

PROPUESTA PEDAGÓGICA PARA ACCEDER AL DICTADO DE LA MATERIA "TALLER DE COMPOSICIÓN"

DIEGO MATÍAS PERRONE

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Fundamentación

Inserción de la asignatura

Se considera la inserción de la misma en el marco del ciclo de formación básica correspondiente a la carrera de Lic y Prof en música orientación composición de la Facultad de Bellas Artes.

No obstante en calidad de asignatura introductoria se considera su posible aplicación en muy distintos ámbitos de enseñanza musical como conservatorios o escuelas de música, o incluso en ámbitos de educación musical no específica; talleres, centros culturales, escuelas.

La idea de la denominación "taller de composición" es que la asignatura pueda representar una aproximación a la labor compositiva sin implicar necesariamente una dedicación específica en el terreno de la composición musical. Por estas razones se recomienda su inserción, al menos en calidad de materia optativa, en carreras instrumentales o profesorado en música.

Importancia de la asignatura en su contribución al perfil del graduado

La asignatura debe cumplir una de dos funciones educativas:

1. Proveer al alumno de composición herramientas conceptuales básicas de la praxis compositiva, que le permitan un tránsito favorable en su propia carrera.
2. Proveer al alumno de otras especializaciones musicales como la ejecución, la dirección o el análisis musical, herramientas obtenidas a partir de la praxis compositiva que le permitan resignificar los conceptos y los contenidos aprendidos en su área de especificidad.

En última instancia se apunta a una gradual y mayor comprensión de los elementos constitutivos del lenguaje musical y a un desarrollo de habilidades y potencialidades creativas por parte del alumno.

Vinculaciones con otras asignaturas del plan de estudio:

La asignatura no tiene correlatividad alguna y no son requeridos conocimientos musicales específicos previos. La idea de la materia es trabajar con contenidos impartidos por la misma asignatura y de acuerdo al contexto en que este centrada, buscar la incorporación de contenidos y aprendizajes realizados en paralelo con otras asignaturas.

Vinculación a asignaturas de desempeño instrumental:

La asignatura no proveerá de herramientas pedagógicas en relación a lo técnicamente instrumental y tampoco son función específica de la misma los contenidos estéticos o interpretativos en cuanto a la ejecución musical, si bien pueden ser objeto de análisis colateral o parte del currículum oculto. Se parte de la base de considerar al alumno como sujeto inserto dentro de un contexto más amplio que el de la propia asignatura, y capaz de hacer aportes potenciales en función a su aprendizaje en otros ámbitos. Sin embargo, es objetivo del plan de

estudios no establecer resultados esperados en relación a estas cuestiones, sino contemplar un plan que posibilite la incorporación de elementos externos y permita un crecimiento y un aprendizaje en relación a estos, pero que no sean condición indispensable, y que no se demande o se espere de manera determinante, resultados específicos.

Este principio afecta también a asignaturas con otras áreas de conocimiento como Audioperceptiva (Educación auditiva) Lenguaje Tonal (introducción al lenguaje tonal) o Apreciación Musical. Siendo esta última la materia con mayor cantidad de puntos en común en cuanto a contenidos específicos.

La aprobación de la materia sería indispensable para la cursada de Introducción a la Composición, materia correspondiente al primer año de la carrera, siendo posible rendirla en carácter de alumno libre.

MARCO TEÓRICO

Sobre la Composición:

Definir la composición musical es ciertamente una de las empresas más complejas dentro de una larga lista de empresas complejas, y tal vez, lamentablemente, sea un punto inevitable a considerar cuando se pretende desarrollar una cátedra basada en su enseñanza.

Ante todo es básico definir a la composición musical como una actividad humana de creación. Es interesante como la palabra “composición”, da cuenta más que del acto de una “creación”, de un proceso de “armado”, o de “elaboración”. Composición puede entenderse incluso como “combinación”. Eleanor Stubley hace mención a las problemáticas y las limitaciones presentes en los primeros intentos por definir a la composición desde una perspectiva epistemológica¹: *“El concepto de juego (play) que subyace a la explicación que desarrolla Elliot acerca de la ejecución como un modo de conocimiento musical ofrece un punto de vista alternativo. Aunque existe un cuerpo completo de conocimiento proposicional perteneciente a habilidades específicas y conceptos comprometidos o asociados con la composición, componer es una ejecución habilidosa que requiere conocimiento procedimental que puede ser conocido y demostrado solo a través del acto de la composición”*.

Abordaremos a la composición musical como una actividad humana de creación susceptible de ser trabajada, desarrollada, estimulada y hasta enseñada, sobre la base de considerar que todo ser humano tiene la capacidad potencial de creación. La composición musical, es, ciertamente, un proceso complejo y tal vez hasta amorfo que dificulte continuamente su delimitación y definición. Pero adherimos a una postura que considera a la misma no como una disciplina que no puede enseñarse o que debe enseñarse a algunos pocos, o en todo caso que debe enseñarse a muchos para aumentar las probabilidades de estar estimulando a los pocos que verdaderamente tienen condiciones para la composición musical. En estos sentidos, es tal vez un poco perturbador que quienes mas sostengan una postura mas igualitaria y cultural del proceso compositivo sean los educadores y los filósofos, mientras que los compositores se vean siempre mas inclinados a considerar la inevitabilidad del factor “inspiración” o “genio” de la composición musical, incluso actualmente, aunque por supuesto, dicho de maneras distintas. Una breve reseña a un compositor contemporáneo argentino esta relacionada a esta cuestión: *“la existencia de recetas compositivas para la selección de materiales y sus posibles combinaciones solo confirman lo obvio: las recetas se confeccionan con posterioridad a las obras”* Mariano Etkin *Sobre la composición y su enseñanza*. Claramente, el argumento es sólido y difícilmente discutible. Pero se omite reflexionar sobre el peso que la cultura posterior y la validación social ejercen sobre una obra, y todo el peso recae en la supuesta genialidad original en el creador.

En “poética musical” Igor Strawinsky reflexiona al menos de manera mas ordenada en la praxis compositiva: *“El estudio del proceso creador es de los más delicados. Es imposible, en efecto, observar desde afuera el desarrollo íntimo de tal proceso. Es inútil tratar de seguir las fases del*

¹ *Hasta el momento, los intentos para explorar la composición desde una perspectiva epistemológica se han basado en los principios que subyacen al estructuralismo, ya que los investigadores han intentado desarrollar una gramática generativa transformacional de la música .E. Stubley.*

trabajo ajeno. Es igualmente difícil observarse a sí mismo. Aun así, creo que apelando a mi introspección tendré algunas probabilidades de guiar a ustedes en esta materia esencialmente indeterminada.

*La mayor parte de los melómanos cree que lo que impulsa la imaginación creadora del compositor es una cierta inquietud emotiva que se designa generalmente con el nombre de **inspiración**.*

No pienso negar a la inspiración el papel eminente que se le acuerda en la génesis que estudiamos; simplemente pretendo que no es en modo alguno condición previa del arte musical, sino una manifestación secundaria en el orden del tiempo.”

Es fascinante la idea que subyace en esta última frase de Strawinsky, aunque uno nunca puede estar seguro de no estar forzando la interpretación. La inspiración o “el talento” tal vez sea algo que ineludiblemente existe, pero muy probablemente algo muy distinto según diferentes posturas. **Tal vez “el talento” no sea mas que una forma de denominar la validación cultural posterior del artista y de su obra.**

Sobre la Forma musical

Nuestra visión de la forma musical esta orientada a la idea de que la forma es básicamente una representación de una obra y la síntesis de las relaciones totales de una esta en el transcurso del tiempo.

La propia realidad sugiere un compromiso entre referencias abstractas (que no hay que entender como algo por encima del tiempo y de las personas) y diferenciación analítica (que no debe perder de vista los aspectos en que se producen coincidencias). Solo quien ya sabe de estos asuntos puede controlar la desafiante libertad del análisis (sólo aquel que, en resumidas cuentas, ha aprendido a comprender a que debe prestar atención en cada caso).

Por tanto, el mal no está en el tan denostado <<esquema>>, sino en los propios fines y en la vacuidad con que se lo ha arruinado. Lo crucial es el modo en que se maneja y la medida en que uno los estima. KUHN, Clemens: Tratado de la forma musical.

Sobre Textura musical

La textura musical es un concepto extremadamente laxo y poco aprehensible, sobre el que se ha trabajado y escrito considerablemente menos que otras temáticas como el ritmo, y fundamentalmente la armonía, y donde las particularidades subjetivas de la percepción humana cumplen un papel tan estructural que hacen difícil la delimitación precisa y la consolidación de modelos de análisis estrictos.

Es por esto que explicitar el objeto de saber específico de este campo es una tarea particularmente difícil.

La textura musical es ante todo un constructo analítico del hombre sobre la obra musical en sí misma, no es algo que exista separado de otros conceptos musicales básicos como el ritmo, la melodía, la armonía, la forma o el timbre. En una obra musical todas sus características entran en reciproca relación y es la síntesis de estas lo que determina la totalidad de un discurso musical. En definitiva, textura es la denominación que se da a una de las partes en que se ha dividido el análisis musical.

En particular, textura da cuenta de las relaciones que se dan entre las diferentes unidades de sentido que existen en simultaneidad durante el transcurso de una obra musical.

Según Pablo Fessel: “*El termino textura es usado con, al menos, dos diferentes sentidos en la teoría musical, muchas veces en forma simultanea. Uno de ellos lo relaciona con elementos relativos a la densidad, y lo hace, en consecuencia, un parámetro cuantificable (Nordgren 1960). Otro lo define extensionalmente, como categoría que contiene las de homofonía, polifonía, etc... Cada una de ellas definida por caracteres propios, constituyendo una taxonomía no siempre consistente...*”

Al igual que Pablo Fessel consideraremos el problema de la textura en el marco de un modelo estratificacional de la música tonal, cuyas bases epistemológicas son esencialmente las mismas del modelo de Lerdahl & Jackendoff (1983), esto es, las de la gramática generativa (chomsky 1965, 1975, 1986)

Incorporamos también la posición que se sostiene en el libro *Apuntes sobre Apreciación musical* de Daniel Belinche y María Elena Larregle: “...*En la música, textura alude a una de las estructuras sintácticas reconocibles teniendo en cuenta las propiedades de las configuraciones y sus relaciones puestas en simultaneidad. De ahí que la articulación entre configuraciones se registra “en tiempo presente” en lo que de manera muy amplia llamamos <<espacialidad musical>>.*”

A la diferenciación que plantea la cátedra de Apreciación Musical entre los niveles de análisis: 1_ Identificación de cantidad de configuraciones. 2_ Caracterización de cada una de estas. 3_ Y relaciones entre las mismas. Vamos a agregar la comprensión de cuáles son las características de una determinada configuración que va a incidir en una determinada función o en determinadas relaciones entre las configuraciones.

Ritmo musical

Es difícil conciliar una definición acotada y a la vez acertada del concepto de Ritmo. Como todo concepto que da cuenta de una de las partes más importantes y estructurales en las que se ha dividido la comprensión del discurso musical, este es extremadamente complejo y difícil de delimitar. Trataremos de aproximar una definición tentativa que al menos de cuenta de su aplicación general, sin olvidar que una comprensión más profunda de estos conceptos solo está ligada a una constante reflexión y aplicación de los mismos. No es posible dar una definición acotada de ritmo que de cuenta de todas sus particularidades y posibles implicancias.

En general las aproximaciones al concepto son o extremadamente reduccionistas o hartamente tendientes a la especulación teórica. En el libro *Teoría de la música* de Alberto Williams, se define al ritmo como “... *a las relaciones de duración y acentuación de los sonidos...*”.

En el libro *Apuntes sobre Apreciación musical* de Daniel Belinche y María Elena Larregle, se desarrolla una definición más completa y reflexiva sobre el concepto de ritmo, incorporando también una visión cultural del mismo: “*Si la textura es un estamento gramatical que remite a la organización en el tiempo. Ritmo y tiempo se influyen recíprocamente y varían de acuerdo al contexto.*”

La continua oscilación entre repetición (estabilidad) y variación (inestabilidad) propia de la vida cotidiana es comparable con la temporalidad que ofrece la música.

A raíz del empleo indiscriminado, la expresión “ritmo” traza un horizonte demasiado extenso. Según el caso, alude a movimiento, velocidad, periodicidad, diversidad de duraciones, discontinuidad, acentuación, medida métrica, compás. No obstante, en el plano teórico se acuerda en que el ritmo musical es uno de los elementos, estratos gramaticales que componen la música, a través del cual se comprende la organización temporal de una serie de cambios.

Rubio lo sintetizaba de la siguiente manera:

El ritmo musical es la razón del fluir del movimiento sonoro, su devenir temporal intrínseco. La música, entonces, es dinámica temporal. La categoría intuitiva que permite concebir el ritmo es la sucesión. El orden temporal está en el ritmo. Es un transcurrir que penetra el interior de sonidos y silencios. No hay ritmo anterior o posterior al evento sonoro, sino que cada evento despliega su ritmo en el curso de su propia producción. Por eso el ritmo es inseparable del sentido.

Si bien estas especulaciones fundamentalmente teóricas son altamente pertinentes, es importante centrarnos en que el objetivo de la clase es una aproximación al concepto que le permita al alumno una inmediata relación práctica con el mismo. En definitiva, apuntaremos a la idea de que el ritmo es básicamente la síntesis de las relaciones temporales existentes en un discurso musical. Ritmo es: Relaciones Temporales, con todo lo que la palabra *relación* implica y con toda la carga cultural y teórica que conlleva hablar nada menos que del concepto *tiempo*.

OBJETIVOS DE LA ASIGNATURA:

El sentido de la asignatura se basa en la intención de generar un ámbito en el cual el estudiante desarrolle una actitud crítica y reflexiva en relación a la composición musical desde la misma praxis compositiva.

Objetivos generales:

- Fomentar y desarrollar la capacidad de audición analítica y comprensiva del discurso musical.
- Elaborar mecanismos de análisis y de comprensión de distintos aspectos de la música que permitan al alumno construir herramientas tanto para la composición musical, como para la interpretación y su ejecución.
- Exhortar al alumno a concebir nuevas y diferentes formas de composición.
- Aportar elementos conceptuales básicos para el desarrollo de análisis musicales, y por supuesto, para la comprensión de sus propias composiciones.
- Aportar ciertos elementos básicos del lenguaje analítico que ayuden al alumno a desarrollar su capacidad de verbalizar y expresar un análisis musical.
- Brindar al alumno un contacto con diferentes tipos de Músicas y diferentes técnicas y procedimientos compositivos, buscando por supuesto, siempre una relación crítica y reflexiva con estas.

Expectativas de logro:

Que el alumno pueda componer una obra musical, siendo conciente de procedimientos empleados, y siendo capaz de trabajar la obra y entenderla en relación a los conceptos operatorios básicos trabajados en la asignatura, textura, ritmo y forma estableciendo lógicas internas que le den coherencia a la misma.

CONTENIDOS

UNIDAD I *Tesis*

(...Las cosas como son. De donde venimos. Hacer primero y preguntarse después. El conocimiento construido desde la acción...)

CONTENIDOS CONCEPTUALES:

Conceptos operatorios básicos²

² De acuerdo a la denominación que se propone en *Apuntes sobre Apreciación Musical* de Daniel Belinche y Maria Elena Larregle. Edulp. 2006

Textura.

- Configuración. Unidad de sentido. Línea. Identidad. Semejanza. Contraposición. Diferencia. Contraste. Concepto de norma-desvío.
- Tipologías tradicionales. Monodía. Monodía acompañada. Homofonía. Polifonía. Limitaciones de las tipologías tradicionales.
- La textura como una síntesis de características y relaciones de líneas y configuraciones en predominio de la simultaneidad. Espacialidad musical.
- Timbre, altura e intensidad del sonido.

Ritmo.

- El ritmo como la síntesis de las relaciones temporales dentro del discurso musical. Ritmo liso y estriado. Velocidad-tempo. Pulso. Metro. División. Compás. Regularidad e irregularidad. El predominio de la sucesión.

Forma.

- La forma como la suma de las partes de la obra. Las limitaciones de esta visión. La forma como las relaciones en la totalidad. La forma como una representación. Relación entre simultaneidad y sucesión.

Material.

- El concepto del material como aquella mínima unidad de sentido que se toma para la elaboración y la construcción de una obra. Ejemplos.

CONTENIDOS PROCEDIMENTALES:

- Componer una obra a partir de la manipulación de los conceptos operatorios básicos y de la elaboración de un material.
- Audición y análisis de grabaciones y de los mismos trabajos desarrollados en la clase.

CONTENIDOS ACTITUDINALES

- Comprender a los conceptos de textura, forma, ritmo, y poder dar cuenta de análisis básicos en relación a estos.
- Brindar al alumno las herramientas semánticas fundamentales como para expresar un análisis musical.
- Que el alumno sea capaz de tomar decisiones compositivas en función de la necesidad de componer una obra.

UNIDAD II *Antítesis.*

(... ¿Y como son las cosas? La crisis de las certezas. Donde “Todo lo sólido se desvanece en el aire”. Sobre la importancia de cuestionarse...)

CONTENIDOS CONCEPTUALES:

El análisis.

- El análisis como construcción ficcional teórica que se realiza sobre una unidad de sentido. Multiplicidad posible de análisis. Diferentes corrientes analíticas. El culto del análisis. El análisis como disciplina autónoma. Los conceptos operatorios básicos como una de muchas posibles formas de análisis.

Ideología en la música.

- Posiciones con respecto a la conceptualización de la textura. Posiciones con respecto al análisis. Posiciones con respecto a la composición y en relación a la enseñanza de la misma.

La composición.

- ¿Qué es la composición? Algunas concepciones históricas. La composición como obra de dios. El talento. La composición como producto de una destreza técnica. La composición como resultante de un trabajo. La composición como producto cultural. La composición como síntesis de factores. ¿Se puede enseñar a componer? Relaciones entre análisis y composición.

CONTENIDOS PROCEDIMENTALES:

- Componer una obra tomando elementos de aprendizaje del análisis crítico de otras. Componer una obra a partir de la puesta en crisis de algunos de los conceptos operatorios básicos.
- Audición y análisis crítico de grabaciones y de trabajos prácticos elaborados en la asignatura.
- Discusión de los conceptos trabajados en clase.

CONTENIDOS ACTITUDINALES:

- Apreciar las múltiples posibilidades en relación a la composición y al análisis.
- Entender la composición como una acción de creación reflexiva.

UNIDAD III Síntesis.

(... ¿Y Entonces que hacemos...? Aquello que sencillamente parece no poder escribirse en un plan de estudios...)

CONTENIDOS CONCEPTUALES:

Ficción.

El concepto de ficción como realidad autónoma. La música como mentira. La importancia de la continuidad ficcional de una obra.

Conceptos rara vez mencionados.

El concepto de interés. El interés de una obra musical. Placer. Diversión. Sentido. Lo sentimental. Lo afectivo en el proceso de componer. El humor. La imaginación. La originalidad. La creatividad como inteligencia susceptible de ser estimulada.

Sobre la toma de decisiones.

Lo complicado de la libertad. Sobre el porqué de las decisiones. Sobre el ampliar y acotar. Sobre las intenciones y los resultados.

Reacción y progreso

Revisión del concepto de Norma-Desvío. La importancia de algo y su opuesto. Orden y caos. Estabilidad y crisis. Destrucción y creación. Determinación e indeterminación. Ruptura. La importancia de esta dualidad en una obra musical.

CONTENIDOS PROCEDIMENTALES:

- Componer una obra a partir de autodelimitación, pudiendo dar cuenta de los procesos desarrollados y de las decisiones tomadas y del porque de las mismas.
- Exposición por parte del autor de sus obras ante los demás estudiantes de la clase.

- Análisis crítico y discusión de las obras mostradas y expuestas en clase.
- Discusión de los conceptos trabajados en clase.

CONTENIDOS ACTITUDINALES:

- Entender la composición como un proceso de muchos caminos posibles.
- Comprender a la obra musical como la resultante de un proceso de síntesis entre múltiples factores en el que siempre existe un margen de indeterminación.

METODOLOGÍA:

La materia está estructurada sobre los siguientes ejes:

Composición

Elaboración grupal e individual de trabajos prácticos de creación musical a partir de diferentes puntos de partida, tanto delimitados por el docente como elegidos por el alumno.

Ejecución

Ejecución también grupal o individual de los trabajos elaborados por los propios alumnos o por sus compañeros.

Análisis

Análisis tanto de trabajos elaborados en clase como de grabaciones y obras preexistentes.

Discusión

Uno de los puntos fundamentales es la discusión permanente a lo largo de todo el desarrollo de la asignatura.

Se parte de la base de considerar al alumno capaz de hacer un trabajo de realización sin antes haber transitado un camino por la asignatura. Es decir, en base a la experiencia en el campo se considera que un alumno inicial de música es perfectamente capaz de componer al menos de manera intuitiva. La asignatura propone trabajar desde lo que el alumno trae y puede hacer, apuntando a que pueda reflexionar sobre su propia praxis, y a partir de ese punto ampliar los caminos posibles, y enriquecer los existentes.

Es por eso que el eje primario es la composición, la idea es partir de la composición y después volver a la composición misma habiendo transitado por un proceso de aprendizaje. **La idea central de la materia es aprender desde el “hacer”.**

Con este criterio, una organización posible de clase puede estructurarse a partir de la composición grupal de carácter libre por parte de los alumnos, su posterior ejecución y análisis por parte de los mismos, y la final discusión de todos los puntos susceptibles de ser discutidos.

Intencionalmente se busca el choque que puede representar para un grupo de alumnos iniciales la extrema libertad que supone el realizar un trabajo sin consignas preestablecidas. Nuevamente, es la búsqueda fundamental de la asignatura, el desarrollar un ámbito propicio para el debate y la discusión, considerando que de esta forma no solo se fomenta la búsqueda de aprendizajes personales en caso de cada alumno sino que además se genera interés y se desarrolla la capacidad de crisis.

Es por eso que sistemáticamente se apunta a generar situaciones propensas a la discusión. Es por eso de vital importancia la mensuración de estas situaciones, y el saber matizar y coordinar los momentos de discusión por parte del docente.

Pero si bien esta es la forma más metodológicamente extrema de comenzar una clase, otras formas posibles de abordaje de un tema tienen que ver con la realización de clases de mayor tendencia expositiva por parte del docente. Audición y análisis de obras.

Trabajos prácticos

Además de los contenidos conceptuales que serán abordados a lo largo de la asignatura, el otro punto central de organización de la materia tiene que ver con la realización de trabajos prácticos de elaboración musical.

UNIDAD I

- El primer trabajo práctico consta de la composición libre de una obra de no más de 3 minutos en grupos de entre 5 y 8 personas. Las problemáticas potenciales que presenta la asignación de un trabajo de carácter libre en instancias tan tempranas de la curricula no solo son consideradas sino que son buscadas. Uno de los puntos centrales de este trabajo es su reapreciación posterior a partir de una grabación inicial del mismo. La idea es que este trabajo sea de elaboración inicial en la clase, pero que haya una posterior reelaboración a lo largo del desarrollo de los contenidos fundamentales de la asignatura
- El segundo trabajo práctico consta de la composición grupal de una obra a partir de una consigna impartida por el docente, que básicamente apuntara a definir comportamientos desde la manipulación de los conceptos operatorios básicos. Componer una obra que tenga dos secciones diferenciadas claramente desde sus características rítmicas, y que presente dos diferentes modalidades texturales.
- El tercer y último trabajo de la unidad consta de la composición individual de una obra a partir del desarrollo de un material musical cualquiera elegido por el alumno.

UNIDAD II

- El único trabajo práctico de la unidad dos consta de la composición grupal de una obra cuyas consignas van a ser delimitadas por un mecanismo de elección azarosa. Separados en grupos los alumnos van a escribir diferentes consignas en papeles que luego van a colocarse en una urna común a razón de 4 por grupo. Cada una de estas consignas solo puede involucrar el trabajo con un concepto operatorio o con una única cuestión musical específica. El punto fundamental es que tiene que ser una consigna que de alguna manera apunte a una puesta en crisis del concepto operatorio o del punto musical a tratar. Por ejemplo: "la obra debe tener dos secciones en donde la modalidad textural sea la misma, por ejemplo, monodia acompañada, pero la resultante textural completamente diferente". Durante la primera parte del trabajo práctico los alumnos se dedicaran a escribir estas consignas coordinados por el docente y colocaran todos estos papeles en una urna. A continuación cada grupo sacará al azar 3 papeles y la combinación de estos puntos serán los determinantes de la consigna final de la obra. Previa una discusión grupal de la consigna final de cada grupo coordinada por el docente, cada grupo tendrá un lapso de 6 a 7 clases para completar el trabajo.

UNIDAD III

- El trabajo práctico final consta de la composición individual de una obra a partir de una búsqueda personal y libre por parte de cada alumno. El único punto de la consigna es que tiene que ser un trabajo para ser ejecutado por uno o un grupo de compañeros del autor. En este trabajo el asunto más delicado es la acción del docente y la orientación en la delimitación propia de cada alumno. El trabajo tendrá un lapso de 8 clases para completarse.

EVALUACIÓN:

- En primera instancia, el trabajo realizado a lo largo de la asignatura y la responsabilidad demostrada por cada alumno en lo que respecta a la realización de los trabajos, asistencias, o preocupación en la comprensión de los conceptos.
- La calidad de la ejecución de las obras en relación al trabajo dedicado a la misma (tiempo de ensayo).
- Las relaciones entre las observaciones del docente y las correcciones de los trabajos.
- La comprensión de los contenidos conceptuales desarrollados en la asignatura. Elementos como este serán evaluados de manera amplia mediante la conversación con los alumnos, pero también de manera sistemática mediante el desarrollo escrito de análisis de obras o de las propias composiciones.

ACREDITACIÓN:

Es fundamental para la aprobación de la asignatura tener el 80 % de la asistencia a las clases y el 100 % de los trabajos prácticos aprobados.

El criterio de corrección de los trabajos apunta a dos cuestiones: Por un lado a evaluar la calidad musical de la obra en términos de ejecución atendiendo a la capacidad instrumental de los ejecutantes. Es decir, se va a evaluar el tiempo dedicado por un grupo a hacer que su trabajo suene lo mejor posible. Y por otro lado las relaciones entre consigna o "intenciones", y resultados, así como el enriquecimiento del trabajo a lo largo del tiempo de elaboración y la atención prestada a las sugerencias o a las críticas por parte tanto del docente como de compañeros.

BIBLIOGRAFÍA:

- ADORNO, Theodor: (1970) *Reacción y progreso*, Barcelona, Tusquets.
- ADORNO, Theodor: (1984) *Teoría Estética*, Madrid, Ediciones Orbis, S.A.
- BELINCHE, Daniel; LARREGLE, Maria Elena: (2006) *Apuntes sobre apreciación musical*, Eulp.
- CAGE, John: (1961) *Silence*, Middlet, Wesleyan University Press.
- COPLAND, Aaron: (1955) *Música e Imaginación*, Buenos Aires, Emecé.
- ETKIN, Mariano: (1999) "acerca de la composición y su enseñanza", en *Arte e investigación – Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes*, Nro 3, La plata.
- FESSEL, Pablo: (1995) *Algunas notas sobre textura*, mecanografiado, Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.
- FESSEL, Pablo: "Condiciones de linealidad en la música tonal", en *Arte e investigación- revista Científica de la Facultad de Bellas Artes*, Nro 4, La Plata, s/f.
- HAUSER, Arnold: (1964) *Historia social de la literatura y el Arte*, Madrid, guadrrama.
- KÜHN, Clemens: (1989) *Tratado de la forma musical*, Editorial Labor, Barcelona. 1992.
- JIMENEZ, José: (1986) *Imágenes del hombre – Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos.
- LIGETI, Gyorgy: *De la forma musical*, mecanografiado.

LOCATELLI DE PÉRGAMO, Ana María. (1973) *La notación en la música contemporánea*, Buenos Aires, Ricordi.

MEYER, Leonard: (1998) "Emoción y significado en la música", en Revista *Orpheotron*, Nro 3.

MICHELS, Ulrico: (1985) *Atlas de la música*, Madrid, Alianza.

PIAGET, Jean: (1996) *Seis estudios de Psicología*, Barcelona, Planeta – De Agostini.

RUBIO, Luis: *Apuntes de Cátedra*, mecanografiado, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

SCHAEFFER, Pierre: (1988) *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Editorial Alianza.

SCHOENBERG, Arnold: (1951) *El estilo y la idea*, Londres, Williams and Norgate

SMALL, Christopher: (1991) *Música. Sociedad. Educación*, Mexico, Alianza.

STRAWINSKY, Igor: (1946) *Poética musical*, Buenos Aires, Emece

VIGOTSKY, Liev S.: (1979) *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*, Barcelona, Crítica.