

## **RESUMEN**

*Este artículo analiza la situación de la enseñanza académica de la música popular en Chile. Aparte del enfoque histórico general, se incluye además una breve teoría sobre la naturaleza de la música popular y un planteamiento de ésta como espacio cultural. Algunas de las conclusiones de este estudio apuntan a considerar los estudios sistemáticos de la música popular como un área del conocimiento abierta a la exploración y la creatividad.*

*Palabras clave: música popular, enseñanza, educación superior, Chile.*

## **ABSTRACT**

*This article analyzes the situation of the academic teaching of popular music in Chile. Apart from the general historical approach, also includes a brief theory on the nature of popular music and approach it as a cultural space. Conclusions of this study suggest considering the systematic study of popular music as an area of knowledge open to exploration and creativity.*

*Key words: popular music, teaching, higher education, Chile.*

## LA ENSEÑANZA ACADÉMICA DE LA MÚSICA POPULAR EN CHILE

*Dr. Álvaro Menanteau\**  
*Escuela Moderna de Música*

Para efectos de este trabajo, se entiende por “enseñanza académica” al estudio y la transmisión de conocimiento, realizada de manera formal, sistemática e institucionalizada, en este caso focalizada en el área de la denominada *música popular*.<sup>1</sup> Se hace esta precisión tomando en cuenta la definición previa expuesta por Coriún Aharonián, para quien *lo académico* está asociado con el respeto absoluto por las normas clásicas, en oposición a la experimentación y negación de las reglas que implica su concepto de obra artística.<sup>2</sup> Si bien no entraremos en esa área específica del problema, parece adecuado vincular nuestro concepto de enseñanza académica con la categoría “enseñanza institucional terciaria”, de la cual también hace mención el mismo autor para referirse a la formación universitaria.<sup>3</sup>

### I. UN POCO DE HISTORIA LOCAL

Históricamente la enseñanza institucionalizada de la música en Chile ha priorizado a la música docta como objeto y eje de su quehacer. Así, el Conservatorio Nacional de Música, fundado en 1849, tuvo una orientación hacia la música de raigambre europea. Algunos de sus directores fueron cantantes líricos y se fomentaba la formación de cantantes, pianistas de salón, profesores de instrumento y músicos de atril para el teatro musical.<sup>4</sup>

---

\* Correo electrónico: amenanteau@emoderna.cl. Artículo recibido el 8-4-2011 y aprobado por el Comité Editorial el 10-5-2011.

<sup>1</sup> Este artículo se basa en la ponencia presentada por el autor en el VI Congreso Chileno de Musicología, realizado en Santiago de Chile entre el 12 y el 15 de enero de 2011.

<sup>2</sup> Aharonián, Coriún (2009). “La enseñanza institucional terciaria y las músicas populares”, *Revista Musical Chilena*, 63 (211), p. 66.

<sup>3</sup> Aharonián (2009). “La enseñanza institucional...”, p. 66.

<sup>4</sup> Guerra, Cristián (2008). “José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile”, *Revista Musical Chilena*, 62 (209), p. 45.

Ya en ese primer momento de la vida musical chilena en la urbe, era posible distinguir un espacio cultural definido por el interés en fomentar y estudiar la música de arte de origen europeo, siendo esto un reflejo del gusto aristocrático de quienes detentaban el poder local. Pero la vida musical chilena no se limitaba a la urbe y el gusto aristocrático, existiendo otras músicas cuyo cultivo quedaba relegado a espacios no oficiales de la cultura local. Esta “otra música” era la música de raíz folclórica que migraba a las ciudades junto con la población rural, y también era la incipiente escena de la música urbana ajena al salón aristocrático, representada por la zarzuela y los repertorios ejecutados en locales públicos, como cafés.

Llegado el siglo XX, el Conservatorio Nacional de Música fue reestructurado y pasó a formar parte de la naciente Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Gracias a la gestión activa del abogado y compositor Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987) la creación de dicha facultad (en 1929) implicó otorgarle rango universitario a la formación musical.

La gestión de Santa Cruz definió un marco de referencia bien preciso: se estudiaba académicamente la música de arte europea, y la figura del compositor se instalaba como centro y eje de su accionar. Como *centro* en el sentido que se privilegió la formación de creadores musicales, apoyados por los intérpretes que ejecutaban sus obras y aquellas de los grandes referentes metropolitanos. Y el compositor también funcionó como *eje* del proyecto de Santa Cruz, en la medida que los compositores no sólo creaban sino también realizaban docencia e investigación musical. De este modo, hubo creadores chilenos formados en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile que incursionaron activamente en el campo musicológico, destacándose en esto el propio Santa Cruz junto a Pedro Humberto Allende, Carlos Isamitt, Jorge Urrutia Blondel, Pablo Garrido, Alfonso Letelier, Juan Orrego Salas, Gustavo Becerra y Fernando García.



**Foto 1.** Domingo Santa Cruz (a la derecha) con sus colegas durante la visita de Igor Stravinsky (sentado) en 1960. Archivo de la Sección Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Durante el largo decanato de Santa Cruz se crearon herramientas e instituciones que contribuyeron a consolidar este proyecto, como la *Revista Musical Chilena* (1945) y el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical (1943); en este último colaboraron Isamitt y Urrutia Blondel. En 1952 se creó el programa de Licenciatura en Musicología (Bustos, 1988:28), desde el cual egresaron Samuel Claro y María Ester Grebe. Claro se dedicó a los estudios de música colonial e investigó la cueca chilena; por su parte Grebe instaló el enfoque de la antropología de la música, estudiando la música tradicional en su contexto sociocultural, y publicó estudios sobre música mapuche. Paralelamente, Santa Cruz permitió crear espacios al amparo de la Universidad de Chile para estudios específicos de folclor nacional, destacándose las investigaciones de Margot Loyola y Manuel Dannemann.



**SOCIEDAD DE MUSICA DE CAMARA**

LUNES 26 DE JULIO, EN LA SALA CERVANTE  
11.º CONCIERTO DE ABONO

**PROGRAMA DE MUSICA  
POPULAR CHILENA**

Canciones del Folklore Histórico, del Tradicional y del  
Moderno, ejecutadas por los conjuntos típicos

**LOS PROVINCIANOS    HERMANAS LOYOLA  
DUO REY-SILVA        y ELENA MORENO**

Localidades en venta en la boletería del Cervantes.

SUSCRIBA SU ABONO A LA SEGUNDA TEMPORADA  
DE MUSICA DE CAMARA.

*Foto 2. Aviso de concierto de música de raíz folclórica, como sinónimo de “música popular chilena”. El Mercurio, 22/7/1943:22.*

Entonces ¿qué dejó afuera la administración de Santa Cruz? Dejó fuera la música popular, tanto en relación a su estudio como en cuanto a la formación del músico popular en tanto creador o intérprete. Por ser la Universidad de Chile la institución pionera en la formación y el estudio académico/institucionalizado de la música docta (y en menor medida de la música tradicional), esta actitud fue imitada luego por los conservatorios y escuelas de música que surgieron amparadas por el resto del circuito universitario.<sup>5</sup> Ello perpetuó la idea de que la música popular en Chile no era un campo de estudio válido para la academia local.

<sup>5</sup> Menanteau, Álvaro (2009). *Modernidad, posmodernidad e identidad del jazz en Chile: El caso de la generación de 1990 y Ángel Parra*. Helsinki: Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis XVII, p. 45.

Ante este escenario la música popular se quedó sin ser parte de la academia, y fue difundida masivamente bajo el amparo de la industria, ya sea mediante la radiodifusión, la grabación de discos, la edición de partituras, y las presentaciones en vivo en locales vespertinos y nocturnos.<sup>6</sup>

A fines del siglo XX hubo algunas instancias que permitieron vincular el mundo del músico docto con el de la música popular. Una experiencia importante en este sentido estuvo representada por el accionar de la Escuela Musical Vespertina de la Universidad de Chile, activa desde 1960 y que al momento de ser reconocida como establecimiento de educación de nivel universitario (en 1966), era dirigida por la pianista Elisa Gayán.<sup>7</sup> En dicha Escuela se impartían cursos de instrumentación, armonía, contrapunto y composición, dirigidos a adultos, ya sea aficionados, obreros o jóvenes mayores de 16 años, pero estos cursos se dictaban según los enfoques de la academia clásica. Algunos cursos estuvieron a cargo de compositores doctos como Cirilo Vila, Luís Advis o Sergio Ortega, y entre sus alumnos se contó a músicos como Florcita Motuda, Horacio Salinas y miembros de Quilapayún y Los Jaivas.<sup>8</sup> Activa hasta 1973, esta fue más bien una instancia para ilustrar a músicos populares en materias de la música docta, más que para formar músicos en la especificidad de la música popular; por ello no se podría afirmar que la Escuela Musical Vespertina era una escuela de música popular.

Otra experiencia de la misma época, más focalizada en la formación de músicos en el ámbito de la propia música popular, fue un proyecto del grupo Quilapayún. Entre 1972 y 1973 activaron una serie de talleres para músicos populares, cuyo objetivo era crear varias agrupaciones de jóvenes músicos que fuesen depositarios del estilo cultivado por Quilapayún, y que pudiesen proyectarlo.<sup>9</sup> Otras fuentes plantean que su objetivo era de continuar con el cultivo de la cantata popular (inaugurada con el trabajo conjunto con Luís Advis en 1969) y proyectarla en la creación de una ópera popular.<sup>10</sup>

Estas experiencias recién mencionadas no corresponden a la definición de *enseñanza académica* dada al principio de este artículo, y más bien constituyen experiencias de acercamiento entre músicos doctos y populares en el contexto de la vida musical chilena de fines de la década de 1960 y durante el gobierno de Salvador Allende.

Así las cosas, la primera experiencia en cuanto a llevar a la academia clásica el estudio sistemático e institucionalizado de la música popular aconteció en 1972, cuando el compositor docto y percusionista Guillermo Rifo (también con experiencia

---

<sup>6</sup> Ver la sección relativa a la música popular urbana, escrita por Rodrigo Torres en la entrada "Chile", del *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*.

<sup>7</sup> Ver nota en *Revista Musical Chilena*, <[http://revistamusicalchilena.uchile.cl/pdf/100/RMCH100\\_014.pdf](http://revistamusicalchilena.uchile.cl/pdf/100/RMCH100_014.pdf)>

<sup>8</sup> González, Juan Pablo (2007). "Aportes de la musicología a la enseñanza de la música popular". I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular, Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, Argentina, p. 9. Disponible en [http://webnueva.unvm.edu.ar/webs/congresomusical/Conferencias/02-Juan\\_Pablo\\_Gonzalez.pdf](http://webnueva.unvm.edu.ar/webs/congresomusical/Conferencias/02-Juan_Pablo_Gonzalez.pdf) (3.3.2011).

<sup>9</sup> Según el testimonio de Juan Valladares, integrante de esta experiencia.

<sup>10</sup> González (2007). "Aportes de la musicología...", p. 9.

profesional como vibrafonista de música popular) junto al pianista de jazz Mariano Casanova crearon una escuela de música popular en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile. Esta escuela estuvo centrada en las cátedras de arreglos de música popular y armonía popular; entre los alumnos de esta última cátedra, dictada por Casanova, se contaba a Valentín Trujillo y Horacio Saavedra. Debido al rechazo que esta iniciativa generó en otros profesores del Instituto de Música, la experiencia sólo alcanzó a durar un semestre.



**Foto 3.** Quinteto de Mariano Casanova (piano), junto a Sandro Salvati (saxo alto), Guillermo Rifo (vibráfono), Marcelo Fortín (bajo eléctrico) y Sergio Meli (batería). Imagen de 1974.

Posteriormente, en 1985 Patricio Ramírez inauguró la enseñanza institucional del saxofón jazzístico al interior de la academia Projazz,<sup>11</sup> y en 1989 Guillermo Rifo fundó el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, primera institución chilena de educación superior dedicada a la formación de compositores e intérpretes de música popular, conducente a un título profesional. En esta misma línea, en 1992 inició sus actividades la Escuela de Música Popular dependiente de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), anexada en 2006 a la Universidad ARCIS.

---

<sup>11</sup> Menanteau, Álvaro (2006). **Historia del jazz en Chile**. Santiago: Ocho Libros Editores, p. 115.

## II. TEORÍA SOBRE LA MÚSICA POPULAR

La riqueza de la música popular urbana queda de manifiesto en la gran variedad de estilos y movimientos musicales desarrollados en su interior desde principios del siglo XX. Estas expresiones musicales han sido potenciadas y vehiculadas por y desde la industria musical, transformando la música popular urbana en un producto de mercado a nivel planetario; según un artículo publicado en *El Mercurio* en 1996, el mercado de la industria del espectáculo asociado a la música era el más rentable del mundo, sólo superado por el tráfico de armas y el narcotráfico.<sup>12</sup>

Lo anterior da cuenta del valor cuantitativo de la música popular, pues se trata de la música que llega a mayor cantidad de auditores en el mundo, siendo la música de mayor impacto en la sociedad occidental contemporánea. Es la música que genera identidades a una mayor cantidad de personas, tanto del mundo urbano como rural, contribuyendo a generar identidades tanto individuales como colectivas, y hasta nacionales y supranacionales.<sup>13</sup>

Pero si analizamos la música popular desde el punto de vista cualitativo, la situación es más compleja. Los criterios de valor estético provenientes de la tradición docta no siempre son aplicables a esta música que se halla “al medio” entre lo docto y lo tradicional, tal como la definía en 1966 el musicólogo Carlos Vega en su ensayo sobre la *mesomúsica*.<sup>14</sup>

Tampoco las estrategias pedagógicas de la academia clásica son siempre adecuadas para la enseñanza institucionalizada de la música popular. La particular naturaleza de la música popular y sus dinámicas de transmisión y ejecución conforman un escenario donde no es recomendable aplicar sin más los textos clásicos relativos a la enseñanza de la lecto-escritura, la armonía y la investigación musicológica. La experiencia docente acumulada en Chile desde 1989 indica que es necesario acomodar los métodos tradicionales de enseñanza del solfeo, y en algunos casos generar un material nuevo, especialmente orientado a la docencia en música popular. Un ejemplo de ello es el **Manual de solfeo rítmico orientado al estudio de la música popular**, publicado en 1993 por Guillermo Rifo.

---

<sup>12</sup> *El Mercurio* (doce de mayo, 1996) p. C20.

<sup>13</sup> Ejemplos de esto son la cueca urbana, el candombe, la bossa nova, el tango, el bolero, el rock, la canción protesta, el tecno, y un largo etcétera.

<sup>14</sup> Vega, Carlos (1997) [1966]. “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos”, *Revista Musical Chilena*, 51 (188), pp. 75-96.



*Foto 4. Portada de la primera edición del libro Manual de solfeo rítmico orientado al estudio de la música popular (1993), de Guillermo Rifo.*

Algo similar ocurre en el área de la enseñanza de la armonía popular. Si bien los criterios básicos son los mismos que los aplicados en los conservatorios (construcción de acordes por terceras, identidad del acorde a través de sus inversiones, funcionalidad de los grados de una escala, etc.), la práctica de la armonía en la música popular abunda en licencias y convencionalismos que entran en conflicto con la lógica de la armonía funcional. La experiencia armónica en el jazz, por ejemplo, es el caso más estudiado en la bibliografía disponible en estos estudios.

Por su parte, los estudios musicológicos sobre música popular han debido combinar estrategias venidas tanto de la música docta (análisis de partituras) como de la etnomusicología (trabajo de campo, entrevista a cultores y transcripción), debiendo en muchos casos realizar simultáneamente el estudio histórico y la teorización.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Gómez, Zoila (ed.) (1984). **Musicología en América Latina**. La Habana: Editorial Arte y Literatura, p. 15.

Estos ejemplos recién expuestos nos indican que los estudios sistemáticos e institucionalizados sobre música popular son un área del conocimiento aún abierta al descubrimiento, la exploración y la creatividad.

### III. LA MÚSICA POPULAR COMO ESPACIO CULTURAL

Si un espacio cultural es aquello que se declara como un bien de interés cultural, y que se desea que tenga una atención preferente, podemos decir que la academia musical chilena sólo tiene en este estatus a la música docta, seguida de la música tradicional. Esto implica que, hasta el momento, la música popular urbana no ha sido considerada como un objeto de estudio que merezca rango académico en las universidades estatales.

Lo anterior puede tener varias interpretaciones. Puede ser un reflejo del clasismo arraigado en la sociedad chilena desde sus inicios, o bien una expresión de la versión de la identidad chilena a partir de la oposición civilización/barbarie.<sup>16</sup> Este trabajo no pretende dar cuenta de las razones profundas que han conducido a este estado de cosas, y es preferible pensar que este tema puede ser abordado en estudios posteriores que surjan desde la sociología, la historia o la musicología.

Si bien la formación del músico popular se ha institucionalizado en Chile desde 1989, esto ha sido realizado en institutos profesionales y academias de gestión privada; sólo el caso de Universidad ARCIS (continuadora del proyecto iniciado en 1992 por la SCD) escapa a esta tendencia. De este modo, al igual que lo ocurrido con la práctica de los repertorios de música popular desde la era de Santa Cruz en adelante, el estudio de la música popular ha debido alojarse en espacios alternativos a la academia universitaria estatal.

Sin embargo, actualmente estamos en un período de transición hacia la incorporación del estudio de la música popular en el ámbito universitario. Donde ha habido una actividad inicial es en el área de los estudios musicológicos, pues desde 1982 han empezado a realizarse tesis de pregrado focalizadas en música popular. En Santiago, tanto la Facultad de Artes de la Universidad de Chile como el Instituto de Música de la Universidad Católica han ido generando un *corpus* de investigación basado en tesis de licenciatura y magíster en musicología. A esto se han agregado las tesis provenientes desde otras universidades y de otras disciplinas, como literatura, sociología, historia, periodismo, pedagogía, diseño, e inclusive la ingeniería comercial.

Entre 1982 y 2010 se han publicado al menos 40 tesis sobre música popular. Una somera revisión de estas tesis revela un aumento sostenido en la generación de este tipo de trabajos emanados desde el ámbito universitario. Así, se ha ido gestando un importante caudal de información sistematizada según los estándares académicos tradicionales, y los

---

<sup>16</sup> Larrain, Jorge (2003). "Etapas y discursos de la identidad chilena". *Revisitando Chile. Identidades, mitos e historia*. Sonia Montesino (comp.). Santiago: Publicaciones del Bicentenario, p. 70.

profesionales que han investigado estos temas han empezado a incorporarse al mundo académico y educacional de nuestro medio. En la práctica, estas instituciones académicas han debido asumir y dar cuenta del interés de las nuevas generaciones de investigadores interesados en la música popular como objeto de estudio. La presión ha venido desde abajo, desde los alumnos de pregrado que han instalado estos temas, mientras que el asunto no ha sido abordado desde arriba, ya que la dirigencia de las universidades no ha implementado programas de pregrado que aborden la formación del músico popular, ni el estudio sistemático de la música popular como objeto de estudio.

Si la academia chilena logra integrar los estudios de la música popular en sus aulas, este será un importante paso para la legitimación no sólo de esos estudios, sino además para la legitimación del objeto mismo de estudio. Este proceso ya se ha iniciado en otros países, y es importante observar que en aquellas sociedades algunos músicos se han incorporado a la vida cotidiana de las personas más allá del ámbito del patrimonio cultural directamente asociado al quehacer musical.

#### **IV. EPÍLOGO**

Para poner un ejemplo de lo anterior, me pregunto ¿cuál es la puerta de entrada (física) a un país o ciudad importante? Generalmente es su aeropuerto. Y hay aeropuertos que llevan el nombre de algún insigne músico de la tradición docta, como Frederic Chopin en Varsovia, W.A.Mozart en Salzburgo, y Giuseppe Verdi en Parma. Curiosamente, en la actualidad existen más aeropuertos con nombres de músicos populares que doctos: el aeropuerto de Nueva Orleans lleva el nombre de Louis Armstrong, el aeropuerto de Liverpool el nombre de John Lennon, el de Río de Janeiro el nombre de Antonio Carlos Jobim, y el de Mar del Plata el nombre de Astor Piazzolla.

Este hecho de bautizar un aeropuerto con el nombre de un músico local asociado a la música popular es un gesto muy significativo. Por una parte por las implicancias de todo aquello que se proyecta a partir de este bautizo: una imagen de país, un valor agregado o un rasgo identitario. Y por otra parte, este gesto es significativo porque genera un vínculo entre la figura del músico con una expresión musical en particular. Y en los cuatro casos citados, éstos corresponden a músicas estudiadas en las academias locales: Armstrong es estudiado en el jazz, Lennon en el rock, Jobim en la bossa nova y Piazzolla en el tango.

Entonces, una última pregunta para terminar: ¿esperaremos a que la academia universitaria chilena integre los estudios de música popular para entonces proponer nombres y rebautizar el Aeropuerto Internacional de Santiago, o empezamos a proponer nombres desde ahora mismo?

## BIBLIOGRAFÍA

- Aharonián, Coriún (2009). “La enseñanza institucional terciaria y las músicas populares”, *Revista Musical Chilena*, 63 (211), pp. 66-83.
- Bustos, Raquel (1988). “La musicología en Chile: La presente década”, *Revista Musical Chilena*, 42 (169), pp. 27-36.
- Gómez, Zoila (ed.) (1984). **Musicología en América Latina**. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- González, Juan Pablo (2007). “Aportes de la musicología a la enseñanza de la música popular”. I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular, Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, Argentina. Disponible en [http://webnueva.unvm.edu.ar/webs/congresomusical1/Conferencias/02-Juan\\_Pablo\\_Gonzalez.pdf](http://webnueva.unvm.edu.ar/webs/congresomusical1/Conferencias/02-Juan_Pablo_Gonzalez.pdf) (3.3.2011)
- Guerra, Cristián (2008). “José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile”, *Revista Musical Chilena*, 62 (209), pp. 28-49.
- Larraín, Jorge (2003). “Etapas y discursos de la identidad chilena”. **Revisitando Chile. Identidades, mitos e historia**. Sonia Montecino (comp.). Santiago: Publicaciones del Bicentenario, pp. 67-73.
- Menanteau, Álvaro (2006). **Historia del jazz en Chile**. Santiago: Ocho Libros Editores.
- \_\_\_\_\_ (2009). **Modernidad, posmodernidad e identidad del jazz en Chile: El caso de la generación de 1990 y Ángel Parra**. Helsinki: Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis XVII.
- P.M. (1996). “Las cifras del sonido”, *El Mercurio* (doce de mayo, 1996), p. C20.
- S/A (s/f). [http://revistamusicalchilena.uchile.cl/pdf/100/RMCH100\\_014.pdf](http://revistamusicalchilena.uchile.cl/pdf/100/RMCH100_014.pdf).
- Vega, Carlos (1997) [1966]. “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos”, *Revista Musical Chilena*, 51 (188), pp. 75-96.