

## La Música popular y Música académica: dos miradas del arte sonoro

andres chacon contreras

### Related papers

[Download a PDF Pack](#) of the best related papers 



[CULTURA ORIGINARIA Y MÚSICA CHILENA DE ARTE.](#)

Rafael Francisco Díaz Silva

[Presencia de Violeta Parra y su manifestación ideológica en la "Sonata para guitarra" de Juan Intérprete Impertérito](#)

[Integración de Prácticas en la Composición](#)

Aurelio Silva Sáez



Universidad de Chile  
Magister en Artes con mención en Composición musical  
Seminario de Compositores I

## La Música popular y Música académica: dos miradas del arte sonoro

Andrés Chacón

Profesor Jorge Martínez

Durante la historia musical occidental hemos observado como diferentes modelos y paradigmas sobre la música han creado y definidos diversos estilos, sustentados por distintos enfoques o sistemas de composición. Cada uno de éstos contruidos con diversas reglas y normas, influenciadas por factores sociales y culturales de cada período.

Paralelamente, desde la edad media, con los juglares, trovadores y goliardos, la música de claustro y la música popular se conjugaban en espacios y formatos diferentes. La creación de neumas, y luego la escritura en pentagrama dieron pie a la homofonía, y posteriormente a la polifonía en el desarrollo de la música “de tradición escrita”. Esta característica de la escritura musical ha marcado a la música académica desde sus orígenes. No así la música popular, cuyos cantores y “tocadores” han mantenido una tradición basada en la oralidad, en el traspaso de generación en generación de melodías que se sustentan en costumbres y hechos de cierta clase de cultura o pueblo de un determinado lugar.

La música de tradición escrita se ha alimentado en la mayoría de los casos de la música popular, y de esta forma ambas han funcionado para un determinado público que reconoce algo familiar en ella, cuando el oyente es un personaje que se relaciona culturalmente con esta música.

En la actualidad la relación que tienen ambas músicas en nuestro país es diferente. La comunicación que antaño existía no es ya evidente, por lo que sus poéticas no encuentran en muchos casos, lugares comunes o puentes que converjan en un mismo discurso.

Para explicar esta situación es menester comprender qué tipo de música se hace en la academia, y cuál es la música que esta “sonando” en las radios. Ya en esta misma frase podemos encontrar una posible respuesta al fenómeno cultural que se percibe con respecto a estas dos corrientes artísticas. Para establecer una relación entre éstas músicas, utilizaremos como ejemplo dos modelos de compositores de cada una de ellas.

Para representar al modelo de Música de tradición escrita se describirán algunos aspectos de la poética de Rafael Díaz, compositor y musicólogo de la Universidad Católica de Valparaíso de vasta trayectoria en el mundo académico. Por otra parte para ilustrar el mundo popular de la música, se utilizará la propuesta estética de Horacio Salinas, guitarrista y compositor activo del grupo Inti Illimani histórico. A partir de estos dos modelos se tratará de realizar un diálogo entre estas dos realidades, encontrando puntos en común y diferencias para así encontrar nuevas luces sobre lo que definimos como música de arte actualmente.

Para Rafael Díaz la música se percibe como un fenómeno sonoro que se vivencia primero, y que luego se sustenta en un modelo explicativo, en la representación de un imaginario a partir de una idea musical nacida de la reflexión de la experiencia.

Díaz explica cómo sus vivencias en Huasquiña, con la observación de la alteración de conciencia del alférez, la percepción de los sonidos en el cementerio del lugar, y el tránsito circular que tuvo en la comunidad, fueron traducidas a una idea de temporalidad cíclica, como concepto para trabajar musicalmente el tiempo, con sonoridades e instrumentos que pertenecen al universo sonoro de la misma festividad del pueblo visitado. La música pensada y elaborada para crear efectos sonoros da cuenta de un oído elaborado que intenta recrear con instrumentos autóctonos y partícipes de la festividad en Huasquiña, una creación musical de un concepto de temporalidad diferente (el del alférez) que trata el compositor de representar desde su punto de vista. Al escuchar la obra junto con el compositor, éste conversa sobre el efecto tartini y como “algunos pueden percibirlo” aludiendo a como todos los presentes podemos escucharlo (refiriéndose a los compositores presentes en el seminario). Esto sugiere una percepción similar de oyentes que reconocen y utilizan recursos y técnicas de un panorama musical mayor (Música del Siglo XX y XXI académica) y a un oído común (capacidades auditivas y biológicas similares). Para Díaz, indirectamente, el público al cual está dirigida su música son los alumnos de composición y los compositores de este seminario en particular.

Para el musicólogo la música se relaciona con las experiencias vividas. Las problemáticas de su música radican en la percepción sonora en determinados parajes de investigación. No trata de buscar un público a quien dirigir sus creaciones. Las problemáticas de sus obras atañen a una forma de percepción de la Música, desde el sonido, desde la representación del sonido de la naturaleza (como el viento en Icalma) y los sonidos captados en diferentes localidades de nuestro país (el cementerio en la pampa en el norte), utilizando instrumentos occidentales tradicionales (instrumentos de cuerda por ejemplo) como también instrumentos andinos de culturas autóctonas de nuestro territorio (tarkas y sikus).

Podemos observar de esa forma como el compositor se relaciona con la música desde una mixtura de culturas, la occidental europea y la autóctona sudamericana, por medio de una experiencia íntima y una reflexión personal de lo vivido en sus viajes. La forma que adquiere su música, se vincula con la idea de temporalidad que él trata de representar en sus obras: el ciclo, la idea circular del tiempo. El uso de armónicos y multifónicos en las tarkas en su obra “Huasquiña” permiten dar cuenta de un manejo instrumental propio de la experiencia interpretativa con esos instrumentos, con un control sobre el sonido que se quiere

representar. El sentido de su música esta no solamente en su sintaxis, en su forma de utilizar su material sonoro, sino en un rescate del folclore y de las sonoridades de diferentes pueblos aborígenes que habitan Chile, fusionando éstas con un lenguaje contemporáneo, proveniente de la música docta de tradición escrita.

Para Horacio Salinas la creación musical nace desde una idea musical concebida internamente, en forma espontánea, que luego desarrolla en la guitarra. Salinas, guitarrista de formación autodidacta y también en parte académica, es un hombre que define una posición desde donde crea su música: lo popular, la canción, sin reflexiones sobre la forma o el tipo de música que gustaría de hacer. La música nace, según sus propias palabras, desde lo visceral, desde la sensación (Salinas, 2016)

Las problemáticas que tiene durante la creación, es respecto a la forma, en cuanto al contraste que debe haber entre dos frases, según la tradicional manera AB, que aprendió en forma particular con Luis Advis.

Para Salinas es importante el vínculo que tiene, a través de su música, con el público. “Hacer Música dentro de un contexto social, con gente que le gusta lo que estas haciendo, es impagable” (Salinas, 2016)

El material sonoro con que trabaja el líder de Inti Illimani son canciones de raíz folclórica tanto chilena como latinoamericana, haciendo arreglos musicales con instrumentos que poseen una tradición folclórica importante (guitarra, charango, bombo, quenas, etc.). La problemática principal para Salinas tiene que ver con la interpretación de sus piezas musicales, con la renovación del material creado a partir de diferentes arreglos, que permiten escuchar la misma canción, pero con diferentes clases de instrumentación para diferentes tocatas o conciertos.

Salinas habla sobre la importancia del pulso en la música, como elemento estable que permite conectar con la gente, realizando una crítica a la Música contemporánea respecto a la ausencia de esta “pulsabilidad” en gran parte de ella.

Es fundamental para el compositor que la música sea parte de un contexto social que capte el mensaje de lo que está haciendo el músico. Esta característica es propia de la Música popular y de raíz folclórica, a la cual se adhiere Salinas.

En base a esta relación del público con la música trataremos de dilucidar semejanzas y diferencias en ambas músicas, y en ambas poéticas.

En contraposición a la adherencia de las canciones populares con un contexto social, la música de tradición escrita contemporánea no está vinculada con un público masivo. No tiene una vinculación con la gente debido a diversos factores

culturales e histórico-musicales que se relacionan con el grado de elaboración de un lenguaje fuera de lo tonal. Esto no permite a la gente asimilar este universo sonoro, ya que escapa a su realidad auditiva, acostumbrados a la tonalidad, como sistema de percepción y de referencia musical (Baricco, 2003)

Así, la música contemporánea esta enclaustrada en los conservatorios, dirigida a los mismos compositores o estudiantes de composición, que perciben y dan valor a este arte, al conocer los signos y referencias que esta música alude.

La búsqueda de un público en relación con Díaz y su poética particular, no es algo explícito, y no tiene un valor a priori en su forma de componer, lo cual es parte de la estética y la propuesta de la Música contemporánea en general (Baricco, 2003).

Justamente en este punto es donde encontramos una gran diferencia con Horacio Salinas, donde esta relación con el público es esencial, y por la cual la interpretación y la renovación de las canciones creadas son algo necesario para cada concierto.

Para Alessandro Baricco, novelista y periodista, la clave de la renovación de la música culta pasa por la interpretación y el grado de espectacularidad que pueda tener ésta, de forma tal de entrar en relación con la gente, acostumbrada a estos espacios promovidos por los medios de comunicación. Las performances y los conciertos reducidos a un bajo número de oyentes, característicos de la música contemporánea se enmarcan en una tradición que no busca fines comerciales ni atraer a las masas, como intención principal.

Otra disimilitud importante entre ambas poéticas es el origen creador en cada uno. El material utilizado por Díaz corresponde a un sonido propio del ambiente que luego es filtrado y puesto en contexto según una organización que pasa por una estética contemporánea utilizando instrumentos autóctonos y tradicionales. En este sentido, existe un grado de conciencia inmediata del material que va a ser utilizado a posteriori.

En Salinas en cambio la idea musical surge de él. No podemos ser taxativos para decir que no hay un razonamiento musical, sin embargo como ocurre en muchos compositores, la idea nace en forma espontánea como una melodía, con ciertos acordes que acompañan a esta textura. No hay una reflexión sobre esta forma de componer de parte del autor. La música se desarrolla a partir de esta idea, en su forma y en su instrumentación. La influencia musical pasa por una memoria de otras canciones y piezas de raíz folclórica latinoamericana, por lo que la conciencia de donde surge el material es más difusa.

En esta diferencia significativa desde donde surge y como se desarrolla la música en ambos compositores, podemos encontrar un patrón común: la guía de cierta intuición musical. Díaz explicita esto en su discurso, no así Salinas, de quien se puede deducir esto a partir de la conversación hecha durante el seminario. Esta característica pareciera ser afín a todos los compositores visitados, y un rasgo fundamental en los creadores de todo tipo de música.

Otra semejanza importante es la raíz de las sonoridades de ambos compositores. Este origen sonoro corresponde en ambos a los instrumentos utilizados en sus composiciones, los cuales han sido utilizados como parte importante dentro de las investigaciones en campo en localidades de Chile y Latinoamérica. Estas experiencias comunes acercan estas dos poéticas en su materia, en su forma exterior, y no así en su forma y sentido.

En cuanto a este punto es importante tener claro cuáles son las finalidades de cada música.

El planteamiento de Díaz versa sobre un imaginario sonoro particular del autor, una suerte de narración de una experiencia sonora. El sentido que tiene su música va más allá de la idea meramente musical. La búsqueda de una percepción temporal diferente, por ejemplo en el caso de Huasquiña, que con su música intenta representar. Es decir, el sentido que tiene se relaciona con un concepto metafísico. Este concepto funciona como un núcleo que genera una búsqueda sonora especial. Este enfoque se basa en un punto de vista estético y no existe otro mensaje implícito o explícito en esta pieza particular (no así en Icalma). Esto no ocurre con la música en general de Horacio Salinas, en la cual el sentido que tiene no solo radica en su estética, sino también en un ámbito que se relaciona con una realidad social, política y cultural. Tampoco en ésta última radica un núcleo conceptual que la define, sino más bien son sus propios rasgos estéticos los que permiten identificarla y categorizarla (estilos y formas latinoamericanas, melodías y ritmos característicos de cada país, con sus respectivos instrumentos tradicionales).

En cuanto a este último planteamiento me parece atinente pensar en la Música como arte, y reflexionar sobre que definimos como tal. Jorge Martínez, compositor y musicólogo de la Universidad de Chile, en su artículo la obra de Arte musical: hacia una ontología de la Música (Martínez, 2010), nos habla de cómo la obra de arte está más allá de las ocurrencias concretas y la pieza misma. Esta se encuentra en el devenir que tiene ésta en el tiempo, y en la multiplicidad de significados y relaciones que genera en un determinado contexto cultural. “Es en la sociedad donde se produce la obra musical” (Martínez, 2010).

Cada obra de arte musical, se puede definir por sus ocurrencias concretas (sean conciertos, partituras, grabaciones, etc.), y por el conjunto y las relaciones entre ellas, a lo cual llamamos pieza musical. Esta se representa en un determinado contexto cultural, que conoce el lenguaje y los códigos de comunicación que están implícitos en ella. “Esto quiere decir que la obra no está terminada en sí misma, sino que supone toda una red de relaciones significantes con su contexto” (Martínez, 2010).

Una pieza musical se distingue de otra por el sentido que tiene, es decir por su finalidad y la función que ejerce sobre un contexto. De esta forma existen piezas musicales que pueden ser obras de arte y otras que en palabras de Martínez son consideradas artesanales. El sentido que cada una de estas piezas cumple, es diferente, siendo importante para las piezas artísticas romper los esquemas conceptuales que definen que es arte como parte de su discurso. Estas poseen un lenguaje complejo por lo general, son mentales, de un alto grado intelectual. No así las piezas artesanales que crean moldes similares, de una decodificación más sencilla, de una naturaleza corporal, consideradas habituales y cotidianas dentro de una cultura, cuyo sentido y búsqueda radica en cumplir ciertos roles sociales claramente definidos, y no transgredir los límites que definen que es la música, como las primeras nombradas.

Las piezas artesanales utilizan a menudo clichés musicales para relacionarse con el público y cumplir su función social, como es el caso de las bandas sonoras de películas.

Dejando claro que existen claras diferencias entre las piezas artísticas y las artesanales, se debe también hacer hincapié en las excepciones que ocurren con determinadas músicas, que si bien son de naturaleza artesanal, en la percepción social son consideradas como obras de arte, pese al cumplimiento efectivo de su rol (Martínez, 2010).

En este contexto, las piezas musicales de Horacio Salinas podríamos definirlas como artesanales, ya que no tienen como fin discutir y reflexionar sobre que es música, lo cual se observa en su lenguaje musical. La música de Salinas se enmarca en la tradición popular que utiliza la tonalidad y los modos como parte de su estructura, sin cuestionar este enfoque. Parte de las piezas instrumentales de Inti illimani sirven, en parte, para satisfacer una demanda social de “sentido de pertenencia” de espíritu latinoamericano y regionalista, a través de recursos musicales que se caracterizan por ciertos rasgueos con ritmos bien definidos como el de la cueca, el joropo, el vals, etc., reconocibles y ampliamente aceptados por nuestra cultura. No por esto sus piezas no son consideradas obras de arte, sino al contrario, el sentido que adquieren dentro del contexto social las convierten



en íconos con una apreciación altamente significativa, con lo cual nadie negaría que “el mercado testaccio” o “alturas” son obras musicales.

Las piezas de Rafael Díaz, están elaboradas con un lenguaje más complejo, poseen un núcleo conceptual y no buscan una relación explícita con el público. No podríamos llamarlas obras musicales por estos motivos, pero sí se puede decir al respecto que están en búsqueda de una percepción que transgrede los límites musicales, y que nos sitúan en otro lugar, en la contemplación de un objeto sonoro distante, el cual vamos apreciando por sus diferentes rasgos, en cuanto a sus sonidos, su textura, los colores orquestales alcanzados, y todo lo que nuestro oído alcanza a paladear (Martínez, 2010).

Otro aspecto importante para diferenciar ambas músicas, es el paradigma musical que cada una de ellas representa. Singularmente, la música popular y la música contemporánea docta se paran desde dos faros diferentes, donde cada cual ilumina y define que es música para distintos mares u océanos de gente que la escuchan.

El paradigma de la Música contemporánea docta define la música en cuanto a sonidos. Esto implica que el ruido, llámese a este un sonido molesto (y no un sonido dañino para la salud física y psicológica de una persona), puede ser parte de una pieza musical, y cumple un rol específico en ella (generar un grado de tensión, como en la música espectral por ejemplo). La música podría ser una combinación de sonidos altamente organizados con un fin estético claro, definido por el compositor. Las implicancias de esta definición abarcan un sinnúmero de estilos y géneros musicales, en la cual caben todas las categorías posibles.

El paradigma de la Música popular en cambio, se basa en el uso de una cierta textura, por lo general, la melodía acompañada, y de un material sabido y reutilizado constantemente, la tonalidad y el uso de cadencias ampliamente conocidas dentro de un rango armónico delimitado. La música es melodía, es canción, dentro de esta visión. El ruido no cabe en esta música más que como un elemento dramático dentro de un video clip o una introducción “rupturista”.

Baricco relaciona la creación de la música “ligera” o popular dentro de la modernidad (del siglo XX en adelante) con las obras de Puccini, por el sentido comercial y la búsqueda del espectáculo, que producía éste a través del teatro musical. Es por medio de éstas piezas que la idea de obra cambia en su función de ser arte, y pasan a ser reflejo de “los deseos y expectativas del público” (Baricco, 2003). Es decir comienzan a ser obras para el consumo: rápidas, sin reflexión, de fácil acceso, y no requieren esfuerzo alguno para comprenderlas. El arte musical para convertirse en producto musical. Es desde este punto de la

historia, que se van a comenzar a producir tanto obras de arte como piezas netamente comerciales, sumidas a la moda y a las necesidades de la gente, y del mercado según el autor.

Baricco propone que la espectacularidad de la música tanto de Puccini como Mahler, permiten un contacto de la gente con su propio momento histórico y cultural (la modernidad), a diferencia de la música contemporánea de la segunda escuela de Viena, que se cierra frente a su propia dialéctica musical con su sistema serial. Este sistema sería el responsable de una falta de comunicación y relación de la gente con la música contemporánea desde el siglo XX en adelante, siendo este hecho un punto de ruptura clave en la comprensión de la música docta por parte del público en general.

Podemos inferir de esta hipótesis que la Música popular es la música capaz de reflejar las necesidades de la gente en una sociedad del consumo, no así la música contemporánea docta, que no refleja su propio tiempo ni los deseos de las personas.

Existen bajo estos supuestos falsas premisas en relación a las categorías tratadas.. No toda obra contemporánea es atonal, ni tampoco toda música popular que sea “espectacular” sea el reflejo de una sociedad. El desconocimiento de la música contemporánea de compositores como Arvo Pärt, Steve Reich, Morten Lauridsen, Alberto Ginastera, entre otros, incluyen conceptos de espectacularidad que difieren de una superficialidad de gestos grandilocuentes para atraer la atención solamente, y sirven a propósitos estéticos que se originan desde una necesidad de expresión real, que no por eso no son comerciales, sino que funcionan desde una lógica de creación personal honesta, que luego una vez llevada a cabo por medio de interpretaciones, conciertos y grabaciones tienen un impacto comercial. Esta realidad permite a los compositores seguir creando y teniendo un sustento dentro de esta sociedad de consumo.

## Conclusiones

Aventurarse en la difícil tarea de definir que es música, desde lo popular o lo docto, desde el rock o la música contemporánea, es un juego sin sentido en el contexto actual. El conocer diferentes ámbitos de un mismo fenómeno sonoro, desde lo visceral, lo corpóreo hasta lo intelectual o mental, permite una mirada más amplia de un panorama que dista mucho de ser algo bien definido y categórico. La búsqueda de verdades objetivas en el arte siempre ha sido un ideal científico que pocas veces logra acercarse a la percepción de la esencia de lo musical. La contemplación de un universo sonoro heterogéneo y con diferentes

fines, logra abarcar la música como un todo, que posee distintas aristas, pero que apuntan hacia un lugar común: la expresión de una realidad musical interior que se mueve hacia algo exterior: partitura, interpretación, concierto, etc. Tener conciencia y un sentido de ese “otro” que está escuchando lo que estoy haciendo, puede ser parte o no de mi manera de relacionarme con el público, pero no me ausentan del fenómeno comunicacional.

Las distancias entre música contemporánea docta y música popular están definidas por sus sentidos y sus direcciones: ser arte y ser objeto público de consumo. Sin embargo pese a sus direcciones, en cuanto a la intencionalidad que pueda tener un compositor para crear una obra artística o una canción, pueden ser percibidas por otros como exactamente lo opuesto. Tan fundamental es así la percepción del objeto musical dentro de la sociedad, que es la que construye y define en gran medida que es arte.

Podemos intuir entonces que existe algo inmanente en aquellas piezas que trascienden en el tiempo y perduran por su capacidad de interpretación y reinterpretación según diferentes contextos culturales e históricos. De esta forma una canción de los Beatles puede ser una obra, como un Minueto de Bach una simple pieza artesanal de un teclado Casio.

Saber distinguir desde donde nos movemos y para que estamos creando, nos permite tener dirección y dar sentido a nuestra labor compositiva. A su vez, esto nos hace darnos cuenta de que queremos realmente con lo que estamos haciendo. Es por este motivo que es importante tener claro cuáles son las dialécticas de compositores doctos y populares como Díaz y Salinas, pues permiten observar cuáles son las líneas artesanales o artísticas que forman parte de mi propio material, distinguiendo cuáles son las que me confortan, o no, al crear. Es en el transitar entre estos dos mundos desde donde siento que la música me afecta, se transforma en arte y me sirve para generar oficio. Apreciar ambos mundos como parte de un todo general es la percepción que me permite vagar y crear desde un lugar más cercano a mí, más honesto y verdadero.

## Bibliografía

Baricco, A. (2003). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin, una reflexión sobre música culta y modernidad*. Madrid: Siruela.

Martínez, J. (2010). La obra de Arte musical: hacia una ontología de la música. *213*, 116-135.

Salinas, H. (3 de Mayo de 2016). Seminario de Compositores I. (J. M. presentes, Entrevistador)