

TOSSAL

**Revista Interdepartamental
de Investigación Educativa**

VOLUMEN 2-3

1993-1994

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

ISSN 1132/8134

TOSSAL
Revista Interdepartamental
de Investigación Educativa

TOSSAL
Revista Interdepartamental
de Investigación Educativa

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director:

Rafael de Vera Ferre

Director Adjunto:

Narciso Sauleda Parés

Secretario:

Rafael Prieto Alberola

José Luis Bernabeu Rico

Juan Luis Castejón Costa

Rosa María Carda Ros

María Ángeles Martínez Ruiz

José Mateo Martínez

Carmen Penalva Martínez

Edita: E.U. PROFESORADO. UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Imprime: GRÁFICAS DÍAZ, S.L. San Vicente/Alicante

I.S.S.N.: 1132/8134 • Depósito Legal: A.1.029-1992

Creación y educación musical

GUILLES BOUDINET, *Universite Paris X, Nanterre-CREF*

HELENE GERARD, *Université PARIS-IV*

ABSTRACT

What are the processes of creation brought into play in a situation of musical learning based on a straight experience of composing and inventing? A theoretical approach and the analysis of a practice —«expression through sounds»— disclose an organization marked by repetition and basic figures of rhetoric. These factors define structural principles shared by musical and psychical elaborations.

KEY WORDS: Music - education - creation - repetition - rhetoric.

RESUMEN

¿Cuáles son los procesos de creación empleados en una situación de aprendizaje musical fundada en una experimentación inmediata de composición e invención? Un linaje teórico y el análisis de una práctica —«la expresión sonora»— hace aparecer una organización repetitiva y retórica que define principios estructurales en que la elaboración musical se junta con la del psiquismo.

PALABRAS CLAVE: Música - educación - creación - repetición - retórica.

Tradicionalmente, los recorridos europeos de formación musical sitúan al fin de sus cursos el acceso a la composición, el PASO A LA CREACIÓN en pleno sentido de la palabra. Sin embargo, tal posición parece bastante paradójica. ¿Se puede aprender, conocer, descubrir y formarse sin que haya desde el principio un proceso de creación? Este es realmente el acto fundador de cualquier aprendizaje, de toda «puesta en conocimiento» un acto mágico de composición en que el «yo» teje las redes crecientes de su interacción con el mundo.

Este acto inicial que se cumple como si fuera un juego y una experiencia, lo especificaron hace mucho los estudios de las actividades lúdicas del niño (J. Piaget,

D.W. Winnicott). Si esta observación no es nada original, recuerda sin embargo que la creación y la composición ya no se pueden considerar exclusivamente al nivel de los finalizantes de un saber acumulado. Al revés, establecen también la actividad A PRIORI en que se definen las propias condiciones de la realización y de la apropiación de ese saber.

Esta proposición de la creación como un procedimiento mayor subyacente a las conquistas culturales y a la educación permite subrayar una perspectiva pedagógica fundada en el «HACER EXPLORATORIO». La experimentación sonora, la práctica de la invención musical revelan entonces su inscripción posible en calidad de FASE INTRODUCTIVA del aprendizaje de la música: empezar directamente por el «hacer» creador, por la experiencia de la composición.

El presente artículo trata de esta perspectiva. Pensamos que puede completar las reflexiones que suscitó la instauración de la especialidad de Maestro en Educación Musical. Proponemos un esbozo de investigaciones teóricas contestando a la problematización, a las ventajas y a las limitaciones de una pedagogía desarrollada a partir de la creación musical. Nuestra argumentación se basa en parte en el ejemplo de una práctica particular «la expresión sonora» y en una investigación de tesis que se refirió a ese tema (Boudinet, 1992).

1.- ELEMENTOS TEÓRICOS Y PROBLEMATIZACIÓN

- Una dinámica de transgresión.

Considerar una situación inmediata de creación de orden espontáneo plantea obligatoriamente el problema del modelo en la educación estética. En efecto, la elección didáctica ya no consiste en un modelo musical particular previamente establecido para la práctica como un objetivo que alcanzar. Al revés se abre en una DINÁMICA DE CREACIÓN implicando por definición la superación y la multiplicidad posible de los modelos y fenómenos de la música.

Sin embargo, la argumentación queda entonces pendiente. Al contrario de la certidumbre tranquilizante de una norma elaborada de una vez para siempre, esta dinámica se abre en una inestabilidad en que la innovación reúne construcciones y transgresiones. No obstante, le contesta la reflexión estética. La hace concordar a menudo según un EMPUJE que genera la emergencia de las numerosas formas musicales y de las representaciones vinculadas a estas formas. La clave ya no es la de un fenómeno musical sino más bien la ESENCIA de los fenómenos.

Ahora bien, esta esencia encuentra al nivel teórico un linaje que va de las filosofías «idealistas-románticas» propuestas por F. Hegel y A. Schopenhauer hasta la psicoanálisis.

- Un linaje metafísico de la esencia musical.

Ya este linaje anuncia la declinación de sistemas dualistas haciendo así una par-

tición del mundo entre su «corteza» exterior y representada, y una instancia esencial que la filosofía establece en los términos de inmanencia para los seres y de trascendencia para el universo. Según La Estética de F. Hegel (1818) esa esencia musical corresponde al ABSOLUTO, al Ser Metafísico del mundo, más allá de la multiplicidad de las objetivaciones físicas y de lo relativo que se implica en ella. Igualmente, cuando A. Schopenhauer (1818: 216) disocia el mundo representado de su núcleo, es a la VOLUNTAD que asimila más particularmente la música. Las musas se identifican inmediatamente a esta «voluntad» que el filósofo compara con «los deseos del hombre». Lo mismo, con la transcripción mitológica del pensamiento de A. Schopenhauer propuesto por F. Nietzsche (1872), la música toma los rasgos bravos de DIONISO en que el «devenir» rima trágicamente con el «aniquilar». Así, esa progresión hace ineluctable la mención del enfoque freudiano. En efecto S. Freud (1925) reconocía una equivalencia entre las impulsiones tal como les puso de realce y la voluntad descrita por A. Schopenhauer. Al basarse en este juego de referencias G. Rosolato (1982: 151) propone: «la música es la metáfora de las impulsiones».

- Situación problemática.

Este linaje teórico permite esclarecer la dinámica de creación musical. Sin embargo puede parecer incompleta. Al representar una esencia según la «voluntad», Dioniso, o más bien el arcaísmo del «ca» mantiene su enfoque en el polo de la impulsión. Le impide tomar en consideración la componente formal, necesaria a la configuración musical. Pues la REALIZACIÓN estética y artística pide una forma objetivada adheriendo a una coherencia arquitectural. Se destaca así un antagonismo entre la esencia y sus resultados construidos, entre el dato «dionisiaco impulsional» y su elaboración formal «apólonea».

No obstante, si la actividad de creación plantea ese antagonismo podemos admitir que lo resuelve en el acto de composición en el cual se concretiza una forma que corresponde al proyecto musical empezado. Lo mismo, para una situación pedagógica de creación inmediata sin ninguna enseñanza previa de reglas de construcción y de composición se plantea pues la problemática siguiente:

¿CUÁLES SON LOS ELEMENTOS EMPLEADOS PARA RESOLVER ESTE ANTAGONISMO, PARA DAR ESTRUCTURA A ESA «ESENCIA» EN LA ELABORACIÓN FORMAL DE UNA PRODUCCIÓN MUSICAL?

- Estructuración y repeticiones.

Los enfoques del linaje precedente, describen casi a la manera de una tautología, procesos y mecanismos vinculados al empuje que presentan. Estos se prestan para delimitar un marco teórico en el cual elementos de estructuración musical se pueden encontrar.

También la filosofía estética como el análisis freudiano atribuyen a sus esencias una propensión a un movimiento «cerrado» de reflujo en autoreferencia marcado

por la repetición. Esas teorías ven aquí una norma arreglada preeminente en toda creación y estructuración.

Así aparece una tipología de la REPETICIÓN. Por una parte el movimiento iterativo «en eterna vuelta» es constitutivo de una unidad temporal produciendo el placer de la identidad. Mantiene la expectativa y procura seguridad frente a la innovación. Por otra parte, la repetición autogenera su propia variación por el efecto de cúmulo de las repeticiones precedentes. El juego musical se produce, «entre la repetición y su transgresión» (Rosolato, 1972: 38).

La repetición establece así, un proceso estructural en el cual la identidad de la obra se hace coherente y en que se ordena el desarrollo determinado de sus ramificaciones. Organiza lo desconocido dándole una norma recurrente de construcción que hace dialéctica la vuelta del mismo y su propia variación.

2.- CONTESTA DE LA EXPERIMENTACIÓN PRÁCTICA

- Ejemplo de «la expresión sonora».

Esta actividad se dirige a los alumnos de las escuelas elementales y de los colegios. El estatuto de orquesta se da a la clase. **LOS ALUMNOS ENTRAN ASÍ DE INMEDIATO EN SITUACIÓN DE CREACIÓN**, de expresión a partir de la manipulación de un material acústico que elaboran por sí mismo con instrumentos (lo más a menudo instrumentos de percusión).

Se trata de fabricar, de tocar, **DE EXPERIMENTAR LO SONORO Y DE DEDUCIR DE ESO NORMAS MUSICALES**. Poco a poco, los «titubeos sonoros» se estructuran y se integran en el proyecto de composición de una obra colectiva: un cuento musical.

La duración de esta actividad corresponde al año escolar contando con dos sesiones por semana: una sesión de práctica instrumental dedicada a la experimentación musical propiamente dicho, y otra de «escucha-crítica» en que los alumnos escuchan y comentan en un enfoque auto-correctivo la grabación de sus producciones anteriores.

- Resultados de la investigación sobre «la expresión sonora».

La investigación empezada en el dominio de «la expresión sonora» consistió en una análisis de todas las producciones realizadas por dos grupos de alumnos de 6.º E.G.B., en situación de gran fracaso escolar. La observación de cada grupo duró un año escolar.

Se destacaron los puntos siguientes:

- La utilización de la repetición se impone en todas las estructuras musicales observadas. Todas las producciones realizadas se basan en la repetición y la rein-

yección en su propia material de datos previos; UN APARATO CUMULATIVO Y REFLEXIVO AUTO ALIMENTADO POR LA EVOCACIÓN DE FASES ANTERIORES se revela así.

- Las relaciones de repeticiones observadas dejan aparecer sea repeticiones integrales del mismo elemento –por ejemplo el mismo ritmo repetido en varios momentos– sea repeticiones con modificaciones. Estas últimas remiten entonces al margen de transgresión y de variación juntadas por la teoría precedente al movimiento iterativo.

En cada caso esas repeticiones con modificaciones toman las formas siguientes:

- añadidura: por ejemplo una melodía se repite con la añadidura de una nota;
- supresión: repetición de una frase melódica quitando uno o varios términos;
- sustitución: repetición de una melodía con sustitución de una nota por otra;
- cambio: repetición de una melodía con permutación de dos notas.

- En la pista retórica:

Ahora bien, esas figuras –añadidura, supresión, sustitución, cambio– corresponden de manera muy precisa a las operaciones fundamentales de la RETÓRICA tal como

J. Durand (1970), las define en un trabajo que concierne la imagen publicitaria. Los semiólogos demostraron en los dominios literarios e icónicos la norma de arreglo y de creación arreglada que permiten tales operaciones en el espacio imaginario. Actúan, según R. Jakobson (1978), como «una condición anticipada necesaria de los descubrimientos» (Durand, 1970: 92).

Valiéndose de esas operaciones por la repetición, esos alumnos; que tienen grandes dificultades escolares, adquieren por sí mismo una competencia estructural indispensable para ellos al despliegue de la representación imaginaria, aquí musical. Esta competencia es ya, la de la construcción de la identidad por la repetición. Además, forma su transformación organizada como si fuera figuras elementarias de la retórica nacidas de la misma repetición. Como estas últimas incluyen la repetición como caso particular de añadidura, permite por sí solas definir el proceso de estructuración entonces establecido por entre el movimiento iterativo.

3.- BALANCE Y PERSPECTIVA

Este movimiento repetitivo con su implicación retórica anuncia un esquema que plantea normas estructurales de una dinámica de creación y de descubrimiento de la figuración musical. Sin hacer de eso, de ninguna forma, un «modelo» inalterable, presenta sin embargo, una posibilidad de hacer mas fuerte la interrogación a propósito de la educación musical. Por una parte, toca a la enseñanza «de» la música

(didáctica musical, balizaje de las articulaciones de los programas entre esos los que utilizan un apoyo informático, aportación por las normas retóricas a la semiología comparativa entre verbal y musical...). Pero también como propone normas de composición, toca, en grado máximo al «por» la música. De hecho anuncia modos de ser gracias a que la persona elabora su armadura cognoscitiva por medio de interrogaciones que le plantea el objeto que construye.

Este esquema establece en el dominio de la creación musical una dinámica recurrente circular y después en espiral que podría atestiguar directamente de procedimientos céntricos de estructuración psíquica. El movimiento de esta dinámica invita a relacionarle con el «extraño círculo» presentado por D. Hofstadter (1979). Según este especialista en informática este «extraño círculo» se encuentra totalmente en la matemática de Gödel como en los dibujos de ESCHER o la música de BACH. Está en el centro de la consciencia humana, de la inteligencia y también de las computadoras. Eso incita a comparar la geometría circular de este esquema con lo que BACH nos dejó bajo el vocablo de «RICERCAR» lo que significa «buscar» en italiano.

¿Tenemos entonces que considerar que unas actividades de creación musical como la «expresión sonora» establecen un contacto inmediato con normas iniciales de la elaboración psíquica?

Un lugar de construcción de la mente y afirmación de la persona hacia una «entrada en cultura» se anunciaría así gracias a la mediación de la representación imaginaria y a la mediatización de la forma sonora. Esta da acceso a una dimensión a la vez terapéutica y educativa en que el «de» la música y el «por» la música ponen en armonía el crescendo ininterrumpido de su potencialidad creadora. Esta consideración adquiere una peculiar importancia por las acciones de formación musical para los públicos escolares diversos, entre los cuales, los en situación de fracaso o de gran retraso.

4.- LIMITACIONES DEL SISTEMA

Sin embargo, la repetición corresponde a una orientación regresiva, vinculada al arcaísmo de un empuje relativo a las pulsaciones que busca sin cesar su anterioridad. Si dibuja estructuras en el principio, genera después los efectos contrarios. Los principales desvíos son, sea una manera de «feed-back» sin límite hacia la locura en que el sistema está dándose vueltas, sea una autocomplacencia narcisista y mortífera que lo gana sobre la construcción por autoreferencia. Así se pone de relieve la necesidad de una ruptura del plan. Aquí se manifiesta la gran importancia de la mediación pedagógica, fiadora de una aportación externa de informaciones y pues de una apertura constante del «círculo».

Una práctica de creación fundada en la repetición, como la expresión sonora, no puede ser considerada sino como una propedéutica a la música cuya duración se

límite a la fase de construcción de estructuras de la autoreferencia. Gracias a un juego de repeticiones cerradas genera por sí mismo su propio saber y su propia estructura de construcción del saber. En este momento es cuando regala este inicio recurrente a la acción educativa para una realización cultural cada vez mas elaborada.

BIBLIOGRAFÍA

- BOUDINET, G. (1992): «Théorie d'une pratique de l'expression sonore à l'école». Tesis *Doctorat nouveau régime* en Lettres et Sciences Humaines sous la dir. du Prof. M. LINARD, Université de Paris X.
- DURAND, J. (1970): "Rhétorique et image publicitaire». *Communications* 15, 70-93, Paris, Seuil.
- HEGEL, F. (1985): «Esthétique». Paris, P.U.F.
- HOFSTADTER, D. (1985): «Gödel, Escher et Bach». Paris, Interéditions.
- NIETZSCHE, F. (1977): «La naissance de la tragédie». Paris, Gallimard.
- ROSOLATO, G. (1982) «L'écoute musicale comme médiation La haine de la musique». *Psychanalyse et musique*, 139-176, Paris, Les Belles Lettres.
- ROSOLATO, G. (1972): «Répétitions». *Musique en jeu*, 9, 33-44, Paris, Seuil.
- SCHOPENHAUER, A. (1966): «Le monde comme volonté et comme représentation». Paris, P.U.F.