



GUÍA	GUIA No. 1	
ASIGNATURA	MUSICA	
GRADO	8vo (OCTAVO) JT	
PERIODO ACADÉMICO	2DO TRIMESTRE 2022	
DOCENTE	CARLOS JAVIER BANDERAS EDWIN RODAS ROBINSON BOLIVAR Contactos: Correo institucional: cjbanderasr@educacionbogota.edu.co erodas@educacionbogota.edu.co robolivars@educacionbogota.edu.co	
DESEMPEÑO DEL PERIODO	<ul style="list-style-type: none">• Define los conceptos básicos de la teoría y la interpretación de la música folclórica colombianos y latinoamericana.• Comprende la construcción básica de los instrumentos folclóricos colombianos y latinoamericanos a través de construcción de los mismos con elementos reciclables	

Conceptos básicos de la teoría y la interpretación de la música folclórica colombiana y latinoamericana.

Antecedentes históricos

Cada cultura del mundo está representada, entre otras cosas, por su música; desde aquella de tribus nativas o de la cultura pop, tiene características que la hacen reconocible, como ocurre con el bambuco en Colombia, el raga en la India, la música celta en Irlanda, el flamenco en España o el country en Estados Unidos. Dichas características otorgan al compositor patrones rítmicos, melódicos, sonoros y tímbricos para el enriquecimiento de su lenguaje musical, que puede entonces combinarse con las técnicas académicas, más exactamente con las técnicas de composición de los siglos XX y XXI; entre ellas, microtonalidad, bitonalidad, serialismo y técnicas extendidas.

Al remontarnos en la historia de la incursión de la música tradicional en la música académica, lo hacemos desde el siglo XIV, con personajes importantes como Philippe de Vitry y Guillaume de Machaut; al unir los motetes con las técnicas rítmicas de la época, que preferían el uso de los compases ternarios y cláusulas que dieron paso a la aparición de los motetes isorrítmicos. A su vez, Machaut, haciendo uso del hoquetus y otras técnicas de composición propias de ese siglo, creó la que se considera como una de las primeras misas polifónicas de la historia, *La Messe de Notre Dame* (Caldwell, 1996).

Más adelante, en los siglos XV y XVI, aparece la misa parodia de la cual uno de sus máximos exponentes fue Guillaume Dufay. Una de las obras más representativas de este estilo es *L'homme armé* (Reese, 1995); luego en el siglo XVIII, John Gay y Johann Pepusch tomaron baladas tradicionales inglesas para dar vida a la ópera llamada *The Beggar's Opera*. Posteriormente y acercándonos a nuestra época, el grupo de los cinco nacionalistas rusos, en el siglo XIX, hizo énfasis en la música folclórica de su nación, incluyendo los cantos gitanos a sus composiciones. Otros como Stravinsky, Dvorák, Bartók, Debussy, Messiaen, Takemitsu, Glass y Fanshawe entre muchos otros, usaron materiales, no sólo de su país sino también de otros lugares, como la música de la Isla de Bali, la tradición karnática e hindostán de la India, la música folclórica húngara y los ritmos nativos americanos. Así mismo, se ha implementado la emulación del sonido de algunos instrumentos propios de cada cultura con instrumentos occidentales, como el trombón, el clarinete y el vibráfono, además de los que componen el cuarteto de cuerdas.

En Latinoamérica, quizás el máximo exponente de esta línea de composición con elementos tradicionales es Heitor Villa-Lobos, quien expuso, mediante sus obras, la música tradicional brasilera al mundo y es el ejemplo más claro de la mixtura entre academia y tradición, como se nota, por ejemplo, en sus *Choros*. Otros célebres compositores latinos que incursionaron en este ámbito fueron los argentinos Astor Piazzolla y Alberto Ginastera; los bolivianos Willy Pozadas y Javier Parrado (integrantes del proyecto "uyaricuna, ist'asiñani, nos escucharemos"), y en Colombia, encontramos a compositores como Carlos Guzmán Muñoz, Víctor Agudelo, Manuel Mejía Serrano, Yeison Bedoya y Felipe Corredor, que han realizado música con materiales del folclore nacional e internacional.

Los compositores anteriormente mencionados, tanto de Latinoamérica como de Europa y Asia, se pueden enmarcar en la técnica del primitivismo², sin que en él esté basada toda su obra.

Música Folclórica en Colombia

A continuación, se encuentra una breve descripción de las músicas folclóricas que se han citado en el contenido de este artículo.

• Música folclórica de Colombia

En el libro *ABC del Folklore Colombiano* (Morales, 2012), la música colombiana

está dividida en cuatro regiones - andina, caribe, pacífica y llanera -. Cabe aclarar que, en este artículo, sólo se mencionarán las características de la región andina, donde encontramos compases ternarios y binarios (3/4 y 6/8), en ritmos como la guabina, el bambuco y el pasillo; la instrumentación básica de esta música está compuesta por voz, guitarra, tiple, requinto, bajo y, en algunos casos, la bandola; cuentan con instrumentos de percusión como las cucharas de palo, esterillas, puerca y chucho, entre otros.

La característica melódica de los ritmos anteriormente mencionados corresponde a una estructura binaria de pregunta-respuesta; cada una de éstas, distribuidas en ocho compases. Armónicamente, sus secciones iniciales suelen estar en tonalidad mayor, mientras sus segundas partes están en tonalidad menor y, en algunos casos, se puede encontrar un orden inverso al ya expuesto.

Rítmicamente, la característica que más se destaca es el uso de síncopas en la melodía, contrapuestas a patrones rítmicos estables en el acompañamiento, desplazamiento de acentos y el uso de hemiolas.

Ritmo	Función Tonal	Armonía	Estructura	Tipo de Escala	Instrumentación
Binario y Ternario	Tónica – Sub dominante - Dominante	Tonal - Modal	A-B-C A-B-A Rondó	Diatónica	Voz - Guitarra – Tiple – requinto

Tabla 1 Características de la música tradicional colombiana

Conclusiones

La unión de la academia con la tradición permite preservar lenguajes musicales que representan a un grupo étnico o a diferentes culturas y/o países, mediante la creación de partituras y adaptaciones a distintos grupos instrumentales y corales, que adoptan dichas tradiciones y pueden mantener todas y cada una de sus características, o bien, pueden fusionarlas con técnicas académicas ya sean armónicas u orquestales, que pueden cambiar algunas de las características propias de dichas músicas.

A lo largo de la historia de la música, es evidente que la música tradicional ha impulsado la creación y el desarrollo de algunas de las técnicas de composición de los distintos periodos musicales desde la edad media hasta la actualidad; herramientas métricas, melódicas y tímbricas tradicionales han formado parte del lenguaje musical de los compositores que, sea por rescatar músicas nacionales o por valerse de dichas herramientas, fomentaron la aparición del nacionalismo y de diversas estéticas musicales.

La emulación de sonidos, timbres, métricas y efectos pertenecientes a las numerosas músicas tradicionales es un recurso que, para el compositor, puede llegar a significar un camino en su técnica compositiva; son los elementos y la forma en la que los utiliza los que definen la estética de su música; esto, unido a los diversos lenguajes académicos, le permite llevar a cabo toda una exploración sonora que da como resultado la posibilidad de que su música sea diferenciable de la de otros, como se propone en la obra “Tradiciones Continentales”.

Tomado de https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/9524/RafaelGuillermo_RiveraMejia_2016.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Musicología, historia cultural, y la nueva formulación de las historias de la música en Colombia

A partir la década de los 80 es posible notar un cambio favorable en el rumbo metodológico y epistemológico en los estudios histórico-musicales en Colombia. Aunque desde entonces hasta hoy ha crecido la cantidad de trabajos en este terreno así como el número de investigadores y de centros de enseñanza proclives a estos temas, sobresalen las actividades concebidas desde la sección de musicología del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia. En particular, en cuanto a la historia de la música en la primera mitad del siglo XX se refiere, han resultado especialmente provechosos los aportes de profesores como Egberto Bermúdez, Ellie Anne Duque, Susana Friedmann, Carlos Miñana, y Jaime Cortés, entre otros. A riesgo de dejar por fuera algunas menciones importantes, exploraremos a continuación algunos trabajos significativos producidos por algunos de estos y otros investigadores.

Sin duda, el musicólogo Egberto Bermúdez es uno de los investigadores que más se ha interesado por integrar las perspectivas de la musicología, la etnomusicología y la historia cultural en el estudio del pasado musical de Colombia. Desde comienzos de la década de los ochenta, Bermúdez ha incursionado en una amplia gama de temáticas que incluyen la música indígena, campesina, caribeña, popular y académica, en un dilatado espectro cronológico que cubre los tiempos prehispánicos, el mundo colonial, y la vida musical en Colombia en los siglos XIX y XX. Sus trabajos exhiben un claro interés por combinar una mirada «interna», enfocada en los aspectos musicales propiamente dichos, con una mirada más «externa», que atiende al contexto histórico, social y cultural en el que tienen lugar las prácticas musicales. En otras palabras, se trata del estudio histórico de la música «en sí misma y en el contexto de la cultura», o más breve aún, del estudio de la música por dentro y por fuera.

Con relación a las primeras décadas del siglo XX, cuatro trabajos de Egberto Bermúdez –un libro, dos artículos cortos y un artículo extenso– resultan suficientemente útiles para ilustrar estas ideas.

En primer lugar, publicó en el 2000 el libro *Historia de la Música en Santafé y Bogotá. 1538-1938*, texto que en virtud de la calidad de la investigación, la belleza de la edición, y los CDs que lo acompañaban, no tardó en agotarse en los puntos de venta. Se trata de una obra extensa, bien escrita, y documentada en un considerable rango de fuentes de información, primarias y secundarias. Frente a las primeras sobresalen los materiales musicales del Archivo de la Catedral de Bogotá, documentos incluidos en las colecciones del Archivo General de la Nación, y una extensa gama de vestigios provenientes de artículos y notas de prensa, testimonios legados por observadores directos, partituras, textos educativos, literatura costumbrista y relatos de viajeros, entre otras evidencias. Rompiendo con el modelo tradicional de organizar la historia en sucesivos y rígidos periodos cronológicos, el autor prefiere utilizar un criterio temático para la presentación del devenir de los procesos históricos que examina, teniendo en cuenta los diferentes ámbitos sociales en los que la música tuvo participación. Así, «la música en la Iglesia», la «música doméstica», «la música en las calles y en las plazas», los «espectáculos musicales», y «el estudio de la música», se convierten en las grandes categorías de análisis y exposición, aunadas con presentaciones sobre los «músicos» y los «instrumentos musicales», en un recorrido que abarca cuatro siglos. El resultado es altamente satisfactorio, si bien la narrativa y las interpretaciones dependen casi exclusivamente de los vestigios materiales –documentos, partituras, prensa, etc– dejando por fuera otras variables que también han jugado un papel determinante en la configuración de la historia de la cultura, tales como la memoria o la tradición oral. A pesar de esto, el libro representa sin duda la mejor mirada de conjunto sobre la historia de la música en la capital. Con respecto al siglo XX, casi todos los capítulos ofrecen información y conclusiones muy valiosas y contundentes que retoman con fidelidad los hallazgos obtenidos por otros investigadores, y que además, suelen constituir un aventajado punto de partida para nuevas indagaciones. Resultan particularmente importantes los aportes relacionados con los bailes y las canciones populares, y con el desarrollo de los espectáculos públicos –operas, zarzuelas, y conciertos– a finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, así como con el surgimiento y consolidación de las industrias de entretenimiento –radio y discos– entre 1910 y 1940, y la dilucidación de la manera en que distintos géneros musicales populares se amalgamaron en el escenario artístico capitalino de esos años.

En segundo lugar, en “La música campesina y popular en Colombia. 1880-1930” Bermúdez realiza un balance de las manifestaciones musicales de entonces en relación con las agudas transformaciones que también se pueden percibir a nivel sociocultural en esos años. Como muestra el autor, muchas de las estructuras musicales heredadas de la tradición hispánica (colonial) a nivel de formas de versificación, ritmos e instrumentos, habían permanecido relativamente inalteradas con la entrada del periodo republicano y el transcurrir de las primeras décadas del siglo XIX, pero luego, durante el periodo comprendido entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, es posible

reconocer algunas transformaciones paulatinas pero sustanciales en las expresiones musicales de índole popular. En este sentido, «se afianzan cada vez más los patrones y estructuras musicales de la canción y de la música de baile, ambos elementos esenciales de la cultura de masas europea» y que fueron cruciales en la configuración de las formas y estilos que terminaron por dominar la escena musical popular en Colombia durante la primera mitad del siglo XX. En tercer lugar, en el texto “Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?”, Bermúdez hace una sintética presentación del trasegar de la artes musicales en Colombia durante todo el siglo XX, una historia marcada por el choque de alternativas y propuestas en la constitución de un discurso musical pretendidamente nacional. El autor muestra que a diferencia del siglo XIX, donde el conocimiento de la música universal era escaso y las propuestas nacionalistas estaban «apenas en ciernes», en la primera parte del siglo XX la divulgación de la música europea fue mayor, mejoró la oferta educativa, aumentaron los impulsos compositivos con ínfulas de nacionalismo, y se consolidaron ritmos locales como el pasillo instrumental y el bambuco cantado. Pero por otra parte, Bermúdez explora los diferentes matices involucrados en un debate que fue central entre los músicos colombianos durante casi toda la primera mitad del siglo XX, que versó en la delimitación de las características musicales, líricas e ideológicas que debía exhibir la música nacional, y del que se pueden distinguir dos momentos cruciales. El primero, entre los años 20 y 30 y que giró en torno a la preferencia por lo académico o lo popular; y el segundo, hacia las décadas del 40 y el 50, y que tuvo que ver con la entrada de la música tropical costeña (léase bailable) en el círculo de la música nacional, dominada hasta entonces por la música andina del interior del país.

Y en cuarto lugar, vale la pena mencionar uno de los mejores textos producidos por Egberto Bermúdez hasta el momento, publicado hace cinco años en inglés, y en el que retoma, sintetiza, y amplía muchas de las ideas desarrolladas en trabajos anteriores, pero a la luz de un sugestivo marco narrativo e interpretativo: la historia de la canción. Se trata de un artículo de casi un centenar de páginas, abrumadoramente documentado, y construido sobre todo con base en fuentes secundarias, en un esfuerzo por abarcar un inmenso sector de la bibliografía disponible sobre música colombiana hasta el momento. Una bibliografía que, dicho sea de paso, incluye trabajos de diversa índole, desde monografías académicas, estudios globales y crónicas periodísticas, hasta textos de canciones, catálogos discográficos y documentos de coleccionistas, entre otros materiales. Por esta razón, bien puede considerarse el trabajo de Bermúdez como una reelaboración crítica de una tradición temática que, como vimos, había sido explotada casi exclusivamente desde el estilo empírico propio de la crónica periodística y la recopilación de anécdotas. Dicho en breve, el autor examina el desarrollo de la canción colombiana a lo largo de un siglo, considerando al mismo tiempo aspectos musicales e históricos en torno al protagonismo de compositores e intérpretes, las letras de las canciones y su relación con procesos políticos, sociales o económicos, el desarrollo de la radio y la industria fonográfica en las primeras décadas del siglo XX, y el papel de la música popular en la conformación de identidades regionales y nacionales. Sin duda, este último es uno de los temas mejor logrados y más pertinentes del trabajo. Bermúdez muestra, apoyado de no pocos ejemplos de canciones, que durante las primeras décadas del siglo XX, se hizo cada vez más evidente la exaltación de valores y filiaciones regionales en las creaciones musicales colombianas con el surgimiento de un considerable número de canciones «emblemáticas» o «himnos regionales» en el escenario artístico nacional. Además, aunque «las canciones sobre eventos reales son raras en nuestros repertorios», el autor rastrea algunos ejemplos muy ilustrativos de la vinculación entre textos de canciones y coyunturas noticiosas, como el merengue El toque de queda compuesto por Guillermo Buitrago en alusión a las medidas tomadas luego de la insurrección popular del 9 de abril de 1948 en Bogotá, o el famoso porro de los años 40 El caimán (ó Se va el caimán), atribuido a José M. Peñaranda, que parece llegó a tener fuertes connotaciones políticas en diferentes lugares.

De igual forma, el conocimiento sobre la historia de la música en Colombia también se ha nutrido a partir de los trabajos de la musicóloga Ellie Anne Duque, en particular en cuanto a los siglos XIX y XX se refiere. Sus escritos reflejan un gran conocimiento de las formas estilísticas de cada periodo, y es efectivamente en el análisis de los aspectos estrictamente musicales en donde reside la principal fortaleza de sus escritos. Sin duda esto ha contribuido a la formalización de muchas de las apreciaciones que se tenían sobre el pasado musical del país, particularmente, en relación con el perfil estilístico de algunos compositores. Justamente, en cuanto a la historia musical colombiana de la primera mitad del siglo XX se refiere, sobresalen sus estudios concentrados en el análisis de la

obra musical de compositores específicos, entre ellos, Guillermo Uribe Holguín, Emirto de Lima, Luis A. Calvo, Antonio María Valencia y Luis Alberto Escobar. Así mismo, es bien conocido su trabajo La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX, presentado originalmente como requisito para acceder a la categoría de profesora titular de la Universidad Nacional, y publicado posteriormente dentro de la colección de la Gran Enciclopedia de Colombia. En este escrito, Duque da cuenta del devenir artístico musical en Colombia en los dos últimos siglos, prestándole especial atención a los repertorios disponibles, las preferencias estéticas, y los principales estilos en materia compositiva. Tras algunas referencias sobre la música en los años de la Independencia, la autora explora la conformación de las sociedades de conciertos, la apropiación de un hálito romántico y costumbrista por parte de los compositores, el auge de la ópera en las principales ciudades, y los avances en la educación musical formal. Luego, al entrar en el siglo XX, el protagonismo es para los compositores más destacados en las arenas de la música académica. En virtud de la formación especializada de la autora, la presentación se enriquece con la descripción detallada de los elementos musicales que sobresalen en la obra de estos compositores, cosa lograda por medio del análisis riguroso de sus partituras y la vinculación de sus propuestas musicales con el contexto musical global, todo lo cual, constituye un trabajo musicológico excepcional. Sin embargo, al mismo tiempo, ni la sociedad ni otras músicas ni otras realidades históricas son convidadas al análisis, con lo que «la cultura musical en Colombia» queda definida exclusivamente a partir del despliegue artístico de sus mejores compositores de música académica.

Otros trabajos que privilegian el análisis musical con partituras en el estudio de casos concretos dentro del periodo que nos atañe son los de Mario Gómez-Vignes, León Darío Montoya Montoya, y Ana María Trujillo. El primero, compositor y musicólogo chileno, es el autor de una extensa y detallada publicación centrada en la obra musical del compositor vallecaucano Antonio María Valencia, y que en virtud de su profundidad y rigor a nivel técnico recibió en 1993 una mención honorífica con el premio «Robert Stevenson» de musicología otorgado por la O.E.A.⁴¹ Por su parte, Montoya dirigió una interesante investigación alrededor de la figura del también vallecaucano Jerónimo Velasco, en donde si bien trató de combinar los insumos de su doble formación como músico e historiador, el carácter del trabajo es casi exclusivamente musicológico. Hay en la pluma de Montoya algunas insinuaciones teóricas proclives al terreno de la historia cultural, pero en general, las secciones históricas se limitan a dar un pequeño esbozo biográfico de Velasco y del contexto inmediato de algunas de sus obras, en particular, aquellas que Montoya selecciona para realizar un análisis musical, ese sí (aunque esquemático a ratos) completo y detallado. Con todo, el trabajo de Montoya, y sin duda el de Gómez-Vignes, tienen el gran mérito de recopilar materiales musicales dispersos y de realizar inventarios ordenados y minuciosos del catálogo de obras de estos compositores, tarea por demás útil para las faenas de no pocos intérpretes y educadores. Por último, Ana María Montoya realizó, como disertación en su doctorado en música, una aproximación musicológica muy interesante a cuatro propuestas musicales que, en la forma de composiciones para piano y violín, representan cuatro perspectivas del nacionalismo musical durante el siglo XX en el sector de la música académica. Tras caracterizar los elementos musicales que subyacen a los aires tradicionales que inspiraron las empresas nacionalistas de no pocos compositores, y tras considerar rápidamente el proceso histórico mismo del nacionalismo musical en el país desde el siglo XIX, la autora realiza un riguroso análisis musical de cuatro piezas con el fin de hacer manifiestas cuatro etapas (léase cuatro generaciones) en el desenvolvimiento del nacionalismo musical en Colombia en el último siglo. Los convidados al análisis son: Guillermo Uribe Holguín, Adolfo Mejía, Luis Antonio Escobar y Andrés Posada.⁴⁴

Para terminar esta sección, es indispensable referirse al trabajo de Jaime Cortés sobre La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al día, investigación concebida inicialmente como la tesis de maestría del autor. Se trata de un estudio monográfico a partir de una fuente excepcionalmente rica –la colección de 226 partituras publicadas por el periódico Mundo al Día entre 1924 y 1938– por medio de la cual el autor logra evidenciar aspectos muy importantes relacionados con la sociedad y la cultura musical colombiana en las primeras

décadas del siglo XX. Con un tratamiento muy sistemático de las fuentes, el autor logra realizar una caracterización muy completa de esta colección de partituras en términos de los perfiles de los músicos, el repertorio y los géneros musicales, el contexto histórico-social, y el principal debate en que se inscribió: la delimitación de la música nacional. En efecto, a través de sus páginas y de las partituras que publicaba, el periódico Mundo al día se involucró activamente en una discusión en torno al papel de la música en la definición de lo nacional. No se trataba solamente de divulgar compositores y obras musicales, sino de sentar el canon dominante de lo que era y debía ser la música colombiana. En ese sentido, la muestra de compositores y de obras contenidas en la colección son reflejo del escenario musical de comienzos de siglo así como de la manera en que dichos productos musicales eran apreciados y consumidos por la sociedad en el contexto de las nacientes industrias discográfica y radial.

La escena musical colombiana de la primera mitad del siglo XX estuvo dominada por una prolífica generación de músicos nacidos en su mayoría durante las dos últimas décadas del siglo XIX. Herederos de la tradición costumbrista y de las sociedades musicales del siglo XIX, los músicos de aquella generación gestaron sus obras al amparo de discusiones sobre cómo se debía transcribir un bambuco o cuál era el ritmo “más colombiano”, sobre si la música nacional debía estar inspirada en la música popular –urbana y campesina– o en la música académica europea, o incluso, si tal cosa como la “música nacional” era un proyecto viable en virtud de la fuerte presencia de ritmos y modelos musicales procedentes de otras tradiciones musicales (particularmente, hispánica, norteamericana, argentina, y afrocubana). En estas discusiones, Jaime Cortés profundiza en las posturas de los dos bandos que ya había delineado Egberto Bermúdez en su artículo de 1999. Así mismo, el profesor Cortés procura ubicar a la colección de partituras en su respectivo contexto histórico, particularmente en términos de la vida social, las prácticas culturales, las condiciones económicas, y las coyunturas políticas que exhibía Colombia en los años 20 y 30. En esto resulta interesante e ilustrativa la relación que se establece entre las piezas musicales publicadas y algunas noticias de la época, igualmente cubiertas con entusiasmo por el periódico.

Confluencias de música, sociedad, cultura e historia

Ahora vale la pena considerar algunas propuestas investigativas más que ejemplifican una tendencia especialmente atractiva y vigorosa dentro del rumbo actual de los estudios histórico musicales en Colombia, o al menos, de las investigaciones en ciencias humanas que consideran la música como una variable indispensable en el análisis de la historia de la cultura. Para empezar, el investigador español Jesús Martín-Barbero, experto en antropología y semiótica, es el autor de un artículo titulado “De la telenovela al vallenato, memoria popular e imaginario de masa en Colombia”, en donde la narrativa histórica es subsidiaria de un análisis en torno a la relación entre medios masivos de comunicación, música y cultura popular. Sin proponerse escribir una historia del vallenato ni nada por el estilo, Martín-Barbero examina el proceso a través del cual este género se ha consolidado dentro de la oferta de músicas populares en el país, proporcionando un esquema interpretativo que bien podría adaptarse con facilidad al caso de otros géneros de música popular. Como es bien sabido, las primeras grabaciones discográficas privilegiaron la música andina (bambucos, pasillos y danzas) pero hacia los años 40 ganó más reconocimiento comercial la música bailable costeña y con ella, un género que solo años más tarde se conocería como vallenato. Así pues, de la mano del disco y de la radio, se empezó a consolidar el ya iniciado proceso de desterritorialización de muchos ritmos locales, bien hacia lo regional o lo nacional, es decir, un proceso de ampliación de las fronteras de consumo de estilos musicales determinados, entre ellos el vallenato, con evidentes repercusiones en la constitución de referentes identitarios de tipo regional o nacional.

También dentro de las investigaciones recientes sobre la música popular costeña se encuentra el ya famoso trabajo del antropólogo británico Peter Wade enfocado en el estudio de la interrelación entre los categorías de raza e identidad en el proceso de consolidación de la música popular de la costa atlántica colombiana a lo largo del siglo XX. El autor explora el devenir histórico de la música tropical costeña desde los años 40 en el marco del desarrollo de la industria fonográfica y los procesos de urbanización, haciendo uso de fuentes documentales de archivo así como de un considerable número de entrevistas y de su experiencia de trabajo de campo etnográfico en nuestro país. Wade examina las relaciones entre ideologías de raza y nación, las dinámicas de tradición y modernidad, y en especial, el papel de la música en la configuración de identidades de tipo nacional y regional, mostrando la forma en que se ha gestado una suerte de tropicalización en los gustos y en los referentes identitarios de la nación. Para esto, Wade identifica los discursos identitarios más recurrentes tales como los de hibridación racial o cultural (mestizaje) y los del multiculturalismo, y en los que la música ha tenido un papel protagónico, bien para contradecirlos o para respaldarlos. Así pues, se trata de un texto magistralmente escrito, muy bien documentado, y que cumple su cometido: ver la manera en que una música como la costeña, tan marginal y contraria a los discursos hegemónicos de identidad de comienzos de siglo, logró eventualmente alcanzar un incuestionable éxito comercial y popular, y constituirse en un referente cultural fundamental en la construcción moderna de la idea de nación colombiana. Además de hacer un aporte sustancial al reducido campo de los estudios históricos sobre la música popular colombiana, una de las contribuciones más valiosas del trabajo de Wade es la consideración de la música popular como medio de representación, reflejo, constitución, expresión y negociación de identidades culturales. Todo esto desde una mirada histórica en la que intervienen además filiaciones geográficas, ideas culturales de raza, género y sexualidad, y cuestiones económicas y de mercado, circunscrito por un análisis primordialmente cultural, o mejor, de la música en la cultura. No obstante, salvo algunas pocas transcripciones de partituras, el trabajo de Wade adolece de un consistente estudio de los materiales musicales propiamente dichos, cosa que sin duda hubiese resultado muy provechosa, por ejemplo, a la hora de ampliar el plano comparativo e interpretativo en la relación entre géneros y regiones.

Por su parte, el antropólogo Pablo Mora Calderón escribió “Contribuciones al cancionero infame de Colombia”, un texto que presenta una sintética pero brillante presentación sobre el periodo de La Violencia en Colombia visto desde la música. Lo interesante, más que el recuento de los hechos violentos y políticos ya conocidos, es la consideración de expresiones musicales que, aunque marginales, acompañaron esos acontecimientos, antes, durante y después del período en cuestión. Por ejemplo, algunas canciones dan cuenta de la vida y devenires de guerrilleros emblemáticos como Efraín Valencia (el General Arboleda), Jesús María Oviedo (el General Mariachi) y Guadalupe Salcedo. Dichas manifestaciones musicales han aparecido principalmente a manera de canciones populares, la mayoría ajenas a los círculos comerciales de la industria fonográfica y a los cánones musicales de la llamada música tradicional colombiana. De hecho, muchas de estas canciones presentan características musicales y líricas más cercanas a los corridos mexicanos y se encuentran todavía en el repertorio de intérpretes o conjuntos musicales marginales y muy localizados. Con singular acierto, Mora Calderón combina elementos metodológicos y narrativos propios de la historia, la etnografía, la etnomusicología y la sociología de la música, para elaborar un texto atractivo, con un sustrato investigativo riguroso y original, contundente en sus conclusiones, y que sin duda constituye un aporte fundamental para los estudios sobre la historia de Colombia. En este caso la historia así, a secas, sin más apellidos.

El autor de estas líneas realizó recientemente una investigación centrada en la figura del compositor colombiano Luis A. Calvo (1882-1945) con el ánimo de elaborar una biografía histórica en la que se combinaran aportes epistemológicos y metodológicos provenientes de la antropología histórica, la etnografía y la musicología. En líneas generales, a la vez que se registra el tránsito biográfico del personaje en cuestión y se estudian los principales contornos estilísticos de su obra musical, la consideración de la vida individual es utilizada como ventana (o prisma) hacia temas más amplios relacionados con la historia cultural de Colombia en la primera mitad del siglo XX, entre ellos, la introducción de las industrias del disco y la radio, los modos de visualización de artistas y compositores, la interacción entre artistas y audiencias, la generación del centenario, el mundo sociocultural en el leprocomio de Agua de Dios, la vida económica de los músicos, la delimitación de ciertos gustos estéticos en el ámbito de la música popular y la relación de esto con los incandescentes debates alrededor de la identidad y la música nacional, entre otros asuntos. Así mismo, en virtud de las características encomiásticas y simbólicas inherentes a la

larga tradición biográfica adscrita al caso de Calvo, el trabajo también intenta realizar una revisión crítica de la forma en que se ha construido la imagen histórica de este músico santandereano.

Finalmente, la etnomusicóloga Carolina Santamaría esta por lanzar un libro que a todas luces constituye uno de los mejores aportes hechos recientemente al campo disciplinar de los estudios histórico-musicales en Colombia enfocados en la primera mitad del siglo XX, y para los propósitos de este artículo es sin duda un ejemplo muy interesante de apertura interdisciplinaria. Se trata de *Nacionalistas, ciudadanos y cosmopolitas: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930s a 1950s*, un trabajo que constituye una versión mejorada de la disertación de doctorado en etnomusicología que presentó la autora en 2006, y que por su enfoque disciplinar y su perfil metodológico «se ubica en una posición intermedia entre la musicología histórica, la etnomusicología y los estudios culturales». Por esta razón, y por su interés en realizar un análisis primordialmente sociocultural de la escena musical medellinense (a costa de una relativa disminución en el enfoque musicológico propiamente dicho) hace que el trabajo de Santamaría se ubique en una línea de estudio muy afín con propuestas investigativas como las de Peter Wade. Aunque evidentemente los análisis musicales nunca desaparecen de los intereses de la autora, el énfasis del trabajo recae esencialmente en la identificación «de procesos globales relacionados con la recepción, circulación y los usos sociales que se le da a la música socialmente». Dicho de otra manera, sobresale la intención de «interpretar la evolución de los hábitos de escucha» que se gestaron en torno al bambuco, el tango y el bolero en Medellín entre los años 30 y 50 del siglo XX. En ese sentido, el texto de Santamaría convoca preguntas de investigación que en muchos sentidos trascienden los objetivos tradicionales, recurrentes, y por momentos todavía decimonónicos a nivel historiográfico, de querer escribir una historia «integral» de tal o cual género musical o de la música en uno u otro lugar y en determinado periodo histórico. Y sin duda, al involucrar en ello categorías relacionadas con el «consumo cultural», el «intercambio material de productos culturales» en el ámbito de la música popular, «el disfrute estético», y el «capitalismo musical», así como al abordar cuestiones directamente asociadas a conceptos como identidades colectivas, raza, género, o imaginarios de nación y clase, entre otros, resulta evidente la influencia teórica y epistemológica de disciplinas como la antropología y de corrientes transdisciplinares como los estudios culturales. Confluencias académicas que, vistas en conjunto y aunadas con un riguroso examen de los materiales históricos, enriquecen ampliamente el panorama de la investigación y de la historia musical misma.

La autora examina sucesivamente el desarrollo de identidades colectivas por medio de la consideración de tres «categorías analíticas» (nacionalistas, ciudadanos y cosmopolitas) asociadas directa y respectivamente con el progresivo establecimiento de «hábitos de consumo» de tres géneros de música popular en Medellín: el bambuco, el tango y el bolero. Sin embargo, lejos de asumir una relación unívoca e independiente entre una identidad y un género musical particular, Santamaría muestra la manera en que unas y otros se superponen en el curso de complejos y por momentos contradictorios procesos ligados, por un lado, con el surgimiento de toda una serie de imaginarios modernos de clase y adscripción social y el empoderamiento de múltiples «regímenes de colombianidad», y por otro, con la consolidación de la música popular como principal oferta de entretenimiento al amparo de los discos, la radio, la televisión y las presentaciones musicales en vivo.

Conclusión

La historia de la música en Colombia es un campo disciplinar que si bien convoca un número cada vez mayor de investigadores está aún en espera de su afianzamiento dentro del escenario académico del país. A pesar de contar con una tradición relativamente extensa de trabajos, muchos de estos se han producido desde presupuestos metodológicos poco sofisticados y al amparo de modelos investigativos mayormente desarrollados de forma empírica, lo cual ha sido el resultado de, al menos, dos divorcios implícitamente institucionalizados a lo largo de casi todo el siglo XX. El primero, cimentado en el hecho de que muchos de los trabajos pioneros fueron realizados por escritores poco especializados a nivel histórico y musicológico y que en su mayoría permanecieron más bien al margen de la academia y de sus insumos técnicos y epistemológicos. En consecuencia, muchos de sus trabajos resultan mucho más cercanos, por un lado, al paradigma historicista propio del siglo XIX, y por otro, a prácticas de campo en apariencia afines con la antropología pero manifiestamente empíricas y acríticas. Pero curiosamente, tales enfoques, embebidos además de un estilo mucho más colindante con la crónica periodística y el afán anticuarista, lejos de ser exclusivos de los trabajos gestados en los albores de la musicología histórica en el país permanecen vigentes en varios de los trabajos que sobre la música y los compositores colombianos de la primera mitad del siglo XX se siguen publicando a comienzos del siglo XXI. Y la segunda ruptura, la que protagonizaron musicología e historia, se explica tanto en la entrada tardía de la musicología especializada en el país, como en el poco interés que por mucho tiempo tuvieron los estudios

Otro de los investigadores que ha realizado aportes muy importantes en el estudio de la historia de la música en Medellín durante la primera mitad del siglo XX es Fernando Gil Araque: *Ecos, con-textos y des-conciertos: La composición y la práctica musical en torno al Concurso Música de Colombia 1948-1951* patrocinado por Fabricato (Informe de investigación, Universidad EAFIT, Medellín, 2003). la agenda investigativa de los historiadores profesionales. De hecho, resulta razonable pensar que justamente la escasa atención prestada por la academia al estudio del pasado musical del país tuvo mucho que ver en el establecimiento y la consolidación de esa tradición poco especializada ya descrita.

Sin embargo, aún cuando todavía requiere una mayor maduración en sus prácticas investigativas, la historia de la música en Colombia ha exhibido desde los años 80 avances poco desdeñables, que desde varios puntos de vista son el resultado de la superación de muchas de las limitaciones esbozadas con la consideración del trabajo de los pioneros y sus sobrevivientes. Entre ellas, vale la pena resaltar al menos cuatro cosechas epistemológicas especialmente valiosas. Para empezar, la incursión en el análisis musical (bien de partituras o de grabaciones) con el fin de cuestionarse sobre los sonidos musicales mismos en el pasado, y trascender de paso la recurrente tendencia a reducir la historia de la música al recorrido biográfico de algunos músicos o ciertas instituciones. En segundo término, una cada vez más acusada cooperación entre musicología e historia cultural, no solamente por los aportes metodológicos de cada disciplina sino por la renovación misma de los problemas de investigación que se plantean para las investigaciones. En tercer lugar, la amplitud de los géneros musicales considerados en las indagaciones históricas y en los análisis musicales, así como en las regiones representadas. Aunque todavía sobresale la primacía de la capital, sus músicos y su perspectiva en las historias de la música, poco a poco se han abierto paso estudios que se concentran en la dilucidación de procesos históricos y musicales del todo relevantes en otras zonas del país, y cuyas conclusiones han llegado incluso a cuestionar muchos de los presupuestos que se tenía sobre la construcción histórica de lo “nacional”. Y por último, no hay duda de que de la mano con una mayor apertura hacia lo interdisciplinario, y en particular, al amparo de un diálogo más fluido entre los asuntos musicales del pasado y algunos enfoques conceptuales provenientes de la antropología, la sociología y los estudios culturales, el escenario de las historias de la música se ha tornado mucho más interesante, y sin duda, más académico y más formal a nivel teórico y metodológico. De todo ello, sobresalen los trabajos que, sin descuidar la mirada «internalista» (musicológica) han llevado a un plano de mayor consistencia los esfuerzos por realizar estudios de la música en la cultura y en el contexto de sociedades y momentos históricos determinados.

El anterior texto ha presentado una selección de trabajos que resultan significativos y en cierto modo ilustrativos de la manera en que se ha dado un tránsito desde la crónica anecdótica hacia la interdisciplinariedad en el terreno de los estudios sobre la historia de la música en Colombia concentrados en la primera mitad del siglo XX. Salta a la vista el hecho de que las mayores debilidades así como las mejores propuestas han tenido que ver respectivamente con un mayor distanciamiento y con la eventual alineación en las perspectivas de la historia, la musicología, la antropología, y otras disciplinas en donde la indagación por el pasado musical ha entrado a ser parte de sus agendas

investigativas. Sin lugar a dudas, todavía es largo el camino por recorrer pero igualmente amplias y promisorias son las herramientas y los medios a nuestra disposición.

Tomado de:
http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/files/9514/5615/3048/3E_Ensayo_bibliografico_Historia_de_la_musica_en_Col_primera_mitad_siglo_XX_para_ACHSC.pdf

LOS COTIDIAFONOS

¿Qué es un cotidiáfono? Un cotidiáfono es un instrumento fabricado con materiales de deshecho (latas, cajas, botes, cuerdas, tetrabriks, chapas...). Dichos materiales serán reciclados pasando a formar parte de un nuevo instrumento musical.

Los niños y niñas tienden a fabricar por naturaleza instrumentos. Esto se relaciona con la capacidad creadora infantil, la necesidad biológica de acción e interacción. El hecho de tocar instrumentos permite exteriorizar sus sensaciones y emociones, además los involucra en el sentido social de compartir, ser una parte que integrará un todo armónico (una pequeña orquesta o banda).

La construcción de instrumentos cotidiáfonos es una actividad que posibilita la exploración sonora y el descubrimiento de las cualidades del sonido en los diferentes materiales utilizados. Favorece la acción de escuchar, la comparación de los distintos sonidos logrados, la correspondencias entre textura y tamaño de los objetos sonoros y el sonido resultante. Desarrolla la expresión sonora y la creatividad.

OBJETIVOS:

- Conocer el sonido y sus cualidades a través de la construcción de instrumentos.
- Fomentar la creatividad y el trabajo modalidad Taller.
- Desarrollar la percepción auditiva y la creatividad.

ACTIVIDADES

1. Realizar la lectura de los conceptos básicos de la teoría y la interpretación de la música folclórica colombiana y latinoamericana, y la (Musicología, historia cultural, y la nueva formulación de las historias de la música en Colombia) realizar en el cuaderno de la materia musica, un ensayo, con el resumen con las ideas principales de las lecturas.
2. Realizar la creación del cordofono usando materiales reciclables siguiendo las instrucciones del procedimiento

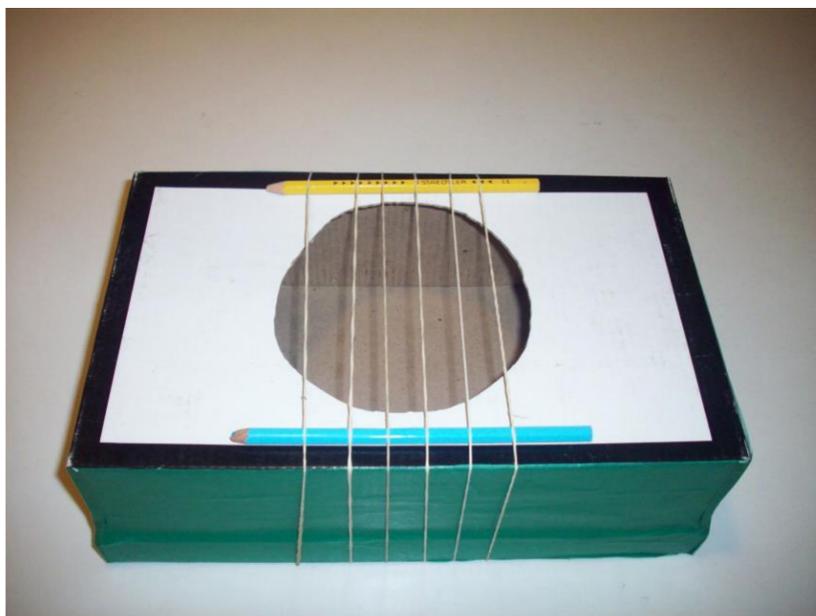
Cordófono:

Materiales:

- 1 caja de zapatos
- 6 banditas elásticas
- dos varas de madera (o lápices)
- cinta de embalar
- cúter

Procedimiento:

Cerrar la caja, uniendo la tala con el cuerpo con cinta de embalar para que no se abra. Luego hacerle un agujero con un cúter en la base inferior. Paso siguiente, pasar las banditas elásticas y colocar las varas, una a cada lado.



3. Realizar la creación de las maracas usando materiales reciclables siguiendo las instrucciones del procedimiento

Maracas:

Materiales:

- rollos de papel higiénico
- rollos de papel de cocina
- piedras
- papelitos cortados
- cinta
- redondeles de cartón (para cerrar por los extremos)
- decoración a elección

Procedimiento:

Muy fácil. En este caso una maraca grande tiene piedras y la otra papelitos, y una maraca chica tiene piedras y la otra papelitos.

Cortar 4 círculos del tamaño de la boca de los rollos, pegar un extremo del rollo solamente.

Colocar las piedras o papeles, y cerrar por el otro extremo.

Luego decorar.



4. Realizar la creación del Aro con Tapitas usando materiales reciclables siguiendo las instrucciones del procedimiento

Aro con tapitas:

Materiales:

- alambre
- tapas de gaseosa
- clavo para agujerear
- tela

Procedimiento:

Hacer un círculo con el alambre e ir enhebrando en las tapitas ya agujereadas. Luego juntar las dos partes del alambre y contornearlas con una tela para que no quede ningún extremo que pueda lastimar.



AUTOEVALUACIÓN

Se realizara autoevaluacion al final del periodo academico mediante formato encuesta FORMS.

