

Fernández Calvo, Diana

*El aprendizaje disciplinar de la música : saberes,
ética y estética*

Consonancias Año 10 N° 37, 2011

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Fernández Calvo, Diana. "El aprendizaje disciplinar de la música : saberes, ética y estética"[en línea]. Consonancias. 10,37 (2011). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/aprendizaje-disciplinar-musica-saberes-etica.pdf> [Fecha de consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

El aprendizaje disciplinar de la música: saberes, ética y estética

Diana FERNÁNDEZ CALVO

Antecedentes clásicos de la enseñanza de la música

La concepción de la música en la Grecia antigua comprende no sólo lo que ahora entendemos como tal, sino también los diversos géneros poético-literarios: la oratoria, la tragedia, la comedia, la danza, la astronomía y la historia¹. Por ello, la concepción de la música en Occidente nace sostenida en la idea de su naturaleza interdisciplinaria, entendida así desde un sentido moderno del tópic.

Uno de los aspectos más significativos de este pensamiento nos remite al enfoque característico que la transmisión de conocimientos posee dentro de la cultura griega. Este enfoque contempla la combinación de diferentes disciplinas. Un ejemplo claro lo constituye el panorama de la teoría de los números aplicada a la música. Esta teoría, mirada desde la historia del aprendizaje, nos permite comprobar una tradición continua de especulación aritmética del sonido, que une el período que va desde el siglo IV a.C. hasta el XIV d.C. Todo ello forma parte de un gran círculo que, a su vez, se encuentra inmerso dentro de otros².

Siguiendo esta perspectiva debemos señalar que la palabra *música* comprende:

- La ciencia: el saber teorético, especulativo, contemplativo.

- El arte: la técnica, el saber operativo, la actividad práctica.

Es así como la música es concebida en un primer momento como matemática absoluta (concepción pre-ateniense) y, más adelante, se integra a una especulación teórica que ya no es divina y sagrada sino humana. La música entra en el orden de los sentidos y, al margen de su función ética, comienza a constituir una función estética (concepción ateniense). Finalmente, luego de Aristógenes, desde la Escuela de los Ptolomeos se enfoca la teoría musical desde la óptica de la filosofía natural.

Podemos decir que, con Pitágoras (siglo VI a.C.), la música abarca la teoría de los números, la doctrina del ethos y las primeras experiencias acústicas.

La diferencia entre la postura pitagórica y la aristogénica es la siguiente: para el pitagorismo la música tiene un origen extra-terreno, es decir, celeste. En cambio, la orientación aristogénica fundamenta el conocimiento en la experiencia misma, en la condición audible y terrena del fenómeno musical, sin por ello dejar de lado la cuantificación numérica³.

La concepción pitagórica habla del sonido en relación con el número. Para los pitagóricos, el sonido depende del número en cuanto relación intrínseca con las longitudes de las cuerdas y, por lo tanto,

¹ Numerosos estudios sobre la música griega durante el período clásico tratan la problemática descrita en esta primera aproximación: VON JAN, C. ed. *Musici scriptores graeci*, Leipzig, 1895; WINNINGTON-INGRAM, R. P. *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge, 1936; ANDERSON, W. D. *Ethos and Education in Greek Music*. Cambridge, Press. Londres, 1966; WEST, M. L. *Ancient Greek Music*. Oxford, 1992; ANDERSON, W. D. *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca, NY, 1994; URBINO. *La música en Grecia*, 1985; SOLOMON, J. "The Seikilos Inscription: A Theoretical Analysis", en *The American Journal of Philology*, Vol. 107, Nº 4, 1986.

² Cfr. MOUTSOPOULOS, E. *La musique dans l'oeuvre de Platon* (Paris, 1959), 175–85; WEST, M. L. *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992, 242–9.

³ GARCÍA BAZÁN, F. "La presencia de Espeusipo en Plotino. Problemas de interpretación en relación con Aristóteles, Proclo y Jámblico", en *Diadokhé* 1-1/2, 1998.

esa relación posibilita “representar” los intervalos de la escala con razones numéricas.

Posteriormente, con Platón (siglos V-IV a.C.), la música pasa a integrar la suprema filosofía, y, como resultado de ello, es considerada la gran educadora. De allí en más, con Aristóteles (siglo IV a.C.), continúa con su función ética y pedagógica, pero confirmando su condición terrestre⁴. Finalmente, con Aristógenes (siglo IV a.C.) la concepción de la música inicia una estética naturalista, que constituye la fuente más importante para el conocimiento de la teoría griega. El enlace de la teoría de la música con la práctica musical se amplía con la obra de los autores del período helenístico.

Ptolomeo es el teórico más sistemático, dado que para él las observaciones musicales implican el estudio del universo natural. Como consecuencia de ello, a partir de Ptolomeo, el abordaje metodológico de la especulación musical es modificado. Resulta una clara muestra de esta modificación la utilización del monocordio como un instrumento científico de demostración de las alturas y de su interválica a través de mediciones matemáticas. De estas especulaciones surge un código numérico de representación de las alturas. En los dos primeros libros del tratado de Ptolomeo se establecen mediciones similares a las de Aristógenes, en cuanto a afinación y relaciones interválicas prácticas. Pero, en el tercer libro, el enfoque varía, yendo más allá de estas consideraciones, al establecer la relación entre estos sonidos observados con otros hechos de la naturaleza. Esta nueva óptica lleva a Aristógenes a plantearse enfoques estéticos y éticos –no abordados con anterioridad– y a relacionar los géneros con las virtudes, las organizaciones de los tetracordios con las órbitas planetarias, y la organización sonora con los principios de la “belleza”.

A partir de allí, se abre un nuevo período en la tradística griega que ocupa un espacio de trescientos años. La intención de estos nuevos tratados es presentar los tópicos musicales básicos, en forma de breviario, libres de cualquier aspecto problemá-

tico, de dificultad crítica o del objeto de la tradística de la que derivan.

Los nuevos tratados se caracterizan por poseer un estilo fácil de memorizar, lo cual nos permite inducir que persiguen un uso “escolar” y están guiados por intenciones pedagógicas⁵.

Entre los tratadistas de esta segunda época se destacan:

- 1- Arístides Quintiliano (siglos II-III d.C.). Constituye una fuente importante para el conocimiento de la estética musical de la antigüedad.
- 2- Alipio (siglo IV d.C.). Proporciona a Occidente las tablas de notación alfabética griega.

Arístides Quintiliano y Alipio son considerados, por lo tanto, eslabones entre el período clásico de la teoría musical y las obras teóricas posteriores.

En el primer libro de Arístides Quintiliano, la preocupación está puesta en la tríada clásica: la armónica, la rítmica y la métrica. En el segundo libro, la inquietud se orienta a la continuación del enfoque práctico de la música⁶. En el tercer libro, Quintiliano teoriza sobre la música contemplada como una de las artes de las relaciones numéricas. En este último libro, desarrolla la teoría de los principios masculinos y femeninos de la música, junto con la especulación filosófica sobre las características de moderación y belleza del arte musical.

A través del desarrollo llevado a cabo por los diferentes enfoques teóricos –desde Pitágoras hasta Arístides Quintiliano–, los datos sobre la teoría musical están fuertemente relacionados con los principios pedagógicos de la disciplina. Por otra parte, son abundantes los desarrollos teóricos que abordan aspectos estéticos y psicológicos de la música en la educación y de la práctica musical concebida como educación. Al mismo tiempo, la intención pedagógica está declarada en las tablas del tratado de Alipio, que son las que acercaron la notación alfabética griega al mundo occidental⁷.

⁴ Cfr. ANDERSON, W. *Ethos and Education in Greek Music*, Cambridge, Press. Londres, 1966.

⁵ Como por ejemplo el tratado de Baquío, expuesto en forma de pregunta-respuesta. Cfr. WILLE, G. *Einführung in das römische Musikleben*. Darmstadt, 1977, pp. 97–112.

⁶ La práctica de la música para Quintiliano representaba a la educación a través de la música.

⁷ MATHIESEN, J. “Alypius [Alupios]”, en *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2004.

El tratado de Alipio es el último en el que se desarrollan temas musicales desde un punto de vista técnico. Alipio define *harmoniké* a partir de Ptolomeo y es mencionado por Casiodoro; se lo ubica cronológicamente en la mitad del siglo IV d.C.⁸. El tratado de Alipio es imprescindible para poder entender la notación griega musical, ya que él nos transmite, para cada uno de los *tónoi*, la notación instrumental y la notación vocal. Por otra parte, en su tratado indica la posición de cada letra en los tres géneros de la melodía: diatónico, cromático y enarmónico⁹. Las dos notaciones se basan en alfabetos y serán generadoras del sistema alfabético latino de notación musical. A su vez, este sistema de escritura dará origen a nuestra actual notación occidental. La llamada tratadística griega tardía finaliza con Alipio. En un contexto latino, es retomada tiempo después por Boecio en su escrito *De institutione musica*. En la enseñanza profesional de la música, el tratado de Boecio se constituye en texto de abordaje obligatorio hasta muy entrado el Renacimiento.

No obstante, para los autores de la Edad Media, Boecio no fue la única fuente sobre la teoría de la música griega¹⁰. Martianus Minneus Felix Capella (siglo IV o V), Cassiodoro¹¹ (c. 485 – c. 580, *De musica*) e Isidoro de Sevilla¹² (c. 570 – 636), entre otros, han proporcionado información sobre las fuentes griegas; y John Scotus Erigena (c. 810 - 77), traductor y comentarista de Dionisio Aeropagita, habla en su obra de la música dirigida a “personas con talento innato”, la música que “elogia a Dios” (en los ocho modos) y la música “artificial” (instrumental)¹³. El trabajo de estos teóricos constituye la base troncal de los estudios musicales en el ámbito del Quadrivium. Bajo el pontificado de San Isidoro de Sevilla, los himnos se prescriben en el oficio divino y se les da el apoyo necesario para ordenarlos en los usos en vigor en Italia y Francia¹⁴. También debe destacarse el aporte de

Guido D’Arezzo (991-1033) expuesto en su escrito “*Epistola ad Michaellem de ignoto cantu*”¹⁵; su sistema de entonación y lectura da pie a la teoría musical de Occidente y es replicado en los tratados de enseñanza de la música de Franchino Gaffurio, *Theorica Musica* (1492), y de Pietro Cerone, *El Mellopeo y Maestro* (1613), el cual se ubica como texto central para la enseñanza de la música de los maestros de capilla europeos y del virreinato español.

2- El abordaje formativo durante los siglos XVII a XX

Durante el barroco, el clasicismo y el romanticismo, la música de Occidente se despliega a través del desarrollo de la paleta orquestal, la simultaneidad armónica y contrapuntística, la organización formal de los géneros instrumentales, vocales y mixtos, la estructuración de la tonalidad y las habilidades virtuosísticas de los intérpretes. Tratadistas teóricos y de la música práctica desarrollan sus textos de enseñanza que se dirigen a intérpretes, compositores y estudiosos de la teoría musical. La mayor parte de la afinación y los cálculos intrincados del “temperamento” encontrados en los tratados de música teórica del barroco están alineados con las tradiciones de los teóricos especulativos. Asimismo, la tradición aristogénica empírica encuentra eco en el trabajo de muchos especialistas en ciencias naturales de los siglos XVII y XVIII, que estudian la base acústica de la consonancia y de la tonalidad (Galileo, Descartes, Sauveur), así como en los trabajos científicos del siglo XIX en el área de la psicología del campo tonal (Helmholtz y Stumpf).

A fines del siglo XVIII, en Francia, se estimula de manera muy especial la enseñanza musical, estableciéndose la práctica de elaborar ejercicios para

⁸ Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus. *Epistula ad Boethium*. (Variarum liber II, 40). A. J. Fridh: CCSL 96 p. 87-91 (Inst. 2, 5, 10). Véase MATHIESEN, J. “Alypius [Alupios]” en *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2004.

⁹ Cfr. MATHIESEN, J. “Alypius [Alupios]” en *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2004.

¹⁰ Aunque sí la fuente principal

¹¹ Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus *Institutiones* (R. A. B. Mynors: Oxford 1937), 507 *Epistula ad Boethium* (Variarum liber II, 40) (A. J. Fridh: CCSL 96 p. 87-91)

¹² Isidorus Hispalensis (c. 570-636) *Etymologiarum libri XX* (W. M. Lindsay: Oxford 1911).

¹³ Cfr. FONTAINE, J. *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*. Paris, 1959 (1983).

¹⁴ Son introducidos por San Ambrosio en Milán y San Hilario en Poitiers.

¹⁵ En Gerbert II.

el aprendizaje instrumental y vocal con carácter sistémico. Aparecen entonces múltiples versiones de ejercitaciones y guías teóricas organizadas en textos que reciben el nombre de “métodos”. Es importante destacar que el *Conservatoire National de Musique et de Déclamation* fundado en 1795, en París, guía el proceso de publicaciones de estos textos didácticos y se constituye, a su vez, en consumidor activo. La preocupación principal de los educadores musicales del siglo XIX parece ser, precisamente, el aprendizaje de las habilidades lecto-escritoras que puedan facilitar la inserción de los alumnos en la práctica musical. Para los teóricos de fines del siglo XVIII, una cuestión estilística importante es la naturaleza de la melodía, sus componentes, la construcción y el desarrollo (Riepel, Koch), y para los teóricos del siglo XIX, las prácticas cromáticas y de modulación y la nueva elaboración de las formas musicales (Marx, Fétis). Los métodos que surgen durante este período están, por lo tanto, teñidos por el “modelo activo”, que tiene sus orígenes en pensadores como Pestalozzi, Rousseau y Fröbel, y que influye en las tendencias educativas del siglo XIX y del XX. A este modelo –que caracteriza a la Escuela Nueva desarrollada durante el siglo XIX– se lo llama “escuela activa” a partir de 1920. El propósito que guía a los educadores enrolados en este movimiento es la reforma de la enseñanza a través de experiencias innovadoras.

Este diseño formativo de intérpretes, directores, musicólogos, educadores y compositores da origen a los métodos que inspirarían la enseñanza de los conservatorios en la Argentina. A los saberes técnicos y estilísticos se les suma durante el siglo XX el abordaje disciplinar de la música desde las ciencias cognitivas que estimulan la investigación de los factores cognitivos genéricos. No obstante, durante el siglo XX, la teoría de la música especulativa ha continuado floreciendo, aunque con nuevos nombres y con el uso de nuevas herramientas de análisis. Muchas investigaciones, por ejemplo en la psicología del tono, el timbre y el análisis de la psicoacústica –incluidos los trabajos de Mursell,

Plomp, Slawson y Terhardt–, podría decirse que pueden ser afiliadas a las tradiciones empíricas de los armónicos de Aristógenes, teniendo en cuenta la intención de comprender la naturaleza fundamental de los discretos elementos musicales. Por otra parte, Lerdahl y Jackendoff¹⁶ postulan un modelo liminar en el campo de la Psicología Cognitiva de la Música y diseñan una *Gramática Generativa de la Música Tonal* que reúne la teoría de Chomsky, la teoría armónica de Schenker y la Psicología de la Gestalt¹⁷.

A partir de los problemas de composición que plantea el método dodecafónico de Schoenberg, un número de compositores y teóricos ha desarrollado, a partir de 1950, teorías matemáticas destinadas al estudio sistemático de las posibles relaciones de serie e igualdad de temperamento a través de la teoría de los “pitch class sets”. Asimismo, ha sido común el desarrollo de las propuestas originales de composición destinadas a establecer y regular el vocabulario armónico, la estructura rítmica o la sintaxis tonal, tal como es el caso de Krenek, Eimert, Babbitt, Boulez y Perle. La teoría aleatoria de Cage y el método de composición de Xenakis pueden ser vistos como pertenecientes a esta tradición. A lo largo del siglo XX, coexisten una multitud de estilos individuales y de sintaxis musical.

3- La Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA

El Papa Benedicto XVI afirma que la música, la gran música, distiende el espíritu, suscita sentimientos profundos e invita casi naturalmente a elevar la mente y el corazón a Dios en cada situación de la existencia humana, ya sea alegre o triste. Por ello, la música se puede convertir en oración y tiene la capacidad de transmitir una visión religiosa de la vida y de la historia, facilitando una sintonía con la belleza y la verdad de Dios, con aquella realidad que ninguna sabiduría humana y ninguna filosofía pueden expresar. Ese ha sido el espíritu gestor de

¹⁶ LERDAHL F.; JACKENDOFF, R. *Teoría Generativa de la Música Tonal*. Madrid: AKAL, 2003. [Versión Original: *A Generative Theory of Tonal Music*. Traductor: Juan González Castelao, 1983. *Massachusetts: MIT*].

¹⁷ Entendiendo como “auditores competentes” a las personas que pueden acceder a una comprensión de la música por entender las reglas sintácticas comprometidas en la música de la práctica usual.

nuestra Facultad de Música que nació dentro de la Pontificia Universidad Católica Argentina¹⁸.

Estuvo ubicada primeramente en la sede de Riobamba 1227 y se inició bajo la dirección del Maestro Alberto Ginastera. Su pertenencia ideológica llevó a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales a compartir desde siempre el principio de la Universidad. Así, brinda continuamente una formación integral que busca la síntesis entre excelencia en el campo profesional y el compromiso social, desde una cosmovisión humanístico-cristiana. En el caso de la Universidad Católica Argentina la contribución específica, además de esta común búsqueda de la verdad y de la integración del saber, está dada por una orientación impregnada por la cosmovisión católica que la anima. Si para las disciplinas filosófico-teológicas las grandes líneas de esta orientación son suficientemente claras, para el resto de las disciplinas (sociales, económicas y humanas en general) no lo son menos.

Cabe destacar que fue el 9 de marzo de 1959 cuando el Cardenal Antonio Caggiano, Obispo de Rosario y Presidente de la Comisión Permanente del Episcopado Argentino, elevó a la categoría de Facultad de Artes y Ciencias Musicales a la inicial Escuela Preparatoria de Música. De esta manera, la naciente Facultad se convirtió en la primera organización universitaria que enseñó música en la Argentina. Nuestra Facultad de Artes y Ciencias Musicales inauguró un nuevo concepto en la enseñanza musical. El Maestro Alberto Ginastera fue uno de los grandes creadores del país, y uno de los mayores propulsores de la enseñanza de la música en sus diferentes aspectos. En el diseño de este plan de estudios que Ginastera estructuró –luego de analizar y visitar las más célebres academias e instituciones musicales de los Estados Unidos y de Europa–, se conjugó una visión única que abordó desde las más antiguas manifestaciones de la música hasta las más avanzadas expresiones de la técnica musical moderna, todo ello inspirado en el espíritu fundacional de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Muchas de las asignaturas que figuraron en los programas se dictaron por primera vez en nuestro país, ya que –exceptuando la

Composición– la Musicología no había tenido cabida en la docencia superior o no había adquirido jerarquía universitaria. Tampoco los estudios en educación musical y en música sagrada.

Este proyecto educativo delinea –desde una visión moderna– lo que en la antigüedad se sostenía como concepción de la música producto de la conjunción de saberes: el saber teórico, especulativo y contemplativo, junto con la técnica, el saber operativo y la actividad práctica. A dicho diseño formativo se sumó tempranamente el de la investigación (1966), con la creación del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, fundado por donación testamentaria de los bienes de este investigador argentino. Esta impronta marcó fuertemente el perfil de producción de conocimiento científico en el área de la música en nuestra Universidad. El sello de formación ha crecido a lo largo de los años y ha llevado al Instituto a ser premiado con el Konex (2009) como Institución destacada en Música Clásica Argentina. Desde el Instituto de Investigación Musicológica se ha rescatado en los últimos años un importante patrimonio de música religiosa de los siglos XVII y XVIII del virreinato del Perú, y es la única institución en la Argentina que posee fondos documentales propios en todas las áreas: folklore, música académica, música virreinal y música devocional y litúrgica, y sostiene al mismo tiempo equipos de investigación interna.

Asimismo, el posgrado se inicia tempranamente en nuestra Facultad. En 1967 se propone una reglamentación para el doctorado de Musicología. Isabel Aretz se gradúa como la primera Doctora en Música del país y hace la defensa pública de su tesis el 4 de noviembre de ese año con el tema *Música tradicional de la Rioja*. Más tarde, los Centros de “Música Antigua”, de “Estudios Electroacústicos” y de “Análisis e interpretación musical” dejarán una huella de sus actividades a nivel nacional e internacional.

La tecnología y la estética de la segunda mitad del siglo XX y de la primera década del siglo XXI han modificado los saberes profesionales y, por lo

¹⁸ Como sabemos, entidad de educación superior eclesial que en tanto ha sido fundada por la sede Apostólica que cumple su cometido en nombre de la Iglesia, con la Misión de una “[...] constante búsqueda de la verdad mediante la investigación, la conservación y la comunicación del saber humano para bien de la sociedad, en el marco de excelencia académica, liderazgo en el campo del conocimiento y compromiso con la comunidad” (Ex Corde Ecclesiae, 27).

tanto, obligado a adecuar los planes iniciales a las necesidades creativas y de producción musical de la estética contemporánea. No obstante, el espíritu inicial, distintivo del perfil de graduados, sigue intacto. Esta formación sigue siendo reconocida nacional e internacionalmente desde sus áreas de grado y de posgrado, y se demuestra a diario en la actuación compositiva, en la dirección orquestal, en la investigación y en la producción de los profesionales que integran esta casa de estudios y de sus egresados. La presencia de ese espíritu profesional, ético y estético se encuentra también en las actividades de extensión, de investigación, en los conciertos y en las publicaciones de nuestra Facultad.

Sus graduados, formados dentro de la universidad como comunidad, con un vivo sentido de "perte-

nencia" y con un vínculo que une a los distintos miembros, presentan en su accionar un común interés por la verdad –investigada, enseñada y aprendida–, el amor efectivo y el servicio mutuo que proyectan a toda la sociedad.

De esta manera, la Facultad de Artes y Ciencias Musicales revive los principios de aquella universidad surgida en el corazón de la Iglesia, en la lejana Edad Media, constituida como reunión de maestros y alumnos que, juntos, se consagraban a la investigación y a la enseñanza movidos por un común amor al saber. El aporte de nuestra casa de estudios al mundo de la cultura consiste precisamente en esta búsqueda desinteresada y gratuita de la verdad en todos los campos, abarcando la creación, la apreciación estética, la producción y la investigación.