

	Prólogo	7
	Editorial	9
Música y cultura		
	Evocando la memoria sonora de Bogotá Dora Carolina Rojas Rivera, Carlos Mauricio Suarez León, Carlos Alberto Betancour	13
	La chizga: un toque de aprendizaje autónomo musical Carlos Eduardo Uribe Beltrán	29
Música y pensamiento		
	Documentación sobre la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima de 1907 a 1940 Andrea Hernández Guayara, Juan Carlos García, Tania Lucía López	43
	La herencia musical de los Zenú y el fortalecimiento de la identidad cultural a partir de la educación artística Jesús Antonio Quíñones	59
Música en clave		
	Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia Edna Victoria Boada Valencia	69
	El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes Adrian Camilo Ramírez	89



Conservatorio del Tolima
Institución de Educación Superior
1906

MÚSICA CULTURA Y PENSAMIENTO

Música, cultura y pensamiento

Revista de Investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima

Vol. 4 N° 4

Música, cultura y pensamiento

Revista de Investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima

Vol. 4 N° 4

Humberto Galindo Palma

-Editor-



Conservatorio del Tolima

Institución de Educación Superior

1906



Conservatorio del Tolima
Institución de Educación Superior
1906

Nèstor Guarín Ramírez
Rector

Sergio Miguel Martínez Durán
Decano(e)

Jairo Bernal Guarnizo
Secretario Consejo Directivo

Luis Carlos Delgado Peñón
Presidente del Consejo directivo

Música, cultura y pensamiento

Revista de investigación N° 4

© Conservatorio del Tolima - Institución de Educación Superior

© Humberto Galindo Palma- Ed.

Director

Nèstor Guarín Ramírez

Editor

Humberto Galindo Palma

Decano Facultad de Educación y Artes

Sergio Miguel Martínez Durán

Comité Editorial

Nèstor Guarín Ramírez

Conservatorio del Tolima

Luz Alba Beltrán Agudelo

Universidad Minuto de Dios

Franklin Emir Torres

Universidad de Ibagué

Humberto Galindo Palma

Conservatorio del Tolima

Carlos David Leal Castro

Universidad del Tolima

Andrea Hernández Guayara

Conservatorio del Tolima

Comité Científico - Artístico

Mg. Franklin Emir Torres

Universidad de Ibagué

Mg. Diego Mauricio Barragán

Universidad del Tolima

Dra. Luz Alba Beltrán Agudelo

Universidad Minuto de Dios

Dr. Germán Gutierrez

Texas Christian University

Dr. Luis Alberto Malagón Plata

Universidad del Tolima

Dra. Luceli Patiño Garzón

Universidad de Ibagué

Dr. Olver Bolívar Quijano Valencia

Universidad Andina Simón Bolívar (Universidad del Cauca)

© Autores

Dora Carolina Rojas Rivera

Carlos Mauricio Suarez León

Carlos Alberto Betancour

Tania Lucia López Ospina

Andrea Hernández Guayara

Juan Carlos García Cabezas

Jesús Antonio Quiñones

Edna Victoria Boada Valencia

Adrian Camilo Ramírez Méndez

Juan Pablo Luna Buenaventura

© Fotografías

Archivo de Bogotá, Fundación Bandolitis, Exposición Tolima Milenario, Banco de la República, Ibagué 2010, Barradas, Museo de Arte del Tolima, Colección Museo del Oro Bogotá Fundación Totolincho, Archivo Conservatorio del Tolima, Archivo Familia Buenaventura, Familia Melendro, Hernando Bonilla

Corrector de estilo:

Carlos David Leal Castro

Traductor:

Carlos Hernando Ortiz Leyva

Correspondencia, Canje y distribución

Carrera 1 Calle 9 No. 1-18

Música, cultura y pensamiento. Revista de investigación musical/editor:
Humberto Galindo Palma 1 edición Ibagué: Fondo Editorial Conserva-
torio del Tolima, 2011

104 páginas, ilustraciones, retratos, partituras e índice, 23 x 30 cm.

ISSN : 2145 - 4728



Contenido

Prólogo	7
Editorial	9
Música y cultura	
Evocando la memoria sonora de Bogotá Dora Carolina Rojas Rivera, Carlos Mauricio Suarez León, Carlos Alberto Betancour	13
La chizga: un toque de aprendizaje autónomo musical Carlos Eduardo Uribe Beltrán	29
Música y pensamiento	
Documentación sobre la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima de 1907 a 1940 Andrea Hernández Guayara, Juan Carlos García, Tania Lucía López	43
La herencia musical de los Zenú y el fortalecimiento de la identidad cultural a partir de la educación artística Jesús Antonio Quiñones	59
Música en clave	
Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia Edna Victoria Boada Valencia	69
El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes Adrian Camilo Ramírez	89



Prólogo

Prólogo

La educación artística y específicamente la musical en Colombia ha avanzado de manera dinámica y significativa gracias a la investigación, dejando de lado la tradición de centrar todos los procesos en la docencia como única forma de hacer y enseñar arte y música.

En el Conservatorio del Tolima se ha logrado a través de la investigación formativa recuperar partes de su historia, reconocer algunos de los maestros y maestras que han contribuido con su vida a hacer de esta institución un gran centro de formación musical, los medios y metodologías en la enseñanza de la música y, en especial, la enseñanza de los instrumentos sinfónicos. Es una gran tarea que se ha ido haciendo de manera consecutiva, pues es la recuperación de una vida educativa y artística de más de 100 años.

Con el apoyo de la metodología cualitativa se han construido documentos serios con argumentos y evidencias sólidas que dejan un valor agregado al Conservatorio del Tolima, por medio de documentos que muestran las costumbres, los sueños, las utopías, los éxitos, los fracasos pero, ante todo, la fortaleza de quienes nos antecedieron manteniendo en firme la consigna de hacer y enseñar música, la de mantener el Conservatorio como fundamento de la “Ciudad musical”.

En esta edición se incluyen los trabajos de

investigadores(as) de trayectoria nacional como Diana Carolina Rojas, quien ha trabajado sobre la *Memoria sonora de Bogotá* y Carlos Eduardo Uribe Beltrán, quien ha investigado sobre la práctica extracurricular que hacen estudiantes y docentes en lo que comúnmente se denomina la “Chizga”, con sus implicaciones tanto en la enseñanza como en el aprendizaje musical.

Se presenta también la investigación realizada por el docente Jesús Quiñones, analizando los valores culturales de las distintas etnias indígenas y grupos minoritarios en Colombia, y más particularmente reflexionando sobre *La herencia musical de los Zenú y el fortalecimiento de la identidad cultural a partir de la Educación artística*.

Tania Lucía López, en compañía de la profesora Andrea Hernández y el profesor Juan Carlos García, ha recopilado una historia sobre la iniciación en la que se explicita el redescubrimiento de las metodologías y procesos en la enseñanza del piano entre los años 1907 a 1940. Es la primera puesta en escena de unos procesos históricos que han hecho de muchos niños y niñas grandes intérpretes de música clásica y popular, formados en nuestras aulas con docentes comprometidos y enamorados del piano, y que motivan a quienes siguen formándose en el Conservatorio a investigar sobre lo que sucedió en los años siguientes.

Siguiendo el formato establecido para esta versión de la Revista Música Cultura y Pensamiento se encuentran, en el apartado *Música en clave*, la reflexión elaborada por la maestra Edna Victoria Boada Valencia que titula *Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia*, y el trabajo del maestro Adrián Camilo Ramírez denominado *El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes*.

Como se puede observar, esta cuarta edición de la Revista recoge los trabajos de investi-

gadores con experiencia, a quienes agradecemos por la calidad de sus aportes y por compartirnos sus trabajos, por los productos comprometidos del grupo de investigadores que dirigen la investigación formativa en el Conservatorio del Tolima. De igual manera, a docentes de nuestra institución como la maestra Boada, quien entrega una publicación con rigor para su difusión y al maestro Ramírez por publicar sus análisis y estudios musicales.

Néstor Guarín Ramírez
Rector



Editorial

Editorial

“La paradoja radica en el hecho de que si la música necesita explicarse por medio de palabras, entonces debe estar necesitada de explicación, debe de estar de algún modo incompleta sin ellas”.

Nicholas Cook

Llegar a la cuarta edición de la revista *Música Cultura y Pensamiento* reviste un importante precedente, tanto para la comunidad académica del Conservatorio del Tolima, como para las instituciones e investigadores que a través de sus contenidos se integran en torno a la reflexión sistemática y documentada de la música en escenarios históricos, etnográficos o teóricos. La permanencia de este proyecto editorial es fundamental para construir dinámicas de circulación de las experiencias y reflexiones que de manera dedicada asumen grupos de investigación e investigadores independientes, centrados en la música y sus procesos asociados a la memoria social, a los creadores del fenómeno artístico o a consideraciones estéticas, que se distinguen por ser productos de la labor de indagación metódica, autocrítica y propositiva.

Una nueva producción de artículos que imprime a nuestra publicación la responsabilidad de velar por un direccionamiento acorde a las perspectivas institucionales de calidad, demanda que este esfuerzo sea construido con el acompañamiento de pares académicos de otras universidades que, desde miradas y experiencias diversas, evalúen y avalen los contenidos.

Contenidos que, al mirar retrospectivamente la revista, se van consolidando como una línea de pensamiento renovado en torno a las problemáticas de la música como objeto de análisis y reflexión necesarias a nuestra realidad nacional. Por ello, a quienes han permanecido generosamente haciendo parte de nuestro comité científico y editorial, así como a aquellos que han acogido nuestra invitación en el presente número aportando con sus escritos y primicias documentales, va nuestro agradecimiento.

Con la certeza de estar entregando a los lectores este nuevo número, ilustrativo de la producción de nuestros docentes y egresados, así como de músicos e investigadores de distintas regiones del país, reafirmamos la misión institucional del Conservatorio por acoger la investigación como una prioridad de su proyecto educativo, al fomentar el acercamiento de los resultados de los grupos de investigación de otras latitudes, que afiancen redes del saber y quehacer musical en el contexto latinoamericano e hispanoparlante del mundo.

Abre nuestra revista la sección de *Música y cultura* con dos artículos resultado de trabajos de campo contrastantes entre la Colombia

urbana y la rural. El grupo de Investigación Argonautas de la fundación Bandolitis presenta los resultados de su reconstrucción sonora de la ciudad de Bogotá, basada en testimonios de adultos mayores, testigos directos de la transformación musical de la capital. Seguidamente el investigador Carlos Uribe de la Universidad Tecnológica de Pereira, recoge los aportes del trabajo en torno al paisaje sonoro de la ciudad tomando como eje conductor *la Chizga*, una práctica ya tipificada como alternativa de las dinámicas musicales urbanas.

En la sección *Música y pensamiento* toma la palabra el grupo institucional Aulos, para presentar la primera parte del informe de investigación sobre *la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima 1907- 1940*, como una producción conjunta a partir de la documentación histórica sobre el tema, que sirvió de base a la monografía de grado que desarrollaron de docentes y estudiantes, entendida como punto de partida de un nuevo capítulo en la recuperación de la Memoria historia del Conservatorio del Tolima, sobre la cual el grupo Aulos ha publicado reportes de investigaciones desde el primer número de esta revista. Completa esta sección Jesús Antonio Quiñones, director de la Fundación Totolincho, con un acercamiento a las perspectivas sociales presentes de la etnoeducación, basados en la recuperación de las flautas Zenú en el Caribe colombiano.

La sección *Música en clave* está a cargo de los docentes Edna Boada, pianista y Adrian

Camilo Ramírez, teórico y compositor, quienes disertarán sobre análisis musicológicos pertinentes a sus respectivos énfasis disciplinares. El primero retoma las consideraciones sobre el Bambuco, esta vez desde la perspectiva de los compositores del periodo nacionalista, contrastándolos con la obra de la compositora tolimense Leonor Buenaventura de Valencia. El segundo, ahonda en las características de las estructuras armónicas musicales del Romanticismo, ejemplificando desde obras distintivas de Liszt, Schumann, Grieg, Dvorak, o Chabier, entre otros, los recursos que distinguieron una tendencia innovadora y conclusiva para la estética musical de su tiempo.

La presentación de la separata, es con toda satisfacción una entrega testimonial del patrimonio musical documental para la música académica colombiana. Se trata de la primera edición facsimilar de tres obras originales para piano del compositor Oscar Buenaventura, comentadas por el maestro Juan Pablo Luna, heredero brillante de la tradición pianística del maestro Buenaventura, y por lo tanto conocedor versado de su obra. De esta manera entregamos a nuestros lectores nuestra cuarta versión de *Música Cultura y Pensamiento*, convencidos de que en ella se encontrarán tópicos de valiosa referencia a la música desde los enfoques puntuales que aquí se presentan.

Humberto Galindo Palma
Noviembre 2012

MÚSICA Y CULTURA



Evocando la memoria sonora de Bogotá

Evocando la memoria sonora de Bogotá^{*}

Evoking the sound memory of Bogotá

Dora Carolina Rojas Rivera^{}; Carlos Mauricio Suarez León^{**}; Carlos Alberto Betancour^{**}**

Recibido: julio 10 de 2012. Aprobado: septiembre 15 de 2012

Resumen. La investigación titulada “Recuperación del patrimonio sonoro de Bogotá” buscó identificar lugares, prácticas y significaciones representativas del paisaje sonoro de Bogotá a través de las experiencias y saberes de personas mayores que han habitado la ciudad por varias décadas, con el fin de proponer su caracterización desde mitad del siglo XX.

La investigación se desarrolló a través de cinco conversatorios, realizados en cada una de las localidades de la ciudad de Bogotá: Mártires, Santa Fe, Teusaquillo, Chapinero y Candelaria. Estas fueron escogidas por ser los espacios geográficos desde los cuales se ha desarrollado la ciudad capital en el siglo XX. Para el trabajo se convocaron personas mayores que han habitado Bogotá por varias décadas para, desde la perspectiva de historia cultural a través del testimonio y memoria oral, establecer un diálogo que permita sondear la memoria individual y colectiva de estas personas en relación con sus experiencias, significados e imaginarios del paisaje sonoro bogotano, tomando como referentes diversos lugares representativos de la ciudad y prácticas que involucran elementos sonoros que pueden considerarse constitutivos de la identidad cultural de la misma.

Palabras claves: memoria sonora, patrimonio cultural intangible, memoria cultural, patrimonio sonoro.

Abstract. The research “Recovery of sound heritage of Bogotá” is an investigation to identify places, practices and meanings being representative of the soundscape of Bogotá through the experience and knowledge of older people who have inhabited the city for several decades to propose their characterization since the mid-twentieth century.

The research was conducted through five talks, one in each of the localities of Bogotá: *Los Mártires, Santa Fe, Teusaquillo, Chapinero* and *Candelaria*. These were chosen to be the geographical areas from which the city has developed since the twentieth century. For this work, to which seniors who have lived in Bogotá for several decades were called from the perspective of cultural history through oral testimony and memory. A dialogue was established to explore the individual and collective memory of these people in connection with

^{*} Esta investigación sobre el Patrimonio sonoro de Bogotá se hizo a través de la memoria colectiva de personas mayores en el marco del proyecto de investigación realizado por la Fundación Bandolitis, con el apoyo del Instituto Distrital de Patrimonio cultural entre julio y noviembre de 2011.

^{**} Grupo de investigación Argonautas. Fundación Bandolitis. investigacion@bandolitis.com

experiences, meaning and imaginary soundscape in Bogota, taking as reference several places representing the city and practices involving sound elements that can be considered to constitute its cultural identity

Keywords: sound memory, intangible cultural heritage, cultural memory, sound heritage

Introducción

La ciudad no es la misma para todos. Sus espacios cobran sentido en la evocación de la memoria cuando una imagen o un sonido trae rastros de lo que fue nuestra relación con ese elemento. Un sonido característico de un lugar, igual que una melodía que haya acompañado de fondo una experiencia en la vida, crea una huella que se revive cuando volvemos sobre ella en la memoria. Habitar un espacio es incorporarlo en los sentidos. Los paisajes sonoros de la ciudad están hechos de esos fragmentos que nos recuerdan un tiempo y un momento con el que conservamos una identidad. Los sonidos pueden venir en forma de voces, de canciones, de melodías o de ruido estridente, según como los hayamos vivido.

Por tal motivo, el ejercicio de recuperación de la memoria debe pasar por una evocación sonora que permita recordar y darle un nuevo sentido a los estímulos que han acompañado esa vivencia cotidiana de la ciudad. Independiente de la función que un sonido haya tenido como producto de la actividad de la ciudad, el hecho de haber sido percibido y conservado en la memoria individual, cuando también podría haber sido ignorado u olvidado, hace que se le asigne un valor en la construcción de la identidad personal. Cuando esos sonidos tienen una significación común para las personas que realizaron una misma actividad, habitaron o transitaban por un mismo espacio geográfico o pertenecieron a un grupo humano o social específico, comienzan a tener un valor cultural. De igual manera, por pertenecer al pasado y te-

ner vínculos con la herencia que los habitantes de una ciudad quieren conservar, se les puede considerar también como expresiones artísticas de valor patrimonial.

Como parte de un primer ejercicio investigativo sobre el patrimonio sonoro de la ciudad de Bogotá, el equipo de investigadores del grupo Argonautas de la Fundación Bandolitis propuso en el año 2011 un acercamiento a la experiencia sonora de personas adultas mayores, de cinco localidades tradicionales de la ciudad, con el ánimo de reconstruir, a partir de sus recuerdos, el paisaje sonoro característico de un sector de la capital hasta la década de los años sesenta del siglo XX, momento en el que se inicia la mayor transformación demográfica y urbanística de Bogotá. Como se pudo observar en los diferentes encuentros realizados para conversar sobre este tema, el ciudadano común, en su relación cotidiana con la ciudad, desarrolla la capacidad de darle un significado particular a los diferentes elementos del entorno urbano cuando transita por el espacio, utiliza los bienes o servicios que la ciudad le ofrece, pero especialmente cuando se apropia de los lugares, se relaciona con las personas y les reconoce un valor simbólico de índole cultural. La muestra con la cual se trabajó fue una selección aleatoria de personas mayores realizada a partir de las bases de datos de grupos artísticos y culturales de las cinco localidades mencionadas, todas mayores de 55 años, de diferentes estratos sociales y niveles socioculturales.

El patrimonio sonoro hace parte de ese conjunto de bienes simbólicos que la comuni-



Evocando la memoria sonora de Bogotá

dad reconoce como legado cultural mediante su identificación, conservación y divulgación. Pero a menos que se promueva su reconocimiento, se motive su evocación y se recupere o se realice el registro físico de un sonido característico, difícilmente podrá reconocerse ese valor para los habitantes de la ciudad. Con el proyecto “*Recuperación del patrimonio sonoro de Bogotá a través de la memoria colectiva de personas adultas mayores*” se quiso reconocer la importancia de este grupo poblacional como depositario de la memoria colectiva y exaltar su valioso aporte a la conservación y recuperación del patrimonio cultural inmaterial, como puede ser el sonido, para la memoria colectiva de la ciudad. La vida cotidiana y las prácticas propias del habitar la ciudad, mediante el diálogo propuesto en los cinco conversatorios, se constituyó en una referencia necesaria para indagar por el sentido, que en un determinado momento de su experiencia como habitante tradicional o migrante a la ciudad, tuvieron los estímulos sonoros para este grupo de personas.

La pregunta inicial planteada, ¿qué sonidos característicos de la ciudad recuerdan en su memoria más lejana?, motivó el recurso de la evocación y la particular selección de sonidos como criterio inicial de definición de una memoria sonora. En ese sentido, antes que pretender proponer determinados sonidos, la investigación motivó la identificación de elementos sonoros que corresponden a sus condiciones personales de ubicación geográfica, actividad, origen o pertenencia social, actividad ocupacional y otros factores. No obstante esas experiencias individuales, el elemento sonoro como factor de interés y vínculo común fue identificado por los participantes de los conversatorios, recreado en las circunstancias del contex-

to y evocado en la relación que la persona en particular o el grupo de personas mayores establecían con él. Ese reconocimiento de la importancia y significación de un sonido, cuando se hace común y se establece como referente colectivo para el grupo en cuestión, puede considerarse asimismo como un bien intangible de apropiación colectiva.

Patrimonio Sonoro y Paisaje Sonoro

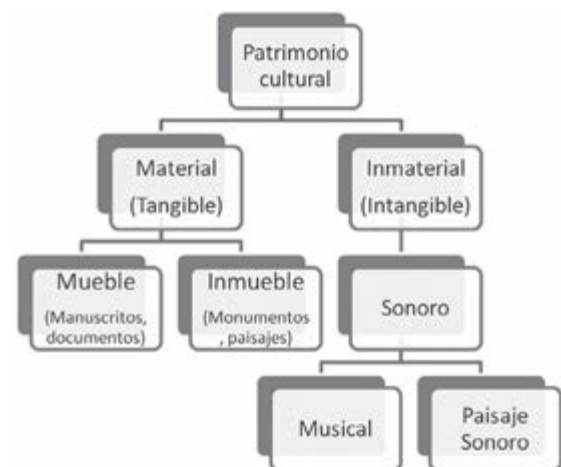


Figura 1. Localización del paisaje sonoro como componente del patrimonio cultural

Consideraciones del patrimonio sonoro y del paisaje sonoro a partir de la investigación.

Los sonidos no pueden conocerse de la misma manera como puede conocerse lo que se ve. La visión es reflexiva y analítica. Coloca las cosas una junto a la otra y las compara (escenas, diapositivas, diagramas, figuras,...). Esta es la razón por la cual Aristóteles prefería la visión como 'la fuente principal de conocimiento'¹.

Lo sonoro es activo y generativo. Los so-

¹ Publicado originalmente en: R. Murray Schafer: **Voices of Tyranny, Temples of Silence** Traducción: Grupo Paisaje Sonoro consultado en <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/schafer.html>

nidos son verbos. Como toda creación, el sonido no es comparable. Por lo tanto, no puede existir una ciencia del sonido, sólo sensaciones, intuiciones, misterios.

En el mundo occidental la vista ha sido el referente para toda experiencia sensorial. Predominaron las metáforas visuales y los sistemas escalares. Se inventaron ficciones interesantes para pesar o medir sonidos, alfabetos, escrituras musicales, sonogramas. Pero todos saben que no se puede pesar un susurro o contar las voces de un coro o medir la risa de un niño. Los sonidos me hablan de espacios, sean grandes o pequeños, estrechos o amplios, interiores o exteriores. Los ecos y la reverberación me brindan información acerca de superficies y obstáculos. Con un poco de práctica puedo comenzar a oír “sombras acústicas”, como lo hacen los invidentes.

El espacio auditivo es muy diferente del espacio visual. Nos encontramos siempre en el borde del espacio visual, mirando hacia adentro del mismo con nuestros ojos. Pero siempre nos hallamos en el centro del espacio auditivo, oyendo hacia afuera con el oído. R. Murray Schafer (1977) escribió:

Yo creo que el medio ambiente acústico general de una sociedad puede entenderse como un indicador de las relaciones sociales, de las cuales es consecuencia, y que a través suyo podemos conocer algunas cosas acerca de la dirección de desarrollo de dicha sociedad.”(p.26)

El ‘Patrimonio sonoro’ está inmerso dentro del patrimonio cultural inmaterial que son los usos, las representaciones, las expresiones, los conocimientos y las técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las co-

munidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconocen como parte integrante de su acervo cultural. ‘Patrimonio sonoro’ es el conjunto de sonidos, expresiones sonoras y prácticas sociales que involucran de manera explícita elementos sonoros, producidos en un espacio o territorio, los cuales son reconocidos y apropiados por sus habitantes, otorgándoles una significación y un valor cultural colectivo. El ‘Patrimonio sonoro’ hace parte del patrimonio cultural inmaterial y se divide en ‘Patrimonio musical’ y ‘Paisaje sonoro’. El ‘Patrimonio musical’ es aquel centrado en las expresiones sonoras musicales que identifican una comunidad. Por su parte, el ‘Paisaje sonoro’, como las manifestaciones acústicas de un lugar, como los elementos que le dan un sentido del sitio a sus habitantes y a la calidad acústica del área, toma la forma de las actividades y el comportamiento de los habitantes, por lo cual los significados del lugar se crean a través de la interacción entre el ‘Paisaje sonoro’ y los oyentes.

En el ámbito conceptual del ‘Patrimonio sonoro’ se encuentran los trabajos de Murray Schafer, quien se refiere más al ‘Paisaje sonoro’ como el entorno sonoro de un lugar concreto. El avance tecnológico de los medios de comunicación en la última mitad del siglo XX, de la mano de los procesos de globalización, ha influido notablemente en la “*estandarización y uniformidad de los paisajes sonoros en todos los centros urbanos de las ciudades*” (Schafer: 1977, p.93) y, como amplía Andrea Polli (2007),

El ‘Paisaje sonoro’ está conformado por las manifestaciones acústicas de un lugar, como elementos que dan un sentido del sitio a sus habitantes y la calidad acústica del área toma la forma de las actividades y el comportamiento de los habitantes, por



Evocando la memoria sonora de Bogotá

ello los significados del lugar se crean a través de la interacción entre el Paisaje sonoro y los oyentes. (Consultado en <http://www.archivosonoro.org/documentos/?Documentos:Definiciones>)

Justamente existe un vacío investigativo frente a este tema, lo que hace pertinente un trabajo en esta dirección que indague en las personas mayores sobre lo sonoro en la ciudad y que desemboque en unas acciones y un documento exploratorio sobre el tema. Pero en el horizonte teórico actual, más allá de las normas y las conceptualizaciones que divide el patrimonio cultural en varios tipos, se abre paso una revaloración de las distinciones mencionadas pues no es nada claro en la realidad una separación palpable entre lo material e inmaterial relativo al concepto de patrimonio, en tanto que lo mueble e inmueble tiene valor en comunidades, sociedades y demás que le han dado significado, hacen parte de su identidad y le otorgan relevancia histórica. Junto a esto, la gran mayoría de las manifestaciones inmateriales tienen un lazo con lo material, muestra de lo cual son los saberes y técnicas asociados a la artesanía, la cultura culinaria, las artes populares, entre otras expresiones.

Teniendo en mente las dificultades teóricas y prácticas señaladas, en un intento preliminar de enlazar el concepto de patrimonio con el concepto de memoria cultural y, en nuestro caso, con la dimensión cultural de las personas mayores en la sociedad, puede otorgarse a las personas mayores el papel de mantenedor de la tradición y las costumbres. Este rol que como hemos visto ha sido fundamental en las culturas tradicionales, pero que con el advenimiento de la modernidad y de la industrialización se ha visto duramente desplazado, es el que se pretende rescatar con el ejercicio

de la memoria cultural a partir de la asunción de que la conservación de saberes tradiciones es una manifestación del patrimonio cultural más allá de la discusión entre lo material e inmaterial. Enmarcado así y cómo se ha señalado, existe toda una conceptualización internacional y una directriz tanto de la necesidad por proveer a la ancianidad de una vejez digna y plena (que puede expresarse en una nueva concepción que recoja tanto la milenaria y tradicional relevancia de los ancianos en la cultura, con el desarrollo de la modernidad y sus dinámicas económicas) como de la conservación de las manifestaciones culturales de las diferentes civilizaciones. (Documento de “Política Nacional de Vejez y envejecimiento del año 2007”).

Desde esta perspectiva las personas mayores y sus saberes son una manifestación de las tradiciones populares de la nación colombiana. Junto con las costumbres y los hábitos, se forma un todo de tradición cultural que provee la identidad como país. La necesidad de hacer un ejercicio de recuperación de memoria con las personas mayores apunta justamente a la protección y conservación de tales tradiciones y estaría en consonancia con el papel del Estado frente a la cultura, como lo define la Ley general de Cultura y cuya función es la preservación, el apoyo y el estímulo al desarrollo de las expresiones culturales y artísticas (Ley 397 de 1997, Compendio de legislación Cultural pdf. Ministerio de Cultura, www.mincultura.gov.co).

¿Cómo se diseñaron los conversatorios?

Luego de realizar una prueba piloto con un grupo focal conformado por cinco personas mayores, habitantes de la ciudad durante los

últimos cincuenta años, se pudo definir algunos conceptos que han servido de base para este estudio exploratorio.

El primero y quizás el más importante es el reconocimiento que debe darse a *la dimensión personal de la experiencia* como punto de partida para la evocación del paisaje sonoro durante los años sesenta y setenta, período cronológico escogido porque en él transcurre buena parte de la transformación de la ciudad tradicional en la urbe moderna que ahora conocemos. Las vivencias individuales de ese momento de la historia son las que le permiten a los participantes recordar un elemento característico y darle un sentido de apropiación a partir del ejercicio de memoria. Así, la actividad realizada en los conversatorios consistió en hacer posible la reconstrucción de esa experiencia de vida desde la evocación de los sonidos que residen en la memoria personal.

También identificamos las *diferencias en la forma de experimentar la ciudad* y de evocarla según el origen de las personas. Encontramos que la memoria sonora de las personas que habían sido habitantes tradicionales era muy diferente a la de aquellas personas que habían llegado por diferentes motivos a la ciudad en una edad avanzada o en años posteriores. Mientras estos últimos llegaban a la ciudad con la referencia de las experiencias vividas en otros lugares y su identificación inicial era con los espacios de la ciudad que les recordaban sus lugares de origen (provincia o rural), los primeros creaban una relación de apropiación y pertenencia mucho más fuerte con los elementos característicos de la ciudad tradicional.

Otro aspecto importante para el desarrollo de la investigación consistió en reconocer la *disparidad de experiencias según el género*: no es

la misma ciudad la que recuerdan los hombres, generalmente transeúntes de la calle y con mucho más sentido de pertenencia frente a lugares específicos, que la recordada por las mujeres, condicionadas socialmente a permanecer en los espacios del hogar, la vida privada y con escasa participación en la actividad productiva de la ciudad durante esos años. Ese mismo aspecto de diferencia en la percepción de la ciudad podía entrar a considerarse en los estratos sociales: la ciudad de los sectores populares, por lo general ruidosa y festiva propone muchos más elementos sonoros que el silencio y la tranquilidad asociado con los sectores residenciales que ocuparon personas con mayor capacidad económica.

Estas diferencias motivaron a tomar en cuenta durante la investigación la validez de los distintos discursos contruidos de forma individual para nombrar ese elemento intangible que es el patrimonio sonoro de la ciudad. Se trató entonces de darle participación a la diversidad de experiencias y las formas múltiples de relacionarse con los elementos que el momento histórico propuesto determinaba como característicos de un 'Paisaje sonoro', concepto mucho más pertinente para motivar la participación de los asistentes a los conversatorios que el de 'Patrimonio sonoro', necesariamente referido a unos elementos específicos y, por lo tanto, también excluyente de otros, definición que impediría la construcción colectiva de una identidad sonora de la ciudad. Esta diversidad de referencias sonoras también enuncia una ciudad que para sus habitantes es de muchas formas y en la que más que una única identidad cultural o una sola forma de apropiación simbólica existe en formas diferentes de experimentarla, vivirla y reconocerla. Como se ha



Evocando la memoria sonora de Bogotá

visto, esta diversidad se determina por variantes como las circunstancias sociales, el nivel de escolaridad, la condición de género o de edad, como se detalla más adelante.

Finalmente, como parte del desarrollo metodológico de los conversatorios, se propuso a las personas participantes un ejercicio de evocación del paisaje sonoro a partir de diferentes recursos: 1) una película que reconstruye la vivencia de un día en la Bogotá en los años sesenta, 2) grabaciones de sonidos que ayudan a recordar lugares específicos de la ciudad en los que se produjo una actividad sonora importante y 3) fotografías que permiten evocar momentos, personajes y espacios significativos para los habitantes, también durante esos años.

¿Cómo se desarrollaron los conversatorios?

Los cinco conversatorios realizados en desarrollo del proyecto *Recuperación del patrimonio so-*

noro de Bogotá a través de la memoria colectiva de personas adultas mayores permiten identificar algunos elementos que definen la identidad de ese grupo poblacional en relación con la ciudad, sus procesos de vida y el sentido patrimonial que puede tener el paisaje sonoro de una época cuando se reconstruye y se recuerda como parte de las vivencias propias. Los conversatorios se realizaron en las localidades centrales que ocupan el área urbana construida hasta el momento en que se produjo la expansión masiva de la ciudad. Estas localidades tradicionales de la ciudad son Santa Fe, Chapinero, Teusaquillo, Mártires y Candelaria. Para convocar a los asistentes se recurrió al apoyo de los gestores locales de la Secretaría de Cultura y a los referentes de adulto mayor de las localidades en mención, así como a entidades y agrupaciones, especialmente de tipo cultural, que trabajan con ese grupo poblacional.

Desde el primer conversatorio en la lo-



Figura 2. Asistentes al conversatorio realizado en la Localidad La Candelaria

calidad de Santa fe nos encontramos con una respuesta muy favorable de los asistentes sobre la invitación hecha para que aportaran a la reconstrucción de ese paisaje sonoro de Bogotá. El simple hecho de darle voz a las personas mayores y prestarles escucha a sus historias, a su evocación personal y a los aportes que desde su saber pueden hacerle a personas de otra generación y a las instituciones de la ciudad, fue valorado por aquellas como un ejercicio de participación y un derecho; valoraron también la posibilidad de aportar a la construcción de la identidad cultural de la ciudad desde su saber, y el disfrutar de espacios para revivir y compartir experiencias. El diálogo que se desarrolló en los conversatorios fue propuesto por el equipo de investigación como un encuentro entre generaciones en el que los supuestos que podrían tener los habitantes más recientes de la ciudad, con formación y experiencia de vida distinta, se vieron cuestionados, matizados o reafirmados por las personas mayores participantes.

El ejercicio de evocación a través de la película “Rapsodia en Bogotá” (1963)² y las remembranzas motivadas por los elementos sonoros y visuales que se les presentaron fueron motivación para que los participantes se

sintieran complacidos y expresaran este sentimiento de forma reiterada en los diferentes momentos del conversatorio, haciendo énfasis en el sentido emocional que significa recordar como una actividad que permite “*volver a vivir*”. Ese ejercicio de revivir también permitió encontrar que, a pesar de las variantes identificadas de origen, edad, género o condición social mencionadas, existían elementos comunes a la forma que podía tener el paisaje sonoro de la ciudad durante un momento de la historia, aunque fuera diferente la forma en que cada uno de ellos le diera sentido y tuviera, por lo tanto, una valoración subjetiva también incorporada a sus recuerdos.

Entre esos elementos sonoros evocados con mayor frecuencia por los participantes y que podríamos proponer como de valor patrimonial se encuentran El tranvía y su sonido característico, en la Bogotá anterior al nueve de abril; también el pito del tren de La Sabana (todavía presente en la ciudad) que anunciaba sus viajes de salida y regreso a la ciudad, las campanas de la catedral, indicador de la hora para buena parte de los habitantes tradicionales y por lo tanto regulador de la vida cotidiana; las voces de los vendedores ambulantes, voceadores y pregoneros de plazas y calles; las conversaciones de los cafés tradicionales del centro de la ciudad en los que se debatía la actualidad pública; el sonido del agua en la lluviosa Bogotá, con ríos todavía caudalosos en ese momento y fuentes que adornaban plazas y parques; algunos lugares de alta concurrencia que generaban -por su dinámica- una alta actividad sonora: el santuario de Monserrate, la Plaza de Bolívar, el Parque Nacional, los teatros, entre otros, y un elemento de la cultura masiva como la radio que a través de las emisoras locales y locutores

² Rhapsody in blue – Rhapsody in Bogotá es el título original de este documento audiovisual. Trascurre en un tiempo circular durante el cual se registra un día -de un amanecer a otro amanecer- en la vida de la cotidianidad urbana de Bogotá y de sus habitantes, a comienzos de los años sesenta del pasado siglo. El respaldo musical de la Rapsodia in Blue y Un americano en París, obras sinfónicas del compositor estadounidense George Gershwin, con sus acordes sincopados, hacen de contrapunto a las imágenes. Filmado bajo la dirección del realizador español José María Arzuaga en los momentos en que se encontraba indeciso de seguir manteniendo su residencia en Colombia. Fue censurada para su estreno comercial en 1963. Según lo declaró su director a la revista Hablemos de cine (No. 59-60, mayo de 1971) el rodaje duró un año, “porque era en color y me escatimaban la película”, eran tiempos en los cuales la mayoría de los materiales para filmar en color se importaban con destino, sobre todo, a la publicidad y no a la producción de cine local. Restaurada y preservada por la Fundación Patrimonio filmico colombiano gracias al apoyo de la Agencia española de cooperación internacional.



Evocando la memoria sonora de Bogotá

reconocidos se convirtió en un acompañante permanente de la vida cotidiana de esas generaciones. Estos son algunos de los símbolos de identidad sonora de la ciudad que pueden mencionarse de manera general.

De igual forma, las personas participantes identificaron elementos sonoros referidos a la vivencia personal de la época que se propuso como marco para el ejercicio de evocación. Ejemplo de esto es la mención de sonidos presentes en una Bogotá que no dejaba de ser rural, con animales que hacían parte de ese paisaje: burros de carga, carretas de caballos, cantos de pájaros nativos; asimismo las sirenas de las fábricas que empleaban a buena parte de los habitantes de ese momento histórico de la ciudad: la cervecería Bavaria y la embotelladora cercana a ella, las ladrilleras de las laderas de la ciudad; las retretas de los domingos en el Parque Nacional; los personajes de la calle que con arengas o dichos hacían presencia en el paisaje sonoro urbano: la *loca Margarita*, *Pomponio*, *El artista colombiano*³; los lugares de reunión o diversión que hacían parte de la oferta recreativa y social de la ciudad: cafés, salones de té, teatros, restaurantes, grilles, chicherías, salones de baile, etc.

En esta variada forma de experimentar la ciudad desde el ámbito sonoro son notables las diferencias que se encontraron entre la identidad con elementos de tipo popular de los habitantes del barrio La perseverancia que asistieron al primer conversatorio rural (Santa fé), los habitantes del sector Pardo Rubio que fueron la mayoría al segundo conversatorio (en Chapinero), y un sector más letrado o de nivel cultural

más alto en relación con los participantes del tercer conversatorio (localidad Teusaquillo).

Muchas son las referencias que los habitantes de Bogotá tuvieron en esta época (décadas 1950-1970), cuando identifican elementos representativos del paisaje sonoro del entorno local y de la experiencia individual: las peregrinaciones, la semana santa, la navidad o las fiestas populares resultaron ser más importantes para los habitantes de Santafé; el rebuzno de los burros, el canto de los pájaros o el sonido de la ciudad que trae el viento fue mucho más memorable para los de Chapinero; los de Teusaquillo mencionaron elementos tales como las fiestas de fin de año en el Hotel Tequendama, la sala de música de la Biblioteca Luis Ángel Arango, los salones de té y la Plaza de Toros; los de Mártires conservan una memoria mucho mayor del tren de La Sabana y del comercio del sector, mientras que los de La Candelaria evocaron principalmente fenómenos culturales e históricos con precisión cronológica o geográfica, como parte de una memoria que reconocen patrimonial.

Otro ejemplo significativo de esta diferencia se pudo constatar en la forma como hombres y mujeres adultos mayores recuerdan los sonidos. La evocación de lo externo, de la actividad productiva, de los espacios públicos del comercio o la interacción social, de los momentos históricos claves en la memoria colectiva está mucho más presente en la identidad sonora de los hombres. Las mujeres, como ya se dicho, vivían en ese momento limitadas a las labores del hogar y sólo en algunos casos vinculadas a la actividad productiva en labores secundarias, por lo que mencionan elementos de la ciudad que se refieren más a la vida cotidiana como las máquinas de coser, al barrio y la

³ Para recrear un poco estas sonoridad escuchar la canción *La Loca Margarita* de Milciades Garavito o visitar <http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/214.htm>

plaza de mercado, a la radionovela y en algunos casos a lugares públicos de vida familiar como el parque, la iglesia o las festividades religiosas o civiles de obligatoria participación.

En ese sentido, la construcción de un discurso sobre la identidad sonora de la ciudad sólo es posible, según se pudo comprobar, cuando se suman esas experiencias sonoras particulares y se le da valor a los aportes que hace cada persona desde su perspectiva. De esta manera se puede afirmar que se lograron identificar algunos elementos de consenso, generalmente externos y determinados por el espacio común que se comparte en la ciudad, en los que es posible reconocer símbolos de identidad colectiva entre las personas mayores habitantes de estos sectores tradicionales.

Se comprobó también que la noción de patrimonio sonoro construida a partir de esos paisajes sonoros, recreados con los participantes de los cinco conversatorios, se enriquece con los aportes individuales que ellos hacen y esa significación permite identificar con mayor precisión elementos del entorno de la ciudad de ese momento de la historia. Las actividades realizadas por los habitantes y los lugares representativos desde lo sonoro, que además de hacer parte de esa memoria individual rescatada, pueden plantearse como de interés colectivo y por lo tanto también patrimonial para el resto de la ciudad.

En conclusión, la recuperación del paisaje sonoro individual reconstruido a través de la memoria de las personas adultas mayores que han tomado parte en estos conversatorios se convierte en un aporte significativo para la investigación, pues permite lograr identificar y definir esos elementos que pueden llegar a proponerse como patrimonio sonoro de la ciudad. Como lo ha dicho el investigador en cultura

urbana Armando Silva, *“los imaginarios sociales son la realidad urbana construida desde los ciudadanos”* (2003, 24) y sin ellos esa construcción colectiva no sería posible.

La Bogotá de antes

La década de la década de los años sesenta resulta representativa para las transformaciones que dieron origen a la Bogotá de hoy. El crecimiento de la población de la ciudad, debido en buena parte a la llegada de numerosos inmigrantes que venían a esta en busca de nuevas oportunidades, trajo consigo también un impacto en las dinámicas productivas y en el crecimiento urbanístico que dio origen a nuevas formas de relación, a la construcción de espacios públicos para el encuentro de los ciudadanos y a la creación de nuevos códigos y significados para la convivencia en la ciudad. La calle se convirtió en ese momento el escenario que mejor representaba esas transformaciones, y su uso y apropiación comenzó a tener un valor diferente tanto para el habitante tradicional como para el recién llegado⁴. Tanto el espacio urbano como sus habitantes, por igual definieron su identidad a partir de la dinámica propuesta por el desarrollo de la producción, el intercambio cotidiano de bienes y servicios, así como las diversas formas de relacionarse con los espacios urbanos.

El consumo y el intercambio de mercado se convierten en los principales agentes de relación entre los habitantes. La población de la ciudad comienza a involucrarse en una dinámi-

⁴ <<Así es, en la calle se encuentra el mercado y la sugestiva representación, íconos y slogans, y junto a ellos el sueño de una mejor vida o simplemente la posibilidad cotidiana de consumo necesario que ofrece el payaso voceador o los repartidores de volantes>> Melo, V. *La calle, espacio geográfico y vivencia urbana en Santafé de Bogotá*. Bogotá, IDCT, 1998. Página 79.



Evocando la memoria sonora de Bogotá

ca de productividad y sus actividades cotidianas comienzan también a determinarse por todas aquellas formas de comunicación que caracterizan el intercambio entre sus habitantes: el sonido es una de ellas. La algarabía del mercado, el pito de la fábrica o del tren, los voceadores de prensa o los anuncios del próximo bus municipal se entremezclan con los sonidos de la ciudad tradicional: la campana de la iglesia que marca las horas, los animales que todavía habitan el espacio urbano, los causes caudalosos de las quebradas vinculadas a un paisaje semi-rural que comienza a transformarse por las construcciones de concreto. En ese espacio de sincretismo se constituye una nueva forma de significar los elementos de identidad cultural y se expresan los imaginarios propios de cada uno de los habitantes. Por igual, los habitantes comienzan a darle un valor de reconocimiento a los usos, a los códigos, a las señales, a los símbolos con los que se comunican y se relacionan en la vida cotidiana: el pito de las fábricas es también un indicador horario, la voz del pregonero no es sólo el anuncio de un servicio sino también un canto con ritmo propio, la caída de la lluvia o el granizo, la presencia de ciertos sonidos era un indicio de la llegada de una época o la ausencia de ruido un signo de distinción social.

El escenario anterior a la ciudad, a la que conocemos ahora en su desproporción administrativa, era el barrio. La identidad inicial de los habitantes se construía con los límites que señalaba esa territorialidad. Los habitantes de La perseverancia, el barrio de los obreros de Bavaria; del sector de Pardo Rubio, en donde habitan buena parte de los trabajadores de chircales y de los criaderos de cerdos; del barrio Ricaurte, de los talleres, los latoneros y las modistas, son habitantes de la ciudad so-

lamente de esos linderos que los hacían diferentes de sus vecinos. Por eso en la memoria de los que han sido sus habitantes tradicionales aparece la casa, el barrio, la calle, mientras la ciudad se muestra hasta ese momento como una promesa que se cumpliría en el futuro. La escogencia del sector de vivienda también resulta determinante en ese momento histórico, especialmente para los habitantes inmigrantes de otras regiones, casi siempre pertenecientes a sectores populares: el itinerario más frecuente era llegar al centro de la ciudad para ubicarse en habitaciones de alquiler, antes de radicarse en una vivienda propia en los barrios de la periferia urbana. En otros habitantes, los de la clase media con mayores posibilidades de escogencia de su lugar de residencia, ésta se produce por conveniencia laboral o por ascenso de estatus social. En estos últimos hay un desplazamiento del centro de la ciudad hacia el sector norte, siempre en busca de mejores servicios y condiciones de seguridad.

El trabajo y la casa son los dos puntos de partida y de llegada en ese recorrido diario de los habitantes en procura del sustento o de una oportunidad para mejorar sus condiciones de vida. Las mujeres son de la casa porque están a cargo de la crianza de los hijos, de la cocina y algunas veces hasta de un trabajo paralelo a los oficios domésticos; los hombres, por el contrario, pertenecen a la calle, al transporte público, a las plazas y cafés del espacio urbano, y por eso son quienes con más ventaja se atreven a explorar, a nombrar y a significar lo que es común a los habitantes de esa entonces, testigos presenciales de una ciudad en permanente transformación. El contacto diario con la calle, el transporte y las actividades que allí se realizan son una referencia necesaria en la evocación

de la vivencia de la ciudad durante las décadas de mayor transformación urbana. De igual manera se mencionan las actividades festivas y religiosas como forma de apropiación de los espacios públicos. Los oficios realizados durante su etapa productiva determinan una perspectiva propia sobre la forma de relacionarse con esos espacios de la ciudad, con sus ocupantes y con la actividad productiva o de tiempo libre que realizaban los pobladores de la Bogotá de la década de los años sesenta y setenta.

A través del lenguaje los habitantes tradicionales de la ciudad comienzan a recordar las calles y las carreras de los lugares que conocieron, cuentan la anécdota que allí sucedió y de esa forma expresan el sentido de apropiación individual de la ciudad, a pesar de que muchas veces no se reflejan, y hasta se contradicen, los paradigmas del discurso institucional: en su memoria la actual localidad de La Candelaria es un conjunto de barrios, cada uno con su propia historia e identidad de la que sólo ellos conocen su nombre; la Plaza de toros es el circo de toros; el edificio Murillo Toro es la oficina de telégrafos; el Museo Nacional, el Panóptico, y así en innumerables ejemplos. En esas denominaciones de otro tiempo persiste una memoria que quiere conservar el uso de los espacios y su reconocimiento tradicional como patrimonio personal.

Contando y rememorando con sus propias palabras el sentido que tuvo la ciudad para su experiencia de vida es como mejor consiguen las personas mayores expresar los elementos de apropiación de la ciudad que sobreviven al paso del tiempo, a las transformaciones externas y a la dinámica propia de un presente que no siempre ofrece espacios para su participación en la construcción de una identidad colectiva. La forma de

comunicar su experiencia propia de la ciudad, de evocar situaciones personales de relación con sus espacios, de identificar características del uso o las formas de relacionarse con ellos constituyen la expresión de su apropiación, su identidad patrimonial. De manera particular, al mencionar el nombre común o indicar la dirección exacta con calles y carreras de un lugar es como mejor representan su conocimiento y sentido de pertenencia de la ciudad.

¿Cómo sonaba la ciudad?

La pérdida de valores que eran característicos de esa ciudad de “antes” (la urbanidad, dirían los adultos mayores), el caos del tráfico automotor y las tensiones que genera en sus habitantes, la inseguridad en las calles y la contaminación ambiental, así como contaminación la sonora producto del ruido permanente de la actividad de la ciudad, son algunas de las preocupaciones que los habitantes mayores expresan al inicio de los conversatorios para referirse a su relación con las transformaciones de la ciudad posteriores a los años sesenta y setenta. La posibilidad de explorar en busca de sonidos reconocidos y diferenciados como parte de su memoria sonora, en medio de esa perturbación que genera la ciudad actual, es una actividad que motiva la selección personal de evocaciones agradables con las cuales las personas mayores le dan significado a su experiencia como habitantes de la ciudad. De esa manera pasan de una condición anónima de ciudadanos comunes a ser los intérpretes de una acústica de la ciudad, convertida mediante su valoración y la atribución de características y nuevos significados en un paisaje sonoro.

La vida cotidiana y las prácticas humanas se constituyen en una referencia necesaria para



Evocando la memoria sonora de Bogotá



Figura 3. Emisora Nueva Granada. Año 1965. Tomada de archivo de Bogotá.

indagar por el sentido que en un determinado momento de su experiencia personal, como habitante tradicional o como inmigrante, pudo darle a los estímulos sonoros una determinada persona. En ese sentido no son tanto el origen social u otras condiciones externas las que van a permitir que una persona tenga una mayor o menor recordación de los sonidos o una más amplia comprensión de su significado, es la intensidad o frecuencia con la que cada individuo se relacionó en su experiencia cotidiana con ese sonido que ahora recuerda.

Los sonidos cumplen con diferentes funciones en la vida cotidiana de la ciudad. Sin embargo, su percepción particular le permite a los individuos darles un determinado valor, un sentido específico que los convierte en un signo comprendido e interpretado como parte de una convención creada, de un acuerdo de índole cultural. De esta manera el sonido de las fuentes de agua, por ejemplo, no es sólo el

sonido del agua cayendo sino el símbolo de una época de abundancia y tranquilidad en la que existían lugares a los que podían asistir los habitantes de Bogotá sin otro interés que el de la contemplación y el disfrute.

Ese significado que le otorgan los habitantes mayores de la ciudad a un sonido también puede definir una convención cultural que tiene en la ubicación espacial común o en la simultaneidad temporal su referente: las cortinas musicales de las emisoras de radio comerciales, las voces de los locutores o los programas radiales y radionovelas son un buen caso para establecer cómo el hecho de haber sido parte de la vivencia común de un grupo de personas pertenecientes a una misma generación lo convierte en un referente de identidad obligatorio de la época. Esta clase de fenómenos populares motiva en ellos un sentido de apropiación muy fuerte, a pesar de no ser un elemento con una ubicación física identificada en el territorio de la ciudad.

La evocación de un sonido no está exenta de asociaciones emotivas puesto que fueron incorporadas a la memoria como parte de una percepción de la realidad altamente significativa. Cada sonido identificado por los participantes de los conversatorios hacía parte de un acontecimiento o de una actividad que dejó huella, por lo que se le recuerda tanto en su forma física como en el contexto específico en el que tuvo valor para su vivencia de la ciudad. Por lo mismo, es mencionado como un signo representativo de alguna forma cultural existente en la época: las plazas públicas, los vendedores ambulantes, los policías de tránsito, y no como un elemento o una situación en particular, sino como el conjunto de registros hechos durante todo un período de vida.

En consecuencia, el valor simbólico que las personas adultas mayores reconocen a determinados elementos sonoros de la ciudad tiene su origen en la experiencia perceptiva individual. Esa percepción, al ser el canal auditivo mucho más limitado en capacidad de recepción que el visual, debe ser ampliamente significativa para que de ella se conserve un registro en la memoria. Por lo tanto, la evocación que hacen de esa memoria sonora no corresponde a un mensaje específico, escuchado una única vez, sino al acumulado de sentido que se le atribuye como unidad cultural a un conjunto de estímulos perceptivos.

El paisaje sonoro que recrean las personas mayores en sus evocaciones tiene como referentes a una ciudad y una cultura que pueden considerarse por momentos idílicas o idealizadas, al tratar de evocar elementos casi desaparecidos de estas. Sin embargo, su vigencia se hace plena cuando son las mismas personas mayores, desde su identidad generacional y poblacional, quie-



Figura 4. Fabricante de instrumentos barrio La Candelaria. Año 1956. Tomada Archivo de Bogotá

nes recuerdan cómo esos mismos elementos sonoros hicieron parte de un sistema de comunicación y representación socialmente reconocido. Ese discurso sobre el paisaje sonoro también aporta a la definición de una visión histórica y patrimonial de las representaciones que los habitantes tienen acerca del centro histórico de la ciudad, zona en la que se sitúan geográficamente los participantes para aportar al tema. De esta manera la voz de los adultos mayores contribuye a darle un nuevo sentido a las transformaciones, a los hechos y especialmente a las experiencias de vida que se han constituido en la memoria histórica de la ciudad.

La identidad de esos territorios culturales limitados espacialmente en el centro histórico de la ciudad es mucho más común para los habitantes tradicionales de la ciudad que para las generaciones más recientes. La recuperación de la memoria sonora aporta al reconocimiento del valor simbólico que tienen esos territorios y les asigna un sentido de pertenencia patrimonial importante en esta época en la que los habitantes tienen una relación mucho más



Evocando la memoria sonora de Bogotá

funcional. En ese sentido, la tarea resultante de esta investigación patrimonial ha sido la creación de un espacio de reconocimiento social de esa memoria para que las personas mayores, habitantes tradicionales de las localidades que ocupan el área del centro histórico de Bogotá, entreguen a la ciudad un testimonio del sentido que tuvieron los sonidos en la construcción de identidad de la ciudad. De esta manera, tanto el paisaje sonoro del pasado como los habitantes mayores de la ciudad tienen una vigencia y un valor cultural en la actualidad.

Finalmente, con las personas mayores participantes de los conversatorios se tuvo la posibilidad de conocer de viva voz no sólo cuáles fueron esos elementos sonoros sino también cómo se relacionaron y que sentido le dieron a ellos como parte de su experiencia de vida. De esta forma el presente trabajo se convirtió en un acercamiento al pasado de Bogotá, a sus habitantes y a su entorno desde una perspectiva que puede enriquecer nuestra identidad cultural y el sentido de apropiación patrimonial del territorio que habitamos.



Figura 5. Plaza de Bolívar – Catedral. Archivo de Bogotá. Año 1946

El paisaje sonoro y la política pública

El reconocimiento del paisaje sonoro bogotano aproximadamente desde la década de los años sesenta en adelante, ha significado una acción puntual sobre el reconocimiento y el profundo valor de las experiencias de las personas mayores que habitan la ciudad. El ejercicio realizado por medio de los cinco conversatorios adelantados en las localidades escogidas para este fin arrojó una información sumamente valiosa acerca de la percepción que se tiene sobre la ciudad y su desarrollo. El recurso sonoro y su recuerdo generó una conscientización sobre la necesidad de mantener una memoria histórica y colectiva acerca de cómo era la vida en la ciudad en las décadas anteriores. Lo sonoro va de la mano con las vivencias de toda una generación y la posibilidad de indagar sobre aquello que se oía es la puerta de entrada al recuerdo de la manera en que se vivió en la ciudad.

Como se ha mencionado anteriormente, en el ejercicio de construcción del Paisaje sonoro bogotano, la vivencia individual es el aspecto más visible en este recuento, pues las condiciones particulares de origen, educación, actividad, ubicación, entre otras, determinaron la forma como se vivió en Bogotá.

Así las cosas, la evocación personal fue el insumo básico desde el que se partió para hacer un reconocimiento colectivo de lo sonoro como un elemento importante de la ciudad que ha sufrido profundas transformaciones a lo largo de su desarrollo y evolución. La evocación personal apunta directamente a la construcción de una memoria histórica que puede constituirse más adelante en un insumo de gran importancia en la construcción del concepto de Patrimonio sonoro de Bogotá.

Referencias

- Ariza, P. (1996). “Vivir la ciudad” en *Utopía del habitar urbano*. Bogotá: Veeduría Distrital.
- Bourdieu, P. (2002). Razones Prácticas. Sobre la teoría de la acción. Barcelona. Anagrama.
- Cardéno, F. A. (2007). Historia del desarrollo urbano del centro de Bogotá (localidad los mártires) Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte-Observatorio de Culturas
- Dureau, F. (2002) “Bogotá: una doble dinámica de expansión espacial y de densificación de espacios ya urbanizados”, en *Metrópolis en movimiento: una comparación internacional*. Bogotá: Ed. Alfa Omega.
- Durán, A. (2003). *Discursos que reconstruyen el centro tradicional de Bogotá*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Eco, U. [1976] (2000). *Tratado de semiótica general*. España: Lumen.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo
- Klinkenberg, J.M. [1996] (2006). *Manual de semiótica general*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Melo, V. (1998). *La calle; espacio geográfico y vivencia urbana en Santa Fe de Bogotá*. Bogotá: IDCT.
- Murray Schafer, R. (1977) *El paisaje sonoro: Nuestro entorno sonoro y la afinación del Mundo*. Rochester, Vermont. Edición reimpresa Destiny Books, 301 Páginas.
- Murray Schafer, R (1992) *Hacia una educación sonora*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes .México. Radio Educación.
- Polli, A. (2007) *Eco-media: Arte informado por desarrollos en Ecología, tecnología de medios de comunicación y ciencias ambientales*. Revista Intelecto, arte y diseño Vol 5. No.3 Universidad de New Mexico.
- Polli, A. (2009) *Antártida sonora: paisaje sonoro, geovisualización y geografía social del cambio climático mundial*. Foro mundial de ecología acústica. México. p. 47.
- Silva, A. (2003). *Bogotá imaginada*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- <http://www.archivosonoro.org/documentos/?Documentos:Definiciones>



La chizga: un toque de aprendizaje autónomo musical

La chizga: un toque de aprendizaje autónomo musical*

The chizga: a touch of musical autonomous learning

Carlos Eduardo Uribe Beltrán**

Recibido: julio 10 de 2012. Aprobado: septiembre 15 de 2012

Resumen. Este artículo presenta la reflexión analítica sobre una parte de los resultados del proyecto de investigación denominado “Paisaje musical de la ciudad de Pereira: un mapa sonoro”. La chizga se establece como un punto nodal dentro de la configuración del mapa sonoro de la ciudad, en el cual confluyen diversidad de experiencias, saberes, representaciones y motivaciones de músicos que participan de esa vivencia. El proyecto se inició en el año 2008 y se realizó con cinco trabajos de grado y uno de extensión solidaria, tendiente a establecer un estado del arte de los alcances del proyecto formador en las agrupaciones musicales de la ciudad de Pereira, a partir de la oferta educativa durante cerca de 30 años.

Palabras clave: Aprendizaje autónomo, currículo, chizga, formación musical, Pereira.

Abstract. This article presents the analytical reflection about part of the results of the project “Musical Landscape of the City of Pereira: a map of sound”. Chizga is a nodal point in the configuration of this map, where a diversity of experiences converge: knowledge, representations and motivations of musicians who share this experience. The project started in 2008 and was performed through five degree projects and one of solidary extension, seeking the state of art of the project educational scope for the music groups in the city of Pereira, starting from the educational offer for a period of about 30 years in this city.

Keywords: Autonomous learning, Curriculum, Music education, chizga, Pereira.

* Este artículo es resultado del proyecto de investigación *Paisaje musical de la ciudad de Pereira: un mapa sonoro*, realizado por el grupo de investigación Artemusa del programa Licenciatura en Música de la Escuela de Música de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira, entre los años 2008 y 2012, en la línea de investigación relacionada con la pedagogía, la didáctica, el currículo y el ejercicio profesional.

** Carlos Eduardo Uribe Beltrán. Licenciado en Música. Especialista en Docencia Universitaria. Magíster en Comunicación Educativa. Magíster en Educación. Docente en el programa Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira. Director del grupo de investigación Artemusa. musico@utp.edu.co.

Introducción

Los cursos de música del programa de extensión y del programa Licenciatura en Música, son proyectos formadores de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira, ubicada en el departamento de Risaralda, Colombia. El programa Licenciatura en Música, inició labores en el año 1982 y desde entonces ha sido sometido a varias reestructuraciones curriculares de acuerdo con las características de los nuevos usuarios y las exigencias normativas de los organismos encargados para la regulación de la Educación superior. La última se registró en el año 2000, dando paso también a una reorganización del plan de estudios. Hasta el momento se han realizado 27 cohortes con un total de 218 egresados (I.A.C, 2012).

El estudio de la ciudad como espacio nodal en donde convergen multiplicidad de prácticas culturales, ha sido abordado desde varios enfoques y autores tales como Auge, Peirce, Silva, entre otros (Ardila, V y et al., 2009). En este caso, los procesos de desarrollo musical en Pereira se ubican en una línea de tiempo en la cual se describen eventos conectados con estudiantes y egresados de los programas de Licenciatura en Música y cursos de extensión. Además se hace un análisis de los factores involucrados en el direccionamiento de la formación musical en la historia de la ciudad.

1. Contextualización histórica

Corría el año de 1863, tan solo 40 años después de la declaración de Colombia como república independiente, “cuando algunos vecinos de la ciudad de Cartago, encabezados por el presbítero Remigio Antonio Cañarte, decidieron fundar un villa en el territorio de Pereira (...)

en honor del Doctor Francisco Pereira Martínez, quien se desempeñara en la capital (...) en altos cargos, tal como magistrado de la Corte Suprema de Justicia en la época de conspiración contra la vida del libertador” (Gómez, Friede y Uribe; 1963). Para ese entonces se escuchaban las grabaciones realizadas en discos de vinilo traídas de otros países, especialmente de Estados Unidos, reproducidas en los tocadiscos o vitrolas, las cuales eran un elemento de lujo de la época ya que The Victor Talking Machine Company solamente tenía cerca de 10 años de fundada y la adquisición de esos productos se consideraba una exclusividad (Edie, 2006). A medida que la población aumentaba, también surgieron los sitios de diversión para adultos en donde se jugaba, bebía y cantaba al compás de los tiples, las bandolas y las guitarras que tocaban músicos provenientes de Ibagué, Medellín o Bogotá (Uribe, 1963).

Tanto la prosperidad del comercio como la ampliación de las zonas residenciales y la emergencia de instituciones, escenarios religiosos, deportivos y culturales en la ciudad, dieron lugar a la consolidación de las primeras agrupaciones musicales y con ellas al establecimiento de redes de filiación conformadas, según los historiadores, la mayoría de las veces por la totalidad de los miembros de una familia; de esa manera también se organizaban nodos de aprendizaje y enseñanza compartidos, especialmente cuando se trataba de la participación en festividades, funerales o eventos de carácter religioso o político, como lo relatara Uribe al referirse al año de 1910: “el Parque de la libertad o Plaza de arriba, ya estaba formada como parque, bien arborizado y en su centro se levantaba un kiosco donde los domingos en la noche, la banda de músicos que dirigía Vicente



La chizga: un toque de aprendizaje autónomo musical

ejecutaba una brillante retreta, a la cual concurrían las parejas de novios y ponían su nota de encanto las muchachas ‘en estado de merecer’, casi siempre acompañadas de sus tías, o de la mamá, que vigilaba discreta pero atentamente” (Uribe, 1963:70).

Pero fue sólo hasta 1940 cuando se escucharon las musicalizaciones de los poemas del maestro Luis Carlos González, en interpretaciones de compositores como Enrique Figueroa López, José Macías, Arturo Henao, Fabio Ospina, Hugo Trespalacios, Hernando Raigosa, Manuel Ramírez, Gabriel Arias, Joaquín Arias, Rodrigo Gómez, Sofía Ángel de C., Francisco Bedoya, Enrique Villegas, Lucho y Nilhem, entre otros. Gracias a las bondades de la recién instituida emisora La Voz Amiga, propiedad de la logia masónica de la cual hacía parte el doctor Carlos Drews Castro, don Rodolfo Castro Torrijos, periodista chocoano, el doctor Jorge Roa Martínez, don Rafael Valencia Ibáñez y don Luis Carlos González Mejía, poeta y secretario general (Duque y et al, 1963). Esta parte del siglo se destaca en la historia de la ciudad por la inauguración de la Empresa Eléctrica de Pereira en 1914 (Jaramillo, 1983), la instauración de los medios masivos de información (a principios del siglo): la emisora La Voz Amiga, los periódicos El Pijao y El Esfuerzo (El Diario del Otún/ Opinión; 2009; Duque y et al., 1963:397) y posteriormente la Televisora Nacional, a inicios de la década de los años sesenta.

2. Aspectos teóricos

Las agrupaciones musicales se caracterizan, según Silbermann (1962), de acuerdo con los siguientes aspectos: organología, características de las experiencias, la formación musical y

académica de los integrantes, tipos de acciones que los grupos realizan, localización de las acciones, significado del hecho musical para las agrupaciones, formas de registro de la producción, formas de difusión, aspectos de identidad, así como las formas de intervención social, tipos de productos, la trascendencia social, entre otras.

El concepto de mapa. Etimológicamente la palabra mapa hace referencia a la representación geográfica de la tierra o parte de ella en una superficie plana, en la que se da información relativa a una ciencia determinada (Océano, 2003). De otro lado el concepto de mapa ha sido utilizado por Ausubel, Novak y otros autores desde la década de los años sesenta en las teorías de la psicología del aprendizaje, trascendiendo hacia sus enunciados así:

Los mapas conceptuales son artefactos para la organización y representación del conocimiento(...) Su objetivo es representar relaciones entre conceptos en forma de proposiciones. Los conceptos están incluidos en cajas o círculos, mientras que las relaciones entre ellos se explicitan mediante líneas que unen sus cajas respectivas. Las líneas, a su vez, tienen palabras asociadas que describen cuál es la naturaleza de la relación que liga los conceptos (Dürsteler, J.C.p. 1(sf) ¹

En este contexto Joseph D. Novak en el artículo “The Theory Underlying Concept Maps and How To Construct Them” (2008), define concepto como “una regularidad percibida en sucesos u objetos o registros de sucesos u objetos, designado por una etiqueta”, en donde la etiqueta de un concepto es usualmen-

¹ Citado en Cañas, J. et al. Colaboración en la Construcción de Conocimiento Mediante Mapas Conceptuales. Consultado En línea everyoneweb.com/WA/.../ElaborarMapasConceptuales.pdf.

te una palabra. Por lo tanto, el concepto mapa se abordó bajo el pretexto de las posibles conexiones elaboradas por las diversas agrupaciones musicales de la ciudad de Pereira a través de sus integrantes.

El hombre, por medio del aprendizaje, ha ido depurando cada vez más su conducta, de manera que incluso ha creado y puesto en marcha un mecanismo especial: la educación, que le ha permitido, por una parte, ser persona (desarrollar su espíritu), y por otra constituir y transformar la cultura. Por su condición y participación social, el hombre se transforma de animal en humano y por la educación en persona. Alrededor del aprendizaje como tema de estudio, han surgido diversas teorías entre las que se encuentran las de estímulo-respuesta (E-R) de Thorndike (1898), Pavlov (1927) y Skinner (1938); las teorías mediacionales y observacionales de Woodworth (1958) y Bandura (1960) respectivamente; y las teorías cognitivas de Köhler (1932), Vigotsky (1936), Piaget (1961), Ausubel (1965), Bruner (1966) y Gagne (1970), entre otros (Beltrán y et al., 1997).

El aprendizaje es parte de la construcción del conocimiento y de la cultura. "Culture as the complex whole which includes knowledge, belief, art, law, morals, custom and any other capabilities acquired (learned) by man as a member of society" (Tylor, citado por Kottak, 2002:33).

Parafraseando a Tylor, *"la cultura es un todo complejo el cual incluye conocimientos, creencias, arte, leyes, moralidad, costumbres y cualesquiera otras capacidades adquiridas (aprendidas) por el hombre como un miembro de la sociedad"*. Por lo tanto, la cultura es una complejidad poseedora de un conjunto de características, entre las cuales se encuentran el aprendizaje, la expresión y

diversos recursos semióticos, haciéndola diferente de otros procesos. (Niño R., 2003:47). Básicamente la cultura es aprendizaje, esto significa también que quienes hacen parte de ella deben compartir modos de entender, comprender y explicar el mundo, así como elaborar modelos de pensamiento (Yurchenco, 1967). En este sentido, la música ha acompañado al hombre desde sus inicios alrededor del fuego en la celebración misma de su nacimiento y conservación (Bachelard, 1965), en la elaboración de sus rituales, de su discurso poético y sonoro, y en la transmisión generacional de formas y estilos de interpretación; paralelo a ello, se desarrollaron conocimientos lingüísticos, tecnológicos, psicológicos, matemáticos, entre otros (Harnoncourt, 2009), los cuales propiciaron al hombre la posibilidad de tener sentido de la organización, de la memoria cultural y de la autonomía.

Desde la perspectiva andragógica, autonomía es una característica de los humanos adultos que se establece en la medida en que se alcanza la madurez, ya que en este momento se incrementan "la necesidad y capacidad de autodirigirse, de utilizar experiencias previas, de identificar su propia disposición para aprender y de organizar su aprendizaje en función de sus propios problemas e intereses" (Argüelles y García, 2011); es decir, el hecho de tener pleno conocimiento de las motivaciones hacia el aprendizaje, de las metas a lograr, de las potencialidades y limitantes, hace que se construya un referente confiable para potenciar y desarrollar estrategias de aprendizaje de manera autónoma.

La puesta en escena de una obra musical, da cuenta de procesos de autonomía en el aprendizaje, aunque estos no siempre se ori-



La chizga: un toque de aprendizaje autónomo musical

ginan por motivación propia; sin embargo, la historia de la música occidental da cuenta del desarrollo de estilos, técnicas e instrumentos cuando se hace alusión a personajes como Bach, Beethoven, Mozart, Schubert y otros, no solamente reconocidos por su obra sino también por cómo llegaron a ella. Es así como se refuerza el abordaje teórico de Gardner, cuando se refiere a los factores que intervienen en el desarrollo de la inteligencia musical, entre los cuales se cuentan la escucha interior de sonidos, ritmos, tonos y patrones musicales, además de ideas e imágenes musicales significativas tales como fragmentos melódicos, rítmicos o armónicos, necesarios para la producción o apreciación de diversas formas de expresión musical (1999). Por lo tanto, cada uno de los anteriores aspectos se postula como un campo específico de aprendizaje, que pueden llegar a ser desarrollados con acompañamiento docente o de manera autodidacta; al respecto, varios estudiosos, tanto europeos como norteamericanos, han discutido el asunto. Retomando a Massa, De Natale (2003:99) afirma que el aprendizaje guiado, pertenece a lo designado como educación ya que se hace parte de un modelo de formación el cual finaliza, sectoriza, organiza y controla los procesos respecto de objetivos productivos o sociales determinados.

Esta afirmación se puede considerar entonces más cerca de los procesos de formación (musical) programada o concebida bajo un proyecto pedagógico, en el cual también emergen actividades autónomas de aprendizaje. Por cuanto la música se aborda de manera general como disciplina, como hacer, como técnica, posibilita el establecimiento de un puente con el ámbito de la formación autodidacta, la cual posee un alto componente didáctico analógico

apoyado por los resultados obtenidos del ensayo, de la prueba, del error y del éxito.

El aprendizaje adulto (en términos de *self learning*) o aprendizaje autodirigido, “posee la base teórica que relaciona la experiencia adquirida con la experimentación momentánea y con una forma especial de conceptualización, en el sentido de que utiliza las distintas formas del pensamiento del que se ha adueñado anteriormente” (Boutinet, 1995); desde las anteriores miradas, se podría postular que paralelamente al currículo institucional para la formación musical, coexiste un currículo oculto, por tanto no explícito en los diseños; pero, se torna visible en procesos de formación musical autodirigida, lo cual implica redimensionar la función docente en el contexto actual “de acción relevante, responsable, ejercida colegial y coordinadamente en el contexto formativo de una titulación” (Rue, 2009:228).

3. Aspectos metodológicos

El proyecto hace parte de la línea de investigación Pedagogía y didáctica y a la sublínea Currículo y ejercicio profesional del grupo de investigación ARTEMUSA, articulado con el proyecto educativo del programa Licenciatura en Música. Se realizó en cuatro fases, así: en la primera se sectorizó la ciudad en el plano cartográfico de donde se recogió la información. La segunda consistió en la conformación de los equipos de trabajo. Luego se diseñó una base de datos y, finalmente, se aplicó una encuesta según lo programado. Este trabajo se realizó por medio de cinco proyectos de trabajo de grado y uno de la modalidad de extensión solidaria, promovido por la Vicerrectoría de Investigaciones y Extensión de la Universidad Tecnológica de Pereira en un lapso de cuatro

años, habiéndose iniciado en el 2008 y finalizado en el primer semestre de 2012.

4. Reflexiones

Casi un siglo después de fundada la ciudad, se conformó de manera oficial la Banda de Música del municipio, renombrada posteriormente como la Banda Sinfónica de Pereira, la cual inició sus labores el 01 de enero de 1917, gracias a la labor de la Junta de Ornato y Embellecimiento Público de Pereira, conformada por personalidades de la política y la sociedad pereirana. Esta agrupación estuvo presente hasta la década de los años treinta cuando fue sustituida por la banda de músicos de la Policía Nacional, pero luego fue activada nuevamente en el periodo entre 1953 y 1958. (Vargas, 2010).

Las nuevas rutas. En 1971 tras un lapso cercano a los 13 años, fue renombrada la Banda Sinfónica de Pereira, proyecto que en el año 2001 se constituyó por cinco componentes de carácter educativo musical, liderados por los integrantes de la agrupación: el primero, denominado Semillero, serviría de preparación para el conocimiento de los procesos musicales por medio de la gramática y la lectoescritura. En el segundo, la Banda nivel A, se retomarían y reforzarían los conocimientos aplicables por medio de la interpretación del instrumento musical. El tercero corresponde al llamado Banda nivel B o nivel avanzado, donde pueden empezar a tener sus primeras pasantías con la Banda Sinfónica Juvenil o el cuarto componente; finalmente está el proceso de formación de bandas comunitarias, a cargo de los integrantes de la Banda Sinfónica de Pereira y músicos contratistas que a su vez asumen la dirección y el cuidado de las mismas (Vargas, 2010).

A finales del siglo XX la ciudad de Pereira

estaba constituida por 19 comunas y cerca de 500.000 habitantes (DANE, 2010); además para entonces ya había sido equipada con cerca de 12 centros culturales y teatros de carácter público y privado, entre los que se encuentran el Centro Cultural Lucy Tejada, el Teatro Municipal Santiago Londoño Londoño, el Museo de Arte de Pereira, Comfamiliar Risaralda Área Cultural; el auditorio César Gaviria Trujillo (Área Cultural Cámara de Comercio), la sala Luis Carlos González (Área Cultural Banco de la República), el Teatro Jorge Roa Martínez (Universidad Tecnológica de Pereira), la Alianza colombo-francesa, el Centro colombo-americano; el Centro cultural y la sala de exposiciones del Auditorio Pablo Oliveros Marmolejo (Fundación Universitaria del Área Andina), el auditorio de la Universidad Libre, el auditorio DABAR de la Universidad Católica de Pereira, Expofuturo en el Centro de convenciones y exposiciones; además, se encuentran plazas, parques y lugares abiertos permanentes y de acceso transitorio como la Plaza de Bolívar, el Parque la Libertad, el Parque lago Uribe Uribe, la Plaza Cívica Ciudad Victoria, el Parque Olaya Herrera, el Parque Gaitán, la Plazoleta Risaralda y el Parque Banderas (I.M.C.F.T.P, 2012).

De otro lado, las parroquias y sitios de oración de congregaciones religiosas se convierten en escenarios para llevar a cabo el hecho musical en la ciudad de Pereira (Chiguachi y Ruales, 2009).

La consolidación de la formación musical institucionalizada en dicha ciudad estuvo a cargo de la Universidad Tecnológica de Pereira, con la creación del Instituto Pedagógico Musical y del Conservatorio en 1965, estructurado a partir de la convocatoria de docentes nacionales y extranjeros, bajo la iniciativa del doctor



La chizga: un toque de aprendizaje autónomo musical

Roa Martínez, así como la posterior creación del programa Licenciatura en Música en el año 1982 y de los cursos de música en el programa de extensión, lo cual dio como resultado con el paso del tiempo que algunos egresados de estos programas educativos tomaran la iniciativa de orientar procesos de formación musical en sus lugares de residencia, dando lugar al surgimiento de academias musicales, de las cuales se encuentran hoy en la ciudad por lo menos 11 de ellas. (Rotavista, et al. 2008).

Entre tanto, el auge del comercio, las facilidades del transporte y las voluntades administrativas de la ciudad posibilitaron facilidad de acceso a instrumentos musicales y tecnologías que permitieron a los músicos potenciar su quehacer e impulsar el desarrollo de estilos musicales en diversidad de festivales, concursos y proyectos de difusión musical. En este sentido también se registró la aparición de almacenes que promovieron la adquisición de instrumentos, accesorios y producciones musicales, salas de ensayo y estudios de grabación, algunos profesionales y otro tanto en versiones caseras. El desarrollo de estilos musicales que se inició con lo que ahora se llama música andina colombiana (Pasillo, Bambuco, Vals) da cabida a lo crossover, al Gospel, la Salsa, a lo tropical, al Vallenato, a lo romántico, al Rock (Pop, Anglo y Metal), a lo popular ranchero, a lo llanero, a la música andina del sur de América, a la música electrónica, al Hip hop, al Reggaeton, al Reggae, a los boleros, al Jazz, al blues, al Tango y a la música clásica o erudita (agrupaciones de cámara, orquesta y solistas) y al fenómeno DJ, entre muchas otras tendencias, todos con sus organologías correspondientes (Rendón y Cabrera, 2009).

A partir de la década de los años ochenta

el acceso a instrumentos musicales y tecnologías del hardware y software, así como toda la gama de teclados electrónicos y sintetizadores, dispositivos portátiles y de las comunicaciones, han conducido a una transformación visible de los formatos de las agrupaciones musicales de la ciudad, es decir, ha llevado a una estructura de grupo musical compuesta por dos elementos: un secuenciador y alguien quien oprima el botón de inicio. Este fenómeno de la síntesis musical es identificado entre los músicos como los “cantapisteros”, bien diferenciados de los raperos quienes construyen sus pistas bajo otros conceptos, simbologías y significaciones, creando todo un movimiento de vanguardia en el que no solamente participa la voz sino también el cuerpo y el escenario mismo (Clavijo, 2012).

Disonancias y consonancias: aprendizajes, experiencias y escenarios compartidos. En cerca un siglo, el mapa sonoro de la ciudad dejó de tener una representación centralizada o una configuración axial, es decir, que en los inicios hubo un núcleo de orientadores de procesos de aprendizaje musical, alrededor de los cuales se formaban círculos de aspirantes y aprendices; posteriormente, los más avanzados crearon sus propios círculos, pero sin dejar de lado a sus iniciadores; prácticas que dieron lugar a la modelización de una forma particular de enseñar y aprender durante el hacer cooperativa y colaborativamente, como lo expresan Vigotsky, Dewey, Johnson, Kagan y otros García, R. et al, 2001. Pero, ¿qué pudo resultar alrededor de ese ejercicio conjunto de enseñar y aprender? Posiblemente la emergencia de otros lazos: las instituciones, los escenarios, las tecnologías, las obras musicales, la expresión artística y las puestas en escena de las representaciones

e imaginarios sociales, estos últimos vehiculados por los nacientes medios de información; para ese entonces, es decir, recién iniciado el Siglo XX, la Victrola se tomó como referente de un instrumento social que abrió las puertas hacia la formulación de aspiraciones de solistas y agrupaciones musicales, pero también a la diseminación de las músicas tradicionales (Yúdice, 2007).

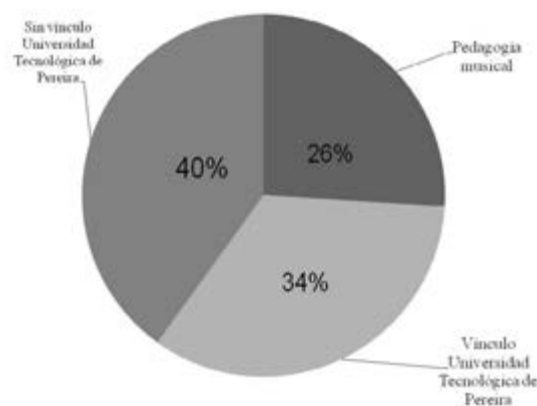
Para el 2011 se registraron cerca de 300 bandas de rock del eje cafetero procedentes de Manizales, Armenia, Santa Rosa de Cabal, Dosquebradas y Pereira, con motivo de la convocatoria que realizó Viva Festival (G. Hernández, 2011), en donde Pereira tenía una representación del 10% del total de bandas, pero en registros realizados desde el año 2008 se contaron cerca de 186 agrupaciones de rock del total de la diversidad musical cuya cifra alcanzó las 279 agrupaciones (Rotavista et al., 2008); (Chiguachi y Ruales, 2009); (Rendón y Cabrera, 2009); (Quiñones, 2011); (Uribe, 2011); (Clavijo, 2012), cifra que supera el promedio del 20% de la representación para cada ciudad y que respecto de la totalidad equivale al 62%.

De otro lado se encuentra que de las 186 agrupaciones hacen parte cerca de 750 músicos, de los cuales el 81% son hombres con edad promedio de 25 años; en mujeres el promedio es de 20 años respectivamente. De esta población el 34% tiene o ha tenido algún vínculo con la Escuela de Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, así: 12% con los Cursos de Extensión, 23% con el programa denominado Licenciatura en Música y, del 66% restante, el 40% (aunque no han tenido vínculos directos con la institución) dijeron haber aprendido de manera autodidacta, de sus compañeros y en educación informal, mientras que el 26%

ejerce la pedagogía musical, como se ilustra en la figura 1; en este sentido se tiene en cuenta que en las academias de música de la ciudad los procesos son orientados por egresados y estudiantes, entonces podría decirse que existe un vínculo indirecto.

De las 93 agrupaciones restantes hacen parte cerca de 270 personas (hombres y mujeres en rangos de edad que van desde los 8 hasta los 15 años, y desde los 16 hasta los 23 años) de las que cerca del 18% no son integrantes estables de alguna agrupación ya que ejercen su trabajo en lo que los músicos llaman Chizga, práctica musical en la que convergen multiplicidad de saberes y experiencias que se validan en cortos ensayos de ensamble o directamente en la puesta en escena realizada por un grupo conformado de manera ocasional, casi siempre por la compensación que brinda un compromiso económico. Para participar en la chizga se requiere además de un buen nivel de dominio de su instrumento, tener conocimiento del lenguaje musical de diversos géneros para que así el músico pueda integrar el grupo que requiere de sus servicios (Zapata R., et al., 2009).

Figura 1. Vínculos y pedagogía musical



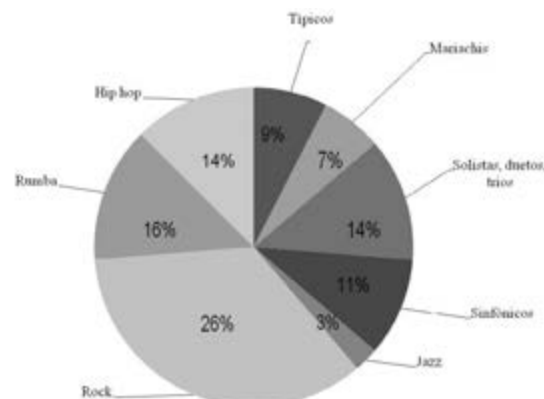
De otro lado, el 82% restante se encuentra



La chizga: un toque de aprendizaje autónomo musical

distribuido en por lo menos 23 agrupaciones que se caracterizan por la interpretación musical en los siguientes géneros y estilos musicales: música andina colombiana (Pasillo, Bambuco, Vals), música de las costas pacífica y atlántica (Chirimías y acompañamiento de grupos de danzas); Crossover (grupos que realizan *covers* o imitaciones de músicas de los mass media ranking); Gospel, Salsa, Tropical, Vallenato, Romántico (baladas), Rock (Pop, Anglo y Metal); Ranchero (despecho); Ranchero mexicano (mariachis); música de los Llanos Orientales; música andina del sur de América (Bolivia, Ecuador, Chile); música electrónica; Hip hop; Reggaeton; Reggae; boleros (dúos, tríos y cuartetos); Jazz; Blues; Tango; solistas (no tienen un agrupación definida); cantapisteros (solistas, dúos o tríos que cantan con acompañamiento de pistas); DJ (de las cuales existen dos academias en la ciudad); música clásica o erudita (este tipo de agrupaciones solamente se registró en la Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira y en el Instituto de Cultura y Turismo de Pereira). Como se observa en la figura 2, el porcentaje más elevado corresponde a las agrupaciones de rock.

Figura 2. Agrupaciones musicales



Respecto de las agrupaciones musicales de tipo clásico o erudito, las cuales se forman a partir del tránsito de los músicos por la academia, se encontraron conformadas cuatro en el programa Licenciatura en Música, en donde además, cerca del 30% poseen instrumento musical de su propiedad. Lo anterior puede mostrar líneas de marcada disonancia, constituidas por factores tales como la falta de tradición en la formación musical sobre la interpretación de autores europeos en la ciudad, el elevado precio en que se cotizan los instrumentos musicales, especialmente los que hacen parte de conjuntos sinfónicos, lo anterior acentuado por la condición de que el 91% de la población proviene de los estratos 1, 2 y 3 (P.L.M., 2012:48), en los cuales se registran los mayores índices de necesidades básicas insatisfechas (NBI) en Pereira y Risaralda que son del 13,37% y del 17,47% respectivamente. Además el índice de crecimiento de la población desde el censo de 1993 ha sido del 18% según informó el DANE (2010), de donde se deriva que “de los 593 mil habitantes de Pereira y su área metropolitana, el 42,8% viven en la pobreza, es decir, 253.804 personas y 51.591 en la miseria” (El Diario del Otún, 2010).

Sin embargo, en esta primera década del siglo XXI la Escuela de Música de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira, ha logrado realizar puestas en escena de varias obras musicales de gran formato (coro y orquesta sinfónicos) pese a que cada estudiante del programa tiene 30 minutos de clase directa con el profesor de su respectivo instrumento. La respuesta a esta situación podría estar en el currículo oculto.

Conclusiones

Como reflejo de la acción curricular se encontró que el movimiento musical de la ciudad de Pereira se ha mostrado en incremento durante la transición de los siglos XX y XXI, especialmente en el florecimiento de agrupaciones musicales del género Rock y sus derivados (cerca de 190), con una participación amplia de estudiantes y egresados de la Escuela de Música de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira.

El programa Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira en sus 30 años de funcionamiento, ha entregado a la ciudad cerca de 220 egresados, de los cuales cerca del 70% pertenecen al mapa sonoro. De la anterior cifra de egresados, cerca del 68% se encuentran realizando labores directas con relación a la pedagogía musical y adelantando estudios especializados.

La Escuela de Música ha logrado realizar puestas en escena de varias obras musicales de gran formato en los últimos 10 años (coro y orquesta sinfónicos), potenciados por la alianza con egresados y estudiantes de los programas de extensión y Licenciatura en Música, así como del programa Batuta.

A pesar del corto tiempo programado para las clases individuales de instrumento musical, se percibe -a través de las puestas en escena- un gran compromiso por parte de los estudiantes, lo cual podría indicar también que existe un alto componente de autonomía en los aprendizajes.

Referencias

Ardila, V.; Osorio, R.; Velez T. & Zuluaga M. (2009). *Pereira imaginada*. Pereira: Facultad de Ciencias de

la Educación. Maestría en Comunicación Educativa, Universidad Tecnológica de Pereira (trabajo de grado para optar al título de Magister en Educación)

Bachelard, G. (1965) *Psicoanálisis del fuego*. España: Editorial Castilla S.A.

Beltrán, Ll.; Bueno, A. (1997). *Psicología de la educación*. México: Alfaomega grupo editor S.A.

Boutinet, J. (1995). *Psychologie de la vie adulte*. París: P.U.F. editores.

Chiguachi, G. & Ruales, M. (2009). *Mapa musical de las organizaciones cristianas de Pereira sector centro*. Pereira: Facultad de Bellas Artes y Humanidades, Universidad Tecnológica de Pereira (trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Música).

Clavijo, A. (2012). *Estilo musical Hip Hop*. Pereira: Facultad de Bellas Artes y Humanidades, Universidad Tecnológica de Pereira (trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Música)

Departamento Nacional De Estadística (DANE). (2010). *Censo 1993 - 2005. Cálculos de movilización social*. Recuperado el día 18 de mayo de 2012, <http://www.dane.gov.co>.

De Natale, M. (2003). *La edad adulta, una nueva etapa para educarse*. Italia: Narcea editores.

Duque, G.; Friede, J. & Jaramillo, U. (1963) *Historia de Pereira*. Bogotá. D.C. Colombia: Talleres editoriales librería Voluntad.

El Diario Del Otun. (10/05/2009). *Pereira y sus emisoras*. Pereira: El Diario del Otún, Opinión.

_____. (01/05/2010). *Pereira la segunda ciudad con más pobreza y la sexta en indigencia*. Pereira: El Diario del Otún, Económica.

García, R.; Traver, J. & Candela, I. (2001). *Aprendizaje Cooperativo. Fundamentos, características y técnicas*. Madrid: CCS. ICCE.

Gardner, H. (2005). *Inteligencias múltiples: la teoría en la práctica*. Argentina: Paidós.

Guerrero, S. (2010). *Diseño de cursos en línea. Selección de materiales didácticos: "Mapas conceptuales"*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Divi-



La chizga: un toque de aprendizaje autónomo musical

- sión de docencia. Dirección de educación abierta y a distancia. En línea.
- Harnoncourt, N. (2009). *La música como discurso sonoro*. España: Acantilado.
- Hoyos, Q. (2011). *Estilo musical Metal: descripción de las agrupaciones y las prácticas musicales en la ciudad de Pereira*. Pereira: Facultad de Bellas Artes y Humanidades, Universidad Tecnológica de Pereira (trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Música).
- Instituto Municipal de Cultura y Fomento al Turismo de Pereira (I.M.C.T.P). (2012). *Plazas y parques*. En línea. Disponible en: http://www.pereiracultu-rayturismo.gov.co/index.php?option=com_content&view=article&id=411&Itemid=100060.
- Jaramillo, A. (1983). *Pereira: Proceso histórico de un grupo étnico colombiano. Tomo I*. Pereira: Editorial gráficas Olímpica.
- Kottak, P. (2002). *Antropología cultural: Espejo para la Humanidad*. Madrid: McGraw-Hill.
- Massa, R. (1990). *Instituzioni di pedagogia e scienze dell'educazione*. Roma: Bari, Laterza.
- Niño, R. (2003). *Competencias en la comunicación*. Bogotá: Ecoe ediciones.
- Nanda, S.; Warms, L. (2002). *Cultural Anthropology* 7th ed. UK: Wadsworth.
- Novak, J. & Cañas, A. (2008) *The Theory Underlying Concept Maps and How to Construct Them, Technical Report IHMC CmapTools 2006-01 Rev 01-2008*, Florida Institute for Human and Machine Cognition
- Edie, P. (2006) *The Victor Talking Machine*. Indiana: Indiana University Press.
- Océano. (2003) *Diccionario enciclopédico de la Lengua Española*. Barcelona: Editorial Océano.
- Programa Licenciatura en Música (P.L.M). (2012). *Informe de Autoevaluación con Fines de Acreditación*. Pereira: Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira: *Universidad Tecnológica de Pereira*.
- Rendón, A. & Cabrera, I. (2009). *Territorios musicales urbanos: Mapa sonoro del sector suroriental de la ciudad de Pereira*. Pereira: Facultad de Bellas Artes y Humanidades, Universidad Tecnológica de Pereira (trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Música).
- Rotavista, G. et al. (2008). *Mapa sonoro de las agrupaciones de la Escuela de Música de la Universidad Tecnológica de Pereira*. Pereira: Facultad de Bellas Artes y Humanidades, Universidad Tecnológica de Pereira (trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Música).
- Rue, J. (2009). *El aprendizaje autónomo en educación superior*. España: Narcea S.A de ediciones.
- Silbermann, A. (1962). *Estructura Social de la Música*. Madrid: Taurus.
- Uribe U. (1963) *Historia de una ciudad: Pereira Agosto de 1863 – 1963*. Bogotá: Editorial Kelly.
- Vargas, A. (2010). *Banda sinfónica de Pereira, 94 años de música*: en línea. Disponible en: <http://www.soycolombiano.com/?s=Banda+sinf%C3%B3nica+de+Pereira%2C+94+a%C3%B1os+de+m%C3%BA>
- Yúdice, G. (2009). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Yurchenco, H. (1967). *A fiesta of folk songs from Spain and Latin America*. Putnam's Sons. New York: G. Press.
- Zapata, R.; Goubert, B. & Maldonado, J. (2009). *Universidad, Músicas Urbanas, Pedagogía y Cotidianidad*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

MÚSICA Y PENSAMIENTO



Documentación sobre la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima de 1907 a 1940

Documentación sobre la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima de 1907 a 1940*

Documentation of teaching piano at the Conservatory
of Tolima of 1907-1940

Andrea Hernández Guayara^{**}, Juan Carlos García^{***}, Tania Lucia López^{****}

Recibido: junio 15 de 2012. Aprobado: octubre 15 de 2012

Resumen. El presente artículo expone las indagaciones preliminares sobre la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima a partir de 1907 hasta 1940. Dicha información es organizada en diferentes apartados en donde se evidencia la metodología trabajada para desarrollar dicha formación, el sistema de calificación, repertorios utilizados e importantes eventos donde se presentaron los estudiantes de piano de la institución. Al finalizar se consignan las conclusiones preliminares del proyecto. De igual manera, en este documento, el lector podrá encontrar una serie de cuadros y fotografías de la época, que ilustran los comentarios elaborados por los investigadores.

Palabras claves: historia del Conservatorio del Tolima- enseñanza del piano- repertorios- género

Abstract. This paper presents the preliminary inquiries on piano teaching at the *Conservatorio del Tolima*. This information is organized in various sections making clear: the work methodology used to develop such training, the grading system, repertoires used and the important events where piano students of the institution were presented. At the end the project preliminary findings are presented. The reader can find a series of paintings and period photographs showing the comments by researchers.

Key words: Tolima's Conservatory history - teaching piano - repertoires - gender

* Este artículo hace parte del trabajo de grado titulado Documentación de la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima 1906- 1960. Elaborado por los estudiantes y egresados del programa de Licenciatura en música: Sergio Arango Franco, Tania Lucia López Ospina, Edwing Cristancho y Néstor Hernández

** Licenciada en música del Conservatorio del Tolima. Magister en docencia de la Universidad de la Salle. Directora del trabajo de grado e investigadora del grupo Aulos.

*** Licenciado en música del Conservatorio del Tolima. Docente de la cátedra de piano de la misma institución

**** Monitora del grupo de Investigación Aulos.
andrea.hernandez@conservatoriodeltolima.edu.co

Introducción

La indagación sobre la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima inició en el año 2010, cuando un grupo de estudiantes se interesó por conocer cómo se planteó la formación pianística en la institución. Este artículo hace parte de la reconstrucción que se realizó, ahora comentada y complementada por docentes de piano e investigadores. La importancia de reconstruir estas prácticas llevará al conocimiento los procesos llevados a cabo en la institución, la tradición y trascendencia que tiene en la actualidad.

Para realizar este trabajo se consultaron diferentes archivos externos a la institución, como el Archivo General de la Nación, Biblioteca Nacional, Biblioteca Luis Ángel Arango y Archivos Familiares. De ellos se obtuvo información que permitió identificar aspectos como metodología, cantidad de estudiantes por género, horarios y otros, que se exponen a lo largo de este documento.

En el país se han realizado investigaciones relacionadas con la génesis de la enseñanza musical, de estas se destacan dos que resaltan la enseñanza del piano, como: *Entre triples y pianos. La mujer y la educación musical en la sociedad bogotana 1880- 1920*, desarrollada por Martha Lucia Barriga (2007) y *La ciudad que encanta prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961*, elaborada por Fernando Gil Araque (2011).

Antecedentes de la formación pianística en el Conservatorio del Tolima (1886-1906)

Para hablar de la formación pianística en el Conservatorio del Tolima, es necesario identificar los avances y esfuerzos que en educación

musical le antecedieron. Según Villegas (1961) los primeros registros sobre la enseñanza de la música en Ibagué datan de la segunda mitad del siglo XIX, cuando el gobierno nacional envió al departamento una dotación instrumental.

El gobernador general Manuel Casabianca, con el decreto 144 del 28 de agosto de 1889 creó la banda del batallón con 14 músicos y el instrumental antes citado. Esta agrupación tuvo entre sus actividades, como explica González (1986) enseñar música gratuitamente a los tolimeses. Luego, en 1891, se estableció en el colegio San Simón la clase de música dirigida por el maestro Temístocles Vargas.

Después de la intervención realizada 1891 por los estudiantes de música de dicha institución, indica Villegas (1962) el general Casabianca decidió por medio del decreto No 445 de 1892, autorizar la continuidad de la cátedra de música en la institución. Este decreto además dispuso las condiciones para acceder a la formación musical¹, horarios de clases, fechas de culminación y condiciones para la pérdida del cupo. En el cuatro que se presenta a continuación, se establece las intervenciones de los pianistas ibaguereños en los conciertos de 1891 y 1982. (Villegas, 1962)

Del repertorio presentado por los estudiantes del maestro Temístocles Vargas, se resaltan que la mayor parte del repertorio, eran adaptaciones de obras orquestales para piano, con ellos se puede decir que el acceso al repertorio para este instrumento era limitado al material que probablemente poseía el maestro Temístocles Vargas. De hecho, por esta época el acceso a las partituras era bastante difícil y costoso.

¹ Las clases eran Gratuitas y se daba prioridad a los estudiantes del colegio San Simón



Documentación sobre la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima de 1907 a 1940

Tabla 1. Programas de Mano. Presentaciones Sesión Solmene Colegios San Simón (1891) y Lazareto de Agua. (Colegio Señoritas 1892)

Fecha	Lugar	Obras	Pianista	Compositor
30/11/1891	Colegio San Simón	Himno Nacional	Félix Clemente Maz	Oreste Sindici/ Rafael Nuñez
30/11/1891		El Ángel Del Hogar (Vals) Voz Y Piano	Temístocles Vargas	No registra
30/11/1891		L'Italiana En Algeri. Obertura para piano	María Sicard	No registra
30/11/1891		Luisa Miller, piano a cuatro Manos	Rebeca Montealegre y Temístocles Vargas	No Registra (Verdi)
30/11/1891		Valses De Fausto	Felina Caicedo	Gounod
30/11/1891		Trovador, Stride La Vampa	Juan Caicedo	Verdi
30/11/1891		Romanza De Martha	Rebeca Montealegre	Foltow
30/11/1891		Aire De Lucrecia Borgia. Cuatro Manos	Temístocles Vargas/ Carlos Restrepo Plata	Donizetti
30/11/1891		Aida Terzelto	Carlos Restrepo Plata	Verdi
30/11/1891		La Toilete Du Pritemps	Clementina Sicard/ Temístocles Vargas	Dessaux
30/11/1891		Concierto Para Piano Op 25	Temístocles Vargas Dessaux	Artur Rubenstein
30/11/1891		Maria, Vals Con Acompañamiento De Piano	María Sicard	Temístocles Vargas
30/11/1891	Colegio de Señoritas	Norma, Duetto Con Acompañamiento De Orquesta Y Piano	María Sicard	Bellini
30/11/1891		Concierto para piano Op. 25	Temístocles Vargas	Rubinstein.
24/08/ 1892		Tonjours Gai, Galopa Op 96	María Sicard De Vargas Y Temístocles Vargas	J. Ashcer
24/08/ 1892		Le Bluet , Vals Elegante	Matilde Sicard	J.V.Alltren
24/08/ 1892		Sobrino del Capitán. Grand voz y piano	Temístocles Vargas	No registra
24/08/ 1892		Les Etiennes , Vals	Teresa Santofimio	Ch. Morelle
24/08/ 1892		Gran Fantasía De Fausto	Lusia Ariza De Torrente	Lieback
24/08/ 1892		Al Separarnos. Balada Canto Y Piano	Temístocles Vargas	José Godoy
24/08/ 1892		Príncipe Imperial, Galop	Clementina Sicard	N.N
24/08/ 1892		Canción La María. Canto y Piano	Temístocles Vargas	N.N
24/08/ 1892		Bucle. Dorado. Vals	María Helena Suarez	N.N
24/08/ 1892		Un Beso. Vals. Piano y Voz	Temístocles Vargas	José Godoy
24/08/ 1892		Peine De Coeur. Melodía	Temístocles Vargas	Tito Mattie ²

Es necesario citar que además de la clase de música dictada en el Colegio San Simón, en 1892 Temístocles Vargas fundó una academia

para varones con 15 estudiantes haciendo preferencia a quienes el año anterior habían cursado estudios musicales en este colegio. En ella enseñó: violín, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, piano, armonio, teoría y lectura musical; simultáneamente dirigió una academia de canto para señoritas. (González, 1986)

Otra de las escuelas existentes fue la fundada por Pablo Domínguez, clausurada el 14

² Tomado del Archivo de la señora Amina Melendro de Pulecio. Adjunto aparece la siguiente nota: Este programa histórico era de propiedad de Noel Ramírez Moreno que ama tanto a Ibagué y a sus cosas y a su gente, lo remite a doña Amina Melendro de Pulecio, para que vea que tal programita no tiene nada que ver con la fundación del Conservatorio de Música del Tolima que fue fundado por mi maestro Don Alberto Castilla en el año de 1906 FIRMA: N.R.M. También en Reseña del Conservatorio de música del Tolima (Villegas, 1962)

de octubre de 1907 por el gobernador Félix A. Vélez, pasando a manos de la junta directiva de la sociedad de embellecimiento de Ibagué sostenida económicamente por el departamento. Dicha escuela fue dividida en seis secciones: Teoría Musical, Lectura Musical, Canto profesional o bello, Instrumento de arco o acero, Instrumento de viento, Piano, armonía, contrapunto, fuga, composición y práctica de orquesta. (González, 1986)

En el año de 1907 la Escuela de Música de Ibagué inició sus actividades y es nombrado como director Edmundo Vargas³ y Alberto Castilla como director de la sección de Varones, cargo que rechazó. En 1908 se nombró como directora temporal de la sección de señoritas a Julia S. de Paramo y luego vuelve a manos de Edmundo Vargas. Solo es hasta 1909 la Escuela de Música de Ibagué es entregada a Alberto Castilla quien también trabajó como profesor de piano en la institución.⁴ Posteriormente, la escuela es llamada Academia de música y solo hasta 1919 se denomina como Conservatorio del Música del Tolima

El proceso pianístico en el Conservatorio del Tolima (1907-1940)

En este apartado, se tratarán los siguientes aspectos del registro de estudiantes y docentes, sistema de calificaciones, métodos, metodología y repertorios utilizados. De igual manera, se realizará un acercamiento a la técnica y el nivel de los estudiantes, a partir de dichos repertorios más los apuntes y consideraciones realizadas por los maestro de la época, también

se hablará un poco de la dotación de pianos y por último sobre el Congreso de la música y la participación de los docentes y estudiantes de piano en el mismo.

Los primeros rastros del proceso educativo vivido en el Conservatorio del Tolima datan de 1907, época en la cual es conocido como Escuela de Música de Ibagué.

Registro de estudiantes y docentes

En los procesos de matricula se evidencia que cualquiera persona del departamento que tuviese un fiador o una buena capacidad económica podría tener acceso a la educación musical. El valor de la matricula en 1908- 1910 era 50 centavos y en 1928 era de 1 peso con 50 centavos. La siguiente imagen tomada de los registro de matrículas de 1908, figura como fiador del alumno, su acudiente. En la mayoría de los casos, los acudientes eran los padres o madres. En otros los hermanos o si alumno era mayor de edad, otra persona.

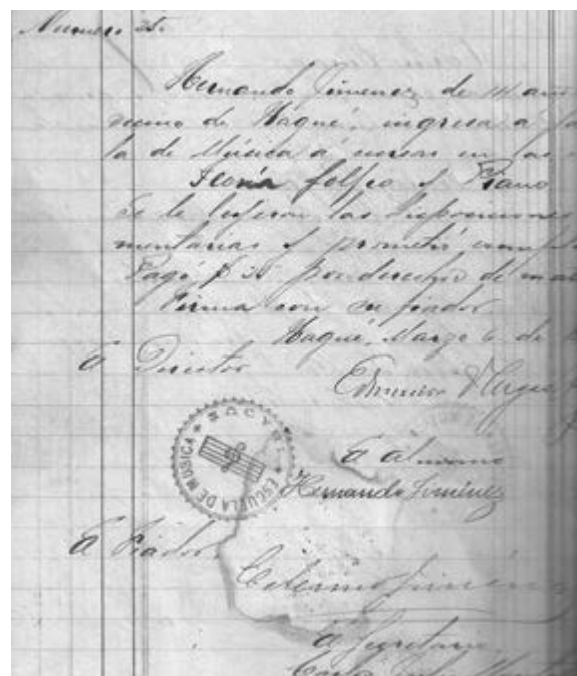


Figura 3. Matrículas 1908. Fuente Conservatorio del Tolima.

³ Hermano del maestro Temístocles Vargas.

⁴ Archivo del Conservatorio del Tolima, corroborado con los sellos y firmas que aparecen en las matrículas de los estudiantes.



Documentación sobre la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima de 1907 a 1940

En los registros aparecen familias enteras que toman clase de instrumento, en especial las señoritas de la casa. Cabe resaltar que la institución tolimese a diferencia de la Academia Nacional de música ubicada en Bogotá, nunca evitó el ingreso de las mujeres casadas, ya fueran alumnas, docentes o administrativas, pues el pilar de dicha institución fue la mujer.

En carta dirigida al señor director general de instrucción pública, el 10 de diciembre de 1919 (Villegas, 1961) se consignan un total de treinta y siete solicitudes para la admisión de alumnos, las cuales se repartieron así: diecinueve para la sección de varones y dieciocho para la sección de señoritas, en piano se matricularon un total de catorce señoritas las cuales estuvieron a cargo de la señora Marietta de Cucalón quien también fue nombrada como directora Ad_Honorem, sin embargo declinó de la propuesta por falta de tiempo y sugirió fuera nombrado el maestro Guillermo Quevedo Zornosa.

En una relación de género realizada a partir de los registros de los estudiantes de piano y la asistencia a clases de 1907-1940 se evidenció que el 79% de los estudiantes eran mujeres de un total de 413 alumnos. (Ver anexo1).

Tabla 2 Relación género en el estudiantado del Conservatorio del Tolima

Femenino	Masculino	Total estudiantes
326	87	413

La sistematización de las matriculas encontradas tienen algunos errores y en los registros de calificaciones aparecen estudiantes que no están matriculados y viceversa. Algunos ellos fueron tachados con lápiz lo que dificulta determinar el número real de personas matriculadas y el nivel de deserción que se presentaba en la institución.

Los maestros por su parte eran nombrados por decreto y muchos de ellos fueron en su momento estudiantes del Conservatorio. Además de dictar la cátedra de piano, los maestros dictaban otras asignaturas como: gramática musical, armonía, contrapunto y técnica vocal, como se evidencia en la siguiente tabla.

Tabla 1. Cronología y relación de Cátedras y cuerpo docente Conservatorio del Tolima

Año	Clases adicionales	Docente de piano
1925	Melografía Solfeo Vocalización	Guillermo Quevedo Z
1926 1927	Teoría y vocalización	Isabel Carvajal
1931	Sección de lectura elemental	Islena Vela
1931	Solfeo	Chava de Buenaventura
1931 1938 1940	Melografía	María Teresa Melo
1940	Armonía Piano Solfeo	Gustavo Gómez Ardila
1940	Teoría Armonía Solfeo Iniciación musical Metodología	Josefina Acosta de Barón
1940	Teoría elemental canto	Leonor De Valencia

Del cuadro anterior se puede inferir que en la educación musical de los años 1925 al 1940 el eje central es el piano, sin descuidar los contenidos musicales como el solfeo, la lectura musical, la armonía y el contrapunto pensándose en una formación musical integral. En 1932 el maestro Alberto Castilla con apoyo de la Gobernación del Tolima, editó y publicó el manual de armonía como herramienta para apoyar las clases de los profesores que dictaban esta materia.



Métodos, metodología y repertorios

Muy poco se conoce de la manera en que fueron dictadas las clases de piano en el Conservatorio del Tolima. En algunas cartas, se

especifica que las señoritas se repartían y clasificaban, con el fin de tener mejores y mayores adelantos. De igual forma, se explica que las estudiantes seguirían en los turnos asignados. (Comunicación de Alberto Castilla a la celadora del instituto. Primero de junio de 1925). En el registro de estudiantes se contempla que en la institución las clases iniciaban a partir de las 14:00 de lunes a sábado. Los alumnos tenían derecho a dos clases semanales.

Sobre los métodos utilizados para la enseñanza del piano se encontró un pequeño listado de ellos en las anotaciones de algunos docentes y el registro de los exámenes realizados en 1938. En la tabla que se muestra a continuación se explica un poco la función que tiene cada uno a nivel técnico. Lamentablemente ninguno de estos documentos se encuentra en el Conservatorio del Tolima, para identificar su contenido fue necesario realizar una búsqueda por el internet. La mayoría de ellos fueron hallados en la International Music Score Library Project (IMSLP) y en la New York public library.

Tabla 2. Métodos para piano

Compositor	Método	Función Técnica
Bernhard Wolf	El pequeño pischna. No 39, mecánicos 23	Busca independencia de dedos. Énfasis en el cuarto dedo y conocimiento del teclado. Coordinación e igualdad del sonido.
C. Czerny	<i>op</i> 337	nivel básico y velocidad (primeros dos años)
J.B Cramer	Estudios Libro I	Busca independencia de dedos, énfasis en el cuarto dedo y conocimiento del teclado. Énfasis en la progresión cromática. Conocimiento del teclado. Se trabaja el tono menor, la destreza e independencia de los dedos.
Louis Koheler	<i>op</i> 190	Busca la iniciación al piano. Ubicación en el teclado. Trabajo de los pentacordos. Escuela Europea.
Steven Heller	25 estudios para piano <i>op</i> 47	Proveer la sensibilidad el ritmo y expresión musical.



Documentación sobre la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima de 1907 a 1940

El uso de estos métodos denota una clara utilización de elementos de la escuela europea y rusa, caracterizado por dos procesos claramente diferenciados: i) En el primero el alumno se va familiarizando con la ubicación en el teclado, de ahí se desprende la posición del cuerpo, de las manos y de los dedos, que como se verán en las anotaciones de clase y exámenes finales; por supuesto la lectura de notas. De igual forma se evidencia la meticulosa graduación de las piezas. ii) En el segundo proceso, el estudiante afianza los conocimientos y representa eso en diferentes obras que van por categorías piezas fáciles: sonatinas, estudios y obras a cuatro manos.

Estos aspectos evidencian que los docen-

tes formaban en contenidos básicos o primarios en el piano. De igual forma, se muestra que la formación pianística esta centrada la técnica. Es importante resaltar la interpretación de música elaborada por los docentes y música de aires colombianos.

Los aires colombianos hacían parte de los recitales realizados por los estudiantes, es interesante el hecho de que en esta época se le dio gran importancia a la música creada compositores de la región y el país (ver tabla 4) , a continuación se realizara un análisis cuatro de las obras compuestas por Alberto Castilla interpretadas en recitales por los alumnos y maestros, esto con el fin de resaltar los aportes que daba al pianista el hecho de tocar dichas obras.

Obra	Análisis formal y armónico	Análisis técnico
Rondinella. Alberto Castilla	Tonalidad C mayor. Pasillo lento conformado por tres frases (ternaria). Utiliza la tercera en el bajo, dominantes secundarias y notas de paso. Manejo de las sustituciones armónicas (II-VI) y acordes auxiliares. Melodía arpegiada, con cromatismos y grados conjuntos. Frases más estructuradas	Extensión de dos octavas que exigen manejo adecuado del paso del pulgar, para obtener un buen fraseo. Manejo de la mano izquierda (Saltos en los bajos y ubicación espacial) Melodía a varias voces, sobresaliendo la nota superior sobre el bloque armónico. Manejo de terceras, sextas, cromatismos. Uso de adornos melódicos (apoyaturas) Nivel de piano medio.
Bunde Alberto Castilla	Tonalidad C mayor. Guabina conformada por tres frases (ternaria) y una corta introducción, su armonía es muy sencilla empleando siempre I-IV-V y en su melodía se nota el buen uso de las notas de acorde y notas de paso sobre una corta extensión.	Su extensión es de una octava y media, su fraseo no es tan exigente, acompañar con el ritmo de Guabina no requiere un nivel técnico adelantado en la mano izquierda, precisamente es un buen inicio para practicar luego pasillos y bambucos.
Giana Alberto Castilla	Tonalidad E mayor. Marcha constituida por tres frases (ternaria) y una modulación en la parte C a la tonalidad de E mayor. En la armonía emplea básicamente la cadencia I-V, en la sección que modula emplea I-IV-V. la melodía se caracteriza por el uso de tresillos y notas de acorde, que normalmente le da el carácter marcial a la obra.	Su extensión es corta, el fraseo melódico se caracteriza por los arpeggios y el uso de alteraciones, esto exige un manejo técnico adecuado, llama la atención la forma como está escrito el acompañamiento de la mano izquierda que parece más una polka pero que igual se requiere un nivel de coordinación más exigente que un nivel básico.

Mediante los repertorios utilizados que se hallaron en diferentes programas de mano se puede evidenciar la interpretación de las obras antes mencionadas.

Tabla 3. Repertorio

OBRA	PIANISTA	COMPOSITOR	FECHA
Rigoletto Concierto para Violín	Maestro Uribe	No registra. Podría tratarse de Verdi.	20 de julio 1924
Minué	Leonor Buenaventura	Paderewsky	20 de Julio de 1935
Polonesa Militar	Inés Torres Caicedo	Chopin	20 de Julio de 1935
María Amalia, Vals orquesta y piano	Amina de Pulecio	No registra	20 de Julio de 1935
Bunde	Teresa Melo	Alberto Castilla	20 de Julio de 1935
Op. No 9 Pasillo	Amelia Melendro	No registra	20 de Julio de 1935
Arrullo	No registra	Alberto Castilla	20 de Julio de 1935
Cacareo	Amelia Melendro	Alberto Castilla	20 de Julio de 1935
Guabina	Teresa Melo	No registra	20 de Julio de 1935
Un rizo , Vocal Piano	Amina de Pulecio	No registra	20 de Julio de 1935
Chipalo	Oscar Buenaventura	No registra	20 de Julio de 1935
Rondinella, Pasillo	Conchita Lamus/ Teresa Melo	Alberto Castilla	20 de Julio de 1935
Mistelita	Conchita Lamus	No registra	20 de Julio de 1935
Polca	Nora Santofimio	No registra	20 de Julio de 1935
Op. No 2 Valse, piano y violin	Teresa Melo, Amelia Melendro y Beatriz Melo	No registra	20 de Julio de 1935
Giana, marcha piano y orquesta	Isabel de Buenaventura	Alberto Castilla	20 de Julio de 1935
Concierto para dos Violines	Amelia Melendro, María Teresa Melo y Lucio Prada	J.S. Bach	Congreso de la música (1936)
Tarantela No 3 para dos pianos y orquesta	María Teresa Melo y Martin Alberto Rueda	Martin Alberto Rueda	Congreso de la música (1936)
Concierto para Piano y Orquesta	Josefina A. de Varón	Martín Alberto Rueda	Congreso de la música (1936)
Sonata en Sol Mayor para dos pianos	Señoritas Villamizar	J.Cb. Bach	Congreso de la música (1936)
Dos canciones españolas Danza No 5 y Jota	Señor Sicard	E. Granados/M de Falla	Congreso de la música (1936)
Niñerías	Señor Valera	J. Taurina	Congreso de la música (1936)
Dúo en forma de sonata para violín y piano	señor posada y el autor	Antonio María Valencia	Congreso de la música (1936)
Suite Francesa en Sol mayor	No aparece, tomaron mal la foto	J.S. Bach	Congreso de la música (1936)
Balada en Sol menor	María Teresa Melo	F. Chopin	Congreso de la música (1936)
Tres canciones colombianas; Jamás, Rimas / Ilusión	María Teresa Melo	G Vidal/ G Uribe H/ J Bermúdez	Congreso de la música (1936)
Duo de Così fantutte	Señoritas Villamizar	W.A. Mozart	Congreso de la música (1936)
Sonata en re mayor para dos pianos	Jonstachorowa y señorita Pérez	W.A. Mozart	Congreso de la música (1936)



Documentación sobre la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima de 1907 a 1940

Preludio y fuga en re mayor	Gyorgi Sandor	J.S. Bach	16 de marzo 1939
Sonata en Sol Mayor		Beethoven	16 de marzo 1939
Mazurka		F. Chopin	16 de marzo 1939
Polonesa en la bemol		F. Chopin	16 de marzo 1939
Rapsodia		Brahms	16 de marzo 1939
La Liggerza		Liszt	16 de marzo 1939
Capricho en Mi mayor		Liszt	16 de marzo 1939
Alegro Bárbaro		Bartók	16 de marzo 1939
Juegos de agua		Ravel	16 de marzo 1939
Capricho en fa menor		Dohnanyi	16 de marzo 1939

Dentro de la revisión documental se encontró un artículo de opinión perteneciente a la revista Arte, con respecto a las ejecuciones de los conciertos de clausura del año 1934 que dice expresamente: “*fueron presentadas en plataforma por primera vez señoritas Leonor Buenaventura, Ester Carvajalino y Cecilia Rubio, la señora Inés de Tello y el joven Rafael Rodríguez quienes desempeñaron a cabalidad las partes de piano.*” (Revista arte, 1934) Al final del artículo se encuentran las siglas A.C, seguramente este fue escrito por el maestro Alberto Castilla.

En el artículo titulado *Fiesta del Conservatorio* escrito por Roberto Julio González en julio 28 de 1935, se deja ver un ingrediente particular y fue el hecho de que la mayor parte de las piezas pertenecían a aires nacionales, también muestra que para la época existía una muy buena fluidez en cuanto a la interpretación del piano y una preferencia notable por parte de los intérpretes hacia lo nacional. En esta época se daba gran importancia a la música Colombiana y se brindaban espacios.

Respecto a la interpretación del concierto se indicó:

La apoteosis estuvo enorme. Todas las piezas estuvieron ejecutadas a la altura del autor de ellas. No

se puede elogiar a una sin agraviar a las otras. Los pasillos, los vales, las romanzas en fin todos los números estuvieron magistrales. “Amalia”, “Bunde”, “Arrullo”, “Guabina”, “Un Rizo”, “Chipalo”, “Rondinella”, “Mistelita”, Agua Del Cielo”, “Fuentecilla”, las coplas, en fin no se sabe cuál de las piezas admirar más, Doña Amina de Pulecio, Doña Teresa Melo, Doña Amelia Melendro, Doña Ines Buenaventura, Doña Conchita Lamus, Doña Luz Stella, Doña Isabel Buenaventura, Doña Ester Sáenz, Doña Beatriz Melo, Doña Leonor Buenaventura, todas sin excepción estuvieron magistrales en el desempeño de su misión de hadas. (Revista arte, 1935)

Sistema de Calificaciones

El rango de calificación era de 0 a 5. A los estudiantes se les calificaba aprovechamiento⁵ y conducta. En caso de inasistencia por parte del estudiante no aparecían notas. Como se expresó en el aparatado anterior, las observaciones realizadas por las maestras son de tipo técnico, aconsejando a las estudiantes que deben mejorar su postura corporal y evitar ver el teclado al interpretar las piezas.

⁵ Rendimiento académico

Tabla 4. Descripción de calificaciones y observaciones (1926)

Fecha	Día	Alumna	Docente	Clase	Sección	Hora	Observaciones	Apro- vecha- miento	Con- ducta
05/1926	Jueves y Sábado	Olga E Buena- ventura	María Teresa Melo	Piano Elemental	Señoritas	14 a 15	Mueve mucho las ma- nos lateralmente	4	5
	Jueves y Sábado	Elvira Jiménez	María Teresa Melo	Piano Elemental	Señoritas	14 a 15	Mueve mucho el brazo y las manos. Debe co- rregírseles estos defectos y evitar que miren el teclado	4	5
	Jueves y Sábado	Paulina Suarez	María Teresa Melo	Piano Elemental	Señoritas	14 a 15	Mueve mucho el brazo.	5	5
	Martes y Viernes	Graciela calle	Alicia Torres	Piano Elemental	Señoritas	14 a 15	Correcta	5	5
	Martes y Viernes	Graciela Toro	Alicia Torres	Piano Elemental	Señoritas	14 a 15	No prestaron	5	5
	Martes y Viernes	Leonor Buena- ventura	Amalia Torres	Piano Elemental	Señoritas	14 a 15	Muy caídas las manos	4	5
	Martes y Viernes	Ester Jimenez	Amalia Torres	Piano Elemental	Señoritas	14 a 15	Correcta	5	5
	Martes y Viernes	Cecilia Navarro	Amalia Torres	Piano Elemental	Señoritas	14 a 15	Mueve mucho el brazo.	5	5
	Martes y Viernes	Isabel Paris	Amalia Torres	Piano Elemental	Señoritas	14 a 15	Correcta. Debe evitarse que miren el teclado. Todas las niñas de la clase se sientan mal y miran mucho el teclado. Debe evitarse	4	5

Según Villegas (1961) durante el año de 1919 a pesar del corto tiempo que llevaba la institución se realizaron los exámenes anuales reglamentarios, llevados a cabo los días 27, 28, y 29 de noviembre⁶. Se destacó en estos que las señoritas obtuvieron en general un mejor rendimiento académico siendo de 4.0 la menor nota y 5.0 la máxima, en comparación con los varones cuyo promedio académico se encontraba entre 2.0 y 4.0. Cabe resaltar que según el reglamento aquellos que mostraban un comportamiento inadecuado o perdían un de

los cursos en el examen final automáticamente eran expulsados de la institución.

Cabe resaltar que en los registros algunos estudiantes no pasaban el año con un solo maestro, cambiaban de docente al finalizar el mes y así durante todo el año. La razón de este fenómeno es totalmente desconocida, pues no existe ningún tipo de anotaciones en los registros o listados de estudiantes al respecto. Otros estudiantes por el contrario, simplemente cambiaban de instrumento.

En 1931, se adjudicaron los premios al merito y a la perseverancia. En el primero los estudiantes votaban por sus compañeros y en el segundo los docentes. Muchas de las estu-

⁶ De los 37 alumnos que iniciaron el año desertaron seis señoritas y diez caballeros



Documentación sobre la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima de 1907 a 1940

diantes de piano fueron postuladas para recibir estos premios, siendo la ganadora la Señorita Chava Carvajal Sicard.

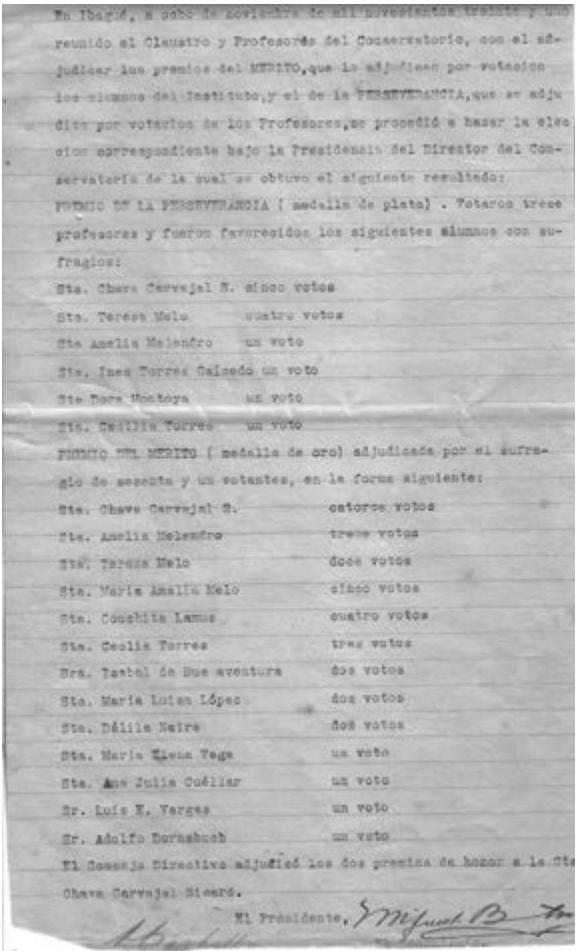


Figura 4. Acta de premiación. 1931. Fuente: Archivo Conservatorio del Tolima

Posteriormente, entre 1934, 1935 y 1936, los jóvenes que obtenían las más altas calificaciones se les daba el merito de estar en los cuadros de honor, los cuales fueron publicados en la revista Arte que circuló en esos años.

Tabla 5. Cuadro de Honor 1934-1936

CUADRO DE HONOR	
ESTUDIANTE	AÑO
Amina de Pulecio	1934
María Teresa Melo	
Ester Carvajalino	
Inés Torres Caicedo	
Leonor Buenaventura	
Juliana Caldas	
Gabriela Caldas	
Carmen Inés Torres	
Beatriz Melo	
Evelia Fonseca	
Isabel Iriarte	1935
Elvia Orozco	
Graciela Toro	
Chava de Buenaventura	
Leonor Buenaventura	
Oscar Buenaventura	
Juliana Caldas	1936
Gabriela Caldas	
María Teresa Melo	
Inés Torres Caicedo	

Al finalizar cada nivel o semestre los estudiantes del Conservatorio del Tolima debían presentar un examen final. En este no calificaba solamente la calidad de la ejecución del estudiante si no también la técnica, haciendo referencia a la posición del cuerpo, las manos y los brazos. Otra cosa de notar es el hecho de que estos formatos eran diseñados para todos los instrumentos. El siguiente cuadro muestra las calificaciones y observaciones realizadas a los estudiantes que presentaron los exámenes el 19 de febrero de 1938.

Tabla 6. Modelo general de exámenes finales. Examen de piano febrero 19 de 1938 Fuente Conservatorio del Tolima.

Modelo general para la calificación de los exámenes finales					
Fecha	Febrero 19 /1938				
Alumno	Amparo Caicedo	Lucy Restrepo	Carlos Plata	Beatriz Carvajal	Leonor Gonzales
Profesor	Inés Torres Caicedo	Inés Torres Caicedo	Leonor Buenaventura	Leonor Buenaventura	Inés Torres Caicedo
Instrumento	Piano	Piano	Piano	Piano	Piano
Materia	Mecánicos de Solimtt ⁷ del 1 al 17	Escalas mayores de sostenidos	Escalas mayores de sostenidos	Escalas mayores de bemoles y sostenidos, Heller hasta el 26. Estudios	Escalas mayores de sostenidos, mecánicos del 1 al 38
Clases Recibidas	No registra	No registra	2 meses	7 Meses este año	No registra
Posición del cuerpo	Bien	No registra	Bastante bien	Bastante bien	No registra
Mano Derecha	Bien	No registra	Bastante bien	Duras	No registra
Mano izquierda	Bien	No registra	Bastante bien	Duras	No registra
Brazos	Bien	No registra	un poco duros	duras	No registra
Ritmo	No registra	No registra	Bien	bastante bien	No registra
Ejecución	No registra	No registra	No registra	No registra	No registra
Arco	No registra	No registra	No registra	No registra	No registra
Afinación	No registra	No registra	No registra	No registra	No registra
Sonido	No registra	No registra	No registra	No registra	No registra
Aplicación	No registra	No registra	No registra	No registra	No registra
Ejecución	4 ½	No registra	4	3 ½	No registra
Jurado	Alfredo Squarcetta, Isabel de Buenaventura, María Orjuela	Alfredo Squarcetta, S. Ciociano	Alfredo Squarcetta, Amina de Pulecio, Isabel de Buenaventura, Josefina de Barón	Alfredo Squarcetta, Leonor Buenaventura, Josefina de Barón, Amina de Pulecio	No registra
Director	Alfredo Squarcetta	No registra	No registra	No registra	No registra
Secretaria	Amalia Vélez	No registra	No registra	No registra	No registra
Nota	No registra	No hubo materia para calificar	No registra	No registra	Muy poco adelanto en dos años de estudio

Dotación instrumental y bibliográfica

Por intermedio de la casa Conti, el Conservatorio del Tolima compraba los métodos para estudio de diversos instrumentos. Según Villegas (1962) luego de restablecida la Academia de Música, se le entregó la dotación que poseía cuando el gobernador decidió clausurarla en 1911. En diciembre 10 de ese mismo año se

realizó un inventario de instrumentos, se contaba con dos pianos uno de ellos en muy mal estado y veinticinco partituras para piano, canto u otros instrumentos.

La compra e instalación de los pianos era realizada por el técnico Jorge Wihan, quien indicaba al Maestro Castilla por medio de cartas el valor de cada instrumento. De igual forma, era el encargado de traer los pianos desde el desembarcadero en Honda, pues estos llegaban

⁷ Método no encontrado



Documentación sobre la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima de 1907 a 1940

Tabla 7. Contrato afinador de pianos. 4 de abril de 1951. Fuente: Conservatorio del Tolima.

Fecha de contrato	Nombre del afinador	Número de pianos	Tipo de Piano	Marca o Serie	Costo
14 de abril de 1951	Gabriel Vieco	5	Reconstrucción de un Piano ½	Hofmann Liszt	2.000
			Reparación de dos maquinas de dos pianos	39921 /65588	480.00
			Reparación de un piano de Cola	24601	150.00
			Afinación de 5 pianos		150
					80.00

en hidroavión hasta Barranquilla y posteriormente a la ciudad de Honda.

Castilla solicitó al señor Wihan traer un piano de cola, con la condición de pagárselo al llegar a la ciudad de Ibagué. Para la adquisición de los demás pianos, le dijo que la institución contaba con 200, cantidad que estaba en el banco de Bogotá y podía poner a su disposición. El señor Wihan trabajaba directamente con una fábrica llamada Schiedmeier. Las marcas cotizadas eran Apolo, Weber⁸ y se habló de traer a la institución un piano de Cola Hoffman por un valor de 900.⁹

No se tiene certeza de la cantidad de pianos que existían en el Conservatorio entre 1906 y 1940 pues de ellos no hay otros registros que las comunicaciones antes mencionadas. La información más cercana es del 14 de abril 1951, se trata de un contrato realizado por el Conservatorio del Tolima, con el señor Gabriel Vieco afinador de piano. En el contrato se habla del mantenimiento y reparación de cinco pianos por un costo total de ciento cincuenta pesos.

El primer Congreso Nacional de la Música (1936)

El Congreso Nacional de la música, fue el primer evento importante a nivel musical realiza-

do en la ciudad de Ibagué, dicho suceso se gestó gracias al maestro Alberto Castilla, el señor Gustavo Santos, director Nacional de Bellas Artes entre otras personalidades.

En las cartas encontradas en el Archivo general de la Nación, dirigidas a los organizadores del evento, se halló que estaba previsto realizar un concurso de interpretación para todos los instrumentos, sin embargo solo en piano se encontraron un número considerable de intérpretes los cuales según el señor Santos tenían fuerzas más o menos iguales. Esta iniciativa encontró un opositor, el maestro Antonio María Valencia quien expresa su preocupación por lo peligroso que puede ser el organizar un concurso. En carta dirigida al señor Santos, el maestro expresa los siguientes puntos para su oposición a dicha iniciativa:

- Debido a la carencia absoluta de profesores idóneos para las diversas especialidades, los candidatos eficientes se pueden señalar con el dedo.
- Estos últimos tendrán que integrar necesariamente los jurados de calificación y por consiguiente quedaran de hecho eliminados de las pruebas.
- En estas condiciones el jurado se vería en el caso de adjudicar las cátedras de los mediocres que se presenten infringiendo con ello grave perjuicio a la enseñanza que se desea establecer.

⁸ No se tiene certeza del lugar de procedencia de estas marcas de piano.

⁹ Comunicaciones realizadas entre el Maestro Castilla y Wihan durante 1931.

- Candidatos como Brouet, Macia, Matza, Posada, Lucia Pérez, Gonscharowa por ejemplo no se resignarían a alternar con otros que no tienen los mismos títulos para aspirar a colaborar en obra de tan vasta proyecciones como la que usted se propone cumplir
- Puede presentarse el caso muy común de que el mejor candidato en punto a pedagogía no sea suficientemente capaz de ejecutar el preludio, coral y fuga o los estudios sinfónicos o la invitación al viaje o la Follia.
- Estimo que los profesores de cursos elementales, por la misma razón de su delicadísima responsabilidad deben ser escogidos entre los de mayores capacidades estrictamente musicales.

Así mismo, el maestro Valencia declina el honor de ser jurado y le pide olvide tal iniciativa,

sin embargo el señor Santos le expresa que ya muchos se ha inscrito a dicho concurso y dice:

“CONCURSO: cuatro palabras sobre este punto. No falta a usted razón en lo que me dice sobre el peligro de los concursos. En realidad solo habrá de piano, pues los candidatos que hay de fuerza más o menos igual, son más que puesto disponibles. Los principales ya se han inscrito.”¹⁰

No hay claridad sobre la realización de tal concurso pues después de esta carta remitida el 17 de diciembre de 1935 al maestro Valencia no se encontraron más referencias al respecto.

En el congreso de la música se interpretaron obras de nacionales y extranjeras estos programas dejan ver la situación pianística en el país en ese momento. En el siguiente cuadro se relacionaron todas las obras interpretadas por los maestros (as) y estudiantes durante el congreso.

10 Correspondencia. 1935 Archivo General de la Nación

Tabla 8. Programa Congreso de la Música 1936.

OBRA	INTÉRPRETES	COMPOSITOR
Concierto para dos Violines	Amelia Melendro, María Teresa Melo y Lucio Prada	J.S. Bach
Tarantela No 3 para dos pianos y orquesta	María Teresa Melo y Martin Alberto Rueda	Martin Alberto Rueda
Concierto para Piano y Orquesta	Josefina A. De Varón	Martín Alberto Rueda
Sonata en Sol Mayor para dos pianos	Señoritas Villamizar	J.Cb. Bach
Dos canciones españolas Danza No 5 y Jota	Señor Sicard	E. Granados/M de Falla
Niñerías	Señor Valera	J. Taurina
Duo en forma de sonata para violín y piano	Señor Posada y El Autor	Antonio María Valencia
Suite Francesa en Sol mayor	No registra	J.S. Bach
Balada en Sol menor	María Teresa Melo	F. Chopin
Tres Canciones Colombianas Jamás Rimas Ilusión	María Teresa Melo	G. Vidal G. Uribe H J. Bermúdez
Duo de Così fantutte	Señoritas Villamizar	W.A. Mozart
Sonata en re mayor para dos pianos	Jonstachorowa Y Señorita Pérez	W.A. Mozart



Documentación sobre la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima de 1907 a 1940



Figura 5. Congreso de la música, al piano la señorita María Teresa Melo. Fuente: Hernando Bonilla

Estas obras, muestran que a pesar de la gran influencia europea no se dejaba de lado la interpretación de obras realizadas por compositores nacionales, por el contrario se daba prelación a estas.

El Congreso Nacional de la Música de 1936 fue de gran importancia para los estudiantes de piano, les abrió las puertas a nuevos conocimientos, dio la oportunidad de escuchar a los grandes maestros nacionales e internacionales y consolidó su amor por la música mostrándoles el camino al cual se verían enfrentados al ejercer como profesionales.

Conclusiones preliminares

Para cerrar este artículo, no puede hablarse de conclusiones definitivas, pues como proyecto en construcción ha generado diversos hallazgos, que permitirán reconstruir la historia de una de las más antiguas instituciones, preocupada por la formación musical de los jóvenes en el departamento del Tolima.

Para los investigadores fue importante identificar que la formación pianística en el Conservatorio del Tolima, se basó en el desarrollo técnico de sus estudiantes. Lamentablemente, poco se pudo conocer sobre los repertorios interpretados y con ello establecer las tendencias en interpretación y niveles de docentes y estudiantes.

Otro, aspecto importante es que las profesoras dedicadas a la enseñanza del piano, se convertían en las estudiantes de los profesores foráneos y con mayor experiencia en el tema, importantes personajes como Alberto Castilla, Quevedo Zornoza y Josefina Acosta de Barón, fueron algunos de los formadores de estas mujeres.

El Conservatorio del Tolima fue una de las pocas instituciones que apoyo el desarrollo integral del genero femenino, pues a diferencia de la Academia Nacional de Música, este permitió a la mujer casada trabajar y educarse, privilegios que solo se le otorgaba a aquellas que estaban solteras.

La interpretación de obras de compositores nacionales realizadas en esta época y sobre todo de los docentes de la institución, muestra en primer lugar, la necesidad de crear repertorios para piano y en segundo lugar, la importante valoración que se tenía de los aires nacionales.

Agradecimientos

Señor Hernando Bonilla, Familia Melendro, Auxiliar del archivo del Conservatorio del Tolima, estudiantes y egresados ejecutores del proyecto.

Referencias

Barriga, M (2007) Entre tiples y pianos. La mujer y la educación musical en la sociedad bogotana 1880-1920. Recuperado de <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/874/87400303.pdf>

Conservatorio del Tolima (1907-1934). Registros académicos. Caja 1.

Conservatorio del Tolima (1925-1940) Registros de calificaciones.

Conservatorio del Tolima (1921) Nominas. Caja 1

Conservatorio del Tolima (1928) Nominas. Caja 1

Conservatorio del Tolima (1936,1938, 1939) Nominas. Caja 1

Conservatorio del Tolima. (1934-1935) Revistas arte.

Gil Araque, F (2011). La ciudad que en-canta prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961. Recuperado de <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/thesis/view/49>

González Pacheco H. (1986) Historia de la música en el Tolima. Tolima: Fundación para el desarrollo de la Democracia "Antonio García"

Villegas Villegas, H. (1962) Reseña Histórica del Conservatorio del Tolima. Tolima: Contraloría General del Departamento.



La herencia musical de los Zenú y el fortalecimiento de la identidad cultural a partir de la educación artística

La herencia musical de los Zenú y el fortalecimiento de la identidad cultural a partir de la educación artística

The musical heritage of Zenú and strengthening cultural identity from arts education

Jesús Antonio Quiñones*

Recibido: julio 15 de 2012. Aprobado: septiembre 15 de 2012

Resumen. El artículo forma parte del proyecto *Los pueblos de América cantan y bailan* de la Asociación Totolincho, desde donde se nutren las relaciones del recuerdo y recuperación de las tecnologías tradicionales (TECTRA), en este caso, desde aquellas del saber hacer musical. Es así, que en este artículo se presenta un eco de memoria sobre un instrumento ancestral y milenario, las Flautas Zenú, desde donde se plantea su distribución global en todo el territorio así denominado, hasta el reconocimiento de la verdadera experticia y maestría de los constructores de tales instrumentos. De este modo, se identifica la asociación entre lo ritual, musical, la danza y la posibilidad de creaciones complejas, lo que visto por nuestra óptica contemporánea sin duda no vislumbra siquiera la conexión que los habitantes del complejo hidráulico por naturaleza tenían con su entorno natural y con la comprensión del manejo musical a través de flautas globulares y de pico. Se busca entonces un despertar hacia lo sagrado, lo cotidiano, lo que nace y muere constantemente; el recuerdo del sonido traído desde un milenio atrás, que sin duda pudo quedarse en anaqueles de los mejores museos del país o como en este caso, volverse soplo de vida. Hacerse la pregunta es lo importante, actuar, lo relevante.

Palabras clave: Educación Artística, Cultura Zenú, Flautas Zenú, Escalas Musicales, Comunidad Artística, Flautas de pico colombianas, Cerámica Zenú.

Abstract. The article is part of the project “*People of America sing and dance*” of Totolincho Association from where the relationship of memory and retrieval of traditional technologies is nourished (TECTRA in Spanish), in this case, from the musical know-how. Therefore, this paper presents an echo of memories about an ancient and millenary instrument, the Zenú Flutes and its global distribution throughout the north of

* Bachiller musical del Conservatorio del Tolima. Licenciado en música de la Universidad de Caldas. Especialista en docencia del Arte Dramático Universidad Antonio Nariño. Tecnólogo en Recreación CIRDI. Director artístico del grupo Totolincho. totolincho1@gmail.com

Colombia (Zenú territory) to the recognition of true expertise and skill of the builders of such instruments. Thereby, we identify the association between ritual, music, dance and the possibility of complex creations, which if seen from our contemporary viewpoint, does not let us to realize the natural connection between the dwellers of the hydraulic complex with their natural environment and the understanding and management of music through beak and globular flutes. It then reaches for an awakening of the sacred, the daily life, which is constantly born and dies, the memory of sound from a millennium ago, which, no doubt, could remain on the shelves of the best museums in the country or, as in this case, turn into a breath of life. Wondering is the important, acting is the relevant.

Key words: Artistic education, Zenú culture, Zenú Flutes, musical scales, artistic communities, Colombian beak flutes, Zenú ceramic.

Antecedentes

Hace 6.000 años los habitantes del litoral Caribe desarrollaron una gran cultura hidráulica, registraron notable impulso en orfebrería y con la alfarería modelaron la que hasta ahora es una de las más antiguas cerámicas conocidas en Colombia.

De acuerdo con los registros arqueológicos hacia el año 200 a.C. surgió en la zona del norte de Colombia una sociedad que construyó un sistema de canales de drenaje, que controló las inundaciones y adecuó extensas áreas para las viviendas y especialmente para los cultivos en la época de la conquista española, a quienes se denominó Cultura Zenú y que habitaban las sabanas no inundables y tenían relaciones comerciales con sus vecinos de las serranías y de las riveras del Río Yuma o Magdalena. El Caribe Colombiano fue sitio de paso obligado para los pobladores de América del Sur y durante el periodo colonial, para los múltiples grupos étnicos que convivieron en la provincia de Cartagena.

Antes de la conquista, la sociedad Zenú estaba organizada en cacicazgos distribuidos en el territorio en tres provincias: Finzenú, Panzenú y Zenufana, entre las que se mantenía un constante intercambio económico. Según investigadores de la época, sus actividades de

subsistencia eran básicamente la pesca, la caza, la agricultura y la recolección de alimentos vegetales. Así mismo, se destacaba el gran centro religioso de Finzenú en el valle del Sinú; al valle del río San Jorge se le denominaba Panzenú y Zenufana al valle del Nechí y el bajo Cauca, zona de explotación de oro.

El sector de los Finzenú, estaba dedicado al tejido y la cestería; los Panzenú producían los alimentos, y los Zenufana trabajaron la orfebrería. Las provincias estaban a cargo de un cacique, hombre o mujer, quien ejercía control sobre todos los aspectos de la sociedad.

Orígenes De La Cultura Zenú

La cultura Zenú se destacaba por su excelente manejo de la ingeniería hidráulica, como lo evidencia la construcción de un sistema eficiente de canales que por casi dos mil años, llegó a cubrir 600.000 hectáreas. Su extensa red de canales artificiales entre los ríos San Jorge, Sinú, Cauca y Magdalena, permitieron controlar el régimen de inundaciones entre los ríos, conduciendo el excedente de sus aguas a sus salidas naturales, aprovechando el sedimento y tejiendo una gran red de comunicaciones fluviales. (Stemper David, 1992)¹

¹ Los cacicazgos prehispánicos en las llanuras aluviales de los



De acuerdo con los cronistas, la unidad política de la sociedad Zenú se había perdido en el siglo XV, momento en el cuál solo subsistían dos grandes cacicazgos. Debido a la ubicación de sus territorios, rápidamente se establecieron encomiendas y luego, en el siglo XVIII surgieron las ciudades que hoy se extienden en la región. A partir del siglo XIX la dinámica económica y social de la zona se caracterizó por la llegada de las misiones, el surgimiento de grandes haciendas ganaderas y sucesivas explotaciones de recursos en el territorio indígena.

En el bajo San Jorge, los antecesores de los Zenú habitaban en asentamientos nucleados que albergaban unas seiscientas personas. En uno de estos asentamientos, se advierte la introducción de una nueva influencia cultural que los arqueólogos detectan por una cerámica diferente, de color crema con líneas, rombos y triángulos de pintura roja, representando los primeros exponentes de una tradición que se popularizaría en amplias regiones de la hoya del San Jorge y caracterizando la ocupación Zenú. Paulatinamente, los Zenú se fueron imponiendo hasta alcanzar una gran densidad de población que ocupó los antiguos poblados y habitó a lo largo de los caños naturales.

En el siglo XVI, estaba establecido en parte de la depresión Momposina y en las riveras del Magdalena, el grupo étnico Malibú que tenía un patrón de poblamiento lineal sobre los barrancos que bordean los cursos de los ríos, en

viviendas dispersas y caseríos riverenos. A orillas del Magdalena establecieron poblaciones de alguna importancia como Mompós, Tamalameque y el mercado de Zambrano. (Reichel-Dolmatoff, 1951)²

Una extensión de grupos de esta etnia hacia el bajo San Jorge a partir del siglo XVI en adelante, fue determinada por las antropólogas Plazas y Falchetti de Sáenz (1981) a través de excavaciones en el sitio conocido como “Las Palmas” y en el caño San Matías, donde estudiaron una plataforma de habitación y encontraron basureros y entierros dentro de las viviendas, directamente en la tierra o en urnas funerarias en el caso de los niños, junto con ofrendas de cerámica. Las investigadoras al referirse a los remates de algunos bastones elaborados en oro en el Sinú antiguo, informan que estos representaban músicos, lo que indica el estatus de la música en la cultura Zenú. Además, se sabe que el lugar estaba habitado hacia el año 1300 después de Cristo y que su ocupación se prolongó al parecer hasta finales del siglo XVI. La cerámica hallada pertenece a la tradición Incisa Alisada y se caracteriza por formas sobrias, sin distinción entre vasijas para uso doméstico y ritual. Son vasijas de servicio culinario y almacenamiento, tales como copas de pedestal, ollas globulares pequeñas y grandes, estas últimas reutilizadas como urnas funerarias. (Plazas y Falchetti de Sáenz, 1.981)³

ríos Sinú y San Jorge, colección tesoros precolombinos, arte de la tierra, Sinú y río Magdalena, Fondo de Promoción de la Cultura, Bogotá, Ed. Presencia, 1992.

2 Reichel-Dolmatoff, Gerardo y Alicia Dolmatoff, Investigaciones Arqueológicas en el Departamento del Magdalena, Colombia, 1946-1950. Boletín de Arqueología, vol III P. 1-6 , Bogotá , 1951 .

3 Plazas y Falchetti, 1981 Asentamientos Prehispánicos en el río San Jorge, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales. Bogotá, Banco de la República



Figura 1. Flautas, Colección Museo del Oro Bogotá. Foto Jesús Quiñones

Sus instrumentos

Aquellos indígenas elaboraron las más bellas y sonoras flautas de pico para su época, su desarrollo obedeció sin duda a una gran sensibilidad artística, conocimiento acústico, y oficio de músico entre sus ejecutantes, quienes debieron tener un excelente sentido melódico, ya que se han encontrado varios instrumentos con la misma forma, en la misma escala musical, las mismas proporciones e igual decoración que dan un sentido de uniformidad.

Nuestra imaginación coloca a los indígenas Zenú tocando caracoles marinos, pitos, silbatos y flautas de cerámica ceremoniales en grupos, mecidos por el vaivén del agua y por el arrullo de sus cantos. Ellos construyeron sus instrumentos musicales con sonidos bellamen-

te definidos o temperados como se les llama después del clave bien temperado de Juan Sebastian Bach, y cuya sonoridad no es igualada por ningún otro objeto u ocarina, incluyendo, los pitos y silbatos de las culturas Tairona, Calima, Tumaco y Nariño de Colombia.

El compositor colombiano Luis Antonio Escobar se refirió a estas flautas como las flautas malibúes, así las bautizó en su libro sobre la música precolombina, pero también se les puede llamar flautas Zenú pues su desentierro guaquero y arqueológico se le atribuye a toda la región en general. La información disponible en el Museo del Oro del Banco de la República sobre las flautas Zenú, a través de las fichas de identificación de cada pieza, indica su procedencia variada, desde las llanuras del



La herencia musical de los Zenú y el fortalecimiento de la identidad cultural a partir de la educación artística

Caribe, Serranía de San Jacinto, Bajo Magdalena o desde los Municipios de Montería, San Benito Abad y San Marcos. Las flautas Zenú fueron elaboradas con la misma medida, con los mismos materiales de cerámica, el mismo color, los mismos cuatro orificios centrados con los cuales producen varias escalas musicales y el más hermoso sonido emitido por flautas de cerámica. Escobar nos caracteriza estas flautas de la siguiente manera:

En primer lugar, algo que no es común en lo precolombino, la hechura de instrumentos con el mismo patrón de forma, como si se tratara de una flauta modelo para reproducir. Bien sabemos que el hombre precolombino en cada uno de sus instrumentos “creaba” una nueva obra a la cual le agregaba figuras, o en último caso, rayas, diseños, incisiones o colores nuevos, diferentes. Las flautas malibúes tienen el sentido de la uniformidad y todas las que se conocen están adornadas con el mismo pequeño caimán o babilla colocada en la parte inferior de la flauta y siempre en la misma posición. Todas tienen las mismas proporciones, inclusive un lote de pequeñas que dan la idea de que fueran para niños. Todas tienen la misma calidad de barro, forma cónica y embocadura de pico. (Escobar, 1985, pp-117-118)

Es increíble que esta herencia musical no la conozcamos los Colombianos, los Latinoamericanos, ni los directos descendientes de esta cultura, así como que los investigadores musicales tampoco indaguen por estas flautas, musicalmente excepcionales dentro de los instrumentos de origen precolombino, tanto por su sonido ya descrito, como por la importancia de su elaboración para el desarrollo motor y la sensibilidad artística de los niños. Lo anterior se evidencia al encontrar que ninguno de los

grupos musicales actuales de la región Caribe, involucra a las flautas Zenú como un instrumento activo.

La educación artística

En el año 2011 La Asociación Totolincho, en convenio con el Ministerio de Cultura de Colombia, desarrolló *“Inventario, proyecto creativo por la identidad y la construcción de la propia imagen a partir de la memoria en los Montes de María”*. En el marco del citado proyecto, esta Asociación encontró en los antiguos territorios de los Zenú, silbatos con forma de gallina que producen dos sonidos a distancia de cuarta justa, empleados hoy como juguetes para niños que se venden como artesanías para turistas.



Figura 2. Silbato. Colección Totolincho. Foto Jesús Quiñones

Tal vez por la carencia de una verdadera pedagogía musical, en una zona donde muchos ni siquiera saben de la existencia de estos instrumentos encontrados en tumbas, y que reposan en vitrinas de museos famosos, es que solo se les ha dado la importancia a las flautas como símbolo cerámico, sin tener en cuenta su sonido, su función ritual y su aplicación en Pedagogía Musical.

El hallazgo del silbato en la zona Zenú,

llevó en Junio de 2012 a la Asociación Totolincho, en cabeza de Jorge Gutiérrez y Jesús Antonio Quiñones, a iniciar una investigación en el Museo del Oro del Banco de la República. En la Maleta Didáctica de los Zenú ubicada en este Museo y que se ofrece en préstamo a las instituciones que la soliciten, se encontró un silbato con forma de Paujil que produce los sonidos Si, Do # y Re #. En el piso 4º de este Museo, se exploraron 53 flautas Zenú con características relevantes, tales como poder establecer que son flautas globulares y de pico, que todas dirigen el soplo del aire contra un filo para poner en vibración la columna de aire, con forma alargada, cónica y maciza, y con calidad de sonido excelente. La gran mayoría están decoradas con un reptil en diferente posición y figura muy elaborada, otras tienen la figura de un humanoide, elemento que se reporta por primera vez en la literatura. Su longitud varía entre 26 centímetros, las más grandes, y 15 centímetros las más cortas, todas tienen cuatro orificios principales de digitación con forma circular en su mayoría, dado que se encontraron dos de ellas con orificios rectangulares, casi cuadrados.



Figura 3. Sesión de medición y registro tonal 21/06/2012. Bodegas de reserva Museo del Oro, Bogotá. Foto Jorge Gutiérrez.

Seis flautas tienen fuera de los orificios principales varios complementarios, llegando a tener hasta 14 orificios. Como ya se mencionó, existen flautas con los orificios de digitación cuadrados y en la parte de atrás un orificio que al taparlo aumenta la tesitura de la flauta pues cambia de registro. Grupos de tres y cuatro flautas están afinadas en la misma escala, entre estos grupos tenemos uno que produce los sonidos *sol* en segunda línea del pentagrama en clave de *sol, la, si, do # y re*. Otro grupo de flautas las mas grandes producen *la* en segundo espacio clave de *sol, si, do #, re # y mi*. Un tercer grupo produce sonidos en escala cromática, iniciando con *fa #, sol, sol #, la, y la #*.

Para la Asociación Totolincho las flautas Zenú son un símbolo del presente con proyección al futuro, muy importantes para la enseñanza de la historia de la música colombiana, como instrumento musical y motivo de reconocimiento artístico de la etnia Zenú, además como testimonio de que los reptiles, caimanes o las babillas son íconos que reflejan la importancia de su mitología o literatura oral, en ella se habla del caimán de oro que vive debajo de la tierra y sostiene el mundo, a quien hay que darle ofrendas para que la tempestad no invada al mundo; también las flautas y sus adornos son símbolo del agua, como elemento de vida que corre libre como los niños, con sonidos que esperan nuevos vientos para volar con el arco iris en la conciencia de América.

Reflexiones Finales

Al tratar el tema de las flautas precolombinas, se puede decir con seguridad, que América es la región del mundo donde se encuentran la mayor variedad de flautas, lo que permitió un gran desarrollo musical. Las hubo en diferen-



La herencia musical de los Zenú y el fortalecimiento de la identidad cultural a partir de la educación artística



Figura 4. Flauta Colección Museo del Oro. Bogotá. Foto Jesús Quiñones

tes regiones y culturas, con fines populares o ceremoniales; elaboradas en toda clase de materiales como piedra, arcilla, plata, oro, cañas naturales, huesos de hombre y de animales, con formas verticales, horizontales, curvas; para emitir medios tonos, tonos enteros; de sonidos muy agudos, medianos y graves; para producir escalas por tonos enteros, diatónicas, pentatónicas, cromáticas y sus variantes; y si se piensa en las antaras o flautas de pan, las hubo y las hay en uso actualmente en Colombia en los reductos indígenas especialmente en la región de Urabá entre los Tule, en la Orinoquía y en las diferentes comunidades de la Amazonía. En esta última región encontramos, flautas con embocadura de tapón sin orificios de digitación hasta de dos metros de longitud. Las flautas además de ser reveladoras del gran avance musical de los precolombinos como lo son las dobles, triples y cuádruples de los Maya, nos confirman plenamente que los indígenas cantaron, bailaron, lloraron y gozaron con la polifonía o simultaneidad sonora en todos y cada uno de sus rituales.

Hoy en el siglo XXI estamos permanentemente viviendo nuestra cultura, recreándola,

transformándola, mientras ella a su vez determina nuestros pensamientos, nuestro comportamiento y hasta nuestro espíritu de cambio. La música es un producto cultural que surge de las necesidades de la cultura y solo como manifestación de la experiencia social. Es al interior de cada cultura, a la luz de sus interpretaciones simbólicas colectivas y sus métodos de control, donde se determina la naturaleza de los productos sociales, por tanto se deben trazar políticas culturales claras, destinadas a la formación artística, no solo de los artistas, sino de las personas en general. Si un país no expresa pasión artística, no puede esperarse que a través del arte se construya una identidad nacional. A lo que hay que aspirar es a que toda la gente tenga un acercamiento cognitivo a las artes y específicamente a la música por intermedio de instituciones como el Ministerio de Cultura, las Universidades, la escuela, las casas de la cultura, los museos y de las organizaciones artísticas para que exista una formación como público exigente y así, surjan mejores artistas por selección natural colectiva y no como milagros sociales ocurridos esporádicamente.

La formación concienzuda a través de

las artes genera en el individuo multiplicidad de percepciones que le permiten cuestionar la realidad y reflexionar sobre los sentidos de la existencia. Es así como el ser humano desarrolla ampliamente su espíritu crítico, y es en la práctica del arte donde se establecen mejores sistemas comunicativos con otros seres humanos, en el intercambio de productos culturales únicos y en la intención colectiva del perfeccionamiento de esos objetos culturales. Los individuos establecidos en comunidad artística poseen ventajas al establecer redes con temas comunes para el intercambio de ideas, además, la cercanía cultural permite establecer una suma de intereses que pueden ser considerados como valores nacionales.

La propuesta es que las redes de intereses e interesados se amplíe, para que sea el arte un lugar común, un punto de encuentro, no para establecer unidad de criterios entre los individuos de la sociedad, sino para el crecimiento comunitario gracias a las diferencias entre las propuestas artísticas, que necesariamente nos llevan a un crecimiento humano por medio de la imaginación creativa y de la práctica social, aunque no sea con fines profesionales, pues estas actividades hechas parte de la vida cotidiana, de la cultura local y luego del país en conjunto es lo que podríamos llamar una verdadera identidad nacional; ésta se debe iniciar con una disciplina que se comprenda a si misma y sea capaz de renovarse mediante el continuo avance de sus métodos y técnicas, que promueva la experimentación y el perfeccionamiento para buscar la construcción de productos únicos que

sin duda de esta forma se crean desde el reconocimiento del lenguaje universal.

Referencias

- Escobar, L. (1985) *La Música Precolombina*. Bogotá. Ed. Universidad Central.
- Fals Borda, O. (1984) *Resistencia en el San Jorge*, T. III *Historia Doble de la Costa*. Bogotá. Carlos Valencia Editores.
- La Música de la Vida, Instrumentos Rituales* (1991) (folleto de Exposición) Bogotá. Museo del Oro Banco de la República.
- Plazas, C. y Falchetti, A. (1981) *Asentamientos Prehispánicos en el Río San Jorge*. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales. Bogotá, Banco de la República.
- Plazas, Clemencia et. al. (1979) *Investigaciones Arqueológicas en el Río San Jorge*. Bogotá. Boletín del Museo del Oro. P. 1-18
- , (1988) *Cambios ambientales y desarrollo cultural en el Río San Jorge*. Bogotá. Boletín del Museo de Oro. P.55-88
- Reichel-Dolmatoff, G. y Dolmatoff, A. (1951) *Investigaciones Arqueológicas en el Departamento del Magdalena, Colombia, 1946-1950*. Bogotá. Boletín de Arqueología, V. III p. 1-6.
- Reichel-Dolmatoff, G. y Dolmatoff, A. (1957) *Reconocimiento arqueológico de la olla del Río Sinú*, revista colombiana de antropología N. 6 p. 1 -61
- Reichel-Dolmatoff, G. y Dolmatoff, A. (1998) *Orfebrería y chamanismo, un estudio iconográfico del Museo del Oro*. Medellín. Editorial Colina.
- Stemper, D. (1992) *Los cacicazgos prehispánicos en las llanuras aluviales de los ríos Zenú y San Jorge, colección tesoros precolombinos, arte de la tierra, Sinú y río Magdalena*. Bogotá. Fondo de Promoción de la Cultura.

MÚSICA EN CLAVE



Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia

Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia

The colombian nationalists bambucos: from Pedro Morales Pino and Emilio
Murillo Chapul to Leonor Buenaventura Valencia

Edna Victoria Boada Valencia*

Recibido: mayo 12 de 2012. Aprobado: septiembre 15 de 2012

Resumen. En el proceso de consolidación como repúblicas independientes, el Nacionalismo nace como una tendencia en los países de América Latina en el siglo XIX. En busca de su identidad cultural, dichos países enmarcan el folclore como una nueva bandera que debe ser equiparada a la de los imaginarios del conocimiento europeo. La escritura de los aires folclóricos nacionales en Colombia para piano, para piano y voz, representan el afianzamiento inicial hacia la música académica de nuestra identidad patria. Este artículo realiza una mirada histórica al Bambuco como parte importante de la canción colombiana a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, haciendo un análisis comparativo entre los bambucos de Pedro Morales Pino, Emilio Murillo y los bambucos tolimeses de la compositora Leonor Buenaventura de Valencia.

Palabras claves: compositores nacionalistas, bambuco, piano, canción, Tolima.

Abstract. In the consolidation process as independent republics, Nationalism was born as a trend in the countries of Latin America in the nineteenth century. In search of their cultural identity, these countries frame folklore as a new flag which must be equated with that one of the imaginary of European knowledge. The writing of national folk songs for piano and for piano and voice in Colombia, represents the initial strengthening academic music of our homeland identity. This article takes a historical look at Bambuco as an important part of Colombian song in the late nineteenth and early twentieth centuries, making a comparative analysis of Pedro Morales Pino's bambucos, Emilio Murillo's and the Tolima's bambucos of composer Leonor Buenaventura Valencia.

Key words: Nationalist composers, bambuco, piano, song, Tolima

* Magister en música Universidad EAFIT. Pianista docente Conservatorio del Tolima. edna.boada@conservatoriodeltolima.edu.co

Primera parte

El Bambuco: orígenes y primeras partituras para piano

Indagando sobre el origen etimológico de la palabra Bambuco, se pueden encontrar dos posibilidades desde la lengua Quechua; La primera corresponde a la unión de dos palabras: Wanpu (que significa canoa, balsa) y Puku (que traduce vasija). De esta forma Wanpu puku significa: vasija en forma de canoa. Con esta primera posibilidad se concluye que este ritmo era interpretado por los quechuas mientras hacían sus cerámicas.(Pazos, 1961). La segunda posibili-

dad es Ku que remite al posesivo 'se'. Wanpu ku significa canoeros y alude bambuco como un ritmo inventado por los canoeros quechuas. A su llegada los españoles no lograban entender muy bien la palabra expresada y la denominaron Bambuco. Según Miñana (1997), los documentos históricos muestran que el Bambuco es un fenómeno musical-cultural del siglo XIX y que, en él se danzaba en pareja suelta. Nace en el gran Cauca, se dispersa por el sur hasta Perú cuando seguía la campaña libertadora y luego tiende hacia el norte por las riberas de los ríos Cauca y Magdalena, para convertirse en música y danza "nacional"



Figura 1. Bambuco para Piano de Manuel María Párraga op.14 . Fotografía tomada de partitura libro de obras para piano de M.M Párraga de la sala patrimonial Biblioteca Universidad EAFIT.



Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia

En este proceso de gestación del Bambuco como aire nacional es tangible la participación multirracial, (de indios, negros y blancos), por lo que es entendible que aquel se tomara como bandera -al lado de las Country-dances inglesas- para repeler la España opresiva de entonces y, representaba la voz de esta tierra en busca de su libertad.

En los catálogos de compositores colombianos se referencia a Manuel María Párraga Paredes (1826-1895) como el primer compositor en trabajar un Bambuco para piano “el Bambuco Aires Nacionales Neogranadinos variados op.14” (referenciado en el tiempo de Bogotá el 1 marzo de 1859), Desafortunadamente no hay información de la fecha de composición de la obra, y los datos biográficos del maestro en mención son escasos e imprecisos. El Bambuco op.14 para piano está lejos del Bambuco popular, lejos del Bambuco guerrero que acompañó la campaña libertadora, con sus flautas, bombos y redoblantes, (Miñana, 1997). De manera que había que aclimatarlo para que entrara en los salones y en las salas de concierto, se estratificó para equipararlo al imaginario europeo de música culta, de música académica. Aparece entonces en las salas de conciertos el Bambuco op.14 “Aires nacionales neogranadinos”, con una métrica de 3/8, una pieza libre y virtuosa.

Sin embargo, en el libro *Nicolás Quevedo Rachadell “un músico de la independencia”* Ellie Anne Duque encuentra que el Maestro Rachadell (1803- 1874), reconocido violinista y militar, escribe “17 contradanzas y vales para piano” (1832 a 1836) en los cuales se aprecian

los primeros esbozos del camino a la criollización de esta música:

cada Vals plantea problemas individuales musicales y lo que resulta más atrayente, ninguno emplea sistemáticamente el ritmo de vals”(...)”en el número 10 la criollización del Vals es evidente: el acompañamiento vuelve a ser atípico, y en la segunda sección, la melodía juega con una hemiola que un colombiano actual describiría como el patrón de un Bambuco.(Duque,2011, p.65).

De lo poco que se referencia sobre Manuel María Párraga se resalta que, probablemente su formación musical fue orientada por Nicolás Quevedo Rachadell. Este bambuco Op.14 fue el único que compuso; Se interesó en otro aire nacional, El torbellino, y compuso “El tiple”, Torbellino op.2 ; En el resto de su obra para piano se destacan vales, mazurkas, fantasías y polkas.

Al continuar en el camino de búsqueda del Bambuco para piano, se evidencia que éste no fue el preferido de los aires nacionales por los compositores académicos posteriores, A pesar de los intentos por “vestirlo”¹ para la música de salón de la elite intelectual y para las salas de concierto, el Bambuco era música para el “Vulgo”, música para oír en las cantinas y prostíbulos, como lo fue en años posteriores el Tango en Argentina. La estratificación de la música es un fenómeno innegable desde siempre y para siempre. Así mismo hay que tener en cuenta la dificultad para la escritura musical del bambuco y las múltiples polémicas que giran en torno ala partitura y que se dieron desde entonces hasta hoy día.

¹ “vestir” este verbo para los músicos implica todo el ritual que hay tras un concierto o recital, significa la conexión con el mundo mágico, espiritual .

Tabla 1. Cuadro comparativo de los compositores colombianos más representativos y sus obras “nacionalistas” para piano, creadas entre la mitad del siglo XIX y principios del siglo XX.²

COMPOSITOR	BAMBUCO	PASILLO	DANZA	TORBELLINO
Manuel María Párraga (1826-1895)	2	0	0	1
Gonzalo Vidal Pacheco (1863-1946)	1	13	6	0
Pedro Morales Pino (1863-1926)	9	40	14	0
Andrés Martínez Montoya (1869-1933)	0	0	0	1
Santos Cifuentes Rodríguez(1870-1932)	2	12	2	0
Guillermo Uribe Holguín(1880-1971)	1	0	0	0
Emilio Murillo (1880-1942)	15	17	5	2
Luis A. Calvo(1884-1945)	5	12	15	0
Guillermo Queedo Zornoza(1886-1964)	5	11	2	0
Daniel Zamudio(1885-1952)	0	1	0	0
José Rozó Contreras (1894-1976).	0	1	1	0
Antonio María Valencia (1902-1952).	2	3	1	0
Pedro Biava Ramponi (1902-1972).	0	1	1	0
Adolfo Mejía Navarro (1905-1973).	3	0	3	0
TOTALES	45	111	50	4

² basado en el libro de Benjamin Yepes “*vida y obra. Compositores colombianos, catalogo No.1*”

Al comparar el éxito avasallador del Pasillo sobre el Bambuco, en la escritura para piano o para piano y voz, queda la pregunta sobre si realmente fue el Bambuco el aire nacional más representativo en la música colombiana a mediados del siglo XIX y principios del siglo XX. ¿Por qué eligieron los músicos académicos componer el Pasillo que es claramente un género -en términos antropológicos(Acevedo, 2010)-aculturado sobre el Bambuco que es producto directo de la endoculturación?.

Segunda parte. Dos grandes nacionalistas: Pedro Morales Pino (1863-1926) y Emilio Murillo Chapul (1880-1942).

Según Varela, (2007), el movimiento nacionalista surge como una tendencia más del Romanticismo y nace en Europa en la segunda mitad

del siglo XIX, buscando renovar los lenguajes dentro de la creación artística, que imponían los países más influyentes, (Alemania, Italia y Francia); El término ha sido utilizado para designar un tipo de música en cuya base está orgánicamente el folclore de una región o país.

Aparecen Compositores como Chopin, quien buscó dentro del folclore de su país, afianzar un estilo propio de creación; Esto fue una reacción en cadena que tomó diversas posturas. Además procuró la búsqueda de nuevos lenguajes, de tonos diferentes, exóticos y; Fue bandera para repeler el academicismo y las políticas de Estado. Mientras en Europa surgía el movimiento nacionalista con fuerza, Latinoamérica se encontraba sumergida de lleno en la “música de salón”, para bailar, en música donde predominaban las formas breves, el piano, las danzas, contradanzas, polkas, vales, etc.



Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia

En Colombia es indiscutible que el movimiento Nacionalista toma fuerza primero con Pedro Morales Pino y, posteriormente, con su alumno Emilio Murillo Chapul.

Siempre se ha considerado a Pedro Morales Pino como el padre de la música colombiana: de la instrumental y de la que tiene letra para cantarse. Él la llevó al pentagrama y sentó las bases fundamentales de su escritura, que hasta hoy no han sido cambiadas. (Rico, 2004).

De la labor nacionalista del maestro Morales Pino (Rico, 2004) reconoce que él llevó los aires folclóricos del país al conocimiento y apreciación de las élites bogotanas, interpretando a la par programas de corte clásico y folclórico. Después fundó la Lira Colombiana, la primera estudiantina en el país con un nivel digno de ser escuchado en el exterior, y la cual llevo como embajadora de la música nacional en giras dentro y fuera del país.

Al mismo tiempo fue decisivo para la suerte de la música colombiana, la definición escrita del Bambuco en $3/4$ y los demás aires

folclóricos, así como la modificación del número de órdenes de la bandola, permitiéndole a ésta un mayor alcance melódico. (Morales y González, 1994).

Con todo, hay que subrayar que la presencia del piano como instrumento casi habitual de interpretación musical, a todo lo largo del siglo XIX, fue supremamente importante en el desarrollo de la música nacional. No solo fue el preferido por los compositores para estudiar obras, para abocetar sus composiciones, para presentarse en el ambiente cultural de aquel tiempo, sino para mantener, hasta cierto punto, los niveles del buen gusto, conservando la huella de los clásicos. Pudiera decirse que la afición de los compositores de aquel tiempo por cultivar los vuelos melódicos, los fraseos, los adornos, los ejercicios armónicos y los arreglos de fácil digestión, tuvo su terreno abonado en las posibilidades que daba el piano como instrumento completo. Este fenómeno típico del gusto latino, influyó en la fisonomía de la música popular colombiana, con la irrupción en el medio musical de los instrumentos musicales: tiple, guitarra y bandola. (Morales y Gonzáles, 1994).

CUATRO PREGUNTAS
BAMBUCO

LETRA DE
EDUARDO LOPEZ

MUSICA DE
PEDRO MORALES PINO

CANTO

NIE - - GAS CON EL LO QUEHI-CIS - - TE y MIS

- SOS - PE - CHAS TEA-SOM - BRAN:

Figura 2. Partitura del Bambuco Cuatro Preguntas de Pedro Morales Pino, Fuente: "éxitos musicales", Murillo y Cristancho LTDA, Bogotá.



Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia

Es evidente la importancia del piano y de los instrumentos de teclado durante la historia de la música para los compositores, no sólo en Colombia si no también en Europa. El piano como un instrumento que permite tocar muchos sonidos simultáneamente es, el más completo para comprender la totalidad de toda suerte de ensambles, hasta los más complejos, razón por la cual sigue siendo el preferido por los compositores y directores de orquesta. Así pues con el primer -“esbozo”- del Bambuco “Cuatro preguntas” en $3\frac{1}{4}$, comenzó -“la polémica sobre la correcta escritura del bambuco”-, que ha durado hasta hoy día.

Según la información de Rico Salazar sobre la obra de Pedro Morales Pino, “Cuatro

preguntas” fue compuesto entre 1912 y 1923, y corresponde a su tercer periodo de producción,- 1912 fue el año de regreso de Morales Pino a Colombia después de vivir en Guatemala por seis años aproximadamente-, sin embargo, al indagar sobre la escritura de sus primeros bambucos que datan de su primera época (1884-1899), se puede apreciar que no fue el primero en emplear el $3\frac{1}{4}$ que ya se observaba en- “Nunca mía serás”-, a diferencia de “Ya ves”, y el “Fusagasugueño”, que emplean el $\text{p}3\frac{3}{4}$. Es probable entonces que “Mía serás” no fuera tan conocido y exitoso como “Cuatro preguntas”, pero fue el primer esbozo de un Bambuco cruzado para piano.



Figura 3. Bambuco para piano “Nunca Mía Serás” de Pedro Morales Pino, Fuente: libro “Pedro Morales Pino: la Gloria recobrada” de Octavio Marulanda y Gladys Gonzales, Ginebra-ville 1994.



Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia

Acerca de la polémica sobre el Bambuco, Marulanda y Gonzales muestran las opiniones de las autoridades musicales en Colombia. Luis Uribe Bueno sostiene que el “verdadero Bambuco” es a $\text{♩}\frac{3}{4}$, en donde el acento prosódico se hace natural y fluido, en contradicción directa del Bambuco en $\text{♩}\frac{3}{4}$ que requiere un esfuerzo del intérprete para ajustarlo. -Por su parte el maestro Luis Fernando León Rengifo acepta la coexistencia de los dos tipos de bambucos, o de las dos métricas interrelacionadas en un solo bambuco; Una de las posturas más interesantes es la del periodista Hernán Restrepo Duque, quien dice que “*cuando Morales Pino escribió su obra—“cuatro preguntas”—, ya el Bambuco era conocido hace más de un siglo, pero era plebeyo y no tenía aceptación entre las altas clases sociales*”(Marulanda y Gonzales, 1994). Escribirlo a $\text{♩}\frac{3}{4}$ le daba al Bambuco el estatus que necesitaba para mezclarse con el Walz y el Minuet, ya que el $\text{♩}\frac{3}{4}$ era asociado a los ritmos negros.

Emilio Murillo Chapul otro de los grandes representantes del movimiento nacionalista en Colombia a comienzos del siglo XX, excelente improvisador, pianista y compositor prolífico, recibió la herencia directa del gusto por la música nacional y por la canción colombiana de su maestro Pedro Morales Pino, con quien aprendió a tocar el tiple y los instrumentos de cuerda (Rico, 2004) ; En la Academia Nacional de Música Murillo aprendió a tocar piano y, fundó su estudiantina hacia 1905. Sin duda, su gran aporte dentro de la música nacional consiste en ser el primero en grabar bajo el sello Columbia en el exterior (Rico, 2004). “*En 1910, Murillo había sido el primer músico colombiano en hacer grabaciones en los Estados Unidos, aun antes de perfeccionarse el nuevo sistema ortofónico, y en el*

momento de conocerse éstas (pasillos, bambucos, el himno nacional) en Bogotá”.(Bermúdez, 1999).

Rico menciona en su libro “La canción Colombiana”(2004), otros aportes del maestro Murillo:

- Ser defensor de la canción colombiana. Murillo estaba presto a levantar la voz cuando los músicos despreciaban o desconocían la música nacional, en especial los bambucos.
- Promover y ayudar a los artistas nacionales, es el caso de Carlos Julio Ramírez, Matilde y Elvira Díaz.
- Viajar al exterior en giras dando a conocer la música colombiana. En 1929 viaja a Europa y en 1932 sale por América del sur junto con reconocidos músicos nacionales como, Alejandro Wills, Francisco Cristancho, y Jerónimo Velasco.

Jaime Rico dice también que Emilio Murillo fue un compositor prolífico. Sin embargo sus creaciones más importantes fueron en realidad “arreglos”- como el que le hizo a los bambucos *El trapiche*, *Canoíta* y *El Guatecano*. De *El trapiche* se sabe que un músico llamado Felipe Sánchez tocaba antes su música, que la letra es del reconocido escritor Ismael Enrique Arciniegas. Sobre *El Guatecano* se sabe que era una vieja canción bogotana popular en 1908 y tenía otra letra a la que se conoce. De la música de *Canoíta* se sabe que la recogió Murillo en una de sus muchas andanzas por los caminos colombianos y le adaptó unos versos del general tolimense Jorge N. Soto.

Por supuesto que el Maestro Emilio Murillo compuso más música que la que yo anoto acá. El amigo Octavio Morales en la relación que hizo de Emilio Murillo para la obra *Lecturas de música colombiana*

na, anotó una larga lista de sus creaciones musicales que entiendo le suministró la familia. Aunque también hay que reconocer que se apropió indebidamente de muchas canciones. Escuchaba alguna que le gustara y si no le decían de quién era, llevaba tres copias a la notaría y la registraba como suya. Tengo pruebas notariales de esta afirmación.

En la mencionada relación figuran como de Murillo “Mis flores negras” que es en su música y letra de Julio Flórez, (demostrable) “Van caminando por la sierra” que es totalmente de Daniel Uribe, (de-

mostrable) que grabó estando presente el mismo Murillo. Además otro argumento contundente, Si las dos canciones mencionadas anteriormente fueran de Murillo con absoluta seguridad las hubiera incluido en las grabaciones que realizó en Nueva York en 1910. “Al calor de tu afecto” que es sin lugar a discusión de Carlos Vico, “Adoración” que es de Jerónimo Velasco, (demostrable), “El muro” de Ricardo Cuberos, “Los promeseritos” es de Antonieta Spolidore de Camargo y por supuesto “La cabaña” que es folclore mexicano indiscutible. (...) ya no sabe uno qué pensar”. (Rico, 2004).

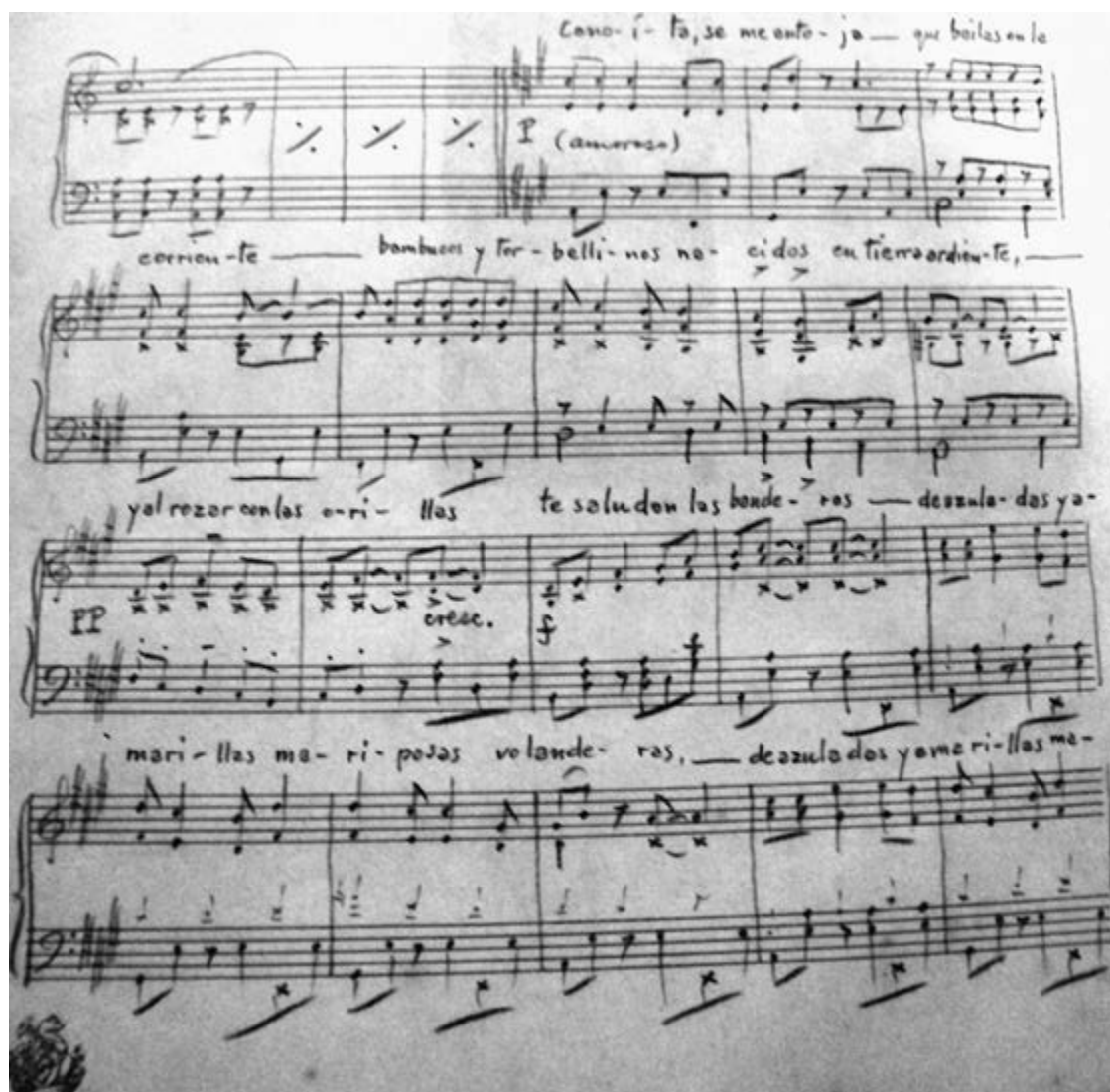


Figura 4. manuscrito original de “canoíta”, Bambuco de Emilio Murillo, Fuente:: centro de documentación Universidad EAFIT, 2011.



Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia

Queda claro que los bambucos de Emilio Murillo no tuvieron la misma riqueza de escritura que sus pasillos, sobre todo aquellos de la colección de 20 pasillos dedicados a Pablo Fajardo y publicados para Mundo al Día, en donde a simple vista se pueden apreciar mayores

dificultades técnicas para la interpretación, una escritura que explota mucho más los recursos propios del piano, definiéndolos como piezas de concierto. Así el maestro Murillo continúa con la propuesta del Bambuco cruzado de Pedro Morales Pino.



Figura 5. Claveles . pasillo de Emilio Murillo. Fuente archivo de la Biblioteca de la Universidad Nacional de Colombia, 2011.

En la obra “Claveles” de Murillo (figura 5) a simple vista se aprecia la célula del acompañamiento que corresponde a dos corcheas,

silencio, y tres corcheas, con las resoluciones armónicas tardías.



Figura 6. Fuente: archivo de la Biblioteca de la Universidad Nacional de Colombia, 2011.

En la Ilustración 6 se muestra la diferencia de escritura entre el Bambuco y el Pasillo de Murillo.

Tercera parte. Leonor Buenaventura de Valencia: compositora nacionalista tolimese. Datos biográficos de la maestra Leonor Buenaventura de Valencia (1914-2007).

Sobre los compositores del Tolima existe información escasa y datos imprecisos, algunos de los cuales están en los archivos de sus familias, entre pilas de papeles sin clasificar y en total desorden. Cuando se observó la necesidad de

armar un archivo musical dentro del Conservatorio del Tolima se hizo sin el rigor requerido y fue, muchas veces expuesta a Directores Artísticos, (en especial a los últimos maestros extranjeros que se contrataron durante la administración de Amina Melendro de Pulecio) que tuvieron la osadía y el descaro de quemar o botar manuscritos originales a la basura.

El Conservatorio del Tolima quiere construir su historia y está motivando a la investigación en la comunidad académica, aportando datos que conserva desde la historia administrativa de su institución; Para los investigadores en Ibagué ha sido difícil su labor, pues no tie-



Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia

nen acceso a las fuentes primarias, a manuscritos originales, programas de conciertos, fotografías, daguerrotipos, etc. Y se deben solicitar permisos a las familias, que en muchas ocasiones se rehúsan a su difusión.

Un caso de admirar es el de la maestra Leonor Buenaventura de Valencia, quien nació en Ibagué el 10 de Mayo de 1914. Sus padres: El coronel Juan Nepomuceno Buenaventura Durán y María Esther Torres Vargas, procuraron que su hija, desde muy pequeña se viera rodeada por un ambiente artístico en casa. De hecho, La Música y la poesía eran manifestaciones artísticas conocidas desde temprana edad gracias a que su padre era un talentoso tiplista. Leonor Buenaventura inició su formación musical en el kínder del Conservatorio del

Tolima que dirigía doña Isabel Buenaventura de Buenaventura madre del Compositor Oscar Buenaventura.

Al finalizar sus estudios de Bachillerato en el Colegio San Façon en Bogotá, Retomó sus estudios musicales en el año de 1929; Sus maestros Fueron Alberto Castilla Buenaventura, Daniel Zamudio, Jesús Bermúdez Silva, Josefina Acosta de Varón, Alfredo Squarcetta, Cesar Ciociano, Bruno Haralambis, Nino Bonavolonta y Giuseppe Gagliano. El mismo año en que Leonor Buenaventura ingresó a la planta docente del Conservatorio del Tolima como directora del coro infantil *El Muñequero* (1938), contrajo matrimonio con el tenor Gonzalo Valencia Márquez de Manizales, y en 1944 fue contratada como profesora de piano hasta 1974.



Figura 7. Fotografía tomada del archivo familiar, Coro Infantil “El Muñequero”. Maestros de pie, Josefina Acosta de Varón y Alfredo Squarcetta, sentada en el centro está la maestra Leonor Buenaventura de Valencia.

Leonor Buenaventura fue una compositora prolífica que se caracterizó por un profundo interés hacia los ritmos folclóricos nacionales y la música de su región. Paralelo a su formación académica ella trabajó los clásicos, aunque, su principal forma de expresión fue la canción colombiana, demostrando un enorme talento para la poesía.

En un catálogo primario se alcanzan a contar aproximadamente 128 obras, que contienen, bambucos, sanjuaneros, guabinas, pasillos, boleros, porros, torbellinos, baladas, vals, pasodobles, himnos, romanzas, obras religiosas, infantiles, villancicos, etc. Lo anterior pese a que como lo anota Martha Lucía Barriga, la educación musical de la mujer en Bogotá a fines del siglo XIX y a comienzos del XX, fue discriminatoria, ya que solo las señoritas de clase social alta tenían acceso a la academia, la mujer se encargaba de quehaceres domésticos y salía para ir a misa o a compartir reuniones o veladas en casas de amigos(as).

El piano tomó una importancia vital como la herramienta que no debía faltar en casa, permitió darles un buen nivel intelectual a las tertulias, donde las señoritas de la casa debían tener activa participación, recitando poesía o tocando dicho instrumento para entretener a los visitantes.

En primera instancia las clases musicales se impartieron a las señoritas de manera particular, es decir, contratando un maestro que se desplazaba a las casas para enseñar música, teoría, piano, tiple, hasta la llegada de la Academia Nacional Musical de Jorge Price (1882). En 1887 se abrieron cursos para las señoritas bogotanas al igual que, en Ibagué, en donde

según Villegas (1962), las Familias Melendro y Sicard abrieron la Academia de música en 1886 y el Conservatorio de Música del Tolima en 1906.

En el comienzo de su educación musical la maestra Buenaventura gozó del privilegio de acceder a la academia, pero no fue un camino fácil su matrimonio y debido a las dificultades económicas que la llevaron a trabajar no solo en el Conservatorio del Tolima si no también en la Normal de Señoritas.



Figura 8. Leonor Buenaventura fotografía del archivo familiar

En el catálogo de bambucos de la maestra Leonor Buenaventura se encuentran 17 de estos en total, Acerca de las fechas de creación de estos bambucos hay bastantes contradicciones; Los primeros datan de 1943 hasta 1948 aproximadamente, y están escritos para piano y voz en $3\frac{1}{4}$, a la manera de Bambuco cruzado de Morales Pino.



Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia



Fig. 9 Partitura original del archivo familiar Valencia Buenaventura

La Ibagueña es el bambuco más conocido de la maestra Leonor Buenaventura. Sin embargo en las grabaciones que de este hicieron los duetos, jamás se hizo la introducción original, que es muy interesante con el intervalo

del comienzo en séptima menor, llegando a la subdominante con sexta agregada que le da un tono romántico y triste, el cual era el objetivo de esta canción.



Figura 10. Partitura original Ibagueña primera parte.

tuve la inspiración de Ibaguereña no aquí en mi tierra, si no en Manizales. Estaba muy triste porque acababa de morir mi hermanita hacía como dos meses.

Ella era absolutamente hermosa, nos llevábamos apenas un año y unos mesecitos, total que éramos casi gemelas, jamás estuvimos separadas.(...) Ella tuvo los dones que tiene la mujer de mi tierra, yo la voy a pintar en una canción y ella no va a desaparecer, porque en ella están resumidas toda la belleza, la dulzura y la bondad de la mujer del Tolima. Leonor Buenaventura (1997).

Si se comparan los patrones rítmicos del

acompañamiento de “ibaguereña”, de “cuatro preguntas” y “claveles”, son en esencia los mismos, una estructura que inicia en primer tiempo con dos corcheas, la primera correspondiente al bajo y la segunda al acompañamiento, sigue el silencio de corchea, y vuelven tres corcheas alternando acompañamiento, bajo y acompañamiento. La sensación rítmica del Bambuco cruzado atraviesa la tambora imaginariamente, iniciándola en el segundo tiempo del $\frac{3}{4}$ después del silencio de corchea, totalmente diferente en $\flat\frac{3}{4}$ cuando inicia en el primer tiempo después del silencio de corchea.

Tabla 2. Comparativo de patrones del Bambuco en $\frac{3}{4}$ y $\flat\frac{3}{4}$.

PATRON DE BAMBUCO A $\frac{3}{4}$ EN PIANO	PATRON DE BAMBUCO A $\flat\frac{3}{4}$ en Piano
	

Si comparamos los patrones rítmicos con los que se usan para guitarra y tiple, referenciados por Manuel Bernal en *Del Bambuco a los Bambucos* son exactos.



Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia

Café suave de Colombia
Bambuco. Letra y Música de:
Leonor Buenaventura de Valencia.

Soy de tierra Co
lombiana tie rra-hermosa del café e..... tie rra de la sel va virgen de el
bam bu co y la cum biam ba Don de está n bel lo el ca fé to que en sus ho jas de es
meral da hay per lu se uan do flo re... ee y ru bie cuan clo cur ga....

Figura 11. Partitura original tomada del archivo familiar Valencia Buenaventura.

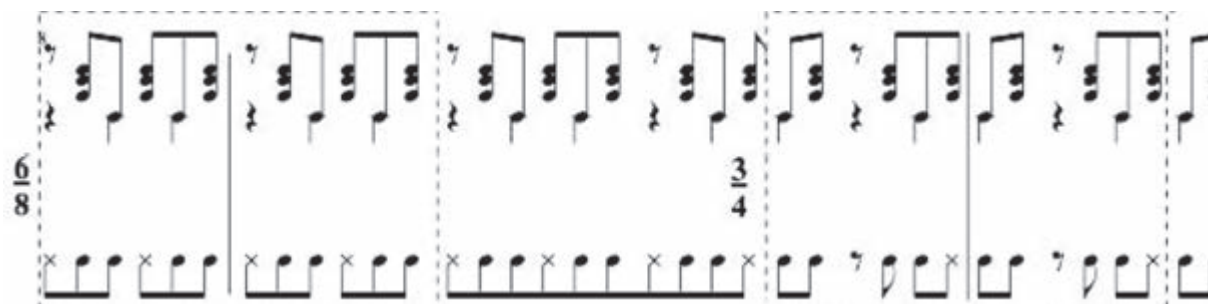


Figura 12. Comportamiento básico de la guitarra y el tiple en las escrituras del Bambuco

Si se comparan la forma que contienen los bambucos de los tres compositores es muy similar, son de forma bipartita, con una introducción y una coda. *Cuatro preguntas* en comparación con *Ibaguereña*, maneja más texto, es decir la primera y segunda parte se repiten con texto diferente. En *Ibaguereña* la repetición tiene el mismo texto, similar a *Café suave de Colombia*.

Soy de tierra Colombiana
Tierra hermosa del café
Tierra de la selva Virgen
Del Bambuco y la Cumbiamba
Donde es tan bello el cafeto
Que en sus hojas de esmeralda
Hay perlas cuando florece
Y rubíes cuando carga
Café suave de Colombia
De mi Colombia adorada
Es tu aroma delicioso
Y tu sabor como embriaga
En la piel de sus morenas
Haz dado una pincelada
Y de sus frutos maduros
Llevas la boca pintada
Café suave de Colombia
de mi Colombia adorada.

El elemento armónico tanto en los bambucos de Morales Pino, Emilio Murillo y Leo-

nor Buenaventura es de manejo simple, utiliza de repente dominantes secundarias, o acordes de séptima en inversiones.



Figura 13. Leonor Buenaventura (c.1943), tomada del archivo familiar

Conclusiones

Es clara la importancia del piano como instrumento completo para la composición de música en Colombia, la nacionalista o la universalista, permitiendo bosquejar todo tipo de ensambles.



Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia

La importancia del Bambuco radica en que se trata de un género del folclore colombiano endoculturado, que muestra la mezcla de razas, india, negra y, blanca, permitiendo por muchas generaciones establecer diferencias entre las regiones de escritura y de interpretación. En el Tolima se heredó la escritura de Pedro Morales Pino en $3/4$, dada su cercanía con la capital y su cercanía con el maestro de padres tolimenses.

Para la maestra Leonor Buenaventura el Bambuco tuvo mayor relevancia que el Pasillo. En su catálogo de obras se encuentran 12 bambucos, 5 bambucos fiesteros o sanjuaneros, estos últimos con escritura en $3/4$ y 11 pasillos. Sin embargo es evidente que para la gran mayoría de compositores en Colombia el bambuco no fue, ni es el género predilecto, Tampoco lo es la canción, un género que está subvalorado por los compositores de academia.

No todo compositor tiene facilidades para manejar el texto, basta recordar el caso de Beethoven, quien fuera opacado por Rossini en la ópera de su época, por esto muchos recurren a poetas para elaborar sus canciones o, como sucedió en el caso de Murillo, a apropiarse de obras que no le pertenecían. Definitivamente no es fácil trabajar música y texto al tiempo, pues para esto se requiere un talento adicional, que por lo general no aprecian los músicos académicos, situando la canción en un nivel inferior, como terreno de cantautores populares.

Referencias

- Acevedo, F. (2010). *Cultura y nociones conexas: algunas consideraciones antropológicas*. Recuperado el 28.10.2011 De www.dfpd.edu.uy/departamentos/sociologia/adjuntos/cultura.pdf
- Barriga, M. (2004). *La educación musical de la mujer en Bogotá de 1880 a 1920*. Recuperado el 09.10.2011 De <http://udistrital.academia.edu>
- Bermúdez, E. (1999). *Un siglo de música en Colombia: ¿entre el universalismo y el nacionalismo?*. Recuperado el 10.10.2011. De www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/.../120unsiglo.htm
- Bernal, M. (2004) *Del Bambuco a los Bambucos*. Recuperado el 09.10.2011 De [www.uc.cl/historia/iaspm/río/Anais2004%20\(PDF\)/Manuel](http://www.uc.cl/historia/iaspm/río/Anais2004%20(PDF)/Manuel)
- Duque, E. (2011) *Nicolás Quevedo Rachadell Un músico de la independencia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, p.59-93.
- Galindo, H. (2009). *Mujeres protagonistas en la música del Tolima: Historias de vida*, Ibagué, Fondo Editorial-Conservatorio del Tolima.
- Marulanda, O. & González, G. (1994) “*Pedro Morales Pino: La gloria recobrada*”, Ginebra-Valle, Colección nuestra música FUNMUSICA, Volumen IV.
- Miñana, C. (1997) *Los Caminos del Bambuco en el siglo XIX*, A contratiempo Ministerio del Cultura, Vol.9, Fasc. 1, p.7-11.
- Pazos, A. (1961) *Glosario de Quechuismos Colombianos*, recuperado el 7.09.2011. De <http://autentictono.blogspot.com>
- Rico, J. (2004) *La canción Colombiana: su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones*, Bogotá, Editorial Norma, p.32-91.
- Varela, V. (2007) *Reflexiones sobre el nacionalismo musical en Latinoamérica*, tomado el 3.10.2011. De <http://www.musicaenclave.com>
- Villa, P. (2007) *Leonor Buenaventura: La música como expresión de Amor*, Aquelarre, Universidad del Tolima, Vol.12. P-11-16
- Villegas, H. (1932) *Reseña Histórica del Conservatorio del Tolima*, Ibagué. Una publicación de la Contraloría General del Departamento.
- Yepes, B. (1992). *Vida y obra. Compositores colombianos: Catálogo No.1*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

Tabla 3. El Bambuco para piano: catalogo basado en (Yepes, 1992) Cuadro numérico comparativo de los compositores colombianos más representativos y sus obras *nacionalistas* para piano, creadas entre la mitad del siglo XIX y principios del siglo XX.

Manuel María Párraga (1826-1895)
<i>Bambuco Op.14, Aires nacionales Neogranadinos (c.1859); La Morene, Bambuco (1882)</i>
Gonzalo Vidal Pacheco (1863-1946)
<i>Bambuco impromptu (c.1923)</i>
Pedro Morales Pino (1863-1926)
<u>Compuestos entre 1884-1899:</u> <i>Ya ves; Trigueña; Fusagasugueño; Nunca mía serás; Tierra mía.</i> <u>Compuestos entre 1912-1923:</u> <i>Cuatro preguntas; Lejos de ti; Cimarrón; Labios Rojos</i>
Santos Cifuentes Rodríguez (1870-1932)
<i>Bambuco op.17, Colombiana, aire de Bambuco</i>
Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)
<i>Bambuco Op.45 No.14 (1933)</i>
Emilio Murillo Chapul (1880-1942)
<i>El vaquero, Hondos pesares, Ruiseñores, Coplas Tolimenses, A los toros, Coplas del terruño, Canto Fatal, El trapiche, El guatecano</i> <i>Rumichaca, Una oscura Golondrina, Pajarillo Jilguero, Canoíta, Fiebres, Claveles</i>
Luis Antonio Calvo (1884-1945)
<i>Fiesta chiquinquireña, Republicano, Ricaurte, Rosas de Alborada, Yerbecita de mi huerto</i>
Guillermo Quevedo Zornoza (1886-1964)
<i>A tu lado, Ay! Amor que se ha ido, Mi huerto, Ni de fierro que fuera, Tú y yo</i>
Antonio María Valencia (1902-1952)
<u>Compuestos en 1929:</u> <i>Bambuco del Tiempo del ruido, Chirimía, Bambuco sotareño</i>
Adolfo mejía Navarro (1905-1973)
<i>Bambuco No.1 en Si menor (c.1945); Bambuco No.2 en Mi mayor; Bambuco para guitarra- transcripción para piano</i>
Catálogo de bambucos de Leonor Buenaventura
<i>Ibaguereña, .Calentanita, Que linda que está la tarde, Leyenda de mi tierra, Neivana, Manizaleña, Café suave de Colombia, Yo vide unos ojos negros, Parquecito de Belén, .Quindianita, ¿Por qué?, Novia del sol antioqueño.</i> <u>Bambucos fiesteros</u> <i>Sanjuanero N.1, Sanjuanero N.2, La guerrillera, Natagaima, Primavera</i>



El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes

El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes

The harmonized approach for European Romanticism:
enrichment existing resources

Adrian Camilo Ramírez*

Recibido: julio 10 de 2012. Aprobado: septiembre 20 de 2012

Resumen. El pensamiento armónico de los compositores del período romántico estuvo en un principio fuertemente anclado al legado del Clasicismo, específicamente en lo referido a la consolidación de las cadencias como medio de estructuración morfológica. Entre otros avances del Clasicismo, se puede descubrir en algunas páginas¹ de su repertorio una tendencia a modular por artificios cromáticos o enarmónicos a muy lejanas tonalidades en los desarrollos de las formas de sonata. Avances como este fueron una geoda para futuros compositores como Schumann, Chopin y Schubert quienes enfocaron sus esfuerzos en descubrir la belleza del cromatismo en secciones que no eran únicamente las de desarrollo. Este intenso y fecundo momento de la historia de la música desborda de lirismo y de un individualismo apoteósico.

Palabras clave: armonía, siglo XIX, Romanticismo, tonalismo

Abstract. The harmonic thinking of composers in the Romantic period was at first strongly anchored to the legacy of Classicism, specifically related to the consolidation of the cadences as a means of morphological structuring. Among other advances of Classicism, it can be discovered in some pages of its repertoire, a tendency to modulate music chromatically or enharmonically by means of devices up to very distant tonalities in the developments of sonata forms. Innovations such as these were a *geode* for future composers such as Schumann, Chopin and Schubert who focused their efforts on discovering the beauty of chromaticism in sections that were not just musical development. This intense and fruitful time of music history overflows with lyricism and outstanding individualism.

Keywords: harmony, nineteenth century Romanticism, tonalism

* adrian.ramirez@conservatoriodeltolima.edu.co

¹ Obsérvese el primer movimiento de la sonata KV 310 de Mozart. En el compás 7 del desarrollo se presenta el acorde C₇ como dominante secundaria de F; sin embargo, ahora en el compás 8 se reinterpreta como acorde alemán de E menor que resuelve sobre su dominante.

Durante el Romanticismo, las banderas del subjetivismo se alzaron poderosamente sobre la perfección formal y la simetría del ya coronado Clasicismo. Por supuesto estos acontecimientos no fueron cronológicamente ensamblados con puntualidad para cada compositor, pero sí fue una constante inalterable el enriquecimiento de los medios y recursos que ya existían. Medios como los acordes de dominante se reinventaron con la alteración de la quinta, en especial en Chopin y Schumann (Copley, 1991). Los efectos sonoros mediante enlaces no convencionales empezaron a ser parte del cuerpo armónico por lo cual muchos pasajes dejaron de catalogarse como funcionales dentro del marco de la tonalidad. Así mismo el color supuso una nueva meta estética para el compositor y la sonoridad triádica sobrepasó la frontera de las tres terceras superpuestas debido al uso de todo tipo de acorde conocido hasta el momento que incluyera en su configuración más de una triada como en el caso del acorde semidisminuido.

Por otra parte, los enlaces y las progresiones armónicas se desprendieron de lo que era lo frecuente hasta el período clásico: los enlaces a distancia de quinta y cuarta, por una sustitución sonora más colorida: los enlaces por terceras cromáticas, los enlaces de tritono y las secuencias reales. En semejante ambiente armónico no fue extraño legitimar modulaciones lejanas sin acorde pivote, movimientos simétricos de las fundamentales, suspensión momentánea de la tonalidad, tonicizaciones² breves a tonalidades remotas o la pérdida de la fuerza

del acorde de dominante en las cadencias en algunos compositores.

Sin embargo, el lenguaje que se cristalizó durante todo este período no se apartó en el aspecto más sobresaliente de la formación de los acordes heredado del Clasicismo. Siguieron usándose los acordes compuestos a partir de terceras, bien mayores, menores, aumentadas o disminuidas. Los acordes por segundas no verían claramente la luz hasta el periodo impresionista, pese a que el enriquecimiento de las principales funciones armónicas le dio un nuevo matiz al ente armónico mediante la sexta mayor agregada, lo cual avaló la ambigüedad modal en el caso del acorde de tónica.

A continuación se presentan detenidamente los puntos sobresalientes del lenguaje armónico del período romántico, mediante ejemplos de la literatura musical de diversos compositores que aportaron en gran manera al fortalecimiento de la estética romántica y, paralelamente, al prudente decaimiento del sistema tonal.

Enlaces por terceras cromáticas

Las relaciones de tercera diatónica entre la tónica y la medianta o la submediante, se ampliaron con las relaciones de terceras cromáticas. Estas últimas pueden estar en relación de acorde mayor-mayor, menor-menor, o mayor-menor y viceversa. La distancia entre cada acorde es de tercera mayor o menor, pero nunca aumentada o disminuida. El siguiente ejemplo ilustra la forma como Franz Liszt enlaza a distancia de tercera mayor los acordes de *Ab* (*entendido como G#*), *E* y *C*, lo cual imposibilita un cifrado funcional para el pasaje.

² Gauldin (2009) define la tonicización como “el proceso mediante el cual un grado de la escala o armonía diferente a la tónica original asume temporalmente la función de tónica” (p. 327).



El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes

Figura 1. Franz Liszt, Hexameron



Subdominantes secundarias

Una subdominante secundaria es un acorde alterado que tiene una relación de subdominante con cualquier acorde de la tonalidad que no sea la tónica. Las subdominantes secundarias del IV y V en tonalidad mayor y del IV en tonalidad menor fueron las más comunes para este período (Copley, 1991).

Las subdominantes secundarias pueden

ser acordes mayores, menores, disminuidos o semidisminuidos. Además se puede llegar a ellas por movimiento de fundamentales o por inversión. Nótese en el siguiente ejemplo que la subdominante secundaria *ii°6/iv* resuelve su respectiva subdominante. No obstante, una subdominante secundaria también puede resolverse en una dominante secundaria.

Figura 2. R. Schumann concierto para piano en A menor (piano solista)



Alteración de la dominante

Una gran conquista fue fortalecer la dominante como acorde de máxima tensión por la alteración de la quinta. Esta fue alterada un semitono descendente o ascendente, lo que a su vez generó mayor disonancia y un tinte de acorde proveniente de la escala de tonos enteros (Gauldin, 2009). Por ejemplo, cuando se desciende

la quinta, el acorde resultante es un acorde de sexta aumentada con la sonoridad del llamado acorde francés, sin el uso convencional de acorde predominante.

En el siguiente ejemplo, Schumann altera la quinta del acorde de dominante con séptima ascendiéndola un semitono, entendiendo que la tonalidad principal es *Ab* mayor.

Figura 3. R. Schumann, Du bist wie eine Blume, op. 25 n. 4 (parte del piano)



Acordes disminuidos sin función de dominante

La tónica y la dominante fueron ornamentadas mediante un acorde disminuido sin función de dominante y como acorde lineal³. En tonalidad mayor esto funciona sobre la supertónica

y la submediante elevadas un semitono, construyendo un acorde disminuido absoluto, es decir con tres terceras menores superpuestas. Este tipo de acordes no se resuelven convencionalmente sino sobre la tónica y la dominante respectivamente; se suelen cifrar *#iio7* y *#vio7*, ambos también en inversiones. A continuación se observa cómo Tchaikovsky ornamenta la tónica con el *#iio2*.

³ Gauldin (2009) define un acorde lineal como “aquel que es producto del contrapunto y está en medio de dos acordes más estables”. (p.244)

Figura 4. P. Tchaikovsky, op. 39 n. 8, Vals





El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes

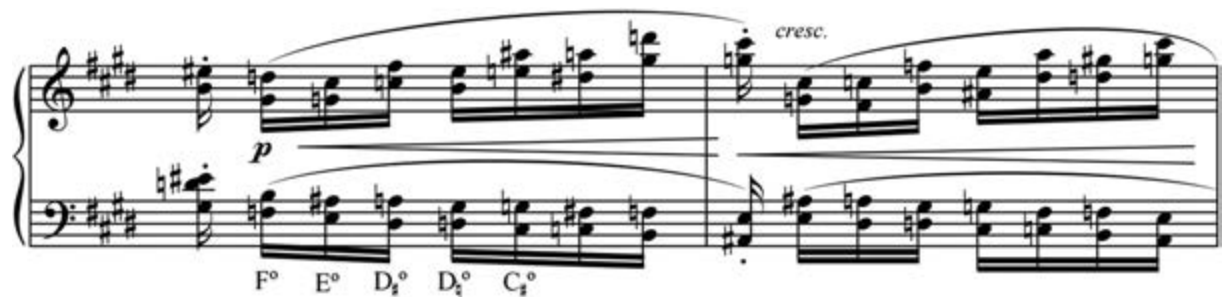
Paralelismo estricto o sucesión no funcional de acordes disminuidos, semidisminuidos, mayores y menores

En la música del Clasicismo no fue tan común el paralelismo estricto de los acordes de ningún tipo⁴. Por el contrario, en el Romanticismo se favoreció este tipo de movimientos entre los acordes con fines efectistas, como apoyo a la

concepción estética o como demostración del virtuosismo del intérprete, quien generalmente era el compositor mismo. Fueron especialmente utilizados los acordes disminuido, semidisminuido, mayor y menor, manteniendo el mismo tipo de acorde, en cromatismo, ascendente o descendente. En el estudio op. 10 n. 3, se observan una serie de acordes disminuidos con descenso cromático del bajo como artificio de tensión apoyándose en *los crescendo*.

⁴ Hay algunas excepciones como la Obertura Coriolano op. 62 de Beethoven, compases 36-46 donde el compositor desplaza cromáticamente un acorde disminuido.

Figura 5. F. Chopin, Estudio op. 10 n. 3



El siguiente caso, pese a no ser el más usual, ilustra un tipo de paralelismo estricto de acordes mayores en cromatismo descendente. A este nivel de complejidad armónica resulta sumamente enrevesado un cifrado funcional

que se ajuste a la lógica de la tonalidad. Este fenómeno abrió las puertas de los futuros compositores para entrar en la expansión de la tonalidad y finalmente al atonalismo.

Figura 6. F. Liszt, Sonetto 104 del Petrarca, S 161 n. 5



Tonicización breve

Ya era una práctica aceptada en el Clasicismo modular brevemente a otros grados de la tonalidad axial⁵, tan brevemente que resultó en tonicización. Sin embargo los románticos fueron más allá de las tonicizaciones sobre grados dia-

5 En especial obsérvese que en las formas binarias del Clasicismo, la primera parte modula al quinto grado de la tonalidad siendo en modo mayor o a la relativa mayor siendo en modo menor.

tónicos. Compositores como Schubert y Chopin incursionaron en sendas más lejanas como el *IIb*. En el caso particular del *IIb*, o napolitano, solía aparecer este precedido por su *V(7)* que resulta ser el *VI* en tonalidad menor o el *VIIb* en tonalidad mayor. En el siguiente ejemplo de Chopin se nota lúcidamente la tonicización sobre el napolitano de *B* menor, siendo alcanzado por su dominante.

Figura 7. F. Chopin, Preludio op. 28 n. 6



Secuencias reales

Los románticos siguieron usando todo tipo de secuencias heredadas por los clásicos. No obstante, exploraron también con secuencias reales donde el patrón de la secuencia se transpone exactamente desde el punto de vista interválico, entrando a una nueva tonalidad cada vez que este aparece (Kostka, 1990). Por supuesto esto generó en el oyente la sensación de inestabilidad tonal, como consecuencia de la división

en partes iguales de la escala. En el ejemplo de Clara Wieck se observa una secuencia cuyo patrón original se direcciona desde *F* mayor hasta *E* mayor. A continuación reaparece directamente desde *Eb* mayor hasta *D* mayor y finaliza con la ruptura del patrón en *Db* mayor. Cinco tonalidades a distancia de segunda menor se dibujan claramente: *F* mayor-*E* mayor- *Eb* mayor- *D* mayor- *Db* mayor.

Figura 8. C. Wieck, Ballade op. 6 n. 4





En realidad esta secuencia es una superposición directa de una tonalidad a otra sin más sustento que el del movimiento de sensible descendente. Por esto puede concluirse que la octava se divide en este caso específico en doce partes iguales.

Ambigüedad modal

Cuando el modo de un pasaje, mayor o menor, no se diferencia claramente mediante un proceso de modulación, se puede advertir una mutación del modo o un intercambio modal⁶. Este fue un recurso ya usado en el período Barroco⁷ y los compositores románticos lo refina-

⁶ Se entiende por *intercambio modal* la ambigüedad tonal mediante la introducción de pasajes en la tonalidad paralela mayor o menor (Gauldin, 2009).

⁷ La tercera de picardía es un ejemplo a pequeña escala: una pieza en modo menor termina en el acorde de tónica con su tercera un semitono alta, es decir, sobre su tónica paralela

ron por medio de su aplicación a temas y partes completas de una obra. Fue mucho más habitual el cambio de modo menor a mayor que el de modo mayor a menor. Por el tipo de efecto producido mediante estos procedimientos, compositores como A. Dvorak plasmaron con gran fuerza un dramatismo mediante la intermitencia entre los modos mayor y menor.

El siguiente ejemplo ilustra un pasaje en el que se pueden encontrar horizontalmente ambos modos. La melodía del fagot fluctúa entre *C* mayor y *C* menor sin más procedimientos que la alteración de la tercera. Esto a su vez se hace más evidente por el doble pedal de las cuerdas bajas que, por la ausencia de tercera, dejan a merced del caprichoso fagot la definición del modo del pasaje.

mayor.

Figura 9. A. Dvorak, The Wild Dove op. 110

Reducción

Fagot

mf

Cellos

fp *p* *fp* *p*

Modulación directa

Tan solo una nota de cualquier acorde de la tonalidad axial que se mantenga, puede servir como nota pivote para la nueva tonalidad. Este hecho se ilustra en el siguiente pasaje de Liszt donde el acorde de *Ab*, por medio de su fundamental, se transforma en el acorde Cadencial

de *E* mayor, cuya tercera es la enarmonía de la nota La bemol, es decir, Sol sostenido.

En resumen, mediante la única nota pivote entre las tonalidades de *Ab* mayor y *E* mayor se produce una modulación directa. Además, desde el punto de vista de los enlaces usados en este período de la historia de la música, se

siguió privilegiando la tercera cromática como medio de ornamentación de la idea musical, si

en este caso específico se entiende el acorde de *Ab mayor* como *G# mayor*.

Figura 10. F. Liszt, Hexameron



Se puede llegar al siguiente extracto armónico:

Figura 11.



Tonalidad suspendida

Los compositores románticos supieron aprovechar la inestabilidad tonal que supone el tritono contenido en el acorde de dominante con séptima. Encontraron que un acorde de este tipo posee dos notas en común con otros tres acordes de dominante con séptima. En la siguiente ilustración se muestra que el acorde de *E7* comparte dos notas con *Bb7*, *C#7*, y *G7*. Por esta razón, el enlace de dichos acordes suspende temporalmente la tonalidad. Además el

tritono de cada ente armónico produce una tensión que no encuentra resolución en ninguno de los acordes implicados.

Grieg en su pieza lírica op. 71 n. 2, suspende la tonalidad mediante dos acordes que comparten el tritono de su configuración como acordes de dominante con séptima, *E7* seguido de *Bb7*. Naturalmente, el cifrado de funciones se convierte en un obstáculo más que en una herramienta en este caso particular.



El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes

Figura 12. E. Grieg, op. 71 n. 2



Alejamiento del uso de la armonía de dominante

En líneas generales, la cadencia auténtica se conservó como una de los medios más importantes de conclusión durante gran parte del período romántico. No obstante, el interés de algunos compositores como Dvorak, Borodin y Grieg se inclinó hacia la música modal contenida en las canciones folclóricas de sus respectivas naciones. Este nuevo, pero antiquísimo a

la vez, camino del modalismo aun se lograba entretejer discretamente con el casi desgastado tonalismo.

En el ejemplo siguiente, Chabrier reemplaza la dominante convencional por una dominante menor, que se puede considerar con dificultad como dominante debido a la ausencia de sensible y tritono. La sonoridad es de un *C eólico* más bien que un *C menor* con dominante menor.

Figura 13. E. Chabrier, Obertura de Gwendoline (reducción)



te con otro acorde de sonoridad más o menos semejante la función III6, en el cuarto movimiento de su Novena sinfonía.

Poco piú tranquillo (Allegro marcato)

v(menor)

1

Allegro con fuoco

ff

III₆ *i*

Por medio de artificios cromáticos los compositores encontraron a través de los tiempos diversas escalas opcionales a las diatónicas. Por supuesto, no fue nueva esta práctica para los románticos, quienes por herencia ya tenían en su catálogo las escalas propias del Barroco, a saber: menor natural, menor armónica, menor melódica y menor mixta, entre otras.

positores de estéticas diferentes. Este caso se presenta claramente en el estudio op. 10 n. 9 donde Chopin utiliza una escala simétrica de tono-semitono desde *Db*. Korsakov lo hace de manera similar construyendo la melodía sobre este mismo tipo de escala octatónica desde *C#*. Merece llamar la atención sobre el resultado de la armonización en ambos ejemplos musicales: Chopin armoniza sobre un acorde disminuido, Korsakov sobre acordes de dominante con séptima.



El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes

Figura 16. F. Chopin, estudio op. 10 n. 9



Figura 17. R. Korsakov, Sadko, Acto II, (reducción)



Smorzando

Es necesario aclarar que lo antes expuesto durante el artículo, no es en lo absoluto un algoritmo compositivo para el estilo del período romántico. Sin embargo, sirve de mapa en tan brioso conjunto de sucesos sufridos a nivel de la armonía durante un período de casi cien años, lo cual no pasó inadvertido para los compositores del siglo XX, quienes llevaron a los límites posibles el concepto de tonalidad.

En semejante ambiente tan rico en colores

armónicos y procedimientos tan diversos mediante los cuales lograron plasmar los compositores la idea musical, es apenas lógico que el sistema tonal entrara en crisis y que los sucesos que enmarcaron el primer cuarto del siglo XX terminaran en una delgada frontera entre el tonalismo y el atonalismo. Este último resultó ser en sí mismo objeto de una escuela que marcaría el fin de una grandiosa era. La era de la música tonal.

Bibliografía

- Abromont, C. (2005) *Teoría de la Música Una guía*, Fondo de Cultura económica, México DF
- Burkhart, C. (1992) *Anthology for Musical Analysis fifth edition*, Harcourt Brace College Publishers, Florida,
- Copley, E. (1991) *Harmony Baroque to contemporary, Part II*, Stipes Publishing Company, Illinois,
- Cortot, Chopin (2003) *12 studies op. 10 and 12 studies op. 25 for piano*, Editions Salabert, 93130 Noisy-le- Sec. France
- De la Motte, D. (1989) *Armonía*, Editorial Labor S.A., Barcelona
- Gauldin, R. (2009) *La práctica armónica en la música tonal*, Ediciones Akal S.A., Madrid
- Grabner, H. (2001) *Teoría general de la música*, Ediciones Akal, Madrid
- Kotska, S. (1990) *Materials and techniques of twentieth century music*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey
- Piston, W. (1991) *Armonía*, Editorial Labor S.A., Barcelona
- Sadie, S. (2009) *Guía Akal de la música 3ra. edición*, Ediciones Akal S.A., Madrid
- Tchaikovsky, P. (1972) *Album de la juventud op. 39*, Real Musical Editores, Madrid
- Ulehla, L. (1994) *Contemporary Harmony Romanticism through the Twelve-Tone Row*, Advance Music
- Yepes, G. (2011) *Cuadernos de Investigación, Cuatro Teoremas sobre Música Tonal*, Universidad EAFIT, Medellín



Convocatoria de publicación

Música, Cultura y Pensamiento

Revista de Investigación musical de la Facultad de Educación y Artes del
Conservatorio del Tolima, Vol. 5 No. 5 año 2013

Convocatoria de publicación

La Revista *Música, Cultura y Pensamiento* del Conservatorio del Tolima es una publicación anual que busca divulgar reflexiones en torno a la música, derivadas de procesos de investigación de la comunidad académica, artística y científica a nivel regional, nacional e internacional. La revista está abierta a las comunidades de especialistas nacionales e internacionales en campos musicales, interesados en presentar sus artículos a consideración. *Música, Cultura y Pensamiento* es una revista de corte expositivo argumentativo, que incluye artículos científicos, reflexiones teóricas sobre problemas o temas particulares, desarrollos históricos, informes de investigación, artículos cortos, aplicaciones pedagógicas y didácticas de la música, obras artísticas y musicales, entrevistas, ponencias, reseñas y traducciones. Se publicarán preferiblemente, los siguientes tipos de documentos:

Artículo de investigación científica y tecnológica: Presenta de manera detallada, los resultados originales de proyectos de investigación.

Artículo de reflexión: Presenta resultados de investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.

Artículo de revisión: elaborado con base en una investigación donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no sobre un campo en

ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica.

También se publicarán: *Artículos cortos, reportes de caso, revisiones de temas, cartas al editor, traducciones, documentos de reflexión no derivados de investigaciones, reseñas bibliográficas*, según clasificación de Publindex-Colciencias, y resúmenes de trabajos de grado y de tesis de postgrado en las áreas estéticas, artísticas, musicales, históricas y culturales.

Separata de música La revista incluye una separata de música dedicada específicamente a la publicación de partituras inéditas que revelen el pensamiento musical colombiano, como patrimonio documental en obras históricas, productos de trabajos musicológicos de campo, o productos de creación de compositores colombianos o latinoamericanos en relación a reflexiones de la estética y lenguaje musical.

Proceso para la publicación del artículo

1. Las propuestas deben enviarse a la dirección postal o correo electrónico que aparece al final de esta convocatoria; con una carta dirigida a la dirección de la revista en la que certifique que todos los autores del trabajo están de acuerdo con someter el artículo a consideración del Comité Editorial. Además, se deben incluir los datos personales de cada uno de los autores, como: naciona-

- lidad, escolaridad, correo electrónico, teléfonos para su ubicación o dirección postal y filiación institucional.
2. El artículo debe llevar la información de clasificación de la topología del artículo según lo establecido por la Revista y la especialidad del tema tratado.
 3. El artículo debe hacerse llegar en medio magnético (formatos cd, dvd), dos copias impresas y enviarse al correo electrónico de la revista musicaculturaypensamiento@conservatoriodeltolima.edu.co, en formato word (93, 97 o xp), así como todas las informaciones gráficas o de imágenes en los programas originales de Excel o Corel 9 o superior o en los formatos gráficos jpg, tif, pdf o Finale (Versión 2011 o formato music xml) dependiendo del tipo de archivo. El disco debe estar debidamente marcado con el nombre del artículo. La información de texto, gráficos e imágenes deben ser presentados a una sola tinta.
 4. Deben ser artículos originales inéditos que no estén siendo evaluados en otras revistas ni hayan sido publicados (a excepción de las traducciones o de artículos de gran relevancia publicados en revistas de difícil acceso en el medio).
 5. Una vez que el artículo llegue a la dirección de la revista, se notificará por correo electrónico el recibido y se iniciará el proceso de arbitraje por pares; luego de esta evaluación, se informará a los autores si el artículo se acepta o no. En caso de aceptación, el autor deberá atender las respectivas correcciones de los evaluadores y el último concepto del Consejo Editorial para su publicación.
 6. A la versión final del artículo, revisada por los autores después del proceso de evalua-

ción, se le debe anexar una carta en la cual se exprese que todos los autores del artículo están de acuerdo con la publicación y divulgación electrónica del mismo, y se responsabilizan por su contenido.

Contenido

Para ser considerado cualquier artículo por el Comité para su posible publicación en la Revista *Música, Cultura y Pensamiento* del Conservatorio del Tolima, debe contar con los siguientes componentes:

Título, autores (apellido, nombre, institución, correo electrónico institucional del autor para correspondencia); palabras claves o descriptores (cinco según las categorías de la Nomenclatura Internacional de la Unesco); resumen (en el idioma original y en inglés, con una máxima extensión de 150 palabras); introducción; desarrollo (en caso de un artículo de investigación incluirá metodología, resultados y análisis de los mismos); conclusiones y bibliografía según la norma APA. Las notas al artículo se presentarán al final del mismo y antes de la bibliografía. Se exige que las *referencias bibliográficas* en todos los artículos se incluyan al final del artículo ordenadas alfabéticamente y señalándolas dentro del documento. Las normas básicas exigidas para la estructura de esta bibliografía, se pueden interpretar en los siguientes ejemplos, sólo se debe hacer referencia de la bibliografía mencionada en el interior del artículo:

Artículos de revistas: Apellidos, Inicial del Nombre. (Año). Título del Artículo. *Nombre de la Revista*, volumen (número), rango de páginas citado.

Keane, D. (1986) Music, Word, energy:



Convocatoria de publicación

A dynamic framework for the study of music. *Communication and Cognition*, Vol. 19 (2), 207 – 219.

Hernández, O. (2007) Música de marimba y poscolonialidad musical. *Revista Nómadas*, No. 26, 58 – 62

Ensayos dentro de compilaciones: Apellido, letra inicial del nombre (año). Título del ensayo. En: Nombre, Apellido (Eds) / (Comps.), título del libro (rango de páginas citado). Ciudad:Editorial.

Miñana, C. (2009) La investigación sobre la enseñanza en Colombia: positivismo, control, reflexividad y política. En: *Pensamiento educativo No. 44-45 titulado: Las prácticas de la enseñanza:Desafíos, conocimiento y perspectivas comparativas entre América del Norte y América del Sur*.

Libros: Apellidos, letra Inicial del Nombre. (Año). Título del libro. Ciudad: Editorial

Fischerman, D. (2004), *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos. Aires: Editorial Paidós

Internet: Apellido, letra inicial del (Año). Título. Recuperado el día del mes, año, dirección electrónica.

Garzón, O. (2002). *Rezar, soplar, cantar:Análisis de una lengua ritual desde la etnografía de la comunicación*. Recuperado el 15/05/2008. De <http://redalyc.uaemex.mx/yc/pdf/21901507.pdf>.

Presentación de los artículos

La extensión del artículo propuesto debe oscilar entre 3.000 y 9.000 palabras incluidas tablas y gráficas las cuales deben ser debidamente

referenciadas en el artículo.. Las fotografías, tablas, gráficos y ejemplos musicales, además de incluirse dentro del documento en su lugar correspondiente, han de procesarse como objetos, teniendo en cuenta que la revista se imprime a blanco y negro. Preferiblemente se debe adjuntar un archivo que contenga estas imágenes en sus programas originales en alta resolución (300 pp o superior), con el fin de evitar problemas de visualización en la publicación. Cuando el origen de los gráficos, tablas o ejemplo musical sean de un autor diferente al del artículo, deberá citarse el crédito en el pie de la imagen respectiva.

Presentación de obra para la Separata de música

La obra presentada debe ser una obra completa inédita, cuyo formato pueda ser publicado en una extensión oscile entre 20 y 40 páginas (no se publican obras que requieran separación de particellas). Se considerarán igualmente manuscritos musicales originales de valor histórico documental. La obra será enviada en formato final 2011, jpg o gif (según sea la obra) ajustada al tamaño de página de la revista 30 cm alto x 23 cm. ancho. A criterio del autor se incluirá una breve presentación de la obra a cargo de un par académico acreditado, presentación que el comité editorial de la revista igualmente podrá encargar a un experto evaluador. En obras de carácter histórico se podrán enviar fotografías de archivo pertinentes a la obra, como retrato del (la) compositor(a), adjuntando su respectiva autorización de cesión de derechos para su publicación. Una vez recibida la obra, será sometida a evaluación editorial, y en caso de ser aceptada se iniciará con el compositor o tenedor de la obra el proceso de edición.

Público al que se dirige

La Revista se dirige a comunidades dedicadas a la actividad e investigación científica y tecnológica; a músicos, artistas y docentes universitarios.

Plazo

Las inscripciones estarán abiertas desde el 15 diciembre de 2012 hasta el 15 de agosto de 2013.

Informes y envío de artículos:

Conservatorio del Tolima - Decanatura de la Facultad de Educación y Artes

Carrera 1 Calle 9 No. 1-18

Teléfonos: +57(8) 2618526 - 2639139 Fax: +57(8) 2615378 - 2625355

Revista ***Música Cultura y Pensamiento N° 5***

musicaculturaypensamiento@conservatoriodeltolima.edu.co

humberto.galindo@conservatoriodeltolima.edu.co