

*Rol de la musicología en la globalización de la cultura*¹

por
Gustavo Becerra-Schmidt

Los profesores que sacan su sapiencia sólo de los anaqueles de las bibliotecas, merecen quedarse allí, junto a los libros.

(Dicho tradicional que no pierde su vigencia en las universidades alemanas).

Afirmación previa: La música, se ha afirmado en Occidente por muchos años, es un lenguaje universal. Esta propiedad, que se le atribuye, dista mucho de ser real. Lo que ocurre más bien, es que la mayor parte de las gentes creen que entienden “la música” espontáneamente y rechazan como “no-música” o como “mala música” aquello que no encaja en su supuesto, por lo demás arbitrario. Esta actitud pesa sobre la globalización de la cultura musical y la hace difícil, en un proceso complejo que puede tardar mucho en desarrollarse. Espero, con estas reflexiones, contribuir a entender las propiedades y sentido del proceso de globalización musical. Éste se ha desplazado, casi sin la ayuda de la musicología, dañando ocasionalmente a su paso muchas tradiciones. Pero podría moverse con más seguridad y eficacia si la musicología se ocupa de contribuir a plantear y resolver sus problemas.

1. Primero trataremos de tematizar *los procesos de globalización cultural*, que son paralelos a los de individuación² y se relacionan con los medios de comunicación social (comunicación de masas). Aquí tienen especial importancia, en orden creciente de proyección, la enseñanza, la presentación pública, la prensa, la radio, la televisión. Los tres últimos son especialmente importantes cuando su radio de acción es internacional y de máxima importancia cuando su difusión es mundial. Los medios audiovisuales tienen esa especial cualidad de ser aprehensibles por los públicos más heterogéneos, incluyendo dentro de ellos aquellos que son analfabetos o que no tienen acceso a una forma eficiente de escritura o notación. Es obvio que estos tipos de comunicación son más fácilmente manipulables. De hecho especialmente lo son por motivos políticos y dentro de éstos, aquellos que

¹Artículo para la *Revista Musical Chilena* que conserva algunas formas de expresión relacionadas con su origen, como conferencia dada en la Casa de las Américas en La Habana, Cuba, el 28.10.97.

²Ver: 1.1.3.2, 1.1.4.1.

se mueven con fines económicos. La música participa en todas estas formas de comunicación y es difícilmente separable de ellas. La musicología³, como ciencia de tareas universales, tiene en este proceso, por lo tanto, un lugar natural⁴. Partimos de la base de una música que funciona en forma heterónoma. El problema de una posible autonomía de la música, especialmente en la cultura occidental, no será discutido en esta ocasión. Sólo tocaremos este campo, en la medida de nuestras posibilidades, cuando sea necesario.

1.1 Nos referiremos a *niveles de operación* en el proceso de globalización de la cultura.

1.1.1 En beneficio del método que se emplea en esta exposición definiremos operativamente, a partir de la psicología general y evolutiva o del desarrollo del hombre, algunos *niveles de la conciencia en los que ocurre aquella interacción que puede comunicar* y que, al hacerlo, avanza en dirección de una globalización de su cultura. Así, agruparemos los niveles de globalización en tres rangos focales, sin que éstos estén divididos en forma categórica. El primero de ellos, el inconsciente, está casi continuamente activado y se refiere a aquellas percepciones acumulables en el cerebro que llegan a éste sin que el sujeto receptor se dé cuenta de ello. Esto puede ocurrir durante el sueño, durante una actividad consciente distinta o, tal vez, diametralmente opuesta a la naturaleza de la percepción. Ejemplo de esto puede ser el oír música, esto es sin escuchar (prestando atención), mientras se rinde un examen o se compone otra música, etc. En estos casos la interrupción de los procesos que se perciben inconscientemente no perturba la conciencia del receptor. Otro es el segundo caso, de la percepción subconsciente de procesos simultáneos a un trabajo concentrado distinto de aquéllos. En estos casos, la interrupción de los procesos percibidos en un segundo plano trae consigo un registro consciente del hecho. De cómo procesos comunicativos llaman la atención y llegan al plano de la conciencia es materia de la psicología y de la retórica musicales, temas que serán aludidos más adelante en tanto ayuden a plantear algunos aspectos del proceso de globalización musical. Finalmente el tercer caso, el de la percepción consciente de elementos y conjuntos que contribuyan a la globalización de la cultura, opera en una multitud de canales y campos sociales en los cuales se lleva a efecto, aparte de su influjo sobre los individuos fuera de los grupos a que puedan pertenecer.

1.1.2 El *hogar multicultural* es cada vez más frecuente. Su efecto es fundamental en las formas más persistentes de las síntesis multiculturales. Los distintos niveles escolares, de la enseñanza superior y, el canal más masivo, el de las comunicaciones sociales, donde se impulsa y plasma la globalización de la cultura son, en su

³Compárese con Alfonso Padilla: *Dialéctica y música, espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*, parte dedicada a "El análisis musical dialéctico", capítulo 2.1 La musicología, ciencia universal. Helsinki: Hakapaino Oy, 1995, pp. 8-18.

⁴Especialmente si la consideramos como ciencia de toda la música, en el sentido expresado en diversos escritos por Charles Seeger.

gran mayoría, portadores de materiales multi e interculturales. Me refiero en esta parte a la recepción de sus contenidos, lo cual se plantea aquí que sea, de preferencia, en forma adecuada y consciente.

1.1.3 *La globalización musical consciente*, en las distintas etapas de desarrollo del sujeto participante, ocurre en un proceso de socialización o de comunicación. El niño que manifiesta deseos de escuchar determinadas músicas y que las recibe en forma consciente es, con seguridad, socializado por éstas. Pero puede ocurrir que, aun sin desearlo, se concentre en la recepción de parte de las músicas que entran en su contacto. Esto puede ocurrir en su hogar, en alguna actividad de la enseñanza elemental o en cualesquiera de las actividades sociales en las que participe, tales como juegos, asistencia a espectáculos musicales o al escuchar radio o ver (mirar) televisión. Los elementos y conjuntos de expresiones musicales de origen multicultural le alcanzarán así con distintos grados de motivación, concentración y eficacia. De acuerdo con la estructura misma de las expresiones y su relación con experiencias anteriores del niño, éste desarrollará expectativas sobre la continuidad de lo que escucha. Regulará posteriormente su interés, según la novedad, la posibilidad de incorporación de expresiones nuevas a su bagaje de intelección y expresión personal. Esto, tal vez, en vistas a que sea acumulado según su posibilidad de empleo en su mundo relacional (familia, grupos sociales con diversas finalidades)⁵. Podrá también, en mayor o menor medida, ser obligado a escuchar determinadas músicas, lo cual puede fácilmente crear aversión a ellas. Pero, el niño es curioso, tiende a renovar sus experiencias y es fácilmente motivado, por ejemplo, por los valores de lo nuevo y lo escaso. Postulamos en este caso que, desde su infancia, el ser humano tiende a abrir sus experiencias y por lo tanto, abrirse también a informaciones globales, sea que le toquen o le lleguen a diario. Oirá o escuchará la música a la que pueda acceder con los medios que disponga o se pongan a su alcance. Por esta razón el niño está expuesto a toda suerte de influencias incontroladas provenientes de los medios de comunicación masivos o sociales y es objeto de una globalización carente, en su mayor parte, de un método adecuado. Esta situación se intensifica con el perfeccionamiento de los receptores portátiles y la caída vertical de sus precios en el mercado mundial.

1.1.3.1 Aquí nos encontramos ante un proceso que Kai Amberla llama el “cruzar fronteras”⁶. En el editorial del Nr.3 del *Finnish Musical Quarterly*, se da por descontado el internacionalismo de los programas de concierto y tematiza la presencia en los mismos de “música seria” y “música ligera” en el mismo marco

⁵Compárese con Wilhelm Hansen: “Beiträge der Gruppendynamischen Forschung”, en su artículo sobre pedagogía, psicología y psicología del aprendizaje y la enseñanza en *Das Fischer Lexikon, Pädagogik*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1973, pp. 222-224.

⁶*Finnish Musical Quarterly*, 3/97, 1: Editorial. Más sobre este tema en las conferencias del último congreso del ASPM en Oldenburg (Old.) “Step Across the Border” 31.5 al 2.6.97. Especialmente la contribución de Wolfgang Martin Stroh “Zur psychoanalytischen Theorie der Weltmusik”, Karben: CODA Musik Service+Verlag, 1997, pp.128-151.

ritual, sin que ya interese si una música es mejor que la otra o “más grande”. Lo que interesa a los asistentes, para el caso que su motivación sea primaria, es gozar de ambas músicas. Este tipo de interés se relaciona con el hecho que “la imagen” del músico está cambiando. Así reflexiona Jussi Niemi, en la misma publicación. Cerramos las referencias al *Finnish Musical Quarterly* con una expresión que aparece como título de un artículo de Anu Karlson: “La nueva música es el mejor profesor del músico”, lo que interpretamos como: *La enseñanza del futuro provendrá en su mayor parte de la música nueva*, sea ésta nueva para un auditor (o grupos de ellos) por desconocida o porque nunca antes fuera hecha u oída⁷. La vida de conciertos está llena de ejemplos de esto, y el mismo nombre de “concierto” es aplicado a rituales de presentación pública de música que se apartan considerablemente de su modelo decimonónico.

1.1.3.2 Pero examinemos esto al nivel del *adolescente, con preferencias perfiladas, que ya no está tan abierto a cualesquiera tipos de experiencias musicales*. En él se muestran los primeros resultados del proceso de globalización ya estabilizados, junto a los procesos de individuación. Su música no sólo tiende a diferenciarse de aquella de los adultos y de los niños, sino que puede empezar a mostrar, dentro de su síntesis, características personales. Pese a que la socialización ocurre principalmente en grupos, el adolescente ya puede cuidar su identidad, aunque no siempre pueda expresarla dentro de la dinámica de los diferentes grupos sociales a que pertenezca⁸. Su cultura (su identidad cultural), incluso aquella musical que posea, ha sido determinada ya en sus lineamientos generales. Lo más importante es anotar aquí que la fuente de las informaciones musicales, que lo pueda haber modificado, provienen en su mayor parte de la industria fonográfica y de la televisión.

1.1.3.3 Aquí ha surgido, sin embargo, especialmente para el *participante adulto*, alguna forma de selección que tiende a generar parámetros y valores⁹ para afrontar la avalancha informativa, también aquella musical, que se derrama sobre el habitante de este mundo a fines de siglo. Aquí están abiertas muchas tareas para la pedagogía musical y, en general, para los servicios culturales de los distintos países.

1.1.4 Examinemos este proceso al nivel de *la globalización sub e inconsciente en las distintas etapas del sujeto participante lo que es un hecho constatable a diario*. Hay música ambiental de los más diversos orígenes en todo tipo de salas de espera, en casas comerciales, en estaciones de servicio, aeropuertos, etc. Esta música penetra sub o inconscientemente en la memoria de los oyentes, ingresa en su sistema personal

⁷Es aquí donde puede incidir la pedagogía con métodos que se construyan a partir de la experiencia musical del auditor, su extensión hacia elementos nuevos para él, en el camino de una globalización de su cultura musical.

⁸Compárese con Wolfgang Schulenberg: “Erwachsenenbildung”, en *Das Fischer Lexikon-Pädagogik*, Hans-H-Groothoff, editor, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1973, pp. 64-72.

⁹Los parámetros de valoración y selección de la música surgen para el individuo de su experiencia personal y en distintos grupos. Ellos están abiertos a distintas formas de influencia de las comunicaciones, especialmente la educación y la publicidad.

influyendo posteriormente en la recepción consciente, atenta o concentrada de éstos. El escuchar atento crea expectativas frente a lo que le está llegando. Esto ocurre en un proceso en el que se compara lo que entra con lo que hay acumulado en su interior. El resultado está integrado por semejanzas y diferencias, sobre las cuales surgen sus “esperanzas” o expectativas. El cumplimiento parcial o total de éstas le producirá algunos tipos de satisfacción o frustración. Como esto varía según los individuos y los grupos culturales de éstos, así serán también distintos los resultados de las recepciones. (La sociología de la música, la estética y la retórica musicales, se ocupan o se podrían ocupar de investigar esto).

1.1.4.1 Aquí vemos que la “globalización” ocurre a nivel individual, cuando es el individuo el que incorpora, a su acervo cultural, elementos de procedencia foránea o global. La globalización no es necesariamente un proceso de homogenización de las personas o de debilitamiento de las características de su identidad. Lo que ocurre es más bien un proceso de individuación, al que van llegando e incorporándose elementos y conjuntos de la más variada procedencia. Esta incorporación empieza con la vida misma, en la que el individuo va tomando conciencia de sí mismo y del mundo que le rodea. Interactúa con este mundo de muchas maneras, se comunica por diversos medios (sistemas de signos, idiomas, etc). Entre éstos destacamos las lenguas maternas como componentes decisivas que influyen en la percepción e incorporación posterior de diversas organizaciones de estímulos acústicos, entre las cuales figura, muy especialmente, la música.

1.5 El examen de la audición de la música en relación al área cultural en que se vive revela *la importancia del idioma materno en la globalización de la música*.

1.5.1 Aquí hay *hechos sociológicos y neurológicos* que determinan los factores locales de la globalización musical. Diana Deutsch afirma en su artículo “Paradojas de la altura del sonido en música” (*Scientific American*, agosto de 1992) que:

“Ciertas series de sonidos parecen ascender o descender infinitamente. Otros ‘moldes’ cambian al ser transpuestos e indican una influencia del idioma hablado en la percepción de la música”¹⁰.

Hans M. Borchevink (capítulo VIII de Manfred Clynes, Editor, *Music, Mind and Brain. The Neuropsychology of Music*, Sidney: Plenum Press, Nueva York, 1982), demuestra que *“tanto la prosodia como el ritmo musical están controlados por el mismo hemisferio cerebral”¹¹.*

De estos hechos podemos inferir que también en los procesos de globalización de la cultura musical el idioma materno determinará no sólo cómo se oye la música, sino cómo ésta se piensa y se compone.

1.6 Aquí aparece como conveniente hablar sobre las *condiciones de la comunicación en general y en especial de la música*.

1.6.1 Podemos partir de la base de que hay *postulados y “creencias” respecto del*

¹⁰Traducción del autor.

¹¹Traducción del autor.

"*idiolecto*" y sobre sus posibilidades de tener intersecciones con otros *idiolectos* y sobre qué es lo que, nos parece, se "hace común" o se comunica.

1.6.1.1 La moderna teoría del conocimiento, basada en su biología¹², postula que cuando hablamos o nos referimos a objetos exteriores a nuestra individualidad biológica y a percepciones interiores a ésta, hablamos en el fondo de determinados cambios y estados de nuestra vida interior, de nuestro cerebro. De esto se puede deducir que una postulación de estar, por ejemplo, hablando de lo mismo, carece por el momento de base científica. Eso sí, podemos *creer* que lo estamos haciendo. Así también frente a esta exposición.

1.6.1.2 El "*idiolecto*" es la suma de experiencias contenidas en "la mente" dirán algunos, en "el cerebro" dirán otros. Aparentemente esta circunstancia, unida a lo dicho anteriormente, excluiría la posibilidad de elementos comunes entre los *idiolectos* de distintas personas. Aquí se ofrece la oportunidad de evitar esta aporía, declarando que lo que se postula como común o intersección está integrado por determinadas interacciones con respuestas similares o idénticas a determinados estímulos o a conjuntos de éstos. En otras palabras, lo interesante es que una determinada conducta o determinados hechos desencadenan o pueden desencadenar una expresión o varias expresiones relacionadas con un determinado *idiolecto* en otros. Esto es, en el *idiolecto* de otras personas. De esta forma es posible determinar, basándose en la conducta, intersecciones. Esto es imprescindible para la existencia real de alguna forma de comunicación. Que los participantes en un proceso de comunicación "piensen" lo mismo, no es condición necesaria al proceso.

2. Una *definición operacional de "cultura"* se hace necesaria en este punto para facilitar la comprensión de lo que se dirá a continuación. En general la consideraremos como el conjunto de lo que el hombre produce para su uso, incluyendo en este campo lo que produce para comunicarse. En este campo están todos los sistemas de signos –entre ellos la música– y todas las técnicas que ayudan a cumplir la misma función.

2.1 Para que nos entendamos no puedo menos que plantear una definición operacional de música como parte de la cultura. *Música es aquella parte de la cultura que se expresa con estímulos acústicos y pausas ordenados en el tiempo.* Se asemeja a los lenguajes de señales acústicas en su propiedad de usarlas incluyéndolas en su contexto. Se diferencia de los lenguajes hablados en que no usa la palabra como portador de significado aunque puede ayudarla con sus propios medios a ampliar o precisar su contenido discursivo o también sus componentes musicales, cuales son su entonación y su ritmo. Este último, conocido con el nombre de prosodia, está, como dijéramos más arriba, controlado por el mismo hemisferio del cerebro.

¹²Compárese con Humberto Maturana R.: *Biology of Cognition* (1970), Biological Computer Laboratory, University of Illinois, y Humberto Maturana R. y Francisco Varela G.: *El árbol del conocimiento*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1984.

2.2 Es necesario también enunciar operacionalmente una *definición de musicología en sus aspectos sistemático, histórico y aplicado*. La primera es el conjunto de sus disciplinas especiales con su base en las ciencias naturales, la *psicología de la música*, la *teoría de la música*, la *estética* y *sociología de la música*. La segunda trata de los *procesos de desarrollo de la música*, de sus causas y condiciones de funcionamiento, de la vida en las distintas sociedades y de la vida de sus creadores, ejecutantes y auditores. La última trata de la *aplicación de métodos y resultados de la musicología y de sus ciencias auxiliares a la resolución de problemas extramusicales* como aquellos de la pedagogía, de la publicística, de la medicina, etc. Es esta forma la que está de turno en este mundo que conoce de un intercambio de informaciones sin precedente en la historia, tanto por su cantidad como por su calidad, la que es extremadamente heterogénea. Esta heterogeneidad está determinada especialmente por la recepción local de mensajes que proceden de gran parte del mundo exterior al área cultural del o de los sujetos receptores. El carácter internacional, multicultural o, a veces, intercultural de las informaciones pone al receptor en situaciones difíciles de superar. Aquí es necesario conocer de las estructuras del proceso de integración, de sus tendencias y de su relación con otros procesos de la sociedad contemporánea. Que se hable de la existencia de una aldea cultural no tiene las ventajas que podrían derivarse de su pequeñez o de su percepción panorámica. Se está más en contacto pero este contacto es, en muchos casos, portador de mensajes que resultan difíciles de descifrar. Esta "aldea", si no nos ocupamos de entendernos y de desarrollar categorías para elegir, dentro de la avalancha de información que se derrama sobre nosotros, la música que nos interesa o que podríamos preferir, sería capaz de inhibir o de confundir nuestras preferencias. Esto último es, desgraciadamente, lo que ocurre con una frecuencia mayor a la que conviene al proceso de globalización.

2.2.1 Veamos qué puede ocurrir con *la musicología sistemática en la globalización de la música*¹³.

2.2.1.1 La *biología del conocimiento*, entre las ciencias naturales, puede investigar lo que ocurre con el sistema nervioso en el proceso de globalización. Indagar, por ejemplo, cuál podría ser la forma de medir el efecto de las "figuras retóricas", destinadas a despertar, mantener e incrementar la atención del auditor. Puede tratar de medir los efectos de lo extraño frente a lo habitual, incluyendo en este campo las expresiones musicales de otras culturas en tanto resulten nuevas o inesperadas al receptor o a grupos de ellos.

2.2.1.1.1 La investigación de los aspectos biológicos y fisiológicos de la percepción acústica nos pone ante la realidad que la misma música que nos gusta pasa, en un proceso de inducción psicológica, también por el *displacer*¹⁴ o rechazo temporal

¹³Compárese con Carl Dahlhaus, editor: *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, Colonia: Musikverlag Haus Gerig, 1971.

¹⁴Compárese con L. Advis: *Displacer y trascendencia en el arte*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1979. Esta obra toca un aspecto poco tratado en los últimos tiempos. No trata del cambio de signo de la percepción al saturarse la posibilidad displacentera.

de la misma¹⁵. Es posible que este campo tenga una validez universal. La apreciación estética oscila dialécticamente de forma que el placer se transforma en dolor, la atención en distracción, la heterogeneidad en homogeneidad, lo interesante en lugar común, pudiendo ocurrir esto también al revés, etc.¹⁶. Nos tocó hacer algunas experiencias en este sentido hace algunas décadas en la sala de actos de la Biblioteca José Martí en La Habana, Cuba, en las que se demostró que los estímulos iterativos, simples o complejos, tienen un efecto variable y pueden provocar la inhibición de la percepción en los auditores. Entre los estímulos complejos se encuentran también las "obras"¹⁷ musicales.

2.2.1.2 La *psicología de la música*¹⁸ puede adentrarse en la motivación y fines de las gestiones que incluyen la música como elemento principal y seguir, por ejemplo, investigando lo que ocurre con las relaciones entre "consonancia" y "disonancia" en el proceso de la globalización cultural de la música. Y, más en general, puede adentrarse en los procesos que producen tensión y distensión en los receptores. Los resultados que se obtengan pueden formar parte del fundamento de una retórica científica de la música, junto a los análisis sociológicos (psicología social) que se puedan hacer en este campo.

2.2.1.3 La *teoría de la música* tiene un campo vastísimo que conocer y dominar, el de la formulación de las técnicas más difundidas o acaso comunes que vayan surgiendo en el proceso de globalización. Ya hay en los campos de la melodía, de la armonía de las técnicas polifónicas, de las técnicas para instrumentar y orquestar y de las formas, algunos tratados nuevos que, sin proponérselo, han ido planteando y resolviendo en parte problemas producidos por la creciente y cada vez más acelerada globalización de la música. Estos tratados, curiosamente, proceden en su mayoría de la música popular¹⁹. Ellos contienen aspectos que pueden seguir desarrollándose, especialmente los que se relacionan con la improvisación a base de *melo y ritmotipos*²⁰, formas debilitadas y casi desaparecidas de la cultura musical centroeuropea o que provienen de esa raíz. Aquí conviene establecer que los idiolectos socializados principalmente por las músicas populares contienen una serie de elementos y conjuntos de experiencias musicales,

¹⁵El "hedonista" experimenta, en la cumbre de su goce, la transformación de su percepción en dolor. El "masoquista" ve, al saturarse su capacidad de sufrir, su percepción transformarse en placer.

¹⁶Compárese con las ideas básicas de N.E. Ischlonsky, en su obra: *Cerebro y conducta*, Buenos Aires: Editorial Paidós, traducción de Marta Barrios, 1953.

¹⁷Se puede constatar que en algunas culturas existen acciones o gestiones musicales abiertas que no caben dentro de la designación "obra".

¹⁸Compárese con W.M. Stroh: *Zur psychologie musikalischer Tätigkeit*, Stuttgart: Bertold Marohl Musikverlag, 1984. No menos importante es su colaboración al congreso de la ASPM celebrado en Oldenburg (Old.) en 1997. Ver nota N° 6, *supra*.

¹⁹Ejemplo de esto son: Axel Jungbluth: *Jazz, Harmonielehre*, Mainz-Londres-Nueva York-Tokio: B. Schott's Söhne, Mainz, 1981; Dollase/Rüsenberg/Stollwerk: *Das Jazzpublikum*, Mainz-Londres-Nueva York-Tokio: B.Schott's Söhne, Mainz, 1978, y Richard Bobbit: *Harmonic Technique in the Rock Idiom*, Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, 1976.

²⁰Éstos son portadores de códigos de interpretación cuya vigencia es en algunas culturas estable.

unidas a las estructuras y frecuencias de sus encadenamientos y de sus formas, lo cual constituye el fondo o reservorio con el cual se formarán las figuras retóricas reales o eficaces en un caso histórico dado. Éstas lo serán en la medida que se desvíen, aparten o contradigan las regularidades contenidas en el idiolecto correspondiente. Más adelante plantearemos algunas alternativas para desarrollar el replanteamiento de una retórica musical, la que aspiramos a que sea una retórica general de la música. Todo esto es materia del trabajo constante en equipo de muchos especialistas.

2.2.1.4 La *estética de la música*, en especial la sociología de la estética musical, tiene una vasta tarea por delante, que consiste en ir determinando por grupos las preferencias y examinando, en estadísticas y panoramas comparativos de éstas, la dirección de los cambios o de las variaciones de cantidad, calidad o de intensidad de las características de recepción y cambio. Cuestión que tiene toda la riqueza además de la complejidad de los materiales globalizados o globalizantes y de la necesaria heterogeneidad inicial de los grupos receptores.

2.2.1.5 La *sociología de la música* tendrá muy probablemente un papel central en los estudios que tiendan a establecer las reglas de composición de los distintos elementos musicales del Globo en una cultura musical tendiente a ser común. Repitamos aquí, no en el sentido de los contenidos de la conciencia, pero sí relacionados con formas de interacción recurrentes. Nos referimos aquí a formas de la conducta. A la sociología de la música le corresponderá el estudio de las causas que mueven a los seres humanos individualmente y en grupos a integrar cada vez más los elementos culturales del más distinto origen, en especial los elementos musicales en un complejo único que tomará conciencia de sí mismo²¹.

2.2.2 Aquí llegamos al rol de *la musicología histórica* en la globalización de la música. Ésta ha pasado por muchas etapas en las que se ha creído que sus problemas estarían resueltos. Muy lejos estamos, además, de la concepción expresada alguna vez por Francisco Curt Lange, que "*la musicología es el producto del desarrollo de la vida musical. Sin este desarrollo ella es inconcebible: la musicología se basa en la música misma*"²². Muy respetable, pero, allí se generaliza de tal modo que sólo existiría la musicología histórica. La verdad es que ahora, frente a la inminente globalización de la cultura musical, habrá que replantearla de manera que queden en evidencia los procesos de internacionalización que ha habido a lo largo de los miles de años de vida histórica de la humanidad²³. Es necesario

²¹Compárese con W.M. Stroh: *Zur Psychologie der musikalischen Tätigkeit*, capítulo sobre la ocupación de la música como forma específica de conocer ("Musikalische Tätigkeit als spezifische Form der Aneignung von Wirklichkeit"), Stuttgart: Bertold Maroh Musikverlag, 1984, pp.82-90.

²²Traducción del autor del periódico "La música" del *Latin American Music Center*, Indiana: vol 2, N° 3 1998, p. 2.

²³Cada vez que dos o más "Naciones" interactúan culturalmente hay, en alguna medida, internacionalización. Estos procesos pueden ser espontáneos o dirigidos con mayor o menor fuerza. Esto puede ocurrir hasta bajo el imperio de una sola persona, como es el caso del intento del Papa Gregorio Magno, de "aplanar" el canto litúrgico en Europa Occidental. Sobreviven, sin embargo, entre otros, los cantos "galicano", "ambrosiano" y "mozárabe".

cambiar los planos en la perspectiva histórica del desarrollo de la música, de manera que se vean con claridad los elementos y conjuntos de distinto origen que se han ido mezclando, uniendo o sintetizando en prácticas y luego en teorías normativas que han regulado temporalmente su desarrollo. Hay también intentos a partir de teorías preceptivas como ocurre con las definiciones de consonancia y disonancia con Pitágoras y su reflejo en las formas primitivas del “organum” y, con algunos compromisos, hasta fines del “Ars Nova”. Del mismo tipo es el intento de Schönberg, de sustituir la tradición por el principio serial en la construcción de los contextos musicales.

2.2.2.1 Rememoremos algunos viejos hechos que nos atañen en cuanto a parte de la cultura occidental. La cultura egipcia, principalmente a través de Moisés, personalidad vigente en la cultura nuestra, pasa primero a ser integrante de la cultura de Israel. Nos referimos aquí en especial a la liturgia musical que será posteriormente judía. Ésta fue, en un comienzo, hebrea para ser influida, durante el cautiverio en Egipto, por la cultura local y, finalmente, bajo la guía de Moisés, un egipcio con educación de príncipe, terminan por acrisolar una cultura sintética, con la que los hebreos durante los cuarenta años de permanencia en el desierto de Sinaí, se hacen israelitas. Más adelante se mezclan a las culturas de lo que ahora es aproximadamente Palestina y terminan por llegar a ser judíos. Todo esto llega a ser formulado en tradiciones de cómo entonar la Biblia especialmente los salmos y los cantares. Como vemos, una síntesis multicultural e internacional.

2.2.2.2 Una parte de esta tradición, el cristianismo, llega al Asia Menor. La “sinagoga cristiana” se desarrolla primero en lo que ahora es Turquía, entonces fuertemente influida por Grecia y Roma. Continúan aquí las síntesis cosmopolitas e internacionales con todos sus aspectos interculturales y multiculturales. Surgen aquí también tradiciones diferenciadas, las que se concentran primero en Bizancio, de donde posteriormente continúan su camino al Oeste y al Norte. En el Oeste se encuentra primero Grecia, donde se sintetiza lo que se ha llamado la helenización de la liturgia cristiana. En el Norte se produce lo que conocemos con el nombre de ritos ortodoxos. En todas partes vamos encontrando procesos que, de alguna manera, son predecesores del nuestro, sólo que ahora se trata de todo el mundo comunicable, lo que equivale al globo en su totalidad.

2.2.2.4 De Israel a Grecia y luego a Roma va emigrando el cristianismo. En el camino hacia Europa, se va enriqueciendo su herencia judía, primero en Grecia y luego en Roma, de donde se reparte por toda Europa Occidental. Y, de allí nos llega a nosotros, a Indo-Ibero-Afroamérica, donde se sigue modificando y dando lugar a síntesis y a diferenciaciones específicas.

2.2.3 La *musicología aplicada* tiene la tarea más ardua en esta etapa de la cultura musical mundial. Para plantear y resolver parte de los problemas tratados, es una fortuna que exista la retórica científica, que nos llegara de la publicística y que nos revela que es imprescindible replantear la retórica musical, pues sus figuras ya no son extensibles o generalizables de una época o de una cultura a otra. Lo

que es por ejemplo metáfora²⁴ en una cultura, puede ser un lugar común en otra. Lo que es metátesis puede ser distinto en cada cultura o en distintas épocas de la misma cultura.

2.2.3.1 La vida musical está llena de ejemplos de figuras retóricas que no funcionan o que funcionan mal en su recepción por determinadas personas o grupos. Así la figura de “salto” deja de tener sentido en la mayor parte de las obras puntillistas (Escuela de Viena y posteriores). Para qué decir que la figura de “neologismo” sólo tiene efecto en grupos que desconocen el lenguaje original de la expresión. Otro tanto ocurre con la figura de “extranjerismo”, por el mismo motivo. Pero, más aún, el mismo sentido sintáctico puede no funcionar, aun dentro de la misma cultura que le dio origen. Los ejemplos más claros provienen de la “puntuación” (interpunctio) y su campo musical está integrado por las cadencias. El auditor no habituado a la música modal quedará, con pocas excepciones, con la duda si alguna “frase”, que cree haber oído, ha terminado o no. Puede que la distinta longitud de las pausas y la fuerza de los acentos le ayuden a, por lo menos, enterarse de cuales son las expresiones compuestas, pero no podrá agruparlas con certeza si no conoce cabalmente el sistema cadencial correspondiente. Está todavía vigente la discrepancia entre la armonía funcional del jazz y la tradicional de la música docta (*vel regularis*), de conciertos, seria o estética o como se la llame.

El sentido de la forma puede variar en direcciones que se opongan a lo acostumbrado en una cultura dada. El orden en que se vayan conociendo y recibiendo más adecuadamente las músicas *ajenas* no es irrelevante, pese a la impresión general de que da lo mismo y que todo podría seguir ocurriendo, como hasta ahora, en forma *silvestre*. Los publicistas, los pedagogos y los políticos de la cultura pueden ocuparse de encontrar los caminos más motivadores y expeditos para irse apropiando de las músicas de las culturas ajenas a la propia. Aquí se pueden diferenciar tantos casos como situaciones de comunicación se presenten. Esto nos lleva a la necesidad de establecer métodos generales adaptables a las situaciones más diversas.

3. Y como la música entrega su mensaje llamando la atención del oyente, nos vemos abocados a la disciplina que trata de esto, la retórica. Por las observaciones mencionadas más arriba vemos que es necesario reformular la retórica. Pero ésta ya no podrá ser, por mucho tiempo, como aquélla de Aristóteles, la que daba por sentada su permanencia y generalización. Ni tampoco como aquéllas de Séneca y Quintiliano que compartían el mismo principio. Muy por el contrario, debremos enfrentar las crisis de las retóricas particulares, tanto en el tiempo como en el espacio geográfico. ¿Qué hacer entonces?

²⁴La “retórica científica” tiene su origen en la publicística. Compárese con Elisabeth Noelle-Neumann: “Wirkung der Massenmedien”, en *Das Fischer Lexikon, Publizistik*, Elisabeth Noelle-Neumann y Winfried Schulz, editores, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1971, pp. 328-335.

3.1 El contacto con los grupos receptores se está dinamizando en forma creciente y las metáforas, por ejemplo, se convierten más rápidamente de lo deseado en lugares comunes. Así con la mayor parte de las otras figuras. Pero las figuras basadas en las propiedades psicofisiológicas del ser humano, como intensidad, constancia, flujo, interrupción, pausa, sorpresa, etc., podrán seguir siendo, como hasta ahora, comunes. Sin embargo, figuras locales estilística o históricamente consideradas como cadencia rota, modulación de engaño, fuga (en cuanto a figura retórica), saltos duros y blandos, pasos duros y blandos, adornos en general, etc., no tienen una vigencia permanente, ni continua.

3.1.1 A todo esto hay que añadir que hay una porción de figuras que nos llegan de culturas exteriores a nuestro medio, por ejemplo de las culturas islámica, india y china. Muchas de estas figuras son altamente convencionales y no son entendidas como tales por nosotros, de formación predominantemente centroeuropea.

3.1.2 Cada "moda" de la música popular o docta que nos llega tiene un juego de figuras retóricas que ni siquiera han sido formuladas en textos especializados. La retórica normativa se encuentra en un dramático atraso frente al desarrollo de las figuras que circulan y que, incluso, se agotan o se transforman en lugares comunes, antes de que los especialistas, sobre todo los musicólogos, se den cuenta de ello. Esto es especialmente notorio en la creciente ineficacia actual de la música para filmes que pertenecen a estilos pasados. Su presencia nos parece muchas veces excesiva o ineficaz. Esta música ha pasado por figuras retóricas tomadas de la música popular, de la música culta, por un tiempo casi obligadamente de tipo sinfónico, y ha seguido en los últimos lustros el camino de la moda en la música popular con pocas excepciones. En éstas es notorio que la música llamada moderna o de vanguardia cumple con funciones retóricas de neologismos, o de ruptura de las reglas de continuidad o estilo de este tipo de música (figuras de discurso libre o de *catacrexis* cuando hay ruptura estilística). El mismo "collage" como figura retórica ha perdido fuerza y se encuentra, las más de las veces, en el campo de los lugares comunes.

3.1.3 En estas circunstancias no resulta práctico plantear, por enésima vez, como reformulación de la retórica, un elenco de figuras, con aspiraciones a generalización. Lo que sí resulta, a nuestro entender, más factible, es intentar el planteamiento de una metarretórica. Esto es de una *técnica para hacer retóricas* adecuadas a situaciones específicas de comunicación. Naturalmente que la realización de esta tarea presupone el propósito de mejorar la comunicación con los grupos receptores. Ésta requiere un trabajo mancomunado de muy diversas especialidades que he planteado como alternativas en un reciente artículo escrito para esta revista²⁵. Cito a continuación, como ideas, algunas cuestiones que considero previas y luego paso al planteamiento mencionado.

²⁵Gustavo Becerra-Schmidt. "La posibilidad de una retórica musical hoy". *RMCh*, LII/189 (enero-junio, 1998), p. 37-52.

Como premisa general se establece que no es necesario concebir la retórica unida a sólo un sistema de signos, lenguaje o idioma. Es posible operar con ella en campos históricamente determinados, integrados por elementos cuya vigencia se demuestre o se mida en el acto de la comunicación.

La retórica es una técnica para motivar y desarrollar la atención del o de los receptores en el proceso de la comunicación.

Esto lleva a algunas responsabilidades específicas que creo pueden asumir los musicólogos de fines de este milenio en conjunto con otros especialistas imprescindibles para resolver el problema en forma científica y técnicamente plausible. Hago ver algunas posibilidades de replanteamiento, a fines de este milenio. Cuestión que bien puede tratarse en artículos separados en una serie con uno o más autores. Las figuras históricas se pueden reordenar de acuerdo con los nuevos conocimientos de la psicología, la musicoterapia, la neurología musical, la acústica y la sociología de la música. Así se pueden investigar los repertorios de figuras vigentes para grupos receptores, teniendo en cuenta las regularidades por ellos esperadas, y tomando en consideración que:

Figura retórica musical es toda desviación, alteración, excepción, contravención a las expectativas del auditor, llamando así su atención o desarrollándola o incrementándola consecuentemente.

Corolario de esto es que puede haber una retórica general, pero que la validez de las figuras está limitada por la historia de los grupos receptores. Ejemplo de esto pueden ser aquellas figuras que son nuevas y, por lo tanto, válidas para un grupo, sean lugares comunes para otros o aún tener otros efectos no previstos en su origen.

Las figuras actuales históricas y "nuevas" pueden ser analizadas en los procesos de cambio que se han observado en los últimos decenios. Cambios de "moda", de estilo y de lenguaje, tratando de medir su eficacia frente a grupos determinados, por ejemplo de "consumidores" "de determinadas músicas."

3.1.4 Todo esto nos mueve a considerar que lo que en definitiva permitirá regular el interés del auditor en el presente y en el futuro inmediato y mediano, tendrá que ser investigado con ayuda de los métodos científicos que sirven de base a la retórica científica y que integran los distintos aspectos de la musicología sistemática e histórica, los que habrán de vertirse en la musicología aplicada, en este caso en la *metarretórica general de la música* y en las retóricas particulares que se vayan formulando local y temporalmente. Estudios comparativos podrán indicar el grado de globalización alcanzado.

3.1.5 Lo que está en juego es el sentido de la eficacia en la comunicación por medio de la música o con su ayuda, como asimismo los caminos para desarrollar la identidad de los grupos, tanto creadores como transmisores y receptores de este arte. La alternativa a nuestro aporte profesional es, si lo permitimos, una música fruto de una difusión movida por la maximación del lucro de las empresas que integran la industria sonora. Ésta nos deja la posibilidad de estudiarla más tarde, pero sólo en forma subalterna, como quien lleva el equipaje de quien viaja, sin apenas influir en su contenido e importancia. Creo que esto se puede evitar.

4. El comportamiento del espectador-auditor puede regularse en forma equilibrada desarrollando otras formas en el contexto de las comunicaciones en las que intervienen medios culturales, especialmente los artísticos, entre los cuales figuran los musicales. Aquí se puede magnificar la incidencia de factores de equilibrio en un proceso que tienda a la formación de un "ciudadano crítico" como multiplicador o como receptor. Un ciudadano que sea capaz de reflexionar ante el medio y regular conscientemente su conducta receptiva y productiva frente a las personas, grupos y otros hechos sociales y materiales que componen su medio de interacción. Esto como balance en un momento dado de su historia o como proceso de cambios con tendencias determinables y posibles de ser influidas, ignoradas o evitadas. El desarrollo de la crítica como método puede ser allegado como ayuda en esta tarea. La crítica y la teoría de valores del arte²⁶, la crítica y autocrítica en la filosofía (distinta del "criticismo" de Kant)²⁷, la sociología crítica²⁸, la crítica de las distintas formas de la opinión²⁹, la crítica de la función de las artes y su efecto en la sociedad³⁰, el método cibernético y su aplicación a la sociedad³¹ que puede unir la crítica a la conducción o manipulación y que tiene también una importante dimensión política, etc.

4.1 La dimensión política del proceso de globalización cultural. Su trasfondo económico. Su reflejo en la música.

4.1.1 La interacción global de los procesos culturales en una sola corriente de desarrollo está fuertemente dominada por intereses políticos con tendencia a formas de dominio por influencia en las comunicaciones, teniendo como arma y finalidad preferentes la manipulación económica y la optimización del lucro³². La economía de la cultura ha llegado a tener una importancia muy grande³³ por su

²⁶Compárese con las teorías de valores de la estética en Siegrfried Bimberg, Werner Kaden, Eberhard Lippold, Klaus Mehner y Walther Sigmund-Schulze, editores: *Handbuch der Musikästhetik*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1986.

²⁷Compárese con Georg Klaus y Manfred Buhr, editores: *Wörterbuch der Philosophie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1973.

²⁸Compárese con René König, editor: artículo sobre la "Inteligencia" en *Das Fischer Lexikon, Soziologie*, Frankfurt-Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1974, pp. 148-55.

²⁹Compárese con Elisabeth Noelle-Neumann y Winfried Schulz: artículo sobre la historia de la prensa en *Das Fischer Lexikon, Publizistik*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1971, pp. 245-69 (251).

³⁰Compárese con el artículo sobre cultura ("Kultur") en Georg Klaus y Manfred Buhr, editores: *Wörterbuch der Philosophie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1973, pp. 629-630.

³¹Compárese con Georg Klaus: *Kybernetik und Gesellschaft (Die methode der Kybernetik)*, Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1973, pp. 29-220, especialmente (145-152).

³²Como nota N° 12.

³³Compárese con N.N. Inosemzew, S.M. Menschikow, A.G. Milaikowski y A.M. Rumianzew, del Instituto para la Economía Mundial y las Relaciones Internacionales de la Academia de Ciencias de la ex URSS, redactores: *Politische Ökonomie des Heutigen Monopolkapitalismus*: Capítulo sobre la "Inteligencia" ("Intelligenz"), Berlin: Dietz Verlag, 1972, pp. 691-697. Especialmente relacionados con la globalización de la cultura es la página 693 (párrafos 2 y 3). La traducción fue hecha por Sepp Görbert bajo la asesoría científica de Horst Heininger y Lutz Maier, del Instituto para la Política y la Economía Internacionales.

relación con las capas sociales de intelectuales que se han formado bajo su influjo y las responsabilidades directivas que adquieren con frecuencia para cumplir sus funciones. Este proceso encuentra apoyo en diversas formas de la industria cultural, teniendo como componente importante la comunicación social o de masas³⁴. El desarrollo de la industrialización de la fonografía tiene aquí una importancia especial.

4.1.2 Los lenguajes en su propagación, aun sin que concurra desde el principio la posibilidad de entenderlos, tienden a ser acumulados por los receptores en una primera etapa. Así también para la música. La interpretación de su significado (sus cargas semánticas, las reacciones supuestas de ser las adecuadas) puede venir después, sin que esto signifique que se excluyan los malos entendidos. Sólo un cuidado especial por conservar el significado original (adecuado a los grupos de origen) puede ayudar a una mejor comunicación. Se constata a diario que el nivel sintáctico de la globalización del proceso semiótico en la comprensión de la música es interpretado, en alguna medida, de acuerdo a semánticas ajenas al sentido original de las expresiones en una práctica (pragmatis) que, muchas veces, al contrario de comunicar, más bien aísla. Esto es especialmente notorio en las comunicaciones en las que interviene la música. Ésta, según se presente con expresiones extramusicales adoptando así, por contigüidad o simultaneidad, un significado arbitrario. ¿Es esto un "barbarismo"? Sí, cuando se opera desde la tradición centroeuropea con una semiosis musical que ha perdido gran parte de su convencionalidad. Para el centroeuropeo esto es tolerable pues su cultura ha llegado a un estado que permite aceptar este tipo de cisma entre los significados biunívocos de las culturas con fuertes convenciones³⁵ tradicionales. No así para los sujetos de las otras culturas los que ven, muchas veces, abusadas sus expresiones en contextos para ellos inaceptables y con significados absurdos. Aquí cabe preguntarse si esto es inevitable. Pensamos que si el proceso sigue abandonado a un predominio de la maximación del lucro, los lenguajes seguirán siendo abusados. Pensamos también que es posible limitar progresivamente el daño con ayuda de políticas culturales que controlen, previo análisis, algunos aspectos importantes de la educación y las comunicaciones.

4.2 La dimensión pedagógica del proceso de globalización. Sus métodos y técnicas auxiliares.

Si partimos de la teoría que existe una "motivación cognitiva", como la concibe A.N. Leont'ev, podemos pensar que esto proyecta un luz nueva sobre el

³⁴Willi Ehlert, Heinz Joswig, Willi Luchterhand y Kar-Heinz Siemerling, editores: *Wörterbuch der Ökonomie, Sozialismus*. Artículo sobre "Economía de la cultura" ("Kulturökonomie"), Berlin: Dietz Verlag, 1973, pp. 533-534.

³⁵Nos referimos aquí a culturas como la hindú, que posee una alta convencionalidad en su sistema de ragas, jatis y talas. O a tradiciones como las de la música árabe, con sus maqamats, y sus wazns o también a tradiciones como aquella de los patets de la música del Archipiélago de Sonda (Java Bali, Borneo) y gran parte de Indochina. Sin olvidar otras muchas culturas africanas asiáticas y americanas o en las islas del Pacífico y Australia, con menos desarrollo teórico, pero con largas tradiciones, algunas de ellas notablemente estables.

“sentido de lo personal”, tanto en el individuo como en las diversas formas de su asociación con otros³⁶. De este modo encontramos en la base de la pedagogía un fundamento psicológico que nos indica que toda gestión humana conoce, realiza, crea, objetivando y subjetivando al mismo tiempo. Esta realidad nos muestra un campo susceptible de ser tratado por las ciencias y técnicas de la enseñanza mucho más extenso de lo que fuera habitual en las concepciones previas.

4.2.1 Para mejor discutir este aspecto, en general y en su relación con la globalización de la cultura, es necesario distinguir entre formación (pedagogía) y educación (instrucción, enseñanza), teniendo en cuenta sus muy estrechas relaciones. Lo primero se refiere al conjunto de principios éticos y morales (mores) con los cuales se va a regir la conducta del adulto, dueño de su albedrío, también frente a sobre qué y cómo se informa (o instruye sobre determinadas situaciones o hechos). Aquí se revela en la historia de la música una tendencia a informarse sobre el “mundo conocido” y buscar sus relaciones y sentido. No es otra cosa lo que hace Euclides al formular su “Systema Teleion”, en el que procede apoyándose en la geografía humana. Ése es el origen de su nomenclatura toponímica en la que agrupa los repertorios sonoros usados en la música griega por regiones. Doria, Frigia, Jonia, Aeolia, etc. Regiones en las cuales tampoco había unidad de idiomas. Indagar, investigar, conocer, para entender y enseñar.

4.2.2 La pedagogía en general y en especial la musical, se ayuda de muchas ciencias para apoyar su desarrollo. Hemos mencionado la sociología y la psicología, que también se han especializado en música. La didáctica y sus métodos han instrumentalizado por épocas la moral y la retórica. Ahora hay métodos cibernéticos para enseñar. Los hay pasivos, activos e interactivos³⁷. Los programas de enseñanza se producen en distintas partes del Globo. Algunos, destacados en la actualidad, proceden del Japón, otros de los Estados Unidos; también los hay creados en Israel. En ellos caben, sin excepción elementos de la tradición centro-europea, que predomina, pero sus creadores tienen culturas diversas que van teniendo, aunque sea al margen, una importancia creciente. Los instrumentarios (sonidos o “sounds”) sintéticos o sampleados que usan contienen muchos elementos de origen extraeuropeo. Es probable que esto se relacione con su producción predominante en el Japón, país que posee especialistas en muchas culturas del planeta y que va demostrando que también conoce los “gustos” y necesidades ajenos a su tradición, tanto como para vender con éxito sus productos en el exterior. He aquí una globalización musical de desarrollo potente y rápido, sin que se pueda asegurar que el propósito principal de sus creadores sea el de desarrollar la cultura. Localmente parece haber allí una solución interesante: la importación de las culturas “occidentales” y especialmente “centroeuropeas” no ha logrado desplazar la mucho más antigua y fuertemente arraigada cultura musical del país. Hay allí también productos bien resueltos de fusiones culturales,

³⁶A.N. Leont'ev: *Tätigkeit, Bewußtsein, Persönlichkeit*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1977.

³⁷Véase Hans Hermann Groothoff: “Kybernetik und Pädagogik”, en *Das Fischer Lexikon, Pädagogik*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1973, pp. 163-177.

tanto en la música popular como en la música seria. No es arbitrario ni casual el hecho que la educación musical en el Japón sea, en muchos casos, especialmente cuidada y exitosa. Pero, en todo el planeta, los instrumentos y los libros usados en la enseñanza han sido enriquecidos con los programas cibernéticos y los instrumentos electromecánicos y electrónicos, que han devuelto a la práctica de la música una posibilidad mejor para aprender la música, con o sin ayuda de pedagogos, y practicarla en todo sus campos como aficionados o profesionalmente.

4.3 La dimensión de las comunicaciones en el proceso de globalización cultural.

4.3.1 La interconexión del mundo es cada vez más completa y eficaz. Se puede decir que toda la humanidad ha entrado en una red de comunicaciones con la que interactúa a diario. Sin embargo, la mayor parte de los individuos que toman contacto con esta red lo hacen en forma pasiva, como espectadores-audidores, y no como partes en un proceso interactivo de comunicación. Esta forma es desventajosa para el desarrollo de una globalización equilibrada. Hay muestras de una cierta reacción en contra de esta tendencia, la que consiste en ofrecer a los receptores la posibilidad de elegir entre varias alternativas. Esto es más fuerte en el campo de los programas de computación interactivos y menos en el campo de los espectáculos. Hay aquí un campo vastísimo que podría desarrollarse en beneficio de una globalización cultural más acorde con los valores humanos. En lo que respecta a la música y su posibilidad de desarrollarse en un mundo cultural regido por la necesidad de conocerse y gozar estéticamente con su ayuda, existe la posibilidad de popularizar las características semióticas de las músicas locales de modo que éstas vayan dejando de ser desconocidas y, sobre todo, mal interpretadas. La tarea consiste en ir "juntando" cosas distintas con distintas funciones, enterándose en el proceso de sus propiedades y funciones originales. Esto redobla nuestras obligaciones de difusión del folclore, especialmente entre los consumidores de música seria de Occidente, por el debilitamiento entre ellos de los aspectos semánticos y pragmáticos en su recepción.

5. Conclusiones.

5.1 La globalización de la cultura y, dentro de ella, de la música, presenta tareas de política cultural que ningún participante en su proceso puede ignorar sin detrimento de su influjo coyuntural. Es una propiedad general de la cultura el ser una creación de la especie humana. Este atributo central la distingue muy específicamente de la Naturaleza. Es, por lo tanto, inherente a su inmanencia el contener la posibilidad y los hechos de una orientación de su desarrollo, de acuerdo a su dinámica interna y a las circunstancias, especialmente las sociales y económicas, que va encontrando en su camino. Esto es, su naturaleza es política aunque su expresión en este sentido no sea continua. Las tareas de la musicología en este proceso son inseparables en la formación de una conciencia de la necesidad de orientar su gestión. Su batalla se ganará o perderá en este campo.

5.1.1 Hay aquí aspectos éticos y estéticos que es necesario tener en cuenta para fijar la dirección de las tareas que se deberán definir para un desplazamiento y un desarrollo de la cultura en la ruta de su globalización. Esto puede ser atendido por el desarrollo de una política educacional adecuada al proceso en curso³⁸. Aquí tiene un lugar de honor el desarrollo de los hábitos comparativos en la recepción de la música, con el objeto de ir definiendo a cada paso “lo propio” y “lo ajeno” en los cambios, cada vez más frecuentes en este proceso. Esto no puede reducirse a la reflexión de la inmanencia musical, sino que debe necesariamente extenderse a sus aspectos de sentido, contenido y de su uso en la práctica. El refuerzo de la propia identidad a través del mejoramiento de la comunicación puede ser una de las finalidades principales.

5.2 La globalización cultural depende en alto grado de su implementación. Esto tiene en la música aspectos teóricos y prácticos.

5.2.1 La teoría puede tomar el camino que conduce a una nueva forma de “ilustración”. En este proceso son necesarias las relaciones más estrechas con las otras teorías de la cultura y de las artes. Aquí pasa esta tarca por métodos de comparación que permitirían definir, a cada paso, lo que va siendo propio o ajeno. Su fruto serían las intersecciones acumuladas que irían a un fondo común en el camino de su globalización. Hemos hablado de la posibilidad de una metarretórica y ahora lo hacemos proponiendo una *metateoría general de la música*. Por lo pronto es claro que habría que dotar a la musicología de instrumentos metateóricos generales³⁹ tanto en sus aspectos sistemáticos como históricos y aplicados. Esto último nos acerca a los aspectos prácticos de la gestión musical y su relación con la musicología aplicada. Ésta habría que ampliarla más allá de sus componentes más conocidos: la construcción de instrumentos, la educación, la enseñanza musical y la crítica musical, hacia los campos sociológicos de la estética, de la psicología, de la semiótica, etc.

5.2.2 Una práctica que busque la mejor forma de alcanzar una globalización de la cultura pasa por la orientación de las relaciones entre los grupos productores, reproductores y receptores de ella. Esta relación se puede equilibrar en la medida que, sobre todo, los receptores también tengan una relación activa con la práctica musical productiva y reproductiva. Esto afecta el contacto con la música en el hogar y en las diferentes instituciones de enseñanza. Afecta también al consumo individual y colectivo de la música. En esta interacción circular se involucran individuos y grupos y, en su conjunto, con los medios de comunicación sociales. Si se logra esto se puede orientar las gestiones musicales hacia una globalización activa y crítica, también para lo que llamamos, hasta ahora, “público”. Este último

³⁸Esto tiende a plantearse, por ejemplo, en la naciente Unión Europea con la enseñanza funcional de los idiomas y con el fomento de los intercambios de productos y actividades tradicionales (cocina, trajes, folclore musical, etc.).

³⁹Una de las tareas más delicadas consiste en intentar la formulación de las condiciones previas para la concepción de una gramática general de la música.

tendría, en alguna medida, acceso a la determinación consciente del contenido de los programas que le llegan, y no sólo a través de las encuestas que analizan la variación de sus preferencias.

5.3 La coyuntura presente se mueve en campos de una proyección sin precedentes en la historia de la humanidad y de su cultura. La “revolución científico-técnica”, con sus productos musicales, puede caer en manos que operan sólo movidas por apetitos divorciados, en su mayor parte, de toda generosidad y solidaridad sociales. Lo que podría ser un todo orgánico amenaza con el predominio de los individuos aislados por su propio egoísmo. Una musicología activa aplicada al proceso de globalización de la cultura puede, entre otras funciones y tareas, analizar la adecuación de los contenidos y las gestiones destinados a ser activados al interior de aquél. Esto lo puede hacer presentando sus conclusiones y organizando eventos de carácter ejemplar. De esta manera puede ejercer su capacidad de determinación coyuntural y cumplir así con, lo que no puedo menos que considerar, su deber.