



En defensa de la música contemporánea en el aula de educación primaria

Igor Saenz Abarzuza

EN DEFENSA DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN EL AULA DE EDUCACIÓN PRIMARIA

Dr. Igor Saenz Abarzuza

Universidad Pública de Navarra

Introducción.

La música contemporánea puede cumplir varias funciones. Una de ellas sería la que apuntaba Schmitt (1998: 71) al proponer “(...) aplicar obras de la música contemporánea a la educación musical para hacer visibles problemas en torno a las categorías tradicionales (...) y reunir de manera lúdica diferentes actividades, consiguiendo una actitud activa y no solo perceptiva”. Su objetivo era ir más allá de la música académica que tradicionalmente se escuchaba en la escuela: “(...) no se trata de menospreciar la obra cerrada o las composiciones clásico-románticas, sino que se trata de buscar dentro del campo de la música contemporánea otras perspectivas para que los alumnos y alumnas contemplan la música” (Schmitt, 1998: 74).

La falta de uso del amplio y variado repertorio de música contemporánea en el aula puede que se deba al “(...) alejamiento existente entre la educación musical y la música culta de los siglos XX y XXI, a pesar de las numerosas posibilidades didácticas de ésta” (Urrutia y Díaz, 2013: 11). Por tanto, a una evidente falta de formación del profesorado se une la falta de recursos, si bien Urrutia y Díaz comprobaron que tanto compositores como docentes “(...) muestran interés y disposición para un encuentro” (2013: 23). De ahí que la formación sea uno de los principales retos, más si cabe teniendo en cuenta que en los países latinoamericanos y latino-europeos fue “(...) donde se registró el mayor índice de deterioro y fue más severa la desactualización educativa durante el siglo pasado” (Hemsey de Gainza, 2004: 81).

Igor Saenz Abarzuza

Más allá del uso de estas músicas de modo pasivo, está la creación e interpretación de música contemporánea en el aula de música. Cada vez se publican más recursos metodológicos y didácticos de gran interés y diversidad, que el maestro debe estudiar con el fin de optimizar las tan escasas sesiones dedicadas a la música en Primaria. Hemsy de Gainza (1995) señala algunos aspectos del porqué enseñar música contemporánea en la escuela¹:

- la escuela no puede ignorar los lenguajes actuales de comunicación sonora;
- el sonido y la música constituyen, en el marco de la música contemporánea, una realidad integral e integrada;
- al ampliar el horizonte sonoro, la música tradicional adquiere un sentido más rico y trascendente;
- las estructuras abiertas de la música contemporánea (ritmos, alturas, superposiciones aleatorias), por su carácter sincrético, responden funcionalmente a las etapas iniciales de la educación musical;
- a los niños les atrae el sonido, juegan espontáneamente con él, e integran de un modo natural los lenguajes "abiertos", junto a las estructuras sonoras de la música tradicional;
- contribuye a estrechar las relaciones con otros lenguajes artísticos contemporáneos y también con la ciencia.

Si bien el ser humano nace con creatividad, el reto está en desarrollarla de manera activa (Robinson, 2012: 75). R.M. Schafer, junto a J. Paynter entre otros, forman parte de un grupo de compositores y pedagogos interesados en el desarrollo de los denominados métodos creativos surgidos a partir de los años 60 del pasado siglo. En estos, "(...) el profesor comparte el ejercicio de la creatividad con sus alumnos" (Hemsy de Gainza, 2004: 77). Estas orientaciones metodológicas requieren "(...) otras estrategias de aprendizaje donde se potencia e incentiven los aspectos creativos, originales y afectivos" (Bernal, 2005: 67).

¹ <https://www.latinoamerica-musica.net/ensenanza/hemsy/didactica.html>

Igor Saenz Abarzuza

Los métodos creativos fomentan la autonomía en la creación de música por parte del alumnado. Con una estrecha relación entre teoría y práctica, incorporan la música contemporánea con una presencia destacable. Usan de manera recurrente elementos como la voz, los objetos sonoros, así como los instrumentos propios del aula de música, para los que no es necesario un adiestramiento muy profundo en técnica instrumental. Asimismo, facilitan al alumnado unas herramientas para la composición musical y la improvisación, concediendo especial importancia a las grafías no convencionales. En última instancia, crean un clima para desarrollar la imaginación, la creatividad y la improvisación en el aprendizaje a edades tempranas.

Acerca de R.M. Schafer.

El canadiense Raymond Murray Schafer (1933-) se ha destacado como compositor, pedagogo, escritor y ambientalista. Con una formación musical y humanística, tiene el reconocimiento de la comunidad internacional en educación musical en donde destacan sus seis Doctorados Honoris Causa de Universidades argentinas, canadienses y francesas, así como numerosos premios y distinciones principalmente en Canadá.

Su obra más difundida es la que realizó a partir de 1965 en la *Simon Fraser University*, donde trabajó en la Cátedra de Estudios en Comunicación. En estos años, Schafer publicó su revolucionario pensamiento sobre la Educación Musical, principalmente en sus cinco publicaciones más conocidas: en *The Composer in the Classroom* (1965), se reinterpretan conceptos de composición y plasma sus ideas compositivas. *Ear cleaning* (1967) presenta un trabajo en experimentación libre y la sensibilidad ante el entorno acústico. *The New Soundscape* (1969) muestra su visión sobre el entorno acústico y ofrece interesantes y reveladoras definiciones sobre música, ruido y silencio acordes a su filosofía. ... *When words sing* (1970), es una publicación donde puede verse la importancia que el autor le da a la palabra y su riqueza, así como la interdisciplinariedad de la música con otras artes. Finalmente, *The Rhinoceros in the Classroom* (1975) está dirigida a profesores y es donde se recogen sus líneas teóricas

Igor Saenz Abarzuza

principales. La escritura es diferente en estas publicaciones: mientras en “El compositor en el Aula” y en “El Rinoceronte en el Aula” se presenta en modo de conversación entre Schafer y sus alumnos universitarios, en “...Cuando las Palabras Cantan” y en “Limpieza de Oídos” es el propio Schafer el interlocutor en primera persona, con muchas preguntas formuladas acompañadas del proceso de reflexión que le lleva a sus propuestas junto al *feedback* que recibe de sus alumnos. Estos libros llegaron a los hispanohablantes de mano de la editorial Ricordi Americana en los años 90.

Para conocer los principios de la visión de Schafer, “Limpieza de oídos” (1998b) resulta especialmente interesante, ya que se tratan los conceptos de ruido, silencio, sonido, timbre, amplitud, melodía, textura, ritmo, en este orden, además de la combinación de todos ellos en el paisaje sonoro musical. La importancia de la palabra, el lenguaje, y la fonética es tratado en profundidad en “...Cuando las Palabras Cantan” (1992). Con ejemplos y la reflexión que lleva a la creación, invención o elección de determinadas palabras para la composición de la obra musical. Las ideas plasmadas en esta publicación son directamente aplicables en la Educación Primaria.

Pionero en la investigación y sensibilización de la ecología acústica, fundó el *World Soundscape Project*² en 1970, germen del *World Forum for Acoustic Ecology*³, con una prolífica producción en cuatro áreas: la educación, con la intención de escuchar el paisaje sonoro, agudizar la conciencia auditiva y profundizar en la comprensión de los oyentes de los sonidos ambientales y sus significados. Se investigan aspectos sociales, culturales, científicos y ecológicos del entorno sónico. Se concientiza sobre la importancia de la protección y preservación de los paisajes naturales existentes, así como el diseño y la creación de ambientes sonoros saludables y acústicamente equilibrados.

² <https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>

³ <http://wfae.net/index.html>

Igor Saenz Abarzuza

Una muestra de Schafer como compositor.

Acercarse a su obra compositiva ofrece al profesor una útil visión del estilo de Schafer. Sus partituras no solo muestran una estética propia, sino que visualmente son una obra de arte. En el canal de *Youtube* del *Vancouver Chamber Choir*⁴ se pueden escuchar diez de sus obras corales⁵ a la vez que se sigue la partitura. *Seventeen Haiku* (1997)⁶ fue estrenada por el coro japonés *Utaoni* a petición de Nobuyuki Koshiba. Schafer pensó que sería interesante poner algunos poemas japoneses a la música, inspirados en las lecturas del *Manyōshū*, así como en la poesía *haiku* de Basho, Issa y otros. Para la composición de esta partitura para coro mixto, que contiene 17 miniaturas de 1 a 3 minutos de duración, Schafer introduce al oyente en el ambiente de la poesía japonesa. El resultado son un conjunto de “eventos acústicos”⁷, muy relacionados con el perfil ambientalista de Schafer.

Three Hymns (2002-2003)⁸ es parte del oratorio *The Fall into Light*. Con una letra de temática religiosa⁹, es una obra para dos percusionistas, piano, órgano y coro mixto, estrenado en 2004 por el propio *Vancouver Chamber Choir* junto a otras formaciones vocales canadienses. *Alleluia* (1999)¹⁰, estrenada en el año 2000 también por el *Vancouver Chamber Choir*, fue una obra motivada por una carta recibida de Susan Frykberg, una compositora que había conocido en Vancouver, quien le comunicaba su decisión de entrar en un convento. Inspirado por la carta y la vocación sentida por ella, escribió esta obra para coro mixto.

Magic Songs (1988)¹¹ evoca un mundo ancestral donde la música no solamente era una actividad para dar placer, sino que estaba destinada a producir un efecto deseado en el mundo físico. El objetivo de estas canciones, con textos mágicos escritos en un idioma inventado, es restaurar aspectos de la naturaleza que han sido destruidos

⁴ <https://www.youtube.com/channel/UCzMr2NBVTqcWgfCDmyxTuUA>

⁵ Dato de junio de 2017.

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=ZTX7P_m-Ktc

⁷ <http://www.allmusic.com/composition/seventeen-haiku-for-chorus-mc0002565383>

⁸ https://www.youtube.com/watch?v=QHg713X_sYo

⁹ <http://www.soundstreams.ca/wp-content/uploads/Three-Hymns.pdf>

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=zIGGI1F-IA0>

¹¹ https://www.youtube.com/watch?v=SrNsSk_8XpA

Igor Saenz Abarzuza

o descuidados por la humanidad. En *Epitaph for Moonlight* (1968)¹², el texto y la fonética tienen una importancia clave, con ideas onomatopéyicas dadas por niños de 11 años. A *Garden of Bells* (1983)¹³ se basa en la palabra “bells” utilizada varios idiomas junto a neologismos¹⁴. *Gamelan* (1979)¹⁵ es una composición basada en la música de Java y Bali y en sus escalas. *Winter Solstice*¹⁶, estrenada en 2001, usa palabras reales para sugerir oscuridad y luz. Su título original era *Chant to Bring Back the Light. Sun* (1982)¹⁷ es otro ejemplo de cómo la grafía ayuda al intérprete a comprender cómo interpretar la obra y evocar en este caso al sol. *Once on a Windy Night* (1995)¹⁸ también es evocadora por el propio título, queriendo reflejar el viento. *Snowforms* (1983)¹⁹ se presenta en una grafía blanca sobre fondo azul, creada a partir de los bosquejos que dibuja la propia nieve sobre el papel. *Miniwanka* (1971)²⁰ escribe varios estados del agua y sus transformaciones, con textos con el agua como eje en lenguas nativas americanas.

De la composición vanguardista a su aplicación Educación.

Desarrollar los objetivos establecidos por Schafer para la Educación Musical es tan interesante, que poca discusión cabe sobre su importancia. Entre estos objetivos están el descubrimiento y potenciación de la creatividad de los estudiantes para crear su propia música, el descubrimiento y valorización del entorno sonoro, el ruido o la polución sonora y la preservación del paisaje sonoro desde la más amplia visión del concepto. Por último, la interdisciplinariedad entre todas las artes y la contribución que las filosofías orientales pueden hacer en el desarrollo del estudiante, especialmente en todo lo relativo a la formación y sensibilización acerca del sonido (Schafer, 1998a: 21). Se trata de volver a conectar al niño con su entorno (o no perder la conexión, si esta ya

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=dzUXzu7JYFc>

¹³ https://www.youtube.com/watch?v=GhC2VdO_nx4

¹⁴ <http://www.composers21.com/compdocs/schaferm.htm>

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=BaOZzsqOqM8>

¹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=CH772v_uf80

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=VIBfdBe369J>

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=4zsYQs2y7vQ>

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=GiOhtgR1T0k>

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ViBbRM3gFnI>

Igor Saenz Abarzuza

existe), tanto a nivel sonoro como en todos los aspectos relacionados con su desarrollo integral:

El academicismo, que tantos colegas se empeñan en reflotar de distintas maneras a lo largo del período neoliberal que transitamos, implica la muerte —la desaparición, el ocultamiento— del azar, de la sorpresa, de lo imprevisto, de la vida y la creatividad. Porque en la vida, todo parte de la vida, de lo vital, de lo que es completo —cualquiera que sea su dimensión— y no de las partes. Deberíamos recuperar la capacidad de reconocer, sentir, apreciar el número infinito de actividades integradas (verdaderas, con sentido), de diferente dimensión y nivel de complejidad, de que están hechas nuestras vidas (Hemsey de Gainza, 2010: 46).

Entrando en las competencias musicales, aceptar las ideas de Schafer implica ampliar la mirada sobre qué es y qué no es música frente a la idea tradicional y a la popular; basta con aceptar que para que haya música, lo que cuenta es que el ejecutante o creador tenga la intención de hacer música (Schafer, 1996: 19). En cuanto al ruido, Schafer lo define como los sonidos que no podemos controlar o aquellos “(...) sonidos que hemos aprendido a ignorar” (1998a: 27). Las filosofías orientales tienen un mayor recorrido en la concienciación sobre el entorno sonoro y especialmente en la valorización del silencio, muy apreciado en oriente, pero algo incómodo cuando se presenta en occidente²¹. Como recoge Schafer (1998a: 37), la UNESCO ya se hizo eco en 1969 mediante el Consejo Internacional de Música de la importancia de la preservación del silencio:

Denunciarnos unánimemente la intolerable violación de la libertad individual y del derecho que cada uno tiene al silencio, a raíz del uso abusivo, en lugares privados y públicos, de música grabada o radiodifundida. Solicitamos al Comité Ejecutivo del Consejo Internacional de Música que inicie un estudio desde todos los ángulos —médico, científico y jurídico— sin soslayar sus aspectos artístico y educativo, y con vistas a

²¹ Como primer acercamiento a estas ideas, en el siguiente enlace se puede ver un breve documental protagonizado por Schafer: <https://www.youtube.com/watch?v=5q1rpNnCUc>

Igor Saenz Abarzuza

proponer a la UNESCO y a las autoridades que corresponda, medidas orientadas a poner fin a este abuso.

Hoy en día, es innegable la importancia que tiene la toma conciencia del entorno sonoro que nos rodea, cada vez más contaminado y lleno de estímulos. El argumento más potente para defender esto es biológico: los oídos no tienen párpados.

Además de lo mencionado sobre Ecología Acústica, la Educación Musical obligatoria debe atender el entorno social y familiar más cercano del niño. Para ello, además de la música occidental y su repertorio, Schafer pide abrirse a músicas de otros lugares y culturas (1998a: 35). Esta idea coge más fuerza en unas aulas cada vez más diversas fruto de la globalización, en las que no se debería dejar de lado la música que muchos alumnos escuchan y que por tanto es parte de su realidad musical y la de su entorno, incluidos sus compañeros de clase.

Pero si en algo se presenta escaso el actual modelo educativo es en el tercer pilar que destaca Schafer: la creación de nueva música o la ampliación del repertorio con música creada por los alumnos. Si ha de esperarse a que los estudiantes comprendan y manejen la notación, los principios de la armonía y su uso, así como una técnica de interpretación mínima con un instrumento musical, ese momento se dilata demasiado en el tiempo y en la mayoría de casos, nunca llega. Es evidente que la notación musical y su aprendizaje abre un nuevo mundo para comprender, escribir, reflexionar, preservar música, etc. No hace falta justificar la importancia de la escritura. Lo que sí cabe cuestionarse es si esto debe ser el objetivo principal de la Educación Primaria. Como ejemplo, en España Pérez-Aldeguer (2013) o Conti y Romero-Naranjo (2014), abogan por usar el propio cuerpo incluida la voz, como medio de expresión musical, con unas directrices o bases teóricas fáciles de entender por el alumnado y con una practicidad inmediata. Autores como Schafer o Paynter cuestionan la enseñanza de la notación musical tradicional en el colegio con argumentos que no deben pasar desapercibidos para los responsables del diseño del currículo de Educación Primaria. Pero para incorporar estos contenidos al currículo, los defensores de este pensamiento deben

Igor Saenz Abarzuza

formar parte del diseño del mismo. A este respecto, en el Reino Unido J. Paynter tuvo un papel fundamental en su diseño curricular.

La creación de música donde no es necesario conocer la grafía musical clásica ni la interpretación al menos básica de un instrumento, que habitualmente suele ser la flauta dulce en España, abre el campo de juego desde el inicio. Con unas pocas pautas, el alumno puede crear música: no hay que esperar. Incluso si se teme el riesgo sobre cómo hacerlo, qué pautas seguir o cómo puede transcurrir una secuencia de ejercicios, en “El Compositor en el Aula” (1996) pueden observarse algunos ejemplos de secuencias completas de ejercicios desde el inicio del proceso hasta una cierta sofisticación, cuyo desarrollo en el aula vendrá marcado por la edad de los niños y las características del alumnado entre otras variables. Como ejemplo, en esta publicación se plantea una simple historia como esta: “un pájaro levanta el vuelo. Remonta hacia el cielo; le canta a su pareja mientras describe círculos en torno, y luego, lentamente, desciende de nuevo a la tierra” (Schafer, 1996: 24). Partiendo de esta historia de tipo descriptivo, se abre todo un mundo de posibilidades artísticas de trabajo; cuál es la grafía más adecuada, la elección de los sonidos, la secuenciación, interpretación, etc. La secuencia del ejercicio que recoge Schafer se presenta junto con todo el proceso de reflexión con sus alumnos como ejemplo de desarrollo de la actividad. En el aula de Educación Primaria, puede que se repita el proceso, o puede derivar en otro lugar. No obstante, conocer el proceso que ha derivado en el resultado final que plantea Schafer es interesante para el maestro, que antes de intentarlo en el aula, debe comprender y hacerlo suyo. Sin duda, la creación de música descriptiva se presenta con la vía más natural para adentrarse en la composición contemporánea para alumnos no instruidos.

Final.

¿Cómo enseñar bajo las premisas de Schafer? Su planteamiento requiere un cambio de rol del profesor en mediador. Así, “el maestro debe acostumbrarse a ser un catalizador de cuanto pueda suceder en la clase, más que a dictaminar lo que debe suceder” (Schafer, 1998a: 38). En este tipo de trabajo cobra especial importancia el

Igor Saenz Abarzuza

propio proceso en la creación de las gráficas adecuadas y su discusión sobre cómo interpretarlas: “el maestro puede iniciar una situación haciendo una pregunta o planteando un problema; a partir de ahí, su papel como maestro ha terminado. Podrá continuar participando del acto de descubrir, pero ya no como maestro, no como la persona que ya conocía la respuesta” (Schafer, 1998a: 24). Para esto, el profesor de música debe ser una persona cualificada: “(...) me refiero no sólo a alguien que asistió a una universidad o escuela de música especializándose en el tema, sino también al músico profesional que con su capacidad se ha ganado un lugar y una reputación en una profesión altamente competitiva” (Schafer, 1998a: 41).

A este respecto, queda mucho que hacer en la Educación en general (y en España en particular) para conseguir algo así, ya que “los procesos educativos actuales no tienen en cuenta los estilos individuales de aprendizaje ni el talento. De ese modo, ofenden el principio de individualidad” (Robinson, 2012: 271). En este modelo de trabajo planteado por Schafer, el proceso de creación artística y la discusión en el grupo son los factores más importantes por encima del resultado sonoro final, más si cabe teniendo en cuenta que se trata de educar, de crear, de inventar, de decidir, etc. Trabajando en pequeños grupos, la interdisciplinariedad con otras artes destaca especialmente: en cada grupo, cada participante puede llevar a cabo la labor que más se ajuste a sus habilidades o gustos, que puede ir desde el desarrollo de una idea, la representación gráfica, el proceso artístico sobre la elección de los sonidos, la propia interpretación, la dirección del grupo, etc. Tratar que todos los alumnos hagan la misma actividad, con el mismo nivel de entusiasmo y con los mismos requerimientos, es un objetivo que debe cuestionarse acerca de su pertinencia y valía en la Educación. Ante esto, se propone el trabajo por disciplinas ante la diversificación en asignaturas (Robinson, 2012: 270). Sobre este tema, Robinson (2012: 273) señala: “El futuro de la educación no está en estandarizar sino en personalizar; no en promover el pensamiento grupal y la ‘despersonalización’, sino en cultivar la verdadera y el dinamismo de las habilidades humanas de todo tipo”. Finalmente, hay que incorporar la equivocación como parte fundamental en el proceso que lleva al desarrollo del pensamiento creativo, porque “si

Igor Saenz Abarzuza

no estás preparado para equivocarte, nunca se te ocurrirá nada original” (Robinson, 2012: 33).

En 36 horas lectivas al año, el alumno que haya trabajado estos contenidos en Educación Primaria habrá tenido una relación con la música que cambiará su percepción de la misma, y habrá vivenciado aspectos relacionados con la creación artística que trascienden lo musical. El aula es “(...) una sociedad en microcosmo” (Schafer, 1998a: 16) y como tal, es un laboratorio donde se preparan para su futura vida. Los niños que entran en la escuela el curso que viene, comenzarán a ejercer su carrera profesional hacia el año 2040 y se jubilarán, probablemente, cerca del final del siglo XXI habiendo trabajado en ocupaciones diversas de las cuales muchas de ellas todavía no se han desarrollado. De lo que sí podemos estar seguros es de que habrá música, necesitarán resolver problemas de manera creativa, tendrán que ser conscientes y preservar su entorno sonoro, y habrá artes en las que participarán como creadores o como oyentes: con los métodos creativos de aprendizaje, “(...) la expresión artística incluye como propósito esencial el desarrollo de la capacidad creadora, estimulando el pensamiento divergente, valorando la originalidad y las respuestas de independencia intelectual (...)” (Pérez Aldeguer, 2011: 3). Y es que “(...) los niños tienen una confianza asombrosa en su imaginación” (Robinson, 2012: 15), pero hay que potenciarla. Robinson (2012: 77) entiende la imaginación como “el poder de evocar cosas que no están presentes en nuestros sentidos”, mientras que define creatividad como “el proceso de tener ideas originales que tengan valor. (...) Se podría decir que la creatividad es la imaginación aplicada” (Robinson, 2012: 84).

Con esto, el currículo de música de Educación Primaria merece ser adecuado al desarrollo de la creatividad, si el objetivo es preparar a los niños para su propio futuro.

Igor Saenz Abarzuza

Bibliografía:

- BERNAL, Julia (2005). "Apuntes para una nueva educación musical en la escuela", *Publicaciones, Facultad de Educación y Humanidades del Campus de Melilla*, Nº 35, pp. 61-74.
- CONTI, Davide y ROMERO-NARANJO, Francisco Javier (2015). "Singing BAPNE®: Body Percussion and Voice as a Didactic Element", *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, vol. 197, pp. 2498-2505.
- HEMSY DE GAINZA, Violeta (2004). "La educación musical en el siglo XX", *Revista Musical Chilena*, Nº 201, pp. 74-81.
- _____. (2010). "Temas y problemáticas de la educación musical en la actualidad", *AULA, Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*, Nº 16, pp. 33-48.
- PÉREZ ALDEGUER, Santiago (2011). "Un proyecto pedagógico para acercar la infancia al mundo sonoro contemporáneo", *Sulponticello*, Nº 29, pp. 1-11.
- _____. (2013). "Bodymusic: nuevas formas de notación musical en educación musical", *Revista de Estudios y Experiencias en Educación*, Nº 24, vol. 121, pp. 197-219.
- ROBINSON, Ken (2012). *El Elemento. Descubrir tu pasión lo cambia todo*. Barcelona: Editorial Conecta; 301 p.
- SCHAFFER, Raymond Murray (1992). *...Cuando las Palabras Cantan*. Buenos Aires: Ricordi Americana; 67 p.
- _____. (1996). *El Compositor en el Aula*. Buenos Aires: Ricordi Americana; 47 p.
- _____. (1998a). *El Rinoceronte en el Aula*. Buenos Aires: Ricordi Americana; 79 p.
- _____. (1998b). *Limpieza de Oídos*. Buenos Aires: Ricordi Americana; 63 p.

Igor Saenz Abarzuza

SCHMITT, Thomas (1998). “La música contemporánea en la educación. Ideas sobre la aplicación de nuevos conceptos en la enseñanza”, *Revista Eufonía*, Nº 13, pp. 69-75.

URRUTIA, Ana y DÍAZ, Maravillas (2013). “Educación y música contemporánea: encuentros y desencuentros entre compositores y docentes”, *Revista de ABEM*, Nº 30, vol. 21, pp. 11-24

Igor Saenz Abarzuza



IGOR SAENZ ABARZUZA

Cursó sus estudios de violonchelo en el Conservatorio Profesional Pablo Sarasate y en el Conservatorio Superior de Música de Navarra, donde se graduó en Pedagogía y en Interpretación del Violonchelo. Continuó su formación con Gabriel Mesado (OSE) y con Itziar Atuxa en la Academia de Música Antigua de Salamanca. Realizó un Postgrado en violonchelo histórico en la Escola Superior de Música de Catalunya con Bruno Cocset y Emmanuel Balssa. Durante su formación ha recibido clases de los violonchelistas Teresa Valente, Josetxu Obregón, Marco Frezzato, Amparo Lacruz, Mercedes Ruiz, Damián Martínez o Jacek Lublinieki, entre otros. En el ámbito de la investigación musical, cursó el Máster en Investigación de las Capacidades Musicales en la Universidad Pública de Navarra (UPNA). En 2017 obtiene el título de Doctor por la UPNA con una tesis en torno al análisis agógico performativo de las Suites para violonchelo de Bach por parte de Pau Casals, dirigida por Marcos Andrés Vierge. Como intérprete, forma parte de proyectos como Zura Quartet, Orquesta Ciudad de Pamplona, Rock Classical Trio, Qantara, Joaquín Taboada Dúo, Xu Pinghui, En-Kantu o Plektrum Ensemble. Es profesor de violonchelo en la Escuela Municipal de Música del Valle de Aranguren y Profesor Asociado en la UPNA.

igor.saenz@unavarra.es