

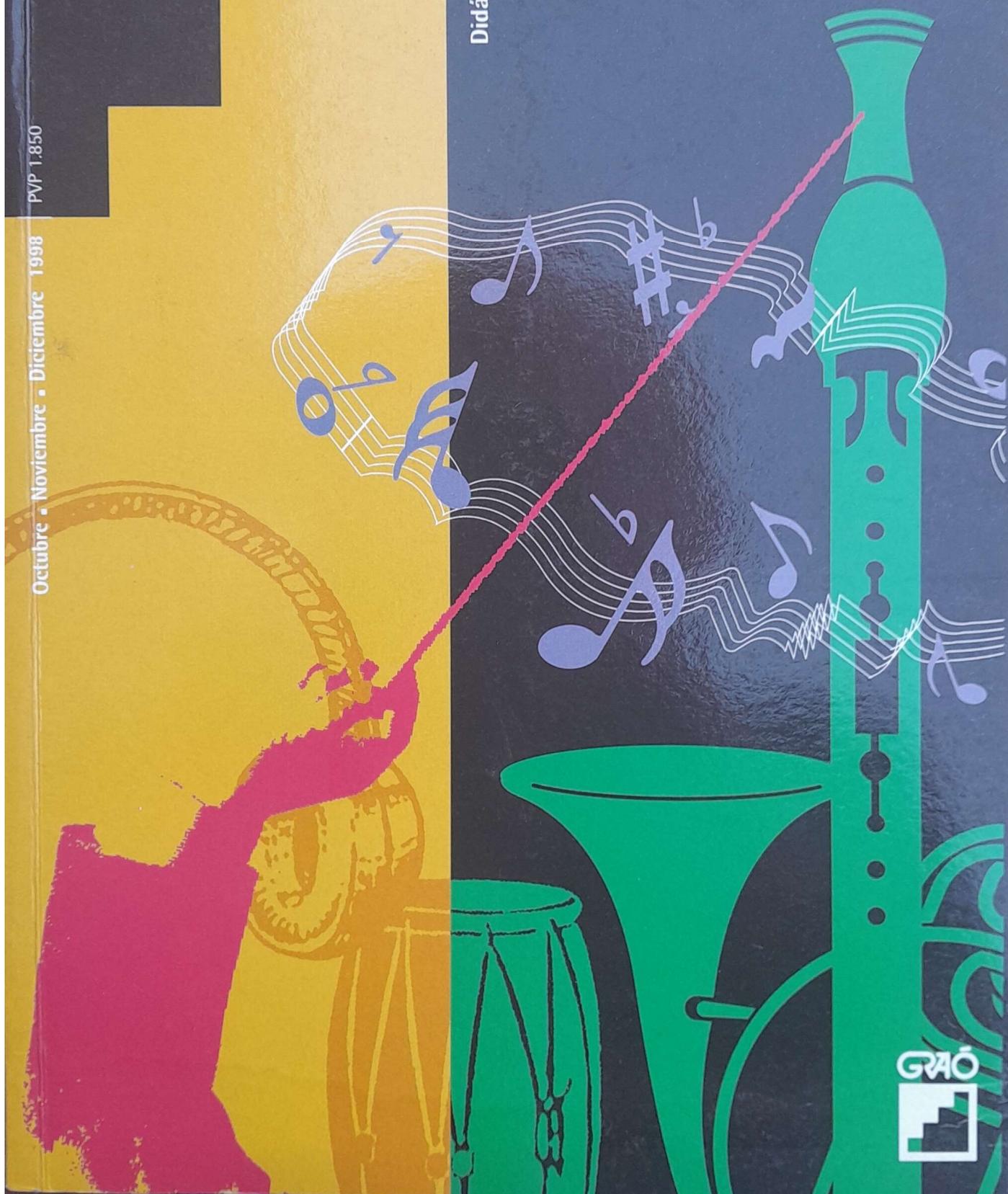
Eufonía 13

Didáctica de la Música

Medios audiovisuales en el aula de música

PVP 1.850

Octubre • Noviembre • Diciembre 1998



GAO


Eufonía

Didáctica de la Música

Medios audiovisuales en el aula de música



Eufonia

Didáctica
de la Música

Inve
y op

Inte

Inform

Número 13, Año IV
Octubre 1998
Publicación trimestral
PVP 1.850 PTA
Suscripción anual para el
Estado español 5.950 PTA
por dos años 11.235 PTA
Extranjero 7.950 PTA
por dos años 14.500 PTA

Redacción
C/ Francese Tàrrega, 32-34
08027 Barcelona
Teléfono (93) 408 04 55
Fax (93) 352 43 37
Correo electrónico:
grao@jet.es

Equipo directivo
Pep Alsina
Andrea Giráldez
Susa Herrera
Pasqual Pastor

Consejo asesor
Judith Akoschky
José Javier Aznarez
Maravillas Díaz
Francisca Dios
Pilar Echevarría
Pilar Figueras
Ana Lucía Frega
M. Ángeles Galán
Albert Ginestà
Gemma González
Adrián Eduardo González
Josep Gustems
Francisco Gutierrez

Antonio Hernández
Pilar Luño
Fernando Menéndez
Juan Rafael Muñoz
Fernando Palacios
Frederic Sesé
Geyma Solís

Direcció
Cinta V
Secreta
Àngels

Monografía: Medios audiovisuales en el aula de música

- Visual-auditivo o Auditivo-visual **Equipo directivo de Eufonía** | 5
 Desafectación del lenguaje en los medios audiovisuales **Jaume Fortuny** | 7
 La sombra de la imagen **Marga Sampaio** | 15
 El sonido y la música en la producción audiovisual
José Miguel Martínez | 25
 La informática musical en el aula de música **Fausto Roca Vidal** | 37
 Cuatro fases en busca de autor **Eduardo Armenteros** | 49

Investigación y opinión

- Picasso: retratos de compositores **Rafael Díaz Gómez** | 57

Intercambio

- La música contemporánea en la educación. Ideas sobre la aplicación de nuevos conceptos en la enseñanza **Thomas Schmitt** | 69
 Proyecto interdisciplinar de teatro de guiñol **Noemí Bové, Dolors Vila, Loli Martí** | 77
 El sistema Braille musical **Natalia Demidoff** | 89
 La metodología en la enseñanza del lenguaje musical **Alicia Pinilla** | 97
 Notas para una reflexión en torno a la lectura musical en relación a la LOGSE **Olatz Ayastuy** | 105
Experiencias Una relación musical escuela-empresa en el bachillerato
Josep M. Vilar | 115

Informaciones | Convocatorias. Libros. Discos | 119

Dirección editorial

Cinta Vidal

Secretaría de redacción

Àngels Giráldez

Edita

**Graó Educación de Servels
Pedagògics**

Consejero Delegado

Antoni Zabala

Director Comercial

Antoni Garcia i Porta

Director Administrativo

Julià Jené

Administración y suscripciones

C/ Francesc Tàrraga, 32-34

08027 Barcelona

Teléfono (93) 408 04 55

Fax (93) 352 43 37

Publicidad

Publicitària, C/ Ribes, 15,

entresuelo

08013 Barcelona

Teléfono (93) 265 32 53

Fax (93) 265 77 99

Diseño

Zimmermann Asociados S.L.

Impresión

CEVAGRAF S.C.C.L.

D.L.: B-41314/95

ISSN: 1135-6308

Impreso en España

EUFONIA. Didáctica de la Música no asume necesariamente las opiniones ni los criterios expuestos en las distintas colaboraciones

Monografía

Medios audiovisuales en
el aula de música

Desafectación del lenguaje en los medios audiovisuales

Jaume Fortuny

Escultor y crítico de arte

A partir de una breve consideración acerca de la actividad audiovisual, el autor ilustra las zonas de sombra en la institución docente respecto a la apreciación crítica de la expresión artística; pretendiendo transmitir sugerencias que lleven a la reflexión sobre una práctica educativa que evite la actual desafectación del lenguaje a causa de la mitomanía técnico-industrial.

The indifference of language in the audio-visual sphere

After a brief consideration of audio-visual activity the author illustrates the shadowy areas in the teaching institutions in respect of the critical appreciation of artistic expression. He thus aims to communicate suggestions that lead us to a reflection on educational practices that avoid the present indifference to language due to the technical-industrial mythomania.

El cuerpo como único medio para experimentar

Un medio es la acción conveniente para conseguir algo y, en este caso, requiere la actividad conjunta del oído y la vista; por lo que la enseñanza está aquí basada en el empleo de dibujos, diapositivas, grabaciones, filmes, videos y cualquier otro medio audiovisual (incluso un sintetizador y un ordenador interconectados entre sí con una tarjeta MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*)). Lo que debe quedar claro es qué es conviene a tal acción. Respecto al área de la expresión artística, la LOGSE propone incluir objetivos de estimulación de las correlaciones entre las distintas maneras de expresión de que dispone el ser humano. Desea actividades de discusión entre colegas e intercambio de experiencias que faciliten la apreciación crítica del arte.

Así, la cuestión es experimentar alguna cosa, pero ¿qué es una cosa? En realidad, no existe objetivamente; *cosa* viene del latín *causa* y, por ello, preguntar por la cosa es preguntar por la causa de su existencia. La cosa no tiene su fundamento en sí misma sino que lo tiene en el Ser, simplemente es un caso de él. Recordemos que *casus* significa caída o accidente, de modo que una cosa existe solamente cuando contactamos con ella. Nunca podemos perder la distancia sensorial, ya que sólo tenemos constancia de las cosas gracias a las relaciones temporales producidas por nuestro accidente físico con ellas. Nuestra consciencia es una sucesión o una interconexión de elementos, cada uno de los cuales representa el todo y no puede separarse de él salvo mediante el pensamiento abstracto. Es decir, todo tiempo mensurable es artificial, pues depende de la intrusión del espacio en el ámbito subjetivo de la duración. Por consiguiente, debemos identificarla con *expansión*, pues cualquier movimiento ocurre en el espacio de la conciencia y nada hay en ella que no haya sido engendrado, ya que nada hay en el cerebro que no

haya sido percibido. Afirmar lo contrario sería una inconsciencia: necesito palabras para hablarte y tal necesidad impone un previo-ego consciente por su cuerpo. Entonces, si pretendemos que aquella apreciación crítica propuesta por la LOGSE no sea mero artificio gramático, debemos mantener el primer momento en la recepción como eje mediacional entre consciencias; es decir, la cosa que engendra la percepción gracias al accidente.

Sonido e imagen en la cultura tam-tam

La velocidad de transmisión sináptica es de 0,5 milésimas de segundo en relación con las distancias a recorrer. La situación relativa de los centros receptores en la topografía cerebral confiere una particular trascendencia a la sensación acústica, puesto que el cortex auditivo está situado en el lóbulo temporal muy cerca de la circunvolución límbica; mientras que las cintillas ópticas descargan los impulsos informativos en la corteza estirada. De este modo, los centros de decisión se encuentran más cerca de la región límbico-auditiva que de la de visión. Ésta podría ser la causa por la que el estímulo auditivo prevalece *ab initio* aunque posteriormente más del 80 por ciento de la información predominante sea visual.

El tiempo mínimo de percepción oscila entre 1/10 a 1/20 de segundo, y está relacionado con la velocidad de transmisión sináptica. Tanto el registro auditivo como el visual poseen inercia durante este periodo porque permanece la huella del estímulo. El cine es un fenómeno físico de óptica que se basa en esta propiedad, que permitió fijar los 18 fotogramas / segundo en el cine mudo y 24 en el sonoro por exigencias de registro fotoacústico; con 12 conseguiríamos la misma sensación de movimiento que con un ligero parpadeo y con 4 sólo conseguiríamos imágenes destello tipo flash. Así, el fenómeno de persistencia en la retina crea la sensación de movimiento, que es de tipo estroboscópico y no continuativo, por lo que la molestia ocular aumenta en función del tiempo durante el cual la sucesión se mantiene sin intercalar secuencias más prolongadas o pausas de relajamiento.

En la imagen cinematográfica, el montador consigue que la música se adapte a una imagen gracias a la articulación entre ambos discursos: narración visual y musical. Se emplearon literalmente todos los métodos posibles de interrelacionar sus códigos en *Alexander Nevsky*, por lo que es una obra de referencia en la práctica educativa. Ésta suele consistir en que los estudiantes sonoricen su propia filmación, frecuentemente un documental sobre las preocupaciones sociales, culturales y políticas o bien un trabajo sobre la vida interna del centro educativo.

Al observar estos trabajos es fácil reconocer el vademécum de

La
au
cor
des
len

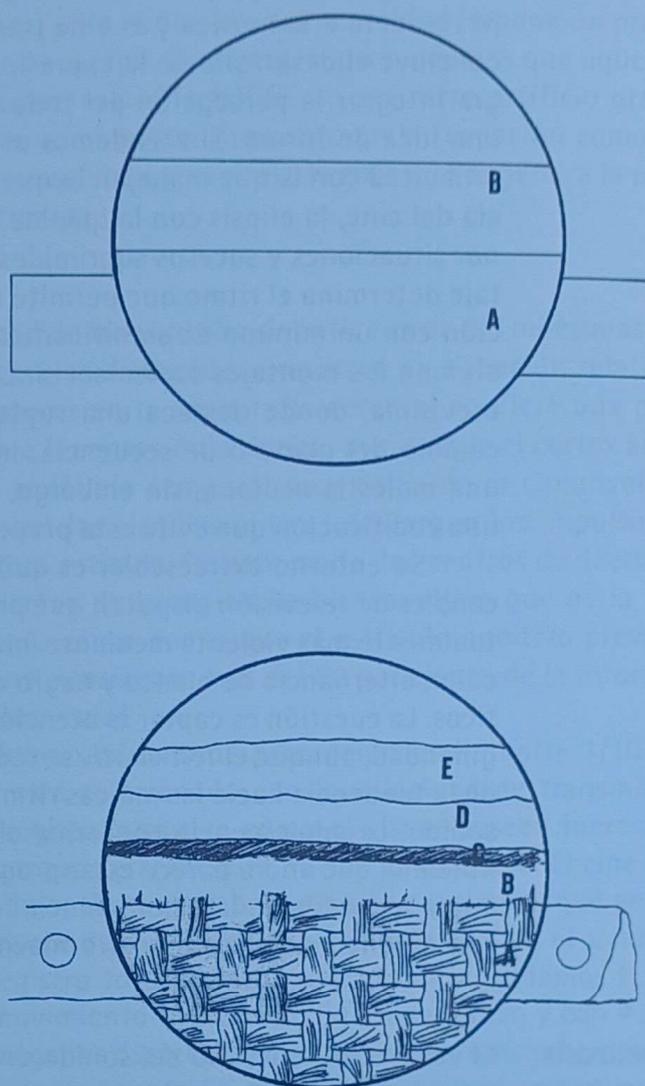
contenidos a que obliga el desarrollo curricular, así como los aspectos tecnológicos-manipulativos. Cada lenguaje tiene su propia entidad, pero respecto a la música y el cine (teatro o danza) es la memoria la que concluye el desarrollo de la expresión en el tiempo porque sólo ella logra integrar la percepción del todo que permita una *Gestalt*, es decir, una idea de forma. Si atendemos al movimiento filmico, notaremos la dificultad con la que manejan lo que ha venido considerándose la esencia del cine, la elipsis con la que los espectadores aprendieron a *imaginar* situaciones y sucesos suprimidos en el proceso escénico. Este montaje determina el ritmo que permite trabajar gran cantidad de información con un mínimo de significantes. El caso es que en la creación del alumno los montajes suelen ser sincopados a causa de planos de toma brevísima, donde destaca una ruptura perceptual por la sucesión de cambio del plano o de secuencia. Incluso puede llegar a provocarnos una molestia ocular y, sin embargo, el adolescente parece disponer de una codificación que evita esta propensión.

Su entorno extraescolar es quizá el responsable. Por ejemplo, los canales de televisión disputan qué programa tiene una entrada perceptualmente más violenta mediante imágenes heteromórficas, cambios de color, alternancia de blanco y negro e incluso positivo-negativo cromáticos. La cuestión es captar la atención del espectador a través de la originalidad, aunque el *leit-motiv* se reduzca al tam-tam; démonos cuenta de la tendencia hacia las marcas rítmicas tanto en la imagen como en el sonido. La adolescencia conforma el perfil caracterológico del animal humano, que ahora parece estar programado para la ensoñación gracias a una industria de la inconsciencia: máxima presencia de significantes casi ausencia de verdadera información que permita imaginar.

La actual neurosis audiovisual y su consiguiente desafectación del lenguaje

El valor representativo del sonido en un audiovisual consiste en que la música puede crear una imagen que no está presente en la pantalla, por lo que su representación se incorporará a la acción que estamos contemplando. Este fenómeno se conoce como imagen fuera de campo pero, con lo visto hasta aquí, podríamos denominarlo como fuera de *expansión* porque no hay una *duración consciente de la experiencia*, sino una memoria que no tiene dónde expandirse. Por ejemplo, la imagen tam-tam del videoclip y alguna publicidad no pretende dar a experimentar una cosa, más bien busca anonadar; pues tras ella no encontramos nada. Al accidentarnos con ella sólo sentimos la persistente necesidad de percibir repetidamente y sin propósito, como las molestias imprecisas de una psiconeurosis, si se nos permite la exageración. Walter Benjamin difundió la tesis de Arnheim que apoyada en el cine afirmaba

Figura 1



Esquema de la sección microscópica del perfil de un lienzo: fibra de la tela (A), preparación magra (B), primera capa magra y de secado rápido (C), segunda capa más grasa que la primera (D), tercera capa más empastada que la segunda (E). Arriba: igual sección pero de una cinta de vídeo. Este soporte está formado por una película plástica (A) sobre la que se deposita un material ferromagnético finamente molido y mezclado con un aglutinante (B). Las corrientes eléctricas variables de la cámara de vídeo son convertidas en campos magnéticos que afectan el material ferromagnético, donde dejan una huella permanente que posibilita el proceso inverso. Podemos enmascarar el hecho psicológico en la velocidad del resultado, pero la imagen videográfica precisa de una huella tanto como la pictórica si quiere *engendrar* un momento estético.

el arte como algo establecido por relaciones en la mente. Entonces, no es difícil comprender la dificultad de obtener una actitud crítica por parte del discente, pues éste no logra experimentar alguna cosa.

Tomemos aquí el video por su difusión en el arte contemporáneo y en el ámbito extraescolar y recordemos cómo se pueden establecer relaciones en la mente gracias a los factores que engendran continuidad entre un plano y el siguiente en una película, por ejemplo, un detalle tan concreto como la dirección de la mirada de un actor puede ser crucial. Así, cabe la posibilidad de que los ojos se manifiesten con la falta de señal producida por una no uniforme distribución de las partículas ferromagnéticas o bien por el desprendimiento de las mismas, así como por efecto de polvo depositado sobre la cinta. En ese caso, el responsable de la continuidad sería un *drop-out*, que en la tecnología visual es la caída momentánea del nivel de señal en la reproducción de cintas de video debida a defectos en la emulsión magnética. Y esto no es una exageración, puesto que la primera copia definitiva de un programa (*master*) en video, cine y sonido no se entrega nunca al cliente e incluso frecuentemente ni la primera copia de ésta. Si no fuera tan importante, el profesional no perdería su tiempo mirando la proyección de una cinta virgen tan sólo para asegurarse de que no existen alteraciones del sustrato antes de grabar.

Este ejemplo ilustra que la diferencia entre la experiencia de la narración por medio audiovisual y la de un cuadro es sólo de cantidad, ya que la potencia imagopoyética del cine guardaría con la de la pintura la misma relación que la velocidad del automóvil con la del caballo; dicho así para entendernos. Para nuestra cuestión y como muestra la figura 1 es sólo una diferencia potencial en el evento, pues en la experiencia artística el objeto estético es la obra de arte siempre que (y mientras) constituya el polo objetivo de una experiencia estética efectiva. Entonces, si hay una falta de contacto con la cosa a experimentar, engendramos una percepción sin propósito y de esto sólo cabe esperar la *des-afectación* del lenguaje y la consiguiente incapacidad para la apreciación crítica que desea la LOGSE.

Una futura ficción audiovisual para simples hacedores de proyectos

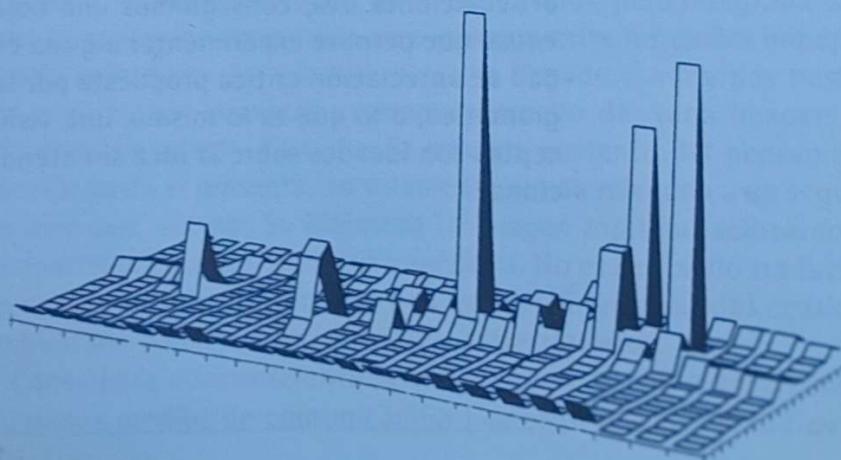
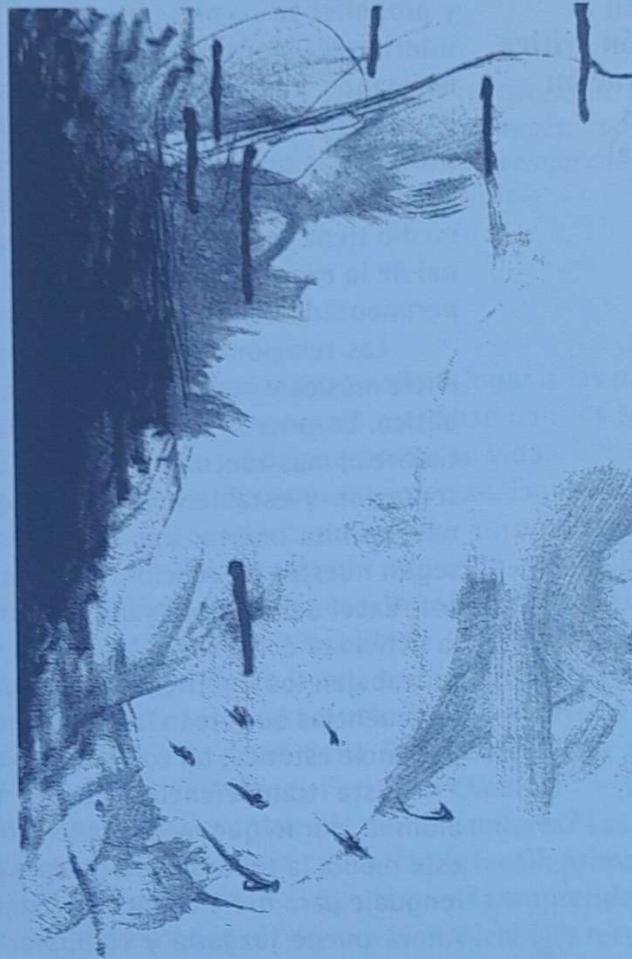
Si el sujeto hace, la cosa es el resultado del hacer y el gesto es aquello por medio de lo cual la intención se realiza. Por tanto, esta transferencia a la materia por lo hecho-a-mano queda como una *individuidad* porque procede de otra materia que es el cuerpo humano. Así, no es extraño que se imponga la estructura constructiva y que tal edificación permita la idea de forma (*Gestalt*), donde el todo se separa del fondo y las partes se subordinan directamente al todo. De este modo, el efecto del objeto convierte el gesto constructivo en instrumental.

Esta concretización de la materia no se comprende plenamente más que a través de su relación con el lenguaje, porque si el todo se articula en partes integrantes, debe haber un sustantivo para cada parte; y si el todo es el efecto de esas partes, debe haber el verbo de tal acción; y si la materia tiene cualidades mensurables, debe haber un adjetivo o un adverbio para cada cualidad. Así se ajusta la lengua al objeto para juzgarlo en referencia a la distancia que articula materia y gesto. Se trata de una sustitución, por lo que proliferan los pronombres como calificación estricta: demostrativos, posesivos, relativos o indefinidos son los matices refinados de aquella articulación. Entonces, la lectura sensible del *obicere* (objetar, arrojar ante, proponer) es una experiencia traducible de modo que lo percibido por los sentidos se sustituye por el participio pasado *objectum*, una materialización que puede ser intercambiada por el alumno en función de la delimitación de su intensidad calculable gramaticalmente.

Para ser creadas y captadas, las artes se apoyan en los sentidos, por lo que son éstos los que permitirán un diálogo crítico *efectivo*. Pero en el caso de que la acción durante la que experimentamos el *efecto* de esas partes no sea más que un constante *flash*, éste descoyuntará la duración de la experiencia de manera que el accidente con la cosa parece transferirnos una expansión hacia el vacío. Algo que no puede traducir el lenguaje.

Por lo común, el contenido procedimental de la práctica educativa es discriminar y reconocer los elementos constitutivos de una obra y emitir un juicio crítico, para lo que se especifican contenidos como explorar, identificar, discriminar y reconocer. Todo perfilado por contenidos *conceptuales* que desde el ámbito de música serían los factores de tensión-distensión, complementación-reintegración, simetría-asimetría, continuidad-discontinuidad, regularidad-irregularidad, velocidad-ritmo, percibidos bajo parámetros de sonido como altura, intensidad, timbre, envolvente de amplitud, tramas, aglomeraciones o mixturas. No obstante, las relaciones espacio-temporales son las que permiten la relación entre música e imagen en movimiento y en ella el ritmo es el elemento básico. Tal tipo de relación conlleva la conciencia del cuerpo, algo que se desarrolla gracias a las relaciones afectivas durante la experiencia con las cosas. Entonces, cualquier concepto tiene una base sensorial y afectiva, por lo que su descuido en el proyecto docente puede convertir a los estudiantes en simples hacedores de proyectos: jóvenes que usan conceptos ideados sobre la idea. Así, crecen con una visión sin mirada en la que la materia ya no tiene peso (*hardware*) porque se experimenta mediante una estructura conceptual (*software*) predeterminada. Tal pérdida de la cosa como eje mediacional sólo puede llevar a la ficción audiovisual y a la consiguiente frustración de la *individuidad* del alumnado.

Figura 2. Arriba, *Siete mujeres de Arabia*, 1993. Temple acrílico y pastel al óleo sobre tela, 81x54 cm. Perteneciente a la serie de Jaume Fortuny sobre volúmenes de sonido cromático. Abajo, objetivación extraliteraria de su re-presentación a través de la narración por medio audiovisual.



Conclusión:
necesidad de la
objetivación extra-
literaria en la
apreciación crítica
de la narración
por medio
audiovisual

Si queremos evitar la *des-afectación* de su lenguaje, el alumno debe comprender que el medio audiovisual no es una realidad más real; para ello, podemos mostrar un cuadro abstracto argumentado en una música y proponer su *re-presentación* a través del vídeo: mover un imán en el interior del monitor para alterar las señales eléctricas que representan la imagen procedente de la cámara, manipular la distribución de las partículas ferromagnéticas o bien desprenderlas, así como depositar sustancias que modifiquen el nivel de señal en la reproducción de la cinta, etc. El caso es crear un paralelismo para entender que cualquier medio tiene un soporte real, algo que nunca dejará de ser eje mediacional de la experiencia, porque sin materialización no hay efecto y lo experimentado no sería *efectivo* al engendrar una relación de ideas.

Las relaciones espacio-temporales son las que permiten la unión entre música e imagen en movimiento y, en ella, el ritmo es el elemento básico. Entonces elegiremos el parámetro de sonido (altura, intensidad, timbre...) más adecuado al efecto, bajo el que experimentamos la representación y estableceremos una gradación de valores numéricos que nos permita montar una tabla de secuencias donde poner un número según nuestra percepción. Así, con el asistente para gráficos de Microsoft Excel 5.0 podremos obtener un volumen de líneas 3-D que referirá la actividad conjunta del oído y la vista determinando el ritmo con que se trabajan los significantes de la información en la sucesión de planos y secuencias que crean las relaciones en la mente responsables de la experiencia estética, tal como vemos en la figura 2.

Esta transferencia quedará como *individuidad* del cuerpo del alumno, por lo que mostrará la estructura constructiva que percibe. De este modo, la tendrá concretada y podrá relacionarla fácilmente con el lenguaje para dar a conocer su concretización de la acción audiovisual. Ahora puede juzgarla y comparar su juicio con el de otros alumnos, pues su experiencia es traducible y, por tanto, intercambiable con otras articulaciones. Así, conseguimos una objetivación extraliteraria de la *causa* que permite experimentar alguna cosa y evitamos que la capacidad de apreciación crítica propuesta por la LOGSE sea un mero artificio gramático, o lo que es lo mismo, una visión sin mirada donde los conceptos son ideados sobre la idea sin atender a la cosa como eje mediacional.

Marga Sampaio
Fotógrafa.
Profesora de educación
musical. CEIP Berga
Carballo. A Coruña

Monografía

Visual-auditivo o Auditivo-visual
Equipo directivo de Eufonia

Desafectación del lenguaje en los medios audiovisuales
Jaume Fortuny

La sombra de la imagen
Marga Sampaio

El sonido y la música en la producción audiovisual
José Miguel Martínez

La informática musical en el aula de música
Fausto Roca Vidal

Cuatro fases en busca de autor
Eduardo Armenteros

Investigación y opinión

Picasso: retratos de compositores
Rafael Díaz Gómez

Intercambio

La música contemporánea en la educación. Ideas sobre la aplicación de nuevos conceptos en la enseñanza
Thomas Schmitt

Proyecto interdisciplinar de teatro de guiñol
Noemí Bové, Dolors Vila, Loli Martí

El sistema Braille musical
Natalia Demidoff

La metodología en la enseñanza del lenguaje musical
Alicia Pinilla

Notas para una reflexión en torno a la lectura musical en relación a la LOGSE
Olatz Ayastuy

Experiencias Una relación musical escuela-empresa en el bachillerato
Josep M. Vilar

Informaciones

Convocatorias. Libros. Discos