

# La creación actual y los conservatorios



*Imatge de Slowhand7530, Flickr.*

Cuando hablamos de la relación entre creación actual y conservatorios, se nos presenta, antes de empezar a esbozar cualquier tipo de idea al respecto, el problema de definir qué es la creación actual (los conservatorios son, a grandes rasgos, instituciones bastante homogéneas y poco propensas a los cambios a corto plazo). Para empezar a despejar variables, me referiré a dos tipos de creación actual en concreto (en este caso restringida al ámbito de la tradición “académica” y por temas prácticos, dejando de lado manifestaciones de lo llamado “popular”): la que incorpora elementos ajenos a la tradición llamada “clásica”[1] y la que no (o si pero muy tangencialmente). Aquí, el objeto de estudio se torna más asequible. Por un lado, tenemos una nueva creación que utiliza una escritura, una concepción sonora y una lógica compositiva perfectamente adaptable a la praxis instrumental que se imparte, algo así como en un 95% de la carrera, en los 4 años de ciclo superior (100 % del grado medio, sin duda). Por el otro, tenemos una nueva creación, que utiliza técnicas, grafías, sonoridades y por sobre todas las cosas, formas de pensar la música y el espacio sonoro que difieren de la primera y que fueron gestadas principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX. Ni mejores ni peores, distintas. Es este último caso, dado que el anterior grupo no presenta conflicto alguno con el ejercicio instrumental presente en los conservatorios, al que me referiré de aquí en adelante.

Sin comenzar a tratar el tema de forma directa y sin siquiera atinar a responder la pregunta planteada en el primer párrafo, es posible vislumbrar claramente el eje de la problemática: la educación musical en la carrera del intérprete (es probable que la misma se denomine algo así como “interpretación clásica y contemporánea”) no llegará siquiera a rozar los nuevos, o no tan nuevos, conceptos y técnicas de ejecución de las llamadas nuevas creaciones. Es más, en mi experiencia, el alumno de interpretación (tal vez ayudado por sus profesores) construirá una serie de jerarquías en las que un autor clásico (romántico, barroco, post romántico...) será digno de veneración y un autor vivo o muerto recientemente, de un distante respeto en el mejor de los casos. Esta jerarquía irá,

indefectiblemente, acompañada de una visión restringida y un tanto arbitraria de lo que significa la producción del sonido con un instrumento: el sonido “bueno” y los “ruiditos”. Estas afirmaciones que, para un compositor que ha trabajado sus obras con músicos de formación clásica, son bastante evidentes, tienen una contrapartida que no puede dejarse de lado: el músico llamado “clásico” lo es, en un alto porcentaje, por elección y gusto. Es decir, el mundo de la creación actual le es ajeno por falta de habilidades técnicas para poder acercarse al mismo, pero por sobre todas las cosas, por una decisión estética personal. Al mismo tiempo, la desventaja con la que cuentan gran parte de las obras denominadas contemporáneas es, justamente, su contemporaneidad. La creación actual no ha tenido un filtro, llámese paso del tiempo, caprichos de la política, avatares de la historia o como se quiera denominar, que haya hecho posible una criba del repertorio. De la misma manera que hay un repertorio muy reducido de obras que nos llega desde el clasicismo o el romanticismo afianzadas en la literatura musical académica, hay tal vez demasiadas obras de la creación actual que no han pasado por un filtro que permita separar las que funcionan (o las que se pretende hacer funcionar) de las que no. Esto último es sumamente cuestionable como planteo y merece un debate independiente, pero es indudable que los filtros afianzan un repertorio, por llamarlo de alguna manera “canónico” y el mismo moldea la praxis instrumental de las generaciones futuras. La escritura orquestal de Beethoven o, siendo más concreto, el solo de fagot del comienzo de la consagración de la primavera de Stravinsky que en su momento fueron excesos, hoy son parte de la literatura establecida para concursos (solo por contradecirme un poco, la literatura orquestal y camerística de Ravel incluye gran parte de los armónicos naturales de la cuerda que a día de hoy y en demasiadas ocasiones no se interpretan con la correcta resultante). Por más que me pese decirlo, gran parte de las nuevas obras que llegan a las manos de los intérpretes son cuestionables tanto a nivel técnico, desde lo instrumental sobre todo, como en lo formal. Tal vez en un futuro esas obras que a mi criterio son cuestionables se conviertan en la norma. No lo sé. Como persona que carece de poderes para predecir los hechos futuros, no puedo asegurarlo a ciencia cierta.

Entonces, se abre aquí una segunda pregunta; ¿cómo generar un espacio de convivencia entre estos dos mundos, de partida incompatibles? En mi opinión y viendo la evolución de algunos conservatorios de Europa, lo que terminará pasando con la música contemporánea, será similar a lo que ha pasado en el ámbito de la antigua: dejará de ser una especialización para convertirse en una carrera. De esta forma, el músico clásico dejará de sufrir con la obra obligatoria de contemporánea y el de espíritu contemporáneo, dejará de sufrir con las obras impuestas del repertorio clásico (solo para aclarar, no hablo de las maravillosas obras, hablo de esa obra horrenda del repertorio específico del instrumento que en algún momento de la carrera siempre aparece). Sin embargo, este planteo es, en mi opinión y por el momento, particularmente poco probable en el ámbito local, por varias razones. En principio, porque no existe una escena de la música contemporánea: no existen salidas laborales, ensambles grandes de renombre internacional como el *Intercontemporain*, *Klangforum Musikfabrik*, por nombrar algunos de tantos, que puedan tocar las obras de los compositores locales o funcionen como espejo donde los intérpretes puedan verse reflejados (eso no quiere decir

que no existan músicos de nivel y con la mejor de las intenciones para generar dichos espacios) y de donde salgan docentes que puedan nutrir los conservatorios. Un buen ejemplo de esto, es el caso de uno de los grandes intérpretes de contemporánea de su instrumento, muerto hace un par de años, que en uno de los centros superiores de España tenía la cátedra de segundo instrumento. En este momento, existe mucha gente que toca muy bien contemporánea en España, pero el hecho de no tenerlos en activo en un ensamble notorio y en ejercicio constante en una escena visible, cambia mucho las cosas tanto para el músico que no tiene un ámbito laboral donde desarrollarse profesionalmente, como para el posible alumno que no lo puede ver en activo. Al mismo tiempo no existen voluntades desde el gobierno con respecto a la cultura como política de estado y menos con respecto a estas manifestaciones absolutamente marginales. De la misma forma, y con lo ridículo que suena en este momento histórico, los conservatorios son un lugar en el que se forma a los músicos para ofrecerles, entre otras cosas, una salida laboral. En una concepción tradicional ese futuro laboral estará dado por el puesto en una orquesta o en la carrera como solista. En la realidad, está dado principalmente por la enseñanza del instrumento en escuelas privadas. Justamente, en ninguno de estos dos ámbitos, la praxis instrumental ligada a la creación actual es compatible. Es este, probablemente, el germen del problema: el primer encuentro del niño/niña con el instrumento se convierte en una experiencia en la que se le cercena el acceso a un mundo sonoro amplio y sin restricciones morales. Es desde este momento en adelante cuando se construye la noción del sonido bueno y el sonido malo. No he conocido hasta el día de la fecha escuela alguna que incluya en su pedagogía la exploración del instrumento como el hermoso mueble sin instrucciones a priori que es. Probablemente, esto sea parte de otro de los tantos bucles que llevan a un mismo resultado: existe la representación del músico clásico dentro del imaginario cultural, existe el resultado de un trabajo hecho durante un año plasmado en una muestra de fin de año y existe la expectativa de los padres sobre el correcto desarrollo de sus hijos con la música. En este sentido, algo tan maravilloso como podría ser un Lachenmann para niños (más allá del *Kinderspiel*, diría que no hay ninguna otra obra del compositor para niños, me refiero al tipo de exploración sonora), no se contempla como alternativa, más allá de lo tímbricamente rica y altamente lúdica que podría resultar, por no formar parte de un ámbito aceptable en la concepción de lo que supone un correcto uso del instrumento.



*Imatge d'Abraxas3d, Flickr.*

Del mismo modo, es también este el germen de la problemática (no confundir con problema) que transita el compositor de músicas actuales: el músico crece, vive y se desarrolla en este contexto, en estas normas y en esta escucha. El cuestionamiento a los criterios preestablecidos llega después de un largo camino transcurrido. Se me ocurren muy pocas obras contemporáneas que se hayan desligado por completo de la interpretación clásica, tal vez alguna de Vinko Globokar, algunas de Georges Aperghis o Mauricio Kagel ligadas al denominado teatro musical, algunas partituras gráficas y no mucho más. Es decir, una carrera de interpretación contemporánea, no puede desprenderse por el momento de su lazo con la formación clásica del intérprete.

Otro de los grandes temas relacionados es la oferta local de música en directo. Por el momento, hablando de flujo constante de información, muchos ciclos de contemporánea siguen programando autores como Schoenberg, Hindemith o Bartok (hablo de flujo constante, porque hay eventos aislados de gente que hace grandes cosas con mucho esfuerzo, pero no un acceso semanal o mensual a la interpretación de obras de creación actual) y orquestas nacionales que incluyen en su programación anual algún ciclo de contemporánea en el que se toca, acompañada en general de una obra de un compositor de principios del s. XX, la pieza de un compositor actual con resultados, a mi criterio, poco satisfactorios. También se puede ver cada tanto el estreno de alguna ópera contemporánea con pocos días en cartelera. De aquí surge la pregunta de si deberían los músicos de la orquesta tocar bien, o mejor dicho, contar con las herramientas necesarias para tocar las obras de creación actual de manera satisfactoria. La respuesta, sin entrar en temas filosóficos, es simple: sí, porque es parte de su trabajo en un organismo especializado en música orquestal que incluye el repertorio contemporáneo. En un mundo ideal, tendríamos un ensamble orquestal con fondos públicos que se dedicaría a tocar este repertorio específico. Por el momento, no lo hay y recae sobre los músicos de la orquesta nacional o provincial esta tarea. La idea, a veces esbozada por los detractores de la contemporánea, de que la creación actual no está en los auditorios porque se ha alejado del público, podría, lamentablemente, aplicarse a cualquier tipo de manifestación de la llamada música culta. En los grandes auditorios la media de edad de los espectadores supera los 50 años, las entradas no son asequibles para mucha gente, la franja del sector socioeconómico que accede es reducida, la oferta de compositores en cartelera varía poco o nada de año en año y los intentos de renovación se centran en estrategias extra musicales que no logran hacer frente a un sinnúmero de problemas, entre ellos el del escaso recambio generacional del público. Con respecto a este último punto y sin la intención de suscitar una innecesaria contienda entre ambos ámbitos, es importante recalcar que el de la contemporánea ha logrado captar públicos más diversos, sobre todo por su acercamiento a los medios mixtos y al uso de la electrónica.

Entonces, para terminar me pregunto, ¿es posible salir de este espiral de incomprendimientos mutuos y faltas de entendimiento constante? Probablemente no, pero imagino que, en gran parte, estas tensiones no resueltas son las que han permitido que la música evolucione y tenga, como todo en la sociedad, un sector de contención que se aferra a la tradición y otro de choque que puja por un cambio de paradigma.

Como *bis*, le robo el divertido comentario a mi amigo Diego Ruiz, refiriéndose a la serie

*Unorthodox*: “La chica vive en un ambiente conservador, verticalista, que venera el pasado, lleno de reglas antiguas y arbitrarias, asfixiante, demandante y exigente. Se escapa y se mete... en un conservatorio alemán de música clásica”.

---

[1]En este caso “la tradición clásica” no hace referencia al período histórico en concreto, sino al comúnmente llamado “música clásica”.

## **Alejandro Fränkel**

---

### Alejandro Fränkel

Contrabaixista, baixista, compositor, arreglador y sonòleg. Ha estudiat contrabaix clàssic i contemporani, composició i sonologia a l'Esmuc i té un màster en composició contemporània per l'escola Katarina Gurska. Té quatre discs editats amb la seva música. Les seves obres s'han tocat a Espanya, França, Argentina, Uruguai, Xile i els Estats [...]

Llegir més

