
Dossier

Reflexiones en torno a mi labor como docente e investigador en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral



Reflections on my work as a teacher and researcher at the Instituto Superior de Música of the Universidad Nacional del Litoral

Dante Grella*

Universidad Nacional del Litoral, Argentina
dantegrella@gmail.com

Revista del Instituto Superior de Música

núm. 26, e0072, 2024

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-E: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 28 Agosto 2024

Aprobación: 15 Septiembre 2024

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.26.e0072>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6455109006/>

Resumen: El artículo tiene características de reflexión autobiográfica, relacionada con el paso del autor por el Instituto Superior de Música (ISM) de la UNL, durante más de 30 años, como docente e investigador. A lo largo de su extensa relación con la institución, fueron surgiendo diversos temas e interrogantes en torno al hecho creativo, a la enseñanza y a la investigación, que dieron lugar a una serie de planteos y de búsquedas que fueron enriqueciendo la labor llevada a cabo durante todo ese tiempo. Se dio también una estrecha relación con la *Revista del ISM*, a través de la publicación de artículos de su autoría, como también ejerciendo la función directiva de dicha publicación en uno de sus números. Todos estos puntos son tocados a lo largo del artículo; algunos de ellos bajo la forma de una mención general, y, otros, con detenimiento y como puntos de referencia para generar reflexiones acerca de los mismos.

Palabras clave: reflexiones, docencia, investigación.

Abstract: *The article has the characteristics of an autobiographical reflection, related to the author's time at the Instituto Superior de Música (ISM) of the (UNL), for more than 30 years, as a teacher and researcher. Throughout his extensive relationship with the institution, various topics and questions*

Notas de autor

- * Compositor, profesor e investigador, nacido en Rosario, Argentina, en 1941. Profesor de Acústica, Organología y Música Electroacústica en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario. Ex profesor e investigador en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Autor de numerosos ensayos sobre pedagogía de la composición, análisis, orquestación y creación musical contemporánea de Latinoamérica. Compositor y profesor invitado en numerosos festivales de música contemporánea, en Argentina y distintos países de Sudamérica, Norteamérica y Europa. Sus obras han sido premiadas en diversas oportunidades. En 2019 recibe distinciones de la Fundación Konex y de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. Es miembro de número del Colegio de Compositores Latinoamericanos. En 2023 es distinguido como ciudadano y artista distinguido de Rosario, por el Concejo de la ciudad. Su producción abarca más de 120 obras, que incluyen música instrumental, vocal, electroacústica y de medios mixtos.
-

arose around the creative act, teaching and research, which gave rise to a series of approaches and searches that enriched the work carried out during all that time. There was also a close relationship with the Revista del ISM, through the publication of articles by his authorship, as well as exercising the management function of said publication in one of its issues. All these points are touched upon throughout the article; some of them in the form of a general mention, and others, in detail and as points of reference to generate reflections about them.

Keywords: *reflections, teaching, research.*

El presente trabajo adoptará un enfoque autobiográfico, a través del cual compartiré una serie de reflexiones y recuerdos sobre mi trayectoria en el Instituto Superior de Música (ISM) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), tanto en mi rol de docente como de investigador. No habrá en él una mención a fechas específicas, sino el desarrollo —recordando y escribiendo— sobre situaciones que cobran importancia vivencial en mi memoria en relación con mi trayectoria en esa casa de altos estudios.

Fue alrededor de 1974 o 1975 cuando, residiendo en la ciudad de Tucumán y desempeñándome como docente en el Departamento de Artes y en la Escuela de Música de la UNT, decidí, junto con mi esposa, regresar a la ciudad de Rosario. Al mismo tiempo, me enteré de que en el ISM de la UNL se habían abierto concursos para las cátedras de Composición y de Instrumentación y Orquestación, correspondientes al Ciclo Superior del Plan de Estudios de ese entonces. Decidí presentarme a ambos concursos y obtuve los dos cargos. Recuerdo que en el jurado de «Composición» estaban Luis Ángel Machado y Jorge Martínez Zárate, y en el de Instrumentación y Orquestación, Simón Blech y Jorge Rotter.

Comencé entonces con la actividad docente en el ISM, y durante esta etapa inicial, se produjo un hecho sumamente importante que, en mi opinión, merece una primera reflexión: dentro de mis clases de Composición estaba presente (y de hecho, siempre lo sigue estando) el análisis de obras como punto de apoyo para el formación inherente a la actividad creativa. Por aquel entonces, practicaba el análisis en función de lo que podemos llamar metodologías y terminologías «tradicionales», o «convencionales».

En las clases, iba desarrollando los temas propuestos, y podía responder sin inconvenientes los diversos interrogantes que los alumnos planteaban en relación a cada obra cuyo análisis encarábamos. Pero, por otra parte, iba notando cada vez más que aquella metodología analítica mostraba falencias que no me conformaban, y que seguir utilizándola me ubicaba en una situación cómoda (en tanto podía —de algún modo— llevar a cabo sin inconvenientes mi trabajo), pero que me resultaba cada vez más insostenible. ¿Y esto por qué?, porque me encontraba utilizando para las clases una metodología de análisis que, sin duda alguna, había sido formulada en función de su aplicación al examen de obras pertenecientes a una determinada franja temporal dentro de la música occidental; específicamente, la música producida entre —aproximadamente— el barroco medio y el posromanticismo.

Entonces, tomé conciencia de que toda aquella terminología (que habla de motivos, frase, períodos, etc.) solo resultaba coherente (y hasta cierto punto) cuando era aplicada al análisis morfológico de música perteneciente a la franja cronológico-cultural que señalara más arriba. Porque, cuando se trataba de analizar canto gregoriano, o música del *Ars Nova*, o de un compositor como Debussy, u obras de la segunda mitad del siglo XX, pertenecientes a las diversas líneas de pensamiento musical de vanguardia (por solo señalar algunos ejemplos), la mayor parte del andamiaje terminológico que estaba empleando (y que enseñaba a los alumnos) se volvía inutilizable en su mayor parte. Y esto ocurría aún con obras pertenecientes a las etapas histórico-culturales en función de las cuales había sido acuñada la metodología y su correspondiente terminología. Si bien los seccionamientos de las formas tenían por base el agrupamiento de los compases en función de los múltiplos de 2 (o sea: 4, 8, etc.), me encontraba con que, aún en un compositor tan representativo del clasicismo como Mozart, aparecían segmentaciones de la forma que se apartaban muy frecuentemente de aquel modelo.

También en lo inherente a las formas observadas desde un punto de vista comparativo (donde empleamos letras A, B, etc.) u otro tipo de símbolos para denominar a cada parte de las mismas, encontré limitaciones que distorsionaban la esencia de aquello que estábamos analizando. Me enfrenté a problemas semejantes cuando analizaba con los alumnos las obras desde un punto de vista funcional (o sea: temas, transiciones, introducciones, etc.). Todo esto me llevó a replantear la metodología analítica desde sus bases mismas, y a ir

desarrollando, poco a poco, un enfoque metodológico que —dentro de lo posible— fuese cubriendo las falencias a las que enfrentaba en aquellas clases. Así, fui poniendo en práctica con los alumnos de aquel momento, los replanteos metodológicos con sus correspondientes cambios terminológicos, que fueron dando pie a la puesta a prueba de ese cambio radical de enfoque.

Algo que resultó de fundamental importancia, fue el constante intercambio con aquellos alumnos, escuchando sus preguntas y comentarios; esto me ayudó en grado sumo a ir perfeccionando las características del planteo metodológico que estaba proponiendo, corrigiendo falencias y afinando conceptos. Es por eso que aquellas primeras clases en el ISM fueron sin duda el punto de partida para la concepción y puesta en práctica de mi propio pensamiento en cuanto al enfoque del análisis musical.

Con respecto a mis clases de Orquestación (que era, como manifesté antes, la otra asignatura que había obtenido por concurso), se planteó una situación que me resulta muy agradable recordar: llevé a cabo el dictado de dicha asignatura, hasta el día en que el Director del ISM en aquel momento (Guillermo Bonet Müller, a quien recuerdo siempre con sincero afecto y amistad) me llamó a su despacho y me dijo: «mirá Dante, Washington Castro ha regresado a Santa Fe como Director de la Orquesta Sinfónica Provincial y me gustaría tenerlo como profesor en el Instituto, el problema es que la única materia que le interesa dictar es Instrumentación y Orquestación. ¿Vos estarías dispuesto a cederle el lugar en esa asignatura?». No solo le dije que sí a Guillermo Bonet, sino que lo hice con el mayor gusto. Yo había tomado, años antes, clases particulares de Orquestación con Washington Castro. Y desde entonces, me ligó a él una profunda y sincera amistad, que se mantuvo siempre en el tiempo. Por lo tanto, fue un gran gusto ceder el lugar al Maestro Castro, a quien apreciaba y admiraba como profesional y como persona.

Por otra parte, y dado que los representantes de la dictadura militar habían anulado todos los concursos docentes universitarios llevados a cabo antes de que ellos tomaran el poder, yo había perdido mi carácter de profesor ordinario, y había pasado a ser profesor interino, por lo cual no había ningún inconveniente administrativo para que el Mtro. Castro tomara a su cargo la clase de Orquestación, con gran alegría —como ya manifesté— de mi parte.

Al dejar la cátedra de Instrumentación y Orquestación, el ISM me ofreció el dictado de las siguientes asignaturas: Contrapunto Modal, Contrapunto Tonal, Fuga y Acústica y Organología, aumentando así la carga horaria. En aquel momento, existía la carrera de Profesor de Armonía y Contrapunto, razón por la cual, los alumnos de la misma debían cursar las asignaturas Contrapunto Modal, Contrapunto Tonal, y finalmente, Fuga.

Esta etapa de trabajo intenso en el campo de las texturas contrapuntísticas fue muy importante para mi propio trabajo creativo. Y esto se dio a raíz de que la enseñanza de las distintas técnicas inherentes a dicho campo, y la exploración analítica de obras contrapuntísticas pertenecientes a distintas etapas históricas de la música occidental, incrementaron particularmente mi interés en el trabajo con texturas basadas en la simultaneidad de distintos planos sonoros. Dicho interés ya era inherente a mi trabajo compositivo desde sus comienzos, pero la labor intensiva de enseñanza del contrapunto hizo que desde aquella época —y hasta la actualidad— siguiese explorando dicho tipo de planteos texturales.

Dejando que la memoria juegue en el recuerdo de aquella etapa en que la enseñanza del contrapunto era el centro de la actividad docente desarrollada entonces en el ISM, aparece una anécdota que quedó siempre presente en mi mente, y sobre la cual necesito detenerme para reflexionar. Durante una de las clases de Contrapunto Tonal, recuerdo estar tocando en el piano una de las Invenciones a 2 voces de J. S. Bach, a los fines de analizarla. Los alumnos estaban de pie, rodeando al piano, escuchando y mirando la partitura. En un momento dado —en que estaba haciendo alguna observación sobre la obra en cuestión—, una de las alumnas

me pregunta: «Profesor: ¿todas las obras de Bach son geniales por el (solo) hecho de haber sido compuestas por él?». No recuerdo exactamente qué es lo que respondí en ese momento, pero creo que el tema tiene la suficiente importancia (no solamente con relación a J. S. Bach, sino desde un punto de vista genérico) como para dedicarle una reflexión y compartir mi pensamiento al respecto.

Creo, muy definidamente, que en cualquier disciplina a la que alguien se dedique, existe lo que podemos llamar «condiciones naturales» para desarrollar dicha actividad (también lo podemos llamar «talento», o utilizar cualquier otra denominación que represente aquello a lo que me estoy refiriendo). Siento que esto es algo muy real y natural, y que no todas las personas tenemos ese tipo de cualidad para el desarrollo de cualquier disciplina o actividad (de hecho, no me pondré a indagar el por qué, dado que no es del campo de mi pertenencia; solo lo planteo desde un punto de vista absolutamente intuitivo, y de observador de lo que ocurre en la realidad). Particularmente, tuve padres (ambos) que han sido importantes figuras en el campo de las artes visuales, pero yo no tengo ninguna habilidad natural para el dibujo. Por lo tanto, creo que lo que planteo aquí no tiene, en absoluto, ningún sentido discriminatorio, sino simplemente de reconocimiento de determinadas afinidades y condiciones que cada ser humano posee para desarrollarse en cierto campo (o campos).

Y lo que vengo manifestando conduce directamente al terreno de lo que implica el proceso de enseñanza–aprendizaje: considero que toda persona tiene el derecho a recibir formación sólida en aquel —o aquellos— campos que sean de su interés y elección. Esto debe ser absolutamente igualitario, y sin ningún tipo de concesiones. Ahora bien: una vez que esa persona ha logrado acceder al conocimiento y nivel de formación necesario (como el que ofrece cualquier carrera universitaria, por ejemplo), aparecerá —en forma natural— la diferenciación entre quien posee eso que podemos llamar «talento» (o como se le quiera denominar) y quien no lo tiene, o lo tiene en menor medida (a igualdad de formación, naturalmente).

Ahora bien, planteado esto, nos encontramos con que la situación es mucho más compleja todavía. ¿Y por qué?: porque, concluido su proceso formativo básico, cada individuo se encuentra en libertad de hacer aquello que necesite hacer, y de la manera que le resulte necesaria (o sea: utilizará las herramientas que le fueron brindadas en la forma que su interior se lo dicte). Pero, el producto resultante de su trabajo (la composición musical, en el caso al que me estoy refiriendo) se insertará inevitablemente en el contexto cronológico, histórico y social del momento en que le toque vivir a esa persona. Y allí, comenzarán a darse (necesariamente) los procesos comparativos con —en este caso— la música producida contemporáneamente, y allí es donde comienzan a jugar gustos, modas, técnicas, contexto social que entrarán en contacto con ese producto creativo. Y, en función de todo esto, la música producida por ese individuo será más o menos aceptada, más o menos rechazada, o quizás, ignorada.

Asimismo, creo que, si lo que denominamos «talento» existe (en mayor o menor grado) en una persona, se manifestará en el hecho de que su producción creativa hará un uso particular y absolutamente individual de las «herramientas» que asimiló durante su proceso formativo. O —y considero que esto es aún más importante— ese ser humano creativo generará nuevas «herramientas» y técnicas como vehículo para satisfacer las nuevas necesidades expresivas que aparezcan en su interior. Y todo esto ocurrirá, ya sea tomando como referencia la formación que ha recibido, o tal vez rompiendo con ella, pero no de manera arbitraria ni por el simple hecho de disentir —lo cual es típico de quienes carecen de formación, talento o ambos—, sino alejándose por profundas necesidades internas y por decisión propia de aquello que conoce muy bien, pero que ya no le permite encontrar nuevos caminos. Creo que un ejemplo paradigmático de esto es Arnold Schönberg, quien, después de adquirir y demostrar a través de importantes obras como *Noche transfigurada* y *Gurrelieder* un conocimiento profundo del sistema tonal clásico-romántico, tanto en lo técnico como en lo estético, se propuso y logró la creación de nuevas herramientas compositivas al entrar en la etapa atonal de su obra.

También creo que es necesario considerar al respecto, al menos dos cuestiones que —en mi opinión— no suelen quedar muchas veces lo suficientemente claras: tenemos, por una parte, lo que podemos denominar como la «belleza intrínseca» de una obra musical, y por otro el aporte (o no) de la misma a la prosecución del proceso histórico de la creación musical. Y considero que distinguir claramente estos dos aspectos es de suma importancia, porque se corre el riesgo de confundir las características de dicha obra como «objeto» con su potencial en tanto generador de nuevos campos que proyecten «nuevas luces» que permitan avanzar hacia el futuro a la composición musical como disciplina y como testimonio vital de cada momento histórico.

En el caso de J. S. Bach, más allá de la excepcional belleza de su música, nos encontramos frente a un creador musical que logra de un modo magistral la integración de las técnicas contrapuntísticas (que —para su época— ya pertenecían al pasado de los siglos XV y XVI) y el nuevo sistema tonal, que había aparecido definitivamente en la escena de la creación musical en el Barroco Medio.

Pero, volviendo entonces a la pregunta de aquella alumna de la clase de Contrapunto Tonal, considero hoy que le respondería de la siguiente manera: «Si bien J. S. Bach es sin duda un compositor genial, y todas sus composiciones son de un altísimo valor artístico y de una maravillosa belleza a nivel perceptivo, considero que hay que hacer una clara distinción entre lo que representa dentro de su producción una de sus *Invenções a 2 voces* frente a obras como la *Misa en si menor* o *El Arte de la Fuga*, por ejemplo. Las Invenções, originariamente, eran material que el compositor creaba para la práctica de sus alumnos de clavecín, en tanto que la *Misa en si menor* es una obra monumental, donde el compositor alcanza una magnitud enorme desde cualquier ángulo que la observemos».

Por lo tanto, considero que lo importante es reconocer a Bach como un compositor genial, tanto por la belleza intrínseca de su obra como por su contribución a la historia de la música occidental. Sin embargo, la pregunta, tal como fue formulada, carece de lógica. Aquel caso fue, sin duda, producto de una maravillosa inocencia e ingenuidad, que hoy agradezco (aunque, con el paso del tiempo, no recuerde el nombre de quien la hizo), ya que fue el detonante de la reflexión que acabo de compartir.

En la continuidad de estas reflexiones alrededor de situaciones ocurridas en el ISM, quiero referirme ahora a un aspecto que me resultó particularmente importante, y es la labor desarrollada en el campo de la investigación musical. No es mi especialidad la musicología, pero, desde hace largos años tengo la necesidad de indagar en determinados campos relativos a la creación musical.

Al respecto, ya desde finales de la década de 1960, sentí una imperiosa necesidad de conocer la historia de la actividad creativo–musical en mi ciudad natal (Rosario), así como la de indagar sobre las músicas étnicas (particularmente las pertenecientes a las comunidades indígenas de Argentina, y luego —más abarcativamente— a Latinoamérica). Así las cosas, un día de algún año que no puedo precisar, me crucé en el ISM con Norma Gianotti, y ella me preguntó si no había pensado en presentar un proyecto de investigación a la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNL, para su evaluación. No conocía sobre la existencia de dicha área en la institución, lo que despertó un entusiasmo inmediato.

Así fue que elaboré la presentación de un primer proyecto sobre «Creación musical argentina desde la década de 1950». El mismo fue aprobado, y de ese modo comencé a desarrollar esta nueva actividad en el ISM. Le siguieron otros, sobre «Los lenguajes contemporáneos en la producción musical latinoamericana del siglo XX», «La forma en la creación musical latinoamericana del S. XX», y un último proyecto —que quedó inconcluso, a raíz de mi jubilación— sobre «El ritmo en la producción musical latinoamericana del siglo XX».

Toda esta etapa de trabajo en el campo de la investigación fue afianzando progresivamente mi pensamiento, mi ubicación y pertenencia como compositor en este continente llamado Latinoamérica, una postura que se ha seguido afianzando sin interrupción hasta el día presente. Sin duda, toda aquella labor investigativa realizada en el ámbito del ISM fue el detonante de una toma de posición que había permanecido latente durante muchos años.

Aparecen ahora dos anécdotas sobre un mismo asunto, que generan nuevamente mi reflexión. Se refieren a un punto que me resulta de particular importancia en cuanto lo que representa la interrelación entre el trabajo creativo, por una parte, y la consideración analítica del mismo, por otra.

La primera de ellas: una tarde, mientras me encontraba trabajando en algunos de los proyectos de investigación mencionados (en la pequeña sala, al final del segundo patio, en la calle San Gerónimo 1750) entró una alumna, que manifestó: «Profesor, estoy cursando la materia de «Introducción a la Investigación», y nuestro profesor nos ha pedido que tomemos una obra de compositor argentino contemporáneo para llevar a cabo su estudio. He elegido su obra *Glaciación* (para sonidos electrónicos), y quiero preguntarle si los grupos de ataques en el comienzo de la obra están planteados en base a múltiplos del número... (no recuerdo si el número que mencionó era 8, 11, 14, o cualquier otro; para el hecho, carece de importancia, de todos modos), porque he estado analizando este punto, y evidentemente ocurre eso». Mi respuesta fue: «lamento mucho decepcionarte, pero cuando compuse esa parte de la obra, para nada pensé en una relación numérica de ningún tipo; simplemente, fui agrupando los ataques del modo que necesitaba hacerlo, porque quería que esa parte sonara así».

La segunda anécdota se refiere a algo similar y que ocurrió en tiempos en los que Jorge Molina era Director del ISM, con quien mantuve siempre una gran amistad. Un día, Jorge me llamó a su despacho para conversar. En aquella época, él era parte de un centro de estudios («Centro transdisciplinario de investigaciones de estética»), que reunía gente de muy diversas disciplinas artísticas y humanísticas, y producía periódicamente una publicación titulada *Summarium*, consistente en un libro de gran calidad y con material de indudable interés. En aquella ocasión me comentó que en el próximo número de dicha publicación (año 1996) iba a ser incluido un trabajo suyo sobre el tema «La repetición en la música argentina contemporánea». En dicho artículo, Jorge llevaba a cabo una descripción analítica —en función del tema a tratar— de una obra de Mariano Etkin (no recuerdo en este momento su título), y de mi composición *Memorias* (1984), para flauta en sol, guitarra y percusión. Durante nuestro encuentro, Jorge tenía la partitura sobre su escritorio, y me manifestó que él encontraba (analíticamente) que la pieza presentaba los rasgos de una forma «sonatoide» (recuerdo muy particularmente aquel término que él utilizó para significar que encontraba en esa obra los rasgos morfológicos genéricos de un «allegro-sonata»). Inmediatamente, me mostró el análisis que lo conducía a dicha aseveración y, evidentemente, su conclusión era absolutamente lógica.

También, en este caso, le manifesté que en ningún momento había realizado un planteo conceptual de ese tipo durante la composición de la obra. Pero a la vez, le dije que si a través de su estudio (que, por otra parte, era muy detallado y estaba muy profesionalmente llevado a cabo) llegaba a dicha conclusión, así debía publicarla en su artículo.

¿Y por qué le manifesté eso?: sencillamente, porque considero que, durante un proceso analítico de cualquier forma sonora, lo que estamos analizando es lo que nos muestra la obra, independientemente de cómo lo haya planteado el compositor. El análisis está observando en un producto (la obra) terminado, y el analista está extrayendo sus propias conclusiones a partir de los tipos de organizaciones de los eventos sonoros que va descubriendo a través de su trabajo. Y no es objeto del análisis «desandar» el camino recorrido por el compositor durante el proceso creativo. Quien analiza una obra musical está observando «lo que ya está hecho», y extrayendo de allí sus propias conclusiones. Es por eso que, desde hace largo tiempo, me gusta hablar de un tipo de análisis «interpretativo», donde quien analiza va observando las interrelaciones entre

los eventos sonoros que constituyen una forma, y a partir de allí va realizando una suerte de «reconstrucción descriptiva» de la misma. Por lo tanto, no hay duda que una cosa es componer música, actividad en la cual — al menos en mi caso— se da constantemente un intercambio dinámico entre razón e intuición. La intuición provee el impulso inicial que desencadena el proceso creativo, y entonces la razón —la reflexión— cumple el rol de «formalizadora» de aquello que fue generado por el impulso intuitivo.

El análisis, en cambio, tiende a poner en evidencia los modos en que la materia sonora ha sido organizada, desde el punto de vista de que plantea la «herramienta metodológica» de quien analiza. Entonces, el análisis lo que hace es mostrar «lo que está allí», en la forma sonora analizada, independientemente del planteo (más o menos intuitivo o más o menos racional) que haya podido llevar a cabo el compositor (con excepción, claro está, del caso en el cual el análisis es practicado para tratar de «desentrañar» los procesos compositivos, los modos de trabajo de un determinado compositor).

Entonces, resulta evidente que resulta absolutamente lógico y aceptable el hallazgo de aquella alumna en *Glaciación*, como el de Jorge Molina en *Memorias*. Son claros ejemplos de lo que denomino «análisis interpretativo».

Volviendo ahora a mis pensamientos sobre lo que significó toda aquella etapa de trabajo en el campo de la investigación sobre la creación musical argentina (en particular) y latinoamericana (en general), a través de los proyectos presentados a la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNL, debo decir que me generó una fuerte necesidad de difundir, en la medida y el modo que me fuese posible, la producción musical del continente del cual me sentía (y de hecho, me siento) parte. Y esto, en función de una toma de conciencia cada vez mayor con respecto al hecho de que los músicos de Latinoamérica nos formábamos (desde siempre, diría) con una mentalidad totalmente europea, y con un desconocimiento absolutamente mayúsculo y preocupante en cuanto a la producción musical de nuestros países, de nuestro continente en general (desde las músicas indígenas hasta las expresiones sonoras de la época en que nos toca vivir). Me daba cuenta de que era como vivir en una fantasía, donde prácticamente sentíamos que nuestra pertenencia estaba en París, en Viena, o en cualquier otro lugar del continente europeo, que el Renacimiento, o el Clasicismo, o la Escuela de Viena se habían dado aquí, y así, dábamos la espalda (y aún la seguimos dando, aunque en menor medida) y ostentábamos un craso desconocimiento del enorme y valioso *corpus* de obras musicales producto del gran talento de nuestros creadores musicales.

Todo esto se fue volviendo cada vez más claro para mí a medida que avanzaba en mis investigaciones. Por un lado, descubría constantemente la magnitud y riqueza de la creación musical latinoamericana, mientras que, por otro, enfrentaba a cada paso las dificultades para acceder al material necesario (partituras y grabaciones) de los compositores de nuestro continente, y en particular, de nuestro país. De estos trabajos y de estas preocupaciones surgieron dos ideas que generaron sendas actividades que pude llevar a cabo en el ISM durante períodos de tiempo bastante prolongados.

Una de ellas fue la formación de un grupo de cámara (integrado básicamente por alumnos de carreras instrumentales y vocales), con el cual pudimos trabajar en la interpretación de música contemporánea, incluyendo compositores latinoamericanos. La otra, fue el dictado de un seminario (no recuerdo si era con una frecuencia semanal o quincenal), donde hacía oír y analizaba exclusivamente música producida en Latinoamérica. Allí trabajamos tanto sobre músicas de diferentes etnias indígenas como de compositores latinoamericanos de diversas épocas y países.

También por aquella época me hice cargo de la cátedra de «Composición», lo cual fue sumamente importante, ya que me permitió desarrollar la labor docente en el campo de la creación musical, que ha sido la actividad central de mi vida profesional desde el inicio de mi carrera. Esta oportunidad de trabajar con los alumnos de la carrera de Composición desde sus primeros pasos me brindó, además, la posibilidad de implementar un enfoque metodológico propio para el proceso de enseñanza-aprendizaje en esta área, basado en mis propias reflexiones. Al igual que con el análisis musical, este enfoque implicaba una visión crítica frente a las metodologías de enseñanza «tradicionales» o «convencionales».

En el campo de la composición, dicho tipo de metodologías se basaban, casi exclusivamente, en un proceso de «reproducción» de modelos (ya fuesen los mismos provistos por la creación musical del pasado, más o menos lejano, o por la música de la época en que nos toca vivir, pero reproducción al fin).

Cuando tomé la cátedra de «Composición», tuve la oportunidad de aplicar de manera sistemática el enfoque metodológico que venía desarrollando desde hacía tiempo en mis clases particulares. Este enfoque parte de la idea de que el aprendizaje de la composición no debe basarse en la mera reproducción de modelos, donde el éxito de la obra depende de su adhesión y semejanza con dicho modelo. En su lugar, propongo centrarse en una serie de lo que llamo «aspectos genéricos» inherentes a la organización de la materia sonora, que conduzcan a la creación de una forma, sin que la misma se encuentre necesariamente apoyada en la reproducción de tal o cual modelo.

Del mismo modo que había ocurrido con el análisis, el constante intercambio con los alumnos a lo largo de las clases me fue permitiendo profundizar e ir perfeccionando los conceptos y los métodos de trabajo inherentes al aprendizaje de la composición.

Este recuerdo relacionado con la enseñanza de la composición me lleva a pensar en la *Revista del ISM*, que actualmente celebra sus 35 años. Creo que el nacimiento de este importante órgano de difusión marcó, y sigue marcando, la apertura de un área que vino a enriquecer de manera significativa las actividades de la institución. En ese tiempo, considero que contábamos con un excelente Plan de Estudios, dentro del cual (refiriéndome siempre a la carrera de Composición) se logró integrar la enseñanza de la Composición, la Orquestación y el Análisis en una «área compuesta». Este enfoque, en mi opinión, superaba la fragmentación tradicional de dichas disciplinas en compartimentos estancos, ya que, en la práctica creativa, las tres funcionan como partes inseparables de una totalidad. A la mirada renovadora de lo que significó en aquel momento esa particularidad del Plan de Estudios, se sumaba el crecimiento constante de las actividades en el campo de la investigación musical, que iban sumando nuevos proyectos sobre diversos temas de la teoría y la práctica musical.

Así, la aparición de la *Revista del ISM* significó la posibilidad de difusión del trabajo, tanto docente como de investigación que se venía desarrollando en la institución, como también, la apertura a que se difundieran trabajos de indudable interés, cuyos autores no tuviesen pertenencia institucional al ISM. En particular, el vínculo con la *Revista del ISM* se dio —por una parte— a través de la publicación de tres artículos: el primero de ellos —en el número inicial— titulado «Reflexiones sobre la enseñanza de la Composición», donde llevé a cabo, justamente, una extensa descripción de mis planteos en cuanto a la pedagogía de la Composición y el Análisis Musical, a los cuales me refiriera más arriba. Luego (en el número 11 de la Revista, bastante tiempo después), el que titula «La consideración analítica del espacio en las formas sonoras». En dicho texto desarrollo el tema de la inclusión de la espacialidad en las formas sonoras como un aspecto a ser considerado dentro del análisis musical. Y es ese, un tema que surge justamente dentro de la totalidad del planteo metodológico cuya organización y puesta en práctica tuvieron su inicio durante los primeros años de mi labor docente en el ISM. Finalmente, en el número 9 de la *Revista*, la publicación del artículo titulado «Identidad cultural y creación musical en Latinoamérica: la “Cantata para América Mágica”, de Alberto Ginastera»,

además de plantear un análisis de diversos aspectos de la obra, expresa mi pensamiento latinoamericanista en cuanto a la creación musical, el cual se fue afianzando —como explicara más arriba— a partir de la labor de investigación y a través de los proyectos que fueran subvencionados por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNL.

Por otra parte, tuve el honor y la responsabilidad de coordinar la publicación del número 13 de la *Revista*, lo cual me puso en contacto con la magnitud del trabajo que conlleva el sostenimiento de una publicación de esa índole, no solo manteniendo, sino también acrecentando su calidad de número a número.

Pero, más allá de lo que vengo reseñando hasta el momento, en relación con la labor desarrollada dentro del ISM, hubo otra serie de realizaciones que, sin duda, enriquecieron también mi experiencia en diversos campos de mi actividad. Una de ellas fue mi participación como docente dentro de la Licenciatura en Teoría y Crítica de la Música. Se trataba de una carrera a distancia, y planteó —por primera vez en mi vida— la necesidad de preparar y grabar todas las clases de la asignatura (dedicada a temas histórico-estéticos de la creación musical), de modo tal que el alumno pudiese sentirse «casi» como en una clase presencial. No era todavía la época de las clases virtuales a las que estamos acostumbrados en la actualidad, no había posibilidad de videograbaciones, sino solamente del desarrollo de la clase grabada en CD, donde el alumno recibía la clase solamente a través de la palabra del profesor (claro está que acompañado esto de partituras y apuntes que ayudaban a la comprensión de los temas tratados). Dicha experiencia, me creó la necesidad de ser lo más preciso y conciso que me fuese posible —a través de la palabra— e, indudablemente, me permitió acrecentar mi experiencia en el campo docente, de un modo particular que nunca había experimentado antes.

También quiero citar —por considerarlo de particular importancia— al festival «Musicalia», realizado anualmente por el ISM, con la particular relevancia asumida por la participación de docentes del mismo. En una de sus ediciones, fue interpretada mi obra *Colores* (1983), a cargo de la Orquesta Sinfónica Provincial de Santa Fe, con la dirección de Reinaldo Zemba, por entonces profesor titular de la cátedra de «Dirección Orquestal» en la carrera homónima.

Dentro del ámbito docente, me resultaba absolutamente importante la realización de audiciones (con frecuencia anual y dentro del ámbito del ISM) donde se interpretasen trabajos de todos los alumnos de la carrera de Composición, a mi cargo. Dicho tipo de actividad —cuya organización y realización formó parte de las actividades de la materia desde el comienzo de mi labor en la misma— tuvo (y tiene) para mí una importancia primordial en cuanto a la formación profesional del alumno, dado que le permite tomar contacto, a lo largo de su etapa de aprendizaje, con la realidad concreta de la tarea de preparar para la interpretación de la música que, hasta antes de ese momento, se alojó en su mente y fue cobrando forma a lo largo del proceso de planificación y escritura de la misma en un partitura. A través de dichas audiciones, cada alumno puede constatar en qué (y por qué) difiere (si es que esto ocurre) su imagen interior de la música que ha planificado y compuesto, de la realidad sonora absolutamente concreta, materializada en la interpretación de la misma. Por lo tanto, la posterior reflexión y perspectiva crítica, llevadas a cabo en el contexto de la clase de composición, ayudarán de manera práctica al alumno a identificar las falencias en su trabajo. De este modo, podrá enfocarse en corregirlas en futuros trabajos (o en el replanteo de aquel que fue ejecutado en la audición). Y, obviamente, un factor de crucial importancia dentro del trabajo de preparación y ensayo de los trabajos para las audiciones es el implicado por el contacto de los alumnos de Composición con los instrumentistas que los interpretarán, contacto a través del cual los alumnos podrán realizar consultas y escuchar las indicaciones de quienes son los (imprescindibles) intermediarios entre compositor y receptor (oyente).

Dentro de los últimos años de la permanencia como docente e investigador en el ISM, queda como un hito importante en mi memoria la preparación y ejecución de mi obra *Espera* (sobre un texto de Oliverio Gironde), para soprano, piano con dos ejecutantes y sonidos electrónicos. La interpretación estuvo a cargo de Susana Caligaris (quien fuera alumna en alguna de las asignaturas que dicté —creo recordar que en Acústica y Organología— y profesora de canto en el ISM desde hace largo tiempo). La parte de piano fue compartida por Joana Carrasco (alumna de la cátedra de Composición por aquellos años) y por mí. Se trató de una hermosa experiencia, que dio lugar —por sugerencia de Susana Caligaris— a que yo realizara una versión de la obra para soprano, orquesta y sonidos electrónicos titulada *Continuar esperando* (son las dos últimas palabras del poema de Gironde sobre el cual está realizada la obra), que fue estrenada posteriormente en Buenos Aires por Susana con la orquesta Sinfónica Nacional.

Para finalizar, quiero hacer mención a un trabajo creativo con funciones didácticas, que tiene una particular importancia dentro de mi labor como compositor. Se trata de «Piano contemporáneo», cuyo primer volumen fue publicado por la Editorial de La UNL, y su historia es la siguiente: entre los años 2004 y 2005, compuse —por sugerencia de Sergio Puccini (Rector en ese momento del Instituto Provincial del Profesorado de Música de Rosario, donde yo me desempeñaba como docente)— un conjunto de Estudios para piano, de aplicación didáctica, con la finalidad de poner en contacto a los alumnos que se iniciaban en el aprendizaje del instrumento con técnicas pianísticas y estéticas del siglo XX (se trató en ese momento de un conjunto de unos 20 o 25 Estudios).

Transcurrió el tiempo, y, en 2006, comenté en algún momento sobre su existencia a Juan Döbler (que, sin mal no recuerdo, ocupaba la Secretaría de Extensión del ISM), y él me manifestó que sería interesante la publicación de ese material por la Editorial de la UNL. La idea me entusiasmó, y entonces compuse una serie de Estudios más (la propuesta tuvo un total de 43). La posibilidad de publicación de ese material me llevó a concebir un proyecto más amplio, a saber: un conjunto de 5 volúmenes de Estudios para piano, con dificultad creciente (desde muy sencillos a muy difíciles), a través de los cuales fuesen apareciendo técnicas compositivas y pianísticas surgidas a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI (incluyendo CDs con pistas de sonido electroacústico), dado que varios de los Estudios en cada uno de los libros podían ser ejecutados solo con piano o con piano y sonidos electroacústicos (esto, con la finalidad adiestrar al alumno, desde el comienzo de su formación, en la interpretación de músicas mixtas (incluyendo instrumentos y sonidos electroacústicos). Por otra parte, y dado mi posicionamiento estético y en el interés en las etnomúsicas de Latinoamérica, muchos de los Estudios estaban basados en músicas étnicas de nuestro continente. Así, el primer volumen de la obra fue publicado en 2007 por UNL Ediciones, y presentado por esos tiempos en el auditorio del ISM. En dicha oportunidad, un grupo de alumnos de la cátedra de «Composición» interpretó varios de los Estudios de tal volumen.

Luego de que dicho primer volumen de «Piano Contemporáneo» fuera publicado, abandoné prácticamente la composición de los volúmenes restantes, en función de otros compromisos que fueron surgiendo por ese tiempo.

En 2019, retomé el contacto con la UNL Ediciones, proponiendo la publicación de los volúmenes restantes (que aún no estaban compuestos, pero sí planificados en su totalidad). La propuesta tuvo un eco muy positivo en la Editorial, y en este momento está en proceso la composición de los volúmenes II a V, y también la reedición (revisada) del volumen I, que se encuentra agotado. Lo expresado evidencia que mi relación con la UNL nunca ha finalizado y, sin duda, continuará a través de diversas actividades, como la redacción del artículo que actualmente estoy escribiendo. Además, seguirá impulsando la realización de proyectos que, desde mi primer contacto con el ISM, han enriquecido de manera constante y de diversas maneras mi vida profesional.



Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/645/6455109006/6455109006.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe,
España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la
naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Dante Grela

Reflexiones en torno a mi labor como docente e investigador en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral

Reflections on my work as a teacher and researcher at the Instituto Superior de Música of the Universidad Nacional del Litoral

Revista del Instituto Superior de Música
núm. 26, e0072, 2024

Universidad Nacional del Litoral, Argentina
extension@ism.unl.edu.ar

ISSN: 1666-7603

ISSN-E: 2362-3322

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.26.e0072>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.