

NUEVOS HORIZONTES PARA LA
FORMACION MUSICAL

*Roberto Maragliano**

1. La educación es un campo de epistemología aplicada. *Epistemología* porque la tarea educativa debe contrastarse necesariamente:

- con cuadros de conocimiento (que cosa se enseña)
- con las prácticas sociales que la orientan (como y con que fin se enseña)
- con los efectos que la formación tiene sobre la conciencia y el conocimiento individual (porque se hace aprender).

La interrogante filosófica sobre estos temas está destinada a mantenerse abierta.

Epistemología entonces, pero *aplicada*, pues en área educativa los problemas de esta naturaleza no pueden quedar sin solución, tienen en cambio que apuntar a conclusiones, sin importar si son

* Universidad La Sapienza de Roma

parciales o provisionales. Así mismo los lineamientos que surgen deben encontrar verificaciones de tipo operativo.

Vayamos al tema. No es posible proyectar una enseñanza musical específica y mucho menos una formación integral a través de la música sin antes preguntarse por la configuración social del saber, o más aún de los saberes que evocamos, sobre la calidad y la cantidad de experiencias que ya ha acumulado el sujeto al cual nos aproximamos y sobre el conjunto de prácticas y conocimientos nuevos que se pretende construir. Estos son terrenos que el pensamiento musicológico no ha explorado adecuadamente, pero también son zonas de encuentro posible con otras aproximaciones: estética, antropológica, sociológica, psicológica, semiótica, ciencia de comunicación social.

Al enseñar el uso de una guitarra como al proponer la audición de un fragmento de música selecta nos encontramos inevitablemente ante la situación de responder a problemas de esta índole. La mayoría de las veces se hace inconscientemente confiándose en la tradición o la costumbre. Sin embargo los problemas que he señalado existen y su solución compromete a la enseñanza-aprendizaje... Es bueno darse cuenta.

2. Pido disculpas por partir de una drástica simplificación teórica (epistemología sí, pero aplicada).

Se pueden presentar y de hecho se presentan dos modos generales de interpretar la relación entre música e individuo, el primero responde a una orientación espiritualista, el segundo a una orientación materialista.

En lo que respecta al primer caso, la música está enteramente dentro de la esfera de lo subjetivo, y es allí que encuentra su *sentido*, resultado no tanto de símbolos y de sistemas lingüísticos, cuanto de estados existenciales, de satisfacciones e insatisfacciones.

La segunda instancia en cambio, interpreta la música como código y presta atención a todo lo que da un significado intersubjetivo a la experiencia individual de música, antes, durante y después de la experiencia misma. Los dos modos se encuentran en esferas

opuestas y raramente encuentran concordancia. Esto no impide la búsqueda de un entendimiento. Los programas tanto como los materiales educativos muestran a menudo el éxito de estos intentos. Sin embargo lo que cuenta es la óptica con la que el docente los lee y los usa. En el interior de la clase y de la relación concreta de formación, los juegos vuelven sistemáticamente a abrirse.

Lo que generalmente sucede cuando se encuentran en juego cuestiones relativas a la música, es que, la primera tendencia prevalece netamente sobre la segunda sin dejar tregua ni aceptar la presencia de un adversario por vencer.

3. No quiero negar la validez de los argumentos adoptados por las teorías espiritualistas, ni negarme la posibilidad de encontrar puntos de convergencia entre una aproximación y la otra (al contrario, como se verá, es justamente allí donde pretendo profundizar). Por ahora me urge lanzar una manifestación en favor de la segunda tendencia y del universo de temas que lo caracterizan; particularmente, quiero tratar la relación entre música y medios de comunicación, un tema que generalmente no encuentra ubicación en la primera de las ópticas que he mencionado.

La experiencia de música y el rol que juegan los medios de producción y reproducción sonora en ella, es el argumento central del que creo no se puede prescindir si se pretende seria y sinceramente cuestionarse sobre las razones de la formación musical. Este en efecto atraviesa todas las dimensiones que anteriormente he recordado. No se puede hablar de música como ámbito disciplinar o como recurso para la formación, ignorando las formas y medios de la transmisión musical que hoy se caracterizan cada vez más por la acción y los ritmos de la tecnología de la conciencia-comunicación. No podemos dirigirnos al alumno sin considerar adecuadamente su conciencia de música y la acción que sobre ella ejercen los medios; no se puede creer en un saber musical que prescinda de estos aspectos y que por lo tanto no incluya en sí el conocimiento de los modos de empleo, de las tecnologías y sobre todo, de los efectos que éstas producen sobre la percepción y la conceptualización de los fenómenos musicales.

Dicho en otro modo: es imposible educar para la música y en la música en nuestros tiempos, renunciando a ensuciarse las manos (y las orejas!) con el uso de tecnología de reproducción-producción y con los problemas que trae su difusión, no sólo en el universo real del joven, sino también en el mundo del adulto.

El siglo que está por terminar ha señalado un drástico cambio en la experiencia colectiva e individual de música. Y este cambio se puede entender en gran parte como efecto de la acción de los medios de comunicación. Es efectivamente bajo la influencia de los medios, que la música (en medida mucho más pronunciada de cuanto ha sucedido en otros componentes de la cultura humana) ha reformado su tradicional función de lenguaje general, el cual era capaz de hablar y dar voz a todos, al margen de sus diferentes contextos, adquiriendo otra función decididamente nueva, relacionada a su actuación como elemento ambiental, componente inacabable y de una permanente búsqueda.

Este último aspecto merece ser profundizado.

Las tecnologías de la reproducción y la producción sonora han seguido y marcado el paso a la afirmación de la denominada *civilización del sonido* y la consecuente desaparición del silencio como *condición natural*.

Las músicas de hoy en día, sobre todo las de los jóvenes, tienen una gran carga agresiva, una fuerte intensidad tímbrica y rítmica (para algunos solo *ruido*) en cuanto tienen que competir con los sonidos del ambiente industrial urbano.

Las *manchas sonoras* (la radio, el tocadiscos, la televisión y la grabadora) se pueden interpretar entonces no sólo como transmisores de música, sino también y sobre todo, como los instrumentos a través de los cuales el hombre lucha para sobrevivir al sonido (aislándose de la fuente de molestia o disminuyendo su capacidad como sucede con los equipos colocados en los grandes centros comerciales, aeropuertos, etc).

La música en estos casos cumple funciones *fisiológicas* y se usa como un escudo de protección. Los medios ofrecen a todos la po-

sibilidad de esta aplicación. De este modo contribuyen a cambiar el sentido y el sentimiento de la música.

Los gustos y costumbres musicales de los niños y jóvenes de hoy son la evidencia de la fuerza de estos cambios y el surgimiento de una nueva antropología. De este modo se presentan serios problemas.

- ¿Podemos hablar aún de una *buena* música y de una *mala*?
- ¿No es más correcto hablar de diferentes *usos* de la música (todos legítimos desde un punto de vista material)?
- Buscando en los medios y aliándose con ellos ¿cómo ha cambiado la música selecta que nos entregó la tradición?

A continuación pretendo desarrollar este último aspecto.

4. Gracias al disco, la radio, la televisión y al margen de limitaciones sociales propias de la producción del audio codificado, la reproducción musical ha intentado en un principio ampliar sus tiempos de acción dirigiéndose principalmente a especialistas y apasionados y consintiendo a éstos un ingreso artificial en áreas tradicionalmente reservadas al encuentro entre individuo y cultura musical. Así mismo ha permitido reproducir a su gusto las dinámicas de tal encuentro: pero en esta fase, que se concluye a groso modo durante la mitad del siglo, no se han puesto en discusión los viejos y *nobles* modos de uso y tanto menos los criterios estéticos en ellos atendidos (como la diferencia entre clásico y ligero, entre selecto y popular). La tecnología ha desarrollado una función subsidiaria con respecto a la experiencia *originaria directa* de música (no diferente a la función desarrollada en el siglo pasado por las reducciones para piano de piezas sinfónicas y de ópera o por las cajas o máquinas musicales).

Tengo la impresión que muchas experiencias de formación musical se certifiquen en este nivel, operando al fin y al cabo, como si el mundo se hubiera detenido aquí (o se dispusiera eventualmente a dar marcha atrás); su corriente inspiradora hace hincapié en la auténtica experiencia individual: la experiencia de tocar un ins-

trumento o aquella de escuchar una música llena de significado es auténtica; es poco auténtico en cambio optar por música pre-fabricada de *consumo*.

5. En la segunda mitad del siglo presenciamos una gran transformación:

El desarrollo técnico de los equipos de reproducción (y hoy, con las computadoras producidas bajo las formas de la reproducción): la fuerte difusión, no sólo en ambientes domésticos, sino en gran parte de los ambientes colectivos, su actuar con una lógica de sistema que hace desbordar su producto musical de un lugar a otro (el producto discográfico, la radio que lo transmite, la televisión que lo lanza con el video clip, el periódico que copia la cubierta, por no hablar de quien se lo copia en privado, de quien usando un aparato simplificado trata de tocarlo, de quien el producto musical le llega a través del empleo que hacen de éste en el cine, la publicidad, la televisión) son los aspectos constituyentes de una nueva ambientación de los fenómenos sonoros y musicales.

Entre los efectos que se producen se encuentran el:

- Dilatar enormemente la esfera de uso de la música (es más, de músicas).
- Concentrar las fronteras entre figura y fondo.
- Interrelacionar todo.
- Romper con muchas de las características tradicionales.

La expresión música-mundo podría retomarse y utilizarse en este sentido para designar una nueva ubicación del lenguaje del sonido, siempre más coincidente con la experiencia de mundo que el individuo, sobre todo joven, va madurando por efecto de los medios. En este contexto la música se torna ambiente vital base de conocimientos y de comunicación, agente de un *oído universal*.

El sistema de los medios modela y sostiene de este modo, una nueva antropología, y a su interior la música desarrolla el rol crucial

de *lenguaje general* al margen de cada distinción entre selecto y popular, histórico y actual, cercano o lejano.

Esta idea de *música mundo* debería ingresar a la escuela. Se encuentra ya en la cabeza (y el cuerpo) de los alumnos, pero aún no presente en el cerebro de la institución.

6. Sobre este punto necesitamos entablar un diálogo con la aproximación espiritualista ¿un acercamiento como el anteriormente explicado es esencialmente materialista e ignora el universo de los valores, sentimientos y estados existenciales? ¿o en cambio, no? Yo estoy por la segunda posición, ¿qué hay más espiritual que escuchar una música con audífonos que entra directamente al cuerpo y se hace cuerpo? Prestemos atención al fascinante pasaje de la carta pastoral del cardenal Martini sobre la televisión y los medios masivos: "Algunos años atrás, cuando entre nosotros aparecieron los primeros walkman, muchos se sorprendieron y se indignaron. Estos muchachos con auriculares pegados a las orejas, escuchan música mientras van por la calle o en bicicleta, tal vez asumiendo en su andar o postura el ritmo de la música, estos muchachos no escuchan música, sino se vuelven música" (El borde del manto, 12). O se prefiere concordar con lo que sostiene Allan Bloom, autor del afortunado ensayo (en los E.E. UU.) sobre lo cerrado de la mente americana: "...desde que tienen un walkman en las orejas, no pueden oír lo que la tradición tiene que decir. Y después de un uso prolongado, cuando se quitan el walkman descubren que se han vuelto sordos".

7. Se pueden hacer dos objeciones a este tipo de razonamiento: respecto sólo al consumo juvenil de música (lo que para algunos debería replantearse en una buena experiencia de música *seria* en la escuela), que valga para el universo de la recepción pero no para aquel de la producción.

Ponerlos en conflicto no es una tarea imposible. Creo que bastaría profundizar el análisis en algunas áreas específicas: comercial, social, artística.

No es este el lugar apropiado para hacerlo en forma analítica. Me limitaré a algunos puntos esenciales.

Desde un punto de vista comercial no se ignora que el *pop* y el *rock* (en general la música de los jóvenes) cubren los nueve décimos del mercado discográfico internacional y entonces contribuyen en gran parte a la sobrevivencia (discográfica sí, pero dado el momento es oportuno considerarla general) de la música selecta.

En el plano sociológico se pone en evidencia cómo la figura del joven y su cultura ha adquirido en nuestro siglo el rol arrasador de modelo universalmente positivo, que en el siglo pasado había sido frenado por el hombre de mediana edad y en tiempos pasados por el anciano.

A cada figura corresponde un saber, un tipo de conocimiento: la sabiduría del anciano es para la filosofía, como la madurez del hombre de mediana edad y el dinamismo del joven; se dan respectivamente a la ciencia (o la novela) y a la música. En términos productivos y no sólo receptivos.

Desde el punto de vista artístico se podrían hacer cuatro consideraciones esquemáticas:

- I. En nuestro siglo se promueven géneros musicales nuevos. Ellos encuentran en la lógica de la reproducción sonora las garantías para un original desarrollo lingüístico, aquellas garantías que a los géneros tradicionales le aseguraba el lenguaje de la rotación: el jazz en primer lugar pero inevitablemente también el pop y el rock.
- II. Gran parte del crecimiento artístico de la música selecta va en dirección de explorar y exaltar parámetros musicales como el del tono que la rotación había sacrificado y que las técnicas de reproducción, en cambio, enriquecen con aportes originales.
- III. En virtud de esta situación general el novecientos puede considerarse como el siglo de la interpretación, respecto a las formas más sofisticadas de la música selecta: es en esta fase que la ejecución pierde definitivamente el carácter de *pura repetición* y pasiva adaptación al texto escrito y se vuelve un autónomo lenguaje, horizonte de investigación y de desarrollo para toda la música; un fenómeno de este tipo resultaría inimaginable fuera de la lógica de la reproducción.

IV. En el desarrollo de la práctica interpretativa, las técnicas de grabación discográfica han jugado y juegan un rol cada vez más determinante, también bajo un punto de vista *epistemológico*, se ha pasado de una generación de directores de orquesta que pone en un lugar preponderante el disco (Furtwengler por dar un nombre) a una que ha cambiado significativamente su estilo personal en función del disco y más aún los medios, como horizontes de investigación sonora, como ambiente primario para la interpretación (Karajan). Del disco como documento hemos pasado al disco copias para llegar al disco como estado original del hacer música. Análogo discurso se podría hacer para los instrumentistas (en la interpretación al piano, las dos últimas generaciones me parecen dignamente representadas por figuras como Rubinstein y Gould) mientras es más difícil, aunque no imposible, proponerlo para la música vocal (poniendo delante por ejemplo la personalidad de Caruso, Gigli y Pavarotti).

Dos conclusiones son indiscutibles: que en esta evolución artística de la experiencia de la interpretación, las tecnologías reproductivas han tenido un rol activo y han señalado el horizonte de investigación; que en este contexto el resultado entre música selecta y música de consumo ha actuado en ambas direcciones, ya sea para aquello que la tradición como enciclopedia del lenguaje y estilos ha dado al pop, como por aquello que el pop, como zona fronteriza de investigación tecnológica, ha dado a la música selecta.

8. Llego al punto pedagógico del tema.

Dicho en síntesis, se trata de darse cuenta que una cosa es educar para la música a quien de la música ignora. Otra cosa muy distinta es educar para la música a quien (por retomar la expresión del cardenal Martini) "se ha convertido en música". Según los receptores, la relación entre figura y fondo varía, pero a la vez traslada la conexión entre experiencia formal y experiencia informal, entre práctica, conciencia y conceptualización.

La educación musical de quien se ha convertido en música debe ser entendida como una acción de segundo nivel que opera sobre el fondo y dentro de la acción modelante de la experiencia sonora propuesta por los medios.

Hacer música, y hacer *música* en este nuevo ambiente pedagógico, implica complicar no sólo el lenguaje de sonidos organizados sino también sus modos de transmisión. Cada discurso sobre música y medios es contemporáneamente un discurso sobre música y un discurso sobre medios, basado en un acercamiento que intenta equilibrar la relación entre reproducción y producción (en favor de la audición y del uso; elementos básicos de un nuevo horizonte en la producción musical) y a conceder mucho más espacio a la dimensión lúdica de cuanto se le ha dado hasta hoy.

Estoy convencido que esta nueva orientación estratégica, tendrá que desarrollar en el alumno la capacidad de manejarse no sólo en el análisis, sino en la interpretación o mejor en sus dos niveles: el objetivo relacionado a las propuestas de los intérpretes propiamente dichos, y el subjetivo vinculado al sentido que cualquier receptor dé a la experiencia musical. En ambos frentes la música reproducida y sus prácticas de uso, desarrollan un rol fundamental, y este rol no puede dejar de convertirse en el ambiente privilegiado para la formación.

Retomo el esquema que Mariet propone a propósito del uso de la televisión por los niños (en Déjenlos ver la televisión). Sería oportuno preguntarse a qué tipo de música y a cuál de las imágenes corresponden las costumbres propiamente juveniles de adoptar el universo sonoro y musical como tapiz, como cubierta, como objeto de pasión. Cada una de estas tres prácticas tiene una *matriz cognitiva*, su propio lenguaje, sus recursos psico-físicos. Un proyecto de educación musical que entienda actualizarse con la época no puede permitirse romper estos lazos. Tendrá en cambio que trabajar dentro. Lo podrá hacer incluyendo en su campo de acción el centro teórico además del práctico representado por los medios de información, la comunicación y el juego.

REFERENCIAS

BLOOM, A.

1988 *Lo cerrado de la mente americana.*
Milán, Frassinelli.

MARAGLIANO, R.

1992 *La tecnología hace escuela.*
Roma, Anicia.

MARIET, F.

1992 *Déjenlos ver la T.V.*
Roma, Anicia.

MARTINI, CARD. C. M.

El borde del manto en *El Reino* n. 3.