



Instrumentarium: Las culturas tradicionales vistas desde el patrimonio instrumental musical

Instrumentarium: Las culturas tradicionales vistas desde el patrimonio instrumental musical*

Humberto Galindo Palma*

(Fecha de recepción abril 2009; fecha de aprobación julio 2009)

Resumen. Los instrumentos musicales son las evidencias más tangibles de identidad sonora colectiva que puedan hallarse en cualquier cultura, sea como referencia de su pasado, presente o futuro, y desde su morfología y funcionalidad, revelan elementos cohesionadores de la música de una sociedad particular con respecto a otras. La organología, como rama especializada de la musicología sistemática y de la etnomusicología, se ha consolidado en una de las herramientas metodológicas más pertinentes del siglo XXI para estudiar las culturas musicales tradicionales, en busca de una mejor comprensión de una praxis colectiva desde sus instrumentos musicales.

El coleccionismo de instrumentos musicales de diversas culturas para su estudio, actividad que ha dado lugar a la creación de los museos especializados en música en todo el mundo, se vislumbran para el siglo XXI como los más importantes escenarios de preservación, estudio y difusión de la organología musical de todas las culturas en las sociedades modernas. El presente artículo reflexiona sobre las perspectivas y sus horizontes de la organología musical en un contexto histórico global y su relación con el desarrollo de la etnomusicología en Colombia.

Palabras claves: etnomusicología y organología – patrimonio instrumental musical colombiano- culturas musicales tradicionales – luthería – museos organológicos musicales

Abstract. Musical instruments are the most tangible evidences of collective sonorous identity that could be in any culture. It is like a reference of its past, present or future, and from its morphology and functionality they reveal the cohesion elements of music in a particular society respect to other cultures. The organology, as a specialized branch of systematical musicology and ethnomusicology, has been consolidated as one of the most pertinent methodological tools of the Twenty First Century to study the traditional musical cultures, looking for a better understanding of a collective praxis from the view point of their musical instruments. Collecting musical instruments from diverse cultures for their study, is an activity that has given place to the creation of specialized music museums all over the world. They are foreseen as the most important sceneries for preservation, study and diffusion of the musical organology for the Twenty First century in all the cultures of the modern societies. The present article reflects on the perspectives and horizons of the musical

* Texto elaborado a partir de la ponencia del mismo nombre presentada en el IV Congreso Nacional de la música junio de 2008 en el Conservatorio del Tolima.

** Licenciado en música de la Universidad de Caldas. Especialista en Comunicación para la Docencia Universidad de Ibagué. Investigador, director del Proyecto Colección Alfonso Viña & Mundo Sonoro. museo de instrumentos musicales de Colombia y el Mundo. Docente del Conservatorio del Tolima. Correo electrónico: humbertogal@gmail.com

organology in a global historical context and its relation with the development of the ethnomusicology in Colombia.

Key words: ethnomusicology and musical organology – colombian musical instrumental patrimony - traditional musical cultures – musical museums

“... de ahí que sólo se pueda responder a la pregunta de si una música es buena cuando se haya contestado a otra pregunta ¿buena para qué?
(Malm, William, 1985:224)

Introducción

El advenimiento del siglo XXI, ha representado para la gran aldea mundial diferentes encuentros y choques de tipo cultural en los que la música ha sido referente de primer orden. La apertura de una visión global de las sociedades musicales en todo el mundo, ha puesto en evidencia, para quienes estudian las tradiciones musicales entre culturas diversas, las dificultades que se presentan al intentar emparentar sistemas musicales tan disímiles entre sí, como los occidentales y los no occidentales para comprender dichas culturas. A la par con ello, el resurgimiento de un desbordante fenómeno de migración y mezcla transcultural entre prácticas musicales, cantos, y en particular, entre instrumentos musicales pertenecientes a étnicas y épocas diversas a todos los continentes, parece reconfigurar el ámbito sonoro musical del naciente siglo XXI.

Se ha elegido como punto de discusión de este texto, el patrimonio organológico universal, es decir, el conjunto de instrumentos musicales representativos de las culturas humanas, tanto en su pasado como en su presente, visto como referente temático de la etnomusicología, interesada en investigar su significado, uso y evolución en los entornos culturales que le son propios, así como también, representando

conjuntos de ejemplares, de carácter iconográfico e histórico, que adquieren nuevo valor cuando se presentan, a manera de objetos de arte, en colecciones y museos especializados de música. En ambos sentidos, los instrumentos musicales resultan ser testigos de la necesidad que el hombre ha tenido de expresarse desde el mundo de los sonidos.

Si aceptáramos la música en sí misma como lenguaje de significados profundos para todas las sociedades humanas, los instrumentos serían, ni más ni menos, la voz con que dicho lenguaje adquiere el significado e identidad distintiva entre ellas. Razón más que suficiente para considerar al instrumento musical como centro de interés, alrededor del cual sea posible discernir sobre las complejidades sincréticas que explican la diversidad cultural como el paradigma con que las sociedades del siglo XXI se redescubren entre sí, y que configuran el verdadero horizonte sonoro de la aldea humana del futuro.

Perspectiva histórica sobre tratados de organología en occidente

La cultura occidental, tan arraigada y extendida en mundo actual y aceptada como referente de la denominada *música universal*, sentó desde el siglo XVI las bases teóricas para documentar y



Instrumentarium: Las culturas tradicionales vistas desde el patrimonio instrumental musical

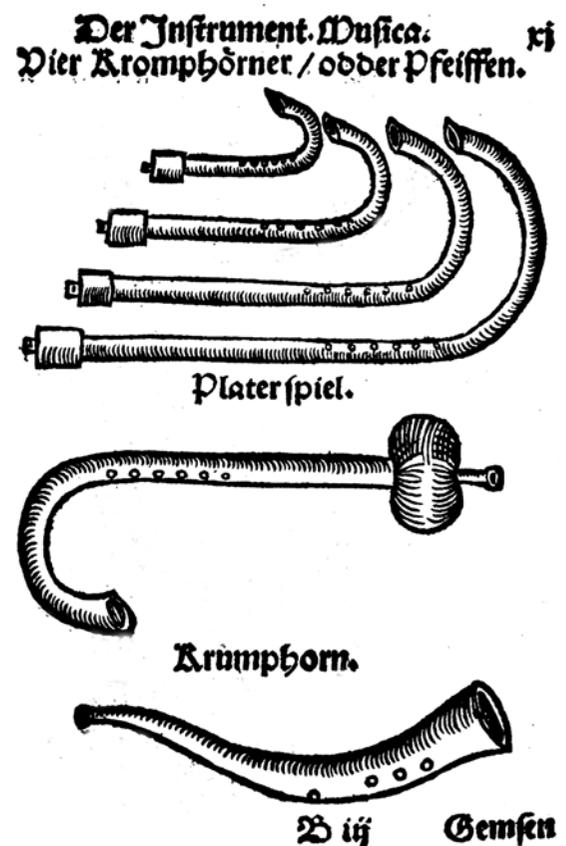


Facsimil del Teatrum instrumentorum de Praetorius (1619)
Fuente: www.recorderhomepage.net/crumhorn.html

estudiar los instrumentos musicales. Virdung, en el tratado *Musica getutscht* (Basel, 1511), establece las primeras categorizaciones en familias instrumentales de *cuerda*, *viento* y *percusión*. Teóricos renacentistas como el español Juan Bermudo en su *Declaración de los instrumentos musicales* (1555) hace público su tratado que inicia con el arte *tripharia* en el que “se refiere a la división de instrumentos de música en tres grupos: naturales como la voz humana; artificiales, instrumentos de toque como los de cuerda o percusión; el tercer grupo es intermedio y está formado por los instrumentos de agua o de viento, como el órgano” (Otaloa, 2000:20). Completa el grupo de tratados organológicos de este período, el *Musica instrumentalis deudsch* (1528) del alemán Martín Agricola, que describe de los instrumentos alemanes de la época, ilustrado con láminas a la manera de Virdung, y presentando

descripciones sobre tablaturas, sistema de convenciones para el aprendizaje entre “tañedores” de dichos instrumentos.

Durante el período barroco el italiano Domenico Pietro Cerone publica el extenso tratado de Teoría y práctica musical *el Melopeo y maestro* (1613), y plantea la clasificación de instrumentos de golpe, cuerda y viento. Pero la figura más prominente sería *Michael Praetorius* que publica su *Syntagma Musicae* (1619), obra monumental para su tiempo, dividida en tres tomos, el segundo *Teatrum Instrumentorum* que además de describir e ilustrar detalladamente el arsenal instrumental observado en sus trabajos de campo, incluye en sus láminas unas regletas que hablan ya de ese interés metódico por abordar el tema. *Victor Charles Mahillón* en 1888, abrió una perspectiva que rompió con



Ilustraciones de Martín Agricola en *Musica instrumentalis deudsch* (1528) Fuente: <http://books.google.com.co/>

el diletantismo de los tratados que le precedieron y sentó las bases para el estudio sistemático con la publicación del *Catalogue Descriptif et Analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Museo del cual fue fundador y curador contando con una colección de más de 2000 instrumentos, entre europeos y ejemplares de África, Asia e India. Mahillon partió de un concepto simple y lógico para establecer su clasificación organológica: la fuente sonora de los instrumentos. Así definió los cuatro grupos de *Autófonos*, *Membranófonos*, *Aerófonos* y *Cordófonos*. Sería ésta la base que abordarían en *Erich von Hornbostel* (Viena), graduado phd como químico quien posteriormente se trasladó a Berlín y *Curt Sachs* (Berlín) historiador y músico, quienes basados en músicas no occidentales, principalmente asiáticas y africanas, desarrollaron y publicaron *Systematik der Musikinstrumente* (1919), sistema aceptado hasta nuestros días, marcando la diferencia más significativa entre sus antecesores los organólogos y etnomusicólogos actuales.

Colecciones de instrumentos para su estudio

Como se mencionó inicialmente, el coleccionismo de instrumentos en Europa, como fuente de estudio, tuvo referencias desde el mismo Renacimiento. De acuerdo con Haine (1988) las colecciones privadas de instrumentos musicales no fueron una exclusividad del siglo XIX. En las cortes reales, principados, así como entre mercaderes ricos, se conformaban colecciones de instrumentos a la par que se coleccionaban obras de arte, como muestra de status social. Pasada la Revolución Francesa el coleccionismo de instrumentos tomó entre la burguesía un interés renovado por los instrumentos extran-

jeros y antiguos, más que por su interés musical, como representación de antigüedad o de “objetos raros”. Importantes colecciones privadas a las que se sumarían manuscritos antiguos de música, que constituirían la base para configurar las importantes colecciones de instrumentos con carácter museológico de entidades públicas, entre las que la Colección del Museo de Bruselas es posiblemente una de las mejores referencias del mundo desde el siglo XIX.

Por otra parte, la organología, como rama que estudia los instrumentos musicales ha estado presente desde los mismos tratados de Praetorius, que la denominó organografía o descripción de los instrumentos, aunque la definición registrada en diccionarios de principios del siglo XX, se remita literalmente al estudio de los órganos tubulares (Hellwig, Montagu & Oler, 1970)¹. Delimitada como disciplina de la musicología histórica, la organología acoge lo menos tres focos de interés con respecto al estudio de los instrumentos (Tranchefort, 1991:15): a) *Orígenes y filiaciones*, para ello se basa en la etnología y antropología y busca rastrear la evolución y nexos de los instrumentos en las sociedades desde sus antepasados; el segundo se refiere a la b) *Descripción material, luthería y técnicas de interpretación*, foco más interesado en conocer los elementos estructurales, sus formas construcción y práctica social; c) la *clasificación* o taxonomía, que desde la teoría y la práctica establece normas universales para la catalogación de los instrumentos. Este último punto sin duda el más polémico, si se toma en cuenta que para diferentes culturas como los

¹ Para ampliar este concepto ver Friedemann Hellwig, Jeremy P. S. Montagu y Oler, Wesley M. (1970) Definition of Organology . The Galpin Society Journal, Vol. 23, (Aug., 1970), pp. 170-174 . Galpin Society . consultado en <http://www.jstor.org/stable/842101> consultado octubre 2009.



antiguos griegos o los chinos dicha clasificación se basaba en principios filosóficos o religiosos.

La aceptación de un sistema lógico y coherente de clasificación para los instrumentos musicales que resultara satisfactoria para el conjunto de piezas históricas y actuales en el contexto occidental, plantearía no obstante dificultades al propio Mahillón, al enfrentarse a analizar instrumentos no europeos, en los que su compleja morfología y funcionalidad excedían creativamente los principios hasta ahora identificados de producir sonidos musicales. Sachs y Hornbostel contribuirían al perfeccionamiento del sistema, mediante nuevas aperturas taxonómicas, que incluían dichos instrumentos. Un aspecto importante señalado por Bermúdez (1985) al referirse a los postulados históricos de dichos autores, señala el marcado *“evolucionismo social y cultural”* y a sus *“intentos por universalizar los procedimientos de la historiografía y la investigación musical europea, siempre –claro está– tratando de explicar fenómenos culturales extraeuropeos en términos europeos, forzándolos a adquirir significados y aspectos que no tenían”* (1985: 10)

Atendiendo a los campos de la organología citados anteriormente, la posibilidad de contar con colecciones de instrumentos musicales para su estudio impone la consideración de criterios suficientemente amplios y flexibles para permitir su articulación de conjunto. Así, para las catalogaciones de occidente como la presentada en el Museo de instrumentos de Bruselas², la procedencia geográfica global unifica la organización de ejemplares extra europeos (instrumentos africanos, asiáticos,

americanos), en tanto que para sus propios instrumentos se acogen criterios como períodos históricos (Antigüedad, Renacimiento, Barroco) y una sección para instrumentos mecánicos del siglo XX. En las colecciones en América latina, específicamente en Colombia el componente pluriétnico (indígena, africano, hispano) y etnográfico (instrumentos precolombinos, indígenas vigentes, mestizos, foráneos) han marcado criterios distintos de referencia para su estudio.

Músicas e instrumentos no occidentales

La necesidad de contextualizar los instrumentos musicales con las culturas, apoyados en estudios cada vez más articulados desde la etnología y la antropología, ha llevado a plantear el reconocimiento de grandes sistemas musicales desde los que serían explicables sus dinámicas, una vez superado el eurocentrismo como punto de referencia. Para Malm (1985) se hace necesario iniciar estudios que abarquen todas las culturas musicales a partir de las sociedades alfabetizadas que evidencian sus principios teóricos tonales y composicionales:

“Estos principios se agrupan en torno a tres de los cuatro principales sistemas escritos de teoría musical del mundo moderno: el árabe-persa; el indio y el chino. El cuarto, que es el europeo, comparte con las tradiciones del cercano oriente ciertas raíces históricas en el mundo greco-romano. Los sistemas nacionales, como los de Uzbekistán, el Japón, Sri Lanka y los Estados Unidos, pueden considerarse variaciones satélites de “los cuatro Grandes”. Una quinta unidad importante puede ser la cultura del gong abombado del Asia Sudoriental que representa estilo e instrumentos musicales peculiares. (Malm, 1985: 223).

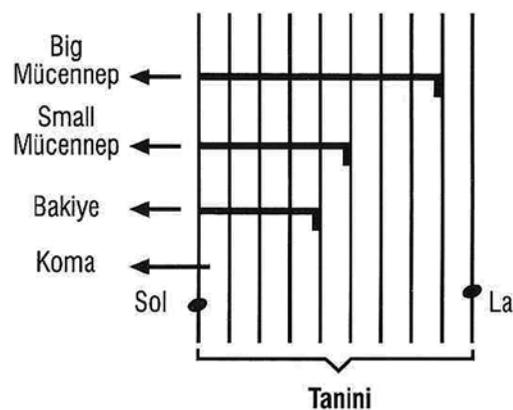
² Ver Musical Instruments Museum. (s.f.). Visitor's Guide. MALOU, Haine. Curator- Head of Department. Editor Pierre Mardaga et MIM. Belgique. El museo que desarrolló Mahillón, actualmente uno de los más representativos museos musicales de Europa.

La existencia de una gran mayoría de culturas ágrafas, en las que evidentemente no se registran sistemas musicales teóricos como los que propone Malm, planteó a muchos investigadores la adopción de convenciones desde su propio sistema musical para analizar dichas culturas. Los modelos analíticos determinan el grado de acercamiento e interpretación que se haga de dichas músicas en su contexto original. Al respecto, J. Blacking afirma que “*El análisis formal no tendrá sentido si no comienza por el análisis de la situación social que engendra la música*” (Pelinsky, 1995: 13) y en este sentido uno de los primeros escollos del estudio de las músicas tradicionales y sus instrumentos por parte del etnomusicólogo es su referente musical cultural propio y la manera como lee los referentes que no poseen aquellos elementos reconocibles de su cultura. La respuesta a este interrogante fue expuesta por Hood (1960) al incorporar el concepto de *bi-musicalidad*, como condición del cambio que debería operarse en el músico occidental, al acercarse a músicas tan remotas como el *gamelán javanés*. Esta actitud de apertura auditiva y sensorial, a la que debería someterse el investigador de músicas ajenas a su cultura, resulta semejante al aprendizaje de un nuevo idioma. En este sentido el primer paso para iniciar el estudio de las músicas no occidentales, es reconocer que nuestro lenguaje musical, posiblemente no contenga los elementos y signos precisos para traducir el sistema teórico que subyace en dichas músicas.

Abundantes casos de esta limitación lingüística musical se revelan cuando desde la notación occidental se realizan transcripciones de cantos indígenas o asiáticos. Solo para citar un ejemplo, la música del turca está fundada en un sistema, dentro del que la subdivisión mí-

nima entre de un tono de la escala diatónica occidental, puede incluir nueve partes. Subdivisiones que en su contexto, permiten registrar los melismas y ornamentos melódicos presentes en instrumentos como el *ud* árabe, ancestro del *laúd* europeo, que sin trastadura, ofrece la posibilidad de aplicar dichos movimientos microtonales como rasgo característico de su sonido, al tiempo que su afinación puede variar hasta en siete modos diferentes según la región a que pertenezca. Dentro de la misma cultura musical, los *rababs* igualmente ejecutan una elasticidad tonal, que con frecuencia, sólo le es posible categorizar al oído occidental como *desafinación*, al no reconocer tan mínimas modificaciones tonales en su ámbito sonoro cotidiano diatónico o cromático.

En el caso de los instrumentos tradicionales colombianos como las *gaitas* campesinas del Caribe o las *marimbas* del pacífico colombiano, durante mucho tiempo se especuló intentado ajustar las afinaciones originales de estos instrumentos a las escalas temperadas occidentales, asumiendo que dicho modelo era aplicable a sus músicas. Miñana (1990) en su trabajo inédito sobre la afinación de la marimba del pacífico colombiano informa que:



Subdivisión de microtonal de la escala



Instrumentarium: Las culturas tradicionales vistas desde el patrimonio instrumental musical

NAME	SIGN		VALUE	SYMBOL
	Sharp	Flat		
KOMA	≠	♭	1	F
BAKIYE	#	♭	4	B
SMALL MÜCENNEP	≠	♭	5	S
BIG MÜCENNEP	#	♭	8	K
TANINI	×	♭♭	9	T

Uso de convenciones musicales occidentales modificadas para interpretar escalas turcas (fuente: Servet.R. How to play Ud Vol. 1)

“el análisis de la afinación de las marimbas colombianas evidencia una marcada tendencia hacia una afinación coincidente con una escala iso-heptatónica, es decir, la que divide la octava en 7 sonidos separados por intervalos iguales... los resultados muestran, cómo a pesar de la distancia entre los continentes africano y americano, y a pesar del tiempo transcurrido desde el traslado de los esclavo durante la colonia, la población negra de la costa pacífica ha logrado conservar una memoria interválica que, si bien actualmente se presenta con cierta incoherencia, no obstante se ha mantenido con un buen nivel de fidelidad..” (Miñana, 1990: 32)

Otros ejemplos, que están mediados por las prácticas musicales migrantes entre el pasado y el presente, entre la tradición y la academia, obligan a considerar la necesidad de avanzar en acercamientos, que ayuden a integrar la coexistencia de sistemas musicales diversos, si se quiere estructurar un cuerpo teórico musicológico que responda adecuadamente a las dinámicas de descubrimientos cada vez más cercanos entre la denominada *world music* y el sistema diatónico dominante en la música de occidente.

Evolución y transformación de los instrumentos musicales: los Luthiers, maestros anónimos de la identidad sonora de los pueblos.

La pregunta sobre el origen de los instrumentos musicales en las diferentes sociedades humanas, ha intentado respuestas que van desde la imitación naturalista de los sonidos del entorno, a



Sarinda. Cordófono de fricción hindú. (fuente Colección Mundo Sonoro)

la necesidad de supervivencia. Girón y Melfi (1986) citando a Curt Sachs sostienen que:

“podemos entender como un grado trascendente dentro del proceso histórico de creación de instrumentos, la fabricación de la maraca - tan característica en las comunidades indígenas americanas- cuando se separan las condiciones del amuleto sonoro, en amuleto propiamente dicho y el sonajero con mango, se traduce en un impulso “más directo y consciente”. (Girón & Melfi, 1986)

A este nivel, dentro de las comunidades calificadas como “primitivas”, los objetos sonoros o instrumentos musicales se presentan como herramientas de comunicación social plenamente articuladas a otros procesos funcionales, que justifican su presencia y le reconocen su papel cohesionador en un momento determinado y único. Desde una perspectiva globalizada, las prácticas instrumentales del mundo, contrastadas con las locales colombianas, confirman que las músicas tradicionales son fenómenos de expresión dinámicos y vivos, que dependen de factores particularmente sociales para su supervivencia.

Dentro de ésta dinámica sociocultural, la adaptación, evolución y desaparición de instrumentos musicales es un factor de alta consideración. La tradición oral no solo se presenta en los cantos, también se repite en la forma como se transmite la construcción de una flauta o un sonajero de semillas. La *luthería* puede ser vista a la luz de las prácticas musicales tradicionales, como agente determinante en la conservación de su memoria musical. Al respecto de los orígenes de los instrumentos la historia muestra que a la especialización del músico dentro de las sociedades avanzadas, le seguiría la especialización de los artesanos de instrumentos o luthiers. Conocer las técnicas y materiales de construcción ha representado para muchos

patrimonios organológicos su supervivencia y evolución. Así, ya en el siglo XVI y hasta el siglo XIX, la ciudad de Nuremberg era reconocida como referente de luthiers de instrumentos de viento que exportaban para toda Europa. Estos talleres, consolidados en una tradición de tres familias, trabajaban para la corte imperial, el Arzobispado de Brandemburgo y el Rey de Polonia y reclutaban artesanos bajo estrictas reglas, a fin de mantener en secreto las técnicas de construcción que le daban prestigio (Moens, s.f.: 106) .

En una sociedad donde la tradición musical está fundada en la oralidad, la tradición de construir los instrumentos musicales, recae



Banjo-bandola instrumento híbrido colombiano (Fuente: Colección Alfonso Viña Calderón)

en artesanos que renuevan su tradición transmitiéndola a sus descendientes. El grado de especialización del constructor de instrumentos dentro de su núcleo social es un indicador



importante el desarrollo musical de dicha comunidad. En todos los países con un alto grado de aculturación musical como Colombia, es significativo el hecho de que los instrumentos y sus músicas no siempre migran juntos. Así, la presencia del banjo, transculturado en Estados Unidos pero de origen africano, es recurrente entre músicos rurales de la región andina colombiana, en sus distintas modalidades de banjo-guitarra, banjo-tiple o banjo-bandola. No obstante las músicas originarias del instrumento no llegaron con él y en la actualidad responde a cantos de merengues, y paseos, que tampoco responden al imaginario geográfico musical de los bambucos y pasillos andinos.

Registrar la vida de un instrumento musical, como parte de una familia de instrumentos y músicas determinadas, resulta uno de los caminos válidos para comprender la larga trayectoria de la humanidad en sus maneras diversas de apropiarse técnicamente del material sonoro que conjuga, tanto su concepción de lo acústico, así como el dominio de los materiales que le son propios en su entorno. La memoria del luthier como testimonio de sus técnicas constructivas, hace parte de los temas que demandan estudios pormenorizados para el avance de la etnomusicología.

Estudios y colecciones de patrimonio organológico en Colombia

En Colombia, los antecedentes en las iniciativas de recolectar instrumentos musicales y registrarlos con un interés científico, estuvieron históricamente a cargo de religiosos misioneros, o de coleccionistas particulares, de los cuales, la Colección del Padre José Ignacio Perdomo Escobar es una referencia obligada. Perdomo Escobar, inició su recolección de ins-

trumentos musicales en el año de 1938, siendo Secretario General del Conservatorio de Música. Después de su muerte, la colección fue donada a la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, y fue presentada al público por primera vez en el año de 1986, siendo su curador Egberto Bermúdez. En los años 80 Abadía Morales promueve conjuntamente con Jesús Bermúdez Silva y Blas Emilio Atehortúa la creación del Museo Organológico de la Universidad de Colombia, adscrito al departamento de música de la Facultad de Artes. Dicho museo, conformado principalmente por piezas de procedencia indígena, mestiza y afro-colombiana, mediante donaciones de la colección de Abadía, y adquisiciones de trabajos de campo posteriores, serviría de fuente documental para los trabajos académicos que desarrolla la facultad de artes. De dicha colección han resultado dos publicaciones que ciertamente presentan dos enfoques controversiales en su momento: *Instrumentos musicales Folklore Colombiano* Abadía (1981), y *Los instrumentos musicales en Colombia* de Bermúdez (1985). Bermúdez, con una construcción documentada (1985: 104)³, es quien se encarga de reevaluar los criterios metodológicos planteados por Abadía, al tiempo que ofrece una traducción del Sistema Curt Sachs y Erick Von Hornbostel con un ensayo explicativo sobre el mismo.

En 1991, el Museo del Oro del Banco de la República en Bogotá, adelantó la exposición “*La música de la Vida – instrumentos Rituales*” bajo la dirección de William Duica, con la colaboración del Instituto Colombiano de Antropología, La Universidad Nacional de Colombia

³ En: Bermúdez, Egberto. (1985) Revista colombiana de Investigación Musical. Vol I No 1. Sección de Musicología. Instituto de investigaciones Estéticas. Facultad de Educación y Artes. Universidad Nacional. Enero Junio. Reseñas 104.

y la Agrupación Totolincho⁴. Dicha colección, además de ser exhibida en el museo del Oro – se presentó itinerantemente en las diferentes Bibliotecas del Banco de la república del país durante un año consecutivo. Esta exposición presentó una muestra de instrumentos musicales indígenas precolombinos, históricos y vigentes en la actualidad, conservados en diferentes museos y colecciones particulares. En dicha muestra se presentaron piezas como silbatos y sonajas de oro de los siglos II-X D.C; piezas arqueológicas como vasijas silbantes de cerámica pertenecientes a las culturas Calima, Quimbaya entre otras y flautas y tambores asociados a rituales indígenas.



Dos generaciones de Luthiers: Jairo Eduardo Calderón (Bogotá) y Pablo Martínez (Ibagué) durante una exposición de sus trabajos en el Museo de Arte del Tolima 2009 (Fuente: Colección Mundo Sonoro)

En Ibagué por su parte, se inicia en 1994 el proyecto de las Colecciones Alfonso Viña Calderón y Mundo Sonoro (Galindo, 2003), proyecto institucional para la creación de un museo organológico, a partir de ejemplares que incluyen instrumentos tradicionales de Colombia (mestizos, indígenas, históricos) a la par con

ejemplares de distintas procedencias del mundo, con un propósito investigativo y de divulgación etnomusicológico. Desde un comienzo, esta colección fue presentada al público con un interés por exhibir la riqueza del patrimonio instrumental musical colombiano en contraste con los referentes instrumentales de otras latitudes. Así, en sus diferentes temporadas la Colección ha desarrollado los temas del *origen de instrumentos musicales, el Oficio del Luthier, Culturas y Destinos Sonoros, e Instrumentarium*⁵ destinado a presentar rasgos de parentesco o semejanza entre culturas tradicionales musicales de Colombia y el mundo.

Etnomusicología y proyección del patrimonio instrumental musical en Colombia: Interrogantes y perspectivas.

El interés por afianzar la etnomusicología en Colombia, como respuesta a la necesidad de documentar la extensa tradición musical, ha sido ya reseñada por Miñana (2000), advirtiendo que nuestro país ha venido creciendo paulatinamente desde una visión folclorista de la música a la producción de investigaciones cada vez más enmarcadas a la disciplina etnomusicológica. Una tendencia señalada por el autor en los años 70, es el inicio de trabajos particulares e institucionales, en los que no solo músicos académicos, “amantes del folclor”, sino antropólogos y lingüistas acogen los temas propios de la música y la cultura para sus investigaciones. Particularmente se hace notar el hecho de que los más importantes trabajos de referencia hayan sido elaborados por musicólogos

⁴ La agrupación Totolincho, dirigida por Jesús Quiñones, continúa actualmente su labor de difusión de las músicas e instrumentos indoamericanos. Ver CD Los pueblos Originarios de América Cantan y Bailan, Totolincho (2008)

⁵ Instrumentarium es el título de la exposición que presentó estas colecciones en el marco del IV Congreso Nacional de la Música, en Ibagué 2008, en la que se ha basado el presente artículo.



extranjeros, o por etnomusicólogos nacionales formados en universidades norteamericanas o europeas, con lo que se recalca un vacío académico en la creación de maestrías con énfasis en etnomusicología en Colombia, una alternativa por demás justificada en nuestras ricas tradiciones musicales. El tema no es nuevo, y aparece enunciado desde la primera Tribuna de Música Latinoamericana, TRIMALCA, recomendando la necesidad de ofrecer una especialización en etnomusicología por Universidades o Centros de Docencia superior, incluyéndose becarios en el exterior (Cadavid, 1981: 9)⁶

Una característica en la producción de publicaciones en torno a la etnomusicología de los últimos 20 años, es la diversidad de trabajos focalizados en problemáticas regionales musicales alusivos a músicas y danzas locales, o en otros casos referentes a músicas indígenas y archivos musicales antiguos. Este cambio, con respecto a los tratados o compendios anteriores que pretendían reunir toda la Colombia folklórica en un solo volumen, hace posible que se conozcan, desde una mayor autonomía y profundidad, las múltiples realidades musicales que conforman el complejo entretejido de la identidad colombiana. Pero la dinámica de las músicas tradicionales es altamente sensible a los cambios de escenarios sociales, y en ese sentido hay que reiterar, como ya se dijo al comienzo de este texto, que la globalización ha tenido como principal referente la música, y Colombia se ha visto transformada en sus prácticas musicales de base, tanto por las interinfluencias foráneas de movimientos urbanos

académicos, como por la difusión entre músicas tradicionales de diferentes contextos. (Músicas andino-llaneras, o mezclas entre músicas del Caribe y el pacífico). El acercamiento de los músicos formados a las tradiciones autóctonas, ha incidido en la evolución de los instrumentos mismos y su interpretación y en trabajos de recuperación a partir de patrimonios orgánicos indígenas en Colombia, existen por lo menos dos experiencias significativas, con los grupos *Yaki Kandru* en Bogotá y *Quiramani* en Medellín en los que se muestran de una parte el reto del músico occidental para producir una música “exóticamente” ajena a su formación, y su interés por acercar a los públicos oyentes a estas sonoridades.

En otro contexto, una significativa apertura al conocimiento musical del mundo, impone el encuentro de culturas musicales aparentemente distantes geográficamente, pero cercanas históricamente, como una de las iniciativas más necesarias para reconfigurar un nuevo corpus sonoro musical para la sociedad del siglo XXI. Un buen ejemplo de ello es la producción sonora *Mozart in Egypt* de Hughes de Courson (1997)⁷, que en una propuesta estética transcultural, reúne los instrumentos y sonidos de Oriente y Occidente, y permite anticipar que este tipo de acercamientos transformarán significativamente las fronteras universales de la música hasta ahora vigentes. En este mismo sentido, las trayectorias sobre coleccionismo y patrimonios musicales del siglo XXI, reunidas desde el CIMCIM⁸, o en el naciente proyecto

6 Cadavid, Luz Mercedes. (1981) Proyección Pedagógica, Artística y Documental: Marco de referencia: Sobre las conclusiones y propuestas de los Seminarios del TRIMALCA. Proyecto PNUD Unesco 1979 y Seminario de Etnomusicología Proyecto PNUD Unesco 1979. Revista de Folclor Emberá N° 1 septiembre- noviembre, Medellín.

7 Huges, de Courson & Ahmed al Maghreby. (1997) Mozart in Egypt. Virgin Classics. Holland. CD Esta producción sin duda marca un hito en la integración de culturas occidentales y orientales al presentar una idónea conjugación entre la obra de Mozart y los cantos e instrumentos tradicionales egipcios.

8 CIMCIM . Es el Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales un comité del ICOM, el Consejo Internacio-

MIM concebido como el primer Museo Global de instrumentos Musicales del Mundo⁹, que en su concepto recuerda a la Cité de la Musique¹⁰ de París obligan a reflexionar acerca de las posibilidades educativas que tienen los Museos especializados en instrumentos musicales para las nuevas generaciones. Una experiencia mundial de la que Colombia no puede sustraerse, en razón de la vitalidad étnica que representa su histórico patrimonio instrumental musical y la necesidad de afianzar anclajes entre su memoria colectiva e identidad cultural de cara al mundo.

Al plantear cual debería ser el universo auditivo de un músico del presente siglo, cuando se han roto las fronteras de la comunicación, que nos colocan en cualquier lugar del mundo para conocer de primera mano su cultura, se advierte que el músico del siglo XXI está permeado por una compleja red de influencias musicales, que empiezan por las de su propio entorno (folclor regional y nacional), que se nutren y transforman con las herencias étnicas de diversos países que a diario se mezclan en los medios de comunicación. La tendencia nacionalista de defensa de valores culturales, es enriquecida ahora por una búsqueda de creci-

miento a partir del descubrimiento de nuevos valores hallados en sociedades remotas.

Bibliografía

- Abadía Morales, G. (1991) Instrumentos musicales Folklore Colombiano. Fondo Editorial Banco Popular. Bogotá.
- Bermúdez, E. (1985) Las Clasificaciones de instrumentos musicales y su uso en Colombia: un ensayo explicativo. Revista colombiana de Investigación Musical. Vol I No 1. Sección de Musicología. Instituto de investigaciones Estéticas. Facultad de Educación y Artes . Universidad Nacional. Enero Junio. Bogotá
- _____, Reseñas p.104.
- _____, Colección de instrumentos Musicales. Catalogo conmemorativo con ocasión de la inauguración el día cinco de marzo de 1986. Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá
- _____, Los instrumentos musicales en Colombia. Universidad Nacional de Colombia. 1985 Bogotá.
- Cadavid, L. M. (1981) Proyección Pedagógica, Artística y Documental: Marco de referencia: Sobre las conclusiones y propuestas de los Seminarios del TRIMALCA. Proyecto PNUD Unesco 1979 y Seminario de Etnomusicología Proyecto PNUD Unesco 1979. Revista de Folclor Emberá N° 1, Medellín.
- CIMCIM., Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales un comité del ICOM, el Consejo Internacional de Museos disponible en: <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/iwas.html>
- Galindo, H. (2003) Catalogación de la Colección de Instrumentos Musicales “Alfonso Viña Calderón” Ibagué 1996 –Centro de Estudios Regionales CERES- Corunversitaria
- _____, (2008) Instrumentarium. Catálogo de la exposición del mismo nombre presentada en el marco

nal de Museos. Que reúne la más grande organización de este tipo en el mundo. Disponible en : <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/iwas.html> (Consultado septiembre 2009)

9 El proyecto The World's First Global Musical instrument Museum se asemeja considerablemente al proyecto de La Cité de la Musique de París, y ha anunciado su apertura al público el 24 de abril de 2010 en Phenix Arizona. Disponible en: <http://www.themim.org/> (consultado septiembre 2009)

10 La Cité de la Musique está ubicada en la parque la Villette de París. Este megaproyecto arquitectónico fue abierto al público durante el Gobierno de François Mitterrand (1981), y reúne en un gran espacio el segundo Museo de instrumentos musicales más grande de Europa, integrado al Conservatorio de París; Centro de investigación y documentación del museo; Mediateca pedagógica, Taller de Gamelán; salas de Conciertos, Biblioteca musical y residencias para estudiantes de música.



Instrumentarium: Las culturas tradicionales vistas desde el patrimonio instrumental musical

- del IV Congreso Nacional de la Música –Etnomusicología - ciencia y patrimonio. Conservatorio del Tolima. Ibagué.
- Girón, I. & Melfi, M. T. (1986) Instrumentos musicales de América Latina y el Caribe. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Centro para las Culturas Populares y Tradicionales (CCPYT) y Centro Interamericano de Etnomusicología y Folklore (CIDEF), Programa Regional de Desarrollo Cultural de la Organización de Estados Americanos (OEA) [Caracas. Venezuela.
- Haine, M. (1988) Expositions d'instruments anciens dans la seconde moitié du XIXe siècle *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 42, pp. 223-240. Societe Belge de Musicologie. disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3687110> (consulta, septiembre 2009)
- Hood, M. (1960), The Challenge of "Bi-Musicality": *Ethnomusicology*, Vol. 4, No. 2, pp. 55-59: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology disponible en: <http://www.jstor.org/stable/924263> (consultado, octubre 2009)
- Malm, W. P. (1985) *Culturas Musicales del Pacífico, el Cercano Oriente y Asia*. Trad. Miren Rahm. Alianza Música. España
- Miñana B., C. (1990). Afinación de las Marimbas en la costa pacífica colombiana; un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia. 34 pag. inédito
- Musical instruments museum. Visitor's guide. (s.f). Editor Pierre Mardaga e MIM. Belgique
- Moens, K. al. *Western Art music*.
- Haine, M. Curator – Head of Department
- Oler, W. M. & Montagu J. P. S. & Hellwig, F. (1970), Definition of Organology . *The Galpin Society Journal*, Vol. 23, pp. 170-174 . Galpin Society . disponible en: <http://www.jstor.org/stable/842101> (consulta, septiembre 2009)
- Otaola, P. (2000) *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: Del "Libro primero" (1549) a la "Declaración de instrumentos musicales" (1555)* Kassel : Edition Reichenberger, primera Edición, España. disponible en: <http://books.google.com.co/books?id=PvKl8L-KGlsC&pg=PA291&dq=sebastian+virdung+1511#v=onepage&q=sebastian%20virdung%201511&f=false> (consulta, septiembre 2009)
- Tranchefort, F.R.. Los instrumentos musicales en el mundo. Versión de Carmen Hernández Molero. 1991. Alianza Editorial Madrid.
- Pelinsky, R. (1995) Relaciones entre teoría y Método en etnomusicología: los modelos de J. Blacking y S. Arom. *Trans. Revista Transcultural de Música*. p.6 disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans1/pelinski.htm>. (consultado, septiembre 2007)
- The World's First Global Musical Instrument Museum. Proyecto en construcción. Anuncia su apertura al público el 24 de abril de 2010 en Phenix Arizona. disponible en: <http://www.themim.org/> (Consultado, septiembre 2009)

Discografía

- Huges, de C. & Ahmed al M. (1997) *Mozart in Egypt*. Virgin Classics. Holland. CD
- Quiramani. (1980). *Música indoamericana*. Medellín. Acetato.
- Totolincho. (2008). *Los pueblos Originarios de América Cantan y Bailan*. Bogotá. CD
- Yayi Kandru (1981). Bogotá. Acetato