

Propuesta pedagógica

Asignatura: Composición musical de 1° año – Primer trimestre

Docente: Licenciada Paula Mesa

Consideraciones generales de la propuesta

El Lenguaje Musical Contemporáneo Académico es motivo de discusión en los distintos ámbitos de la Educación Artística. Entre muchas razones podemos destacar la poca formación e información que se posee sobre esta temática en los ámbitos de formación docente. Esto ocasiona que la transferencia a los alumnos de los distintos niveles del sistema educativo sea casi inexistente.

Por desgracia, no solemos reflexionar sobre los porqués de este desconocimiento. El siglo XX es el primer siglo en el que no se consume la música académica que se produce.

En general observamos que no es sencillo para los docentes de música y por ende para sus alumnos acceder a comprender el modo de organización de los elementos del lenguaje musical que surge a comienzos del siglo XX como reacción a las formas compositivas realizadas en el marco de la música tonal académica. Notamos que no se logra establecer una relación con el objeto sonoro enmarcado en este contexto y decodificarlo, ya que no se ha adquirido la formación previa necesaria para lograrlo.

Es importante tener en cuenta que, a nuestro entender, cualquier Lenguaje debe ser abordado desde la práctica y luego de la experiencia concreta de manipulación del material sonoro, se puede realizar el análisis de los procesos que llevaron a esa producción para poder entonces, llegar a la síntesis teórica correspondiente.

Partiendo de estas consideraciones cuando ingresé como docente a la institución observé que en ningún año de la asignatura Composición Musical se dictaban los contenidos referidos al lenguaje de la

música contemporánea académica. Desde el año 1995 dichos contenidos fueron incorporados al primer año de la asignatura y luego de la reforma educativa, cuando la institución incorporó el 7° año, parte de estos contenidos fueron transmitidos a estos alumnos a través de la utilización de una metodología tipo taller experimental. Esta incorporación fue posible debido a que el marco institucional del Bachillerato de Bellas Artes, dentro de su proyecto establece que asignatura posee como campo de estudio

Los procedimientos compositivos del texto musical. Se centra en el desarrollo de competencias estético-musicales vinculadas a la construcción de procedimientos, estrategias y técnicas de producción compositiva musical con relación a los paradigmas socializados como a los del tipo experimental.¹

Marco teórico

La teoría de la percepción y la corriente cognitivista, se ocupan del problema de la percepción, (podemos citar entre otros a Humberto Eco y a Nelly Schnait). Desde un enfoque semiótico han profundizado, en mayor medida, en el campo de la plástica.

Las conclusiones a las que han arribado pueden (en algunos casos) trasladarse al lenguaje musical.

La percepción de un objeto depende de las características del individuo que percibe, del medio en donde ese objeto se inserta y del entorno socio cultural al que dicho individuo pertenece.

Según José Jiménez en su libro: *Imágenes del hombre, fundamentos estéticos, “la percepción posee un carácter contextual e intencional”* (1986:62). A su vez plantea la diferencia entre la percepción específicamente estética y la percepción general.

Partiendo de considerar que todos los procesos perceptivos han de ser tomados como conductas intencionales, cito:

no hay ninguna diferencia estructural entre las señales con valor estético y las perturbaciones o ruidos que se transmiten también secuencialmente con las primeras. Señal y ruido son de una misma naturaleza y la única diferencia lógica adecuada que se

¹ Bachillerato de Bellas Artes. Ideas para una nueva educación. (Pag 208 – 2004)
<http://www.revistas.unlp.edu.ar/index.php/PLR/index>

puede establecer entre ellas ha de basarse exclusivamente en el concepto de intención por parte del emisor. Un ruido es una señal que no tiene intención de transmitir. (1986:64).

A estos conceptos nosotros agregaríamos que más allá de la intencionalidad del compositor, el oyente debe estar preparado para decodificar dichas señales intencionales, de lo contrario no habrá concordancia entre lo que el compositor comunica y lo que el oyente interpreta.

La sociedad del siglo XX no consume la música académica producida en su siglo porque no ha sido formada ni estimulada para lograr comprenderla. Posee una estructuración cultural basada en el lenguaje musical tono modal y cualquier fenómeno sonoro que no esté comprendido en dicha estructuración será considerado ruido.

El porqué de este desconocimiento podemos centrarlo principalmente en dos vertientes. La de los compositores vanguardistas de comienzos del s XX que no poseían la intencionalidad de generar música de consumo masivo y, por otro lado, la de los nuevos medios de comunicación que crean productos basándose principalmente, en las diferentes músicas folclóricas, populares y de masas surgidas durante el transcurso del pasado siglo. Más allá de los motivos que podamos señalar, los cuales pertenecen en muchos casos a un campo de estudio principalmente sociológico, sabemos que, como hemos mencionado anteriormente, esta música académica es absolutamente ignorada por gran parte de la sociedad y su presencia es casi inexistente dentro del sistema educativo actual.

Desde la educación Francois Delalande plantea la importancia de lograr una sensibilización partiendo del descubrimiento del sonido por el sonido mismo. John Paynter, desglosa un trabajo compositivo haciendo hincapié en los modos organizativos del sonido teniendo en cuenta fundamentalmente sus cualidades específicas.

Para entender a la música contemporánea hay que comprender sus códigos de elaboración. El modo en que se implementa en esta institución es partiendo de la praxis. Tomamos el concepto de praxis de Ariel Bignami: “entendida como toda la actividad humana práctica, material, adecuada a fines, que modifica el mundo natural y humano”. (Bignami, 1983: 55), O también como plantea Kosic Karel en su libro Praxis: cito: “la praxis supera a las nociones de teoría y práctica ya que se posiciona como determinación de la existencia humana como transformadora de la realidad”. (KOSIK, KAREL 1967 *Dialéctica de lo concreto*).

Metodología

Esta propuesta parte de un entendimiento de la música como modo de conocimiento y más específicamente apuntamos al logro de competencias compositivas.

La composición debe comenzar con la invención de ideas, las cuales provienen de cualquier fuente que estimule la imaginación. Una idea musical puede ser nada más elaborado que una figura muy corta o simplemente un timbre determinado, una idea musical será “buena” en la medida en que el individuo que la utilice pueda estructurar un discurso en base a ella, es decir, en la medida en que sea germinal de una obra.

Para este propósito utilizaremos diversas estrategias compositivas, que no garantizan el éxito, pero permiten someter a prueba a las distintas alternativas para arribar finalmente al producto como proceso de verificación.

Actividades generales

- Partimos por ejemplo de la experimentación con fuentes sonoras no convencionales planteando un universo sonoro ilimitado, para ampliar su percepción del timbre.

Los alumnos investigan, prueban, ejecutan instrumentos convencionales y no convencionales de modos diversos, evalúan los resultados sonoros y organizan el material resultante agrupándolo, en base a un criterio ordenador pre establecido por el docente y por el grupo de alumnos.

- Partiendo de esta experimentación se intenta crear nuevas categorías de análisis del material sonoro para que puedan a su vez situarse en el lugar de artesanos del sonido, es decir, que puedan elaborar, estructurar, un discurso que tenga un criterio lógico desde por ejemplo, la tímbrica.

En este caso, surgieron conceptos tales como homogeneidad, heterogeneidad, transformaciones graduales, melodías de timbres, etc.

Desde la primera experiencia, que resultó a nuestro grupo de alumnos, muy enriquecedora, comenzamos a abordar otros contenidos como ejes organizadores.

- Estructurar una obra mediante el trabajo basado únicamente en el contenido duración. Trabajamos sobre el concepto de ritmo liso y métrico, la superposición de ostinatos a modo de organización textural diferenciando planos sonoros en base a la repetición de una secuencia rítmica sobre un primer plano improvisado, la transformación gradual de una métrica regular a una métrica irregular o trabajar por oposición y/o transición los ritmos métricos y los lisos. Organizar un discurso en base a preguntas y respuestas rítmicas, etc.

Dada la formación instrumental tradicional de los alumnos y la música que consumen habitualmente, consideramos que construir un concepto de ritmo sin estar asociado a las alturas, es decir, con importancia en sí mismo es algo de suma importancia para su formación integral como músicos.

Otra alternativa es comenzar a estudiar los procesos de transformación de las texturas tradicionales hasta arribar a otros nuevos modos de organización sonora: componer en base a micropolifonías, relación jerárquica de los planos sonoros, o nuevas formas de organización como texturas de masas sonoras.

Evaluación

La evaluación durante este año es mayormente cualitativa. Se desarrollan actividades grupales en donde, en base a una consigna de trabajo práctico de composición grupal, los alumnos presentan su obra finalizada y el análisis que el grupo realizó de la misma. El docente fija los criterios de evaluación en base al contenido establecido para ser trabajado en la composición y en el análisis que el propio grupo ha realizado de su obra.

Toda obra, luego de ser compuesta, debe ser ejecutada, es el único modo en el que el compositor puede tomar distancia de su creación y evaluar su expectativa en comparación con la resultante sonora lograda. En muchos casos, la instancia de la puesta en práctica de la obra, sirve de motor generador de cambios, variaciones y hasta de nuevas composiciones.

A modo de ejemplo se presenta el desarrollo de una unidad de trabajo sobre el contenido específico: Duración

Actividades específicas:

- Exploración y selección de sonoridades en fuentes formales, utilizando diferentes modos de ejecución y objetos mediadores.
- Improvisación rítmica grupal en un discurso organizado, combinando las sonoridades seleccionadas.
- Elaboración y ejecución individual de discursos rítmicos, con ajustes, produciendo cambios expresivos en relación a la dinámica e intensidad.
- Ejecución instrumental grupal (y/po vocal) de discursos rítmicos, atendiendo a la diferenciación de planos sonoros y al logro de la continuidad discursiva.
- Participación en diferentes roles (solista, director o coordinador, etc.), proponiendo alternativas de resolución sonora y de ejecución a las propuestas del grupo.

Contenidos

La organización rítmica del discurso. La improvisación rítmica como estrategia compositiva. La exploración de fuentes sonoras, la producción de sonido, la selección de material compositivo. La imitación y la variación rítmica. Las relaciones simultáneas: exploración Las superposiciones sonoras. La subordinación de las configuraciones musicales, los planos sonoros.

Criterios de Evaluación específicos de esta unidad temática:

Niveles de ajuste en la producción rítmica en la ejecución.

Niveles de ajuste en los niveles de sonoridad y planos sonoros.

Nivel de exploración, criterios de selección y de organización del discurso en base a las consignas dadas.

Conclusiones

El plan de estudios actual del BBA parte de la visión de escuela que plantea Ángel Pérez Gómez como “cruce de culturas”. A su vez considera que

la institución educativa es ámbito de confluencia de la cultura pública, la académica, la social, la escolar y la experimental.” Partir de este concepto presupone como objetivo fundamental la reconstrucción del conocimiento individual a partir de la reinención de la cultura... Esto requiere de competencias comunicativas, de capacidades de uso comprensivo, expresivo y reflexivo de los alumnos que les permita la adquisición de normas, destrezas y estrategias –cognitivas y meta cognitivas- asociadas a la producción de textos, textos icónicos y en consecuencia a la apropiación de los mecanismos pragmáticos que consolidan la competencia comunicativa de los usuarios en situaciones concretas de interacción.²

Por medio del abordaje de la práctica compositiva a través de la experimentación que realizan los alumnos, éstos pueden llegar a identificar los distintos parámetros de la música con la importancia que posee cada uno en sí mismo y no ya en relación jerárquica con los otros. Es decir, lograr una comprensión de la música mediante nuevas formas de manipulación de los elementos del lenguaje.

A través de la adquisición de las competencias comunicativas específicas al lenguaje contemporáneo académico, podemos acercarlos a una realidad musical probablemente desconocida, que abrirá los criterios de análisis y de organización que les da la música tonal académica o popular, mostrándoles un horizonte mucho más amplio que además les brindará una mayor libertad en la elaboración de sus producciones musicales.

El desconocimiento de más de cien años de música no sólo por parte de los docentes sino, de las estructuras del sistema educativo, nos lleva a que dejemos de lado un invaluable material de trabajo y de aprendizaje, por otro lado, utilizarlo, estimula al alumno a ampliar las posibilidades de percepción de su entorno sonoro transformándolo en un material ilimitado para generar nuevas producciones musicales. En este sentido, la asignatura Composición Musical grupal y composición musical del Bachillerato de Bellas Artes no posee antecedentes en ningún otro establecimiento educativo tanto en relación a los contenidos abordados, a la metodología implementada a lo largo de sus siete años como a las edades del alumnado con el que trabajamos.

² Bachillerato de Bellas Artes. *Ideas para una nueva educación*. p. 23-24:2004.

Bibliografía

ARTURI Marcelo, ACEVEDO Ana María (compiladores). BACHILLERATO DE BELLAS ARTES. 2004. *Ideas para una nueva educación*. La Plata. Edición del Bachillerato de Bellas Artes (UNLP).

ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica, "Los códigos visuales, la obra abierta"* Barcelona, Lumen, 1994 (edición original en italiano, 1968).

JIMÉNEZ, José. *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos, 1986.

BIGNAMI, Ariel. *Praxis artística y realidad* (Teoría General del Arte) 1983 EFECE Editor.

KOSIK, Karel. *Praxis*. México, Grijalbo, 1967 (edición original en checo, 1963)