





3. DE LA ESTÉTICA DE LA MÚSICA EN TRES OBRAS COLOMBIANAS

Concierto para piano y orquesta en la menor, Goé Payary y Ciénaga de Oro

Los anteriores capítulos han permitido encontrar ciertos vacíos dentro de las investigaciones y reflexiones realizadas sobre la estética y la estética musical; se destaca la carencia de reflexiones sobre estos temas en América Latina, hecho que genera ambigüedad en los análisis de la historia socio-musical o de las obras, al confundir la estética con el estilo musical; este hecho, posiblemente, ha limitado el acercamiento de la filosofía a esta expresión cultural, pues encuentra que no existe un problema para ser investigado; entonces, se hace necesario presentar un proyecto que permita articular la disciplina filosófica y la musical. En este capítulo se intentará explicitar las propuestas estéticas musicales presentadas en tres obras colombianas escritas durante las dos últimas décadas del siglo xx en el país por tres famosos compositores, ganadores de reconocimientos nacionales e internacionales a su obra; para ello se tendrán en cuenta la definición de estética musical, las cuestiones sobre la música latinoamericana y el recorrido histórico, como antecedentes fundamentales que permitirán la contextualización sobre el tema por desarrollarse en este capítulo.

Este tercer capítulo es quizá el primer estudio interdisciplinario entre la música y la filosofía latinoamericana, que convergen en sus características históricas y en ciertas cuestiones enmarcadas en lo social, lo racial, lo político y lo cultural. Al igual que el filósofo latinoamericano plasma sus ideas de acuerdo con aquello que le parece propio de la reflexión que se debe realizar en el subcontinente, el compositor plasma sus ideas respecto al medio en el que encuentra con otro lenguaje, intentando crear aquello que le parece bello de su experiencia, su entorno y lo que desea comunicar.

Para desarrollar el propósito anunciado, el capítulo se divide en tres partes; en la primera se presenta el modelo estético por utilizar, en la segunda se aplica el modelo a las obras elegidas y en la tercera se exponen las perspectivas que se pueden proponer a partir de esta investigación. El análisis estético de los opus elegidos requiere la escucha de la música antes de leer el texto. Infortunadamente no fue posible incluir a todos los compositores que han escrito música de alta calidad y reconocimiento durante la segunda mitad del siglo xx; los incluidos se seleccionaron debido a que hay poca documentación y conocimiento de sus obras en los ámbitos académicos y, por supuesto, en el público general, y también en homenaje a su trayectoria, buscando su difusión a través de este trabajo.

3.1 ANÁLISIS ESTÉTICO: TRES OBRAS, TRES COMPOSITORES DE COLOMBIA

El objetivo de esta parte es explicitar la estética musical presente en tres obras de distintos compositores colombianos de finales del siglo xx; para ello se requiere de un modelo de análisis que permita dar cuenta de la estética, recurriendo a otras disciplinas como la historia, los estudios culturales y el análisis musical. Lo anterior, sin caer en la exposición de la obra desde los aspectos que le competen a la teoría de la música. Además, para ello también es necesario tener en cuenta dos elementos fundamentales dentro de la música latinoamericana, que fueron expuestos en el capítulo I al tratar el tema de las cuestiones de la música latinoamericana; el primero, que se centra en ubicar una diversidad de posiciones estéticas, es ratificado en la reconstrucción histórica de América Latina, en donde el siglo xx genera todo tipo de obras con tendencias universalistas o nacionalistas; el segundo elemento, que está presente en los capítulos anteriores, es la imperiosa necesidad de transmitir en la música "aquello" que "debe" identificar al latinoamericano con su cultura; Dante Grela lo expone así:

Hay ciertas características que, sin duda, se presentan como inherentes en profundidad a la creación artística de Latinoamérica (tanto general como en el caso específico de la creación musical). Y creo, al respecto, que dos de las que se imponen con marcada presencia (y, particularmente, dentro de la creación musical latinoamericana del siglo xx), son:

- a) **La constante coexistencia de posiciones estéticas** de una fuerte diversidad, dando lugar a un caleidoscopio sumamente variado de productos creativos;

- b) **El planteo de la noción de identidad cultural** respecto de la cual un gran número de compositores se ha venido interrogando, y, consecuentemente, llevando a cabo una toma de posición a través de su obra (y en muchos casos, también mediante el planteo conceptual), (2000-2001, p. 75).

Por lo tanto, hay que tener presentes estos dos factores como parte del modelo de análisis estético que se propondrá a continuación, aclarando que la apreciación de la belleza en la música estará siempre mediada por lo personal, pues, como en toda reflexión estética, existen dos componentes: el objeto, para el caso de la música, lo que causa la inspiración de la obra y la obra, y el sujeto, para el caso de la música, el compositor, el intérprete y el oyente, quienes giran en torno a dos preguntas fundamentales: ¿qué es lo bello? y ¿por qué alguien siente la experiencia de que algo es bello? Preguntas que recuerdan lo expuesto por Randel en el capítulo I, como incógnitas fundamentales de la estética musical, las cuales se resumieron en la obra musical como una pregunta lógica u ontológica, y el contenido musical como la "excitación" que genera la música.

Así pues, el modelo de análisis estético de la música colombiana se sustentará en la definición propuesta en el primer capítulo: la estética de la música es *la disciplina que se encarga del estudio de lo bello en la música; y lo bello será determinado a partir del contexto geográfico, socio-histórico, por la proporción de la forma conjugada con la técnica de su escritura, por la expresión y el contenido de la obra musical*. Si se tienen en cuenta los aspectos que se deben revisar a la hora de emitir un juicio estético, se plantean los siguientes criterios para analizar una obra:

3.1.1 Criterios propuestos para realizar un análisis estético

Los criterios que se exponen a continuación permitirán al hermeneuta, o analítico de la música, organizar de forma ordenada la información que se necesita para entender la totalidad de la obra. Con el ordenamiento dado se puede indagar sobre su origen, la ideología y lo que se percibe de ella a partir de los dos primeros preceptos. El origen permite conocer la ubicación cronológica y espacial de la composición, además de investigar sobre la experiencia artística y estética de su creador. La ideología permitirá observar qué está contenido en la obra, teniendo en cuenta el material temático musical y reflexivo escrito por el autor. El último criterio se centra en la comprensión del origen, en el contenido y, si fuese posible, en el propósito mismo de la obra, por parte de quien realiza el análisis, para luego hacer explícito el

componente ideológico y lo bello de la composición musical. Obsérvese la evidencia.

1) El porqué de la obra

¿Cuál es el contexto socio-histórico y geográfico de la obra? Es indispensable la ubicación temporal y social de las obras por analizar, pues la obra es reflejo de determinada cultura: "Las obras son una entidad histórico-social, un producto del hombre y su historia que tiene su raíz y origen fundamental (aunque no único) en la expresividad de la voz humana" (Adorno, 2000, p. 12). Conociendo este aspecto será más fácil su comprensión y su articulación con el momento histórico de su creación, interpretación y aceptación del público. Al ser un reflejo de la cultura, transmite los parámetros impuestos por esta para considerar bella la obra y buscar en ella los valores propios:

Lo principal que entrega la historia sobre la apreciación de lo bello, para nuestro objeto, son valores, incluyendo a su respecto criterios, categorías y, sobre todo ejemplos de lo que se acepta como acreedor de este predicado. Una relación óptima de recepción de la obra de arte en una época determinada goza de una gran extensión de la validez de sus valores aceptados los que, con frecuencia, lleva no sólo a generalizar prematuramente sobre los mismos para otras sociedades, sino que aún para todo tiempo y lugar (Becerra, 1986).

Acerca de la pregunta por el contexto geográfico y de la necesidad de su ubicación, se puede decir que es opcional para el analista, ya que no todas las obras requieren de esta explicación, solamente aquellas que se apartan de la historia y el lenguaje de la música europea. Entonces, al indagar por las diferentes músicas que se hacen en el mundo o en periodos diferentes, incluir el contexto geográfico toma una relevancia inesperada, ya que las costumbres y la misma geográfica influye en el modo de ser. Zamacois comenta:

Si se tienen en cuenta las diferencias raciales y de situación geográfica de los pueblos, aunque únicamente se consideren dos grandes grupos, Occidente y Oriente, con las historias respectivas de su cultura y de su civilización, ya deberá aceptarse la existencia de una diferencia inicial en la concepción de Belleza y, como consecuencia, la de dos tipos distintos derivados de la sensibilidad, a la vez distinta, de occidentales y orientales (1990, p. 8).

¿Quién la creó? Dentro de la comprensión de la obra es necesario preguntarse por su origen, y en este criterio es donde entra a actuar el compositor; porque las obras no son autónomas, fueron el medio de expresar "algo" por "alguien", con los procesos requeridos para hacerlo:

"Lo que importa no es el qué, sino el porqué" [frase dicha por Pierre Boulez]. Aquí tenemos una novedad muy importante porque Boulez está introduciendo al compositor en el análisis. Lo que está diciendo es que la obra en sí misma no es autónoma, si uno pretende desentrañar algo verdaderamente valioso de ella en todo momento debe hacer referencia al creador que la concibió: El "porqué", por supuesto, nos remite al compositor y a la enorme cantidad de decisiones que toda creación necesariamente implica (Ortiz, 2004).

Entonces, la relación entre compositor y obra será fundante; conocer su biografía corroborará el contexto socio-histórico de la obra, y su trayectoria compositiva permitirá acercarse al conocimiento de *cuál es la experiencia de lo bello que posee el autor*.

2) El qué de la obra

¿Cuál es el lenguaje y la forma de la obra? Este aspecto netamente musical permite al oyente formado en la música distinguir el lenguaje utilizado para la composición de la obra y su relación con el contexto socio-histórico en el que se encontraba el autor. El lenguaje que se plasma es lo realmente tangible en la música: "El objeto es la obra de arte, la notación es su lenguaje-objeto" (Becerra, 1986). Articulado al lenguaje se encuentra la forma, término bastante ambiguo y muy tangible para algo intangible; se refiere a la coherencia del discurso musical, concebido por el compositor como una unidad, a pesar de las partes que se puedan encontrar en él, y como tal, él puede elegir múltiples formas para la organización de ese discurso. Ese discurso es una representación mental para los tres actores de la música: el compositor, el intérprete y el oyente.

El artista, quien proporciona belleza a sus creaciones al atribuirles una forma. La materia trabajada por el arte se convierte en hermosa. La forma no estaba en la materia, más en la mente del artista, antes de pasar por aquella, y no pasa toda, ya que continúa en la mente del artífice, y en la materia no resulta pura tal cual el artista la imaginara, sino cuanto la materia ha obedecido al arte [...] la música que suena nace de otra música superior al sentido (Forns, 1972, p. 276).

¿Cuál es el contenido y la expresión de la obra? Estos dos aspectos están profundamente ligados con los anteriores y, a la vez, mutuamente ligados entre sí, ya que por medio de la forma y el lenguaje se imprime "algo", y ese "algo" se expresa, se comunica. Adorno lo describió así: "El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan y solo hay que descifrar su configuración y no la disolución del enigma. La acción del compositor es casi la de un traductor con la sociedad" (2000, p. 12). Se entenderá esto como lo propuso Dahlhaus dentro de su definición de la estética musical: la música tiene un significado "intencional", ya que cobra sentido cuando el oyente logra captarlo. El develar ese "algo" que tiene la música hace que el oyente se identifique con ello, descubriendo su belleza. Dentro de la corriente psicológica de la estética, "Vischer la conceptuaba como uno de los diferentes grados de nuestra vida afectiva en los objetos, especialmente en los bellos, y cuyo resultado es identificar el objeto con nosotros y a nosotros con el objeto" (Adorno, p. 299). De lo anterior se deduce que existirá una perfecta comunicación entre las partes y con la sociedad en la que mora el oyente:

Todo esto nos lleva necesariamente a considerar la estética como una cuestión social antes que psicológica. No deseamos negar la existencia de una reacción permanente del sujeto receptor ante la obra de arte, en especial en el transcurso temporal de la música. Pero lo que los individuos establecen como conducta respecto de la música es aparte del Ser, como lo es la comunicación misma, un hecho social (Becerra, 1986).

En el arte se transmite la ideología de sus autores, y es en este aparte donde será posible articular el hecho musical con el pensamiento filosófico de cada época, permitiendo encontrar la expresión subjetiva como parte de la construcción cultural; así la obra no se entenderá solamente como "algo" que genera placer y se limita a comunicar formas que no tienen nada que decir del contexto en el que se encuentra. Quien analice el contenido deberá buscar la manera de pensar que fundamenta la composición musical, y de este modo podrá evidenciar la tendencia musical y filosófica que puede contener dicho acto musical.

De lo anterior se concluye que es necesario indagar los problemas filosóficos planteados por la época y encontrar la relación con la obra, pues hacen parte del contenido ideológico de esta. Así pues, al elegir música latinoamericana, necesariamente surgirán las cuestiones propias

de la filosofía del subcontinente, por ejemplo, el hombre, la cultura, la historia, la emancipación, la geografía o el mestizaje, entre otras, inmersas en las distintas composiciones hechas a lo largo de la historia. Estas premisas pueden ser incluidas consciente o subconscientemente por su autor, ya que estas cuestiones han sido constantes dentro de la construcción histórica de América Latina.

En este trabajo se presentan obras colombianas de finales del siglo xx, lo cual permite percibir que esas composiciones incluyen ciertos temas de la filosofía latinoamericana; aunque su temática pareciera distinta entre ellas, se perciben dos cuestiones: la que trata sobre **el mestizaje** y la que refiere a **la tierra**. Sobre el mestizaje se hace referencia necesariamente a la mezcla racial surgida en la Colonia, y posteriormente al mestizaje cultural que se ha desarrollado. Francisco Larroyo comenta que Uslar-Pietri "designa mestizaje al propio hecho, que advirtiéndolo primeramente en la literatura, le ha llevado después a todo el ámbito de la cultura" (1989, p. 15); posteriormente, Larroyo comenta que "el hombre americano debe convertirse en *cruzado* para rescatar su definitiva cultura; una cultura mestiza" (p. 15).

En cuanto a la segunda cuestión, la tierra es otra forma de vivir del latinoamericano; aquí **la tierra está humanizada**. Posiblemente, esta concepción sea parte de la herencia prehispánica que pervive en cada uno de los habitantes de América Latina. Existe un hombre andino, del litoral, de la llanura o de la selva, que se reconoce a sí mismo por su geografía; geografía que modela los otros componentes culturales y es tan vital como él, pues entre los dos se comunican; geografía entendida como la necesidad de un sostén físico de la cultura, un punto de apoyo que recibe la necesidad de estar fijo en un determinado lugar. Esta pertenencia da sentido a la vida. Al respecto, Larroyo dice: "el fundamento telúrico de la cultura entera y *eo ipso* de la filosofía como manifestación superior de esta, actúa por medio del *subconsciente del hombre*, cuya esencia es que confiere sentido a las cosas y obras del mundo en torno" (p. 23).

3) Deducción del análisis

Este aspecto dará cuenta de lo percibido desde los dos planteamientos anteriores, y permitirá la comprensión global de la composición, evidenciando **lo bello de cada obra**, el origen de lo bello (si la obra requiere esta explicación) y el propósito de la obra. El objetivo más importante es establecer qué es lo que hace que la composición musical sea bella y permanezca en la historia. Los otros dos criterios, el origen de

lo bello y el para qué de la obra musical, pueden ser opcionales, teniendo en cuenta el tipo de composición o la época.

Si se eligiese incluir el para qué de la obra, deberá responderse la siguiente pregunta: ¿cuál es el propósito de una obra musical? La respuesta debe ser cuidadosa, evitando especulaciones y recurriendo en primera instancia al diálogo o a las referencias dadas por el compositor; solamente él puede decir con propiedad el propósito de su creación; de lo contrario, la historia puede demostrar que toda la música escrita en cualquier contexto histórico o geográfico, sea occidental u oriental, tiene dos propósitos primarios: el primero **expresa, comunica "algo"**, y el segundo es **utilitario**, crear para una ceremonia, ganarse el sustento o para un concurso. Lo que debe interesar en un análisis estético musical, entonces, es ese 'algo' que se comunica a través de la obra, tanto en lo material como en lo ideológico (refiriéndose a categorías o cuestiones filosóficas, como en el caso de la filosofía latinoamericana).

Así, pues, se crea la obra para ser escuchada, y es cuando sucede el fenómeno comunicativo, que es descrito por Forns de la siguiente manera: "La música ejerce sobre el hombre tan extraordinario poder emotivo, porque tiene *alma*, un contenido espiritual, que da a sus elementos valor expresivo, borrando el significado preciso de cada uno de ellos, para convertirlos en partes integrantes de un todo ideológico, que es la obra de arte" (1972, p. 173). Este fenómeno se genera en dos niveles: el intérprete y el oyente²⁹; dos receptores que actúan de forma distinta, pero con el mismo propósito, que es el goce musical de lo bello que se encuentra en las obras.

3.2 ANÁLISIS ESTÉTICO DE LAS OBRAS

Como se indicó, a través del análisis estético propuesto se examinarán las tres obras seleccionadas, pero como ellas tienen un contexto común, este se describirá brevemente. Las obras son el *Concierto para piano y orquesta en la menor* (1986), de Luis Carlos Figueroa; *Goé Payary* (1982), de Jesús Pinzón, y *Ciénaga de oro* (2001), de Francisco Zumaqué.

²⁹ El intérprete es un receptor activo que debe recibirla y entregarla: "La música necesita ser *interpretada* para llegar al oyente. El intérprete –o intérpretes– [...] como ejecutante, debe estar capacitado estéticamente para comprender la obra de arte y transmitirla a los oyentes, de acuerdo con lo requerido por el estilo que campe en ella y la época y la personalidad de su autor". El oyente es un receptor pasivo, pero a quien está dirigida la obra realmente; la finalidad de la música será para que él la escuche y capte la ideología e intencionalidad de su autor.

En Colombia, los últimos veinte años del siglo xx fueron determinados por diversos factores políticos y sociales que produjeron cambios profundos en cuanto a lo político y lo social; esto determinó un crecimiento en la educación pública y, por supuesto, en lo que se refiere a la educación cultural. Dentro de las políticas culturales que existen en el país desde 1990 se reconoce que en Colombia existe la *pluriethnicidad* y la *pluriculturalidad*, que contempla la *cultura como fundamento de la nacionalidad*.

Desde esta perspectiva se comenzaron a fomentar concursos, festivales de música y conciertos de diferentes artistas que han generado inquietud en el público y en los jóvenes, conformándose así hasta el momento 24 programas de formación musical en el país. Lo anterior ha desencadenado un crecimiento en cuanto a la producción de obras para un público que lentamente se ha ido formando e identificando con los diferentes tipos de música; al igual que los dirigentes se ocupan, también lentamente, de estos asuntos, ya que al parecer otros problemas de tipo social han centrado su atención. Con este panorama, se crearon estas tres obras que a continuación se analizarán. Para entender mejor el estudio y para evitar prejuicios sobre las obras, se sugiere que cada obra se escuche sin haber leído lo expuesto a continuación; posteriormente se leerá y se podrá corroborar lo dicho.

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA EN LA MENOR

1) El porqué de la obra

Contexto socio-histórico y geográfico de la obra

El *Concierto en la menor para piano y orquesta* se escribió en 1986 para la celebración de los 450 años de la fundación de la ciudad de Cali, y fue estrenado por el mismo autor, como solista en el piano.

Compositor: Luis Carlos Figueroa (1923)

Compositor, pianista y pedagogo, Luis Carlos Figueroa nació en Cali, y fue discípulo de Antonio María Valencia en el Conservatorio de esta ciudad; continuando con sus estudios de especialización viaja en 1950 a París, donde ingresa a L'École César Frank, L'École Normal de Paris y el Conservatoire National Supérieur de Musique; luego de cinco años se gradúa como compositor y director de orquesta de L'École César Frank. Dentro de su experiencia como intérprete, graba sus composiciones y las de su maestro Antonio María Valencia para Radio France y la BBC de Londres. En 1960 regresa a Cali y asume la labor docente en la cátedra de piano, y continúa creando obras. Desde 1945 ha recibido premios nacionales en concursos de composición.

Figueroa ha escrito alrededor de 61 obras, de diferentes formatos instrumentales y géneros. En su obra se puede encontrar la notable influencia de su formación francesa, y su escritura se centra en las formas clásicas como el concierto, los preludios y sonatas. En estas formas se pueden encontrar melodías y ritmos propios de la música folclórica colombiana, pero, según se define a sí mismo, no se ubica en la corriente nacionalista. Elisa Arciniegas afirma que a "la obra de Luis Carlos Figueroa se le puede ubicar dentro de

un contexto neoclásico que se hace evidente en el uso de formas tradicionales de composición (conciertos, suites, sonatas), y pos-impresionista dada su formación de compositor en el ambiente francés. Aunque varias de sus obras más reconocidas hacen referencia a ritmos y melodías de tipo tradicional no es considerado un compositor arraigado en la corriente nacionalista" (n.d).

2) El qué de la obra

Lenguaje y forma

El lenguaje utilizado por el compositor se ubica dentro de la tonalidad; esto quiere decir que el oyente puede escuchar las relaciones y subordinaciones entre las melodías respecto de la tonalidad elegida por el compositor: la menor. A lo largo de toda la obra se pueden escuchar ritmos de la región andina colombiana combinados con temas que evocan el periodo impresionista francés de principios del siglo xx; esto demuestra la versatilidad en el uso de los estilos académico y folclórico tradicional colombiano que llama la atención del oyente. En su obra, el compositor presenta la típica forma de concierto de la época clásica (1750), que se escribe en tres movimientos: rápido, lento y rápido; cada movimiento también tiene una forma definida.

El primer movimiento presenta el esquema de la forma sonata, esto quiere decir que tiene tres partes divididas, así: exposición, desarrollo y reexposición; lo más importante es identificar que en la exposición existen dos temas contrastantes: el primero, fuerte y vivaz, y el segundo, más lírico, que serán el centro de atención durante todo el movimiento; el desarrollo es, como su nombre lo indica, el desenvolver cada tema y presentarlo de manera distinta, que se puede identificar por pocos instrumentos, por solo el piano, etc.; la reexposición consiste en volver a interpretar los dos temas tal y como fueron presentados la primera vez, conducentes hacia el final. Se puede escuchar en este primer movimiento, como **primer tema, un ritmo de bambuco vivaz y enérgico**, que se expone primero por el piano y luego por toda la orquesta; en este se puede sentir rítmicamente el acento (tiempo más fuerte), que oscila cada dos o tres pulsos, característica de este ritmo colombiano; **el segundo tema** reduce la intensidad del bambuco y se presenta por el solo del piano, y es **de carácter lírico**, escrito sin ritmos característicos colombianos con características universales. Durante el desarrollo, orquesta y piano se alternan los dos temas. Luego se escucha de nuevo el ritmo percusivo y fuerte del bambuco, presentado como en la exposición, quiere decir que ha iniciado la reexposición; dentro de ella se presenta una parte

propia del concierto clásico que se llama *cadenza*³⁰. En el Concierto para piano se presenta todo este despliegue melódico y virtuoso poco antes del final.

El segundo movimiento tiene dos partes, una lenta y otra rápida. La lenta está caracterizada por el diálogo entre instrumentos (corno, piano) y la orquesta; al pasar a la parte rápida la orquesta hace una introducción rítmica que prepara al oído para escuchar **un torbellino**, tema que luego presentará el piano. El movimiento termina con el mismo carácter suave y lento del principio.

El tercer movimiento exhibe de nuevo la forma sonata (exposición, desarrollo y reexposición). El primer tema se presenta con fuerza, ágil y con repeticiones más rítmicas que melódicas, y **el segundo tema**, de carácter más cantante que el primero, **evoca la música de los Andes y al bambuco viejo**³¹ de la zona del Valle del Cauca. Como en el primer movimiento, el desarrollo se caracteriza por la alternancia entre los dos temas: fuerza y lirismo. La reexposición se presenta como en la primera parte de este movimiento, recordando solamente el primer tema. Este movimiento también se puede considerar una fantasía³² sobre el ritmo de bambuco.

Contenido y expresión

Para el oyente, cada parte del Concierto en la menor se puede percibir como un todo, y cada movimiento de la obra expresa la percepción del compositor respecto de la música en sí y de la forma elegida: un concierto que alterna entre sus temas los ritmos de la música de la región andina del país. Se percibe el amplio conocimiento del instrumento solista y su explotación a lo largo de toda la pieza, que se contrapone a la orquesta. Cada movimiento genera la sensación de "melodiosidad" y armonía en perfecto orden con los contrastes que presenta cada uno de los temas en los tres movimientos. Es una obra fácil de sentir y de entender, es decir, es posible cantar apartes de los temas.

³⁰ En el clasicismo se refería a la parte en la cual el solista improvisaba, creaba en el mismo momento de la presentación. Con este episodio se intenta demostrar el virtuosismo del ejecutante. Con Beethoven, los compositores empezaron a escribirla, pero su carácter genera en el oyente el virtuosismo del intérprete en el instrumento.

³¹ Variante del curulao en el litoral pacífico, cuya antigüedad (siglo XVIII) ha llevado a interpretarlo como una supervivencia en compás 6x8 de los bambucos de supervivencia africana que bailaban los esclavos en la época colonial. Se ejecuta con marimba de chonta, cununos (macho y hembra) y guasas. Tomado de: Fundación BAT Colombia [Disponible en Internet] [Consultado 11 de agosto de 2007, 9:08 p.m.] <<http://www.fundacionbat.com.co/noticia.php?idnot=243>>

³² La fantasía es un género que surge a fines del Renacimiento; se caracteriza por la libertad en el tiempo de su interpretación, y tiene la intención de presentar al oyente improvisación y virtuosismo. En sus orígenes, la fantasía era escrita para órgano y clavecín.

Se puede percibir que en cada movimiento aparece un ritmo colombiano en oposición a uno que pareciera ser académico: en el primer movimiento, el tema que domina, el más poderoso, es el bambuco, mientras que el otro es delicado, más íntimo en su presentación. En el segundo movimiento se presenta una idea musical general como un preámbulo, un ambiente que está preparando al tímido torbellino, que sugiere dulzura e ingenuidad, que crece, y esto se percibe con el incremento de instrumentos que vuelven a reducirse a la atmósfera que se dilata al final. El tercer movimiento retoma la potencia que el autor escribió en el primer movimiento, pero su música es libre, percusiva, brillante, y en oposición prepara la nostalgia que evoca el tema andino.

3) Deducción del análisis

El *Concierto para piano y orquesta* fue interpretado por primera vez en julio de 1986, con el propósito de celebrar los 450 años de la ciudad de Cali. Es posible que si el concierto fue escrito con la intención de hacer un homenaje a la ciudad capital del Valle, se justifica la aparición en el tercer movimiento del bambuco viejo, ritmo propio del pacífico colombiano. Los otros ritmos de la región andina –el bambuco del primer movimiento y el torbellino del segundo movimiento– pueden aparecer por la tradición y aceptación del público como emblemas de la música colombiana. Entonces, la obra tiene una contextualización geográfica más amplia en su concepción.

A partir de lo anterior se puede deducir que lo que **da origen a lo bello** en el *Concierto en la menor para piano y orquesta* se centra en el conocimiento del autor de la escritura orquestal y pianística que posee, la profunda sensibilidad de Figueroa plasmada en la riqueza melódica y armónica que existe en todos su opus. Y se puede decir que **lo bello** en esta obra es la unidad que presenta, el todo y sus partes se articulan perfectamente. El manejo de contrastes temáticos que plasman diálogos entre lo universal y lo local, reflejados en sus temas que permiten percibir lo que para el compositor representa la música colombiana: vitalidad, dulzura y nostalgia.

La cuestión del mestizaje se refleja en este concierto desde la misma elección de una forma de la música occidental, el concierto, para incluir ritmos de la región andina colombiana. El mestizaje no solo se presenta entre la oposición de temas de corte académico y colombianos, también se encuentra entre los distintos lenguajes utilizados por el compositor, como, por ejemplo, el uso de una escala modal³³ que alterna con escalas

³³ Escala que tiene una organización diferente a la de la escala diatónica (la usada frecuentemente). En la escala modal las relaciones de tensión y relajación de la música diatónica toman otra jerarquía. Pierden la estructura que es usual en el que la tónica requiere de un acorde antagónico que la justifica, por acordes que no se relacionan con la tónica.

diatónicas, evocando el lenguaje del impresionismo francés de principios del siglo xx con la escritura tradicional de la música colombiana, durante el primer movimiento. En el segundo movimiento se presenta la complejidad de la escritura pianística, que evoca la música compuesta por Franz Liszt con la simplicidad del torbellino, que hace énfasis en su desarrollo melódico. El tercer movimiento se presenta de la misma forma: lenguajes complejos y virtuosos en oposición con melodías cantables de ritmos colombianos. Así pues, el mestizaje se presenta en los lenguajes, en el contraste de ritmos que combinan lo académico con lo colombiano y en la presentación cronológica de los lenguajes, que ubican al oyente en diferentes momentos históricos de la música.

El elemento telúrico se percibe en la inclusión de los ritmos de la zona andina; existe un hombre que se identifica por su geografía, y, al parecer, el elemento colombiano es expuesto por el autor desde los Andes, en conjunción con la herencia negra, con sus ritmos característicos: el bambuco, el torbellino y el bambuco viejo. Estos ritmos, posiblemente, reflejan en la concepción del autor las características geográficas de esas tierras, como el clima, el verde de las montañas y el modo de vida que se presenta en los Andes. Esta concepción responde al pensamiento musical desarrollado de manera más compleja en la zona andina, el cual evolucionó desde finales del siglo xix: la música colombiana se determinó como aquella música compuesta con los géneros andinos, y esta categorización prevalece hasta ahora.

GOÉ PAYARI (Canto después de la muerte)

1) El porqué de la obra

Contexto socio-histórico y geográfico de la obra

No se conoce en qué lugar fue escrita esta obra ni si fue realizada directamente para el concurso Internacional del Bicentenario del Libertador, en el cual participó.

Compositor: Jesús Pinzón Urrea (1928)

Director y compositor bumangués, graduado en composición, del conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia; ha sido docente universitario, y en su labor investigativa se ha dedicado a conocer la música nacional; se ha destacado en la exploración de nuevas grafías para la música, hecho que le ha permitido hacer nuevos símbolos para la escritura de su música; ha ganado dos premios de composición nacionales y dos internacionales: en Munich, Alemania, otorgado por el Instituto Goethe (1978), y en Venezuela, en el Concurso Internacional del Bicentenario del Libertador, con la obra *Goé Payary* (1982). Pinzón Urrea es uno de los compositores con reconocimiento internacional por sus composiciones, ya que ha compuesto utilizando tendencias variadas; las experimentaciones tímbricas, rítmicas se han de notar en todas sus obras. Según Duque, para este compositor "la discusión de la identidad latinoamericana o colombiana no es materia de discusión, sino de acción musical [...] la identificación con el medio cultural colombiano es una constante a lo largo de su obra. No se trata de una alusión permanente a ritmos y melodías conocidas, sino de una atmósfera que envuelve su trabajo" (1986, p. 2). Esta atmósfera se puede entender como si lo nacional se encontrara 'sugerido' en los instrumentos plasmados y en la temática de sus obras. Acerca de su música, el mismo Pinzón Urrea dice: "Pretendo que mi arte, además de estético, tenga una

función estética y social. La vinculación inmediata que se establece entre el público y la música de Pinzón es producto de aquello que Shostakovich exigía de su propia obra: [...] música en la que el compositor exprese su idea de manera verdadera, y lo haga de tal forma que el mayor número posible de ciudadanos la reconozca y acepte, entendiendo de esta forma su país y su gente" (citado en: Barreiro, 1998, p. 4).

2) El qué de la obra

Lenguaje y forma

*Goé Payari*³⁴ –Canto después de la muerte– es una obra escrita con un lenguaje contemporáneo en el que la organización está sometida a los efectos y a la descripción de lo que representa. El oyente puede escuchar que la obra no obedece a un tiempo constante, que los instrumentos suenan diferentes, distorsionados, que las voces no cantan largas frases melódicas. Cortos temas aparecen, pero se mezclan con los efectos que generan todos los músicos. Para lograr el propósito deseado (el de crear un ambiente sonoro que evoca la selva, la espiritualidad y los estados anímicos), el compositor debe recurrir a una notación musical diferente de la convencional; esto genera una exploración sonora en cada instrumento y en todo el conjunto.

En su forma, la obra está organizada en tres movimientos, que representan tres momentos de una leyenda de los indios Tucano del Amazonas colombiano, y el coro entona en la lengua nativa. Como en este caso la música expresa un texto, que es el que la organiza, Pinzón afirma:

Goé Payari está basado en una conmovedora leyenda que encierra los principios del "más allá", según las creencias de los indios Tucano de Colombia, y exalta las virtudes de un gran héroe, legendario guerrero, y quién después de liberar a su pueblo a través de épicas hazañas, vive en el "Universo". El primer movimiento Mundo Selvático, describe imaginativamente la vida de la selva y sus moradores, el aparente silencio que reina en el ambiente, las celebraciones rituales festivas, y el movimiento casi ritual de los árboles y la maleza, el clamor del agua y el viento, todo dentro de un marco expresionista y post-moderno. En Canto

³⁴ El compositor Jesús Pinzón recopiló varios elementos de la mitología Tucano para su composición *Goé Payari*, entre los que se referencian apartes del mito de la Creación. Como en todas las culturas, el mito de la Creación es extenso, y al parecer Pinzón eligió lo comentado por Reichel-Dolmatoff en su texto *Desana*: "Según los mitos y tradiciones, el Creador del Universo fue el Sol [...]. Evidentemente se trata de una imagen paterna, proyectándose sobre el telón cósmico un concepto social de paternidad y potestad paternal, tal como lo conciben los Desana [...] es un dios antropomorfizado, quien, él mismo, pasó por una transformación moral, de un estado de pureza al pecado y nuevamente a pureza [...]". Reichel-Dolmatoff, Gerardo. *DESANA: Símbolo de los indios Tucano del Vaupés*. Bogotá: Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, 1986, p. 67.

a la Muerte se advierten los lamentos de la tribu dolida, gritos plenos de profundo dramatismo y el murmullo de la selva profunda, desde donde emerge un canto mítico, monótono y sentido, propio del ritual de la muerte. Al final Retorno al Universo, el panorama cambia sustancialmente: las manifestaciones son de júbilo porque el héroe ha retornado al Universo (Pinzón, 1999).

Contenido y expresión

Esta obra condiciona la escucha por su lenguaje y forma una sensibilidad racionalista que exagera la imaginación al escuchar el sonido de la selva recreado por una orquesta. En el primer movimiento, "Mundo Selvático"³⁵, se perciben sonidos que imitan insectos, cantos de pájaros, ranas y todo el sonido del contexto Tucano; las voces indígenas son un eco que se acerca cada vez más al escucha, ya que crece en intensidad. Se perciben las sencillas melodías de la música indígena: con solo cinco sonidos repetitivos, luego de presentarse son acalladas por el sonido de la selva. El "Canto a la muerte"³⁶ comienza con un llamado fúnebre, que se representa con patrones melódicos descendentes mezclados con los sonidos oscilantes y el llanto femenino; las voces masculinas apoyan los lamentos, y en medio de la incertidumbre surge un canto triste que es imitado entre las voces a diferentes distancias de tiempo; disminuye la intensidad, se sosiegan los sonidos hacia el final. En el "Retorno al Universo"³⁷ el color orquestal se torna brillante y los cantos son ágiles, entremezclados, mostrando la fusión del espíritu del héroe con el Universo.

³⁵ I. MUNDO SELVÁTICO

Yanave yanave -Cantad al Gran Ser
Yaivanare vereda -con maracas y sonidos;
Yaivanara na vemá -nosotros, iluminados,
Yanana mariya -cantamos a Él
Yaiva marire inyama

³⁶ II. SIRIRI-PAYARY (Canto a la muerte)

Yuú marapú vería -Nuestro héroe ha fallecido
Vaámi, adé, adé. - (Lamentos)
Ku katigu ku poraré - Si, él que tanto se preocupó
Inyagú vei nimiami - por sus hijos.
Mari ukomori marire - Son los de gran lamento
Niaáre vaá Mari katise - en nuestras vidas

³⁷ III. GOEN (Retorno al universo)

Mari umukory masa - Los hijos del sol
Boyori mahasa ariká -estamos rebosantes de alegría.
Dario marire doré -Para nosotros ya no existe
Vabirika buhaveori mariká -La tristeza
Oreea, aa, aa. -No lloraremos a los muertos, si, si
Irá vagore arikoma Mari -Porque ellos son felices.
Nemoror arikoma, aa, aa. -Después de la muerte, si, si
 (Tomado de las partituras de la obra)

3) Deducción del análisis

La temática indigenista se encuentra presente en la obra de Jesús Pinzón, como parte de la continuación del movimiento surgido en México a principios del siglo xx³⁸. El tema de lo indígena en la música latinoamericana tiene el propósito de afirmar una corriente de pensamiento de la filosofía y las artes que es propia del subcontinente y se nutre de las tradiciones de las etnias indígenas que han sobrevivido. En el caso de Jesús Pinzón, y como los demás compositores de esta tendencia, ha sido necesaria la investigación previa y la convivencia con las comunidades para retransmitir los componentes adjuntos a la música con los lenguajes e instrumentos del siglo xx.

El compositor tiene el reto de construir música no solo en el sentido que se conoce para el hombre occidental, sino que debe poder incluir en la composición lo que representa la música para los indígenas, e irradiarlo hacia el oyente. Este tipo de música requiere mucho más que el lenguaje y la forma meramente occidental de la música; necesita plasmar los imaginarios de la comunidad elegida. Esto es realmente **lo bello de la obra**: la representación del pensamiento mítico de los indios Tucano con música, tomando diferentes elementos del contexto cultural de la etnia. El mito elegido se puede entender como símbolo de identidad espiritual de la comunidad, que fundamenta su ser y su estar. La recreación y presentación de la historia del héroe Goé Payary para una audiencia de pensamiento occidentalizado plantea el retorno del mito en la música. El hombre necesita de los mitos; es un creador incansable de ellos, a pesar de que el conocimiento prime en el siglo xx; el hombre no podrá desprenderse del mito, pues lo necesita para encontrar al otro y, tal vez, un extrasentido de vida que la razón o la tecnología no le pueden resolver. Pinzón logró transmitir bellamente la idea de la música indígena, que está ligada a la naturaleza, a la cosmogonía y al espíritu.

La presentación del mestizaje se encuentra en esta obra con el uso de grafías creadas por el autor para lograr que la orquesta, conformada por instrumentos occidentales, interprete los sonidos requeridos por él. El elemento estilístico integra diferentes épocas históricas: los lenguajes contemporáneos, propios del siglo xx, que rompen la estructura tonal y, posteriormente, integran las escalas de cinco sonidos o pentatónicas ancestrales de los indígenas.

³⁸ A principios del siglo xx comenzó un movimiento que pretendió reivindicar al indio, sus tradiciones y su cultura, evocando algunas melodías características de sus cantos. Fueron los mexicanos quienes partiendo de la cuestión política de lo indígena plasmaron en sus obras esta ideología.

La cuestión de la tierra está presente a lo largo de toda la obra; en la primera parte, la evocación de los sonidos naturales de la selva refleja el lugar donde está sumido el mito, y se pueden traer las palabras de Victoria Bru de Caturla sobre lo que Jaime Mendoza piensa sobre la relación de las comunidades indígenas y la tierra: "[...] el indio es lo autóctono. Es la tierra misma, la personificación humana de esa entidad que siendo apenas un poco de limo, encierra el secreto de la vida" (1959, p. 128). Esto es claramente identificable en la obra de Jesús Pinzón, en donde la orquesta, el coro y el director muestran un ambiente selvático; ambiente propio del dios Creador, el cual demuestra el poder de la naturaleza, que contrasta con la mortalidad del héroe y el retorno a la divinidad.

CANTATA SACRA: "CIÉNAGA DE ORO"

1) El porqué de la obra

Contexto socio-histórico y geográfico de la obra

Obra compuesta por el compositor Francisco Zumaqué, en el 2001, dentro del proyecto *Taller de las Utopías*; es, posiblemente, un encargo de la Gobernación del departamento de Córdoba y de la Secretaría Departamental de Cultura, para reconocer el patrimonio musical y religioso del departamento.

Compositor: Francisco Zumaqué (1945)

Compositor, director de orquesta y docente investigador nacido en Cereté (Córdoba); estudió en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, y en 1971 viajó a París e ingresó al American Conservatory, en donde recibió clases con Nadia Boulanger (maestra de Astor Piazzola); en el mismo año recibió el Gran Premio de Composición "Lili Boulanger"; posteriormente se acerca a la dirección de orquesta y comienza sus participaciones en diversos festivales y concursos de composición, en los cuales ha obtenido notables reconocimientos, como mención al Premio Príncipe Rainiero de Mónaco (1974), segundo lugar en el II concurso Latinoamericano de Composición en Río de Janeiro (1975) y el Premio Goethe en Munich (1988).

La obra de Zumaqué es versátil, a lo largo de su vida ha incursionado en los diferentes estilos de música: erudita, folclórica y popular; se destaca que fue compositor y arreglista de la orquesta Fania All Stars, en Estado Unidos. Su escritura refleja la conjugación perfecta de un músico formado en su infancia en la música tradicional costeña, en la música erudita de su juventud y en la música popular.

Zumaqué constata cuán distante se había convertido la relación entre los lenguajes contemporáneos y el público oyente. Decidió, entonces, preocuparse por establecer un contacto directo con quien escuchaba su música. Intentó escribir piezas que perduraran en la memoria del oyente. En esta búsqueda su composición se convirtió en un ejercicio ecléctico, flexible y versátil. [...] Su propósito era crear obras sin basarse en unas reglas preestablecidas de una escuela o movimiento determinado y con ello lograr que su música fuera sentida y disfrutada. El contacto de Zumaqué con las corrientes contemporáneas de la música jugó un papel determinante en su valoración por las manifestaciones musicales tradicionales y la práctica popular (Arciniegas, n.d).

La trayectoria de Zumaqué se complementa con la profunda preocupación por renovar la música tradicional colombiana y apoyar a los compositores eruditos del país. En efecto, para él, la música colombiana puede desaparecer bajo la cantidad de música comercial que ha traído la globalización, y, así, los compositores eruditos no tendrán un espacio adecuado para interpretar sus obras. Teniendo en cuenta lo anterior, el compositor ha formado un espacio para sus investigaciones llamado "El Taller de las Utopías".

2) El qué de la obra

Lenguaje y forma

El lenguaje plasmado por el autor pasa por los diferentes periodos de la música occidental europea en la escritura de la música religiosa, por la música folclórica de la costa colombiana y algunas expresiones de la música norteamericana, de manera excepcional. Esta obra demuestra la versatilidad y el dominio total de la técnica compositiva, en el tratamiento vocal e instrumental. A lo largo de la pieza se pueden escuchar el lenguaje posimpresionista o neoclásico de principios del siglo xx, y el recuerdo de las melodías gregorianas y barrocas, en combinación con la cumbia o el jazz. Zumaqué comenta:

Esta obra de nueve movimientos fue escrita con recursos musicales eminentemente populares de la región de Córdoba en unión con elementos y técnicas universales tanto europeas como del continente americano y en un formato sinfónico-coral para lograr la exaltación de las expresiones raizales que nos caracterizan. La estructura de la obra está determinada por la cronología de las manifestaciones religiosas del pueblo de Ciénaga de Oro (2002).

La forma elegida por Zumaqué es la cantata, que se origina en el Renacimiento italiano, y cuya característica original consistía en que el compositor tomaba textos bíblicos y les daba una interpretación desde su meditación personal de la religiosidad; además, al incluir varios movimientos integraba corales, intervenciones de un cantante solista con la orquesta o la alternancia con el coro, y esto le otorgaba un carácter operístico a la composición. Llama la atención el formato instrumental utilizado por Zumaqué en esta obra: orquesta, percusión latina, órgano, saxofón, clarinete, bombardino (instrumento característico de las bandas en la costa) y bajo eléctrico. Los textos se refieren a los momentos religiosos más importantes de la Semana Santa y son un homenaje a las manifestaciones religiosas de Ciénaga de Oro (Córdoba) en esos días.

El primer movimiento se llama *Introito Ciénaga de Oro*; comienza la exposición del clarinete con el tema; el tiempo es pausado y lento; los instrumentos ingresan paulatinamente, hasta que entra el coro cantando sobre una vocal; luego el ritmo de cumbia cambia el carácter anterior, y el coro hace alusión a la ciudad, intensificando el ritmo de la pieza, que se mezcla con el primer tema. El segundo movimiento, *Reina y Madre*, remite a otro contexto de religiosidad por el uso de campanas y órgano, y la intervención de soprano y coro en estilo responsorial (la soprano canta y el coro le responde). El tercer movimiento, *Jesucristo es el Rey*, es deslumbrante y puede remitir al oyente al Renacimiento y, posteriormente, al gospel³⁹ norteamericano. El cuarto episodio, *En el huerto de los olivos*, evoca las melodías del canto gregoriano, que se transforman y se tornan disonantes para dar la entrada al recitativo del barítono que dialoga con la orquesta mientras la música ilustra lo narrado. El quinto movimiento, *El silencio de Dios (Hora Santa)*, es una parte instrumental donde clarinete y bombardino presentan un ritmo de cumbia; posteriormente, el compositor crea varios ambientes que se mezclan con el ritmo colombiano y melodías dulces entre los dos instrumentos. En el sexto movimiento, *Con lágrimas*, presenta un solo de contralto, soprano y recitativo de barítono, contrastante entre dos momentos que evocan tristeza y tragedia. El séptimo movimiento, *La Soledad de María*, está escrito para vibráfono, contralto, coro y saxofón; el vibráfono presenta una melodía exacta, como

³⁹ La música gospel, en su definición más restrictiva, es la música religiosa que surgió de las iglesias afroamericanas en los años 1930. Más generalmente, suele incluirse también la música religiosa compuesta y cantada por cantantes cristianos sureños, independientemente de su raza. La palabra original es GodSpell (llamado de Dios). A esta forma de cantar se le denominó así, ya que era un canto evangélico para invitar a las personas hacia Dios. Tomado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Gospel>. Consultado: agosto 12 de 2007.

una constante, y se presentan tres partes: solo de contralto, solo de saxofón en escritura jazzística y el retorno al solo de contralto en diálogo con el saxofón. El octavo movimiento, *Alleluia*, comienza con un canto sencillo que recuerda las melodías elementales a dos voces de los comienzos de la polifonía, que transforman su ritmo en latin jazz, gospel y la mezcla africana de los orígenes de estas dos formas. En el noveno movimiento, *Epílogo*, se retoma la segunda parte del introito; la cantata culmina con la remembranza de la cumbia, con el coro entonando el nombre de la ciudad y con el toque de campanas.

Contenido y expresión

Esta es una pieza que le muestra al oyente el trayecto de la música en tres lugares del mundo, y los estilos en los desarrollados: el de Occidente, el de África y el resultante de la mixtura de ellos, que ha dado origen a múltiples ritmos populares como el jazz o el gospel y la cumbia. El contenido religioso expresado desde la multiplicidad de estilos le permite al oyente sorprenderse constantemente porque cada movimiento transmite fielmente su texto. El homenaje que hace el maestro Zumaqué a la devoción existente en Ciénaga de Oro permite exaltar el sentimiento religioso cristiano y la devoción de su población.

En el primer movimiento, el autor ubica el contexto geográfico, con el nombre y los valores de la población; con el ritmo de cumbia reitera esta idea: la música puede evocar el suelo. En *Reina y Madre* es posible escuchar una oración íntima a la Virgen María, que ubica al oyente en un recinto religioso con el uso del órgano. *Jesucristo es el Rey* evoca las procesiones, y las notas largas de las cuerdas permiten imaginar el Sol y el paso de la peregrinación. *En el huerto de los olivos* es uno de los apartes más descriptivos de esta obra: el comienzo rodeado de expectativa y tristeza; en el recitativo la respuesta musical de la orquesta confirma lo dicho; se pueden escuchar sonidos musicales que evocan latigazos y golpes. *El silencio de Dios* presenta diversos ambientes; el silencio se representa con la ausencia del coro, y la santidad, con una melodía tranquila que retorna a los diferentes estadios en los que se puede encontrar el espíritu. *Con lágrimas* presenta una descripción elocuente para el oyente: la tristeza; el canto de las voces y la marcha descendente de los instrumentos graves y el piano semejan las lágrimas. *La Soledad de María* comienza mostrando la constante melodía del vibráfono, que presenta inestabilidad y que puede reflejar el dolor que estaba presente en la Virgen; el canto no es triste, es nostálgico, para culminar con una

bellísima improvisación del saxo soprano: una liberación del dolor que poco a poco se sosiega. El *Alleluia* transmite regocijo desde un estado espiritual hacia el corporal, que se evidencia en el incremento de los ritmos danzables y del canto fuerte y seguro. El *Epílogo* recuerda brevemente el homenaje a la ciudad de Ciénaga de Oro.

3) Deducción del análisis

Según Francisco Zuamaqué, el propósito de esta obra es "dar a conocer al mundo el legado histórico musical de las tradiciones religiosas de Semana Santa del departamento de Córdoba, involucrando en un discurso erudito el sentimiento religioso de esta celebración en la ciudad de Ciénaga de Oro" (2002). El compositor intenta crear música con una perspectiva cosmopolita, en donde confluyan las formas compositivas de Occidente y Latinoamérica. Carlos Barreiro comenta: "La obra de Zumaqué se sitúa a medio camino entre una formación académica rigurosa y el impulso ancestral de su medio cultural" (2002).

La *Cantata sacra Ciénaga de Oro* es la primera producción discográfica del proyecto *El Taller de las Utopías*; al respecto, el mismo compositor dice: "¿Qué es el taller de las utopías? Es la exaltación de la música nacional en la que busco encontrar la unidad hacia una estética nacional. El objetivo de todo esto es elevar la autoestima de todos nosotros [...] (Periódico El Tiempo, 4 de septiembre de 1999, en Blog de F. Zumaqué)". Entonces, se puede deducir que para el compositor *la belleza de la obra* se encuentra en la comunicación de diferentes lenguajes y formas académicas en comunión con la música popular y con la música folclórica colombiana, como parte de la búsqueda de una estética nacional.

La temática general de esta obra de Zumaqué es religiosa, y es posible afirmar que lo que da origen a lo bello en ella se encuentra, en primer lugar, en el sentimiento religioso del compositor, que se plasmó en la cantata; en segundo lugar, en las tradiciones a las cuales quería homenajear y al conocimiento de los ritmos e instrumentos de la población, los cuales permiten percibir la tradición religiosa musical del lugar. Lo **bello** en la obra se encuentra en la expresividad lograda por la música de acuerdo con el texto, y en el uso de diferentes tipos de materiales temáticos para su composición, que permiten escuchar lo polifacético de la música actual.

En *Ciénaga de Oro* se refleja la cuestión del mestizaje cultural de forma explícita con el hecho de combinar tres estilos de composición diferentes: el

erudito, el folclórico colombiano y el popular (el latin jazz, la balada). Sobre el tema, Zumaqué plantea:

[...] tenemos que estar frente a la cultura europea, con conocimiento de lo que es y lo que nos ha legado. Tomar sus enseñanzas y trabajar con nuestra personalidad, conscientes de lo que significa ser un latinoamericano, o sea, tener un legado de elementos indígenas, de cultura negra y ser la amalgama de todas esas culturas [...] (Periódico El Espectador, 20 de marzo de 1984, en blog de F. Zumaqué).

Esto quiere decir que la obra de este compositor es conscientemente mestiza. Lo telúrico en esta obra, y en general en la obra del maestro, se puede ver en las reminiscencias de su región natal. El hecho de que el primer movimiento y el último sean escritos en ritmo de cumbia refleja el énfasis que puso el autor para ubicar auditivamente al oyente en la región Caribe de Colombia, y el hecho de que la obra sea un homenaje a una ciudad con una marcada devoción religiosa evidencia que fue necesario conocer sus tradiciones folclóricas para poder luego ser escritas desde la representación del compositor.

Recapitulando

Se mostraron tres obras totalmente distintas, que pertenecen al mismo periodo de la música colombiana; cada una tiene su forma de expresar lo nacional, sin desconocer el lenguaje occidental. La elección se hizo con el objetivo de mostrar diferentes contextos geográficos y cronológicos de Colombia, puestos en música por tres autores diferentes que expresan su ideología sobre la tierra y la mezcla del latinoamericano en pro de la construcción de una belleza propia de la música colombiana.

Pero esto apenas es una investigación inicial que permitió un acercamiento a los estudios sobre la estética y la estética musical de América Latina, concluyéndose a partir de ellos que estos son campos inexplorados –como se evidenció en el primer capítulo– que pueden permitir llegar a conocer una expresión de la cultura latinoamericana –la música–, bastante desarrollada a través de la historia. Ostentando una historia musical de 400 años será posible realizar una historia estética que permita conocer cuál es la concepción de belleza planteada en cada periodo, y sobre todo proponer cuál será la ideología y educación estética para el país y el subcontinente en las diferentes artes y en especial en la música, que ha sido desconocida hasta ahora por los estudios filosóficos. Esto se puede demostrar al evidenciar que en la historia musical de América Latina ha existido un pensamiento reflexivo que va más allá de lo musical, planteado en el segundo capítulo.

Con este trabajo se cree haber explicitado la estética de las tres composiciones musicales elegidas para tal propósito. Se considera que fue posible articular las dos disciplinas que necesita la estética musical para lograr su cometido: filosofía y teoría musical. En el tercer capítulo se pudo demostrar que la música erudita colombiana expresa la ideología y la problemática del contexto en las que nace, y que es posible realizar análisis hermenéuticos interdisciplinarios de obras musicales, teniendo en cuenta los problemas musicales en unión con las cuestiones filosóficas de América Latina.

Por último, reflexionando acerca de la situación social y política de los países latinoamericanos, parece urgente empezar a tratar la estética como un problema que permitirá construir nuevos y sólidos planteamientos para fortalecer la cultura, pues para determinar la experiencia de lo bello se necesita una formación especial, en primer lugar, de compositor e intérprete, que incluya dentro de la educación técnica musical la percepción estética de la música; en segundo lugar, se requiere la formación de un público apto para recibir y sentir la experiencia de lo bello de la música erudita. Esta educación estética es vital para la sensibilización y la experiencia que se produce a partir de ella, de lo contrario prevalecerá, como ha sido hasta ahora, el desarrollo de la técnica y del lenguaje musical sin un propósito ético o espiritual que conduzcan a enriquecer el espíritu del ser latinoamericano. Si continúa pensándose de tal manera la música, la experiencia estética no existirá, pues su percepción, racionalización y ejercicio se limitará a la observación de un oficio que carece de propósitos altruistas para el ser humano. Los resultados del análisis consentirán que se desarrolle otro tipo de educación y reflexión artística en nuestros países que pueda cambiar la visión de la música en Colombia y América Latina.