

**INSTITUTO PROFESIONAL PROJAZZ**  
**PROYECTO EDUCATIVO**

**INTRODUCCIÓN**

1. HERENCIA CULTURAL Y SOCIAL
2. ANTECEDENTES DEL INSTITUTO
3. ¿POR QUÉ EL JAZZ?
4. EL JAZZ COMO ARTE MAYOR
5. EJES DE TRANSFORMACIÓN
6. PILARES Y NOCIONES FUERZA

Creatividad. Diversidad. Integración

Identidad Musical. Domicilio Artístico.

## INTRODUCCIÓN

La historia humana siempre ha sido una mezcla de creaciones impulsadas por la complejidad del cerebro humano: conciencia, cultura y tecnología.

Nunca, en ningún momento de la historia, ha habido tantas actividades completamente revolucionarias ocurriendo en todos los ámbitos a la vez. Hoy en día somos testigos de asombrosos descubrimientos, por ejemplo, en la inteligencia informática y la inteligencia artificial que crean algoritmos que dan resultados similares al pensamiento humano, abriendo nuevos desafíos éticos y estéticos. A esto se debe sumar lo que podría considerarse como "revoluciones negativas", donde un ejemplo es la crisis climática, que ahora parece acelerarse más rápido que todas las predicciones previas. También se dan profundos procesos en los sistemas económicos, políticos, financieros, científicos, legales y la reestructuración completa de las principales instituciones y actividades humanas debido a los asombrosos avances tecnológicos que se encaminan en este sentido.

Esta complejidad nos ha estimulado a mirar el desafío del proceso formativo musical considerando esta realidad multidimensional.

La educación artística, en general, y la educación musical, en particular, consideran dimensiones subjetivas de creatividad y estética inmersas en un contexto histórico cultural, tecnológico y económico. Lo anterior, plantea fenomenológica y sistémicamente, nuevos desafíos a los procesos de desarrollo formativo inherentes a una humanidad globalizada.

Un aspecto gravitante es la valorización social del arte y la cultura<sup>1</sup> en nuestra sociedad y su influencia en la actividad artística

En la práctica ha existido una visión de no injerencia estatal donde se cultiva una lógica de subsidiariedad de la cultura, como un ámbito no productivo. Se ha declarado poner la cultura al centro de las tareas gubernamentales, pero sin implementar políticas culturales y presupuesto en proporción y consistencia con dicha intención.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Según datos de la encuesta CASEN<sup>1</sup>, en Chile hay 12.272 personas que se declaran músicos, compositores y/o cantantes. De ellos, la mayoría trabaja en forma independiente<sup>1</sup>, es decir, sin contrato laboral. Las ventas totales anuales del sector de la música alcanzan los US\$ 72,2 millones<sup>1</sup>. Se calcula que el sector creativo en Chile aporta

cerca de 2,2% del PIB<sup>1</sup>—superior a lo que aporta el sector de la pesca (0,4%)—. Sin embargo, el gasto público en cultura alcanza solo el 0,4% del presupuesto estatal.

<sup>2</sup> Lagos, R. (2000). Mensaje Presidencial 21 de mayo. p. 25. [www.camara.cl/camara/doc/archivo\\_historico/21mayo\\_2000.pdf](http://www.camara.cl/camara/doc/archivo_historico/21mayo_2000.pdf)

## 1. HERENCIA CULTURAL Y SOCIAL

El filósofo alemán Max Weber caracterizó la modernidad por “la diferenciación de las esferas culturales de valor”, es decir, la diferenciación entre el arte, la moral y la ciencia. Estas tres esferas de valor, presentes también en la filosofía griega clásica como belleza, bondad y verdad, respectivamente, fueron en cierto modo precursoras de la modernidad y su diferenciación supuso una especie de revalorización de esta, en la que cada esfera podía buscar su propia verdad sin verse violentada o dominada por las demás. Ahora se puede mirar a través del telescopio de Galileo sin el temor de verse arrastrado al tribunal de la inquisición, se puede pintar el cuerpo humano en un entorno natural, y se puede usar intervalos de terceras mayores y tritonos en obras musicales sin miedo a ser acusado de herejía ante la iglesia, y el Papa.

La *belleza*, según se ha dicho, se encuentra en el ojo del espectador, y representa las corrientes expresivas y estéticas de cada persona. La *bondad* se refiere a la esfera cultural que corresponde al valor de la moral, a la justicia y a la ética, a la forma en que nos relacionamos y compartimos un espacio cultural. Por su parte, la *verdad* tiene que ver con un criterio objetivo desapasionado; el propósito de la ciencia consiste

fundamentalmente en especializarse en verdades objetivas, empíricas y reproducibles. Es en la modernidad que estas tres esferas de valor comenzaron a discurrir por caminos cada vez más separados, llegando a disociarse. De esta manera, los dominios del arte y de la moral —de la belleza y de la bondad— fueron gradualmente circunscritos y reducidos a los procesos objetivos, exteriores y empíricos. La conciencia, la mente, el corazón y el alma de la humanidad —dado que no pueden ser registrados por el microscopio, el telescopio, la cámara de burbujas y la placa fotográfica—, han sido decretados, en el mejor de los casos, como simples epifenómenos o, en el peor de ellos, como meras ilusiones.

Esta herencia cultural y social continúa impactando fuertemente en nuestra comunidad en la valoración social del arte y, en consecuencia, en la participación de generadores y beneficiarios de la cultura, en audiencias y artistas en su interrelación con el medio laboral, en las políticas culturales, sociales y laborales y en el desarrollo de la educación en general, y el de la educación artística en particular. Es evidente que las políticas culturales no son solo una cuestión exclusiva del arte y sus tendencias y que, cuando la política pública en cultura puede pensarse a largo plazo e invertir recursos en el acceso a bienes simbólicos y mecanismos en protección de la producción local, ello influirá

de forma positiva en la construcción de identidades nacionales y desarrollo cultural y social.<sup>3</sup>

Lo anterior contextualiza una dimensión fundamental de la que es consciente nuestro proyecto educativo como instituto profesional, referida a colaborar en la búsqueda del equilibrio entre las esferas de valor en la sociedad. La formación integral profesional de músicos y artistas es una manera de contribuir al desarrollo de los talentos artísticos y potencias creativas, y de abrir nuevos espacios de encuentro, entretenimiento y apreciación artística para la comunidad, promoviendo la proliferación de escenas musicales diversas y fortaleciendo las conexiones entre arte, cultura, tecnología e instituciones.

Nos hemos comprometido con fortalecer la relevancia de la idea de una dimensión

fundamental del arte como cobijo del individuo, que esta “no se supera recortando los fondos para la cultura sino duplicándolos”, como vaticinaba Víctor Hugo hace 180 años en su conocido discurso “Del peligro de la ignorancia”<sup>4</sup>.

## 2. ANTECEDENTES DEL INSTITUTO

Los primeros programas terciarios de jazz de los que hay noticia fueron implementados primero en Austria, en 1965, por la Universidad de Graz, y luego en Estados Unidos, en 1968, por el New England Conservatory de Boston. Estos programas siguieron el ejemplo de otras escuelas y academias que, ya en 1945, enseñaban jazz como la University de North Texas y Berklee School of Music —actual Berklee College of Music, o la Schillinger House que en los años

---

<sup>3</sup> Así lo demuestra el caso de Argentina que, gracias a una política pública de largo plazo, lidera la industria cinematográfica de toda América Latina, y cuyos públicos de cine encarnan una verdadera masa crítica en torno a los imaginarios de lo común<sup>3</sup>.

También el acceso a libros puede incidir en el desarrollo cultural al generar comunidades lectoras. Chile es el único país en el Cono Sur que grava el impuesto del libro, política del Estado que podría ser una de las causantes de que la frecuencia de lectura y el consumo de libros sean inferiores al promedio<sup>3</sup>. Otro tanto podría decirse de la protección de la producción musical local en medios radiofónicos y televisivos, del reconocimiento y apoyo de organizaciones comunitarias, y de la educación, cuyos planes y programas,

desde los niveles básicos hasta los superiores, inciden en la promoción o en la limitación del desarrollo cultural del país. La casi permanente crisis actual que se manifiesta con aún mayor visibilidad y evidencia en 2020 tras la pandemia mundial del virus COVID19, que no hizo sino agudizar aun más la precaria situación de los artistas. La Unesco publicó un informe (febrero/2022) que no hace sino agudizar este complejo problema, proponiendo diversas iniciativas para superar los actuales estándares de la institucionalidad cultural. (<https://es.unesco.org/news/unesco-advierte-persistentes-inequidades-desarrollo-educacion-artistica-chile>)

<sup>4</sup> Ordine, N. (2013) *La utilidad de lo inútil*. Ed. Quaderns Crema.

30 impartía clases de improvisación y arreglos musicales.<sup>5</sup> A partir de este proceso gradual de profesionalización, el jazz comenzó a integrar un lugar central en paralelo a los tradicionales programas de música docta de colleges, universidades y conservatorios alrededor del mundo. Sin embargo, en nuestro país seguían siendo inexistentes programas de este tipo; una deuda no solo con la enseñanza musical, que redundaba en numerosas generaciones de músicos sin formación superior, sino también con el desarrollo cultural. Es conocido que los programas de grado y pregrado musical en Argentina incorporan tango, folklore y jazz.

En el año 2007, a nivel mundial existían alrededor de 500 programas colegiados de jazz (solo en los Estados Unidos había cerca de 200 universidades y 120 colleges que ofertaban jazz en sus programas), numerosas instituciones contaban con programas de magister y cinco universidades ofrecían doctorados<sup>6</sup>. En Chile se concretaba la incorporación del Instituto Profesional Projazz al sistema de educación superior — primer programa de jazz en adquirir legitimidad profesional en el país—, por parte del Ministerio de Educación. Al inicio de sus actividades como instituto profesional en

2007, los objetivos de Projazz fueron, por un lado, dar continuidad a una experiencia formativa de más de veinte años de la Academia de Música Projazz, (1985) y, por otro lado, contribuir a la educación superior del país con un programa de jazz de nivel terciario. Los programas de pregrado inéditos “Interpretación en Jazz y Música Popular” y “Composición en Jazz y Música Popular” que presentó el Instituto, entregaban justamente aquella formación profesional que no existía hasta esa fecha, materializando una importante y necesaria contribución a la educación superior y propiciando el desarrollo de una escena cultural nacional diversa y productiva.

### 3. ¿POR QUÉ EL JAZZ?

La premodernidad es preracional,  
*preperspectívica*.

La modernidad es racional y  
*perspectívica*.

La posmodernidad es postracional y  
*aperspectívica*.<sup>7</sup>

#### El jazz como ícono de la posmodernidad<sup>8</sup>

Muchos coinciden en que el siglo pasado comienza con un hito revolucionario: la cuarta dimensión. El continuo espacio-tiempo

<sup>5</sup> Baker, D. (1979). *Jazz Pedagogy*. Maher Publications.

<sup>6</sup> JazzTimes Magazine. 2006

<sup>7</sup> Gebser, J. (1949) *Origen y Presente*, p.899, extracto adaptado.

<sup>8</sup> Abufhele, G. (2016). *La enseñanza del jazz*. Artículo del libro catálogo curatorial de Exposición “Historia del Jazz en Chile”.

descubierto por Albert Einstein, marcó la emergencia de la posmodernidad.

Este fue un hallazgo que sacudió los cimientos de la cultura e influyó en todas las áreas del desarrollo humano, desde la ciencia hasta el arte, desde el psicoanálisis hasta las ciencias sociales.

Si hasta la modernidad en el arte se consideraban tres dimensiones: en la pintura largo, ancho y profundidad (perspectiva) y en la música: ritmo, melodía y armonía (tonalidad), en la posmodernidad se agrega la cuarta dimensión, *el tiempo*, en el sentido de *libertad respecto al tiempo*; el *achronon*.<sup>9</sup>

En la pintura, por ejemplo, se trasciende el sentido figurativo, y se busca no solo representar la realidad tridimensionalmente acogiendo los cuerpos en el espacio, sino concretar el espacio y tiempo tetradimensionalmente, haciendo visible un componente (a)temporal que no estaba considerado. Primero con el impresionismo, el posimpresionismo y luego el arte abstracto.

En la literatura y la dramaturgia, las escenas y los actos de las obras literarias y/o teatrales se suceden al margen del tiempo cronológico. Mezclando pasado, presente y futuro, incorporando *un tiempo psicológico*.

En el teatro posdramático se abre el texto y se desplaza al total de la puesta en escena.

En el cine se encapsula el tiempo y el espacio entregando como resultado una fenomenal experiencia fenomenológica espacio-temporal-sonora agregando nuevas dimensiones cualitativas.

Si la perspectiva, la tercera dimensión, proporcionó profundidad liberando el espacio en las artes visuales.

En la música, la profundidad de la armonía liberó su espacio sonoro, con la perspectiva que entrega la tonalidad.<sup>10</sup>

Jean Gebser acuñó el término *aperspectívico*, para indicar la capacidad de considerar todas las perspectivas a la vez, sin privilegiar a ninguna como perspectiva final. En el argot académico musical esto equivaldría a la *atonalidad*, lo que no significa una antítesis de lo tonal, sino más bien una *liberación* de lo tonal.

Diversos músicos y teóricos occidentales propusieron nuevos caminos buscando transformaciones más allá de la tonalidad Mayor-Menor. Ferruccio Busoni, publica en 1906 “Proyecto de una nueva estética del arte musical”. En ella habla de que es el designio de la música el *ser libre*, puesto que su «materia es transparente», y ella misma *es libre*. Hans Heinz Stuckenschmidt escribe en “Nueva Música” el capítulo «Estilo musical de *la libertad*», dedicado a las Seis piezas para

---

<sup>9</sup> Gebser, J. (1949) *Origen y Presente*, extracto adaptado.

<sup>10</sup> Idem

piano opus 19, compuestas por Arnold Schoenberg en 1911 que se aproximan a una *libertad absoluta* en armonía, melodía, ritmo y forma.

Igor Stravinski, Ernest Ansermet, Theodor Adorno y Hermann Scherchen, cada uno en su propia terminología, abordaron la dimensión del tiempo. El mismo Schoenberg, ya en sus primeros escritos teóricos, en los que se refiere a la teoría de la relatividad de Einstein, trata con prioridad el tema del tiempo.<sup>11</sup> Todos estos pioneros musicales buscaban superar las fijaciones primarias de la métrica y la tonalidad como aspectos de la estética.<sup>12</sup>

*Jazz* invoca una amplia tradición cultural y musical, mucho más allá del vocablo jazz, asociado a un género o estilo específico. Surgió como ícono de la posmodernidad como parte de un proceso de hibridación cultural de manifestaciones de culturas afroamericanas y europeas e integró con naturalidad el acervo de la tradición musical occidental y la cognición musical (racional, perspectíva) propia de la modernidad artística de la época previa, con un sistema tonal que había gobernado por cuatrocientos años la música occidental: el monumental *Sistema Armónico Mayor-Menor*<sup>13</sup> con sus antecedentes,

consecuentes, proporciones naturales y perspectiva en tres dimensiones —el ritmo, la melodía y la tonalidad—, asociadas al concepto de belleza canónica, de la cual Bach, como cumbre irradiante de música mental crea, en gran medida, una *música para ser leída*.<sup>14</sup>

Junto con integrarse a la tradición musical occidental y al Sistema Mayor-Menor, el jazz recupera la improvisación; la creación musical en el momento presente, como elemento central del discurso musical, la cual era una práctica común en los músicos de la tradición musical europea, al igual que en muchas de las músicas populares y folklóricas de diversas comunidades del planeta y que apela más a un proceso integrado que a una estilística o tendencia circunstancial y que convoca a la creatividad como elemento central de la actividad musical.

Tal como en su momento la tradición musical europea occidental comienza a valorarse como arte universal, pasando a ser parte de una consciencia individual y colectiva, el jazz, dentro del vasto espectro de la música afroamericana, que abarca desde los lamentos y danzas del campo, las canciones de trabajo y los *spirituals* que surgieron por primera vez en las plantaciones del sur de EE.UU., y que

---

<sup>11</sup> Gebser, J. (1949) *Origen y Presente*, extracto adaptado.

<sup>12</sup> Wilber, K. (2000). *The Collected Works*, Vol. VI. Shambala Publications Inc.

<sup>13</sup> Vincent, J. (1951) *Los Modos Diatónicos en la Música Moderna*.

<sup>14</sup> Gebser, J. (1949) *Origen y Presente*, extracto adaptado.

superando el holocausto de la esclavitud llegan hasta la actualidad a la iglesia afroamericana y a la emergencia de sub estilos y géneros como el blues, funk, rock, bebop, tecno pop, hip hop, extendiendo sus raíces y permeando las fronteras norteamericanas y haciendo aportes cualitativos al desarrollo de la estética musical a través de un continuo aún más amplio que incluye:

**Improvisación**, aporte fundamental del jazz que es precisamente *la libertad respecto del tiempo*, nuevas estructuras rítmicas, melódicas y armónicas que, de la misma forma que los pioneros antes mencionados, flexibiliza la lógica antecedente-consecuente, el *tiempo* de manera individual y/o colectiva, introduciendo pasajes *outside* de la armonía (atonales), redefiniendo el uso de escalas modales, simétricas, y alteradas.

**Swing**, la subdivisión natural del *beat* en tres tiempos en vez de dos, definido por Gunther Schuller como “la colocación *temporal* exacta de una nota en el lugar que le corresponde”,<sup>15</sup> transmitiendo una vitalidad al pulso musical, que a nivel sensible, es imposible sustraerse en el momento en que está ocurriendo. Se podría pensar que estas dinámicas de proceso

musical pueden aplicarse a otras prácticas que no sean jazz, como en la música clásica o en el dodecafonismo, pero la diferencia radica en que, como lo puso un músico de jazz: “*para decidir si usar Si o Si bemol, en una improvisación debo decidir en un milisegundo, y en una composición me puedo tomar dos semanas.*”<sup>16</sup>

**Uso creativo de modos** distintos de los tradicionalmente usados dentro del Sistema Mayor.<sup>17</sup>

**Modalización de las Escalas Menor Armónica y Melódica** (esta última conocida como *Escala Menor de Jazz*).<sup>18</sup>

**Escala de Blues**, la primera escala de origen norteamericano<sup>19</sup>. Según Leonard Bernstein, que la llamó escala de jazz, “*se usa melódicamente; solo en la melodía, ya que la armonía que va por debajo sigue usando notas naturales contra los bemoles de la melodía lo que provoca una disonancia. Y hay una razón para eso. Es porque buscan una nota que no está ahí, sino en algún lugar entre las dos. Se llama cuarto de tono. El cuarto de tono nos llegó de África, que es realmente la cuna del jazz y donde los cuartos de tono son*

<sup>15</sup> Schuller, G. (1973). *El Jazz, sus Raíces y su Desarrollo*. Ed. Víctor Leru.

<sup>16</sup> Pat Metheny, entrevista 2021, diario El Clarín, Argentina.

<sup>17</sup> El año 1959 muestra dos hitos: Miles Davies publica el álbum *Kind of Blue* con composiciones modales, es el disco más exitoso en la historia del jazz con 4 millones de copias vendidas y George Russell publica el libro *The Lydian*

*Chromatic Concept of Tonal Organization*, iniciando a una nueva etapa de aperturas y desarrollos composicionales

<sup>18</sup> I: *Menor Melódica*. II: *Doria*, b2. III: *Lidia Aumentada*. IV: *Lidia*, b7. V: *Mixolida* b6. VI: *Locria* #2. VII: *Superlocria*.

<sup>19</sup> Grove, Dick. (1971), *Enciclopedia de Teoría y Armonía aplicada a la Improvisación*. (1985), Alfred Publishing Co., Inc.



*muy comunes.*”<sup>20</sup> Las *blue notes* no se pueden escribir en la notación occidental estándar, ya que se encuentran entre los semitonos de la escala cromática europea occidental. Estas *blue notes* probablemente se desarrollaron porque la mayoría de la música de África occidental no contiene intervalos tan pequeños como nuestro semitono. Gran parte de la música africana se basa en la escala pentatónica, o escalas que se aproximan mucho a ella (grados I, II III, V y VI de la escala mayor). Cierta música africana se basa en realidad en una escala equiheptatónica que divide la octava en siete partes iguales. Esta escala suena extremadamente desafinada para nuestros oídos occidentales, así como los semitonos de nuestra música sonaban duros o inapropiados para los africanos que fueron traídos a América como esclavos. Es posible que las notas *blue* fueran la solución africana para reconciliar su sistema melódico con el sistema armónico basado en nuestras escalas diatónica y cromática.<sup>21</sup>

En otras palabras, el jazz sintonizó con el pluralismo propio de la posmodernidad, un espíritu de la época y etapa de desarrollo cuya principal característica es la libertad de perspectivas o aperspectivismo, *la capacidad de reconocer múltiples perspectivas*. Esto caló estableciendo profundos vínculos en los y las

artistas emergentes, logrando integrar, consciente o inconscientemente, a través de este factor inseparable —espacio-tiempo— un novedoso sentido o potencial que la música tenía guardado y que pujaba por salir para contribuir al desarrollo evolutivo del universo sonoro.

La indudable influencia transversal del jazz y sus vertientes junto al exponencial desarrollo tecnológico, afectaron de forma dramática a la música del siglo XX, en sus giros creativos, audiencias populares y élites, industrias creativas y educación musical.

Todos estos aportes son quizás algunas de las razones por la que el jazz pudo desarrollarse de manera tan vertiginosa. En un lapso de cien años transitó por todas las etapas que pueden asimilarse a un desarrollo evolutivo, en que la visión propia de la estructura anterior se conserva pero se trasciende incorporando nuevas cualidades. Pudiendo encarnarse esta evolución a través de sus distintos estilos y épocas: Ragtime/Dixieland, Swing/Be Bop, Hard Bop/Modal. Si bien no es exhaustiva, la secuencia no es arbitraria, ya que cada fase supone un avance respecto a la anterior en que cada etapa trasciende e incluye a la anterior, pero presentando algo *novedoso* en ritmo, melodía, armonía o estructura, (algo que no hace, o no es capaz de hacer la etapa previa).

---

<sup>20</sup> Louis Armstrong: Black & Blues. © Imagine Documentaries LLC 2022. Apple Original Films.

<sup>21</sup> Dobbins, Bill. (1988) *Classic Standards*. Advance Music.

Walter Benjamin apuntaba que el aura es la esencia irrepetible de una obra y alcanza su estatus gracias a un acontecimiento-ritual de un sujeto creador, pero que *el aquí y ahora* de una obra original se pierde con la reproducción técnica, desvinculándola de la tradición, de lo auténtico del original.<sup>22</sup> El *solo* de jazz en una improvisación, al crearse en *un aquí y ahora único* elude la *atrofia del aura* identificada por Benjamin y entrega una experiencia única e irrepetible, que se vuelve a re crear dentro de nosotros de forma autopoietica cada vez que se escucha ese *solo*, esa obra única.

#### 4. EL JAZZ COMO ARTE MAYOR

*La palabra “perfección” es a menudo un término retórico que expresa el sentimiento del espectador o auditor de que algo está correcto, su convicción que todo en la obra de arte es como debe ser, que nada puede cambiarse sin dañar el todo.*<sup>23</sup>

El erudito Ananda K. Cooramaswamy asevera que la experiencia estética discurre de forma independiente de las cualidades estéticas<sup>24</sup>, lo que podría traducirse como que el grado de profundidad o altura de una obra de arte, lo que transforma al arte en un arte mayor, no

depende exclusivamente de elementos observables como, por ejemplo, el virtuosismo, la complejidad orquestal, la duración de la obra o las improntas culturales del momento, sino en lo que algunos filósofos describen como profundidad en el arte, interpretando la profundidad como una *relación (o apertura)* entregada por el arte. Esto implicaría -un salir de la fragmentada dualidad sujeto-objeto y conectarse con una experiencia vital o *conciencia de unidad*. Y esto es precisamente lo que logra el gran jazz en particular, y el gran arte, en general.

Es natural inferir una discriminación clasista en el término *gran arte* hacia un arte *menor*, pero aquí nos referimos a mayor profundidad, mayor complejidad, mayor desarrollo musical, estético, etc., asociado a una jerarquía de desarrollo y no a una jerarquía de poder o dominación. El músico Pat Metheny se refiere al *factor X*: *la moneda más verdadera y profunda con la que comerciamos como músicos; el alma: el elemento más difícil de cuantificar y el componente más central de lo que hace que la música sea música.*<sup>25</sup>

Es aquí donde finalmente es posible vislumbrar una valoración artística negociada

<sup>22</sup> Peters, Tomás (2020). Sociología (s) del arte y de las políticas culturales

<sup>23</sup> Shapiro, M. (1994) Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte. Editorial TECNOS, S.A. 1999

<sup>24</sup> Cooramaswamy, A.K. (2006). *La Danza de Shiva*. Ediciones Siruela

<sup>25</sup> Discurso de apertura de Pat Metheny. Conferencia de la Sociedad para la Neurociencia. 2018. (<https://www.youtube.com/watch?v=yhAbNv1gJT8&t=2883s>)

en su propia moneda, la moneda del arte con su cara y sello: Belleza y Arte no son necesariamente iguales. Parafraseando al filósofo norteamericano Ken Wilber: “*Belleza es la transparencia de cualquier fenómeno en relación con el Uno.*”<sup>26</sup> *Arte es cualquier cosa que tenga un marco a su alrededor.*

*El marco es a veces un marco real, alrededor de un cuadro, o un escenario, o incluso aire (alrededor de una escultura), pero un marco que siempre dice: mírame. Cualquier cosa dentro de ese marco es Arte, ya sea una Mona Lisa o un tarro de sopa de tomates. La Mona Lisa es Arte y Belleza; el tarro de sopa de tomates es Arte.*”<sup>27</sup>

Aquí es donde y cuando lo profundo y lo superficial y todo lo que esta entremedio, puede mirarse sin complejos, en la mesa donde pueden sentarse cómodamente Beethoven, Violeta Parra, Pat Metheny y Daddy Yankee. Una mesa en que desaparece la distinción de clase entre música docta, música popular, folklórica o urbana y solo queda una distinción de *grado de profundidad*, de acercamiento hacia una unidad entregada por la obra, que es inherente a un *ser humano genérico* quien valorará ese

arte de acuerdo con su propio nivel de identidad, realidad y contexto, con su cercanía con la obra.

## 5. EJES DE TRANSFORMACIÓN

Podemos decir que educar es transformar. La educación es trans(formación). Somos transformados al integrar nuevos conocimientos, destrezas y perspectivas. La transformación siempre nos mueve hacia algo más profundo y también más complejo.

El proceso de aprendizaje-enseñanza distingue tres ejes en la forma de relacionarse con los contenidos e instancias de la formación: el conocimiento, el punto de observación y la experiencia. *El Saber, el Saber Ser y el Saber Hacer.*

La actividad artística también puede mirarse centrándose en el Saber y Saber Ser (epistemología) y en el Saber Hacer (ontología).

### El Saber

El conocimiento musical, es la **metodología**, el nivel de conocimiento, contexto y las herramientas disponibles; acudiendo al Pluralismo Metodológico Integral<sup>28</sup> que

---

<sup>26</sup> *El Uno o la Unidad No Dual* es parte de la terminología de cinco etapas principales de la evolución de los estados de conciencia identificados por Daniel Brown, PhD., Profesor Asociado de Psicología en la Facultad de Medicina de Harvard University por más de 38 años y experto, entre otras materias, en temas de estados de conciencia y linajes de tradiciones espirituales. La terminología completa es: Ordinario, Sutil, Causal, Testigo y No-Dual.

<sup>27</sup> Wilber, K. (2000). *The Collected Works*, Vol. VI. Shambala Publications Inc., extracto adaptado.

<sup>28</sup> Wilber, K. (2006). *Espiritualidad Integral*. Ed. Kairos, Barcelona España.

considera 8 perspectivas o metodologías para abordar cualquier fenómeno: fenomenológicas, conductuales, culturales o sistémicas. (Ver Fig. 1). Aquí está la *inteligencia musical*<sup>29</sup> que se refiere a una *estructura de consciencia*, al modo en que codificamos la música o las ideas musicales, la manera en que usamos palabras, símbolos y conceptos para describirla; por ejemplo, la explicación de una escala musical o secuencia de acordes, el análisis de una forma musical o en la distinción de elementos y categorías de estilos musicales. Es conocimiento por descripción. Se desarrolla por niveles o estadios a través de los cuales transitan las diversas líneas de inteligencia y competencias, encarnadas en las asignaturas de un plan de estudios.

#### El Saber Ser

El punto de observación, nivel de identidad o la perspectiva desde la cual el conocedor mira o interpreta el conocimiento y la experiencia: egocéntrica, etnocéntrica, mundicéntrica, etc.), o acudiendo a Maslow: seguridad, pertenencia, logro, autorrealización, etc.

#### El Saber Hacer

Es la *experiencia musical directa e inmediata de la música*. Es conocimiento por conexión y comprensión e invoca un *estado temporal de conciencia*. La experiencia y lenguaje musical

muestran el *nivel de realidad u objetivo* a que el referente artístico, la obra, apunta: entretener, emocionar, denunciar, comunicar, educar, trascender, etc.).

Es el resultado del cruce del nivel de conocimiento con la identidad o punto de observación y da como resultado un tipo de lenguaje artístico: *Técnico, Expresivo o Creativo*. (Ver Fig. 2)

#### Lenguaje Técnico

Es el lenguaje de la *representación y el reflejo*. Está definido por la mente formal operacional reflejando un exterior o superficie. Describe un referente predeterminado sin implicar necesariamente un discurso o desarrollo. Se reconocen diferentes profundidades, pero tienden a ser descritas en términos simples y empírico-analíticos.

#### Lenguaje Expresivo

Es el lenguaje de la *profundidad y la evolución*. Generalmente se percibe, comprende o interpreta como algo que se ha desarrollado, que se despliega, que evoluciona, hay un relato, es dialéctico, canónico, existe un antecedente y consecuente.

---

<sup>29</sup> Gardner, Howard. 1983. *Estructuras de la Mente. La Teoría de las Inteligencias Múltiples*. (1993, Basic Books, Harper Collins Pub., Inc., New York

## Lenguaje Creativo

Es arquetípico en el sentido tradicional del término: formas o patrones en los que se basan

Fig. 1

todos los demás patrones. Transmite una cualidad de intensidad de conciencia que es percibida como única.

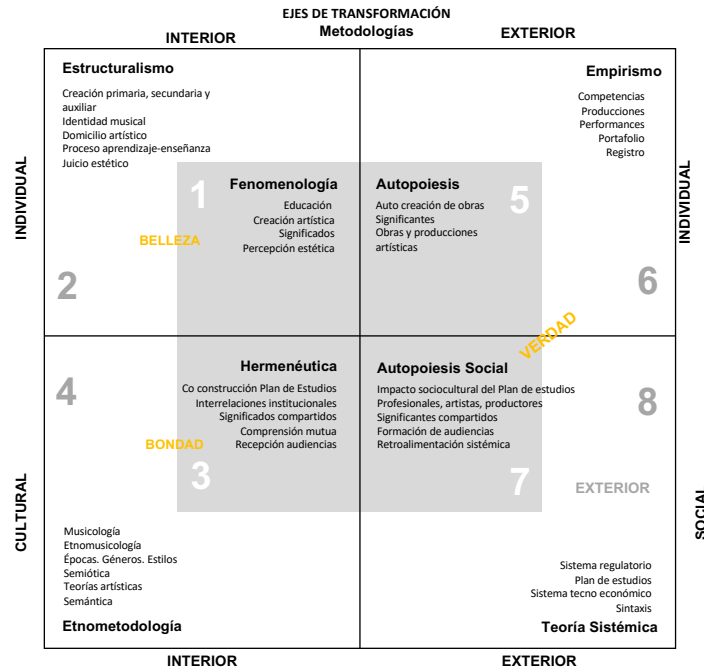
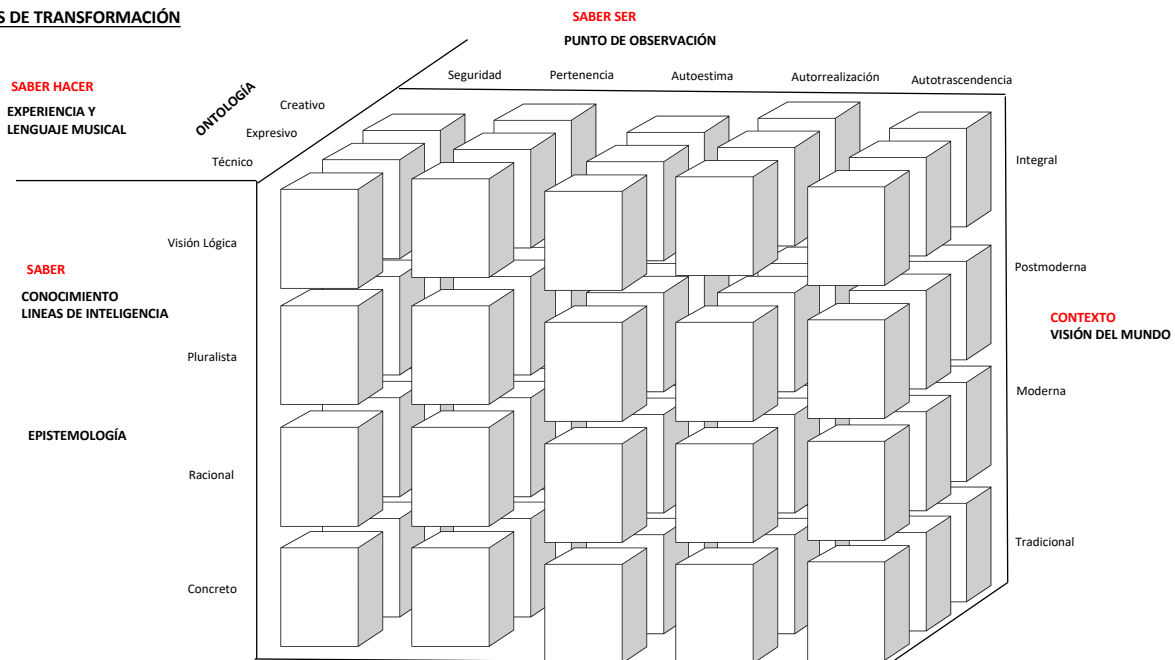


Fig. 2

## EJES DE TRANSFORMACIÓN



## 6. PILARES Y NOCIONES FUERZA

En 2013, Patricia Shehan Campbell (University of Washington) presidenta de The College Music Society, que agrupa Universidades y Colleges de EE.UU. y Canadá nombró a un grupo de trabajo para responder a la pregunta de qué es lo que significa ser un músico educado en el siglo XXI y hacer recomendaciones para un cambio progresivo en los planes de estudios de música de pregrado. Durante dieciocho meses, este grupo se reunió para elaborar un fundamento y recomendaciones para avanzar en la preparación de los estudiantes universitarios de música. Este grupo identificó estos tres pilares como fundamentales para una reforma al modelo convencional de estudio de pregrado música,<sup>30</sup>

Una de ellas es que muchos estudiantes de música egresan con poca o ninguna experiencia o base significativa en los procesos creativos esenciales de improvisación y composición. En contraste, los estudiantes que se especializan en artes visuales no podrían obtener un título sin producir un portafolio de trabajo creativo original. Sin embargo, para los graduados en música, la falta de habilidad o incluso una experiencia superficial en composición e improvisación es la norma más que la excepción.

Irónicamente, aunque la demanda para la inclusión de las artes en la educación a menudo se basa en la necesidad de cultivar la creatividad en los y las estudiantes, el estudio de la música se ha basado durante largo tiempo en la subordinación de la creatividad a la competencia técnica composicional y a la interpretación especializada en repertorios de otros músicos.

### Creatividad

En el contexto de las didácticas, planificación de clases y organización de asignaturas de un Plan de Estudios y Perfil de Egreso, y la conformación de portafolios, los tipos de creatividad pueden dividirse en tres: la *creatividad primaria*, ligada a las asignaturas de composición y la improvisación; la *creatividad secundaria*, ligada a las asignaturas de interpretación especializada instrumental o vocal; y la *creatividad auxiliar*, ligada a las asignaturas teóricas, asignaturas de apoyo y de artes liberales.<sup>31</sup> (Ver Fig. 3) Estas creatividades no son excluyentes, son más bien complementarias, pero es necesario jerarquizarlas para concertar el elenco de asignaturas dentro de cada semestre en torno al perfil de egreso final, el cual se va construyendo semestre a semestre y año a año.

### Diversidad

Esta señala a una expansión cultural lo más amplia posible, incorporando capacidades de

---

<sup>30</sup> Edward W. Sarath, David E. Myers & Patricia Shehan Campbell. (2017), *Redefining Music Studies in a Age of Change. Creativity, Diversity and Integration*. Routledge T&F G. New York.

<sup>31</sup> Sarath, E. (2013). *Improvisation, Creativity, and Consiousness*. State University of New York Press, Albany. Extracto adaptado.

asimilación y síntesis de diversas influencias que conecten con la rica diversidad del mundo musical.

### Integración

La integración apunta a resolver la fragmentación generalizada dentro de los programas de estudio, avocándose desde una definición del Perfil de Egreso hacia los objetivos por semestre y año, alineando los saberes y las prácticas esperadas en y entre las asignaturas en pos de un resultado de aprendizaje.

Fig.3

### Identidades musicales y creatividades

IDENTIDAD MUSICAL	CREATIVIDAD
Compositor especializado	<b>Creatividad</b>
Intérprete especializado	<b>Primaria:</b>
Músico de Jazz tradicional	Composición,
<i>Freelancer</i> , Músico profesional	Improvisación.
de Jazz y Música	<b>Creatividad</b>
Contemporánea y/o Música	<b>Secundaria:</b>
Popular	Interpretación,
Intérprete, compositor	Instrumental o Vocal.
improvisador contemporáneo	<b>Creatividad Auxiliar:</b>
(ICIC).	Asignaturas
Productor musical, Gestor	Teóricas,
musical, <i>Coach</i> Musical.	Tecnológicas, Artes
	Liberales.

### Domicilio Artístico

Se refiere al abordaje situado o contextualizado de técnicas, ejercicios, vocabularios y repertorios musicales que se presentan como un lugar de convergencia estratégico, denominador común y contenido transversal de todas las asignaturas, dispuesto con el fin de sintonizar los distintos elementos del proceso de aprendizaje-enseñanza, a lo largo de la formación, con un énfasis en una consideración de la dimensión estética. Conocer la tradición artística de la música contemporánea y popular permite a la nueva generación de artistas desarrollar un sentido de dirección artística y de las necesidades de su época. Esta contextualización e internalización de la tradición de la música mediante la noción de “Domicilio Artístico”, empuja a adoptar posturas, aprobar o criticar sus valores y comentarlos reflexivamente, dejando suficiente espacio para las distintas tendencias<sup>32</sup>. El Domicilio Artístico relaciona e integra de manera coherente y simultánea los contenidos y logros de cada etapa y nivel de la asignatura en curso, con: a) los de las otras asignaturas; b) con el perfil de egreso semestral y anual; y c) con el perfil de egreso de la carrera.

De este modo, se propone que los repertorios musicales sean aprendidos a partir de su Domicilio Artístico, es decir, a partir del lugar o la ubicación de sus contextos de creación y

<sup>32</sup> Parsons, M.J. y Blocker, G. (1993). *Aesthetics and Education. Disciplines in Art Education: Contexts of Understanding*. Universidad de Illinois. pp. 23-32.

producción, de sus recursos tecnológicos y estilísticos propios, de los aspectos históricos, socioculturales y artísticos que los constituyen y por medio de los cuales es posible situar sus orígenes y evolución a lo largo de la historia de la música. De este modo, las nociones adquiridas de Domicilio Artístico mediante actividades prácticas en cada asignatura permiten desarrollar competencias específicas ligadas al desarrollo de la sensibilidad artística, la imaginación creativa, la reflexión crítica y la comunicación, en forma de juicios estéticos, proporcionando a los estudiantes una visión integral de la música que contribuye directamente con su inserción profesional en el medio musical.

La metodología para abordar la dimensión estética mediante el Domicilio Artístico, más que basarse en reglas o constituir una enseñanza específica de la estética, se basa en la articulación general de nociones de apreciación musical en constante vinculación con las materias aprendidas y la experiencia general del estudiante, permitiéndoles conectar estos con lo que ya conocen <sup>33</sup>. Asimismo, su estudio mediante ejemplos y contra-ejemplos de “obras maestras” y de los repertorios musicales en su Domicilio Artístico, les permiten desarrollar una perspectiva crítica e histórica de la música, desde

la cual situarse y con la cual relacionarse en sus trayectorias profesionales.

El Domicilio Artístico de los repertorios musicales se relaciona con la dimensión objetiva (signos materiales y reglas estructurales colectivas), con la dimensión subjetiva (desde su significado, veracidad y comprensiones internas) y dimensión intersubjetiva (desde los significados compartidos y comprensión mutua) de la música<sup>34</sup> y se compone de los siguientes aspectos identificados como:

- a. Nivel (1-8) acorde al semestre del Plan de Estudios.
- b. Estructura: Diseño clásico (*Canon, Sistema Mayor-Menor*). Minimalismo (*Ej. Modal*), Antiestructura (*ej.: Dodecafonismo, Improvisación libre, Música acusmática*).
- c. Objetivo del repertorio en su contexto: entretener, emocionar, denunciar, educar, trascender.
- d. Género o Estilo: Clásico, Contemporáneo, Jazz, Swing, Bolero, Rock, Metal, Rap, etc.
- e. Versión: reversiones, remix, arreglos.
- f. Linkografía, Discografía.
- g. Ficha Técnica: Producción técnica, registro, instrumentación.
- h. Personal Musical.
- i. Puesta en Escena.

---

<sup>33</sup> Ídem, pp. 50-51.

<sup>34</sup> Wilber, K. (1998) *El ojo del espíritu*. p. 312 y p. 323, extracto adaptado.