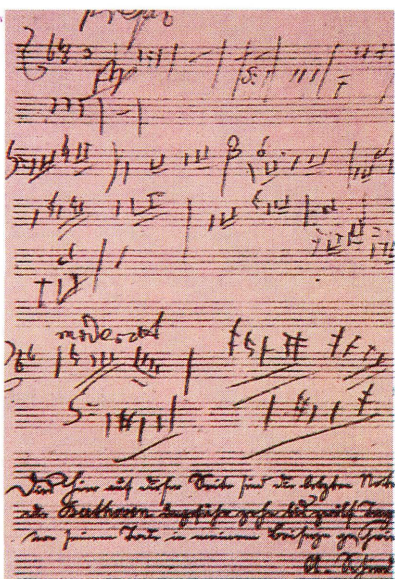
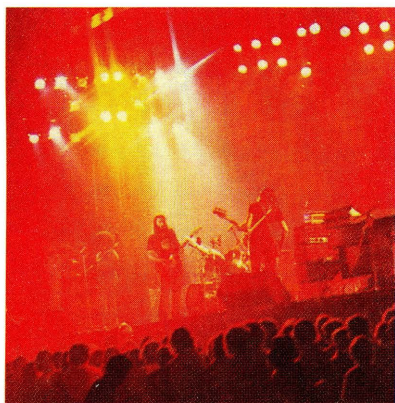


Por: Ana María Ochoa Gautier
Licenciada en Musicología y Flauta
Magister en Etnomusicología y Folclor
Universidad de Indiana

HACIA UNA MÚSICA SIN FRONTERAS



PÁGINA FINAL DE UNA COMPOSICIÓN DE
BEETHOVEN CON ANOTACIONES
DE SU PUÑO Y LETRA.

Tomada de Fascículo Colección Clásica. No. 3

LA MÚSICA NO HA SIDO SIEMPRE TAL COMO LA OÍMOS Y ENTENDEMOS HOY. SUS ESTUDIOSOS HAN DESARROLLADO DIFERENTES FORMAS DE ANÁLISIS PARA COMPRENDER LA COMPLEJIDAD Y DIVERSIDAD MUSICAL, A TRAVÉS DE LOS CAMBIOS HISTÓRICOS, CULTURALES O SOCIALES POR LOS QUE HA PASADO. LAS NOCIONES UTILIZADAS EN ESOS ANÁLISIS HAN LLEGADO A AFECTAR DESDE LAS ESTRUCTURAS DE LAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS, HASTA LOS FESTIVALES MUSALES. ESTE ARTÍCULO NOS EXPONE ESTA SITUACIÓN.

La música no es sólo una de las grandes formas artísticas que el hombre ha creado a lo largo de los siglos, sino una expresión de las condiciones históricas, sociales y políticas vividas en determinado momento. Dos disciplinas estudian el hecho musical como tal: la musicología y la etnomusicología. A través de ellas nos hemos dado cuenta que las tipologías y los sistemas simbólicos mediante los cuales hemos analizado la música, están profundamente anclados en los momentos políticos, sociales y culturales de donde emergieron.

Tradicionalmente hemos dividido el estudio de la música en tres categorías principales: la música folclórica, expresada en la música rural o «todos los tipos de música tradicional que encontramos en la civilización occidental»; la música clásica o «erudita» como la música asociada a la tradición clásica occidental y la música popular, que se ha definido en general como aquella música, producto de los procesos de urbanización y consolidación de los medios masivos de comunicación.

Estas tipologías se consolidan durante el siglo XIX, en el momento en que la música —tanto clásica como popular— comienza a ser producida para un público burgués masivo.

Durante este período también se forjan las disciplinas de musicología y etnomusicología, que entrarán al siglo XX con una fuerte influencia del positivismo científico y de las teorías evolucionistas y difusionistas que se desarrollaron a finales del siglo XIX. Este sistema de clasificación nos ha permitido diferenciar músicas que responden a distintos contextos sociales, pero desafortunadamente en lugar de concebirlo como un esquema de aproximación que nos permite comprender la diversidad musical, con frecuencia lo hemos utilizado de forma rígida (a la manera de clasificaciones científicas) oscureciendo la verdadera riqueza creativa que encarnan las diversas músicas del mundo. En la construcción de los imaginarios simbólicos asociados a cada una de estas clasificaciones musicales se tejen los valores ideológicos que las sustentan, haciendo rígida su conceptualización.

MÚSICA FOLCLÓRICA

El concepto que más se identifica con la definición de música folclórica es el de tradición. La afirmación de lo tradicional asociado a lo comunitario en el folclor surge en el siglo XVIII, en reacción a las ideologías de la ilustración y del capitalismo industrial en donde los valores fundamentales son aquellos de la razón, el individualismo y el progreso. En la construcción del mundo moderno, la música folclórica

ca se convierte en el símbolo que encarna todos los valores opuestos a la Ilustración o sea aquellos del pasado histórico, de lo local y de lo comunitario.

Además, el folclor ha estado frecuentemente asociado a movimientos nacionalistas. Johann G. Herder (1744- 1803) postula que la identidad de un pueblo reside en la posesión de un lenguaje común cuya máxima expresión es la canción folclórica.

Este punto de vista ha sido frecuentemente la fuente que ha inspirado movimientos musicales de recuperación cultural o movimientos culturales nacionalistas. La asociación de la música folclórica con el nacionalismo frecuentemente ha llevado a enfatizar la historicidad de los géneros musicales folclóricos postulándolos, románticamente, como poseedores de la verdadera identidad y autenticidad de un pueblo y llevándonos a confundir la noción de tradición con la de pasado histórico. Ya sea como producto de un nacionalismo romántico o de la razón dualista, los folcloristas han tendido

a hacer énfasis en aquellos elementos ideológicos contrarios a los promovidos por la Ilustración.

Los problemas con la noción de tradición generalmente surgen cuando perdemos de vista la relación de equilibrio entre los procesos de tradición y cambio. La tradición es aquello que nos permite hilar pasado, presente y futuro de una forma dinámica. De allí que muchos de los estudios contemporáneos sobre folclor adoptan una posición en donde se explora cómo se constituye la historicidad de los géneros folclóricos y cuáles son los elementos mediante los cuales se va construyendo la tradición en el presente.

MÚSICA CLÁSICA

Desde el siglo XIX, cuando la música clásica comienza a ser producida para un público burgués masivo, se le asocia con dos valores fundamentales: el de autonomía —esto es, libre de presiones sociales y políticas— y el de universalidad. Los análisis matemáticos y acústicos que utilizamos para explicar la música clásica y el vocabulario complejo de



análisis musical que empleamos al realizarlos, ha hecho que frecuentemente rodeemos esta música de un aura mítica, y la concibamos como aparentemente libre de presiones sociales y políticas. Obviamente las relaciones matemáticas que caracterizan la música clásica, sí existen. El problema surge cuando este tipo de análisis se utiliza para justificar la noción de ausencia de asociaciones ideológicas en la música.⁽¹⁾ Por otra parte, su aparente universalismo, se debe más a la expansión colonialista europea, que a cualquier valor intrínseco de «progreso» que pueda tener.

Se forjan entonces una serie de opuestos: progreso/tradición; individualismo/comunidad; nacionalismo/universalidad; razón/espíritu —que van marcando una concepción dualista, con la música folclórica representando un polo y la música clásica otro, estudiado uno por el folclor y la etnomusicología y otro por la musicología y la teoría musical.

Este dualismo musical se reafirma con la asociación de las nociones de evolución y progreso, en don-

de se postula la aparente «evolución» de la música cuando va perdiendo sus características folclóricas y adquiere elementos que se valoran en la música clásica, o en la apreciación de lo folclórico y lo popular sólo cuando ostenta las características musi-

cales generalmente asociadas con la música clásica tales como una armonía compleja y un virtuosismo instrumental. Este es por ejemplo el caso del jazz.

**TRADICIONALMENTE
LOS ESTUDIOSOS DE LA
MÚSICA LA HAN
DIVIDIDO EN TRES
CATEGORÍAS;
FOLCLÓRICA,
CLÁSICA O "ERUDITA"
Y POPULAR**

MÚSICA POPULAR

La música popular, asociada al comercialismo de los medios masivos, fue rechazada durante mucho tiempo por las disciplinas musicales, y se ha constituido como un objeto válido de estudio solo durante los últimos 20-25 años, desde disciplinas como la comunicación social y la etnomusicología.

Durante los últimos años estas categorías musicales y la razón dualista que se ha tejido en torno a ellas, se han ido erosionando debido a los procesos de hibridación musical que se están dando a nivel mundial. A través de la internacionalización de la industria musical y del resurgimiento de nacionalismos, conflictos étnicos y procesos de desterritorialización, frecuentemente se mezclan músicas locales, regionales, nacionales y transnacionales mostrándonos que la realidad cultural desborda los conceptos mediante los cuales definimos cada categoría musical, desmoronando así las nociones que han sostenido esta razón dualista. Respondiendo a esta realidad, etnomusicólogos, musicólogos y folcloristas



Tomado de Enciclopedia del Estudiante. Tomo 6.



(1) En el artículo "The blasphemy of talking politics during Bach Year" de Susan McClary, que aparece en el libro "Music and Society" se hace un breve recuento histórico desde Pitágoras hasta el presente que demuestra las asociaciones entre música clásica y análisis matemáticos.

tas han desarrollado diversas formas de análisis desde las cuales se busca comprender esta complejidad y diversidad musical, valorando cada proceso desde su propia realidad.⁽²⁾

Lo paradójico es que las nociones que se han utilizado tradicionalmente para definir cada categoría musical, continúan teniendo vigencia en el mundo que nos rodea, afectando las estructuras de nuestras instituciones educativas, los concursos y festivales musicales, el desarrollo de políticas culturales regionales y nacionales, y las concepciones populares de cómo se define un estilo musical. Se crea entonces un conflicto entre esta realidad de creatividad musical que trasciende las categorizaciones musicales tradicionales, y las estructuras de las instituciones desde las cuales se promueve la música (desde centros educativos hasta los medios de comunicación y el público) que o se adhieren a ellas o están en la actualidad en un proceso de transformación para acomodarse a esta diversidad musical. Veamos un ejemplo.

En la actualidad existe una gran creatividad entre jóvenes músicos interesados en experimentar con las formas musicales de la región andina colombiana. El estilo musical que ellos están creando, generalmente es el producto de hibridación entre los géneros de la región andina colombiana



 BENIGNO "MONO" NÚÑEZ.

andina y músicas provenientes de otras regiones y/o países. Su presencia cada vez más frecuente en los festivales de música andina del país no sólo ha obligado a los organizadores de dichos eventos a ajustarse a esta realidad modificando las bases de sus concursos, sino que además ha generado fuertes controversias entre el público.

En 1992, los organizadores del Festival Mono Núñez crearon tres categorías —autóctona, tradicional y nuevas expresiones— dentro de las cuales se clasificaban los músicos participantes con la finalidad de dar cabida a la diversidad de grupos que

nutren dicho evento.⁽³⁾ La nueva expresión se definió como:

- Un término que identifica a las tendencias o escuelas musicales contemporáneas que utilizan diversas formas actuales de interpretación de la tradición de la música andina colombiana. Dichas tendencias son cultivadas por intérpretes de formación académica (formal o no formal) o empírica, cuyo bagaje musical y técnico sumado a sus necesidades de expresión artística protagonizan propuestas evolutivas en el contexto de la tradición andina.⁽⁴⁾

Esta clasificación dio nombre propio a la controversia que se venía gestando alrededor de estos jóvenes artistas, generando diversas manifestaciones en pro y en contra de las Nuevas Expresiones.

Los primeros en reaccionar fueron los mismos músicos afectados por dicha definición. Tomemos un caso. En Noviembre de 1993, el Grupo Bandola de Sevilla, Valle, organizó el «Primer Encuentro de Nuevas Expresiones de la Música Andina Colombiana» con el objetivo de definir, a partir de las experiencias musicales de los participantes, las implicaciones de la noción de Nuevas Expresiones. Estuvieron allí grupos como Tierra Caliente de Ibagué, el tiplista y compositor Juan Pablo

(2) Desde la etnomusicología por ejemplo encontramos modos de análisis influenciados por la etnolingüística, en los cuales se busca respetar las categorizaciones y valores que se promueven desde las mismas culturas musicales que se investigan. Como ejemplo, ver los libros de "Sound and Sentiment de Steve Feld y Moving away from Silence" de Thomas Turino. En la musicología encontramos textos que buscan complementar la riqueza del análisis formal musicológico con un análisis sociológico de las estructuras musicales. Ver el libro "Music and Society" editado por Richard Leppert y Susan McClary.

(3) Esta clasificación no estuvo vigente en el Festival de 1995 debido a que se planteó una reforma radical del concurso. En las definiciones de cada categoría planteada por el concurso encontramos elementos de las tipologías descritas en este artículo. Para un análisis detallado de estas categorías ver Ana María Ochoa, El festival Mono Núñez ante la diversidad cultural. Revista Universidad de Antioquia Vol LXIII, No. 236, abril-junio 1994,

(4) Bases del concurso y formulario de inscripción. XX concurso de música andina de Colombia, p.4. Nótese la asociación de la nueva expresión con el concepto de evolución musical.

Hernández, y los compositores Gustavo Adolfo Renjifo, Luis Enrique Aragón y John Jairo Torres, entre otros. Las discusiones y ponencias giraron en torno a una diversidad de temas relacionados con la música andina colombiana: desde la definición de sus géneros musicales hasta su presencia (o ausencia) en los medios de comunicación. Tomemos solo un aspecto: el de la noción de tradición.

En el Encuentro de Nuevas Expresiones se vio cómo el proceso de incorporación de influencias de músicas provenientes de otras regiones ha caracterizado diversos grupos y géneros de música andina a través de su historia. Los músicos expresaron que la característica de experimentación musical no es exclusiva de los grupos de Nuevas Expresiones, sino que ha existido de diversas maneras a través de la historia de la música andina colombiana. Estos músicos no ven su estilo experimental como opuesto a la tradición, sino

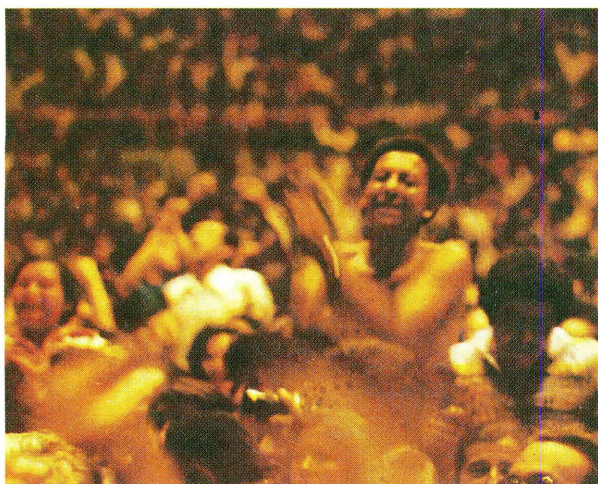
al contrario, como parte del proceso que le da continuidad en un quehacer musical dinámico, que toma como punto de partida los géneros de la música andina colombiana.

En algunos grupos tales como el grupo Bandola de Sevilla o Nueva Cultura de Bogotá, esta dinamización de la tradición reside no sólo en la creación de un estilo musical, sino también en la generación de proyectos educativos que incorporan su propuesta estilística. Estos músicos hacen énfasis en la relación dinámica que existe entre pasado y presente, buscando la vigencia de lo tradicional a través de un proceso creativo experimental. Su concepción de la tradición es producto del proceso histórico de cambio musical que ellos han gestado y vivido durante los últimos veinte años.

Sin embargo, entre un sector del público que asiste al Mono Núñez en Ginebra, Valle, se piensa y siente que la presencia de estos grupos en el Festival está acabando con la música

andina colombiana y que, al acogerlos, los organizadores del Festival son responsables de un proceso destructor de la tradición. Generalmente lo que este público añora es el estilo musical que se consolidó entre las décadas del treinta y del sesenta a través de los medios de comunicación como el estilo característico de la música andina colombiana representado por duetos como Obdulio y Julián o Garzón y Collazos. La paradoja es evidente ya que este estilo musical es, a su vez, producto del proceso de urbanización y consolidación de los medios de comunicación en Colombia durante ese período histórico.

Encontramos aquí una concepción radicalmente opuesta de tradición. Para este sector del público la tradición se define como la preservación y conservación de la música andina colombiana. La vigencia de la tradición radica en la valoración de los elementos no-cambiantes de la música, en una búsqueda de la



Revista de la 30 FERIA de Cali



"COMPOSICIÓN" OBRA
ABSTRACTA DE KANDINSKY
The Classical Collection Vol. 21

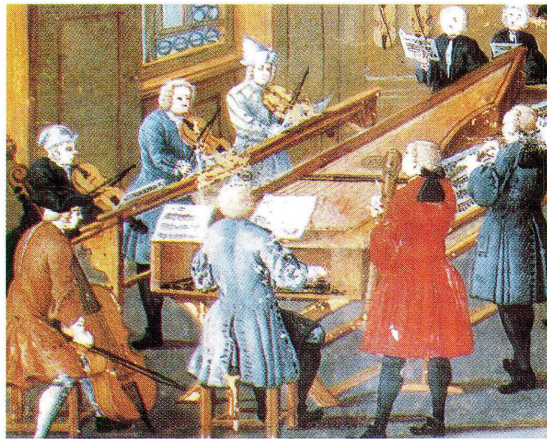
presencia intacta del pasado histórico en el presente. Esta definición de tradición se desprende de aquellas concepciones que asocian el folclore con una concepción romántica del pasado. Desde esta perspectiva se le da validez estética sólo a aquellos estilos musicales que se ajusten a las normas de preservación de la música andina colombiana valorada por este sector del público, y se construye este estilo como portador auténtico de la tradición.

Encontramos por lo tanto, que alrededor de la música andina colombiana contemporánea se tejen dos imaginarios radicalmente diferentes. El problema que enfrenta el Festival Mono Núñez en la actualidad es el de tratar de dar cabida dentro de su estructura a estas dos concepciones de la tradición; la una generada por los procesos contemporáneos de hibridación artística; la otra por la asociación histórica que ha existido entre el folclore y la valoración del pasado.

El problema no es sólo de las alianzas afectivas que generan los distintos estilos musicales (gene-

AUNQUE ALGUNOS MÚSICOS PIENSAN QUE SE TRATA DE UN PROCESO DESTRUCTOR DE LA TRADICIÓN, OTROS ASEGURAN QUE LA EXPERIMENTACIÓN MUSICAL HA EXISTIDO, DE DIVERSAS MANERAS, A TRAVÉS DE LA HISTORIA COMO PARTE DEL QUEHACER MUSICAL.

ralmente queremos escuchar aquellas sonoridades que sentimos cercanas a nosotros) sino también ideológico al confrontarse dos maneras de concebir la relación entre tradición y folclore. Es así como en los procesos de apertura hacia concepciones no esquemáticas de los procesos musicales frecuentemente encontramos (tanto a nivel institucional como académico como popular) la persistencia de los imaginarios que se han tejido en torno a la formulación clásica de las tipologías musicales.&



The Classical Collection Vol. 21



Muy interesante. Año 6. No. 69

WOLFGANG AMADEUS MOZART
TIENE Y HA TENIDO GRANDES
INTÉRPRETES. PARA EL SIGLO
XX EL ES, SIMPLEMENTE,
LA MÚSICA.



PARA SABER MÁS

- Bauman, Richard. 1992. *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. Oxford: Oxford University Press: 29-40.
- Liste, George. 1972. *Folk Music and Folklife*. Chicago: The University of Chicago Press: 363-380.
- McClary, Susan. 1992 [1987]. *Music and Society: The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press: 13-62.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.