

Para terminar estas reflexiones sobre la metodología de la enseñanza del saxofón, reitero que el verdadero estudiante de música, con sensibilidad y talento para este arte, puede afrontar los distintos lenguajes musicales. Sólo depende que su profesor le ofrezca un espíritu abierto y le inculque que debe escuchar todo tipo de música y ser muy crítico al decidir cual es la buena y cual no lo es. Pienso que hay música popular mala, así como música clásica de poca calidad. Ocurre lo mismo con la contemporánea, a veces mucha experimentación y poco arte. Ese es mi mensaje para mis discípulos, ser críticos al máximo. Al final, aprenderán a amar a Mozart, a Stockhausen, a Charlie Parker, a Debussy, a los Beatles y ellos decidirán qué lenguaje prefieren interpretar.

En la enseñanza hay que ser creativo, pero cuando existen metodologías que han sido diseñadas y probadas por nuestros antecesores es mejor no improvisar y más bien aprovechar todo lo que tienen de positivo y enriquecerlas, adaptándolas a los nuevos tiempos.

El saxofón se estudia en todas las universidades y conservatorios de los países desarrollados y en muchos países, con menos desarrollo, ha sido incorporado. El siglo XXI depara un gran futuro para este instrumento, que fue marginado por muchos durante el presente siglo. Ha ganado su lugar en la llamada música contemporánea y las nuevas generaciones de compositores quieren incluir a nuestro instrumento en su creación. Pobres los que siguen manteniendo una mentalidad aferrada al pasado, atrasada y tradicional y no reconocen a estas nuevas sonoridades que han encontrado su propio espacio en la música de este siglo.

Miguel Villafruela

La experiencia del Magister en Artes con mención en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile: algunas reflexiones en torno a la definición de un campo unitario musicológico

El objeto de este trabajo es realizar una breve enumeración de algunos problemas teóricos y prácticos encontrados en la definición de currículos, programas y ejercitaciones para nuestra práctica docente en el marco del Magister en Artes con mención en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. A la luz de las importantes reflexiones que, sobre la convergencia transdisciplinaria, se iban produciendo en la musicología y etnomusicología sudamericana (véase Grebe 1989 y 1991; Kohan 1989; Merino 1989; Ruiz 1989; Waisman 1989), dicha definición no podía sino contemplar amplios márgenes de convergencia en las prácticas disciplinarias hasta proponer un hipotético campo unitario musicológico. Si nos confrontábamos con la realidad musical de nuestro país, no podíamos desconocer la oportunidad y la conveniencia de tal enfoque. No citaré todos los términos de la articulada dialéctica en torno a estos problemas, pues creo que estos ricos aportes están presentes en la memoria de muchos musicólogos latinoamericanos.

Una hipótesis primaria y relativa modelización se puede encontrar en un artículo mío de aquellos años, publicado algo más tarde (Martínez y Palmiero 1996: 210-214) y que constituyó uno de los materiales para la definición del foco del Magister. En reflexiones similares Regula Burckhardt-Qureshi (1987: 57) afirma que: "El sonido musical variará con el cambio del contexto de su performance". Esta hipótesis se ubica, en nuestra opinión, justo en el centro de las preocupaciones por una convergencia transdisciplinaria, en el centro de lo que Waisman (1989: 25) definía como "una visión simultánea de la división tiempo con las dimensiones del espacio, de tener en cuenta en cada investigación el presente y el pasado de nuestro objeto en sus múltiples conexiones con los pasados y presentes de otros objetos", en suma, de enfocar la práctica de la musicología como un recorrido posible: una "intriga", en una amplia gama de posibilidades ofrecidas por una verdadera red de eventos y sentidos de pertinencia musical.

Existía por esos años la urgencia de afirmar una dinámica disciplinaria, si no abiertamente convergente, por lo menos sensible, atenta. Existía una práctica de investigaciones valiosísima que no podía soslayar esta convergencia, en resumen, una necesidad y una posibilidad, tanto en Chile como en Argentina, de este campo unitario o, por lo menos, convergente. Luego hemos podido asistir a polémicas y malentendidos, en congresos y revistas, sobre si algunas contribuciones eran o no de pertinencia musicológica, de cuanta reflexión específicamente sobre "música" se contenía en artículos con una fuerte óptica socio-cultural; estas objeciones provenían fundamentalmente del campo de la musicología histórica. En forma simétrica, desde una óptica etnomusicológica, se tachaban algunos estudios sobre la "música en sí" de incompletos y de meras descripciones etnocéntricas. La sospecha de "anexionismo" de parte de aquellos sectores históricamente fuertes en las instituciones musicológicas chilenas, esto es la musicología histórica, estuvo presente (y en cierta medida aún lo está) en importantes investigadores de nuestro país y de países vecinos al momento de constituir las bases teóricas de nuestro programa de Magister. En alguna mesa redonda volaron palabras gruesas y el proceso convergente apareció en toda su robusta complejidad.

Más allá de las declaradas buenas intenciones, el problema en Chile era de cimentar una práctica académica que se encontraba discontinuada desde fines del '81, de re-actualizar enfoques y, simultáneamente, de aventurar modelos de interdisciplinaria o, como se postula en esta relación, de transdisciplinaria, todo ello sumado a las continuas crisis y dificultades económicas que sufre la educación superior y la investigación musicológica en Chile y, en general, en nuestro continente.

La creación de un Magister obedeció a imperativos de un sistema universitario en crisis y de una sociedad en transición, a prioridades de desarrollo que no permitieron la creación de un postgrado como lógica consecuencia de todo un proceso renovador de los grados inferiores, sino que, por el contrario, se confió en que el Magister generaría una dinámica tal que permitiera el "derrame", el llamado "chorreo" de los estamentos superiores a toda la docencia musical de la Facultad. Es curioso el paralelo con una ideológica afirmación económico-liberis-

ta, y, justamente, tal como en la esfera económica, el tan esperado “chorreo” no ocurrió, revelándose la práctica mucho menos alegre que la teoría.

De hecho, los programas de las carreras de pregrado tenían (y aún tienen) un énfasis mal llamado “técnico”, con una casi total ausencia de las ciencias sociales y humanas; aún más grave, dichas carreras basaban su estudio en un repertorio musical limitado, fundamentalmente la música occidental de arte europea de los siglos XIX e inicios del XX, ignorando completamente la música hecha en nuestro continente, esto es, desconociendo casi la totalidad de la música que efectivamente hace y consume nuestra sociedad: ninguna referencia a las músicas de transmisión oral, de pueblos originarios o de difusión masiva, nada sobre jazz, casi nada sobre las vanguardias, en fin, era muy difícil poder concebir una reflexión sobre un campo unitario musicológico, un discurso amplio referido a la música sobre dichas bases. Cuando en nuestros países se analizan las diferencias y divergencias entre las diferentes disciplinas que constituyen la musicología, se atribuyen las causas de dichas incomprensiones en gran parte al mundo académico europeo o norteamericano, olvidando muchas veces la práctica concreta en nuestras carreras de pregrado, que consideran un solo modo posible de ver y entender la música.

Hablar de campo unitario, de transdisciplinariedad, de invención de nuevos paradigmas disciplinarios en el marco inestable en que se desarrollan las carreras de los académicos gestores de este proceso, parece ocioso y utópico, sin embargo, es la condición central para la re-inserción del estudio de la música al interior de la sociedad civil, para una re-evaluación, finalmente, del rol social de la musicología como estrategia de conocimiento de los procesos de construcción y reproducción de la cultura y la sociedad, como una fuente de diagnóstico de cómo, por ejemplo, Chile se construye y reconstruye a través de la música que produce y consume, de cómo los mecanismos de crisis y cambio social y cultural se hacen evidentes en “lo musical”; finalmente, de cómo el estudio de “lo musical” no interesa sólo a los músicos sino que al edificio social entero, que también en este espacio no-verbal teje la telaraña de conflictos no resueltos, de tensiones y tendencias.

Si, parafraseando a Burckhardt-Qureshi: “la música es un sistema de comunicación sonora [o acústica] con un uso social y un contexto cultural” (1987: 57), dicho sistema no puede ser analizado sólo en términos de su estructura sonora, será necesario realizar inferencias a nivel de las semánticas de su plano estructural, pues la práctica musical no puede ser sólo un evento de combinatorias acústicas. Es evidente que si la música es un sistema comunicativo, cumple un papel cultural, social, de reproducción de estructuras y procesos significantes generales (Rice 1987: 469-488; Gallo *et al.* 1993: 67-85; Feld 1995: 145-179 o Nettle 1995: 371-401). Existe entonces un lazo funcional entre los contextos y los actos propiamente sonoros. Desde hace tiempo, y para ello baste citar el informado artículo de I. Ruiz (1989: 8-9) al respecto, la etnomusicología ha desarrollado una cierta vocación “imperialista”, ya que el estudio de la “música en sí y en su contexto” es un programa que debiera sustentar cualquier práctica musicológica; sin embargo y para ser sinceros, es también evidente que no existe hasta ahora,

incluso al interior de la misma práctica etnomusicológica, una unidad de comprensión en lo que este paradigma pueda realmente significar. Los trabajos de Nattiez, S. Ahrom y otros distan bastante de aquellos de Feld, Blacking o A. Seeger, sólo por citar algunos ejemplos (Vandor 1989: 11-16). En verdad, la distancia por momentos es tan grande, que uno se puede preguntar hasta qué punto esos autores enfocan, no ya el mismo tipo de objeto o enfoque disciplinario, sino en torno a qué criterios pueden ser reunidos bajo una misma etiqueta disciplinaria.

Si la música es un espacio sonoro de comunicación, es necesario aclarar de qué forma se relacionan las estructuras y procesos sonoros con las estructuras y procesos no-sonoros que la componen, lo que algunos autores mal definen como "extra-musical": el contexto. Ahora bien, dichas relaciones deben tender a un grado mínimo de universalidad, si no en los datos, por lo menos en las categorizaciones de cómo estos datos (cualquiera que éstos sean) se articulan y comunican. El modo maestro de verificación no puede ser otro que la observación (como quiera que esta pueda ser definida y realizada) intersubjetiva y explicitada, la validación de la verosimilitud de los modelos así generados. De esta forma el programa del "estudio de la música en sí" no puede limitarse a los procesos y estructuras sonoras, ni tanto menos a las traducciones de éstos en otros sistemas comunicacionales (transcripciones, partituras). Así como no puede ser disuelto lo específico musical en el amplio mar contextual, tampoco puede ser reificado en una descripción o colección de datos sonoros.

En las varias tesis ya aprobadas en nuestro programa de Magister la semiótica de la música ha sido de gran ayuda para tratar de generar modelos, que pudieran dar cuenta de esta, por lo menos, doble dimensión musical: como actividad sonora y no. No creemos que sólo la semiótica pueda dar cuenta de esta condición, es evidente que un enfoque histórico moderno, que una hermenéutica, que una antropología, sólo por citar algunos enfoques, son capaces de producir esquemas bastante completos de "lo musical". Es importante que todos estos enfoques puedan, sin embargo, tener en cuenta algunos hechos que estimamos esenciales.

1. El sonido no existe como fenómeno a-cultural, éste constituye el producto de una selección entre una infinita cantidad de sensaciones perceptibles, una determinada organización, que es directamente cultural y no un dato original. Toda observación debe tomar en cuenta este hecho, así como que la posición del observador no es neutra ni transparente, que sus mismos medios técnicos están, de todas formas construidos según la propia cultura, que ellos no son más que extensiones de sus percepciones definidas culturalmente.

2. Dada la calidad del sonido arriba señalada es prácticamente imposible determinar a priori lo que es musical de lo que no lo es, aún en el caso que usemos una acepción restringida de lo musical como algo puramente sonoro. Por ello todo lo que en la observación definimos como diferente del "texto" musical (como quiera que definamos música) no puede sino ser "contexto". La relación entre texto y contexto no es única ni estática, así como la relación entre estructura y *performance* tampoco lo es: ninguna *performance* se limita a su estructura y no

puede ser explicada totalmente por ésta. Existe entonces una *performance* y una estructura del texto así como una estructura y una *performance* del contexto. El contexto ordena y determina, en una relación de forma y fondo, lo que es el texto; y también vale su inverso.

3. Las personas y las sociedades se reproducen como identidades en los espacios culturales, estos espacios pueden ser definidos en términos de procesos comunicativos. La música, como acto performántico, es un proceso comunicativo. La música es también estructura, y por lo tanto, marco conceptual, gramáticas, en suma teoría y sistema de normas. La cultura en cuanto sistema de normas es un sistema signifiante, en cuanto acto es un proceso comunicativo. El proceso comunicativo genera el sistema signifiante, así como la costumbre del acto genera la norma (Lottman y Uspenski 1995: 40-68).

4. Sistema signifiante y proceso comunicativo son generados por la necesidad de una reproducción social, de una identidad socio-cultural. Este conjunto de motivaciones y funciones sociales de la reproducción cultural hacen parte de lo que se puede definir como pre-texto: las razones sociales del porqué un individuo o un grupo de individuos generan un determinado proceso comunicativo y un posterior sistema signifiante.

5. Si el texto musical existe en la *performance*, como forma de un fondo-sistema signifiante, es evidente que el texto constituye, de alguna manera, una innovación o re-funcionalización de la norma. De este modo se relacionan la creación individual con todo aquello que una cultura sabe ya sobre el tema. Para dar un ejemplo, un *tayil*¹ mapuche concreto, específico, es una innovación de la forma *tayil* tal como ésta ha sido concebida por la cultura mapuche, de ahí el interés musicológico de considerarlo tanto un acto social como un acto individual. La comunidad mapuche, en la cual dicho *tayil* es cantado, valora y aprecia no sólo su adecuación a la norma sino que la recreación e innovación que cada *performance* específica entrega. (Dicho sea de paso, el aporte individual ha sido siempre un tema relativamente olvidado por la etnomusicología, vease Rice 1987). La persistencia en el tiempo y en el espacio de un acto, de un determinado proceso comunicativo, de un conjunto de comportamientos sonoros va generando la norma, el sistema signifiante, en definitiva aquello que a una cultura le sirve para reconocer ese acto como tal: la suma de *tayiles* genera la norma por la cual una comunidad mapuche sabe que aquello es un *tayil* el conjunto de normas o sistema signifiante constituye, de hecho el contexto del acto. El contexto se puede definir entonces como el conjunto de normas (y el modo de hacerlas) que envuelve el acto musical, es decir, el texto.

6. El contexto es un conjunto de normas, un sistema signifiante más que una serie de cosas o datos aislados, extra-musicales. ¿Cuál es el contexto de un acto musical? Simple, todo aquello que le sirve a la cultura, en la cual se produce, para definirlo como tal. El acto, en cuanto tal, es la expresión concreta de un modelo abstracto, es la realización, en cuanto proceso, de un conjunto de normas. El acto también es generador de normas, de negaciones y refuncionalizaciones

¹Canto ceremonial mapuche.

de aquellas consuetudinarias; en este sentido el acto es un texto o mejor, es la ocurrencia concreta de un texto. El acto en cuanto modelo abstracto es una unidad cultural (Eco 1982: 98), es lo que podemos definir como "obra". La "obra" es diferente de toda manifestación concreta de la misma, si la "obra" en cuanto texto constituye una innovación a todas las normas que presiden y determinan su calidad cultural, el acto en cuanto *performance* concreta constituye una innovación a la "obra" en cuanto modelo abstracto: es un texto de un texto. La ocurrencia concreta reconstruye el tipo que la determina (Eco 1982: 77).

7. Lo anterior nos llevará a afirmar que la naturaleza de las normas que constituyen el contexto o sistema significante, no es diferente de lo que constituye el texto o proceso comunicativo. El texto no es más sonoro que el contexto, el que tampoco es más extramusical que el texto ¿Qué sucede cuando, aun respetando todas las normas contenidas en el programa de ejecución (partitura) de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, en una *performance* concreta los músicos la interpretan de espaldas al público? Nos encontramos ante un acto artístico y estético que de hecho altera el contexto de esta sinfonía, se constituye en un nuevo texto, y de perpetuarse esta práctica, se podría generar una norma: las "sinfonías de espaldas", así el contexto debería incorporar un nuevo criterio discriminante: sinfonías "de frente" y "de espaldas". La perpetuación de esta práctica (bastante paradójal e improbable, aunque sí en los terrenos del arte conceptual nada se pueda negar) sólo se podría explicar por la mantención de circunstancias que la hacen necesaria: esto es, un conjunto de motivaciones y funciones sociales: una técnica de mercadeo, una corriente de identificación estética, motivos religiosos o filosóficos, etc. Todas estas motivaciones dicen relación con la reproducción socio-cultural de una identidad, de un espacio simbólico y, finalmente, político.

8. Afirmer que el contexto es extra-musical o que contiene todo lo que no "suena", no nos hace avanzar mucho en la comprensión del acto musical como fruto de un proceso y de un sistema de normas, en definitiva, no nos permite comprender "la música en sí". Afirmer que el texto es el producto simple de prácticas consuetudinarias, buscar en él sólo lo perdurable y persistente, no nos permite conocer cómo el sistema de normas se crea y reproduce, en verdad, cómo se crea y vive una cultura. Si texto y contexto se afirman y niegan recíprocamente, como forma y fondo, si se funden y determinan, es porque están hechos de la misma materia: son signos, son "cosas que están por otras cosas". En este sentido, "lo musical" está compuesto por signos de pertinencia musical, por textos, contextos y pretextos que se afirman y niegan recíprocamente, reproduciendo la cultura y las condiciones de existencia de ésta como conciencia y memoria, como acción y reflexión.

Estas consideraciones, que presiden a la formación de un modelo integral, ponen el énfasis en la explicitación de los pasos de una segmentación conceptual. La posibilidad de ello es la condición para una convivencia transdisciplinaria entre las diferentes prácticas musicológicas. La modelización de corte semiótico no es la única posible, ni tanto menos la única imaginable, pero satisface las condiciones de autoverosimilitud de sus enunciados.

En la experiencia concreta de ideación del Magister, la semiótica ha permitido, aún en una práctica bastante elemental, el confronte de ideas y experiencias diferentes, a menudo antagónicas, entre musicólogos y músicos y entre éstos y otros profesionales de las ciencias sociales y humanas. Desde sus inicios, cuando se trataba de construir *ex novo* una práctica formativa y docente, en medio de desconfianzas y dificultades, se fue afirmando la costumbre de explicitar, allí donde era posible, los pasos de una conceptualización, así como los elementos para una validación metalingüística de las metodologías y enfoques. La transdisciplinariedad se afirmó desde el momento que apareció más interesante confrontar a los musicólogos a una formación basada en focos-problemas más que en *excursus* disciplinarios, es así como los seminarios disciplinarios fueron dejando el paso a seminarios temáticos, con la presencia de diferentes expositores de distintas disciplinas. Desgraciadamente, este proceso no ha sido seguido por las otras disciplinas de nuestra Facultad de Artes, y aunque los musicólogos hemos abierto nuestros cursos y seminarios a filósofos, semióticos, estetas, comunicadores y antropólogos, nuestros colegas no han actuado recíprocamente e insisten en afirmar que “los músicos no tienen un discurso sobre la sociedad” escondiendo, quizás, un cierto temor respecto de los aspectos técnicos de una forma comunicativa que creen desconocer. ¿Es el peso de una tradición de músicos y musicólogos que enfatizaba el tratamiento “técnico” de lo musical, lo que aísla el “discurso sobre la música” del resto del debate cultural? ¿Dónde radica esta incapacidad de ver la sociedad “desde el edificio de la música”?

En verdad, si se produce un problema en nuestra sociedad, el último profesional llamado a dar su opinión será el músico o el musicólogo. El desafío a superar este límite pasa por la reflexión en torno a la calidad cultural de lo musical, la centralidad de lo musical en nuestra sociedad y la reforma radical de los cursos de pregrado y sus prácticas pseudo-profesionalizantes. Dicha reforma deberá integrar una visión más completa de la música en Chile y América, una formación más completa en ciencias sociales y humanas, una adecuación de las carreras a los espacios reales de la comunicación musical en Chile, pero para ello deberá realmente poner el eje en el estudio de lo musical como espacio de la reproducción de la sociedad, de sus sistemas significantes y de sus procesos comunicativos, de la música en sí misma, en su contexto y en su pretexto.

Jorge Martínez

BIBLIOGRAFÍA

BURCKHARDT-QURESHI, REGULA

1987 “Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis”, *Ethnomusicology*, XXI/I (invierno), pp. 57-86.

ECO, UMBERTO

1982 *Tratatto di semiotica generale*. Milán: Ed. Bompiani (primera edición, 1975).

FELD, STEVEN

1995 "Struttura sonora come struttura sociale", *Uomini e suoni, prospettive antropologiche nella ricerca musicale*. Editado por Tullia Magrini Boloña: Ed. CLUEB, pp. 145-182.

GALLO, FRANCO ALBERTO, IAIN FENLON, ROBERTO LEYDI, ANTONIO SERRAVEZZA, FRANÇOIS LISSARRAGUE

1993 "Antropologia della musica e ricerca storica", *Antropologia della Musica e Cultura Mediterranee*. Editado por Tullia Magrini. Venecia. Ed. Il Mulino, pp. 67-88.

GREBE, MARÍA ESTER

1989 "Reflexiones sobre la vinculación y reciprocidades entre la etnomusicología y la musicología histórica", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 26-31.

1991 "Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica", *RMCh*, XLV/175 (enero-junio), pp. 10-18.

KOHAN, PABLO

1989 "Comentarios sobre la unificación teórica de la musicología según las propuestas de Irma Ruiz y Leonardo Waisman", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 33-40.

LOTTMAN, YURI y BORIS USPENSKI

1995 "Sul meccanismo semiotico della cultura", *Tipologia della Cultura*. Traducido por Remo Faccani. Milán: Ed. Bompiani, pp. 39-68.

MARTÍNEZ, JORGE y TIZIANA PALMIERO

1996 "La semiótica de la música en la musicología: la coyuntura del investigador", *Investigación multidisciplinaria, estrategias integradas, lingüística, literatura y disciplinas afines*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile, (USACH), Departamento de Idiomas, pp. 201-215.

MERINO, LUIS

1989 "Hacia la convergencia de la musicología histórica y la etnomusicología desde una perspectiva de la historia", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre 1989), pp. 41-45.

NETTL, BRUNO

1995 "Escursioni nel cuore dell'America: esercizi di etnografia musicale", *Uomini e suoni, prospettive antropologiche nella ricerca musicale*, Editado por Tullia Magrini. Boloña: Ed. CLUEB, pp. 371-405.

RICE, TIMOTHY

1987 "Towards the Remodeling of Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, XXI/3 (otoño), pp. 469-488.

RUIZ, IRMA

1989 "Hacia la unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 7-14.

VANDOR, IVAN

1989 "La musica come sistema autonomo?", *Culture Musicali* Florencia: Ed. La Casa Usher-Soc. Italiana di Etnomusicologia, pp. 11-16.

WAISMAN, LEONARDO

1989 "¿Musicologías", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 15-25.