



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

Aportes de la Musicología a la enseñanza de la Música Popular

Juan Pablo González
Instituto de Música
P. Universidad Católica de Chile

En las siguientes páginas, pretendo situar el problema de la enseñanza profesional de la música popular desde una perspectiva histórica y cultural. Histórica, considerando la herencia europea desde la que hemos desarrollado la formación del músico en América Latina, basada en cánones artísticos y pedagógicos replicados casi sin objeciones en nuestro continente. Cultural, considerando las oportunidades que, como latinoamericanos, se nos abren para conocer, sistematizar y enseñar unas de las música más ricas en su variedad y contenido expresivo que deben existir en el mundo.

Me referiré a la música popular como una música surgida desde la fragmentación del campo musical producida a comienzos del siglo XIX. Esta fragmentación, ha creado la dicotomía entre lo artístico y lo popular, que condiciona hasta la actualidad nuestra práctica musical.

El problema de la enseñanza de la música será abordado desde la construcción canónica realizada desde la academia, deteniéndonos en el aporte básico que ofrece el Conservatorio a la enseñanza de la música popular, considerando algunos casos latinoamericanos.

Este recuento lo cierra un balance de los aportes realizados en los primeros congresos de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular, IASPM-AL, a la reflexión en torno a la enseñanza de la música popular. Finalmente intentaré algunas conclusiones de todo esto.

La división de la música

La música ha sido objeto de múltiples delimitaciones internas. Hasta fines del siglo XVIII, éstas eran horizontales, y estaban orientadas a diferenciar prácticas



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

religiosas de profanas, géneros vocales de instrumentales, y estilos nuevos de estilos antiguos. Es sólo a comienzos del siglo XIX que tales delimitaciones se hacen verticales, orientándose a diferenciar las manifestaciones artísticas de las populares.

En efecto, si en los siglos anteriores, un mismo compositor podía componer un Réquiem mientras escribía contradanzas para los bailes de la Corte, como fue el caso de Mozart hacia el fin de su vida, a partir de la década de 1830 estas prácticas se diferenciarán artística y profesionalmente. En efecto, desde Schumann y su concepto de *música trivial*, que señalará la diferencia de la música que surgía de los salones públicos y privados, los compositores cultos se relacionarán cada vez menos con la música popular de su entorno.

Si bien Beethoven seguirá componiendo danzas escocesas para sus editores ingleses, o Brahms tocará piano en bares y burdeles de Hamburgo durante su juventud, ninguno de estos compositores integrará de manera consistente la música popular de su época a su labor creativa, como lo había hecho Mozart. Ni las rapsodias húngaras ni los valeses de Brahms serán bailados, como tampoco lo serán las mazurkas ni los valeses de Chopin.

A partir del siglo XIX, en cambio, aparecerá un nuevo tipo de compositor, especializado en música popular, que tendrá a su cargo los géneros de baile y las canciones que alimentarán las necesidades musicales y sociales de los nuevos habitantes de la ciudad. Con la dinastía de los Strauss, entonces, nace el oficio de compositor popular especializado, tal como existe hasta el día de hoy.

En este nuevo escenario, serán las prácticas musicales de las comunidades rurales de los nuevos estados-nación, las que llamen la atención del compositor que quiera alimentar su labor creativa con la cultura popular. Estas prácticas tradicionales, que al ser administradas desde fuera de sus comunidades originarias se denominarán *folklore*, son las que alimenten el nacionalismo musical de la segunda mitad del siglo XIX europeo y del siglo XX latinoamericano, como todos sabemos.

Lo que me interesa destacar es que, a partir del desarrollo de la sociedad burguesa, las manifestaciones populares sólo lograrán legitimarse en la medida que



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

califiquen como un folklore de impronta premoderna vinculado al territorio de la nación, con las consiguientes dosis de arcaísmo y nacionalismo asociados. De este modo, a pesar de los acelerados cambios sufridos en la vida musical del siglo XX, debido a la industrialización y mediatización de la música, y de la enorme relevancia social, cultural y económica que ha alcanzado la música popular urbana en el mundo, ésta permanecerá prácticamente ignorada por la academia. Al tratarse de una música que no se adscribe ni a la pureza de la oralidad ni a la erudición de la escritura, la academia la ha obviado, pretendiendo dar cuenta de la totalidad del campo musical, dividiéndolo en dos grandes bloques: música de tradición escrita y música de tradición oral.

Canon y enseñanza

La institucionalización de la enseñanza musical en Occidente, se enfocó exclusivamente hacia la música escrita. Esto ha sucedido desde los orfanatos venecianos, donde enseñaba Vivaldi, y las maestrías de capilla donde Bach hacía cantar, tocar y componer a sus discípulos; pasando por las instituciones militares, donde se forman los músicos de banda; los conservatorios públicos, creados a partir del modelo ofrecido por el de París desde 1795; y las academias musicales surgidas con la consolidación de la burguesía y su concepto de “amor a la música”.

Estos han sido los ámbitos educativos donde se han desarrollado nuestros modos, métodos y hábitos de enseñar y aprender música. Habrá que esperar hasta mediados del siglo XX para que la enseñanza de la “música de todos”, como la llamara Carlos Vega, comience a ser sistematizada desde la academia, teniendo al Berklee College of Music de Boston, fundado en 1945, como modelo.

No le ha sido fácil a la academia tomar en serio una música concebida para la entretención; otorgarle valor cultural a productos y procesos de la cultura de masas; ni abordar la dimensión corporal y sonora de la música occidental. Tal vez por ello, la música popular urbana no fue incluida en los planes de estudios de las instituciones musicales y musicológicas latinoamericanas, ni en sus archivos, sino que hasta las últimas décadas del siglo XX.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

Debió pasar largo tiempo para que las expresiones de la poliforme cultura popular moderna, vinculada a la vida urbana, a los medios de comunicación y a la sociedad de masas, llegara a concitar la atención de los medios académicos y de modo más general, de los intelectuales. Su carácter híbrido y masivo, y su reproducibilidad industrial, llevó a la cultura popular de masas a quedar por un largo tiempo no sólo fuera del interés académico, sino de la propia definición de campo cultural.

Junto con los prejuicios burgueses hacia una música que es de todos, han existido razones epistemológicas que restringen la presencia de la música popular en la academia. Desde una perspectiva musicológica, podemos destacar los altos grados de intertextualidad que posee esta música. A la tradicional relación sintáctica y semántica entre texto, música y expresión a los que nos enfrentamos en el estudio de la música clásica, la música popular suma nuevas relaciones intersemióticas generadas por el *grano* de la voz, la performance, el ritmo corporal, la visualidad y el sonido editado. Esta multiplicidad textual, llama a múltiples miradas disciplinarias, lo que enriquece tanto a la musicología como a sus estrategias de enseñanza.

A pesar de haber sido fundados con 150 años de diferencia y en entornos sociales muy diferentes, el viejo conservatorio de París y la moderna escuela de Berklee tienen algo en común: la definición explícita o implícita de un canon artístico, requisito fundamental para la institucionalización de la enseñanza musical. Este canon señalará qué compositores, géneros, repertorios y prácticas interpretativas y compositivas deberán ser enseñadas y, de este modo, perpetuadas en nuestra sociedad.

Los franceses creaban su conservatorio en una época en que la ilustración ya había producido las primeras enciclopedias, historias y biografías de músicos, iniciando su consiguiente proceso de canonización. Al mismo tiempo, el período posrevolucionario requería de instituciones públicas estables al servicio del ciudadano y el canon artístico, que se perpetuaría durante el siglo XIX, era garantía de ello. Por su parte, los norteamericanos creaban su escuela en un momento en que el jazz había generado un repertorio suficientemente estandarizado –o canonizado– por las big-bands, que contaban con artistas, grabaciones y partituras de circulación mundial. Esto sucedía al



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

inicio del período de posguerra, que le auguraba a Estados Unidos una influencia política, cultural y económica en el mundo como nunca antes había imaginado.

El canon musical es altamente estimado por las instituciones, nos recuerda Philip Tagg, pues les otorga cinco atributos básicos para su buen funcionamiento: claridad de propósitos, estabilidad, economía, eficacia, y competitividad. ¹ Con el canon, entonces, podemos: a) saber con anticipación lo qué se debe enseñar, proyectando esa enseñanza en el tiempo; b) estabilizar los planes y programas de estudio; c) evitar que el cuerpo docente deba actualizar sus conocimientos constantemente; d) reducir la incertidumbre que produce la innovación y la reforma curricular; y e) controlar mejor los costos de inversión en materiales de apoyo a la docencia. Finalmente, y como suma de todo esto, la institución se hace mas manejable académica y administrativamente gracias a la existencia de un canon artístico claramente establecido.

De este modo, como señala Coriún Aharonián, educar se transforma en preparar al ser humano para la sociedad del ayer. ² Esto, que puede resultar funcional para un intérprete de música clásica, podría parecer del todo inadecuado para un músico popular, quien vive su presente como ninguno. Sin embargo, también hay que considerar que es a partir del conocimiento y manejo del pasado que podemos tomar impulso para proyectarnos al futuro, siempre que no quedemos atrapados en ese pasado artístico que debemos conocer.

Al enfrentarnos, entonces, al problema de la formación del músico popular al interior de una institución académica, tendríamos que preguntarnos por los procesos de construcción y deconstrucción canónica que guían nuestros planes de estudio. ¿Es que es posible construir cánones alternativos o estamos condenados a repetir los cánones de otros? ¿Es que el concepto mismo de canon es perverso? Si al enfrentarnos a lo popular no tenemos referencias para establecer nuestros propios juicios de valor, como

¹ Tagg, 2003: 31-32.

² Aharonián, 2004: 54.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

señala Coriún Aharonián, esto se podría deber a la ausencia de cánones específicos surgidos en esta esfera ³.

La aparición de los *Real book* –tres ilegales y tres legales– que ponía a disposición del estudiante y del músico un repertorio estandarizado de jazz; de los *songbooks* de cantautores brasileños editados por Almir Chediak (1950-2003) desde 1989; y de nuestro propio trabajo de edición, junto a Luis Advis, de tres volúmenes de *Clásicos de la música popular chilena* desde 1994, se ha tejido una red canónica donde lo oficial y lo alternativo se confunden. De este modo, sabemos qué enseñar, mientras que los propios músicos comparten un repertorio común, lo que facilita sus prácticas performativas.

En un comienzo, tanto los cánones replicados desde el Conservatorio de París como desde la Escuela de Berklee, resultaban altamente gravitantes a la hora de organizar la enseñanza de una escuela de música popular en América Latina. Los manuales de enseñanza, sistematizados y diseminados por ambas tradiciones canónicas, constituían la única bibliografía didáctica con la que podíamos contar. Finalmente, algo de contrapunto y armonía clásica había que aprender, junto con rudimentos de orquestación. Además, los manuales de solfeo traían algunas melodías populares, aunque fueran europeas.

Los profesores a los que podíamos recurrir habían sido formados con esos manuales y, en su gran mayoría, provenían del conservatorio. Sus motivaciones para contribuir a la formación de músicos populares podía ser profesionales, artísticas, económicas y hasta políticas. El hecho es que esta primera generación de profesores marcó la diferencia respecto a la relación entre músicos de academia y músicos populares tal como se había dado en el pasado latinoamericano.

³ Aharonián, 2004: 44.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

El aporte del conservatorio

En su acercamiento a la música popular, un músico de conservatorio puede tener muchas limitantes. Su manera de concebir lo rítmico es la más evidente, que lo lleva a *contarlo* todo, perdiendo swing y capacidad de anticipar el bajo, por ejemplo, o entendiendo como *síncopa*, fenómenos rítmicos que surgen de la métrica aditiva de la clave afroamericana. Si a esto sumamos su nula capacidad improvisatoria, la restricción que somete a su cuerpo mientras toca, su limitada capacidad para tocar de oído, su dificultad para crear en grupo, el afán de anteponer la teoría a la práctica, y su modo de concebir la composición como un acto individual y dependiente de la escritura, tendremos una buena muestra de estas limitantes.

Sin embargo, un músico de conservatorio también cuenta con cierto *capital artístico* que puede ser de utilidad en su acercamiento a la música popular. Consideremos, por ejemplo, su experiencia haciendo música derivada del baile y de las formas vocales; su experiencia con la vanguardia, que también ha llegado a la música popular; su propia calidad de auditor, que lo expone día a día a extensos repertorios populares; y finalmente, su capacidad e interés en establecer relaciones vivas entre música y sociedad.

De este modo, con la contribución de músicos de conservatorio, la enseñanza de la música popular en América Latina, debió inventarse a sí misma, mientras se mantenía la dependencia de lo que París y Boston habían instalado en el mundo. Es así como empezó un proceso de adaptación de sistemas de enseñanza y de manuales escolásticos. Por un lado, se adaptaba repertorio latinoamericano a métodos de solfeo, con resultados dispares, y por el otro, se abordaban contenidos clásicos que resultaban funcionales a determinados estilos canónicos de la música popular.

Al comienzo, los libros de Berklee fueron considerados *La Biblia* para el aprendizaje de la música popular, pues en cuanto a métodos de enseñanza musical, cargaban con el prestigio del método de música clásica. Con el paso de los años, nos dimos cuenta de las limitaciones de esta escuela y de sus manuales de enseñanza y en



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

los años ochenta esta institución ya perdía prestigio entre los músicos latinoamericanos. Berklee nos daba la ilusión de haber quebrado finalmente el canon que nos imponía Europa, aunque no estábamos haciendo más que cambiar los Champs-Élysées por el Central Park, mientras que nuestras selvas, pampas y montañas permanecían inexploradas para nosotros.

Al abrirse en América Latina la posibilidad de enseñanza institucionalizada de la música popular, los compositores resultaron más útiles que los intérpretes para iniciar esta tarea, pues las técnicas instrumentales y los instrumentos mismos de la música popular se encontraban lejos ya de los utilizados por la música clásica. Esto se hacía con ciertas limitaciones, pues, como hemos visto, el compositor se había alejado de la música popular, algo que se acentuaba a lo largo del siglo XX, a medida que dejaba de ser intérprete.

Si bien Erik Satie y Arnold Schoenberg habían hecho música de cabaret, compositores como Stravinsky o Bartok se limitaron a recoger y transformar material popular urbano o rural, sin participar directamente de la escena de la música popular de su época. Será a partir de la década de 1960, que algunos compositores latinoamericanos volverán a desempeñarse nuevamente en la música popular como intérpretes; Gerardo Gandini, Leo Masliah o Guillermo Rifo, por ejemplo; también como arregladores, en el caso de Rogerio Duprat; o como compositores populares, como Luis Advis y Sergio Ortega.

La experiencia latinoamericana

Distintas experiencias en la formación de músicos populares se vienen desarrollando en nuestra región desde mediados de la década de 1960. Si bien me centraré en el caso de Chile, que conozco mejor, me referiré también a iniciativas desarrolladas en otros países latinoamericanos en un intento de establecer contrastes y problemáticas comunes.

El primer paso en la formación de músicos populares en Chile, lo constituyó la Escuela Musical Vespertina de la Universidad de Chile, que funcionó en Santiago entre



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

1966 y 1973. En dicha escuela, jóvenes y adultos sin formación musical previa, podían recibir clases de compositores como Luis Advis, Celso Garrido, Melikof Karaian, Sergio Ortega y Cirilo Vila. De este modo, la música inauguraba en Chile las escuelas artísticas para adultos, desarrollando nuevas metodologías de enseñanza, algo que luego será continuado por otras artes.

En esta escuela, hubo abundantes cursos relacionados con la composición musical, como armonía, contrapunto, orquestación, e instrumentación, los que funcionaron intensivamente, acogiendo en su seno a varios músicos populares de la época, como Horacio Salinas de Inti-illimani, miembros de la familia Parra, y músicos de Quilapayún y de Los Jaivas. De este modo, lo que en el conservatorio podía requerir largos años de aprendizaje, en la Escuela Musical Vespertina era enseñado en poco tiempo, de acuerdo al desarrollo más acelerado de los músicos populares y también a su calidad de adultos.⁴ En el conservatorio, en cambio, la enseñanza temprana y media estaba enfocada hacia el niño, y los métodos de estudio podían resultar tediosos para un adulto que se iniciaba en la música.

En esta instancia de aprendizaje institucionalizada, se fue creando una red de intereses comunes, pues a la larga, los compositores también aprendieron de los músicos populares, en especial de las posibilidades que brindaban sus instrumentos y los géneros que cultivaban.

La experiencia de la Escuela Musical Vespertina y la necesidad de los propios músicos de la Nueva Canción Chilena de sistematizar su práctica musical, llevó a Quilapayún a crear una escuela de música popular bajo los auspicios de la Universidad Técnica del Estado. Esto le permitía al grupo formar nuevos músicos y renovar a sus integrantes. Así mismo, con esta escuela podían generalizar y ampliar su experiencia de las cantatas populares, género en el cual venía trabajando con Luis Advis y otros compositores chilenos, creando obras dramáticas de mayor envergadura, con miras hacia la constitución de una ópera popular

Para desarrollar su trabajo educacional, el conjunto seleccionó a cuarenta de sus jóvenes estudiantes formando seis grupos, los que, ahora bajo el nombre genérico de

⁴ Ver Becerra, 1985: 18.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

Quilapayún, recorrieron Chile desde comienzos de 1973, ofreciendo numerosos conciertos. Algunos de estos grupos continuaron en actividad después del Golpe de Estado con el nombre de Ortiga, otros formaron el grupo Barroco Andino y otros se sumaron al Quilapayún en el exilio.⁵

La administración de la enseñanza desde la propia práctica, es una atractiva posibilidad de formación musical que se ha institucionalizado en países como Colombia, donde los grupos pueden acceder fondos públicos para crear fundaciones dedicadas a la enseñanza musical, que naturalmente se ve orientada hacia la enseñanza de la propia práctica musical que estos grupos desarrollan.

La otra instancia de encuentro, enseñanza y aprendizaje mutuo entre músicos de la Nueva Canción y compositores cultos, se produjo durante el montaje de obras populares de gran formato, como es el caso de la *Cantata Santa María de Iquique* de Luis Advis. Este montaje renovó el encuentro entre oralidad y escritura, y entre creación y performance, creando un modelo de trabajo que se proyectó a otras experiencias similares. La obra terminó de componerse durante los ensayos, sumándose algunas partes interpretadas de oído a las partes escritas, formadas por las voces, las dos queñas, el violoncello y el contrabajo. Las partes interpretadas de oído correspondían al acompañamiento rítmico-armónico de las dos guitarras y el charango, basado en ritmos y toques instrumentales folklóricos sudamericanos propuestos por los integrantes de Quilapayún a Luis Advis, pero realizados sobre armonías clásicas escogidas por el compositor.

Luego de montar la base armónica, Advis les cantaba las partes vocales y las partes de las queñas –ya que el grupo no leía música– y ellos las memorizaban. De este modo, se había instaurado un modo de trabajo entre músicos clásicos y populares que servirá de antecedente para la creación y el montaje de obras posteriores, tanto en Chile como en Europa, durante el exilio.⁶

⁵ Ver Santander, 1983 y Carrasco, 1988.

⁶ Este fue el caso de las obras de Juan Orrego Salas, Gustavo Becerra, y Luis Advis montadas por Quilapayún en Francia y España en la década de 1980. Ver Carrasco, 1988.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

La aparición de dictaduras militares en América del Sur durante la segunda mitad de los años setenta, interrumpió bruscamente estos primeros acercamientos artísticos, que ya no podían institucionalizarse. Es por eso que los Talleres Latinoamericanos de Música Popular, impulsados por el músico uruguayo Luis Trochón a comienzos de los años ochenta, fueron tan importantes en restituir la reflexión, el debate y el trabajo práctico en torno a la música popular desde el ámbito del pensamiento crítico y creativo. El desarrollo de corrientes innovadoras en la música popular latinoamericana durante los años sesenta y setenta, estuvo ligado a la aparición de una generación de músicos que, desde distintas propuestas estéticas, encontraban en la música popular un vehículo de acercamiento al arte. Es esta generación la que protagonizó los Talleres Latinoamericanos de Música Popular, alimentando a una generación de relevo.

Los talleres se realizaron en forma itinerante entre 1983 y 1988 en Montevideo (1983), Rosario (1984), Río de Janeiro (1985), Sucre (1986), y Bogotá (1988). La revista *La del Taller*, vinculada a esta iniciativa constituye un documento de importancia para recoger las reflexiones y experiencias producidas en torno a los Talleres Latinoamericanos de Música Popular.

A nivel universitario, la música popular comienza a aparecer primero como cursos generales y de extensión. Estos cursos, permiten probar procedimientos, enfoques y respuestas que luego son aplicadas a experiencias más orgánicas, surgiendo programas de enseñanza de nivel superior. A fines de la década de 1990, ya existían programas de nivel universitario en Colombia y Brasil, luego seguirán los de La Plata, Villa María, Universidad Nacional de Cuyo y Conservatorio Manuel de Falla en Argentina. Las experiencias chilenas, en cambio, serán de nivel técnico-profesional, salvo los programas de extensión de la Universidad de Chile.

En la década del noventa, se consolidan en Santiago tres importantes proyectos educacionales para la enseñanza de la música popular; los de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, ahora de la Universidad ARCIS, de la Escuela Moderna de Música, y de la Escuela Pro Jazz. Estas instituciones, imparten una sólida formación instrumental, vocal y en composición y arreglos, apareciendo en la escena musical nacional una



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

generación de músicos populares de escuela, que han contribuido a subir el nivel profesional del músico chileno.

La Sociedad Chilena del Derecho de Autor, creó su escuela logrando aglutinar a suficientes instrumentistas y cantantes populares de prestigio como profesores, pero debiendo recurrir al comienzo a músicos de conservatorio para impartir materias teóricas, esto último con resultados dispares. En todo caso, importantes músicos populares chilenos del nuevo siglo han surgido de esta escuela.

Así mismo, la Escuela Moderna de Música, un conservatorio privado que imparte formación en música clásica desde 1940, se abrió a la música popular en los años noventa, logrando desarrollar un sólido programa académico al amparo de una institución que ya sabía como organizar la enseñanza musical. Entre sus logros, se encuentra el dramático avance de sus estudiantes en la armonía, cuya enseñanza descansa en la capacidad auditiva del músico popular, teorizando después de la práctica y desarrollando en forma conjunta el bajo cifrado y la clave americana. De este modo, avanzan en un año lo que en el conservatorio toma tres.⁷

Paralelamente, el Estado chileno en democracia ha impulsado dos iniciativas educacionales de apoyo al movimiento rockero: la Corporación Cultural Balmaceda 1215 y las Escuelas de Rock. Balmaceda 1215, será desde 1992 un centro de encuentro y formación permanente para estudiantes secundarios interesados en el rock, ofreciendo talleres y clínicas a cargo de destacados músicos profesionales. Así mismo, el Ministerio Secretaría General de Gobierno implementará el programa itinerante de Escuelas de Rock, cubriendo desde 1994 a 2005 cerca de cuarenta comunas en el país, y potenciando las habilidades musicales de más de 600 bandas emergentes, mediante talleres ofrecidos en forma gratuita a bandas ya existentes.

Dentro de una orientación diferente, la Academia Superior de Artes de Bogotá, que imparte docencia en teatro, artes visuales y música, ha orientando su labor hacia la música popular latinoamericana de raíz folklórica. Para ello, desarrolla un concepto integrador de las músicas populares latinoamericanas, dejando en un segundo plano al

⁷ Doris Ipinza, 23/ 4/2007.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

jazz y al rock. Las dificultades que enfrentaba a comienzos del nuevo siglo, surgían de no tener suficiente cuerpo docente de nivel universitario que pudiera impartir las materias teóricas y prácticas que se proponían. Debido a esto, debieron contratar profesores con formación clásica, con los consabidos problemas que esto genera.

En Caracas, el Instituto Universitario de Estudios Musicales, IUDEM, dependiente del Ministerio de Cultura, y surgido por la necesidad de sistematizar los estudios musicales de los integrantes del amplio movimiento de las orquestas juveniles venezolanas, se ha abierto a la formación de instrumentistas y cantantes populares desde 2005. Este instituto ha contratado a destacados músicos populares venezolanos para formar instrumentistas y cantantes, pero aún depende de la música clásica en el área teórica.

El caso cubano es interesante y, según nos informa Euridice Losada, las propuestas formativas en música popular, estuvieron ligadas al destacado músico Armando Romeu (1911-2002), fundador y director de la orquesta estable del Tropicana en 1941, y cotizado profesor de armonía e instrumentación popular en Cuba. A comienzos de los años ochenta, se implementaba el proyecto “Academización de la música popular”, donde eran usados los métodos de Breklee, con ampliaciones del propio Romeu. Actualmente, existe, a nivel nacional, la Escuela de Superación Profesional de Músicos, donde músicos populares reciben formación continua gratuita. Así mismo, se trabaja en un Centro de Adiestramiento en Música Popular Cubana, siempre bajo la inspiración del legado de Armando Romeu.⁸

El florecimiento de escuelas de música popular en América Latina durante esta última década, constituye un desafío educacional y artístico de gran envergadura, que conviene enfrentar aunando fuerzas musicales, pedagógicas y musicológicas, como este congreso nos invita a hacer.

Los aportes de IASPM-AL

La fundación de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular en Amsterdam en 1980, contribuyó a crear una creciente red interdisciplinaria de

⁸ Euridice Losada, 10/ 5/2007.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

investigadores ocupados de la música y la cultura de masas, que se organizó en ramas nacionales y regionales. La mayor de las ramas ha llegado a ser la latinoamericana. Fundada en Bogotá en 2000, congrega en la actualidad a cerca de 300 miembros de diversas disciplinas y ha realizado importantes congresos de música latinoamericana en Santiago (1997), Bogotá (2000), México (2002), Río de Janeiro (2004), Buenos Aires (2005) y La Habana (2006). El próximo congreso se realizará en Lima a mediados de 2008.

Desde el congreso realizado en Santiago de Chile en 1997, hemos propuesto una definición instrumental de música popular, que enfatiza un área particular de estudios y que puede resultar útil para guiar su enseñanza. Esta definición enfatiza la masividad, la mediatización y la modernidad como elementos constitutivos de una música popular fuertemente urbanizada en el siglo XX. De este modo, queremos diferenciarnos de las músicas populares tradicionales, comunitarias y orales, aunque siempre manteniéndonos atentos a las intersecciones que se producen entre ambas prácticas.

A diez años del congreso de Santiago, esta definición no ha perdido su funcionalidad, aunque ha sido objeto de discusiones. En América Latina, el concepto de música popular denota, por un lado, oralidad, tradición y comunidad, mientras que por el otro denota medialidad, innovación y masividad. De la primera acepción se ha ocupado la etnomusicología, la que, por extensión, ha incorporado paulatinamente desde los años noventa la segunda acepción de música popular como objeto de estudio.

Lo que está claro es que, a partir de las últimas décadas, un 80% de la música que escucha y consume el latinoamericano es una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en el modo en que la audiencia accede al repertorio, a través de la industria cultural y la tecnología, pero también en el modo en que el músico adquiere su práctica musical: a través de la escucha y reproducción de grabaciones, de las cuales aprende y recibe influencias, articulando un nuevo tipo de tradición popular, característica del siglo XX.

La música popular es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y la sensibilidad urbana, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta y que al crecer, la atesora en la memoria.

Esta música forma parte central de la modernidad y del concepto de progreso difundido desde la metrópolis. Más aún, contribuye a generar y a socializar dicha modernidad, a través de la paulatina liberación experimentada por el cuerpo y las relaciones intergenéricas; por la incorporación de la alteridad negra y mestiza a las culturas blancas dominantes; por su vocación internacionalista más que nacionalista; y por su capacidad de construir una sensibilidad colectiva en sintonía con la época. En una región donde la modernidad es un bien de llegada dispareja a la población, la música popular tiene la virtud de canalizar en forma más democrática esa modernidad, pudiendo ser apropiada por vastos sectores de la población

En América Latina, el campo de la música popular mediatizada aparece cruzado por músicas locales y tradicionales. Sin embargo, todas ellas tienen en común la paulatina incorporación de elementos modernizadores a su práctica e inserción social. La mediatización del folklore ha sido un proceso inevitable, con el consecuente desarraigo de prácticas tradicionales y la transformación del rito en espectáculo.⁹

De este modo, en IASPM-AL hemos comenzado a discutir problemas referidos a la invención y mediación de la tradición, a su utilización política y a la construcción de sus narrativas legitimantes. Al comienzo, el foco musicológico estuvo dirigido a las causas externas del cambio en la música tradicional, pero, actualmente, lo que atrae nuestro foco es el proceso de innovación desde dentro de la propia cultura musical.

La música popular ha servido para construir identidades nacionales y supranacionales, indagando e integrando identidades ajenas, y enriqueciendo así

⁹ La influencia del disco, la radio y el cine en las prácticas musicales tradicionales en el Chile rural, por ejemplo, se pueden rastrear desde comienzos de la década de 1930, en que comienzan a desaparecer varios géneros musicales tradicionales frente a la llegada de géneros mediatizados por el disco, que iniciarán un proceso de folklorización. Así mismo, el propio repertorio tradicional chileno circulará también en discos, los que se transformarán en una fuente de preservación y transmisión de la oralidad complementaria a la de la práctica y conocimiento de los cultores campesinos.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

nuestra propia experiencia del género humano. La incorporación de rasgos negros y mestizos al patrimonio cultural de muchos países latinoamericanos, se realizó más plenamente mediante esta música, contribuyendo a que dichas sociedades se enriquecieran y no a su progresivo *degeneramiento*, como anunciaban, en un principio, los detractores del mestizaje cultural.

En los congresos IASPM-AL, que han sido patrocinados por las principales universidades y centros de investigación musical de América Latina, se han presentado cerca de quinientas ponencias de investigadores y tesistas de distintas disciplinas, provenientes de casi toda la región. Los dos ejes temáticos principales de estos congresos, han surgido de la necesidad de sistematizar el estudio de problemas relativos a los géneros de la música popular y de formular enfoques de estudio apropiados a este nuevo campo.¹⁰

La educación musical ha demostrado una extraordinaria capacidad de autorreflexión en América Latina, generando organizaciones, congresos, talleres y publicaciones diversas. Los educadores musicales tienen el privilegio de haber constituido la primera organización musical de gran tamaño en la región, logrando importantes apoyos institucionales. La enorme presencia de la música popular en el medio ambiente y práctica del educando, ha repercutido en la forma en que la educación musical se está pensando a sí misma, algo que hacemos extensible a la musicología.

En el III y IV congreso IASPM-AL, realizados en Bogotá y México, la asociación le brindó plena cabida a la educación musical. De este modo, en Bogotá, se presentaron informes sobre la organización académica de escuelas de música popular; se abordó la incorporación de esta música en conservatorios y facultades de arte; se discutieron aspectos vinculados al arreglo musical; se presentaron proyectos de elaboración de materiales didácticos para la formación musical en general que incluyen música popular;

¹⁰ Junto a ellos, se han abordado colectivamente algunos de los múltiples temas específicos y transdisciplinarios que surgen del estudio de la música popular. Esto son, problemas relativos a la (des)territorialización, la violencia, la exclusión e inclusión social, la escena y el cuerpo.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

y se discutió sobre la utilización de músicas nativas como reafirmación de aspectos de la identidad en la educación musical.

En el congreso de México, se discutió sobre la inserción de la música popular en la estructura curricular y de extensión universitaria; su aprendizaje informal, tanto dentro como fuera de las escuelas de música; y la enseñanza de instrumentos populares y su relación con la construcción de identidades locales.

Las música vivas, cambiantes y mediáticas, se señalaba en el congreso de México, requieren una pedagogía musical diferente, que reivindique la creatividad, la intuición y la improvisación. Por esto, es tan necesario reflexionar sobre los procesos de enseñanza de música popular en contextos académicos, considerando las distintas mediaciones que se producen hacia los músicos a formar, las música a enseñar y los procesos de aprendizaje. Todo esto en el marco de la construcción y deconstrucción canónica, debemos agregar.

El balance del abordaje de la educación musical en el congreso de México fue optimista. Se destacó el avance en la publicación de métodos de estudio, producto del trabajo de sistematización de los propios músicos populares; y en la formación de instrumentistas polivalentes, que pueden acceder a una mayor variedad de puestos de trabajo.

Conclusiones

Los aportes que la musicología puede realizar a la formación profesional del músico popular son de distinta naturaleza. Tradicionalmente, los musicólogos nos desempeñamos en las cátedras de historia de la música y de análisis, las que, orientadas hacia la música popular, pueden ser de mucho beneficio para el músico en formación. Así mismo, el diseño y desarrollo de proyectos de investigación, tanto básica como aplicada, constituyen herramientas de trabajo imprescindibles para un área en formación que está expuesta a las tentaciones del mercado y posee una tradición académica en ciernes.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

En nuestra experiencia en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, hemos desarrollado una línea de investigación aplicada en música popular, tendiente al rescate performativo de música del pasado. Esta tendencia, iniciada en la música de concierto a mediados del siglo XX, con el movimiento de música antigua, que rescataba no sólo repertorio, sino que instrumentos, prácticas performativas y contextos sociales del pasado, la hemos llevado al IMUC con tres montajes realizados entre 2002 y 2007. Estos son *Del salón al cabaret*, *Días de radio en Chile*, y *Una noche en el Goyescas*. De este modo, hemos instalado la práctica musical popular del pasado en un contexto universitario de desarrollo del arte, integrando música y teatro; e investigación y producción artística.

Las perspectivas histórica y cultural, que vienen desarrollando la musicología y la etnomusicología estos últimos cien años en el estudio de la música y el ser humano, pueden ser enriquecidas con una perspectiva estética, perspectiva fundamental si vamos a hablar de música entre músicos. Lo que sucede es que la historia y la cultura involucran a mucha gente, no sólo a los músicos, por lo que las percepciones, respuestas corporales, necesidades sociales y construcciones simbólicas de un pueblo en un momento histórico determinado, resultan tan relevantes para la comprensión de la música como lo es el estudio de su propio lenguaje. Más aún, es en la relación lenguaje/gente donde puede articularse un juicio estético socialmente relevante. No olvidemos que el público también posee competencias musicales, que permiten que escuche, aprecie y juzgue la música que les entregamos.

De todas maneras, al juicio estético del público es necesario sumar el juicio artístico del experto, que es el músico y el musicólogo. El conservatorio, donde trabajan los expertos, siempre tuvo una influencia directa en la vida musical de nuestros pueblos. Su profesores, aulas e instrumentos permitieron el desarrollo de la práctica musical clásica en América Latina.¹¹ Era el juicio estético de los expertos, primero reunidos en

¹¹ Práctica coronada por la existencia de teatros bien implementados, construidos en los lugares más remotos del continente, ricamente engalanados y escenario de artistas de fama mundial.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

salones y teatros de mediados del siglo XIX y luego en academias y conservatorios, el que conducía la vida musical de su pueblo.

Sin embargo, con la música popular latinoamericana no ha sucedido lo mismo. El juicio del experto no ha sido diseminado desde institución musical alguna. Más bien ha permanecido al interior de los propios músicos, preservado en campos y bares, y luego rescatado como patrimonio cultural. El juicio del experto enfatiza la condición artística de la música, condición que no tiene porque perderse con su circulación y consumo masivo, puesto que la forma en que circula la música y la cantidad de personas que disfrutan de ella no tiene por qué ser evidencia de su debilidad, como creía Theodor Adorno. Nuestro desafío, entonces, es hacernos escuchar, con nuestra música y nuestros juicios, inyectando toda nuestra creatividad y perspectiva crítica en las venas de la cultura de masas.

Bibliografía

Aharonián, Coriún. 2004. *Educación, arte, música*. Montevideo: Ediciones Tacuabé.

Becerra, Gustavo. "La música culta y la Nueva Canción Chilena" *Literatura Chilena. creación y crítica*, 9/33-34, 1985: 14-21. Santander, Ignacio Q. 1983. *Quilapayún*. Madrid: Ediciones Júcar.

Carrasco, Eduardo. 1988. *Quilapayún. La revolución y las estrellas*. Santiago: Las Ediciones del Ornitórrinco.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle. 2005. *Historia social de la música popular en Chile. 1890-1950*. Santiago/La Habana: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.

González, Juan Pablo. 2005. "Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960", *Aisthesis*, 38: 194-214

Tagg, Philip. 2003. *Ten Little Tunes*. Nueva York: The Mass Media Music Scholar's Press.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

Juan Pablo González es Musicólogo del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile. Recibió su Doctorado en Musicología en 1991 en la Universidad de California en Los Angeles. Es presidente desde el año 2000 de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular, IASPM-AL. Ha publicado cerca de 30 artículos musicológicos en revistas de América Latina y Estados Unidos, ha colaborado en obras de referencia publicadas en España, Alemania, Gran Bretaña y Estados Unidos, y ha presentado cerca de 40 ponencias en congresos realizados en 10 ciudades latinoamericanas y europeas. Propone el campo de la Musicología Popular en América Latina, favoreciendo el estudio histórico-social y socio-estético de la música popular urbana de los siglos XIX y XX. Paralelamente, ha realizado estudios de compositores y obras chilenas del siglo XX, considerando su relación con las vanguardias europeas y los lenguajes locales. Ha participado activamente en la renovación de la enseñanza musicológica en Chile, contribuyendo a la creación y conducción del Magister en Musicología de la Universidad de Chile, y de la Licenciatura en Musicología de la Universidad Católica de Chile. Así mismo, ha impartido seminarios en universidades argentinas, colombianas, brasileñas y españolas. Ha desarrollado proyectos musicológicos multiprofesionales con la industria discográfica, la radio, la televisión, y las sociedades autorales, y ha escrito para la prensa cultural. Desde 1998 conduce el Premio Latinoamericano de Musicología "Samuel Claro Valdés" de la Universidad Católica de Chile. Ha sido jurado en concursos nacionales e internacionales de composición, música popular y musicología. Como presidente de IASPM-AL, le ha correspondido participar en la organización de congresos sobre música popular en Santiago de Chile, Bogotá, México, Río de Janeiro, Buenos Aires y La Habana. Desde 1982 ha recibido becas de fundaciones públicas y privadas, y de universidades chilenas y norteamericanas. Ha sido presidente de la Sociedad Chilena de Musicología; Coordinador de Artes y Humanidades del Departamento de Postgrado de la Universidad de Chile; Director de Investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; Coordinador para Chile del *Répertoire International de Litterature Musicale*; y Editor Internacional Asociado de la revista *Popular Music* de la Universidad de Cambridge. Con estudios de guitarra y composición con Ernesto Quezada y Cirilo Vila, ha participado en grupos de Nueva Canción en Santiago de Chile y Los Angeles, California. Sus piezas corales y para guitarra han sido grabadas y editadas en partitura. Entre sus publicaciones, pueden destacarse: *Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana*. del año 1986, *Clásicos de la Música Popular Chilena. 1900-1960*. de 1994, *Música Popular Chilena veinte años. 1970 - 1990*. de 1995, e *Historia social de la música popular en Chile. 1890-1950* del año 2004. Además de destacados artículos en la *Revista Musical Chilena* y de artículos de divulgación