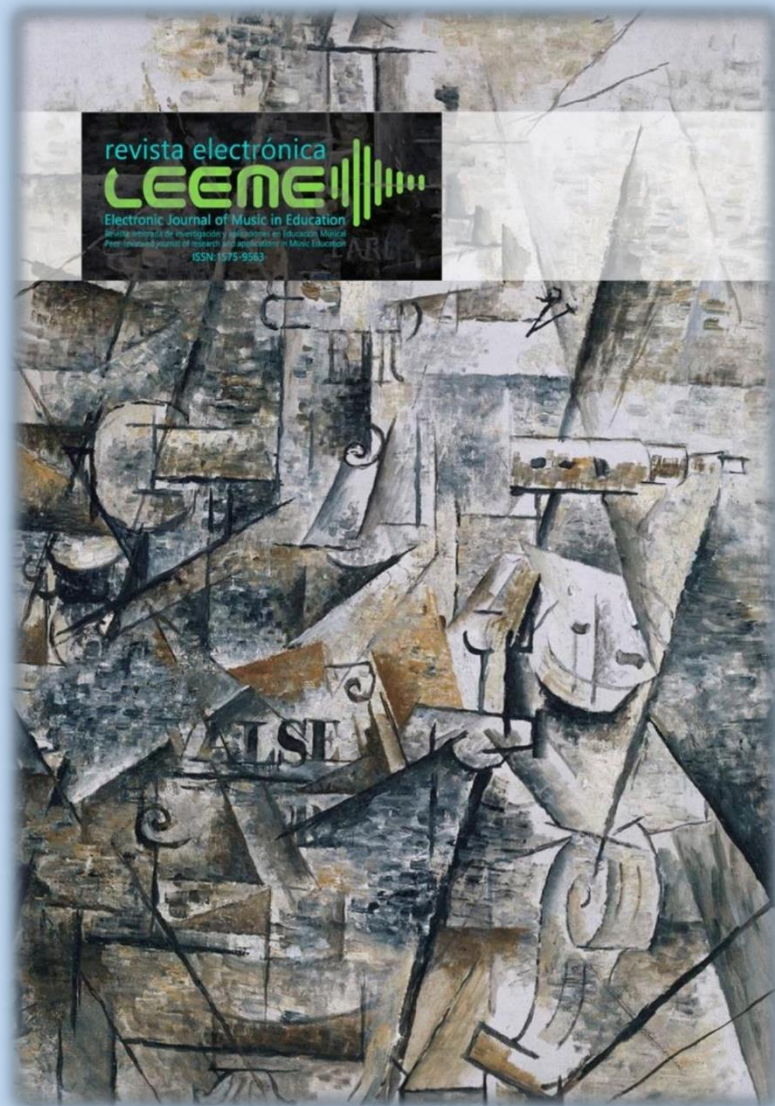




revista electrónica
LEEME 
Electronic Journal of Music in Education
Revista arbitrada de investigación y aplicaciones en Educación Musical
Peer-reviewed journal of research and applications in Music Education
ISSN: 1575-9563

NÚM. 11 (2003): REVISTA ELECTRÓNICA DE LEEME



Artículos

LEEME

Revista de la Lista Europea
de Música en la Educación

Dirección: Jesús Tejada, Carmen Angulo
Secretaría: Cecilia Jorquera

ISSN: 1575-9563 DL: LR-2000

©Jesús Tejada. De los artículos sus autores

Red Temática de Música:
<http://musica.rediris.es>

Nº 11. Mayo 2003

NUEVO FLAMENCO

(Propuesta de paradigma crítico para el educador
en relación a fenómenos musicales de masas)

Claudio González Jiménez

Universidad de Sevilla
(Sevilla, 10-4-2003)

A Melchor, el Chico y primo Enrique.

Hoy día vivimos una fiebre universal por lo étnico. Desde aspectos culturales de todo tipo hasta las peculiaridades de los rasgos físicos de los individuos que las integran, las razas que existen en nuestro entorno son consideradas verdadero referente estético, motivo por el cual epítetos como "auténtico", "temperamental" o "profundo" son actualmente patrimonio casi exclusivo de ellas.

En nuestro país, como es lógico, este fervor popular está protagonizado por todo aquello que rodea a la cultura gitana, con la particularidad de manifestarse en una doble vertiente.

Por un lado, secundado por una minoría, existe el tratamiento del flamenco como entidad de verdadero valor cultural; por otro lado, y de modo desafortunadamente predominante, tendríamos que referirnos a una falseada aproximación ocasionada por la manipulación interesada.

En relación al primer caso podríamos hablar de la proyección universal de figuras de referencia en el mundo del arte flamenco, caso de *Camarón de la Isla*, *Cristina Hoyos*, *Agujetas*, *José Menese*, *el Cabrero* y muchos otros artistas verdaderamente entroncados con dicho arte. Todos gozan, hoy como nunca, del privilegio de la popularidad y prueba de ello es que actualmente no resulta insólito hallar algunos de ellos en la programación para cada temporada de míticos teatros de fama internacional, como el *Olympia* de París o el *Carnegie Hall* de Nueva York.

Como consecuencia de las motivaciones mencionadas en el segundo caso, y de modo absolutamente ajeno a un apego por lo legítimo de nuestro arte más popular, encontramos la versión falaz y sucedánea de este fenómeno, cuya inocente víctima es -además del propio arte flamenco- un importante sector de la sociedad.

Al igual que en otros muchos países, en nuestra moda, cine, publicidad y resto las artes visuales se reivindica permanentemente como último grito el modelo étnico, en una versión de escaparate, estereotipada, superficial y efectista. Igualmente sucede gracias a los nuevos *gurús* de la música destinada al consumo de masas, quienes dirigen su

mirada hacia sonoridades que aportan cierto toque exótico a esos productos que elaboran, únicamente,

para obtener el máximo reclamo.

Sin embargo, todo este *boom* por lo racial no termina de tener la completa repercusión social que sería deseable. En muy pocos casos se puede hablar de un verdadero acercamiento a las etnias pues, demasiado a menudo, esta afinidad no va más allá de lo puramente testimonial; es decir, no va más allá de unos cuantos discos en nuestra estantería o de un elemento ornamental en el salón de nuestra casa.

Continuando con el caso de la etnia gitana y centrándonos ya en nuestro país, a pesar de las circunstancias aparentemente favorables que se acaban de exponer, no podemos afirmar que haya cambiado mucho nuestra realidad a niveles de convivencia, pues lejos de que toda esta situación haya propiciado una verdadera integración para este pueblo, vivimos la paradoja de una coexistencia entre esta especie de fascinación mimética y la sempiterna marginación del gitano.

¿No nos lleva esta circunstancia a sospechar que podría haber mucho de apariencia alrededor de todo esto?. ¿Sucedería del mismo modo si esta fascinación surgiera a partir de la verdad del arte flamenco, teniendo presente que en ella reside también la verdad del pueblo gitano?.

Se podría debatir mucho acerca de este tipo de cuestiones y algunas más, como por ejemplo ¿dónde está el verdadero origen de esta aparente reivindicación por lo étnico? ¿estamos hablando del descubrimiento tardío de un filón cultural... o más bien económico?, ¿podríamos hablar de una consecuencia de la reciente aproximación que el individuo de raza gitana experimenta respecto a su entorno?, o bien ¿tiene todo esto algo de esnobismo del progresista de fachada?... el debate está abierto a todo tipo de especulación.

No obstante, al margen de estas cuestiones de difícil respuesta para muchos, quienes asumimos el compromiso de llevar a cabo una educación musical desde la honestidad sí hay algo que podríamos y deberíamos plantearnos: tratar de contrarrestar los nocivos efectos de la manipulación a gran escala, al menos dentro de nuestro campo.

Si esta manipulación afecta a diferentes sectores de la música en el caso del arte flamenco los efectos de la misma son especialmente hirientes, debido a la gran profundidad de esta manifestación artística y a la importancia que la misma tiene para el riquísimo bagaje de tradición cultural que tenemos el privilegio de atesorar.

Pero nuestro patrimonio no siempre ha sido tratado por nosotros con el cuidado y respeto que merece, un abandono que en el caso del flamenco impide la posibilidad de un verdadero y plural enriquecimiento cultural, a la vez que la consiguiente afinidad, integración y respeto hacia el pueblo gitano.

Especialmente los responsables de la formación de nuevas generaciones deberíamos contribuir a facilitar un adecuado acceso y comprensión hacia nuestra cultura popular. Es esta una tarea ya de por sí ardua, pero que se torna prácticamente irrealizable si nos hallamos, como punto de partida, ante una situación de confusión respecto a nuestro propio arte.

Esta situación se da actualmente, y mucha culpa de ello la tiene el uso que desde hace ya tiempo se está dando al término "Nuevo Flamenco".

Debido a un grupo de personas que disponen de un poder de influencia sólo

equiparable a su falta de moral, muchos de los que amamos el arte flamenco sufrimos al ver cómo éste se va desvirtuando día a día, alejándose cada vez más nuestro anhelo por lograr legitimarlo universalmente como parte fundamental de nuestro pueblo, como fiel reflejo de un arte que emerge de lo más profundo del ser humano.

Este malestar es aún mayor si además de aficionados al flamenco somos educadores pues, unida al daño que este tipo de circunstancia causa sobre este arte, está nuestra preocupación por la creciente manipulación de criterio que hoy día vivimos.

El dinero siempre es el principal enemigo de toda causa honesta y, como todos sabemos, los medios que hoy día ocupan mayor protagonismo en nuestra sociedad, como son radio, televisión e industria discográfica se nutren exclusivamente de él.

La preocupación por apostar sobre seguro es la primera norma para quienes manejan estos medios. Con este fin dedican todo su esfuerzo y recursos jugar de un modo absolutamente frívolo con los criterios estéticos de los más jóvenes, sector de la sociedad fácilmente manipulable y de gran tendencia consumista.

Apostar sobre seguro para quienes mueven los hilos es algo tan sencillo como reciclar viejas fórmulas que basan su validez en la permanencia a lo largo de años, o como crear productos con una imagen atractiva, inmediata y absolutamente complaciente con las necesidades más primarias de la sociedad de consumo; por supuesto todo ello motivado exclusivamente en aquello que hace que el hombre avasalle, pisotee y anule a sus semejantes, otra vez el dinero.

Si tomamos como ejemplo el mundo discográfico, se da la circunstancia de que gran parte del mismo es considerado hoy como hijo ilegítimo del mundo musical, desde los sectores más comprometidos con la difusión cultural dentro del mismo; un sentimiento de rechazo que va en aumento día a día ocasionado por el actual proceso de imposición -asimilación de todo tipo de productos de consumo.

Esta filosofía mercantilista es gran culpable, entre otras cosas, de la existencia de una aberración absoluta respecto a todo lo que rodea al concepto de lo nuevo.

Se ha llegado a crear un desfase entre lo que se consume como novedoso y lo que realmente es tal cosa, algo que frustra toda ocasión de aproximación a nuevas propuestas de interés. Pero no sólo eso, sino que además se ha conseguido instaurar la dictadura de este errado concepto de novedad, pues el mismo se impone como valor único y fundamental para la valoración de un producto que, por otro lado, conviene que sea lo más efímero posible, de lo cual se ocupa la siguiente "novedad" que sale al mercado.

Esta misma patraña se oculta tras el epígrafe "Nuevo Flamenco", un ejemplo más del efecto destructivo de un grupo bastante numeroso de individuos que viven sólo de la música, y en ninguna medida por ella; un grupo integrado por parte de los llamados profesionales que se dedican a promoción, producción, publicidad y, lo que es más grave aún, por algunos que definiéndose como artistas se prestan a este lamentable juego.

Todos ellos han creado un fenómeno que está generando legiones de seguidores; engendro que cada crecimiento que experimenta en popularidad va en razón inversamente proporcional a la dignificación del arte del que se sirve para su etiquetado.

Es triste que los abanderados de esta consigna se autoproclamen continuadores del flamenco, pero esto llega a ser trágico cuando observamos que gran parte de las nuevas

generaciones de gitanos se crean, o quizás aparenten creerse, esta fantasía y traten de contagiar su delirio al resto de la sociedad.

Afortunadamente existen opiniones en contra de proclamar la música que se entiende por "Nuevo Flamenco" como tal. También los hay que se pronuncian de modo más cauto, sin mostrar objeción a esta corriente pero tampoco sumándose a ella y, por último están los que aprovechan doblemente la fuerza del flamenco para vender su producto y de paso mostrarse cínicamente como los iluminados que son el futuro de este arte.

Quizás el caso de activismo más radical lo hallamos en el cantaor *José Menese*, defensor a ultranza del flamenco académico. También podemos nombrar al maestro *Alberto Ponce*, profesor de guitarra de la "*Ecole Normale de Musique Alfred Cortot*", de París y ex-profesor del Conservatorio Superior de Música de la misma ciudad.

Este segundo, aunque perteneciente a la vertiente guitarrística "clásica", tiene sobrado bagaje artístico, experiencial y humano, al igual que un serio compromiso con la cultura, para opinar al respecto con conocimiento. Fue él quien, a juicio del que escribe esta líneas, acertó con el apelativo más adecuado, por realista, cuando se refirió a ese "Nuevo Flamenco" como "concepción bastarda del flamenco".

Respecto a los casos concretos de intérpretes que se sitúan al otro lado, la lista crece día a día de tal modo que sería una descortesía para el resto nombrar aquí sólo alguno de ellos. Sin embargo, basta pasearse por la sección de discos de cualquier gran superficie y tomar cualquier C. D. en el que aparezca la leyenda "Nuevo Flamenco", o algo parecido, para disponer de ejemplos más específicos.

Todo lo que se sostiene en los párrafos anteriores puede sonar demasiado contundente, pero no por ello se peca de exageración, pues este tipo de circunstancias generan graves daños a nivel social, cultural y moral. Asimismo, el posicionamiento que en este texto se adopta es blanco fácil para quienes, a través de manidos argumentos demagógicos, intentan legitimar su postura tachando de represores, puristas o anacrónicos a los que tratamos de argumentar la necesidad de establecer ciertas medidas.

Para no dar lugar a comentarios o interpretaciones de este carácter respecto al mensaje que se transmite en estas líneas, aun a riesgo de parecer tópico o de caer en recalcar lo obvio, se aclara que con todo este discurso no se está negando la evolución del flamenco, ello sería absurdo, pues toda persona con sentido común sabe que el progreso es natural y necesario al hombre.

Es bueno nutrir, aportar y evolucionar, pero siempre que ello no suponga un desvirtuar las bases fundamentales de aquello que queremos innovar. No está reñido el preservar la tradición con esa adecuación al cambio; sin olvidar ser cautos con las interpretaciones, peor o mejor intencionadas, del significado del término evolución.

Todo juego ambiguo de terminología no supone únicamente un error de forma sino que, además, tiene consecuencias mucho más graves por conducir al desconcierto y manipulación propio de cualquier falacia creída.

Si somos rigurosos y objetivos tenemos que admitir que el término "Nuevo Flamenco" se usa para denominar un tipo de música de fusión que, como tal, mezcla algunos clichés étnicos -muchos de ellos ajenos al contenido y bases esenciales del arte flamenco-, con elementos de música *pop*, *salsa*, *bossa-nova*, *rumba*, *jazz*... y todo ello edulcorado con una imagen visual de gitanos de diseño. ¿Es esta la evolución que se merece el flamenco?, de entrada parece un tanto precipitada, pues se han introducido

en quince años más "aportaciones" que las existentes a lo largo de toda la historia de este arte; ¿quién habla de crisis creativa ante tal alarde de fecundidad?

No nos engañemos, estamos ante un caso de clara actitud vampírica que se sirve, a través de este confuso calificativo, de la fuerza y autenticidad de nuestro arte más valioso, un arte que a lo largo de una evolución pausada pero firme ha ido afianzando una de las manifestaciones culturales del hombre más rica en variedad, hondura y expresión.

A través de este desafortunado término se tratan de justificar y legitimar productos de dudoso valor artístico, los cuales jamás estarán a la altura de la estirpe a la que pretenden pertenecer y que, de modo manifiesto, se basan sobre todo en parámetros como el marketing y la imagen.

No se pretende juzgar aquí la valía propia de este tipo de música de fusión. De hecho podemos decir que se trata de una música que a menudo resulta agradable de escuchar, lo cual ayuda a que cumpla su principal función, vender, llegando incluso a compensar la exclusividad de los productos del mercado estadounidense; aunque nada de ello la eleva de nivel artístico y estético, ni tampoco tiene que ver con la inadecuación en la que incurre su apelativo.

Este uso impropio no se justifica ni aun tratando de defender la música a la que alude como un modo de acercar al gran público al "flamenco de siempre"; algo que a veces se ha llegado a afirmar.

De entrada, esta hipotética virtud que algunos defienden no subsana el uso inadecuado del concepto. Por otra parte, a ello habría que añadir que la mayoría de consumidores de este producto se encuentran muy a gusto disfrutando de la complaciente sonoridad de esta música y no muestran la más mínima disposición para llevar a cabo una exploración más allá de la misma, pues es este "el tipo de flamenco" que les gusta.

Como vemos, cualquiera de estos argumentos no guarda relación alguna con las inadmisibles consecuencias del error conceptual que implica el uso actual "Nuevo Flamenco"; error que dicho sea de paso no es fruto de una elección casualmente desacertada, pues detrás de todo esto hay una estrategia meticulosamente preparada orientada sólo a fines lucrativos y de promoción.

Obviamente todo especialista en la materia tiene capacidad para determinar objetivamente, a un nivel ético y técnico, los indicadores que podrían definir qué es flamenco, qué debería entenderse por nuevo flamenco y aquello que nunca se debería denominar de este modo.

Pero no sólo el estudioso de la materia puede plantear una postura legítima al respecto, pues también todo buen aficionado podría hacerlo.

Al tratarse de una cultura que siempre ha estado en la calle, desde un verdadero interés y consideración por la misma se cuenta con las bases idóneas para pronunciarse sobre ella con un criterio absolutamente válido. Existe este perfil de individuo comprometido con su tradición popular e, incluso, no resulta insólito hallarlo con cierta frecuencia; aunque pretender que su opinión sea considerada parece hoy día un sueño.

Efectivamente, trasladar este criterio al gran público no sólo parece algo utópico en las circunstancias actuales, sino que ciertamente lo es. Sin embargo sí sería factible promover en el educador, como tendencia general, un afán por despertar cierta actitud crítica y autónoma, gracias a su interés por transmitir un mínimo de conocimiento; ello favorecería sin duda un proceso de verdadera aproximación a nuestra cultura popular.

Desde una posición humilde, personal y de absoluto respeto, y como propuesta de lo que podría ser un planteamiento legítimo de nuevo flamenco de acuerdo con un propósito evolutivo adecuado, podríamos exponer a grandes rasgos algunos indicadores básicos.

En primer lugar, a un nivel ético, hablaríamos de honestidad, compromiso con este arte, preocupación por investigar y aportar, únicamente bajo la motivación principal de beneficio del mismo, lejos de otorgar protagonismo a otro tipo de intereses como sucede bastante a menudo hoy día. En segundo lugar, a un nivel más técnico, se trataría de conservar la existencia de cada "palo", de acuerdo a sus características propias, mantener el espíritu de los textos, su métrica, cadencia y expresiones características.

Continuando con el aspecto técnico, también sería fundamental preservar la esencia del sonido sin dejar de dar protagonismo a los instrumentos que lo definen. Esta opción podría admitir una ampliación tímbrica, dando cabida incluso al uso de instrumentos electrónicos siempre que ello fuese a modo de aportación y suceda sólo eventualmente, más que con el fin de sustituir la instrumentación esencial de guitarra y palmas. Por último, se debería evitar fusionar el estilo hasta el extremo de perder sus rasgos esenciales, al igual que hacer un uso preciso y controlado, no dictatorial, de estrategias de marketing.

Además de este planteamiento de lo que podría ser una concepción más honesta de nuevo flamenco, se lanza la propuesta -y ruego a la vez- de generalizar el uso actualmente bastante escaso de " Música de Fusión ", para este fenómeno que hoy se denomina "Flamenco Nuevo".

Este calificativo propuesto puede resultar algo heterogéneo, ambiguo o de limitada precisión, pero es totalmente fiel al verdadero contenido y carácter de la música a la que se refiere, así como respetuoso con el público que la consume y con el propio arte flamenco.

Hemos de confiar en que todo arte, siendo rico, siempre puede hacerse llegar a un público universal a través de mecanismos adecuados, es más, ése es el mejor modo de lograrlo. Los problemas surgen cuando, por el hecho de querer obtener a toda costa una respuesta inmediata que siempre beneficia del mismo modo y a los mismos individuos, se entra en el juego de la manipulación y acaba desvirtuándose todo hasta límites grotescos.

En este caso, no vendría mal recordar las palabras de un poeta que vivió consagrando todo su hermoso espíritu a crear y difundir honradamente la esencia de la música popular de su tierra:

"No tengo nada contra el sonido universal, ni contra cualquier otro, pero me parece que lo que hacemos tiene mejores condiciones de permanencia. Es una cuestión de 'patio', nadie puede ser universal fuera de su 'patio'. La palabra telúrico no es una mera abstracción. La raíz está allí, la placenta existe" (Vinícius de Moraes) (1)

FOTOGRAFÍAS



Agujetas



José Menese

BIBLIOGRAFÍA

Alma 100 , nº. 4, 5, 9 y 10. Selección de imágenes.

Moreno I., Gelardo J., Steingress G., Plata F. (1996) *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Sevilla: Centro Andaluz de Flamenco - Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

NOTAS

(1) Texto traducido por Alfredo Radoszynski, correspondiente al C.D. "Como dizia o poeta... Vinicius, Toquinho e Marília Medalha" (Discmedi blau - DM 376-02)

LEEME

**Revista de la Lista Europea
de Música en la Educación**

Dirección: Jesús Tejada, Carmen Angulo
Secretaría: Cecilia Jorquera

ISSN: 1575-9563 DL: LR-2000

©Jesús Tejada. De los artículos sus autores

Red Temática de Música:
<http://musica.rediris.es>

Nº 11. Mayo 2003

MÚSICA Y PLÁSTICA: GLOBALIZACIÓN EN LA FORMACIÓN PROPEDEÚTICA DE LOS FUTUROS MAESTROS. UNA INNOVACIÓN EN LA ENSEÑANZA UNIVERSITARIA

[Dra. Rosario Gutiérrez Cordero](#)
Dra. María Dolores Díaz Alcaide
Universidad de Sevilla

Este artículo fue publicado en: *Actas de las III Jornadas Andaluzas de Calidad en la Enseñanza Universitaria*. Sevilla: Instituto de Ciencias de la Educación-Universidad de Sevilla.

RESUMEN

En esta comunicación recogemos las experiencias llevadas a cabo en una investigación que venimos realizando desde hace doce años.

Se trata de una investigación de carácter interdisciplinar y didáctico que se ha desarrollado en el contexto de la enseñanza universitaria y con proyección a la enseñanza primaria y otros ámbitos profesionales. En ella tratamos de unificar las disciplinas de Expresión Plástica y Expresión Musical que impartimos a los alumnos de las Diplomaturas Universitarias de Magisterio de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla, para que, a la vez que experimentan una forma de enseñanza-aprendizaje poco usual en su periodo de instrucción, adquieran los recursos necesarios para poner en práctica de forma adecuada las directrices de la L.O.G.S.E. para la Enseñanza Primaria cuando tengan acceso al ejercicio de su profesión.

Consideramos que esta forma de enseñanza-aprendizaje contribuye a la mejora de la calidad del proceso instructivo y de desarrollo personal de todas las personas implicadas en ella.

ABSTRACT

This presentation deals on the experiences of a research that began ten years ago.

This interdisciplinary and didactical research has been developed at the Faculty of Educational Sciences of Sevilla, involving two curricular areas: Visual Arts and Music. One of the main goals of the two implicated professors is to unify the contents of both fields of knowledge in different ways in order to prepare the student for their future job as Primary Teachers.

We think this methodology improves to a better quality of the instruction process and personal developed of all persons that participate in it.

PRESENTACIÓN

Nuestra línea de investigación docente durante los últimos doce cursos, va encaminada a potenciar las relaciones existentes entre las Artes Plásticas y Visuales y la Música, tanto desde el punto de vista de las formas expresivas de carácter artístico como de materias afines integrantes del currículum de la formación de nuestros/as alumnos/as de la Facultad de Ciencias de la Educación debido a su doble vertiente instructiva y profesionalizadora, pues nos parece de gran importancia introducirlos en formas nuevas y creativas de llevar a cabo su labor docente.

El objetivo principal de las actividades de innovación docente desarrolladas se encaminaba a poner en práctica con nuestros/as alumnos/as universitarios una forma de enseñanza-aprendizaje que esté de acuerdo con el espíritu integrador de las enseñanzas del D.C.B., y que a su vez, muestre de manera directa los recursos y metodología que pueden emplear en su docencia de acuerdo con las directrices marcadas por la ley.

Una de las consecuencias del desarrollo de estas experiencias fue la creación de una Actividad de Libre Configuración aprobada por la Universidad de Sevilla y que comenzó su andadura en el curso 00/01, lo que supuso una ampliación de límites en cuanto a la concepción y campo de aplicación respecto a la enseñanza integrada de las artes.

CONSIDERACIONES GENERALES

Aunque no podemos considerarlo el único, la innovación docente es uno de los factores que puede contribuir a la mejora de la calidad en la Universidad, por lo que conlleva de actitud crítica, de búsqueda de procesos de cambio y mejora tanto en la propia actividad docente como en el aprendizaje y la construcción de conocimientos por parte de los alumnos.

La actual articulación disciplinar de los estudios universitarios es el resultado de un proceso de compartimentación del saber, debido a la acumulación cuantitativa del mismo.

De acuerdo con Hernández, (1989), el problema de la relación entre las distintas formas de conocimiento se centra en las formas de relacionar los diferentes saberes, en lugar de su acumulación sumatoria. El problema no es ahora de competencias o especificidad de saberes, sino de articulación y organización del conocimiento de las disciplinas para su comprensión relacional por parte de los estudiantes.

Se trata de superar el sentido de acumulación de saberes en torno a un tema, para plantear la necesidad de crear nuevos objetos de saber a partir de los referentes que sea necesario incorporar a los problemas que se plantee el conocimiento.

Esto implica pretender que los estudiantes y los enseñantes "reaprendan a aprender", pues de lo que se trata en suma es de "servirnos" de nuestro pensamiento para repensar nuestra estructura de pensamiento.

Se pueden considerar distintas formas de establecer relaciones entre diferentes ámbitos del saber o ciencias, siendo una de ellas la interdisciplinariedad, que hace referencia a la interacción entre ámbitos científicos distintos que puede ser desde la comunicación de conocimientos a la integración de terminología, conceptualizaciones, metodología, llegando incluso a integrar principios epistemológicos.

Por otra parte, globalizar es el proceso de búsqueda de las relaciones que pueden establecerse o encontrarse en torno a un tema. Relaciones tanto procedimentales como conceptuales, que al propio tiempo reclaman el desarrollo de la capacidad de plantear problemas, aprender a utilizar fuentes

contrapuestas o complementarias de información, y saber que todo camino de llegada constituye en sí mismo un nuevo punto de partida.

Existe una estrecha relación y complementariedad entre los procesos de enseñanza-aprendizaje interdisciplinarios y globalizados ya que ambos persiguen la integración de campos de conocimiento y experiencia que faciliten una comprensión más reflexiva y crítica de la realidad, subrayando no sólo dimensiones centradas en contenidos culturales, sino también en el dominio de los procesos que son necesarios para conseguir alcanzar conocimientos concretos y, al mismo tiempo, comprender cómo se elabora, produce y transforma el conocimiento.

Por otra parte, como señala Quintana, (1997), en el ámbito de las Ciencias de la Educación se pueden distinguir tres formas de interdisciplinariedad que intervienen en el desarrollo de nuestro trabajo y que pueden definirse genéricamente como sigue:

Interdisciplinariedad por el objeto. En donde una serie de disciplinas inciden en un mismo campo, pero no por eso se confunden o identifican entre sí.

Interdisciplinariedad por el método. Se da entre aquellas ciencias o disciplinas que utilizan el mismo método, lo que constituirá un punto de encuentro entre ellas que les permita establecer relaciones.

Interdisciplinariedad por el campo de aplicación. Se debe a la coincidencia de profesionales diversos en el tratamiento conjunto que hacen de un mismo problema humano, entendiendo que el objeto de aquel depende de factores diversos, que obligan a enfocarlo desde variadas perspectivas. Cada una de ellas significa un área de conocimientos propia y por aquí aparecen nuevas relaciones de interdisciplinariedad científica.

Tampoco debemos olvidar que, además de las que se le proporcionan dentro del currículum formativo universitario, los alumnos están sometidos a múltiples fuentes de información externas propiciadas en los últimos tiempos por las tecnologías de la información y la comunicación, lo que debe llevar a los docentes universitarios a planteamientos que permitan la diversificación de metodologías docentes y el aumento de los recursos de aprendizaje que puedan aprovechar los alumnos.

En muchos aspectos, las distintas formas de expresión artísticas son inseparables y se presentan estrechamente vinculadas tanto en la vida real como en el ámbito educativo. La música, junto con las artes plásticas desempeñan un papel muy importante dentro de la formación global de la persona, siendo ésta una herramienta magnífica para educar en la percepción y el conocimiento de la realidad, por lo que se deben aprovechar las muchas posibilidades que nos brindan.

El desarrollo de capacidades como la observación, la imaginación, y la creatividad, así como la capacidad de análisis e interpretación de la realidad y la comunicación y expresión a través de los lenguajes artísticos son características propias de la educación artística que no pueden ser despreciadas en la tarea de formar e instruir de manera integral a las personas.

OBJETIVOS

En nuestro caso concreto, este tipo de planteamiento llevaba consigo una revisión conjunta de los contenidos de ambas disciplinas que permitiera coordinar los conocimientos, procedimientos y actitudes que pretendíamos adquirieran nuestros alumnos.

Por otra parte, se hacía necesario el diseño de estrategias docentes que propiciaran una buena interacción entre todos los miembros implicados, una mayor motivación de los alumnos, un aprendizaje más activo y unas actividades formativas más enriquecedoras.

Teniendo en cuenta estas consideraciones generales, nuestros objetivos se encaminaban a:

Potenciar la relación existente entre las artes plásticas y visuales y la música, tanto desde el punto de vista de formas de carácter artístico, como de materias curriculares afines en la enseñanza.

Fomentar la sensibilidad y expresividad en artes plásticas y musicales.

Adquirir formas nuevas y creativas de enseñanza-aprendizaje en materias artísticas.

Reflexionar sobre las posibilidades creativas, expresivas y pedagógico-didácticas del estudio y planteamiento interdisciplinar de las artes.

Desarrollar las capacidades de análisis y juicio crítico

CONTENIDOS

Como es lógico, los contenidos abordados aluden a aspectos disciplinares e interdisciplinares de las artes plásticas y visuales y las artes musicales. En este sentido, consideramos de gran importancia la coordinación respecto a la selección de los contenidos propios de cada materia y su interrelación, lo que exige una constante coordinación, comunicación fluida y disposición al trabajo en equipo entre las dos profesoras implicadas.

Se abordan aspectos de las artes plásticas y musicales como medios de expresión y creación artística desde diferentes puntos de vista: conceptual, creativo, expresivo-comunicativo, histórico, temático, productivo...

Por otra parte, también se analizan las relaciones existentes entre ambas formas artísticas, aspecto que, aunque de larga tradición histórica, está asimismo muy presente en numerosas manifestaciones artístico-culturales de nuestros días.

Tampoco podemos olvidar el aspecto didáctico-educativo y la consideración curricular de materias afines en el ámbito de la enseñanza obligatoria, por lo que tratamos la globalización de las enseñanzas artísticas como recurso importante dentro de la formación integral del individuo.

METODOLOGIA

Con la metodología empleada pretendíamos implicar activamente al alumnado, potenciar la investigación y propiciar el aprendizaje significativo. Así comenzábamos con clases magistrales y técnicas de discusión, además de utilizar como recursos la nuevas tecnologías de la imagen y el sonido. También se utilizaban métodos de aprendizaje por descubrimiento, lo que requería por parte de los alumnos la puesta en práctica de capacidades como la observación, el planteamiento de problemas, la recogida, clasificación e interpretación de datos, la adquisición de conceptos y la elaboración de conclusiones. De esta manera los alumnos adquirirían destrezas investigadoras y desarrollaban sus capacidades crítica y reflexiva.

En la mayor parte de las ocasiones, el trabajo se desarrollaba en grupos, lo que fomentaba también la socialización, y con el seguimiento del mismo por nuestra parte, tanto en aspectos relativos a contenidos específicos de las materias como referentes a aspectos organizativos.

Cada actividad daba comienzo después de una puesta en común con los alumnos en donde las profesoras hacíamos propuestas concretas sobre diferentes temas y formas de realización. Una vez escogidas las propuestas de trabajo y formados los grupos, se les presentaban los contenidos a trabajar. Establecido el calendario de trabajo, iniciaban la recogida de datos y elaboración del trabajo.

En la fecha indicada se llevaba a cabo la presentación en clase del trabajo elaborado. En estas sesiones se seguía el orden de: presentación, debate y autoevaluación. En algunos casos se consideraba necesaria una retroalimentación, que, una vez realizada, volvía a valorarse por las partes implicadas. Por otra parte, era obligatorio presentar un trabajo escrito donde se recogieran las fases de realización y su aplicación a un contexto educativo determinado dentro de la Enseñanza Primaria, o a otro ámbito profesional.

EVALUACION

Entendemos la evaluación como un aspecto importante dentro del proceso educativo ya que nos permite una reflexión y valoración sobre el desarrollo de la acción educativa. En este sentido, concordamos con el concepto de evaluación reflejado en el D.C.B. de la Junta de Andalucía:

"La evaluación se entiende como una actividad básicamente valorativa e investigadora y, por ello, facilitadora de cambio educativo y desarrollo profesional docente. Afecta no sólo a los procesos de aprendizaje de los alumnos, sino también a los procesos de enseñanza desarrollados por los profesores y a los proyectos curriculares de centro en los que aquellos se inscriben. La evaluación constituye, de este modo, el elemento clave para orientar las decisiones curriculares, definir los problemas educativos, acometer actuaciones concretas, emprender procesos de investigación didáctica, generar dinámicas de formación permanente del profesorado y, en definitiva, regular el proceso de adaptación y contextualización del currículum en cada comunidad educativa."

De acuerdo con esto, la evaluación que realizamos del aprendizaje de nuestros alumnos es de carácter formativo, teniendo en cuenta no sólo el resultado final, sino el proceso seguido por el alumno en la adquisición de nuevos conocimientos y ofreciendo la oportunidad de su implicación en dicho proceso según hemos señalado en el apartado anterior.

Por otra parte, también sometemos a evaluación la totalidad del proceso de enseñanza-aprendizaje basándonos en nuestra propia percepción del desarrollo de los acontecimientos y en la opinión de los alumnos, así como en los resultados obtenidos, lo que nos conduce a la obtención de conclusiones a partir de las cuales intentamos mejorar nuestra labor docente en aras a la mejora de la calidad en la enseñanza universitaria.

CONCLUSIONES

Tras estos años de investigación y de desarrollo de las experiencias educativas, destacamos las siguientes reflexiones:

Tras la experiencia y los resultados obtenidos en los años en que pusimos en marcha este tipo de enseñanza-aprendizaje con nuestros alumnos de las Diplomaturas de Magisterio, consideramos positiva la creación de una Actividad de Libre Configuración que nos permitiera seguir ampliando y enriqueciendo nuestros planteamientos iniciales, al mismo tiempo que ofertar la posibilidad de acceso a este tipo de

formación a otros alumnos de la Universidad de Sevilla. Con esto, los objetivos a conseguir se incrementaban en el sentido de fomentar la conciencia de la relación entre las artes plásticas y musicales en otros ámbitos profesionales distintos de la enseñanza primaria.

Al no ser éste el tipo de enseñanza usado comunmente en la docencia universitaria, el alumno se siente inseguro ante la toma de decisiones a las que debe enfrentarse y no ser dirigidos en parte por el profesorado, por lo que, a veces y en determinados casos, pide menos autonomía. Por el contrario, otros aseguran que es la primera vez que tienen ocasión de desarrollar su propia creatividad e iniciativa, y sentirse protagonistas de sus propios trabajos; de todas formas, aplauden el seguimiento y apoyo en cuanto a las fuentes y contenidos técnicos.

El interés y grado de implicación de los alumnos es bastante bueno, lo que se demuestra en el hecho de que algunas de las actividades realizadas han sido trasladadas por ellos mismos a su futuro ámbito laboral, sobre todo en el caso de los estudiantes de Magisterio, que lo trasladan a la enseñanza infantil y primaria, comprobando así por su propia experiencia, las posibilidades reales y los resultados positivos de esta forma de enseñanza.

El desarrollo de hábitos y recursos de investigación es un aspecto que consideramos importante en la formación de nuestros alumnos, ya que contribuye a facilitarles su futura labor profesional. En definitiva, hemos constatado la posibilidad real de unificación de las dos disciplinas, así como sus ventajas e inconvenientes. Desde luego, esto conlleva un esfuerzo común para lograr una enseñanza de calidad y plenamente identificada con el contexto educativo actual tanto a nivel de Enseñanza Primaria, como Universitaria.

REFERENCIAS

DÍAZ, M^a. D. y GUTIERREZ, R. (2001): *"Música y Plástica: una investigación sobre las relaciones interdisciplinares en la educación artística"* Actas del Congreso Nacional de Didácticas Específicas (vol. 1). Granada, febrero de 2001. Granada. Grupo Editorial Universitario

HERNANDEZ, F. (1989): Para enseñar no basta con saber la asignatura. Barcelona. Laia.

JUNTA DE ANDALUCÍA (1992): Decreto 105/1992 de 9 de junio. BOJA 20 de junio. Sevilla.

QUINTANA, J.M. (1997): *"La interdisciplinariedad en Ciencias de la Educación"* en: LOPEZ-BARAJAS, E. (ed.): Integración de saberes e interdisciplinariedad. Madrid. Tecnos.

LEEME

Revista de la Lista Europea
de Música en la Educación

Dirección: Jesús Tejada, Carmen Angulo
Secretaría: Cecilia Jorquera

ISSN: 1575-9563 DL: LR-2000

©Jesús Tejada. De los artículos sus autores

Red Temática de Música:
<http://musica.rediris.es>

Nº 11. Mayo 2003

LA APRECIACIÓN MUSICAL Y LA FORMACIÓN DEL OYENTE

Rosario Samper Rodríguez

Universidad de Sevilla

Partes del presente artículo han sido extractadas de de una ponencia, no publicada, leída en las I Jornadas de Educación Musical de Sevilla (2002).

Tradicionalmente y hasta el momento actual, casi todo el tiempo y los recursos empleados en la formación musical se han dedicado a dos aspectos de evidente importancia como son la creación musical, aspecto centrado en la figura del compositor y la interpretación, centrada en la figura del intérprete.

Se ha eludido, en cambio, la dedicación necesaria a un tercer aspecto de trascendencia última en cualquier manifestación artística nos estamos refiriendo a la apreciación de la obra, aspecto centrado en el oyente.

La percepción, la valoración afectiva y la toma de conciencia intelectual de cualquier producto artístico forman el tercer eslabón de la cadena al que en pocas ocasiones, y menos aún en el terreno musical se ha dedicado la debida atención.

No resulta excesivamente extraño en el mundo de las artes plásticas, la proposición de algunas nociones más o menos complejas que ayuden a los individuos que se inician, pongamos por ejemplo, en la pintura o la escultura, encaminadas hacia la comprensión y apreciación de las obras, como simples receptores de las mismas, si bien nunca ha sido éste el contenido fundamental de enseñanza. Pero más raramente aún se ha dado esta circunstancia con respecto a las obras de arte musicales.

Es un hecho cuantitativo que la trascendencia de las creaciones artísticas se centra más en los individuos receptores de las obras que en los autores: solamente ha habido un Juan Sebastian Bach, y somos muchos, los que hemos apreciado sus obras pero, desafortunadamente, muchos más los que no han podido captarla en su verdadera magnitud artística.

Así pues, la importancia de dotar al oyente de las herramientas precisas para la captación plena de las obras musicales, se constituye como una necesidad cuantitativa, dada la superioridad numérica de los auditores frente a los compositores e intérpretes, además de constituir el tercero de los grandes ámbitos que como eslabones inseparables de una misma cadena completan el proceso artístico: **compositor, intérprete y oyente.**

A pesar de ser un hecho minoritario en comparación con la atención dedicada a la enseñanza de las técnicas compositivas e interpretativas, diversos tratadistas de todos sobradamente conocidos han abordado las cuestiones de la apreciación musical. En esta línea tenemos la ya clásica obra de A. Copland (1939), "Como escuchar la música", además de las de Keith Swanwick (1988) preocupado por la obtención de una teoría de la educación musical dentro de cuyo estudio atiende con especial interés la apreciación musical, exponiendo a este respecto los estudios de caso de Vernon Lee (1932) investigando

las ideas que tienen las personas sobre la música, dividiéndolas en dos grandes categorías: los escuchantes y los oyentes, así como los principales autores que han descrito los procesos gestálticos implicados en la percepción musical como son Deutsch (1982) y Sloboda (1985,1986).

Lógicamente toda persona que escucha se convierte en un oyente. Pero hay muchas formas de escuchar, y en esto van a intervenir factores tan importantes como la capacidad de atención y la formación musical de quien escucha.

Muchas personas tienen un gran conocimiento auditivo de numerosas grandes obras de la música, aunque no sepan leer ni interpretar una partitura.

En muchos casos, sus opiniones y sus gustos son excelentes, pero no saben expresarlo con un lenguaje apropiado, lo que les puede producir una sensación de frustración e inseguridad que les impida comunicar sus opiniones ante los músicos. Con frecuencia estas conversaciones se convertirían en una "torre de Babel" sin posibilidad de entendimiento.

En efecto, la carencia de un lenguaje específico, correcto y universal y de unas técnicas de composición, aunque sean muy someras, se constituyen como una barrera considerable para la apreciación plena de una obra. Por ello, sería de clara importancia la enseñanza de estos contenidos en la capacitación de posibles oyentes que podamos considerar bien preparados.

Autores tan relevantes como Zamacois o Copland proponen sendas clasificaciones para distinguir diversos tipos de oyentes. Zamacois habla de tres tipos de auditores al tiempo que Copland propone la distinción de "escucha" o audición.

En primer lugar Zamacois habla de los "oyentes hedonistas"; Copland, por su parte, habla del "plano sensual" de la escucha. Serían aquellos que sólo buscan en la música un placer de tipo sensorial, una serie de sonidos agradables: escuchan "con los oídos" sin profundizar más.

En segundo lugar, los "oyentes espiritualistas" de Zamacois, que Copland situaría en el plano expresivo, son aquellos que yendo más allá de esa primaria sensación de placer que les provoca la audición, aprecian la música en tanto que les produce emociones que les llevan a modificar su estado de ánimo. Son los que escuchan "con el corazón".

En tercer lugar Zamacois habla de los oyentes intelectualistas; Copland se refiere, por su parte, al que denomina "plano puramente musical". Nos referimos a los oyentes que exigen penetrar en los niveles más internos de la composición musical en su análisis, para obtener así un goce de tipo intelectual; son los que escuchan "con la cabeza".

Sería un punto de reflexión muy interesante el poder conocer si dicha actitud ante la escucha es realmente voluntaria o involuntaria, es decir, si el hecho de quedarse en la superficialidad viene dado por una falta de interés hacia el complejo mundo musical, o por una carencia de formación que arranque desde la educación primaria. Seguramente nos encontraríamos con que la mayor parte de los casos responderían a esa falta de formación, falta de unos conocimientos previos que no han recibido en primaria ni en secundaria, y que impide el poder apreciar la música de un modo inteligente e íntegro.

Sería naturalmente deseable, y objetivo de primera importancia en la actividad educativa a la que la mayoría de los aquí presentes nos dedicamos, que los resultados de un sondeo de esta índole fueran bien distintos y evidenciaran a la mayor parte de la población como buenos apreciadores musicales, encuadrados en el tercer nivel. Esto no sería excesivamente ambicioso dentro de un sistema educativo que, hasta ahora se ha inclinado por la inclusión de la formación musical desde las primeras etapas de escolarización, a pesar de que en la reciente LAU, hemos visto una lamentable reducción horaria para la educación musical

De una manera más o menos consciente se observa en la sociedad un deseo creciente de obtener unos conocimientos que permitan al oyente distinguir y saber comprender las obras musicales, como demuestra

la excelente acogida que los alumnos de la Universidad de Sevilla y el público en general dispensaron al "Curso de Iniciación a la Apreciación Musical" que organizado desde el secretariado de Extensión Universitaria impartimos profesores del área de Música y del que presentamos en sucesivos cursos académicos hasta su IV edición.

He podido constatar esta inquietud también, por la demanda mayor cada año académico de mis alumnos de la licenciatura de Historia del Arte, quienes consideran que el historiador del arte no puede limitarse solo al conocimiento de las Artes Plásticas y solicita una formación que les permita la apreciación del arte musical en toda su complejidad.

Sin duda, un oyente debe conocer los sonidos, su lectura y escritura, como elemento básico de la melodía, los intervalos, el concepto de tonalidad y modalidad en las organizaciones sonoras, y las diferentes sensaciones que la utilización de estos elementos van a producir en nuestra mente.

Deben distinguir, por ejemplo, el carácter íntimo del modo menor frente al más franco y extrovertido del mayor. Tendrán que conocer la existencia de los distintos tipos de intervalos (mayores, menores, etc.) en su vertiente no sólo teórica sino también auditiva con toda la variedad de sensaciones que ello aporta para la comprensión melódica. Como sugieren P. Alsina y F. Sesé (1994), ¿quién no ha experimentado emoción al escuchar el intervalo de séptima mayor del dúo de tenor y soprano "O terra addio", de la ópera Aida (de Verdi), donde se conecta a la perfección la palabra "adío" con dicho intervalo, expresando un sentimiento de profunda tristeza?; ¿y ante el que genera la soprano en el aria "Lasciatemi morire" de la ópera del mismo autor "Lamento de Ariadna", donde el semitono inicial simboliza el dolor, y las pausas repentinas, la muerte?.

Pero estas expresiones o términos que describen los sentimientos, adquieren todo su significado artístico cuando el oyente sabe y conoce por la práctica, vocal, auditiva y visual, los términos de semitono e intervalo, y ha experimentado los diferentes significados afectivos que contienen, como ya señalábamos. Sólo entonces podrá captar y comprender la habilidad artística con que el compositor ha empleado esos elementos melódicos, mezclándolos con otros como la armonía, el ritmo, la instrumentación y la voz, para realzar el significado emotivo del texto.

Va quedando claro que el tipo de oyente óptimo sería aquel que fuera capaz de hacer una audición inteligente o activa; un oyente capacitado para percibir todos los elementos que componen una obra.

La formación hará de la apreciación musical algo asequible y fluido, atractivo, al poder materializar en el lenguaje musical las abstracciones que el medio sonoro impone; sin ella, la audición se vuelve oscura e imprecisa, sobreviniendo el cansancio y pronto el abandono de la "escucha".

Como afirma Kühn: "La audición sin ciencia, por expresarlo en una forma fácil, es inconcebible. La relación con determinados conocimientos, y en parte incluso la dependencia de ellos, no sólo supone un gran alivio para la audición, sino que constituye, a veces, un requisito ineludible" (Kühn, C. 1994, pág.11).

Precisamente de Kühn podríamos adaptar su división en cuatro campos de conocimientos previos necesarios para la formación auditiva del compositor, orientándolos por nuestra parte a la formación de un oyente activo; estos cuatro campos son:

- Dominio del lenguaje musical.
- Conocimientos sobre técnicas compositivas, con carácter teórico-analítico.
- Práctica vocal e instrumental a nivel elemental.
- Amplio repertorio de obras

En lo referente al primero de estos campos, es obvio que el conocimiento del lenguaje musical constituye

la base imprescindible de cualquier actividad, incluidas la audición y apreciación musical de las que nos estamos ocupando.

Pero no es éste el único aspecto formal necesario. Continuando con nuestra adaptación de la propuesta de Kühn, la necesidad de conocer el sustrato expresivo de la obra se extiende al conocimiento de las técnicas utilizadas por el compositor. El oyente podrá distinguir así los diferentes tipos formales y reconocer la estructura interna de la obra (frases, cadencias, desarrollos, modulaciones...).

En cuanto al tercer campo considerado por Kühn como necesario en la formación del compositor, y que hemos aplicado a la formación del oyente, podemos considerar que el canto sería suficiente práctica para formar el oído musical. Pero las aptitudes vocales no son iguales en todas las personas, y la libertad para elegir el instrumento como medio de expresión personal debe respetarse, por tanto sería cuanto menos muy aconsejable la práctica de algún instrumento. Esta práctica, aunque sea de un instrumento melódico simplemente, ejerce una influencia decisiva en la formación del oído musical, de manera que la audición de intervalos o acordes lleva a evocar en nuestra mente, de forma inmediata, los movimientos musculares y las imágenes visuales asociadas a la ejecución de dichos acordes en el instrumento. Este automatismo refuerza de manera considerable el reconocimiento auditivo.

El juego neurológico que relaciona los movimientos musculares y sensaciones del aparato de fonación con el oído, puestos en práctica en la entonación, se extiende con la práctica de un instrumento a los mecanismos sensoriales y psicomotores que intervienen en la ejecución instrumental: sensaciones y movimientos visuales, esquemas motores de las manos, y todas las asociaciones subjetivas implicadas en estos procesos.

Obviamente, el oyente que dispone de estos automatismos psicológicos, tendrá desarrollada de manera más conveniente su capacidad para percibir y procesar la información sonora que recibe, ya que podrá encajarla en un ámbito mayor de sus disposiciones intelectuales.

La creatividad aplicada a la hora de ejecutar en un instrumento una obra musical, otorgándole libremente connotaciones de alegría, tristeza, fuerza o suavidad, pongamos por ejemplo, constituye una base psicológica amplia y diversa en la que encuadrar e interpretar mentalmente las características de la obra que se escucha y el modo en que se ejecuta.

Queda clara, pues, la conveniencia de la práctica de algún instrumento en la formación para la apreciación musical del oyente.

Completamos el esquema de Kühn que nosotros hemos desplazado hacia la formación del oyente activo, considerando la necesidad de un amplio repertorio de obras para ser escuchadas por los alumnos.

Se trataría de un amplio repertorio de obras bien seleccionadas y ordenadas, según criterios basados en :

- el tipo de oyente,
- grados de dificultad,
- orden evolutivo y cronológico de las obras, entre otros .

El primer punto de contacto del oyente con la música iría orientado a la apreciación en el conjunto de la obra de arte, de los parámetros del sonido: timbre, intensidad, duración, altura o tono. Después pasaríamos a los elementos constitutivos y expresivos de la música: ritmo, melodía, polifonía y armonía, con audiciones de grandes obras que ejemplificasen adecuadamente cada uno de estos elementos y precedidas de los conocimientos necesarios para su apreciación. El conocimiento de los distintos tipos formales darían paso al estudio cada vez mas pormenorizado de la estructura rítmica y melódica, así como de las técnicas expresivas que utiliza el compositor, como : tema, motivo, frases, cadencias, desarrollos melódicos , pasajes moduladores etc. No será difícil ejemplificar esta gradación de conocimientos en las audiciones que programemos gracias al inmenso legado, patrimonio universal, que los grandes

compositores de nuestro maravilloso arte aportaron y siguen aportando para disfrute y bien de la Humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

ALSINA, P. Y SESÉ, F. (1994). *La música y su evolución: historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones.* Graó. Barcelona

COPLAND, Aaron (1939). *Como escuchar la música.* Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid (2ª Edic. 1976).

DEUTSCH, Diana (1982) (ed). *The psychology of music.* Academic Press. New York

KÜHN, Clemens (1994). *La formación musical del oído.* Ed. Labor, S.A. Barcelona

SLOBODA, John A. (1985,1986). *The musical mind: the cognitive psychology of music.* Oxford Clarendon Press.

SWANWICK, Keith (1988). *Música, pensamiento y educación.* Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de publicaciones; Morata. Madrid

WILLENS, Edgard (1981). *El valor humano de la educación musical.* Ed. Paidós Ibérica S.A. Barcelona.

ZAMACOIS, Joaquín (1975). *Temas de estética y de historia de la música.* Editorial Labor, S.A. Barcelona

LEEME

Revista de la Lista Europea
de Música en la Educación

Dirección: Jesús Tejada, Carmen Angulo
Secretaría: Cecilia Jorquera

ISSN: 1575-9563 DL: LR-2000

©Jesús Tejada. De los artículos sus autores

Red Temática de Música:
<http://musica.rediris.es>

Nº 11. Mayo 2003

LAS AFICIONES MUSICALES DE LOS ALUMNOS DE LAS DIPLOMATURAS DE MAGISTERIO

Mery Israel Saro
Universidad de Sevilla

Resumen : Este artículo es parte de una investigación realizada a los alumnos de las Diplomaturas de Magisterio de la Comunidad Autónoma Andaluza, en la que se pretendía conocer entre otros aspectos sus aficiones musicales. En particular hemos intentado plasmar la importancia de fomentar las aficiones musicales por la repercusión que a nivel personal y como medio educativo de formación intelectual e instructivo tienen para quienes las practican, así como su repercusión sociocultural. Dando así mismo una visión de las aficiones musicales más destacadas entre los alumnos encuestados.

I.- Introducción.-

Avanzamos vertiginosamente hacia una sociedad que se renueva constantemente y que nos induce a reflexionar sobre sus diversos cambios, uno de ellos es el que los sociólogos han denominado como cultura del ocio, donde situamos uno de los hechos que se presentan en nuestra sociedad, el tiempo libre. Todos somos conscientes que el ritmo de vida actual nos convierte, en cierto modo, en autómatas ante una serie de actividades que realizamos cotidianamente, que ocupan nuestro horario laboral y que en muchos casos sobrepasa el número de horas que en un principio tenemos comprometidas, pero también es cierto que precisamente para desinhibirnos de la tensión acumulada y podemos relajar es cuando buscamos un tiempo libre, que con menor o mayor frecuencia podemos obtener, para dedicarlo a las aficiones que poseemos, este tiempo liberado de las obligaciones cotidianas, se nos ofrece como un bálsamo que nos proporciona un equilibrio personal, algo sumamente importante en el mundo que vivimos.

II.- Las Aficiones.-

Es en este tiempo de ocio o de esparcimiento donde situamos la afición, lógicamente somos conscientes de que existen muchos tipos de aficiones y que éstas van unidas a las características del ser humano, ya que cada individuo tiene una personalidad caracterizada por ciertas habilidades y aficiones.

El ser humano cuenta con un tiempo determinado en donde tiene autonomía para efectuar aquello que más le guste, que lo realiza no por obligación sino porque le satisface, y donde ejecuta aquellas actividades con las que disfruta plenamente y que contribuyen a una mejora de su situación personal, estas actividades

de ocio aportan a quienes las practican unos efectos muy beneficiosos que se reflejan en diversos aspectos tanto a nivel físico como emocional.

González, C. y Rodríguez, E. (1.999) definen el ocio como "El momento en el que el ser humano disponiendo de un tiempo totalmente personal, sin obligaciones de ningún tipo, pueda realizar actividades en las que se sienta a gusto, pueda encontrarse a sí mismo, disfrutar plenamente y que le sirvan para su desarrollo personal".

Hoy en día se habla mucho de ocio y tiempo libre, y sin lugar a duda las aficiones se sitúan de lleno en este campo. Todo esto está contribuyendo a que, paulatinamente, sea mayor el número de personas que consideran importante poder ocupar su tiempo libre, realizando actividades que satisfacen sus aficiones y, como consecuencia la diversidad de opciones que se plantean, están cada vez con mayor auge en nuestra sociedad.

Esta demanda de ocio y de realización de actividades en el tiempo libre, tiene también su aspecto negativo en aquellas personas que no tienen definida su afición. Así vemos como en el siglo XXI, en nuestra sociedad, donde cada vez se procura más tener un tiempo para disfrutar, nos encontramos con personas que no saben que hacer con él y se apuntan de forma adocenada a determinadas actividades que no siempre responden a sus intereses y sí en muchas ocasiones a snobismos pasajeros aprovechados en forma de negocios lucrativos de un tercero.

Afortunadamente, estos casos no son los que más abundan y generalmente las personas tienen claras sus aficiones o inclinaciones hacia una determinada opción conocida o que quieren conocer, siendo conscientes que al realizarlas van a tener unas oportunidades de autorrealización en diversos niveles, entre los que se encuentran los musicales, en sus diferentes facetas.

Al realizar nuestras aficiones, nos sentimos gratificados y vivimos esta actividad como una realización personal en la que reflejamos nuestros propios intereses, vivenciándolas sin trabas, siendo una actividad creativa para el que la practica.

La Real Academia Española de la Lengua, define el término afición como "inclinación, amor a alguna persona o cosa". También como "ahinco, eficacia". Vemos como la palabra afición se relaciona con amor, afecto, opinando que, en nuestro caso, las aficiones musicales crean un lazo emocional con la música que fomenta una cultura personal a través de ella.

En nuestro contexto sociolingüístico y cultural se ha extendido como sinónimo de afición la voz inglesa "hobby". Los hobbies son ocupaciones elegidas libremente sin ánimo de lucro que producen satisfacción a quién las practica. Esta satisfacción se debe precisamente a su correspondencia con los intereses personales.

Según el Diccionario de las Ciencias de la Educación (1988) "desde un punto de vista psicológico, las aficiones responden por una parte a elementos motivacionales intrínsecos derivados de factores constitucionales, aptitudinales y de los intereses propios de cada periodo evolutivo y, por otra parte, a motivaciones extrínsecas derivadas del contacto con otros individuos o grupos humanos que favorezcan el surgimiento de actitudes ante los bienes y valores que el individuo puede introyectar y recrear".

Desde el punto de vista sociocultural "las aficiones se constituyen en elementos valiosos del desarrollo de la cultura, en cuanto que contribuyen a transformar y enriquecer el acervo cultural en sus múltiples manifestaciones".

La importancia de las aficiones desde la esfera de lo pedagógico es evidente por su significación educativa, ya que el fomento y desarrollo de las mismas posee relevantes valores entre los que reseñamos los siguientes:

- Diagnóstico, dado que pueden ser una fuente más de conocimientos a nivel individual y social.

- Educativo, por ser un eficaz medio de formación intelectual, moral, social, sensorial, corporal, ...
- Instructivo, en sentido amplio.
- Proyectivo, en cuanto que aumenta la capacidad creativa del individuo.
- Terapéutico, porque puede ser utilizada en situaciones de conflicto, individual o colectivo, para el tratamiento de los mismos, y también en situaciones normales de stress originadas por las condiciones actuales de la existencia y por las exigencias laborales cotidianas. Son varias las técnicas que sobre esta base han sido utilizadas (musicoterapia, ludoterapia ...)

Por último, nos centramos en su aspecto didáctico, "las aficiones constituyen un poderoso y polivalente recurso didáctico para las situaciones de enseñanza y aprendizaje susceptible de ser utilizado tanto en situaciones convencionales de aula, individual o colectivamente, en sus distintas modalidades, como en situaciones de aprendizaje no convencionales, a través de realización de actividades extra-escolares".

Una vez definida la afición según los diferentes enfoques psicológicos, sociológicos, pedagógicos y didácticos, todos ellos interesantes y apropiados para nuestra investigación, pasamos a evidenciar nuestra motivación para este campo al considerar que, como docentes, conocer las aficiones musicales de nuestros alumnos puede aportarnos datos de interés en nuestra labor.

Las aficiones se poseen, se cultivan y se educan teniendo mucho que ver con el poder de apreciación y el discernimiento de cada individuo, el ámbito de las manifestaciones de las aficiones es amplísimo ya que abarca multitud de posibilidades, estando entre ellas la creación artística y cultural, donde situamos la música, la danza, el folklore ...

Afortunadamente, se va recuperando la importancia de la educación artística y su inclusión en el sistema educativo muestra el interés social por una cultura artística en todas sus vertientes. La sociedad va rescatando parcelas para el ocio y encuentra en las diferentes propuestas artísticas, que se multiplican con apoyo público o privado, un terreno ideal que va captando la atención hacia las artes de un público que hasta fechas muy recientes les era prácticamente ajeno.

Las aficiones musicales posibilitan a nuestro modo de ver la autorrealización mediante una acción integral, activa y globalizadora en la que el alumno pone en juego todas sus potenciales facultades.

Lenner decía que "a las aficiones se les debe prestar ayuda al nacer, pero que luego deben crecer por sí mismas" (En Cuenca, M. 1.987).

Ello quiere decir que padres y educadores no deben olvidar que las auténticas aficiones no se pueden violentar ni organizar, pero sí que es muy importante en los inicios motivar y ayudar a fortalecerlas. Después, si las vivencias son positivas en el transcurso del tiempo, las aficiones se convierten en algo sólido y el beneficio que experimenta el que las practica es sin lugar a dudas muy importante.

Por regla general, las aficiones musicales practicadas por los alumnos hallan su mejor campo de cultivo en las horas libres, después de la jornada de estudio, o en los fines de semana, siendo en estos momentos donde se encuentran sin prisas ni agitaciones, es en ellos donde las vivencias de hacer música les reporta bienestar, les hace sentirse creativos, expresivos, proporcionándoles un disfrute que repercute en su formación cultural. No olvidemos que los jóvenes aficionados de hoy serán los melómanos del mañana.

En la actualidad vemos como personas adultas que no tuvieron la posibilidad de hacerlo en otras épocas, deciden por afición buscar un acercamiento a la música en sus diversas opciones, sumergiéndose paulatinamente en la abstracción que les proporciona, disfrutando con esta posibilidad y enriqueciéndose a través de ella, sin olvidar que cultivar una afición es algo plenamente justificado en nuestra sociedad actual.

En nuestra investigación fue importante conocer las aficiones musicales de los alumnos de las diferentes

especialidades de la titulación de Maestro en la Comunidad Autónoma de Andalucía, si practicaban o no alguna actividad musical en su tiempo libre y si en su opinión ésta les reportaba algún beneficio, pues consideramos que todo esto nos sitúa ante una nueva forma de aprendizaje la cual, al ser completamente voluntaria, tiene un enorme interés en el desarrollo de su personalidad.

Opinamos que el conocimiento de las aficiones de nuestros alumnos tiene un doble interés, de un lado el educativo y de otro su proyección a lo largo de la vida, podrán realizarlas de forma individual o grupal y, tanto unas como otras, repercutirán de forma positiva en ellos.

Las aficiones musicales, igual que las demás, ya sean artísticas, deportivas, literarias o de cualquier otra índole, deben fomentarse en los centros educativos en las etapas infantiles y juveniles, por las características psicológicas de los alumnos en estas edades, sin menospreciar la importancia que en la fase adulta tienen, siendo nuestra opinión que se incluyeran en los curricula escolares, en los temas transversales, que se inicien en talleres escolares... En definitiva que se valore por parte de los docentes debido a la gran importancia y repercusión que en su formación integral futura tienen.

Juan Ramón Jiménez decía: "El ideal humano debe conjugar al hombre culturado con el hombre cultivado interiormente, a través de su propio esfuerzo ...". Cultura y cultivo aunados permiten al hombre desarrollar su potencial último de hombre mejor, lo espiritual inmanente a su ser, su inteligencia y su sensibilidad (Dumazedier, 1964).

III.- Conclusiones.-

Las conclusiones que a continuación vamos a reflejar son, como ya hemos dicho, parte de una investigación realizada, en la que entre otros aspectos se analizaron las respuestas a las preguntas realizadas a los alumnos de las Diplomaturas de Magisterio con la finalidad de conocer sus aficiones musicales, el tipo de música que más les gusta, entre un abanico de diferentes opciones, cómo les gusta escuchar la música, si practican o no alguna actividad musical en su tiempo libre y otras cuestiones relacionadas.

Para obtener respuestas a estas preguntas, se pasaron encuestas a un total de 1.224 alumnos, repartidos entre las ocho Facultades donde se imparten las Diplomaturas de Magisterio en la Comunidad Autónoma Andaluza. Los resultados obtenidos en un principio por cada uno de los grupos de alumnos de las diferentes Facultades de cada una de las ocho capitales de provincias andaluzas, se unificaron posteriormente a fin de obtener también los datos globalizados a nivel de nuestra Comunidad Autónoma Andaluza, datos cuyo análisis servirá para realizar las conclusiones para este trabajo.

Para no extender innecesariamente este trabajo, no serán expuestos los gráficos obtenidos, que se encuentran en la tesis doctoral ya defendida "Itinerarios Musicales de los Alumnos de las Diplomaturas de Magisterio de la Comunidad Autónoma Andaluza. Aficiones y Actitudes".

Prácticamente la totalidad de los alumnos reseñaron que les gusta la música (99,7 %), no manifestándose ninguno de forma negativa y sólo un 0,3 % no contestaron a la pregunta. La respuesta afirmativa es contundente. A la pregunta de qué actividad relacionada con la música les gustaba más, los alumnos eligieron en primera opción escucharla, seguida a distancia de tocar un instrumento, bailar, cantar, pertenecer a un coro o a un grupo instrumental. Esta primera opción tiene un carácter pasivo bien diferenciado de las siguientes opciones que son más participativas.

Con relación al tipo de música que preferían escuchar, entre las opciones de mixta, instrumental o vocal, los alumnos manifestaron en primer lugar la música mixta (66 %), después instrumental (22,5 %) y por último vocal (11 %). Entre los que optaron por la música mixta, el mayor grupo eligió canción moderna

con el 41,5 %, siguiendo en orden descendente sus porcentajes, la canción española, flamenco, ópera, música folklórica y zarzuela.

El grupo de los que se decantaron por la música instrumental, manifestó sus preferencias, en primer lugar por la música clásica (8,7 %), seguida de la música moderna, bandas sonoras de películas, ambiental, marchas procesionales y jazz, con porcentajes decrecientes.

Por último, los que optaron por la música vocal prefirieron los cantantes solistas con un 4,7 % seguido con menores índices por coros polifónicos mixtos, coros polifónicos masculinos, coros de voces blancas y por último coros gregorianos.

Como podemos observar, dentro de la diversidad de opciones planteadas, las más destacadas fueron las canciones modernas, la música clásica y los solistas; siendo la primera de ellas la que más porcentaje alcanzó, por lo que a continuación analizaremos esta opción.

Una cuestión generalizada y vinculada a la juventud es su afición por la música moderna, música ligera de diversión que ocupa un lugar importante en sus vidas. La atracción por este tipo de música que, cantan y bailan y gestualizan en muchas ocasiones, es un fenómeno generalizado en las edades tratadas en nuestro estudio, sin embargo, esta música de distracción está subordinada muchas veces a las leyes inestables y efímeras de la moda. Las canciones de éxito de un momento dado a menudo no sobreviven más de un año, abandonándose cuando ya no distraen; prueba de ello son las canciones de verano, que se convierten en válvulas de escape de períodos vacacionales que ayudan a descargar tensiones y que divierten pese a ser insulsas en su gran mayoría. Estas canciones pueden plantear dificultades considerables en la educación musical de los jóvenes, ya que este tipo de música frecuentemente vulgar y de nula calidad puede influir en la formación de sus gustos, aunque, en honor a la verdad, opinamos que a lo largo de la vida se varía de preferencias, por lo que no hay que ser pesimistas. Tampoco queremos dar la sensación de estar en contra de las aficiones por la música moderna, que puede contribuir muy eficazmente al desarrollo musical de la juventud siempre que tenga calidad en sus melodías, estructuras, textos, ...

La afición por la música clásica entre los alumnos encuestados era otro objetivo en nuestra investigación, pudiendo decir en la Comunidad Autónoma Andaluza refleja un porcentaje del 56,7 % que respondió que sí le gustaba la música clásica, seguida de un 38,1 % que manifestó que algunas cosas, alcanzando la respuesta negativa un 3,5 %.

A nuestro juicio, esta respuesta es importante, ya que si unimos las contestaciones afirmativas y las que expresan "algunas cosas", obtenemos una afición por la música clásica casi generalizada, aunque con matices diferenciados según la temática de la misma. Opinamos que una afición no excluye a la otra, siendo perfectamente válido en estas edades, asistir a conciertos de música clásica y disfrutar con unas obras que aportan satisfacciones anímicas, sensitivas e intelectuales y disfrutar también en un concierto de música moderna donde bailan, cantan y palmean al compás de los ritmos sugeridos, divirtiéndose con estas manifestaciones.

La frecuencia con la que estos alumnos suelen escuchar música es otro aspecto importante que nos indica su afición. Las respuestas obtenidas en este punto nos señalaron que casi la totalidad de los mismos, un 81,3 %, escuchan música diariamente, por lo que podemos considerar esta inclinación mayoritaria entre los encuestados, también nos expresaron que esta afición la practican preferentemente escuchándola en radio, cassettes o CD, que sin lugar a duda es la opción más asequible en cualquier momento; sigue en orden de preferencias las actuaciones en directo.

Con relación a la asistencia a conciertos como manifestación de sus aficiones, creemos necesario indicar que en este apartado existen dos condicionantes importantes a tener en cuenta. De un lado la afición por los diversos estilos ofertados, y de otro las posibilidades adquisitivas que permiten o no dicha asistencia, convirtiéndose en muchas ocasiones en un filtro excluyente de la juventud a estos eventos. Sin embargo, no vamos a entrar en el aspecto económico y sí a centrarnos en las aficiones que propician la asistencia a diferentes conciertos. El mayor índice lo alcanza la asistencia a conciertos de música moderna; a gran distancia se sitúan los de flamenco y música clásica, con unos índices similares, para concluir en orden

decreciente con los de marchas procesionales y los de danza, esto nos indica lógicamente el orden de preferencia de sus aficiones, aunque en esta situación puedan entrar otros condicionantes como pueden ser las opciones de oferta de cada estilo en sus entornos o la difusión publicitaria de los mismos.

Otro de nuestros objetivos en este trabajo era conocer si los alumnos practicaban en su tiempo libre alguna afición musical. En este punto las respuestas nos manifestaron que un 49,3% de los alumnos sí lo hacían, frente a un 49,6 % que no lo hacía. A la pregunta de si habían pertenecido alguna vez a un coro, la respuesta afirmativa alcanzó el 46,9 %, mientras que a la pregunta de si alguna vez habían pertenecido a una banda o grupo instrumental, la respuesta afirmativa descendió notablemente alcanzando solamente el 19,9 %.

Como podemos observar la pertenencia a un coro es una afición que cuenta con un mayor número de seguidores; hemos de indicar que, para pertenecer a un coro no profesional, las exigencias que demandan a sus miembros son tener afición, disciplina y buenas cualidades específicas, es decir voz y oído, y si poseen conocimientos musicales mucho mejor, pero para pertenecer a un grupo instrumental, a todos los condicionantes anteriores hay que añadirle poseer conocimientos musicales y haber adquirido la técnica y destreza que el dominio de un instrumento precisa, siendo esto algo que no poseen la mayoría de nuestros alumnos.

Este apartado representa a nuestro juicio un dato muy significativo, ya que en estas actividades se unen el descanso, la afición y el desarrollo de la personalidad del alumno, además de contribuir a su formación, al participar de forma voluntaria en manifestaciones artísticas ponen en práctica sus aficiones, pudiendo expresar y disfrutar de sus facultades. Estas actividades colectivas son muy importantes para el desarrollo de las aficiones musicales, sin olvidar los beneficios que aportan a nivel social y cultural, con ellas se consigue disfrutar, cultivar el gusto y experimentar distintas facetas musicales. Las vivencias artísticas tienen una importante función regeneradora en quien las practica, de ahí que una buena formación artística, en nuestro caso musical, redundará en la educación de una sensibilidad equilibrada, algo que estas aficiones pueden aportar.

Otra cuestión a averiguar fue si su afición por la música les predisponía a escucharla cuando se sentían cansados o nerviosos y si para ellos era una forma de descargar la tensión acumulada. En este aspecto un 85,1 % se manifestó afirmativamente, llevándonos a opinar que para un número elevado de los alumnos encuestados la afición por la música les conduce a utilizarla como evasión ante el cansancio, sirviéndoles como remedio en sus situaciones anímicas de tensión, siendo la música que en estos momentos prefieren escuchar según sus indicaciones, música clásica y música moderna ambas con similares índices.

Como último aspecto, consideramos de interés para este estudio conocer las aficiones relativas al baile, como otra de las manifestaciones musicales atractivas en estas edades, pudiendo observar que el baile les gusta a un 91,5 % de los alumnos encuestados, practicándolo un 50 % en discotecas, mientras que las restantes opciones de aerobic o grupos de danza alcanzan porcentajes poco elevados.

De esta forma hemos pretendido reflejar las aficiones musicales más destacadas de los alumnos de las Diplomaturas de Magisterio de la Comunidad Autónoma Andaluza. Como conclusión podemos reseñar que las aficiones musicales, como manifestaciones de una actividad voluntaria del ser humano, pueden cumplir en la vida de los jóvenes una función semejante a la que cumple el juego en la edad infantil, de ahí su importancia. Consideramos que la música es compañera inseparable de la juventud y no nos parece exagerado afirmar que en la mayoría de los casos puede ser su afición favorita.

Bibliografía.-

AA.VV. (1.988): *Diccionario de las Ciencias de la Educación*. Madrid: Santillana.

CUENCA, M. (1987): *Educación para el ocio. Actividades escolares*. Buenos Aires: Kapelusz.

DUMAZEDIER, J. (1964): *Hacia una civilización del ocio*. Barcelona: Estela.

GONZÁLEZ, C. (1992): *Evolución de las necesidades que presenta la cultura del ocio en la edad escolar*. Magister n° 10 Oviedo: Servicio Publicaciones Universidad de Oviedo.

GONZÁLEZ, C. Y RODRÍGUEZ, E. (1.999): *Análisis del concepto de ocio en el marco del tiempo libre*. Actas XVI Congreso de Educación Física. Facultades de Educación y Escuelas de Magisterio. Huelva.

ISRAEL, M.(2001): *Itinerarios musicales de los alumnos de las Diplomaturas de Magisterio de la Comunidad Autónoma Andaluza. Aficiones y Actitudes*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Sevilla.

MIGNON, DAPHY, BOYER. (1.994) "Les goûts musicaux des adolescents". *L'éducation musicale*, 409 - 410. 26

PIONEER, ELECTRONICS ESPAÑA. (1.991): *Preferencias, aficiones y cultura musical de los españoles*. Barcelona: Ikonos.

PUENTE (1.996): "Preferencias musicales de los jóvenes fuera del aula". *Eufonía*, 5 81 - 94.

LEEME

Revista de la Lista Europea
de Música en la Educación

Dirección: Jesús Tejada, Carmen Angulo
Secretaría: Cecilia Jorquera

ISSN: 1575-9563 DL: LR-2000

©Jesús Tejada. De los artículos sus autores

Red Temática de Música:
<http://musica.rediris.es>

Nº 11. Mayo 2003

LA AUDICIÓN, PRIMERA FASE PARA LA APRECIACIÓN MUSICAL.

María José Marín
Universidad de Sevilla

Se podría definir la musicalidad como la capacidad para crear e interpretar música de forma imaginativa, sensible y en ocasiones original.

Si se profundiza un poco más en esta definición, cabría decir que no es sólo cuestión de creación e interpretación (hechos incuestionables), sino que primeramente debe aplicarse a la capacidad para relacionarse con el fenómeno musical, sin la necesidad de ejecutar ningún otro acto musical ulterior, más que el disfrute y mediana comprensión de la **AUDICIÓN MUSICAL**. Como dijo **Aaron Copland**, *"si se quiere entender mejor la música, lo más importante que se puede hacer es escucharla"* (COPLAND, 1985: 23).

Siempre se le da más importancia al sentido de la vista, cuando al parecer los sordos experimentan mayor separación con el mundo que los ciegos. Cuidamos más el órgano de la vista que el oído, sin tener en cuenta que es un órgano muy delicado al que pueden dañar los índices tan elevados de contaminación acústica que sufrimos en la actualidad y que puede provocar daños irreparables.

La mayoría de la población tiene ciertas aptitudes musicales en la medida que poseen suficiente discriminación tonal para percibir una línea melódica y después reproducirla (menos del 10 % de la población son sordos). El gran problema, es el alto porcentaje de incultura musical del que se resiente la sociedad occidental. Y probablemente no sea por desgana o falta de interés, sino por esta "cultura" de la no-cultura artística en la que estamos inmersos, y que parece improbable (que no imposible) desviar de rumbo. La situación es grave pero no desesperada.

Una de las primeras bases del sistema de trabajo ORFF es que todos somos musicales y que con trabajo continuado, todo el mundo puede desarrollar alguna percepción del ritmo, de las alturas y las formas musicales. Cualquier sentimiento de inferioridad suele ser injustificado, producto de nuestros propios complejos, dudas y falta de hábitos.

Cuando se le pide a alguien que cante, es muy típico escuchar respuestas como "no tengo oído", "no sirvo para esto", "no soy nada musical". Podría ser que no lo haya intentado nunca o no lo haya hecho con el suficiente interés; posiblemente, no estaba dentro de sus prioridades o de las de las personas encargadas de su formación académica y personal.

Evidentemente, tener a priori estas cualidades facilita la tarea, pero no es garantía de resultados positivos. No vale de nada contar con el mejor instrumental si no sabemos cómo utilizarlo provechosamente.

Ser musical, no es demostrar que se es capaz de imitar una canción segundos después de haberla

escuchado una sola vez, reconociendo la altura absoluta de las notas que la componen; o que se puede interpretar en un instrumento las melodías de la película que acabas de ver en el cine. No hay que desmerecer esta capacidad, pero es posible que estos dones casi acrobáticos no expresen necesariamente una auténtica comprensión musical.

El oyente, claro está, ha de ser capaz de reconocer una melodía cada vez que la oiga; ha de poder relacionar lo que se oye en un momento dado con el conjunto total de la audición, puesto que la música se desarrolla en el tiempo. Ha de buscar un equilibrio entre los tres tipos de audición que menciona Copland: encontrar un punto intermedio entre la mera audición pasiva de la música ambiental, camuflada como activa en perjuicio de nuestros intereses, y la escucha puramente musical, analítica, en la que invertimos demasiada energía en aprehender las estructuras musicales y la cohesión de todos los elementos, que en la propia música. Para ello, el oyente necesita de toda su atención.

En palabras de **Maneveau**, *"hay que enseñar y aprender a escuchar para oír y entender la música, pero es también enseñando a escucharla y entenderla como se cultivan las capacidades de escucha en general [...] Enseñar a escuchar es una tarea que sobrepasa la finalidad artística para situarse a un nivel de una ampliación y extensión de las relaciones humanas. Oír música es en primer lugar oír al mundo, es decir, oír y escuchar al otro. Enseñar a escuchar plenamente la música puede llevar a una mejor comunicación con nuestros semejantes"* (MANEVEAU, 1993: 268-271)

No se propone la adquisición de habilidades y destrezas propias de un virtuoso. Se pretende un acercamiento a la música de tal forma que ésta no deje impasible al oyente, sino que provoque una respuesta emocional, del tipo que sea. Es educar el oído, abrirlo a un más amplio campo de vibraciones, formar en una educación abierta y activa al mismo tiempo, insistiendo en no esperar lo determinado, sino precisamente encontrar la sorpresa, de modo que no exista una reacción premeditada e impuesta por el medio externo a priori.

Se trata de poder llegar a un mayor grado de disfrute ante la audición de cualquier tipo de música, exento de erudiciones, que, como se ha dicho, nos puedan llevar a una comprensión analítica de la música, en detrimento de una respuesta espontánea a la percepción del estímulo musical; no abogo por una incultura musical, sino por una formación accesible para todos, más de los que muchos creen poder alcanzar para sí mismos u ofrecer a otros.

Para **Martenot**, "ser músico es disponer de unas facultades de receptividad que permiten a todos los aspectos del ser entrar en resonancia con las vibraciones sonoras y con el mensaje del que éstas no son más que el soporte" (MARTENOT1993:32).

El compositor, el intérprete, el auditor... cualquiera que sea la relación con el fenómeno sonoro, pretende e implica una escucha activa, en la que el proceso de OÍR se transforme en ESCUCHAR mediante la relación de conceptos, la memoria y el análisis (más o menos complejo) del fenómeno musical.

El profesor de instrumento dice al alumno: "Escucha qué es lo que tocas, piensa qué quieres hacer, transmitir y búscalo. La única forma de hacerlo es escucharte". Cuando la clase entera canta una obra coral, se les dice: "Escuchaos todos, escúchate a ti y a tu compañero. Si quieres hacer música y que suene a música, os tenéis que escuchar". Al poner una audición pedimos a nuestros alumnos que la escuchen, es decir, no sólo que oigan los sonidos que allí aparecen sino que intenten centrar su atención para poder comprender medianamente las complejas relaciones sonoras que se suceden o superponen. Es importante que intenten ver qué sucede y qué sienten durante y tras la audición, si es que son capaces de expresarlo con palabras, ya que no siempre es posible, ni siquiera necesario. Sólo escuchando serán capaces de criticar cualquier tipo de música; puede que incluso a la música que oyen en casa, en los bares o centros comerciales le presten más atención de la habitual y se sorprendan.

En una línea kantiana, el objeto de la educación es desarrollar toda la perfección de que es capaz el individuo. Por ello debemos educar el sentido auditivo de nuestros alumnos para que sean capaces de poder realizar juicios razonados, olvidando en la medida de lo posible las respuestas relacionadas con el gusto ("me gusta" o "no me gusta"). Todo tiene un por qué y esa es la idea que tenemos que inculcar a

nuestros alumnos: el verdadero valor de la audición aparece cuando somos capaces de apreciar lo que hemos escuchado más allá de la simple "mirada".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COPLAND, A. (1985) *Cómo escuchar música* (2ª ed) México: Fondo de Cultura Económica.

MARTENOT, M. (1995) "Principios fundamentales de formación musical y su aplicación". *Música y Educación*, 55. 168-195.

MANEVEAU, G. (1993) *Música y Educación*. Madrid: Rialp.

LEEME**Revista de la Lista Europea
de Música en la Educación**Dirección: Jesús Tejada, Carmen Angulo
Secretaría: Cecilia Jorquera

ISSN: 1575-9563 DL: LR-2000

©Jesús Tejada. De los artículos sus autores

Red Temática de Música:
<http://musica.rediris.es>**Nº 11. Mayo 2003**

Hacia una educación musical para el futuro: el concierto didáctico

Julián Pérez Rodríguez

Conservatorio Cristóbal de Morales. Sevilla

Introducción.

Seguramente, alguna vez hemos pasado por la experiencia de leer el programa de un concierto o los textos que acompañan a un disco, o de consultar libros de historia de la música porque queramos saber un poco más del contenido musical de la pieza que nos disponemos a escuchar.

Lo primero que pensamos es que hay que saber más música de la que sabemos para luego, al escucharla, identificar todo lo que ocurre y se nos cuenta. Y por ello, al final, aún disfrutando de ella, sabemos que hay cosas que no captamos en todo su significado porque no alcanzamos a diferenciarlas e intuyendo, que dentro de cada obra musical hay un mundo maravilloso que puede ser accesible a cualquier persona.

La música, el arte, pueden ser desconocidos, pero esto no significa que no se puedan disfrutar. Y existen muchas razones de por qué la música es demasiado difícil para mí, que es la queja de muchas personas. Un fundamento de ello es que la comprensión de la música en sus propios términos implica una manera de escuchar que reconozca las convenciones básicas de la misma, y además las distintas formas y estilos de expresión desarrollados por los compositores.

Disfrutar y entender la música son conceptos inseparables que, a su vez, enlazan con la manera y la frecuencia con que se escucha la misma. Hace falta establecer la mejor manera de percibirla o el mejor momento para hacerlo, no existiendo una edad para iniciar el acercamiento a este fascinante y maravilloso mundo, si bien cuanto antes se empiece este proceso, más enriquecedor resultará.

La relación más sencilla y común con la música es la percepción del hecho musical a través de la audición. A simple vista se puede pensar que el trabajo que realiza un oyente es insignificante y que la audición supone una idea musical pasiva. Pero si reflexionamos, veremos que el hecho de escuchar una obra musical desencadena un complejo proceso que afecta a cada persona de forma diferente.

Un oyente debe estar dispuesto a aumentar su percepción de la materia musical y de lo que a ésta le ocurre porque el escuchar atenta e inteligentemente se recompensará, entre otras cosas, con un mayor contacto con el pensamiento del compositor.

¿Cómo escuchamos la música?

Todos escuchamos la música, ante todo, según nuestras condiciones personales y la predisposición o estado psíquico del momento en el que realizamos la audición. Reaccionamos ante la música

distintamente, a causa de la diferencia de nuestro pasado y medio ambiente, no existiendo tope alguno para la diversidad de nuestro gusto personal y sentimiento musical.

Dependiendo de la situación y el estado de ánimo, la música puede evocar diferentes sensaciones en momentos distintos. Así, la misma música, en realidad, se oye de manera distinta en momentos diferentes.

Planos y formas de la audición.

La música está constituida por una serie de elementos que no son solamente elementos físicos y formales, sino elementos vitales de orden fisiológico, afectivo y mental. Al referirnos a la naturaleza de la música, pensamos ante todo en sus tres elementos fundamentales: el ritmo, la melodía y la armonía. Estos tres elementos nos permiten establecer relaciones con la naturaleza humana, pues son, respectivamente, tributarios de la vida fisiológica, afectiva y mental.

En este sentido, teóricos, musicólogos, músicos han determinado cuáles podrían ser los principales planos de una audición.

El plano sensual, consiste en escuchar música por puro placer, sin detenerse en ningún tipo de análisis, suponiendo el modo más sencillo y primitivo de audición, ya que no se necesita preparación ni tratamiento educativo alguno.

En el plano expresivo, la música serviría como vehículo de una gran cantidad de estados de ánimo percibidos por cada persona de forma distinta.

El oyente experimenta un goce de sensaciones sonoras y se deja llevar por la riqueza y el caudal sonoro; busca o encuentra placer, comodidad, relajación. Es la actitud de escucha más extendida.

Por último, el plano mental o puramente musical está reservado a un número más limitado de oyentes, quienes acceden, mediante el análisis y el conocimiento, a la identificación de los elementos de la música.

Cada persona puede llegar a escuchar la música comprendiéndola desde el punto de vista puramente musical. La calidad del acto de escucha estará siempre relacionada con su formación musical y su sensibilidad. Esto supone una actividad intelectual, que no solo no impide la audición a otros niveles, sino que la enriquece.

Las tres funciones sensoriales antes descritas, deben realizar una síntesis viva ya que desbordan los elementos analíticos. Se escucha de las tres maneras a la vez y se hace de manera instintiva. Se trata siempre de tener en cuenta la totalidad del hecho auditivo.

Pero no hay que olvidar que la música no está constituida por una serie de momentos independientes. Existe siempre una relación entre lo que se oye y lo que antecede; entre lo que se oye y lo que viene a continuación. Cuando escuchamos música, nos disponemos a escuchar algo que se desarrolla a través del tiempo, desde un punto inicial hacia un punto final.

Las condiciones adecuadas para hacer conciertos didácticos

La escucha pura y abstracta de la música es cada vez más una excepción, y la música aparece, cada vez más, como un elemento parcial en un cuadro complejo en el que se incluyen imagen, texto, narración, etc. La idea de un concierto didáctico no es nueva. Ya Leonard Bernstein fue pionero en la materia cuando en los años cincuenta, con la orquesta Filarmónica de Nueva York, comenzó a realizar los Conciertos para jóvenes, que eran retransmitidos, por televisión, para todos los Estados Unidos. En estos conciertos sentó las bases de lo que debía ser la orientación de un concierto didáctico.

Y la didáctica no es sino el arte de enseñar, y en el caso que nos reclama, el de mostrar el entresijo de un concierto, el de iluminar el mundo asombroso, el de desvelar lo que la cosa misma nos dice y que se extiende al otro lado de los sonidos. Una obra musical, al igual que un poema, puede ser desvelada, puede ser embellecida con palabras con el fin de hacerla más cautivadora, más deseada. Y de la misma manera que se enseña a leer, puede también enseñarse a escuchar. Y escuchar significa, en un caso como en otro, prestar atención a la vida, pues la música, como la poesía, quedarían truncadas si fuésemos insensibles a los sonidos de las pasiones, los dolores, los anhelos o las risas de los seres humanos. En este sentido, los

conciertos didácticos plantean una alternativa nueva y diferente.

El planteamiento previo.

Un concierto didáctico bien fundamentado, lo que hace es poner la música al alcance de todo tipos de públicos, y debe contar en primer lugar con una preparación donde se programen actividades como: sesiones de formación para el profesorado, la elaboración de una pieza con participación del público, o la elaboración de un material curricular para su trabajo en el aula. En segundo lugar, el momento del concierto, donde se centra la atención en la representación musical del programa y en la posible interpretación de una pieza con participación del público. Y por último, la evaluación, donde se den pautas de estimación e interacción y se haga un trabajo de seguimiento riguroso.

Planificación y estructura de los conciertos didácticos.

El momento de un concierto didáctico es algo extraordinario, único, mágico, silencioso, concentrado y de gran actividad interior, lo cual no quiere decir, en absoluto, que tenga que ser aburrido.

Los conciertos didácticos deben durar aproximadamente una hora, y estar fundamentalmente adecuados al público que los escucha. El presentador o animador musical es quien comunica lo que la música nos dice, quien guía a los oyentes a través de la audición, para ayudar a la comprensión de las piezas musicales. Su trabajo consiste, no en dar una clase con un micrófono, sino en dinamizar el concierto para que sea una experiencia educativa, siendo en este nivel, cuando el solista o el grupo musical que actúa se convierte en una herramienta pedagógica extremadamente valiosa y flexible.

El animador musical surge como un interlocutor imprescindible entre los músicos y el público cuando el concierto, la música en vivo, se plantea con fines educativos en su sentido más amplio.

Esta experiencia constituye un reto y un estímulo para los oyentes, involucrándolos como oyentes activos en lugar de pasivos. El objetivo es que la música pueda ser disfrutada de la mejor manera posible por todos, lo que significa que en nuestro interés está la vivencia del concierto por encima de la transmisión de unos contenidos.

Conclusión.

La mera pretensión de crear un público, que es algo más que una suma de usuarios o espectadores, presupone una clara determinación de cambio y trascendencia. Los conciertos didácticos atienden al presente, pero anticipan el futuro. Son prácticas culturales para cuyo cumplimiento se precisa convicción, entusiasmo y paciencia.

Bajo el principio de no hay música inadecuada sino falta de metodología adecuada para hacer cierto tipo de conciertos se resumen estos conceptos; se podría decir que vale todo el repertorio, lo importante es cómo se prepara y cómo se pone en escena.

Se deberían realizar conciertos didácticos concebidos como actos congruentes con el resto de la vida cultural, actividades de difusión racionalizadas y profesionales, buena documentación y adaptación a las circunstancias de la vida social en su entorno, porque un concierto didáctico no es una excursión al teatro, donde el niño de turno dirige la orquesta, o donde solamente importa que el niño se divierta y juegue con los compañeros de asiento. El espectáculo por el espectáculo es un engaño educativo.

Y no sería extraño que los conciertos didácticos suscitara reproches de elitismo, de querer promover un concepto aristocrático de la música, de desdén o prejuicio hacia lo popular. Para defenderse de esas censuras es necesario entonces pertrecharse de razones y definir bien las pretensiones, pues favorecer que los ciudadanos y ciudadanas puedan conocer el armazón de una obra musical es una forma muy firme de impugnar el reinado de la trivialidad tan presente hoy en día.

Redes sociales



Electronic Journal of Music in Education.
Revista Electrónica de LEEME

@leemejournal



@revistaleeme



@LeemeRevista