

LA PREMIADA CANTATA AL CONSERVATORIO DEL TOLIMA, DE FRITZ VOEGELIN. CENTRO, PERIFERIA E IDENTIDAD CULTURAL

SERGIO ANDRÉS SÁNCHEZ SUÁREZ

Conservatorio del Tolima (Colombia)

sergio.sanchez@conservatoriodeltolima.edu.co

ORCID: 0009-0006-7474-7061

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.372.2023.67>

RESUMEN

Este artículo se centra en los concursos polifónicos internacionales y su impacto en la sociedad Ibaguereña, en Colombia. Se conceptualizan las nociones centro y periferia y los procesos de identidad, en el caso de la *Cantata al Conservatorio del Tolima*, del compositor suizo Fritz Voegelin. Ganadora en 1984 del III Concurso Internacional de Composición “Ibagué Ciudad Musical”, la obra se motivó en la conmemoración del octogésimo aniversario de la fundación del conservatorio. Se analiza el uso de valores regionales, aires musicales autóctonos y una exaltación de los ideales sociales atribuidos al Tolima. Luego de dilucidar el concepto de “cantata” en el contexto latinoamericano, sus características, funciones e impacto, se concluye que los mecanismos de colonización del poder, aún con la búsqueda identitaria que caracterizó a este evento cultural, prevalecieron en la obra premiada.

Palabras clave: cantata, Ibagué, Colombia, políticas culturales, concursos.

THE AWARD-WINNING CANTATA AL CONSERVATORIO DEL TOLIMA, BY FRITZ VOEGELIN. CENTER, PERIPHERY AND CULTURAL IDENTITY

68

ABSTRACT

This article focuses on international polyphonic competitions and their impact on Ibaguereña society, in Colombia. Notions as center and periphery and identity processes are conceptualized in the case of the *Cantata al Conservatorio del Tolima*, by the Swiss composer Fritz Voegelin. Winner in 1984 of the III International Composition Competition “Ibagué Ciudad Musical”, the work was motivated by the commemoration of the eightieth anniversary of the founding of the conservatory. We analyze the use of regional values, native musical airs and an exaltation of social ideals attributed to Tolima. We conclude —after elucidating the concept of “cantata” in the Latin American context, its characteristics, functions, and impact— that the mechanisms of colonization of power, even with the identity search that characterized this cultural event, prevailed in the award-winning work.

Keywords: cantata, Ibagué, Colombia, cultural policies, competitions.



Introducción¹

A lo largo del siglo XX, Ibagué, conocida como Ciudad Musical de Colombia, ha sido un referente importante por la rica diversidad de sus dinámicas musicales, que incluyen la música tradicional, el folclore, la música clásica y los movimientos corales. En este contexto, el Conservatorio del Tolima, insigne institución en el departamento del Tolima, ha sido un escenario principal de la formación musical en el país.

Uno de los sucesos más destacados, y que motiva la formulación del presente artículo, se relaciona con los concursos polifónicos realizados en Ibagué, los cuales

¹ Este trabajo surgió como parte del requisito final del seminario de doctorado ‘Orientaciones teóricas y metodológicas en musicología’, cursado en 2022. El mismo fue impartido por la Prof. Silvina Luz Mansilla en la Pontificia Universidad Católica Argentina.

han tenido un impacto a nivel regional y nacional y una trascendencia a nivel internacional. Justamente, el concurso polifónico internacional fue posible gracias el éxito de los Coros del Tolima, que ocuparon el segundo puesto en el XVII Concurso Polifónico Internacional “Guido D’Arezzo”, realizado en Italia en 1969. Inspirada por el éxito de la agrupación, la señora Amina Melendro de Pulecio —quien era la directora general del Conservatorio del Tolima en ese entonces— decidió emprender la organización de un certamen llamado ‘Concurso Internacional de Coros’.² Todo esto quedó consignado en la resolución N° 50, de 1969, aprobada por el Consejo Directivo.³

En lo que sigue, propongo conceptualizar las nociones centro y periferia y los procesos de identidad, en el caso de la *Cantata al Conservatorio del Tolima*, del compositor suizo Fritz Voegelin. Ganadora en 1984 del III Concurso Internacional de Composición “Ibagué Ciudad Musical”, la obra se motivó en la conmemoración del octogésimo aniversario de la fundación del conservatorio. Luego de dilucidar el concepto de “cantata” en el contexto latinoamericano, sus características, funciones e impacto, realizo un análisis de la obra en el que detallo el uso de aires musicales autóctonos y la exaltación de ciertos ideales sociales atribuidos al Tolima. Intento demostrar cómo —aún con la búsqueda identitaria que caracterizó a este evento cultural— obraron ciertos mecanismos de colonización del poder que prevalecieron finalmente en la obra premiada, ejemplo de la visión europea desvinculada de los valores de identidad regional.

El concurso

A pesar de haber sido creado por decreto en 1969, y tras un esfuerzo mancomunado de la sociedad ibaguereña, el Concurso Polifónico Internacional tuvo su primera versión solo en 1977, con una periodicidad de dos años. En total, fueron siete ediciones de los Concursos Polifónicos Internacionales “Ciudad Ibagué”; el último fue celebrado en 1994. Pardo describe este acontecimiento de la siguiente manera: “los nombres de Colombia y del Tolima habían sido honrados por intermedio de una embajada coral que cumplía una de las mejores campañas de divulgación nacional que ha tenido el país en toda su historia” (1997: 117). En los concursos se hacían actividades de carácter musical y también exposiciones de pinturas y esculturas, propias de la cultura tolimense. Además, participaron más de una decena de coros y delegaciones de países de América y Europa, entre los cuales se

² Amina Melendro de Pulecio (1909-2009) fue una visionaria gestora de la cultura en Colombia y la persona que impulsó el proyecto del Conservatorio del Tolima durante gran parte del siglo XX.

³ La documentación consultada de esta se encuentra alojada en la Biblioteca del Conservatorio “Tatiana Arias Camacho”, en la cartilla informativa del I Concurso Polifónico Internacional “Ciudad Ibagué”. (Ibagué).

destacaron Italia, Suiza, España Brasil y Argentina entre otros (Universidad de Ibagué, 2020: 290).

En el contexto del Concurso Polifónico Internacional, durante 1979 se realizó un Concurso Internacional de Composición de Obras Polifónicas *a cappella*, cuyo objetivo fue enriquecer el repertorio con aportes de nuevos compositores, que serían incluidas como estímulo en el siguiente concurso de interpretación. Según Pardo (1997: 124), este evento denominado Concurso Internacional de Composición “Ciudad Ibagué”,⁴ se programó de manera bienal, siempre un año antes de cada concurso polifónico, para integrar la creación musical con la práctica interpretativa.

70

La primera edición de este concurso se realizó con éxito en 1980. Más de cien compositores de treinta países ubicaron a Ibagué en el radar internacional, y las obras ganadoras servirían de insumo para el tercer Concurso Internacional Polifónico, de 1981. Para la tercera edición, celebrada en 1984, se estableció una categoría especial, en pos de enriquecer las propuestas compositivas, ya que originalmente se presentaban únicamente obras *a cappella*. El objetivo de esta edición fue buscar una pieza conmemorativa para el motivo del octogésimo aniversario de la fundación del Conservatorio del Tolima, a celebrarse en 1986. Por esta razón, la organización del concurso decidió que el género de esta categoría especial fuera la composición de una cantata para orquesta, coro y solistas que, más adelante, tendría el nombre *Cantata al Conservatorio del Tolima*.⁵ El texto de la composición fue suministrado por el insigne escritor y poeta tolimense Eduardo Santa (Gutiérrez, 1985).⁶ Así, en 1984 se celebró el III Concurso Internacional de Composición “Ciudad Ibagué”, y dentro del género cantata, ganaron:

⁴ Creado por la Directora General, Amina Melendro de Pulecio, bajo resolución N° 046A de 1979 (Conservatorio de Música del Tolima, 1987: 23).

⁵ Se postularon en total cinco obras. Por razones éticas, reservamos la información disponible sobre las obras no premiadas.

⁶ Eduardo Santa Loboguerrero (1927-2020) fue un destacado poeta, historiador y escritor tolimense.

Puesto	Compositor	Nacionalidad
Primer puesto	Fritz Voegelin ⁷	Suiza
Segundo puesto	Giorgio Koukl	Suiza ⁸
Tercer puesto	Joseph Benakis	Grecia

Tabla 1. Ganadores del III Concurso Internacional de Composición "Ciudad-Ibagué"

Al analizar el veredicto observado en la tabla anterior, se evidencia que no hubo participación de compositores nacionales, posiblemente por causa de falta de interés o de preparación. Sin embargo, surge otra hipótesis para explicar esta situación: probablemente la convocatoria se realizó de manera cerrada, dando prioridad a la participación de compositores extranjeros en lugar de los nacionales.

En 1985, sucedió una tragedia en el Municipio de Armero Tolima, por una avalancha producida por el volcán Nevado del Ruiz, por lo cual se llevó a cabo un estreno de anticipado en Bogotá, en el Teatro Arias Pérez de Colsubsidio, el miércoles 11 de diciembre de ese año. La cantata ganadora contó con el texto de Eduardo Santa y la música del violinista suizo Fritz Voegelin, quien a la vez ocupaba el cargo de director artístico en el Conservatorio del Tolima. Este concierto tuvo como objetivo recaudar fondos para las víctimas de la tragedia de Armero,⁹ según explica Otto De Greiff en su crónica del diario *El Tiempo*:

“El Famoso concurso tuvo que aplazarse para mediados del año entrante. Pero el Conservatorio del Tolima dispuso, con beneplácito general, que la obra vencedora en el Concurso Internacional habitual fuera ofrecida en Bogotá al público que quisiera contribuir generosamente en pro de los damnificados de la tragedia del nevado del Ruiz” (De Greiff, 09 de diciembre de 1985).

El ‘Famoso’ concurso tuvo que aplazarse para mediados del año siguiente, en 1986. Con beneplácito general, fueron precisamente las dinámicas de estos concursos

⁷ Fritz Voegelin (1943-2020), fue un importante compositor, director y violinista suizo, que tuvo una destacada participación artística en Colombia, ocupando cargos importantes en el Conservatorio del Tolima y en la Universidad de Antioquia.

⁸ Dentro de las memorias del concurso, Koukl aparece como originario de Suiza, pero nació en República Checa.

⁹ El 13 de noviembre de 1985 sucedió un desastre natural debido a la erupción del volcán Nevado del Ruiz, que tuvo como consecuencia la desaparición del municipio de Armero (Tolima).

polifónicos, las que ubicaron a Ibagué en el panorama internacional, por la intervención de diferentes delegaciones, compositores y jurados de renombre, que revitalizaron toda la actividad musical y artística de la región.

Para comprender mejor el fenómeno de las cantatas del Conservatorio del Tolima y su importancia, es esencial analizarlo en el contexto latinoamericano, lo cual implica explorar las diversas perspectivas, relaciones y diferencias con respecto a lo ocurrido en la ciudad de Ibagué.

72

La cantata desde la perspectiva musical en Latinoamérica

El término “cantata”, derivado del término italiano “cantare”, se remonta a principios del siglo XVII durante el barroco temprano. Según Grout y Palisca (1996: 389), literalmente significa “pieza para ser cantada” y es una forma que cautivó la atención de los compositores en Italia. Sin embargo, el término “cantata” se ha empleado para describir diversos tipos de composiciones, que utilizan desde arias con forma de variaciones estróficas, hasta formas libres de composiciones vocales con acompañamiento de continuo, en las cuales se intercalaban recitativos y arias basadas generalmente en temáticas líricas o dramáticas (Grout y Palisca, 1996: 390).

En la Alemania del siglo XVIII, durante el barroco tardío, Bach le dio otra dimensión a la cantata al trasladarla a un contexto netamente sacro, maximizando la orquestación y ampliando el uso de la orquesta y el coro. De esta manera, la cantata sacra es un referente de la liturgia luterana, se vincula con el contenido del Evangelio al orden del servicio religioso, desde una visión personal y poética de la música. Se conservan alrededor de doscientas cantatas de Bach y se evidencian formas variadas en las cantatas tempranas, mientras que en las más tardías se observan estructuras más regulares (Grout y Palisca, 1996: 551).

Durante el siglo XX, como señala Boyden en el diccionario *New Grove* (Guerrero, 2013: 16), hubo una importante producción de obras musicales bajo la etiqueta de “cantata”, dentro las cuales resulta demasiado complejo encontrar similitudes para caracterizar sus rasgos en una única categoría. Por esta razón, catalogar a la cantata como un género único es complejo, ya que durante la historia se observan diferentes formas, ámbitos, orquestaciones y temáticas. Guerrero respalda este argumento al indicar que “luego del período barroco, el término se ha aplicado a una variedad tan grande de obras que solo se pueden distinguir ciertos rasgos estilísticos comunes” (2013: 95).

Díaz Lobos sustenta una idea similar al afirmar que el concepto de cantata ha sido aplicado a una gran cantidad de obras, dificultando la identificación de rasgos

estilísticos en común (2018: 9). En Latinoamérica, el desarrollo del fenómeno de la cantata se produjo principalmente en el siglo XX, experimentando un notable auge a partir de la segunda mitad del siglo. Los compositores encontraron en la cantata una forma de fusionar los géneros de la música tradicional con los elementos característicos de la música europea; al incorporar las características armónicas y formales de las prácticas europeas, buscaban no solo reafirmar las prácticas locales a partir del uso de los referentes centrales, sino también revalidar los procesos de identidad regional. Así, Díaz (2018: 53) clasifica las cantatas en América Latina en tres temáticas:

1. De denuncia social y política. Este tipo de cantata —también denominado “cantata popular”— aborda temáticas coyunturales de orden social y político y que formaron parte de las profundas transformaciones culturales que tuvieron lugar en América Latina a mediados del siglo XX (Fernández, 2006: 35). Entre estas obras, se destacan la *Cantata Santa María de Iquique* (1696), del chileno Luis Advis; la *Cantata a José de Artigas* (1970), del uruguayo Aníbal Sampayo; la *Cantata Sudamericana* (1972), de Ariel Ramírez, compositor argentino; y la *Cantata Tupac Amaru* (1978), del también músico argentino Atahualpa Yupanqui.

2. Exaltación de la cultura y el folclore latinoamericano. En esta temática, las cantatas narran historias y exaltan personajes mitológicos de la historia y/o del folclore latinoamericano. Entre las obras más destacadas se encuentran: la *Cantata “Mandu Çarara”* (1940), de Heitor Villa-Lobos; *Florentino y el diablo* (1954), de Antonio Estévez; la *Cantata Martín Fierro* (1945), del compositor argentino Juan José Castro; y la *Cantata para América mágica* (1960), de Alberto Ginastera. Estas composiciones resaltan la riqueza cultural y folclórica de América Latina a través de su música y letras.

3. Hechos históricos en América Latina. Esta categoría de cantatas incluye aquellas que relatan acontecimientos y sucesos relevantes en el desarrollo de la historia latinoamericana. Se destacan las cantatas *Creador del hombre nuevo* (1969), de Argelies León; *Nancabuaçu* (1970), de César Bolaños; y *Donde nacen los hombres* (1977), de Celso Garrido Lecca. Exploran episodios significativos, ofreciendo una mirada musical y poética a momentos clave del pasado de nuestra región.

La clasificación de Díaz (2018) es amplia y permite establecer diversas líneas temáticas, sin descartar la posibilidad de que una cantata presente elementos transversales entre esas líneas. No obstante, ejemplos como la *Cantata Laxatón* (1965), compuesta por el Argentino Gerardo Masana, miembro del emblemático grupo Les Luthiers, demuestra la diversidad temática de la cantata y abre un crisol de posibilidades para los compositores en Latinoamérica. Según Guerrero (2013: 99), aunque la cantata *Laxatón* utiliza elementos propios del género, incorpora un

elemento ajeno y definitorio, que es el humor; por eso, el resultado es una nueva expresión musical.

74 Teniendo en cuenta lo expuesto, en el contexto musical en América Latina durante el siglo XX la cantata presenta dos problemáticas significativas. Por un lado, se encuentra la reformulación misma del término; por el otro, su revalidación dentro los procesos de identidad cultural. Dentro de esta primera problemática, resulta evidente que la cantata no se puede encasillar como un género construido en unos moldes formales y estilísticos predeterminados. Más bien, este género trasciende los límites convencionales de clasificación debido a la diversidad de propuestas. Según Guerrero (2013: 104), al abordar el asunto de los géneros musicales en relación con los estudios de música popular, una de las posturas más importantes es de Franco Fabbri, quien amplía los parámetros para definir el género musical más allá de lo formal y estilístico, otorgando importancia a aspectos como la instrumentación, la *performance*, las funciones sociales, la recepción del público, entre otros. En estudios musicológicos recientes, estos lineamientos han sido objeto de investigación, destacando la relevancia del papel del oyente como sujeto activo del fenómeno artístico. Según Simon Frith —citado por Guerrero (2013)—, el oyente permite definir el género musical a partir de sus imaginarios, perspectivas y puntos de escucha.

La segunda problemática se relaciona con la intervención de los procesos de identidad en la creación musical. Resulta interesante observar que, en el variado panorama musical en América Latina, se utilizó la cantata como vehículo para vincular el fenómeno de la identidad regional, a través de la revalidación de lo académico desde una perspectiva eurocéntrica. Según Wertheimer, “la representación, la narrativa y lo simbólico son ideas claves de esta concepción de identidad” (2022: 5). Esto significa que la identidad se construye por medio de los procesos sociales y la experiencia estética del oyente frente la narrativa de su discurso y representación. Wertheimer destaca que “la capacidad simbólica de construir la experiencia estética a través de la narrativa del discurso y de su representación, confiere a la música el valor de una práctica cultural para desarrollar el proceso de construcción de la identidad colectiva” (Wertheimer, 2022). Por esta razón, el fenómeno de la cantata en América Latina responde a los procesos de identidad a través de la narrativa de las historias, acontecimientos o íconos; otorga así una cohesión identitaria a través de la obra y, a su vez, reconoce las diversas dinámicas del género.

Por otro lado, la problemática de la identidad se relaciona con las transformaciones culturales experimentadas durante el siglo XX, impulsadas por la modernización y el surgimiento de la sociedad de masas. Según Fernández (2006: 36), la música popular ha sido excluida de la cultura musical de los países latinoamericanos desde la perspectiva del modernismo y ha sido abordada como un objeto patrimonial

reservado para las élites. Sin embargo, a mediados de ese siglo, el panorama comenzó a cambiar y las músicas populares fueron reelaboradas desde una perspectiva académica, incorporando formas musicales provenientes del exterior. Lo paradójico de la situación, y como lo afirma el filósofo norteamericano Marshall Berman (citado en Fernández, 2006: 35), es que esta “experiencia de la modernidad” se caracteriza por ser la “unidad de la desunión”, en la que se busca abordar el tema de la identidad a partir del nacionalismo, aunque sin alejarse del paradigma de la música extranjera. Esto lo describió también Gerard Béhague, del siguiente modo:

“Los elementos culturales extranjeros continuaron prevaleciendo, pero fueron deliberadamente asimilados dentro un nuevo marco de referencia. Numerosos compositores sintieron que en el proceso de asimilación una selección natural y cualitativa tenía lugar, seguida por una imitación, recreación y transformación de los modelos extranjeros de acuerdo con las condiciones locales y la necesidad individuales prevalecientes” (Béhague, citado en Fernández, 2006: 63).

En función de la búsqueda colectiva de identidad, se han valorado y reconocido como íconos de la cultura social, a aquellas obras que presentan características “intermedias”, o “híbridas” y en las cuales se mezcla lo culto con lo popular. A pesar de esta dicotomía surge, un “universalismo cosmopolita, caracterizado por la visión de que los estilos musicales tienen el valor de referencia y que de alguna manera se alcanza una síntesis enriquecedora y equilibrada de sonoridad a partir de la música popular y la música clásica europea” (Fernández, 2006: 37). Esta perspectiva cuestiona precisamente la exclusión de las músicas populares en América Latina otorgando prevalencia a los valores de la tradición ‘eurocentrista’ y plantea que el objeto cultural es una construcción histórica que surge de las relaciones sociales y culturales del oyente, así como de su participación en la atribución de los significados del fenómeno artístico y la búsqueda de la identidad. Precisamente, la cantata es uno de los géneros más representativos, porque lo culto y lo popular encuentran una simbiosis, permitiendo narrar y reconstruir los valores de identidad en América Latina, a partir de la experiencia estética del oyente.

Centralidad y colonialismo en las cantatas premiadas en Ibagué

El concepto de centro/periferia, propuesto en la musicología argentina por Melanie Plesch (1998: 129), surge de disciplinas como la geografía y la sociología y resulta relevante para comprender la dinámica de la producción musical en Colombia y en América Latina en general, desde la época colonial hasta la actualidad.¹⁰ Este

¹⁰ Plesch lo toma del famoso ensayo de Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg, publicado en 1979.

enfoque analiza la relación existente entre la producción musical central —asociada a la tradición europea— y otra, considerada periférica en América Latina. Esta dinámica de centro/periferia ha tenido implicaciones en la producción y difusión de las músicas en América Latina, incluyendo a Colombia.

76

Las expresiones musicales propias de la región han sido consideradas como marginales o inferiores en comparación con los estándares europeos, lo cual ha llevado a la valoración desigual de las manifestaciones musicales latinoamericanas y a su subordinación en el contexto global. Plesch considera también usar el término de *doble periferia* o *periferia de la periferia*. Lo aplica para la música para banda, las danzas de salón y el repertorio para guitarra clásica en Argentina, porque han sido considerados repertorios adyacentes o ‘menores’, incluso dentro de la propia periferia latinoamericana.

Según la perspectiva de Plesch (1998), el concepto de periferia implica que la producción artística generada en estos contextos se considera rezagada o menos desarrollada en comparación con la producción central. Esta noción refleja la desigualdad y la disparidad de recursos y oportunidades que existen entre la producción central dominante frente a las regiones periféricas. Es interesante ver que este concepto de centro/periferia es análogo en los procesos históricos derivados de la colonización en Colombia. Autores como Hernández (2007) y Santamaria (2007), abordan y describen estos procesos dentro del contexto de la música en Colombia y utilizan nociones como “punto cero” y “colonialidad del poder” para comprender y analizar la producción artística nacional.

La descripción de Hernández (2007: 247) sobre los procesos derivados de la colonialidad del poder y el blanqueamiento racial revela cómo se establecieron “puntos cero” que deslegitimaron las prácticas musicales propias del folclore colombiano, al considerarlas inferiores en términos de evolución musical con respecto a la música europea, lo cual se evidencia en las dimensiones intrínsecas de la música, tales como la armonía, la forma, la melodía, entre otros aspectos. El pensamiento de exclusión no se limitó únicamente a las sociedades criollas del siglo XVIII, cuando prevalecían las prácticas musicales vinculadas a la religión católica y sus instituciones eclesíásticas; de hecho, este pensamiento permeó los imaginarios sociales y culturales en el siglo XX, perpetuando la desvalorización de las músicas tradicionales. El crisol de estos imaginarios fue precisamente el ámbito de los conservatorios, donde se excluía toda la música que no perteneciera a la producción central europea —en este caso, las músicas tradicionales colombianas— por considerarlas periféricas.

Sin embargo, existe otra razón y es que la música europea era legitimada por ser equiparable con lo fáctico y científico (Hernández, 2007: 253). En este contexto y como herencia de la modernidad, las instituciones de formación musical en pleno

siglo XX dieron más importancia a los repertorios europeos, lo cual repercutió en la invisibilización de las expresiones y prácticas musicales autóctonas y populares de Colombia.

De esta manera, la relación entre la ciencia y la música se convirtió en un argumento de peso para legitimar las prácticas musicales 'formales' y excluir, al menos en los ámbitos académicos, las expresiones tradicionales y populares. En este sentido, la legitimación de los saberes musicales como parte de los relatos del racionalismo plantea la problemática de por qué dentro de las prácticas del Concurso Polifónico Internacional del Conservatorio del Tolima, se le haya dado mayor importancia a la producción central europea por ser considerada 'científica', en contraste a las músicas locales, a las cuales se consideraba más arteficio que arte.

77

Santamaría (2007) analiza la problemática de los repertorios y su relación entre lo central y lo periférico desde una perspectiva de la clasificación racial y de las funciones de la sociedad que se derivan desde la colonia. Es precisamente la colonialidad del poder, un mecanismo que clasifica la posición de los individuos dentro de la sociedad desde lo racial, pero que los relaciona también con una dimensión epistémica.

Estas clasificaciones de orden jerárquico, herencia de la Colonia, consideran la raza blanca y su producción intelectual epistémicamente superior a las otras razas.¹¹ Estas dinámicas se convierten en una referencia que determina lo que se considera central o superior respecto de lo periférico e inferior (Santamaría, 2007: 4). Ahora bien, este mecanismo de clasificación, inherente a la colonialidad del poder, fue utilizado de manera simbólica, no solo para crear jerarquías sociales, sino para purificar las prácticas artísticas de la sociedad y que llegaron a trascender los imaginarios de las prácticas musicales en Colombia a lo largo del siglo XX. Santamaría ilustra lo anterior así: "la colonialidad persiste en el tiempo incluso en tiempos poscoloniales como un componente importante del ser moderno y posmoderno, siendo como lo define Mignolo 'el lado oscuro de la modernidad.'" (2007: 5).

Teniendo entonces en cuenta las posturas de Plesch, Hernández y Santamaría como nodos de partida para comprender los procesos de la colonialidad del poder, los repertorios y su impacto en las prácticas musicales de la sociedad colombiana, en el caso específico de "las cantatas al Conservatorio del Tolima", aquellas tres obras premiadas, se puede observar lo siguiente:

1. Las obras ganadoras del Concurso de Composición Internacional del Conservatorio del Tolima en la categoría cantata pertenecen a una producción de compositores europeos, lo que evidencia que hay un predominio de la

¹¹ En Colombia, la diversidad étnica se resumiría en mestizos, mulatos y afros.

producción central sobre la periférica. Este fenómeno revela que no existía un interés por parte de los compositores en abordar las músicas tradicionales propias de la región andina, no solo por los imaginarios compositivos de los participantes, sino en parte por la organización del concurso que no otorgó importancia a las expresiones musicales locales, por considerarlas periféricas dentro de las prácticas académicas y formativas del Conservatorio del Tolima.

2. Este acontecimiento le da importancia a la academia, al tiempo que le proporciona un reconocimiento a la alta clase social ibaguereña, quienes respaldaban y apoyaban las prácticas artísticas del Conservatorio del Tolima. Lo sucedido dentro del concurso, pone en evidencia que en el caso del ganador el suizo Fritz Voegelin —hombre blanco, burgués y europeo— su producción se relacionó simbólicamente con lo científico, objetivo, racional y legítimo.
3. Es de aclarar que el concepto de producción central no se puede utilizar de manera mecánica, ya que algunos ganadores del concurso de composición no pertenecen al contexto central europeo, como sucedió en este caso con el compositor checo Giorgio Kukl y el compositor griego Joseph Benakis. ¿No son acaso Grecia y República Checa periferia de la producción central en Europa? Sin embargo, para la sociedad ibaguereña y dada la presencia de numerosos músicos inmigrantes de diversas nacionalidades que llegaron a la ciudad musical, lo ‘europeo’ se percibía como algo genérico y central en los imaginarios de la música. Para ellos, la influencia europea, independiente de la nacionalidad, era altamente valorada y considerada como un referente importante.

Las cantatas al Conservatorio del Tolima. Una contradictoria búsqueda de identidad regional

El caso de las tres cantatas al Conservatorio del Tolima que resultaron premiadas es único dentro del contexto de Latinoamérica debido a una serie de características distintivas. La primera característica de este concurso es su naturaleza internacional, lo cual permitió la participación de compositores de diversas nacionalidades, en su mayoría pertenecientes al continente europeo. Esta diversidad de origen dio como resultado una amplia gama de propuestas creativas y lenguajes de composición. Teniendo en cuenta lo anterior, cada una de las obras ganadoras es singular, ya que los compositores usaron sistemas de composición, estilos y recursos diferentes.

Una segunda característica de las cantatas al Conservatorio del Tolima es que, dentro del contexto de este concurso, la letra de la cantata fue encargada con antelación al reconocido poeta y escritor tolimese Eduardo Santa. Esta elección no solo buscaba exaltar al departamento del Tolima y sus valores regionales, sino resaltar la

importancia del Conservatorio del Tolima como institución insignia, a la vez de rendir homenaje a su fundador, Alberto Castilla.¹² Como se observa a continuación, también el texto destaca los recursos naturales del entorno, la belleza de la mujer local, el peso otorgado al folclore y a sus instrumentos musicales.

I

Cantemos al Tolima,
que es tierra de la canción y la esperanza
y cantemos también al gran Castilla,
que interpretó en sus bundes y guabinas
el espíritu altivo de la raza,
cantemos.

79

II

Cantemos a esta casa
de amables tradiciones
que es el Conservatorio,
donde el alma de todo pueblo
se volvió canciones,
para quedar vibrando
cantemos para siempre en las notas
de alegres pentagramas,
cantemos.

III.

Y cantemos también a sus paisajes
con sus ríos y sus pampas
cantemos también a sus mujeres musicales
y hermosas rosas
que son como el rumor
de nuestra fuentes cristalinas y frescas,
cuando bajan corriendo
alegres por los bosques verdes
siempre cantando su canción serena.

IV

Cantemos al Tolima
que es como el corazón de nuestra patria
palpitando en sus cantos, en sus danzas
al son alegre a sus dulces tiples
y al rumor magistral de sus guitarras.

¹² Alberto Castilla Buenaventura (1878-1937) fue una figura importante e influyente en la vida cultural y social de la ciudad de Ibagué. Ingeniero, periodista y músico, entre otros oficios, compuso el insigne “Bunde tolimense”, himno del departamento del Tolima, además de ser el fundador del Conservatorio del Tolima en el año 1906.

Al analizar las dos características mencionadas anteriormente, se observa una desconexión entre la relación texto-música, ya que se evidencia que ninguna de las obras ganadoras utiliza elementos propios rítmicos de los aires tradicionales de la región andina, teniendo en cuenta que el texto sí hace referencias directas a temáticas de la región. De alguna manera, dentro de las cantatas ganadoras se evitan y se excluyen —por omisión o desconocimiento— los elementos musicales de la región, en contraste con un texto que precisamente habla de los valores del Tolima. Desde la visión el lenguaje de cada compositor, esta contradicción ejemplifica una perspectiva netamente ‘universalista’ y cosmopolita del concurso, vinculando los valores de la sociedad tolimense, pero por otra parte desvinculando las músicas tradicionales de la región.

Como se mencionó antes, Marshall Berman (citado en Fernández, 2006: 35), describe este fenómeno como la paradoja de la “unidad de la desunión”. Durante el siglo XX, la experiencia de la modernidad en América Latina generó una integración de ciertos elementos mientras se desintegraban otros, dando lugar a una lucha de contradicciones y ambigüedades. Desde la perspectiva social, resulta evidente que estos valores musicales excluidos carecieran de importancia en el imaginario elitista tolimense, donde lo folclórico no era considerado adecuado para formar parte de una cantata. Sin embargo, esto difiere de los sucesos en otros países, principalmente Chile y Argentina, donde la cantata se convirtió en un género que vinculaba los valores de las músicas populares con las temáticas sociales de la época, logrando una simbiosis entre lo culto y lo popular.

Al analizar la exclusión de las músicas tradicionales y populares en Colombia —y teniendo en cuenta que no es un fenómeno propio del Concurso Polifónico Internacional realizado en 1984 en la ciudad de Ibagué—, es necesario destacar que desde la fundación del primer Conservatorio de Colombia en la ciudad de Bogotá en 1882, conocido como la Academia Nacional de Música (posteriormente Conservatorio Nacional), se observa una clara inclinación por la formación en las músicas ‘clásicas’ y el poco interés por las músicas que se consideraban ‘nacionales’.

Todo esto ocurrió en medio de un debate polémico, puesto que los músicos se dividían entre aquellos que buscaban en los aires musicales de la región andina colombiana una forma de definir la música nacional y, por otro lado, los músicos que veían en la tradición europea una forma de construir un nuevo concepto de música nacional. Uno de los precursores de este concepto europeizante fue Guillermo Uribe Holguín, quien se formó en la *Schola Cantorum* de París, en 1910, y tuvo la intención de desarrollar un proyecto musical y educativo basado en el modelo de conservatorio francés. La problemática ha sido bien descrita por Jaime Cortés, quien señala lo siguiente:

“[...] hacia finales de 1910 ya se habían sembrado las semillas de la discordia para los años siguientes. Esporádicamente se hablaba de música nacional en cortas notas periodísticas que se sumaron a los artículos mencionados y que, además, cuestionaban la labor del Conservatorio. Educación musical y música nacional se afianzaron como los dos ejes indisociables del debate” (Cortés, 2003: 60).

Esta realidad no cambiaría a lo largo del siglo XX, incluso con la creación del nuevo Conservatorio Nacional de Música, que se convirtió en la primera institución en Colombia en ofrecer educación musical de una manera formal. Sin embargo, su enfoque se centraba exclusivamente en la formación ‘clásica’ de intérpretes, directores y compositores, siguiendo un modelo importado de Europa y que, desafortunadamente, no incluía las músicas nacionales como parte del currículo (Ochoa, 2011: 31). Este conflicto que impedía a la academia el estudio de las músicas nacionales, lo aborda Santamaría (2007: 4) al describir las dificultades que el establecimiento académico enfrentaba al tratar de entender los saberes mestizos. Estas dificultades no solo se relacionaban con cuestiones raciales, sino también con diferencias epistémicas, enfoques de investigación y conocimientos arraigados en el paradigma ‘eurocentrista’, que contrastaban con las lógicas y características propias de las músicas nacionales.

La problemática vista en el Conservatorio Nacional es un reflejo de lo que sucedería después en Ibagué. En el Conservatorio del Tolima, una institución insigne y líder en los procesos de formación a lo largo del siglo XX, las músicas nacionales no serían aceptadas de inmediato. Según Salinas (2020: 3), resulta paradójico que, en Ibagué, conocida como la Ciudad Musical de Colombia, y en su institución insignia, el Conservatorio del Tolima, se restringiera el estudio de las músicas colombianas. Solo a partir de la década de los noventa, esta realidad comenzó a cambiar gradualmente y se incorporaron de manera progresiva las músicas nacionales en la formación académica de la institución. Esto también se reflejó en los conciertos ofrecidos por el Conservatorio del Tolima, siendo el emblemático Salón “Alberto Castilla” el escenario principal donde predominaron los repertorios europeos en detrimento de los nacionales (Salinas, 2020).

Recepción de la cantata premiada

Para examinar las contradicciones entre el ideal de construcción de identidad regional y su implementación en el concurso de composición, mediante la exclusión de las músicas regionales, es importante abordar los alcances e importancia que tuvo la recepción de la cantata compuesta por el Suizo Fritz Voegelin, la única de este concurso que fue interpretada. Como se relató antes, la cantata fue estrenada en el

Teatro Arias Pérez de Colsubsidio de la ciudad de Bogotá, el miércoles 11 de diciembre de 1985. Este lanzamiento anticipado se debió a los lamentables hechos de la tragedia de Armero, que tuvo lugar en noviembre de 1985, en la que aproximadamente veinticinco mil personas perdieron la vida debido a la explosión del volcán Nevado del Ruiz, ante la impotencia y poca preparación de los servicios de emergencia. Este suceso anticipó el estreno de la *Cantata al Conservatorio del Tolima* y buscó, precisamente, recaudar fondos para las víctimas. Otto de Greiff relató sobre el estreno:

82

“Ocurrencia frecuente es que la preparación de una obra compleja como ésta, compleja no en su texto y su música, que ya vemos cómo es clara, sino en las fuerzas aunadas para su expresión (una orquesta, tres conjuntos corales, cuatro solistas), requiere atender a múltiples detalles y matices y que han menester ardua preparación. La versión de estreno fue muy satisfactoria, pero pudo haberlo sido más. Sonará mejor cuando se oiga dentro del concurso aplazado, o de nuevo en Bogotá, lo que sería en extremo deseable” (De Greiff, 16 de diciembre de 1985).

Este relato confirma que, a pesar de los esfuerzos y el tiempo limitado para su montaje, la cantata pudo haber tenido una mejor versión y se esperaba su reestreno en la ciudad de Ibagué en 1986 dentro del marco del concurso, lo cual lamentablemente nunca sucedió. Esto evidencia que su estreno no tuvo el impacto deseado en la sociedad en general. Sin embargo, también es posible suponer que, al excluir las expresiones musicales populares de la región andina colombiana que forman parte tangible del imaginario colectivo, la cantata no haya generado una gran acogida por parte del público presente.

La cantata ganadora. Una visión europea de los valores y la identidad regional en el Tolima

En esta sección se proporciona un análisis general de la cantata ganadora del concurso, titulada *Cantata al Conservatorio del Tolima*, compuesta —como se dijo— por el compositor helvético Fritz Voegelin con letra del poeta tolimense Eduardo Santa. Se describe la obra con el fin de destacar la perspectiva europea del compositor y el uso del texto que busca reflejar la identidad regional.

Orquestación. La obra está concebida para una orquesta sinfónica con maderas a 2, un coro *solí* (solistas) y un coro *tutti*. Esta configuración coral entre el coro *solí* y el *tutti*, aporta un carácter antifonal a la obra. El formato completo es 3.2.2.2/4.2.3.1/timbales-percusión sinfónica/coro Soli-coro Tutti/cuerdas.

Estructura. A nivel formal, la obra se divide en ocho movimientos, claramente seccionados por sus respectivas cadencias finales, en donde se desarrolla cada estrofa del texto abordando una temática concreta [Tabla 2].

Movimiento	Temática del texto	Tipo de sección	Descripción
I	Tolima y Alberto Castilla	Sección coral	Introducción instrumental de gran fuerza y solemnidad. Secciones antifonales entre coro <i>solí</i> y <i>tutti</i> .
II- Deciso	Conservatorio del Tolima, Ibagué Ciudad Musical	Sección coral	Carácter militar y majestuoso. Secciones antifonales entre <i>solí</i> y <i>tutti</i> con superposición de textos.
III- Grazioso	Importancia de los recursos musicales y el valor de la mujer en la sociedad	Solo de tenor y coro <i>tutti</i>	Movimiento apacible en forma de aria <i>da capo</i> , donde se hacen intervenciones responsoriales entre el solo del tenor y el coro <i>tutti</i> .
IV- Andante	El Tolima como el corazón de la patria, folclore e instrumentos musicales	Solo de soprano	Sonoridad tranquila y con orquestación reducida de orquesta sin la implementación de metales y percusión.
V-	Voz del pueblo altivo	Sección coral	Movimiento de textura polifónica e implementación de una fuga a cuatro partes.
VI- Allegretto	Pastoral, importancia de las fuentes hídricas (Magdalena y el Combeima)	Solo de bajo	Movimiento fluido de orquestación reducida sin el uso de metales y percusión.
VII-	Espíritu guerrero, paz y humanidad	Solo de contralto y coro <i>tutti</i>	Movimiento de textura polifónica con la participación del coro <i>tutti</i> en respuesta a la contralto solista.
VIII- Poco marcato y Finale	Tolima, elemento sublime hacia los valores. Libertad a través de la música y la belleza natural	Sección coral	Movimiento de carácter marcial con entradas imitativas del coro <i>solí</i> .

Tabla 2. Estructura, temática y descripción de los movimientos de la *Cantata*, de Fritz Voegelin

Teniendo en cuenta la tabla 2, se puede apreciar un claro diseño formal, en el cual el carácter del texto determina las secciones y su textura. En sí, la obra consta de cuatro secciones corales que están intercaladas por las arias de tenor, soprano, bajo y contralto solista. Este diseño tiene similitudes con la estructura de una cantata barroca.

Armonía. En la *Cantata*, Fritz Voegelin empleó un sistema armónico tonal, lo cual resulta llamativo considerando que su estilo musical se apega principalmente a técnicas contemporáneas. Esto puede atribuirse a la formación del compositor, quien estudió composición con los helvéticos Klaus Huber y Robert Suter, reconocidos por su enfoque en la pedagogía de la composición, que exploraba el serialismo integral y la música aleatoria.

Sin embargo, al crear la *Cantata al Conservatorio del Tolima*, el compositor se aparta de los sistemas de composición que caracterizan su estilo y vuelve a utilizar la tonalidad. Al respecto, Otto de Greiff expresó lo siguiente:

“Deliberadamente la música no está en el estilo peculiar del compositor, quien quiso escribirla como (literal de Voegelin) ‘una excepción en mi idioma musical, pues es la única que he escrito en forma tonal y tradicional.’” (De Greiff, 09 de diciembre de 1985).

En este artículo del diario *El Tiempo*, Voegelin demuestra que nunca tuvo un interés de componer la *Cantata* dentro de un sistema musical contemporáneo, pensando que para los intereses del concurso sería mejor hacerlo dentro de un sistema tradicional y tonal.

Esto plantea la suposición de que, a diferencia de los otros compositores participantes del concurso, Voegelin utilizó un sistema de composición que no era propio de su estilo musical, adaptándose a una visión europea de la práctica común para satisfacer las necesidades del concurso, o posiblemente para complacer el gusto de los jurados que buscaban una propuesta más accesible para la tradicional sociedad ibaguereña.

A continuación, se presenta una tabla que muestra las tonalidades asociadas a cada movimiento de la *Cantata*, destacando un predominio del sistema tonal mayor sobre el menor:

Movimiento	Tonalidad
I. Introducción y primer coro	Re mayor
II. Segundo coro	Re mayor

Movimiento	Tonalidad
III. Primera Aria (tenor)	Do mayor
IV. Segunda Aria (Soprano)	Do mayor
V. Tercer coro	Sol mayor
VI. Tercera Aria (Bajo)	Fa mayor
VII. Cuarta Aria (Alto)	Fa mayor
VIII. Finale y cuarto coro.	Do mayor

Tabla 3. Tonalidades de los movimientos de la *Cantata al Conservatorio del Tolima*, de Fritz Voegelin

Texto. Otra particularidad de la *Cantata* es la forma como Voegelin aborda el texto, ya que lo creado por el poeta está estructurado principalmente en versos endecasílabos, una métrica común en la poesía española e italiana. Sin embargo, para el compositor suizo, que dominaba las lenguas germánicas, esto representó un desafío, ya que la métrica y conformación silábica eran diferentes a las que estaba acostumbrado. Esto a veces resulta en una realización un tanto forzada del texto en relación con la música [Ejemplo 1].

Coro
Tutti

que in - ter - pre - tó en sus bun - des y gua - bi - nas

que in - ter - pre - tó en sus bun - des y gua - bi - nas

que in - ter - pre - tó en sus bun - des y gua - bi - nas

que in - ter - pre - tó - en sus bun - des y gua - bi - nas

Ejemplo 1. Voegelin, *Cantata al Conservatorio del Tolima*. Problemas de ritmo poético en el primer movimiento, cc. 42-46

Como se puede observar en el primer compás del ejemplo 1, Voegelin evita la realización de una sinalefa en “que in”, cambiando la agrupación endecasílabo del texto para convertirla en dodecasílabo. Al no realizar la sinalefa, es decir, la unión de la vocal final de la palabra “que” con la primera sílaba de la segunda palabra “interpretó”, se rompe la prosodia y el ritmo poético natural del verso. Lamentablemente, Voegelin no tiene en cuenta el ritmo poético al organizar los versos en la música, basándose solo en la agrupación silábica. Este problema con el ritmo poético es muy común en la *Cantata* y es algo con lo que un director coral se enfrentaría al momento de montar la obra.

Otra evidencia del tratamiento no acertado del texto por parte de Voegelin tiene que ver con los acentos prosódicos de aquellas palabras de origen indígena. Una de esas, es la palabra *Tolima* con un acento tónico en la sílaba “li”. Sin embargo [Ejemplo 2], Voegelin acomoda las sílabas del texto para que la fuerte sea la sílaba “to”, desplazando la sílaba tónica “li”, y creando una falsa acentuación en esta palabra.¹³

rit.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo marking is 'rit.' (ritardando). The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) throughout. The lyrics are: 'Can - te - mos, can - te - mos al To - li - ma'. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern of quarter notes in the right hand and eighth notes in the left hand. The vocal line has a melodic contour that rises and then falls. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllable placement across notes.

Ejemplo 2. Voegelin, *Cantata al Conservatorio del Tolima*. La acentuación prosódica, cc. 14-18

En resumen, resulta evidente que, durante gran parte de la *Cantata*, Voegelin acomoda el texto de Santa sin tener en cuenta el ritmo poético, los acentos

¹³ En el repertorio tradicional de la región, la palabra “Tolima” se usa de manera anacrúsica, colocando la sílaba “to” en el tiempo débil del compás para acomodar la sílaba “li” sobre el fuerte.

prosódicos, la medida de los versos y los dígrafos presentes en el texto. Esto se debe principalmente a su escaso conocimiento de la lengua española, lo que implica que la interpretación del texto se ve influida por una visión europea. Como resultado, se producen alteraciones en la prosodia y en la acentuación correcta de las palabras, lo cual afecta la expresión y la coherencia entre el texto y la música.

Ritmo. Las métricas utilizadas en la *Cantata* pertenecen a compases simples binarios o ternarios, así como a compases compuestos como el 6/8. Estas métricas [Tabla 4] son comunes en ritmos tradicionales de la región como la caña, la guabina, el Bunde y el bambuco. Sin embargo, es importante destacar que Voegelin no hace referencia explícita a estos ritmos en su composición, evitando el uso de patrones o células que sugieran los aires propios de la región andina colombiana.

Movimiento	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Métrica	4/4	4/4	6/8	4/4	4/4- 3/4	6/8	4/4	2/4- 4/4

Tabla 4. Métricas usadas en los movimientos de la cantata de Fritz Voegelin

En lugar de ello, el compositor opta por utilizar ritmos de carácter marcial y triunfal, como en el primer movimiento, donde recurre a dobles puntillos [Ejemplo 3].

Son precisamente las células atresilladas del motivo de la melodía, que va desde la anacrusa y la resolución en la negra con doble puntillo-semicorchea y negra (C.4), las que otorgan a esta composición un carácter de marcha, con el objetivo de dotar a la *Cantata* de una fuerza y solemnidad acorde a su propósito: enaltecer los valores del Tolima. Aunque estos ritmos pueden generar un impacto emocional dentro de un carácter solemne y triunfal en la interpretación, es importante tener en cuenta que se alejan de las tradiciones musicales regionales. Esto puede ser considerado por parte de Voegelin como una elección estilística, pero también implica una omisión en la representación y conexión con las raíces musicales de la región que propone el texto poético.

MOTIVO DE CARÁCTER MARCIAL

♩ = 63

Tpt. Crn. Cl. Crn.

Tbn. *p* *mp* *p*

Fl. Ob.+Vln. +Fl. Crn.

mf *f*

Ejemplo 3. Voegelin, *Cantata al Conservatorio del Tolima*. Reducción del 1º movimiento, cc. 1-10

Conclusiones

Después de un análisis somero de la *Cantata al Conservatorio del Tolima*, de Fritz Voegelin, que consideró aspectos como la armonía, el texto, la estructura formal y el ritmo, resulta evidente que los elementos musicales utilizados en esta composición son de origen europeo y no incorporan rasgos propios de las músicas tradicionales de la región andina colombiana. No existió en Voegelin intención de abordar aquellos elementos que hacen distintivos los rasgos y lógicas musicales de esa región, específicamente en lo que respecta al ritmo. En las músicas tradicionales de allí, se encuentran características rítmicas particulares, como las síncopas, las superposiciones métricas y las hemiolas, entre otros aspectos, que les otorgan una identidad única y reconocible.

Sin embargo, al omitir esos elementos, si bien Voegelin soslaya la oportunidad de enriquecer su composición con la diversidad de la música tradicional de la región, al mismo tiempo le otorga una visión cosmopolita y global desde la visión central del repertorio. Por otro lado, el texto de Santa es el elemento que busca vincular la identidad regional, sin alejarse del paradigma de la música extranjera, produciéndose lo que Berman define como la “unidad de la desunión”.

Las dinámicas del concurso polifónico internacional privilegiaron la producción central sobre la periférica y legitimaron la producción europea como ícono de identidad regional, lo cual trajo como consecuencia “un blanqueamiento sonoro” de las prácticas musicales regionales, distorsionando la búsqueda de identidad, algo que no permitió la consolidación del arte y la cultura local.

Es coyuntural que las *Cantatas* del concurso, que buscaban resaltar los valores del Tolima y fomentar una identidad regional, no hayan tenido un impacto más significativo en la sociedad. Esto contrasta con la circulación de las cantatas populares compuestas en la segunda mitad del siglo XX tanto en Argentina como en Chile, las cuales sirvieron como medio para vincular las experiencias sociales, relatar hechos y comunicar las injusticias presentes en las dinámicas y realidades de América Latina. En sí, la cantata se erigió como un género para comunicar acontecimientos y hechos remarcables, ante las profundas transformaciones de la sociedad latinoamericana. Sin embargo, en Ibagué se creó una ‘burbuja’ ajena a estas realidades, lo que contribuyó a la desconexión entre las *Cantatas* del concurso y la sociedad en general. Así, la Ciudad Musical podría verse más bien como un fortín, preocupado únicamente por transmitir los valores sociales locales de una élite, sin contextualizar las complejas y convulsionadas realidades que han afectado a Colombia a lo largo del siglo XX, como el largo y violento conflicto armado que ha marcado la historia del país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cortés, J. (2003). La música nacional y la colección *Mundo al Día*. Notas sobre una polémica. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, vol. 8, N° 8, pp. 51-69.
- Díaz Lobos, J. P. (2018). Cantata Víctor Jara, Fragmentos de la vida del cantor (Homenaje). Basada en las obras de Luis Advis, *Cantata Santa María de Iquique* (1970) y *Canto para una semilla* (1972). Tesina del Postítulo en Composición. Santiago de Chile. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/168417>
- Fernández, J. (2006). Canto para una semilla. Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular Chilena. *Revista Musical Chilena* N° 205, pp. 34-45.
- Grout, D. y Palisca, C. (1996). *Historia de la música occidental*, 1 y 2. Madrid. Alianza.
- Guerrero, J. (2013). La cantata: el cruce entre lo oculto y popular. *Revista Musical Chilena*, año 67, N° 220, pp. 94-106.

- Hernández, O. (2007). Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia. *Latin American Music Review* Vol. 28, N° 2, pp. 242-270.
- Ochoa, J. S. (2011). La “práctica común” como la menos común de las prácticas. Una mirada crítica a los supuestos que configuran la educacional musical universitaria en Colombia. Tesis de Maestría en Estudios Culturales. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/1504/OchoaEscobarJuanSebastian2011.pdf>
- Pardo, C. (1997). *Itinerario de una hazaña. Historia del Conservatorio del Tolima*. Bogotá. Pijao Editores.
- Plesch, M. (1998). *También mi rancho se llueve*: problemas analíticos en una musicología doblemente periférica. En Ruiz, I. y Roig, E. (eds.). *Procedimientos analíticos en musicología*, pp. 127-138. Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Salinas, B. (2020). Las músicas colombianas en el currículo adicional de los programas profesionales de educación musical de Ibagué. *Panorama*, Vol. 14, N° 27.
- Santamaría, C. (2007). El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Latin American Music Review*, Vol. 28, N° 1, pp. 1-23.
- Universidad de Ibagué. (2020). *Tolimenses que dejan huella. Volumen VI*. Ibagué. Ediciones Unibagué.
- Wertheimer, G. (2022). Creación musical e identidad cultural en la Cantata *Hijos de la tierra*, de Jorge Mockert. *Revista del Instituto Superior de Música*, (20). <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/article/view/11430>

Fuentes primarias

- Conservatorio de Música del Tolima. (1977). I Concurso Polifónico Internacional “Ciudad Ibagué”. Ibagué. Atlas.
- Conservatorio de Música del Tolima. (1987). V Concurso Polifónico Internacional “Ciudad Ibagué”. Ibagué. Atlas.
- De Greiff, O. (09 de diciembre de 1985). Final de Temporada. *El Tiempo*.
- _____ (16 de diciembre de 1985). La Cantata al Tolima en Bogotá. *El Tiempo*.

Gutiérrez, O. (31 de mayo de 1985). Concurso Polifónico Internacional “Ciudad Ibagué”. La música, idioma universal. *Combate*.

Voegelin, F. (1984). *Cantata al Conservatorio del Tolima* (partitura manuscrita para coro y orquesta sinfónica).



SERGIO ANDRÉS SÁNCHEZ SUÁREZ

Director y arreglista. Inició sus estudios de educación superior en la Universidad El Bosque. Es Especialista en Dirección de Conjuntos Instrumentales, por la Fundación Universitaria “Juan N. Corpas” y Magíster en Teoría Musical por la Universidad EAFIT. Se ha desempeñado como director de orquesta desde 2007, en diversos procesos de formación orquestal en el Conservatorio del Tolima. Ha realizado conciertos en salas de Colombia y, a nivel internacional, en auditorios de Estados Unidos, Chile, Brasil y Ecuador. Es autor de artículos publicados en la revista *Música, Cultura y Pensamiento*, del Conservatorio del Tolima, y del libro *El impresionismo musical y su relación con los aspectos del lenguaje armónico y melódico en la obra de Guillermo Uribe Holguín*, fruto de su tesis de Maestría en Música.