucho juego. Y no estás tan encorsetado como con otras cosas. A mí me gusta mucho. Yo le pedí (al profesor) tocar esta obra. Puedes jugar más, moldear más y no pasa nada. Puedes buscar muchas cosas, estructuralmente,... No estás tan ceñido a la partitura. Tienes que jugar, mucho, a mí me parece muy interesante. Puedes buscar la belleza, el sonido... mucha variedad. Y buscas muchos estímulos tuyos que puedes hacer llegar al público”.

4.2.2 Preferencia por la interpretación

El sujeto 11, flautista y mujer, señala que incluso le gusta más tocar música atonal que tonal y que ha escuchado mucho desde pequeña. En la segunda entrevista manifiesta: “Me divierte mucho montar este tipo de obras. Prefiero tocar frente a escuchar. ... todo se siente más cuando se toca. Escucho conciertos, pero creo que esta música necesita más concentración para ser escuchada....”

La diversidad de estilos en la música contemporánea, ya apuntada por Bianchi (1985) o por Ordoñana (2011) es señalada por el sujeto 10, trompetista, cuando declara:

“Mi experiencia personal es que es una música que, en general, me apasiona, aunque comprende muchos tipos, hay muchas variedades, muchos tipos de autores, no se ciñe a un estilo concreto..... Dentro de la música atonal hay muchos campos distintos. Mi experiencia es que me gusta más interpretarla que escucharla. Es difícil de entender y cuanto más se comprende desde el punto de vista del intérprete creo que más se disfruta. Me parece que se disfruta más desde el intérprete, el creador de la música, que desde el oyente”.

A este respecto, recordemos que estos estudiantes se encuentran prácticamente en un nivel profesional, ya que fueron grabados y entrevistados en los últimos cursos de su carrera y, como señala Altenmüller (2003, p. 523), “la interpretación musical a nivel profesional es una de las tareas con mayor demanda al sistema nervioso central, implica una ejecución precisa y rápida, y movimientos físicos extremadamente complejos bajo un continuo feedback auditivo”.

No debes extrañar, por lo tanto, que la vía de la interpretación sea la más adecuada para su difusión, lo que nos debería invitar a incrementar su espacio en el currículo de enseñanza general, tal como apuntan los autores más arriba citados: Muñoz (2004), Valls y Calmell (2010), o Urrutia (2012).

4.2.3 Atracción por interés musical

El sujeto 31, pianista y varón, encuentra en estas obras interés y nuevas posibilidades sonoras cuando afirma:

“Creo que trabajar estas obras es interesante, enriquece, ya que permite trabajar con otras sonoridades del instrumento, es otra forma de ver el piano, otros aspectos del instrumento, da más matices al instrumento”.

El sujeto 5, flautista y varón, reconoce que sus gustos musicales han cambiado en los 4 cursos en el conservatorio superior. Sostiene: “Escucho música atonal. No es mi favorita, pero me parece interesante. Contrasta con otras épocas”. Manifiesta sentirse más cómodo interpretando que escuchando música atonal.

Algo semejante ocurre con el sujeto 6, también flautista y varón, cuando manifiesta: “A mí la música atonal no me llamaba. No me despertaba lo mismo que la música clásica o romántica. Pero desde que te obligan a tocarla y a sentirla pues la ves de otra forma. Y parece que le ves más interés”. Asegura ir a conciertos de música atonal desde que es intérprete.

En la misma línea, el sujeto 22, guitarrista y varón, manifiesta haber modificado sus gustos e interés a raíz del inicio en la interpretación. El sujeto 30, cantante y mujer, manifiesta igualmente interés, y preferencia (diversión) por la interpretación frente a la escucha.

4.2.4 El factor visual

El sujeto 12, violonchelista y varón, destaca la influencia de la información visual en el reconocimiento auditivo:

“Como oyente, creo que en la música contemporánea es muy importante la interpretación, el aspecto visual. Que vayas a un concierto y depende de quién y cómo lo toque, para tu valorarla. Hay mucha diferencia, es importante la flexibilidad... Es casi como un actor.

Buscar la música como intención, lo que quieres transmitir. Entonces, cuando te encuentras con música interpretada así, a mí me parece fascinante. Y creo que puede llegar a mucha gente, y mucho.... Y como oyente me gusto mucho, hay que pararse y poner más de tu parte”.

4.2.5 Influencia del profesorado

El profesorado ejerce un papel fundamental en la inclinación hacia el disfrute con este tipo de música. La matrícula en asignaturas específicas de instrumento contemporáneo impartidas por profesorado que pudiéramos denominar de excelencia como experto en la interpretación de este tipo de música, y su incorporación a grupos de cámara u orquestales en esta línea, ha derivado en varios casos hacia una transformación en positivo hacia la atracción por la música atonal. El sujeto 20, pianista y varón, se refiere a su profesor como “un hombre que todo lo transmite con mucha pasión”. Refiriéndose al repertorio asegura que “me está sacando muchas cosas buenas ahora a mi forma de tocar y dentro de mi repertorio estoy incorporando obras y proyectos”. El sujeto 23, también pianista y varón, se siente atraído por esta música desde que la conoció, pero cursar la asignatura de piano contemporáneo ha incrementado su interés.

Así, en el grupo de personas que disfrutan con la música contemporánea encontramos aquellas que la perciben como un vehículo especialmente idóneo para el desarrollo de la creatividad. Quizá, y aprendiendo de otras manifestaciones artísticas, debemos introducir estos lenguajes en contextos educativos desde muy temprana edad y, no solo como audición pasiva, sino permitiendo que sea un recurso para la expresión creativa, tal como ya apunta la LOE (2006), que por primera vez para el currículo de educación primaria estructura los contenidos en dos grandes bloques: escucha, por un lado, e interpretación y creación, por otro. Nunca antes en la legislación educativa de este país la creatividad había ocupado un lugar tan destacado.

La dificultad para definir estilos comunes entre los compositores contemporáneos, el mayor efecto de interés más que de placer de este tipo de música, la importancia de la comprensión por familiarización, y el decisivo efecto de la información visual, nos conducen a sugerir que quizá sea un error intentar introducir el lenguaje contemporáneo en las salas de concierto con los mismos medios que se utilizan en el marco de la música clásica. La conveniencia de incrementar el número de audiciones para la comprensión de la obra, junto con los aspectos favorecedores de la información visual, invita a la configuración de espacios de contacto con la música contemporánea en los que se planteen iniciativas de preparación e intercambio entre compositores, intérpretes y público.

Hemos percibido a lo largo de esta investigación que la influencia del profesorado es decisiva en la configuración del gusto hacia la música contemporánea de sus estudiantes. Las dificultades y el ocasional rechazo de algunos y algunas docentes hacia este tipo de música (Ordoñana et al., 2006) deben ser subsanados, y la formación continua debe ir encaminada a la apertura hacia una mayor variedad de lenguajes musicales en el repertorio académico.

Por último, cabe destacar la importancia del componente de género que se aprecia en los sujetos participantes en esta investigación. Los y las estudiantes entrevistados son un total de 47 varones y 13 mujeres. También hay que subrayar que el profesorado interesado en participar que se constituyó en contacto con el alumnado corresponde en su mayor parte al género masculino. Lo mismo parece ocurrir en los grupos de rock o de jazz, en los que la presencia femenina es escasa y, muchas veces, limitada al papel de la voz. Aunque solamente se trata de una aproximación, podrían abrirse en nuestro contexto líneas de investigación como las planteadas por Colley (2008) y otros.

Agradecimientos

Este trabajo forma parte del Proyecto I+D 2008-2011, referencia EDU-2008-03401 “Audición, cognición y emoción en la interpretación de música atonal por estudiantes de grado superior de música”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España. Los autores manifiestan su agradecimiento al alumnado participante en la investigación, así como al profesorado por su colaboración desinteresada. También muestran su gratitud a los equipos directivos de los conservatorios superiores de A Coruña, Aragón, Asturias, Baleares, Madrid, Navarra, País Vasco, Salamanca y Valencia.

Referencias bibliográficas

Altenmüller E. (2003). Focal dystonia: advances in brain imaging and understanding of fine motor control in musicians. *Hand Clinics*, 19, 523-538.

Altenmüller, E. y Gruhn, W. (1998). La investigación de la función cerebral y la educación musical. *Eufonía*, 10, 51-76.

Archibeque C.P (1966). Developing a Taste for Contemporary Music. *Journal of Research in Music Education*, 14, 2,142-147.

Ariño A (2007). Música, democratización y omnivoridad. Music, Democratization and omnivority. *Política y sociedad*, 44, 3, 131-150.

Arriaga, C. y Madariaga, J. M. (2004). Condiciones contextuales de la motivación para el aprendizaje de la música. *Revista de Psicodidáctica*, 17, 65-73.

Ball P. (2011). Schoenberg, Serialism and Cognition: Whose Fault if No One Listens? *Interdisciplinary Science Reviews*, 36, 1, 24-41.

Bianchi, F.W. (1985). *The cognition of atonal pitch structures*. Michigan: UMI Dissertation Services.

Bogdan, R.C. y Biklen, S.K. (1992). *Qualitative research for education: an introduction to theory and methods*. Boston: Allyn and Bacon.

Colley, A. (2008). Young People's Musical Taste: Relationship with Gender and Gender-Related Traits. *Journal of Applied Social Psychology*, 8, 2039-2055.

Coulangeon, P. y Lemel, Y. (2007). Is 'distinction' really outdated? Questioning the meaning of the omnivorization of musical taste in contemporary France. *Poetics*, 35, 93-111.

Deliège, I. (1989). Approche perceptive de formes musicales contemporaines. En McAdams, S. y Deliège, I. (Eds.) *La musique et les sciences cognitives*. Bruselas: Pierre Mardaga editeur.

Glevarec, H. y Pinet, M. (2009). La "tablature" des goûts musicaux: Un modèle de structuration des préférences et des jugements. *Revue Française de Sociologie*, 50-3, 599-640.

- Goetz, J.P. y LeCompte, M.D. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Morata.
- Hallam S. (2006). *Music Psychology in Education*. London: Institute of Education. University of London.
- Hallam, S. (2002). Musical motivation: towards a model synthesising the research. *Music Education Research*, 4, 2, 225-224.
- Herrera, L. y Cremades R. (2011). Gustos musicales de los estudiantes de conservatorio. *Música y Educación*, 24, 85, 64-76.
- Imberty, M. (1969). *L'acquisition des structures tonales chez l'enfant*. Paris: Klincksieck.
- Imberty, M. (1993). How do we perceive atonal music? Suggestions for a theoretical approach. *Contemporary Music Review*, 9, 1, 325-337.
- Kushner, S. (2002). *Personalizar la evaluación*. Madrid: Ediciones Morata.
- Lerdahl, F. (1989). Structure de prolongation dans l'atonalité. En McAdams, S. y Deliège, I. (Eds.) *La musique et les sciences cognitives*. Bruselas: Pierre Mardaga Editeur.
- Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE), 1/1990, de 3 de octubre (BOE nº 238 de 4 de octubre de 1990).
- Ley Orgánica de Educación (LOE), 2/2006, de 3 de mayo (BOE nº 106 de 4 de mayo de 2006).
- Lorenzo, O., Pérez Garrido Á., y Rodríguez Sabiote, C. (2009). Preferencias Musicales de alumnos de Grado Superior del Real Conservatorio de Música "Victoria Eugenia" de Granada. En Ortiz, M. (Ed.) *Investigación en Educación y Derechos humanos*. Coimbra: Fernando Ramos Editor.
- Muñoz, E. (2004). *El desarrollo de la comprensión musical del niño de educación primaria: las estéticas del siglo XX*. Madrid: UAM Ediciones.
- North, A. C. y Hargreaves, D. J. (1995). Subjective complexity, familiarity, and liking for popular music. *Psychomusicology*, 14, 77-93.
- North, A. C. y Hargreaves, D. J. (1997). Liking for musical styles. *Musicae Scientiae*, 1, 109-128.

Ordoñana, J. A. (2011). *La estructura de la música atonal y las leyes de la percepción. Un estudio con profesorado y estudiantes de música*. Tesis doctoral no publicada. Iruña-Pamplona: Nafarroako Unibertsitate Publikoa-Universidad Pública de Navarra.

Ordoñana, J. A., Almoquera, A., Sesma, F. y Laucirica, A. (2006). La atonalidad en la enseñanza musical. *Música y Educación*, 66, 51-74.

Paynter, J. (1991). *Oír, aquí y ahora. Una introducción a la música actual en las escuelas* (trad. de Juan Schultis). Buenos Aires: Ricordi Americana . [original: *Hear and now*. London. London Universal Edition, 1972]

Paynter, J. (1999). *Sonido y estructura*. (trad. de Hamish Urquhart). Madrid: Akal. [original: *Sound & Structure*. Cambridge. Cambridge University Press, 1992]

Rentfrow P., Goldberg L. y Levitin D. (2011). The Structure of Musical Preferences: A five-factor Model. *Journal of Personality and Social Psychology*, 100, 6, 1139-1157.

Schafer, R. M. (1969). *Ear clearing: notes for an experimental music course*. Toronto: Berandol Music Limited.

Stake, R. (2005). Qualitative case studies. En Denzin, N. y Lincoln, Y. (ed.) *The Sage handbook of qualitative research*. Thousand Oaks: Sage.

Stake, R. (1999). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Ediciones Morata.

Urrutia, A. (2012). *La presencia y el uso de la música contemporánea en la educación secundaria. Un estudio en la Comunidad Autónoma del País Vasco*. Tesis doctoral no publicada. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea. Universidad del País Vasco

Valls, A. y Calmell C. (2010). *La música contemporània catalana a l'escola*. Barcelona: Dinsic.