

¿Hacia qué sociedad musical? Reflexiones sobre el rol de los educadores¹

François Delalande

Pedagogo e investigador francés

Podíamos prever las transformaciones sociales que están operando desde la tecnología. La veíamos venir desde hace 30 años: los compositores amateurs, el sobrepasar la escritura y, por lo tanto, la posibilidad de una pedagogía que no se apoya sobre el solfeo y las técnicas instrumentales, la difusión por la radio y el disco y, luego, la recepción multimedia interactiva. Pero hay datos nuevos que permiten evaluar mejor la magnitud de las mutaciones y observar, entonces, el nacimiento de una nueva sociedad musical.

Un millón de compositores

Primer descubrimiento. Se estima en un millón el número de personas en Francia que componen en sus casas utilizando sus computadores domésticos². Que la electroacústica y los computadores, asociados a una apertura de los “lenguajes” musicales, hayan favorecido un amateurismo de la composición no es nada sorprendente. Ya lo sospechábamos³. Lo que sí llama la atención es la amplitud del fenómeno. Se trata un total cambio en la tendencia. Escribir un pequeño minuetto o una pieza para clavecín en el siglo XVIII estaba al alcance de músicos iluminados. En el siglo XIX, la composición ya era parte una minoría de individuos de excepción. Progresivamente, hasta la mitad del siglo XX, se convirtió en el dominio reservado de una minúscula élite de profesionales. La nueva tecnología, sin embargo, invirtió completamente este movimiento: de

1 Este texto, inédito en francés, fue agregado al libro *Le son des musiques entre technologie et esthétique* (Delalande 2001). Su traducción en italiano aparece el 2010 con el título *Dalla nota al suono, la seconda rivoluzione tecnologica della musica*, Franco Angeli, Milan.

2 S. Pouts Lajus *et al.* “Composer sur son ordinateur, les pratiques musicales en amateur liées à l’informatique”, *développement culturel*, n°138, 2002. ww2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/dc138.pdf

3 Voir Delalande 1981, “Incidences pédagogiques et sociales de la musique électroacoustique”, *revue de musique des universités canadiennes*, Ottawa et Montréal. Disponible en www.francois-delalande.fr

una restricción más bien progresiva e inexorable, se fue pasando a una amplitud no menos progresiva e inexorable, pero en otra dirección, evidentemente⁴.

¿Quiénes son este millón de compositores? Muchos jóvenes, pero, no solamente estos. Muchos niños, pero también niñas. La encuesta muestra que los perfiles sociales son muy variados tanto como son los gustos musicales, totalmente mezclados. El punto común, que llamó la atención de los encuestadores, es que la música es su pasión y a la cual ellos se entregan desde cuando entran a sus casas. Todos escuchan mucho, copian mucho. Se forma una vasta cultura, pero no siempre profundizada. Algunos transcriben y hacen arreglos. Otros juegan con fragmentos y los transforman para “componer” a su manera, en sus estilos. Las herramientas de las cuales disponen sirven a la vez, en efecto, para recibir, grabar, tratar el sonido y componer. Se desarrolla así una práctica que se sitúa entre la recepción y la producción, constituyéndose como puente entre los dos, y a la cual podemos llamar «apropiación creativa». Esto obliga a abrir dos paréntesis sobre la escucha instrumentada y sobre la práctica de apropiación.

La escucha instrumentada

Glenn Gould predecía, en 1966: “En el centro de los debates tecnológicos uno se encuentra, por lo tanto, un nuevo tipo de auditor. Se trata de un auditor que participa más o menos de la experiencia. La emergencia de este fenómeno en la mitad del siglo XX es el más notable logro de la industria fonográfica. El auditor en cuestión no se conforma con analizar pasivamente; se convirtió en un asociado cuyos gustos, preferencias, modifican desde ya, aunque sean periféricamente, el objeto al cual él presta su atención. El futuro del arte musical estará condicionado, en parte, por la amplitud de su participación⁵”. La transformación de las prácticas de recepción era ineluctable. Desde hace un siglo, progresivamente, la escucha se dotó de instrumento. Una escucha musical que la desarrollamos más frecuentemente con un control remoto en la mano, para interrumpir, ir atrás, ajustar el nivel que, en esta actitud de escucha lineal, caracteriza al concierto. Aun estos medios de intervención son más bien rústicos

4 De 1948 a 1968, la composición de música electroacústica alcanzaba, en un país como Francia, a una decena de personas, tal vez dos. En 1968 se abrió una clase en el conservatorio de París, y dos años más tarde, en 1970, una quincena de jóvenes compositores fueron formados, y a su vez, dieron clases o estudios; de manera que a fines de los años 70 se contaba con varias centenas de compositores. Luego llegaron los *home-studios*, cada vez más livianos, y luego los computadores, que incluían un sistema de sonido que permitía transportar el estudio en un computador portable. La progresión fue absolutamente exponencial.

5 Glenn Gould, “L’enregistrement et ses perspectives”, publicado en 1966 dans High Fidelity Magazine (USA), cité d’après sa traduction par Bruno Monsaingeon in Glenn Gould, le dernier puritain, Fayard, Paris, 1983.

comparados con aquellos que nos preparan los laboratorios de instrumentos de escucha, permitiendo, por ejemplo, al oyente de una grabación desplazar los instrumentos de la orquesta en el espacio virtual que rodea su asiento, o de pasearse en la orquesta para oír un primer plano o determinado instrumento⁶.

En cuanto a los instrumentos de “imagería musical”, estos permiten visualizar los sonidos que son señalados por el cursor en el momento mismo en que se realiza el análisis, o en una “nota a futuro”, utilizada para sus investigaciones y publicaciones; los compositores amateurs se ampararían al presente para escuchar mejor, reescuchar y seleccionar. Es una suerte. Hay que entender que seleccionar supone elegir, delimitar, copiar, apropiarse... lo anterior es un acto que descansa sobre el juicio de la opción personal y, por lo tanto, sobre una forma de análisis. Los educadores, si comprenden aquello, se convertirán en virtuosos pedagogos.

Entre recepción y producción, las prácticas de apropiación

La apropiación no es algo nuevo en música. La interpretación en sí misma consiste en apropiarse en una parte de una partitura para hacer otro objeto sonoro, que uno ha personalizado al paso. En muchas culturas de tradición oral, uno se apropia de un repertorio, personalizándolo bajo la forma de ornamento o de enriquecimientos musicales improvisados. En Occidente, los compositores barrocos hacían mucho reemplazo de elementos musicales (de temas, de movimientos, de obras enteras, más o menos arregladas). En el siglo XIX se transcribió enormemente, lo que es también una forma sofisticada de apropiación.

Pero con el paso del siglo XIX al XX, la división entre producción y recepción se radicalizó: por un lado los que hacen, y por otro, los que reciben, es decir, los que escuchan. Y, por lo tanto, bajo esta realidad, ya no hay apropiación de nada: la obra se convierte en intangible, tanto por razones artísticas como jurídicas. Al inicio del siglo XX, transcribir ya no está de moda; la obra es pensada tanto como instrumentación como combinación de notas; pero esta, también está protegida por las sociedades de autores nacidas hacia el fin del siglo XIX. Bach no hubiera podido –en esta época– “apropiarse” de los conciertos de violín de Vivaldi, transcribiéndolos para clavecín. En cuanto a interpretar a Boulez o Berio, ni hablar, y mucho menos para un amateur. Incluso la misma interpretación requiere de una competencia especializada. El público no tiene más que escuchar y aplaudir⁸.

6 Ver Sony Francia, François Pachet, el proyecto “La Escucha Activa”, especialmente MusicSpace. <http://scrimelabri.fr/forum/programme/franois.htm>

7 Último capítulo del libro *Le son des musiques*, op. cit

8 Un organizador de conciertos pedagógicos me decía en los años 70: “les enseñamos a los niños a aplaudir” ...

La sociedad musical se ha ido así “verticalizando” al extremo: una minoría que produce, y una gran mayoría que recibe. Sin embargo, la práctica de apropiación reciente entra en confrontación con esta organización. Glen Gould predecía correctamente cuando agregaba: “En el mismo momento, (el auditor) representa, en el bien entendido, una amenaza. Sin haber estado convidado, él viene a tomar su lugar en el banquillo de las artes. Él es un potencial usurpador de poder, cuya presencia amenaza la decoración jerárquica familiar del establishment musical. ¿No es acaso atentar a las reglas de la buena conducta emitir la hipótesis de que el público pudiese liberarse de una posición servil con la cual ellos rendían homenaje a un estatuto bien establecido del mundo musical?, ¿Que de un día para otro puedan tomar parte del proceso de decisión, dominio que estaba hasta ahora reservado a los especialistas?⁹. Hay entonces una tensión latente, si no, como lo diría Bernard Stiegler, una “guerra del sensible”¹⁰ entre dos modelos de sociedad musical, una fundada sobre la difusión hacia un público objetivo para su “consumir”, el otro sobre la apropiación, la creación y una difusión “horizontal” de pares a pares.

¿Qué sociedad musical?

La sociedad “vertical”, fundada sobre la separación de los roles entre producción y recepción, se encontró reforzada, especialmente después de los años 50, por el mercado del disco, ya que en el lenguaje del comercio, producir y recibir quiere decir vender y comprar. Es en efecto, en aquellos años, cuando aparece el rock and roll, que las productoras discográficas y las cadenas radiofónica se multiplican, primero en Estados Unidos. La industria cultural adopta los métodos del marketing –teorizado desde los años 30– y, en particular en la música, se designa un “público objetivo”: los jóvenes. La “música de los jóvenes” nació en un mercado específico que se fue desarrollando, y que tuvo por efecto una uniformización de los gustos. En efecto, es mucho más rentable vender un disco a un millón de ejemplares que mil discos a mil ejemplares. El marketing ayuda, apoyado por la radio, a que se difundan principalmente los títulos (de canciones) más conocidas, lo que no hace más que ampliar la distancia entre los “grandes” y los “chicos” y a través del star-sistema, querido por las televisiones, que muestra solo las estrellas (Dalalande, en francés lo designa con la categoría de vedettes). Es la sociedad musical que conocemos todos, con sus ídolos y sus fans, sus conciertos inmensos, en salas inmensas, con una homogeneidad de gustos, deseados y cultivados. Esta estrategia, evidentemente, no afecta solo a la música, sino que a todas las representaciones simbólicas que manipula el marketing (lógica de mercado). Como lo resume

9 Ibid.

10 Es la argumentación de un coloquio intitulado “La lutte pour l’organisation du sensible: armes, enjeux, protagonistas”, tenu à Cerisy-la-Salle en mai 2004.

Bernard Stiegler: “Nuestra época se caracteriza por estar presa y controlada simbólicamente por la tecnología industrial, en la cual la estética se ha convertido cada vez más en el arma y en el escenario de la guerra económica”. Esto da como resultado una miseria, donde el condicionamiento sustituye a la experiencia¹¹. ¿Por qué “miseria”? Porque la “individuación”, para tomar la palabra de Simondon¹², a través de la cual se construye el individuo en su singularidad –por la singularidad de su experiencia que es la razón de ser– es deliberadamente combatida. La música no es la única, pero tal vez es el mejor ejemplo de esta cultura hiperindustrializada y de manipulación de los gustos.

Sin embargo, es alentador constatar que las industrias de la comunicación, después de haber consolidado esta sociedad vertical, han proporcionado los medios para generar (o engendrar) una organización social exactamente opuesta, la “sociedad horizontal”. No hay peor enemigo de la industria de la música que las industrias de software de música. Los segundos ofrecen al público los medios para apropiarse, es decir, de copiar, desmontar, reconstruir a su gusto la música y los músicos que, los primeros (industrias musicales) tratan de proteger. Así es que se van organizando dos modelos sociales que se oponen término a término. En lugar de las estrellas de renombre mundial, encontramos una multitud de personas desconocidas, las cuales, en sus casas, por pasión, discretamente, inventan, arreglan, componen. Si ellos arruinan el mercado de la industria de la música, no es solamente porque ellos copian ilegalmente, sino más bien, sobre todo, porque ellos no idolatran más a las estrellas que tratan aún de venderles. Para estos músicos, es su propia música la que les gusta.

Es su propia música lo que les apasiona. En lugar de grandes conciertos de rock, son los conciertos íntimos que ellos mismos organizan para sus amigos u otros músicos aficionados. La difusión se realiza a través de Internet o por microestudios que, sí bien, no producen un millón de ejemplares de discos, ni siquiera miles, pero sí un centenar de copias. En vez de la uniformización, esta sociedad es el terreno de invención de lo singular, de lo inclasificable. Si retomamos la oposición de Bernard Stiegler entre el condicionamiento y la experiencia, entonces podríamos decir que la sociedad vertical está puesta sobre el condicionamiento, así como la sociedad horizontal es el lugar de la experiencia. Cada una de ellas hace, produce, muestra a los otros.

¿Qué modelos y qué formación para los compositores amateur?

Este inmenso enclave de músicos que «recrean» (retocan) su música en sus hogares, ¿qué formación tienen, a qué modelos ellos se remiten? La regla

11 B. Stiegler. De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle, Paris, Galilée, 2004, p. 13.

12 G. Simondon, L'individuation psychique et collective, Paris, Aubier, 1989.

es la diversidad: cada uno con sus gustos, sus propias referencias, sus experiencias. Algunos tienen una formación musical clásica y ven en los computadores un medio para prolongar su práctica. Otros tienen como modelo la música electrónica popular.

Todos tienen como herramienta de formación lo que les ofrecen las industrias de audio digital: software o los sintetizadores que no siempre incitan a las más sofisticadas formas de creación. Ninguna institución de vocación educativa se ocupa seriamente de la posibilidad de enriquecer estas prácticas y menos aun de conocerlas mejor. Los conservatorios tienen a veces, clases de informática musical, pero no es seguro que el conservatorio sea el lugar más apropiado, puesto que estos músicos son adeptos de la circulación horizontal de la información –frecuentemente a través de internet–. Proponer una oferta de formación a través de este medio, sin duda estaría revestida, desde una perspectiva más artística que comercial, por sugerencias, análisis adaptados, software cuyo ideal no sea necesariamente lo “cíclico” y el “beat”. Algo así existe, y algunos centros de investigación musical sintieron que tenían una misión de modelaje¹³ al respecto. Sin embargo, casi todo queda por inventarse. El paradigma del sonido fue inicialmente tecnológico. El florecimiento de una nueva música se desvaneció, primero, por la ampliación de la música “sabia” (música académica), y luego, gracias a la experiencia compositiva de músicos de formación profesional. La transformación social es la tercera etapa. Ella está en curso. Nadie sabe en qué dirección se orientará: ¿hacia la música más rica, más inventiva o, por el contrario, hacia una música más banal? Este es el momento, precisamente, de reflexionar en torno a los medios para influir sobre este aspecto.

La escuela frente a la reorganización de las prácticas sociales

El desarrollo de un paradigma del sonido, una consecuencia de la erupción de las tecnologías electroacústicas y digitales, permite soñar de una continuidad en el desarrollo del gusto y de la experiencia, desde los primeros hallazgos sonoros hasta la composición de más alto nivel, que se apoya sobre la investigación y la invención.

Antes de recurrir a las máquinas, la ampliación del concepto de la música, de la nota al sonido, abre la vía a una aproximación creativa. No vamos a retomar acá los temas ya tratados por otros autores¹⁴. Solamente vamos a

13 En Francia, l'Ircam, le GRM, le MIM y otros centros, han desarrollado un software y un CD-room, a solicitud del Ministerio de Educación Nacional. En Italia citons au moins Tempo Reale, à Florence, qui a développé un logiciel et des actions pédagogiques et le Csmdb de Lecco, lieu de formation et de recherche.

14 Delalande (et une équipe de chercheurs), 2009 La nascita della musica, esplorazioni sonore nella prima infanzia, Csmdb/FrancoAngeli (encore inédit en français. Patience !) et Delalande 1984, La musique est un jeu d'enfant, Ina/Buchet-Chastel.

recordar en algunas líneas, las observaciones fundamentales para aquellos que todavía no han leído las obras citadas en referencia. Puesto que, desde aquí en adelante, tenemos el atrevimiento de llamar “música” a una creación sonora que se apoya sobre una fascinación por el sonido, y conduce a desarrollarlo por variaciones y a usarlo para expresarse o para evocar y construir intencionalmente sus formas sonoras; es por ello que podemos sostener que la producción musical comienza en la sala cuna. Ya en ese momento de las “reacciones circulares” que aparecen hacia los tres meses son una manera de prolongar una sensación agradable, eventualmente sonora, por repetición del gesto que la produjo; alrededor de los siete u ocho meses, se da lugar a variaciones y de este modo, se aproxima así a la invención musical. Entre un año y tres años, las “exploraciones” sonoras se retoman y se enriquecen una sobre la otra, los estilos individuales se afirman, las composiciones de secuencias son repetidas con variaciones, la oreja guía la mano para controlar la sonoridad: el joven explorador sonoro es a la vez instrumentista y aprendiz compositor.

El uso de lo sonoro como un medio de expresión y luego de representación alcanza un máximo de precisión hacia los cuatro años, edad en la cual no importa qué sonido toma fácilmente un valor simbólico. El sonido se integra al juego. Frecuentemente está ligado al gesto, y a través de este intermediario de la motricidad, el sonido está indirectamente asociado a la vida afectiva. Es muy natural para el niño de cuatro años, evocar lo afectivo a través de medios sonoros.

Una etapa importante es alcanzada cerca de los cinco o seis años, cuando el niño, improvisando una pequeña secuencia sobre un cuerpo sonoro, es capaz de imaginar una progresión y llegar a una conclusión y decir: “está terminado”. La conciencia de la forma aparece hacia esta edad, cuando el joven improvisador toma una distancia con respecto al instante presente, se sitúa en relación al pasado y a lo que va a venir, y puede, por lo tanto, anticipar y construir. Es más o menos a esta edad cuando también aparece el placer de entregarse a ciertas reglas y de seguirlas. Desde hace mucho, las reglas simples han sido capaces de organizar su juego, como las alternancias (dos golpes de izquierda, dos golpes a la derecha), pero ahora son organizaciones más sofisticadas que él empieza a imaginar, individual o colectivamente. Una vez que la producción sonora es consciente, organizada, cargada de un poder expresivo o evocador, el objeto de apreciación estética de parte de aquel que produce como de aquel que escucha, uno ve entonces por qué uno no podría hablar de “creación”, y ver si le siguen etapas sucesivas de elaboración, una “composición”. Cerca de los diez años, ya no es raro, en efecto, ver niños que llegan a un resultado acabado que presenta todas las características de una obra. No necesariamente habrá melodía e, incluso, mucho menos armonía en el sentido tonal, pero sí una invención y una organización sonora cargada de sentido, con momentos sucesivos, con atmósferas, con capas superpuestas constituyendo una forma de polifonía, de progresiones totalmente voluntarias y calculadas, es decir, una conclusión.

Hasta hace poco la composición fue más problemática en el colegio (escuela básica) que en el liceo. Más que los niños de menor edad, los adolescentes tienen una verdadera cultura musical. La música es incluso uno de los elementos esenciales que apoyan la sociedad que ellos conforman. Se intercambian discos, hablan de sus preferencias, se influyen mutuamente. Sin embargo, “su” música no suele ser la de su profesor. El computador puede ser la herramienta de salvación para el profesor de música, en este sentido. Seleccionar, copiar, mezclar, es una práctica que sus alumnos conocen bien, o con la cual los alumnos sueñan. ¿Qué mejor que pedirle a un colegial que practique esta escucha extremadamente fina de depredador, que los repertorios sean los más diversos, que vayan desde la música popular a la música contemporánea o clásica o étnica, y que sea capaz de elegir desde un punto de vista y por una fuerte motivación?¹⁵.

Sin embargo, antes de descomponer para recomponer, podríamos contentarnos de explorar para analizar. El Grupo de investigaciones Musicales (Groupe de Recherches Musicales), bajo la petición del Ministerio de Educación Nacional, tiene por ejemplo adaptado para el uso de los escolares el software *Acousmographie*, destinado a analizar y representar, a través de una transcripción gráfica, la música o cualquier grabación sonora¹⁶. En comparación con la escucha interactiva del disco, es un paso más hacia el análisis. Observar los usos que hacen los profesores y los estudiantes de este tipo de software es siempre una sorpresa. A veces –raramente– la clase está equipada con suficientes puestos de trabajo para que los propios estudiantes exploren la grabación sonora y subrayen gráficamente elementos o articulaciones que les parezcan pertinentes desde una determinada perspectiva. Ellos utilizan este software como herramienta de escucha y análisis. Más frecuentemente, es el profesor quien analiza y muestra, ayudándose para esto de herramientas gráficas, bajo el deseo de lo que él quiere que se escuche. Pero también hemos visto usos insólitos: en una clase de colegio, se había realizado una composición electroacústica, grabando y procesando sonidos instrumentales o captados desde el ambiente. El montaje final fue propuesto por el profesor para la otra clase, consistiendo en ajustar una partitura instrumental “en vivo”. Realizan una obra mixta y la parte instrumental debía ser ejecutada de forma sincronizada con la música compuesta bajo el soporte tecnológico. Este software *Acousmographie* se utilizó para este propósito. El sonograma representaba la composición de la primera clase, y por encima, la segunda, estaba representada a través de símbolos gráficos convencionales, las intervenciones que ellos querían agre-

15 Una experiencia significativa: en el 2000, una obra electroacústica, *Sud* de Jean-Claude Risset, fue inscrita en el programa de *Baccalauréat*, y para ayudar a los profesores a analizar los elementos conservados por el compositor, estos fueron puestos en línea. Fueron los alumnos quienes se ampararon, no para analizar la obra de Risset, sino para componer la suya propia, al punto que un concierto de música de los alumnos, basado en música de Risset, pudo ser organizado.

16 *L'Acousmographie* puede ser bajado libremente desde el sitio de GRM.

gar. En el concierto (ejecución del producto creativo), en una gran pantalla, se proyectaba esta partitura prescriptiva, guiada por el cursor, lo cual permitía a los jóvenes instrumentistas “intercalar” sus intervenciones sobre la parte pregrabada¹⁷. Vemos aquí cómo se navega entre una “escucha instrumentada” y la composición.

Sería vano pretender dar aquí una descripción de las herramientas disponibles y de los usos que ellas permiten. Todos los días (o casi) se inventan nuevas herramientas y nuevos usos¹⁸. En todos estos trabajos, es un ir y venir entre la invención y la escucha que desarrolla la atención, la exigencia y el juicio.

Hay que trazar una continuidad, desde la sala cuna hasta el liceo. Las primeras exploraciones sonoras se convierten hacia los seis años en una auténtica creación musical que encuentra un nuevo espacio en la adolescencia gracias a la tecnología digital. Pero la experiencia de la composición no se termina cuando se egresa del colegio. El colegial que ahora se convirtió en “liceano”, se va a ir mezclando muy luego con estos compositores amateur que en Francia ya son un millón y para los cuales, como nos demuestra la encuesta citada, la música es su pasión. ¿Qué peso real tiene esto en la escuela, en la evolución y en los gustos? Creemos que todavía es muy débil, comparada con la enorme maquinaria que representan las industrias de la música comercial y de los equipamientos audio-digital: algunas horas de clase o de talleres. Pero la escuela está en un buen momento para dar un salto decisivo. Aun cuando leve, una experiencia de composición, vivida en la escuela, asociada a una escucha analítica de un repertorio referencial, puede orientar la trayectoria musical del niño. Entra en una sociedad que busca un equilibrio entre la recepción pasiva de la música industrial y las prácticas de apropiación y creación que se desarrollan de una manera sorprendente. Se trata entonces de que la escuela pueda apoyarse sobre instituciones asociadas a ella (partner) –centros de investigación y ciertas industrias digitales– para ser utilizadas como una palanca, es decir, una pequeña fuerza en el lugar correcto y en la dirección correcta para hacer que este edificio se incline hacia el lado correcto .

Traducción de Cecilia Assael B.

Adaptación de Mario Carvajal C.

17 Esta realización y algunas músicas compuestas en clases de colegio son presentadas en un CDrom : “Tic, Tice, Ticce... et musiques nouvelles”, 2004, éditions Scérén (CRDP Alsace) :

www.crdp-strasbourg.fr/produits.htm

18 La documentación está a disposición de los profesores. Por ejemplo “des outils pour la musique”, cuadernos de l’ingénierie éducative, n° 43, 2003, CNDP, téléchargeable.