

UNIVERSIDAD DE GRANADA
Facultad de Filosofía y Letras



Departamento de Historia y Ciencias de la Música

Programa de Doctorado
Historia y Ciencias de la Música

TESIS DOCTORAL

**HACIA UNA RECONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTO DE
'MÚSICO PROFESIONAL' EN COLOMBIA:
ANTECEDENTES DE LA EDUCACIÓN MUSICAL
E INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA MUSICOLOGÍA**

LUIS GABRIEL MESA MARTÍNEZ

Director
Miguel Ángel Berlanga

Granada, 2013

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Luis Gabriel Mesa Martínez
D.L.: GR 121-2014
ISBN: 978-84-9028-688-3

*Pasearte por las calles de un pueblecito situado
a un centenar de kilómetros de Bogotá (en el otoño de 1970)
fue tan sorprendente como el descubrir la existencia de un
lugar y una sociedad que conservaba perfectamente
la atmósfera de un pueblo andaluz de principios del siglo XVI.*

JORDI SAVALL
San Francisco, 17 de Marzo de 2010

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS, xiv

INTRODUCCIÓN, 1

1. Planteamiento y justificación del tema, 1
2. Objetivos, 5
3. Hipótesis, 6
4. Estructura del trabajo, 8
5. Metodología, 10
 - 5.1. Fundamentación conceptual, 10
 - 5.2. Experimentación en ámbito docente, 11
 - 5.3. Entrevistas en trabajo de campo, 12
 - 5.4. Gestión, 12
 - 5.5. Redacción, 13
6. Documentación, 14
 - 6.1. Fuentes Primarias, 14
 - 6.2. Fuentes Secundarias, 15

ESTADO DE LA CUESTIÓN CIENTÍFICA, 17

PARTE I

ASIMILACIÓN DE LOS MODELOS EDUCATIVOS EUROPEOS EN LAS PRIMERAS INSTITUCIONES DE FORMACIÓN MUSICAL DE LAS AMÉRICAS, 33

1.1. ANTECEDENTES DE LA EDUCACIÓN MUSICAL EN EUROPA, 34

- 1.1.1. El legado de la Antigüedad, 34
 - 1.1.1.1. Manifestaciones tempranas de instrucción musical, 34
 - 1.1.1.2. Clasificación de la música como una ciencia de medidas exactas, 37
- 1.1.2. La educación musical europea en manos de la Iglesia Católica, 39
 - 1.1.2.1. Influencia de la Iglesia en la formación profesional de los músicos, 39
 - 1.1.2.2. Relaciones con algunas prácticas litúrgicas de la Península Ibérica, 41
- 1.1.3. Institucionalización académica de la música entre el Medioevo y el Renacimiento, 46
 - 1.1.3.1. La enseñanza de la música en las primeras universidades, 46
 - 1.1.3.2. Relaciones entre los modelos universitarios más determinantes de Europa, 48

1.2. EL SELLO EUROPEO EN LA EDUCACIÓN MUSICAL DE AMÉRICA COLONIAL, 52

- 1.2.1. Herramientas musicales como medio de institucionalización religiosa y evangelización, 52
 - 1.2.1.1. Instauración de la vida catedralicia en territorios coloniales, 52
 - 1.2.1.2. Mestizajes musicales en la historia de la música misional, 54

- 1.2.2. Pioneros de la formación musical en Cartagena de Indias y Santafé, 59
 - 1.2.2.1. Juan Pérez Materano, 59
 - 1.2.2.2. Gonzalo García Zorro y otros maestros de capilla de Santafé, 61
- 1.2.3. La música en los primeros colegios seminaristas de Santafé, 65
 - 1.2.3.1. El Real Colegio Seminario de San Luis de Tolosa, 65
 - 1.2.3.2. El Colegio Seminario de San Bartolomé, 66
- 1.2.4. Fundación de las primeras universidades en América Hispana, 69
 - 1.2.4.1. Universidades Reales y Pontificias bajo modelos españoles, 69
 - 1.2.4.2. Dominicos, jesuitas y agustinos en la educación universitaria de Santafé, 72

- 1.3. INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA EDUCACIÓN MUSICAL Y SU ASIMILACIÓN EN COLOMBIA REPUBLICANA, 80
 - 1.3.1. Contexto socio-histórico alrededor de la Ilustración, 80
 - 1.3.2. Ilustración, internacionalización y otros cambios en la educación de América Colonial, 86
 - 1.3.2.1. Primeros intentos de secularización en universidades americanas, 86
 - 1.3.2.2. Relaciones entre el panorama educativo del siglo XVIII y las prácticas musicales en la Nueva Granada, 89
 - 1.3.3. Institucionalización de escuelas de música de nivel profesional, 91
 - 1.3.3.1. Los primeros conservatorios fundados en Europa y su fortalecimiento en el marco nacionalista, 91
 - 1.3.3.2. Puntos de conexión entre modelos occidentales de conservatorio y escuelas de música de América Latina, 95
 - 1.3.4. La Sociedad Filarmónica de Bogotá (1846-1857) – Primeras tentativas de institucionalizar la música profesional en Colombia, 99
 - 1.3.5. La Academia Nacional de Música de Colombia (1882-1910) – Exégesis de su correspondencia con el Ministerio de Instrucción Pública, 104
 - 1.3.5.1. Gestiones administrativas por parte de Oreste Sindici y Jorge Wilson Price, 104
 - 1.3.5.2. Avances y funcionamiento de la Academia de acuerdo con el Anuario de 1894, 107
 - 1.3.6. Investigación, teoría e historia de la música en Colombia en la segunda mitad del siglo XIX, 115
 - 1.3.6.1. Paralelismo entre el desarrollo decimonónico de la Musicología dentro y fuera de Colombia, 115
 - 1.3.6.2. Primera tentativa de reconstrucción histórica de la música en Colombia por Juan Crisóstomo Osorio, 119
 - 1.3.6.3. Crítica de José Caicedo y Rojas en torno a la cultura musical de Bogotá a finales de siglo, 123

PARTE II

FORTALECIMIENTO DE LA MÚSICA PROFESIONAL Y DE LA INVESTIGACIÓN EN COLOMBIA Y AMÉRICA LATINA, 127

2.1. MÚSICOS, ESCUELAS Y GESTIONES CULTURALES DE PRINCIPIOS DE SIGLO XX EN COLOMBIA, 128

2.1.1. Disidencias, ambigüedad y disconformidad tras la fundación del Conservatorio Nacional (1910), 129

2.1.1.1. Confrontaciones en torno al nacionalismo frente a la gestión de Guillermo Uribe Holguín, 129

2.1.1.2. Propuestas de reconciliación entre la academia y la música popular, 131

2.1.1.3. Otras reacciones frente a un ambiente de debate en torno a la educación, 139

2.1.2. Gestión cultural y formalización de la enseñanza musical en la Costa Atlántica, 146

2.1.2.1. Antecedentes del Instituto Musical y de la Escuela Departamental de Música de Cartagena, 146

2.1.2.2. Contribuciones al panorama pedagógico musical de Colombia por parte de Josefina de Sanctis y Guillermo Espinosa, 150

2.1.2.3. El papel de las mujeres en la enseñanza musical de Barranquilla y sus confrontaciones con Manuel Ezequiel de la Hoz, 154

2.1.3. Reformas culturales y educativas durante la República Liberal (1930-1946), 158

2.1.3.1. Ibagué y la celebración del Primer Congreso Nacional de Música (1936), 158

2.1.3.2. Tentativas de descentralización de las Bellas Artes bajo la dirección de Gustavo Santos Montejó, 160

2.1.3.3. Formación musical para la clase trabajadora, las mujeres y los estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia, 166

2.1.4. Procesos de profesionalización musical en la escena cultural de Medellín, 171

2.1.4.1. La Escuela de Música de Santa Cecilia, 171

2.1.4.2. El Segundo Congreso Nacional de Música en Medellín (1937): ¿modelos institucionales o metodologías pedagógicas individuales?, 176

2.1.5. Reflexiones sobre las necesidades de un país a espaldas de su realidad, 180

2.1.5.1. Una asimilación pasiva de paradigmas foráneos, 180

2.1.5.2. Intervención directa de Valencia en la Dirección de los Conservatorios, 186

2.2. LA HISTORIOGRAFÍA MUSICAL EN AMÉRICA LATINA: ETAPAS, DISCURSOS Y DESAFÍOS DE LA INVESTIGACIÓN MUSICAL, 189

2.2.1. Conceptualizaciones detrás de la investigación musical en América Latina, 189

2.2.1.1. Historiografía musical, 189

2.2.1.2. Americanismo musical, 192

2.2.2. Primeros acercamientos hacia la musicología histórica en Colombia, 198

2.2.2.1. Ausencia de una musicología analítica: el esbozo de José Ignacio Perdomo Escobar, 198

- 2.2.3. Aproximaciones etnomusicológicas de nuestra historiografía musical, 201
 - 2.2.3.1. Antropología y música, 201
 - 2.2.3.2. Presencia de investigadores catalanes e inclusión de herramientas sistemáticas en la etnomusicología de Colombia, 204
 - 2.2.3.3. Otras publicaciones sobre músicas indígenas en Colombia, 208
- 2.2.4. Institucionalización de la musicología en América Latina, 210
 - 2.2.4.1. Desarrollo de la disciplina fuera del territorio colombiano, 210
 - 2.2.4.2. Tentativas de formalizar la práctica musicológica en Colombia, 214
 - 2.2.4.3. Cuestionamientos en torno al rigor metodológico en los estudios de folklore, 217

PARTE III

LLEGADA DE LA MUSICOLOGÍA A LA UNIVERSIDAD COLOMBIANA, 221

- 3.1. UNIVERSIDADES PIONERAS EN LA INCLUSIÓN DE CÁTEDRAS DE MUSICOLOGÍA, 223
 - 3.1.1. La Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, 223
 - 3.1.1.1. El Instituto de Investigaciones Estéticas, 223
 - 3.1.1.2. Ellie Anne Duque y la reforma en la cátedra de historia de la música, 225
 - 3.1.1.3. Susana Friedmann Altmann: sobre las dificultades de investigar música en Colombia, 228
 - 3.1.2. La Universidad del Valle en Cali, 233
 - 3.1.2.1. Transición entre la oferta exclusiva del Programa de Licenciatura en Música y las nuevas áreas de profundización desde el año 2003, 233
 - 3.1.2.2. Desarrollo del Programa de Pregrado en Música con área de profundización en Musicología, 236
 - 3.1.3. Desarrollo de la musicología en las universidades de Medellín, 240
 - 3.1.3.1. La Universidad de Antioquia, 240
 - 3.1.3.2. EAFIT y el primer Programa de Maestría con Énfasis en Musicología ofrecido en Colombia, 244
- 3.2. INFORME DE GESTIÓN: DISEÑO CURRICULAR E IMPLEMENTACIÓN DE LA CÁTEDRA DE MUSICOLOGÍA EN PROGRAMAS DE PREGRADO, 249
 - 3.2.1. Contexto general, 249
 - 3.2.2. La Fundación Universitaria Juan N. Corpas, 251
 - 3.2.2.1. Diseño curricular de las cátedras de análisis socio-histórico de la música adaptado al modelo constructivista propuesto por el Decanato, 251
 - 3.2.2.2. La investigación en Corpas y la instauración del área mayor en Musicología, 354
 - 3.2.2.3. Descripción de la metodología implementada, 263
 - 3.2.2.4. Apertura oficial y desarrollo de la primera cohorte admitida por el área de musicología (2009), 266
 - 3.2.3. La Pontificia Universidad Javeriana, 272
 - 3.2.3.1. Generalidades, 272

- 3.2.3.2. Estado de la investigación en la Facultad de Artes previo al énfasis en Musicología, 274
- 3.2.3.3. Presentación del plan de estudios para el nuevo énfasis en Musicología, 279
- 3.2.4. Inclusión de herramientas musicológicas en otras cátedras relacionadas, 284
 - 3.2.4.1. La Fundación Universidad Central: breve paralelismo entre la educación musical de Cuba y la de Colombia, 284
 - 3.2.4.2. Hacia una cátedra de historia de la música fundamentada en la reflexión y la indagación, 288
 - 3.2.4.3. Un último caso de intervención: el programa de la Escuela Mauricio Cristancho, adscrito a la Universidad Sergio Arboleda, 293

CODA, 301

CONCLUSIONES, 306

APÉNDICES, 311

Apéndice 1. Tablas Cronológicas, 312

- 1.1. Siglos XV y XVI, 312
- 1.2. Siglos XVII y XVIII, 314
- 1.3. Siglo XIX, 317
- 1.4. Siglo XX, 321
- 1.5. Siglo XXI, 327

Apéndice 2. Correspondencias, 330

- 2.1. Carta de Jorge Wilson Price al Ministerio de Instrucción Pública, 330
- 2.2. Carta de Manuel Ezequiel de la Hoz a la Dirección Nacional de Bellas Artes, 331
- 2.3. Carta de Carlos Posada Amador a la Junta Organizadora del Segundo Congreso Nacional de Música, 333
- 2.4. Carta de José María Bravo Márquez al Ministerio de Educación Pública, 336
- 2.5. Carta de José María Bravo Márquez al Ministerio de Educación Pública, 337
- 2.6. Carta de Joaquín Turina a Guillermo Uribe Holguín, 338
- 2.7. Fragmentos de una carta de Antonio María Valencia a Gustavo Santos Montejo, 339
- 2.8. Fragmentos de una carta relacionada con la participación de Antonio María Valencia en el Primer Congreso Nacional de Música, 340

Apéndice 3. Entrevistas, 342

- 3.1. Entrevista con Jorge Zorro Sánchez, Decano de la Facultad de Música de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, 342
- 3.2. Entrevista con Mauricio Cristancho, Director del Departamento de Música de la Universidad Sergio Arboleda, 352
- 3.3. Entrevista con Carolina Santamaría Delgado, Etnomusicóloga (PhD) y Directora del Área de Historia de la Música y Musicología de la Pontificia Universidad Javeriana, 360

- 3.4. Entrevista Alena Krasútskaya, Teórica de la Música (PhD) y Profesora en la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, 366
- 3.5. Entrevista con María Victoria Casas, Profesora de la Universidad del Valle, 371
- 3.6. Entrevista con Ellie Anne Duque, Musicóloga y Profesora de la Universidad Nacional de Colombia, 378
- 3.7. Entrevista con Susana Friedmann Altmann, Musicóloga (PhD) y Profesora de la Universidad Nacional de Colombia, 383
- 3.8. Entrevista con Andrés Samper Arbeláez, Director del Departamento de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana, 385
- 3.9. Entrevista Gisela de la Guardia, Directora del Departamento de Estudios Musicales de la Fundación Universidad Central, 390

Apéndice 4. Documentos relacionados con el proyecto de gestión para incorporar estudios de musicología en universidades de Bogotá, 395

- 4.1. Propuesta para la creación del énfasis de musicología en la Carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana, 395
- 4.2. Programa de clases del curso de *Introducción a la musicología* diseñado para la Fundación Universitaria Juan N. Corpas y la Pontificia Universidad Javeriana, 407
- 4.3. Programa de clases del seminario de Paleografía Musical y Profundización en Teorías Musicológicas diseñado para la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, 411
- 4.4. Programa de clases del curso *Historia de la música III* diseñado para la Fundación Universidad Central, 416
- 4.5. Programa de contenidos del curso *Apreciación de la música II* diseñado para la Escuela de Música Mauricio Cristancho de la Universidad Sergio Arboleda, 421
- 4.6. Programa de contenidos del curso *Musicología: raza, religión y género*, diseñado para la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, 425
- 4.7. Programa del Seminario *Musicología y etnomusicología: ¿una o dos disciplinas?* diseñado y dirigido por Brenda Romero (PhD de Etnomusicología) para la Pontificia Universidad Javeriana, 430
- 4.8. Notas al Programa escritas por Sebastián Wanumen, estudiante de musicología de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, 434

BIBLIOGRAFÍA, 441

LISTA DE REFERENCIAS ELECTRÓNICAS CONSULTADAS (PÁGINAS OFICIALES), 464

LISTA DE TABLAS

- Tabla I. Grabaciones de obras colombianas entre 1910 y 1917 registradas por la Casa Víctor, 134
- Tabla II. Temas de discusión para el Primer Congreso Nacional de la Música en Ibagué 165
- Tabla III. Escritos sobre música publicados en Colombia entre 1867 y 1938, 191
- Tabla IV. Publicaciones sobre Colombia en el *Boletín Latinoamericano de Música*, 196
- Tabla V. Instituciones y centros de investigación musicológica fundados entre 1921 y 1978, 213
- Tabla VI. Miembros del Instituto de Investigaciones Estéticas, 224
- Tabla VII. Plan de estudios de la Maestría en Música con énfasis en Musicología Histórica en EAFIT, 247
- Tabla VIII. Plan de estudios de la Maestría en Música con énfasis en Teoría de la música en EAFIT, 247
- Tabla IX. Monografías de la Facultad de Música de Corpas (2001-2009), 255
- Tabla X. Semáforo del plan académico en el área mayor de formación en musicología, 260
- Tabla XI. Proyectos de investigación de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana, 276
- Tabla XII. Malla curricular de la Carrera de Música con énfasis en Musicología de la Pontificia Universidad Javeriana, 281
- Tabla XIII. Cuadro comparativo entre las cátedras de historia de la música en los programas de Javeriana, Central y Corpas, 290
- Tabla XIV. Reformulación de contenidos para las cátedras de apreciación e historia de la música de la Universidad Sergio Arboleda, 298

LISTA DE FIGURAS

PARTE I

- Figura I.1. Lección de música de Linos al joven Iphikles, representada en un *skyphos* del pintor de Pistóxenos (c. 470 a.C.), 36
- Figura I.2. Convento de Santa Clara. Uno de los centros de vida religiosa de la historia colonial de Bogotá, 52
- Figura I. 3. Cartografía del Virreinato de la Nueva Granada y de la Gobernación de Caracas, 58
- Figura I. 4. Casco histórico de Cartagena de Indias, 60
- Figura I. 5. Catedral Primada de Bogotá, 61
- Figura I.6. Tranvía ardiendo en llamas en la Plaza de Bolívar durante el Bogotazo, 63
- Figura I.7. Fachada del Colegio Mayor de San Bartolomé en Bogotá, perteneciente a la Compañía de Jesús, 67
- Figura I.8. Escudo de la Universidad de Salamanca, 71
- Figura I.9. Iglesia y Convento de San Agustín (1861), 77
- Figura I.10. Fachada de la Catedral de Popayán, 79
- Figura I.11. Portada del primer volumen de la *Cyclopaedia de Ephraim Chambers*, 1728, 83

- Figura I.12. Retrato de Diego Francisco Padilla, 85
- Figura I.13. Retrato anónimo de Juan de Palafox y Mendoza, Obispo de Osma y de Puebla de los Ángeles, y Virrey y Capitán General de Nueva España, 88
- Figura I.14. Página de un folleto publicitario del Conservatorio de Buenos Aires (1928), 98
- Figura I.15. Litografía con la imagen del edificio diseñado por Thomas Reed en la localidad bogotana de San Victorino como sede oficial de la Sociedad Filarmónica de Bogotá. Publicada en *El Neogranadino*, c. 1848, 102
- Figura I.16. Retrato de Jorge Wilson Price, 109
- Figura I.17. Portada de la primera edición del Tratado de Armonía de Santos Cifuentes, 111
- Figura I.18. Fotografía de la Sección Femenina de la Academia Nacional de Música, 117
- Figura I.19. Ejemplo del sistema de escritura musical propuesto por Diego Fallon en *Arte de leer, escribir y dictar música* (1885), 118
- Figura I.20. Fotografía de Juan Crisóstomo Osorio, 120
- Figura I.21. Fotografía de Jorge Isaacs, 121
- Figura I.22. Fotografía de José Caicedo y Rojas. Autor desconocido. Colección: Galería Histórica del Banco de la República de Colombia, 124
- Figura I.23. Cartografía de los Estados Unidos de Colombia (1863-1886). Grabado por Erhard, 1863, 125

PARTE II

- Figura II.1. La Lira Colombiana, 133
- Figura II.2. Caricatura de un Beethoven “colombianizado”, 136
- Figura II.3. Ejemplares de dos programas de conciertos internacionales con música de Uribe Holguín, 138
- Figura II.4. Retrato de Guillermo Uribe Holguín, 144
- Figura II.5. Carnet estudiantil de Adolfo Mejía, registrado en la École Normale de Musique de París para el año académico 1939-1940, 148
- Figura II.6. Fotografía de la Jazz Band Lorduy de Cartagena de Indias, donde figura en el piano el compositor Adolfo Mejía, 148
- Figura II.7. Fotografía del Primer Festival Iberoamericano de Música (1938), 153
- Figura II.8. Estudiantes del Conservatorio de Música del Atlántico, perteneciente al Centro Artístico de Barranquilla, 157
- Figura II.9. Fotografía de Alfonso López Pumarejo. Presidente de la República de Colombia (1934-1938; 1942-1945), 160
- Figura II.10. Fachada del Conservatorio del Tolima. Fotografía: Luis Gabriel Mesa Martínez, 164
- Figura II.11. Fotografía de Lucía Vásquez Carrizosa. Directora del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia en 1937, 168
- Figura II.12. Retrato de Gonzalo Vidal, 172
- Figura II.13. Gonzalo Vidal y la Banda Sinfónica de Medellín, 174
- Figura II.14. Retrato de Carlos Posada Amador, 177
- Figura II.15. Retrato de Antonio María Valencia, 183
- Figura II.16. Sello postal de 1961 con la imagen del Conservatorio Antonio María Valencia, 187

- Figura II.17. José María Samper y José María Vergara y Vergara, autores de los ensayos «El Bambuco» y «Poesía Popular – Carácter Nacional» respectivamente, 190
- Figura II.18. Fotografía de Francisco Curt Lange con dedicatoria a Guillermo Espinosa, 195
- Figura II.19. Fotografía de José Ignacio Perdomo Escobar, 199
- Figura II.20. Estatua Precolombina de la Cultura de San Agustín conocida como la “tañedora de flauta”, 203
- Figura II.21. Centro de Investigaciones Lingüísticas y Etnográficas de la Amazonía Colombiana, fundado por Fray Marcelino de Castellví (1933), 205
- Figura II.22. Retrato de Carlos Vega (c. 1955). Colección: Archivo del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 211
- Figura II.23. Miembros del Centro de Estudios Folklóricos y Musicales (CEDEFIM) en Quibdó – Chocó, c. 1960. Colección: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, 214
- Figura II.24. Fundadores de la Radiodifusora Nacional de Colombia, 216

PARTE III

- Figura III.1. Mapa del Departamento de Nariño, 230
- Figura III.2. Archivo General de la Nación, uno de los centros de documentación histórica más dotados en el territorio nacional, 239
- Figura III.3. Mapa del Departamento del Chocó, 242
- Figura III.4. Página de presentación de la Biblioteca Digital de Música de la Sala Patrimonial Luis Echavarría Villegas de Medellín, 246

AGRADECIMIENTOS

Comienzo por expresar mi más profundo agradecimiento para el Dr. Miguel Ángel Berlanga, quien desde finales del año 2007 acogió con agrado mi iniciativa de trabajar desde Colombia para reconocer mi propio rumbo dentro de las ciencias de la música y para buscar la posibilidad de contribuir al panorama investigador y educativo de mi país. Su constancia en nuestra comunicación y su disponibilidad permanente para orientar mi proceso hicieron posible el desarrollo y la finalización de este proyecto, aun estando lejos de Granada.

Agradezco también a los maestros Jorge Zorro Sánchez y Pilar Leyva de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, por haber depositado su entera confianza en mi trabajo profesional, ofreciéndome desde hace cuatro años la posibilidad de pertenecer al cuerpo de profesores de su Facultad de Música y abriéndome las puertas para plantear propuestas académicas que facilitaron la aplicación real de mi investigación, dejando en mí la responsabilidad y el privilegio de dar apertura al primer programa de musicología de su institución.

A los maestros Gisela de la Guardia de la Fundación Universidad Central, Andrés Samper de la Pontificia Universidad Javeriana y Mauricio Cristancho de la Universidad Sergio Arboleda, por permitirme extender el alcance de mi trabajo a las escuelas de música adscritas a sus universidades y darme la oportunidad de contribuir en ellas como profesor e investigador.

A Carolina Santamaría, Natalia Castellanos, Alejandra Quintana, Oscar Hernández, Germán Páez y demás profesores de la Carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana. Nuestro trabajo en equipo resultante de la preocupación por elevar el reconocimiento de la musicología al nivel de estudios universitarios representó uno de los espacios más enriquecedores para aplicar mi proyecto. Cada reunión, foro, seminario y conversación con ustedes ha sido escuela para mí.

A los musicólogos e investigadores de otras áreas de la música: Mark Mazullo, Ellie Anne Duque, Egberto Bermúdez, Carlos Miñana, Susana Friedmann, Juan

Fernando Velásquez, José Menandro Bastidas, María Victoria Casas, Alena Krasútskaya y Gloria Patricia Zapata. Agradezco su apertura para compartir sus conocimientos conmigo, opinar sobre mi trabajo, responder dudas y orientar distintas etapas del proceso de investigación. Admiro profundamente sus trayectorias y aspiro a contribuir cerca de ustedes al desarrollo del panorama académico de nuestro país.

Termino por manifestar mi más sincera gratitud a mis seres queridos. A mamá y papá, por haber creído en mí a lo largo de este recorrido y mostrarme su entusiasmo en cada nueva etapa de mi formación profesional. A Andrés y David, mis hermanos y colegas del arte, por sus lecciones de música y por Atípico Trío. A mis sobrinitos Catalina, Antonia y Lorenzo, por convertirse en mis nuevas fuentes de inspiración. Y a mis compañeros de vida, Gina y Juan Diego, por recordarme cuánto podemos alcanzar si nos mantenemos juntos.

INTRODUCCIÓN

1. Planteamiento y justificación del tema

La historia de América Latina constituye una revelación del contacto entre vertientes étnicas de múltiples procedencias, de músicas mestizas, posiciones divergentes alrededor de los conceptos de nación e identidad, y discursos ideológicos sujetos a factores de índole política, económica y moral, que desde la Era Colonial hasta nuestros días han condicionado el desarrollo de nuestras organizaciones sociales.

En medio de esta realidad, el territorio de Colombia –antes parte del Nuevo Reino de Granada– ha sido testigo de la llegada y salida de figuras que entre América y Europa lograron cimentar las bases de una sociedad con componentes artísticos que merecieron consolidarse en instituciones de formación académica, y que continuamente han generado cuestionamientos históricos y coyunturales dignos de investigación.

El concepto de “músico profesional”, asociado en América Latina con un proceso de institucionalización que se fortaleció en el siglo XIX con la fundación de los primeros conservatorios del continente, podría remontarse más allá de sus antecedentes decimonónicos si categorizamos bajo esa misma etiqueta a los primeros maestros de capilla que lideraron los procesos de formación musical en las iglesias, colegios y universidades de la Era Colonial, así como a músicos seculares que desde entonces reconocieron en su quehacer artístico un oficio de rigor.¹

Conceptualizar el perfil que debe cumplir un músico para alcanzar un nivel de profesionalización constituye, de hecho, un cuestionamiento que en distintas épocas

¹ Para el caso de la música secular, es necesario resaltar que son muy escasas las fuentes que revelen su práctica durante la historia del Nuevo Reino de Granada. Musicólogos colombianos como Egberto Bermúdez (2008) han manifestado recientemente su interés por rastrear este tipo de fuentes, como se puede reconocer en el análisis de un raro documento con glosas del siglo XVIII conservado actualmente en el Archivo General de la Nación, donde aparece una poesía titulada «A una hembra se lo cogí». Aunque se trate de una muestra de la cultura popular, se propone en dicho análisis un vínculo entre lo letrado y la práctica musical profana dentro del marco de la canción española y latinoamericana de la Era Colonial.

de la historia ha sido abordado desde diversas posturas. Ancius Manlius Severinus Boëthius (480-c.525), por ejemplo, proponía tres categorías en su obra *De institutione musica* para responder a la pregunta “¿Qué es un músico?”, diferenciando entre instrumentistas, poetas, y músicos capaces de emitir juicios teóricos o racionales alrededor de su oficio (Bonds, 2003: 21).

De acuerdo con esta posición, el único concepto que verdaderamente merecía la valoración de «músico», según Boëthius, correspondía a la última categoría, dada la importancia que bajo esta perspectiva se asignaba específicamente a quienes demostraban contar con fundamentos críticos de pensamiento para juzgar el arte de la música.

En ese orden de ideas, y teniendo presente que las teorías de Boëthius constituyen un punto de contacto entre los postulados pitagóricos y su consecuente influencia en el desarrollo de la música medieval, podemos reconocer una inclinación evidentemente racionalista alrededor del concepto. De hecho, el interés por abordar la música como un objeto de estudio científico se veía además respaldado por su inclusión entre las ciencias del *Quadrivium* de la Antigüedad clásica, cuatro vías al conocimiento fundamentadas en el estudio de las medidas exactas, donde la disciplina de la música se clasificaba conjuntamente con la aritmética, la astronomía y la geometría (Martín Moreno, 2005: 57).²

Partiendo de esta premisa, es importante reconocer que la aproximación epistemológica de la música, concebida como una disciplina de rigor científico y con una valoración de carácter racional, se remonta a posturas filosóficas antiguas que desde siglos atrás despertaban un fuerte interés por conceptualizar los parámetros que condicionan su práctica. En este sentido, la “Ciencia de la Música” se manifiesta históricamente en Occidente desde el legado de la Antigüedad clásica, cronológicamente distante de la “Musicología” o “*Musikwissenschaft*” que en 1863 propondría Friedrich Chrysander para fomentar el nacimiento de una disciplina

² Las cuatro disciplinas científicas del *Quadrivium* se complementaban con las del *Trivium* (gramática, retórica y dialéctica), formando en su totalidad las siete artes liberales del pensamiento clásico.

académica de esta naturaleza, pero que pone en evidencia un temprano interés por entender la dimensión racional detrás de todo fenómeno musical.³

La profesión del músico guarda, por ende, un potencial que merece ser abordado desde una perspectiva que permita comprender el alcance de un oficio cuya práctica va más allá de la mera interpretación. La búsqueda de componentes tanto humanísticos como científicos en la educación musical constituye, en este sentido, el resultado de la necesidad por reconocer una interdisciplinariedad capaz de romper con el paradigma del músico como agente exclusivo de interpretación, contemplación y entretenimiento artístico.

Si aplicamos esta conceptualización al caso específico de Colombia, podemos reconocer en primera instancia que, si bien existen tentativas que apuntan hacia la formación integral de los músicos, la historia de nuestra educación presenta vacíos en materia de fomento, institucionalización y circulación de la dimensión científica del campo. En otras palabras, aunque el panorama de la Educación Superior⁴ ha proyectado en las últimas décadas perfiles integrales donde la música –consciente de su potencial humanístico y científico– se consolida como una profesión con múltiples campos de acción, esta reconstrucción discursiva y conceptual aún representa en Colombia un proceso lento de asimilación que el presente trabajo pretende contribuir a subsanar.

No son pocos los recursos archivísticos, iconográficos, periodísticos y documentales de nuestra historiografía musical, pero la ausencia de una sistematización exhaustiva de dichos materiales sumada a la falta de cohesión entre fuentes dispersas en distintos rincones del país constituyen una problemática que reclama urgentemente una intervención.

³ Así lo expone Chrysander en el prólogo de su *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1863.

⁴ En el sistema educativo de Colombia, la “Educación Superior” corresponde a la formación institucional posterior al título de ‘Bachiller’, ofrecida en programas tanto de pregrado como de posgrado. De acuerdo con la definición del Ministerio de Educación de Colombia, los programas de pregrado en la Educación Superior colombiana incluyen tres niveles de formación: técnico, tecnológico y profesional universitario. Los de posgrado, de igual forma, incluyen tres niveles correspondientes a: especialización, maestría y doctorado. La información detallada de ésta y otras definiciones afines puede ser consultada en la página oficial de Internet del Ministerio de Educación de la República de Colombia: www.mineduccion.gov.co

Es por esa razón que el presente trabajo apunta hacia una reconsideración del concepto de “músico profesional en Colombia”, partiendo de una reconstrucción histórica que permita identificar las distintas etapas que han determinado los modelos pedagógicos adoptados por instituciones de formación musical en el país, y subrayando la debilidad de componentes científicos y humanísticos dentro de sus planes de estudio.

Nuestra problemática se fundamenta, por tanto, en defender la importancia de incorporar una dimensión de corte musicológico en la formación profesional en Colombia, pues la ausencia de este tipo de herramientas en gran parte de la historia de nuestra educación musical ha dejado de lado un componente académico que, de estar presente, permitiría una conceptualización más integral en el perfil de los músicos profesionales del país.

Cabe aclarar, no obstante, que mediante esta propuesta no se pretende afirmar que la única posibilidad de profesionalización en el campo de la música requiera exclusivamente de una línea científica en el proceso formativo. En otras palabras, no sugerimos cuestionar la existencia de programas de estudio concentrados puntualmente en interpretación, composición, dirección u otras áreas de la música, sino generar una reflexión histórica y actual alrededor de la importancia de incluir, entre estas alternativas, herramientas de investigación que abran espacios para la musicología en instituciones de nivel superior.

¿Cómo justificar el no haber delimitado el estudio a un espacio cronológico más específico? Remontándonos a la Colonia y extendiéndonos hasta la actualidad, pretendimos rastrear los vestigios del interés por construir un panorama integral para la formación y desempeño del músico que asume su oficio como profesión en Colombia. Nuestra delimitación fue, por tanto, conceptual más que cronológica. La intención no radicó en relatar la historia de la música en el país, ni en extender la magnitud del estudio a un ámbito enciclopédico lejos del alcance de un solo investigador. Se logró, sin embargo, aprovechar la reconstrucción histórica como una herramienta que permitiese evaluar la noción del músico, su formación, su proyección profesional y los recursos que complementan su potencial como intérprete.

2. Objetivos

Nuestro objetivo general consistió en identificar los procesos que históricamente han condicionado el concepto de “músico profesional” en la educación colombiana, con el fin de proponer una reconstrucción del mismo que apunte hacia la inclusión de componentes académicos que fortalezcan una formación integral. Enfatizamos, particularmente, la necesidad de la investigación musicológica y su institucionalización como herramienta clave para alcanzar dicho propósito a cabalidad.

No se pretende recopilar por escrito una historia completa de la educación musical latinoamericana ni colombiana, pues una tarea de tal magnitud evidentemente sobrepasaría los límites de este trabajo. Tampoco se busca catalogar los títulos de los trabajos de investigación musical llevados a cabo en Colombia o en otros países latinoamericanos (aunque sí se recurrió a documentos afines como respaldo informativo), pues nuestra reconstrucción histórica constituye aquí una herramienta metodológica⁵ para reconocer modelos educativos, figuras representativas, influencias, discursos y demás elementos que faciliten un entendimiento exhaustivo de la evolución que ha vivido Colombia en materia de educación musical, especialmente en miras de la musicología profesional que apenas comienza a gestarse formalmente en contadas universidades del país.⁶

A partir de la problemática antes planteada, se formularon los siguientes objetivos específicos:

⁵ La reconstrucción histórica llevada a cabo para la presente investigación tomó como referente principal un modelo hermenéutico como el propuesto por los musicólogos Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque en la obra *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938* (2000). En ella, la historia no se somete a una cronología radicalmente lineal o diacrónica, sino a ejes temáticos que permiten la construcción de discursos reflexivos que facilitan análisis sincrónicos en función de los factores socio-históricos alrededor del hecho musical (la música en la Iglesia, la música en las instituciones académicas, etc.) La herramienta metodológica principal parte de la comparación de fuentes (primarias, secundarias o ambas, dependiendo de la temática en cuestión), y juicios de carácter crítico que evalúen su veracidad, relevancia y pertinencia. Para los detalles específicos sobre éste y otros procedimientos precisos, v. Metodología.

⁶ Instituciones como la Universidad del Valle (Cali), EAFIT (Medellín), Juan N. Corpas y Javeriana (Bogotá) han sido pioneras en la inclusión de programas de Musicología de nivel superior. Las dos últimas, como se verá a lo largo del informe, contaron con la intervención directa del autor como parte del componente de gestión propuesto por la presente tesis. Se proyecta, además, que instituciones como la Universidad Nacional de Colombia y la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá) comenzarán a ofrecer a partir del año 2013 programas de Maestría especializados en el área.

- a) Identificar los procesos de cambio que ha enfrentado la educación musical del país desde sus antecedentes coloniales hasta nuestros días, con el fin de conceptualizar los perfiles que históricamente han condicionado el oficio de nuestros músicos profesionales.
- b) Analizar los discursos socio-culturales, políticos y reglamentarios que han determinado el funcionamiento de las instituciones de formación musical de nivel superior en Colombia, proyectando soluciones aplicables al contexto nacional.
- c) Realizar propuestas concretas con el fin de gestionar la inclusión de la musicología en la Educación Superior colombiana, tanto como una herramienta para ser incorporada en programas generales de música, como en la creación y ejecución de planes curriculares especializados en el campo.⁷

3. Hipótesis

La educación musical en Colombia cuenta hoy en día con numerosas instituciones, tanto públicas como privadas, que incluyen una amplia oferta de formación musical destinada a distintos perfiles profesionales: intérpretes, compositores, directores de ensamble, pedagogos, ingenieros de sonido y, en menor grado, musicólogos. Aun con esta variedad de ofertas, nuestra primera hipótesis presume que la mayoría de estudiantes colombianos aspiran a cumplir con el perfil de intérpretes y compositores, desconociendo otras alternativas que ofrece el campo profesional de la música.

La investigación, herramienta base de la musicología, no ha sido asimilada como un recurso verdaderamente necesario dentro de este paradigma, razón por la cual sigue siendo común que nuestros programas universitarios la incorporen como un suplemento o “requisito de grado” para aspirar al título de músico profesional, sin

⁷ Para este último objetivo, cabe resaltar que el campo de trabajo se limitó a la ciudad de Bogotá, involucrando los programas de las cuatro instituciones universitarias a las que se encuentra vinculado el autor como profesor de Historia de la Música y Musicología. Las cuatro universidades en cuestión son: Fundación Universitaria Juan N. Corpas, Pontificia Universidad Javeriana, Fundación Universidad Central y Universidad Sergio Arboleda.

profundizar lo suficiente en la necesidad que constituye su aplicación en la búsqueda de una formación integral. En palabras de Blas Emilio Atehortúa:

Hace aproximadamente veinte años, siendo miembro externo del Consejo Académico Asesor del ICFES⁸, pude observar que en varias instituciones universitarias del país, muchos programas de pregrado en música eran elaborados de manera aleatoria, sin una base de investigación, a veces sin conexión con los objetivos de la institución y de los lineamientos académicos propuestos por el Ministerio. (Atehortúa, 2009: 17)

No obstante, la Ley 30 de 1992⁹ creó el Consejo Nacional de Acreditación, dependiente del Consejo Nacional de Educación Superior, con el objetivo de promover políticas y estrategias que garanticen la calidad de las instituciones colombianas, exigiendo el cumplimiento de lineamientos que aseguren una formación de alto nivel.

Partiendo de esta problemática, surgen las siguientes sub-hipótesis:

- a) La educación musical en Colombia se ha construido históricamente con base en modelos de formación proyectados hacia la interpretación y la composición. Se ha conservado dicho paradigma por tradición desde la Era Colonial hasta nuestros días.
- b) Dichos modelos pedagógicos representan el legado de instituciones foráneas cuyos programas de estudio han sido adaptados en ciudades colombianas, sin desconocer las propuestas individuales resultantes de la formación y posición ideológica de los directores y profesores involucrados.
- c) Las últimas dos décadas han contado con el fortalecimiento de la educación musical en Colombia, aunque el ámbito de la investigación comienza apenas a enfrentar un proceso contundente de institucionalización.
- d) Alternativas académicas especializadas en investigación musical, tales como la musicología, la etnomusicología y la teoría de la música carecen de

⁸ Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior.

⁹ Artículo 53, Ley 30 de 1992: «Créase el Sistema Nacional de Acreditación para las instituciones de Educación Superior cuyo objetivo fundamental es garantizar a la sociedad que las instituciones que hacen parte del Sistema cumplen los más altos requisitos de calidad y que realizan sus propósitos y objetivos».

un fomento consistente. Su demanda es, por lo tanto, menor en comparación con la popularidad de los programas con énfasis en interpretación musical.

e) Colombia cuenta con una oferta creciente en materia de campos académicos relacionados con la música, pero requiere de una aproximación que enfatice la importancia y diversidad de los mismos, evitando así que los estudiantes limiten su proyección profesional a ser intérpretes, exclusivamente.

4. Estructura del trabajo

El informe presentado a continuación está estructurado en tres partes que sustentan nuestra reconstrucción histórica como resultado de la integración, reflexión y análisis de fuentes primarias y secundarias relacionadas con los antecedentes, desarrollo y presente de la educación musical en Colombia (v. Documentación), enfatizando particularmente el auge de la investigación musical como una de las herramientas fundamentales destinadas a complementar el perfil integral del músico profesional.

La primera parte, se concentra en los paradigmas europeos que durante el período colonial fueron asimilados en distintos territorios de América, partiendo de los procesos de formación implementados por la Iglesia Católica en catedrales y en colegios-seminarios. Posteriormente, procedemos a analizar detalladamente el curso de la institucionalización musical durante el siglo XIX en Colombia, pues coincide con la creación de nuestra primera Sociedad Filarmónica en Bogotá (1846) y el nacimiento de la Academia Nacional de Música (1882), base del actual Conservatorio Nacional. Hemos podido rastrear, además, las primeras tentativas decimonónicas de investigación musical y de publicaciones teóricas y críticas en Colombia, tales como la reconstrucción histórica de Juan Crisóstomo Osorio (1879), una reflexión crítica sobre el estado de la música en la capital por parte de José Caicedo y Rojas (1886) y

la publicación internacional de un Tratado de Armonía escrito por el colombiano Santos Cifuentes (1896).¹⁰

La segunda, estudia los procesos de institucionalización de escuelas destinadas a formar músicos profesionales en las ciudades principales de Colombia, la mayoría de los cuales tuvo lugar entre las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX. Dicho período da testimonio, además, del fortalecimiento de la investigación musical en América Latina, aun cuando la musicología no formara parte de los programas curriculares de la mayoría de universidades del continente. Para Colombia, que no vio la institucionalización de la musicología como programa universitario sino hasta el siglo XXI, toda tentativa previa de abordar la música como objeto de estudio científico constituye un referente digno de valoración y representa el principal marco de análisis al finalizar esta sección.

Finalmente, la tercera parte consta de un informe de gestión, a lo largo del cual se sustenta la intervención de quien escribe estas líneas como profesor de Historia de la Música y Musicología en cuatro universidades de la ciudad de Bogotá. Con ella se logró que los resultados de esta investigación pudieran materializarse en un trabajo real, a partir del cual fue posible diseñar y aplicar planes curriculares que incluyeran el componente musicológico en la Carrera de Pregrado en Música, bien sea como disciplina principal o como un complemento para todo estudiante de interpretación, composición, dirección, pedagogía, teoría o cualquier otro énfasis ofrecido por cada institución.

Consecuentemente, se creó el primer programa de Énfasis en Musicología de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas (diseño curricular del autor) y se inauguró también el mismo énfasis en la Carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana (participación del autor en colaboración con el equipo de profesores del área de Historia de la Música).¹¹ Las otras dos universidades en cuestión corresponden a la Fundación Universidad Central y la Universidad Sergio

¹⁰ Las tres, entre otras iniciativas por fortalecer los componentes teóricos e investigativos en Colombia son explicadas con detalle en el apartado 1.3.6.

¹¹ El equipo de profesores de la Pontificia Universidad Javeriana que diseñó y dio apertura al primer énfasis de Musicología en la Carrera de Estudios Musicales estuvo dirigido por la Etnomusicóloga Carolina Santamaría, y conformado por los profesores de Historia de la Música del Departamento: Natalia Castellanos, Alejandra Quintana, Germán Páez y Luis Gabriel Mesa Martínez.

Arboleda, en las cuales no se llevó a cabo un diseño curricular para dar apertura a carreras con énfasis en Musicología, pero sí se elaboró un programa de estudios que fortaleciera la presencia y aplicación de esta disciplina en las asignaturas de Apreciación e Historia de la Música.

5. Metodología

La metodología¹² de la investigación se articula en cinco fases desarrolladas de la siguiente manera:

5.1. Fundamentación conceptual

Se llevó a cabo una primera etapa concentrada en la búsqueda de fuentes inicialmente secundarias,¹³ que permitieran una construcción conceptual e histórica en torno al desarrollo de la educación musical y de la musicología en América Latina, partiendo de un análisis crítico y reflexivo sobre los antecedentes europeos y norteamericanos directamente relacionados con América, y proponiendo un estudio hermenéutico a partir de la comparación de dichas fuentes para facilitar una comprensión socio-histórica aplicable al caso específicamente colombiano.

Una vez integradas y analizadas las fuentes secundarias, se procedió a recopilar documentación archivística de distintas categorías que incluyeron recortes de prensa, material fotográfico, correspondencia en versión manuscrita original y otros materiales documentales relacionados con el desarrollo de la educación musical en Colombia desde el siglo XIX.¹⁴ Para ello se recurrió fundamentalmente al Archivo General de la Nación, el Archivo Histórico del Conservatorio Nacional y la Sala de Libros Raros y Manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, además de la Sala Patrimonial Luis Echavarría Villegas de la ciudad de Medellín cuyo banco de imágenes, partituras y demás documentos de archivo fue recientemente

¹² Se tomó como guía la propuesta metodológica de Ligia Ivette Asprilla y Gisela de la Guardia (2007: 9-13).

¹³ Ver sub-apartado 6.2 dentro de la sección de “Documentación” para identificar el tipo de fuentes secundarias utilizadas.

¹⁴ Ver sub-apartado 6.1 para más detalles.

digitalizado para su acceso virtual.¹⁵ La comparación de estos documentos de archivo con la información ofrecida por las fuentes secundarias permitió una profundización cognitiva sobre cada uno de los períodos históricos de la música occidental y sus procesos de asimilación y transformación en países como Colombia.

5.2. Experimentación en ámbito docente

Comenzando en Julio de 2008, la vinculación del autor como profesor de Historia de la Música y Musicología en distintas universidades de Bogotá facilitó la posibilidad de impartir cátedras con un contenido directamente relacionado con el progreso de la investigación, permitiendo desde las primeras fases del trabajo su respectiva socialización con grupos de estudiantes inscritos en programas de educación superior en música y el reconocimiento por experiencia propia de las condiciones alrededor de la musicología como disciplina y/o herramienta de estudio complementaria en distintos programas universitarios de la ciudad de Bogotá.

Las dos primeras instituciones que permitieron dicha vinculación fueron la Facultad de Música de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas dirigida por Jorge Zorro Sánchez y el Departamento de Estudios Musicales de la Fundación Universidad Central dirigido por Ligia Ivette Asprilla hasta el año 2009 y por Gisela de la Guardia desde entonces hasta la actualidad. En Enero de 2010, la intervención del autor se extendió a la Carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana, cuyo Departamento dirige Andrés Samper Arbeláez, y finalmente desde Julio de 2011 se completó el proceso con el trabajo desempeñado en el Departamento de Música de la Universidad Sergio Arboleda, manejado por Mauricio Cristancho.¹⁶

En cada uno de estos centros de estudio, los espacios formativos asignados al autor en cátedras de historia de la música, investigación y musicología permitieron llevar a cabo una fase experimental que facilitó la posibilidad de hacer diagnósticos en torno al funcionamiento pedagógico detrás del historial de esas asignaturas, y a

¹⁵ El proceso de digitalización fue liderado desde el año 2008 por Fernando Gil Araque, Director del Programa de Maestría en Música con énfasis en Musicología de la Universidad EAFIT de Medellín (v. 3.1.3.2).

¹⁶ Los detalles sobre el trabajo específico llevado a cabo en las cuatro universidades en las cátedras de historia de la música y musicología son expuestos y analizados en el capítulo 3.2.

partir de ellos proponer alternativas para fortalecer la dimensión científica y humanística de la música en los programas involucrados. Teniendo en cuenta que el desempeño de los estudiantes y los recursos de cada universidad pueden variar de un semestre a otro, consideramos como fase experimental el transcurso completo abarcado por los nueve semestres trabajados entre Julio de 2008 y Diciembre de 2012. Esto quiere decir la etapa metodológica en cuestión se desarrolló paralelamente con la fase que hemos denominado “gestión”, como se puede observar en el sub-apartado 5.4.

5.3. Entrevistas en trabajo de campo

La necesidad de complementar los datos procedentes de fuentes escritas con información de primera mano suministrada por directores y profesores encargados de coordinar y ejecutar distintas áreas formativas de los programas superiores de música nos llevó a desarrollar una serie de entrevistas que permitieron identificar los modelos pedagógicos implementados en las cuatro universidades referidas, además de la Universidad Nacional en Bogotá y la Universidad EAFIT en Medellín, dada su importancia en la inclusión de cátedras de musicología previas a la intervención del autor.

Con esta etapa fue posible corroborar de primera mano algunos de los datos históricos consultados en fuentes escritas, aunque la contribución más significativa consistió en el hallazgo de información que, tras una exhaustiva revisión de la bibliografía existente, no parece estar incluida en publicaciones relacionadas. Con ello, lejos de limitarnos a una mera descripción sobre el desarrollo de la educación musical en Colombia, nuestra reconstrucción histórica ha apuntó hacia una integración recursiva enriquecida por materiales inéditos o muy poco citados.

5.4. Gestión

Paralelamente con la fase descrita en el sub-apartado 5.2, el componente de gestión es descrito en esta sección separada pues constituye, más allá del proceso de experimentación con las instituciones involucradas, un paso metodológico adicional

que parte de la intervención directa del autor en la proposición de alternativas pedagógicas para incorporar estudios de musicología en los programas en cuestión.

Dicha intervención incluye procesos de planeación, diseño de mallas curriculares encasilladas en estructuras de diez semestres académicos para carreras de pregrado en música, presentación de las propuestas ante Consejos de Facultad, Vicerrectorías y demás organismos de orden administrativo, y finalmente la ejecución práctica de las mismas una vez fueron aprobadas siguiendo un conducto regular.¹⁷

Como se puede corroborar en las conclusiones, se llegó a fortalecer el interés de éstas y otras facultades por estimular el estudio y la aplicación de las ciencias de la música como complemento a áreas comúnmente desarrolladas en las universidades como composición, interpretación, dirección y pedagogía, entre otras. De esta manera, el presente proyecto pasó de ser una iniciativa de investigación a una gestión continua, con cuya difusión se pretende motivar la apertura de futuros programas de musicología o, en su defecto, el fortalecimiento del compromiso institucional con la investigación musical de nivel universitario.

Nuestra propuesta de “conceptualizar” otra dimensión en el potencial de los músicos en Colombia apunta, por tanto, hacia la revaloración de un perfil académico que incluya componentes de corte musicológico, no como única proyección para nuestros profesionales de la música, sino como una alternativa hasta ahora poco contemplada en la mayoría de instituciones del país.

5.5. Redacción

Una vez integrados todos los datos recogidos, habiendo hecho diagnósticos dentro de las cátedras impartidas en las cuatro universidades mencionadas y observando los resultados que en el curso de nueve semestres han mostrado distintos grupos de estudiantes, se procedió a organizar la información en cuadros cronológicos que facilitaron la consulta de sucesos históricos significativos en el desarrollo de la educación musical de Colombia.

¹⁷ No entramos, por ahora, en más detalles sobre el componente de gestión, pues el proceso completo es explicado paso a paso en el capítulo 3.2.

Dichos cuadros, que incluyen el año de eventos importantes como fundación de escuelas de música, gestiones culturales de impacto nacional, cambios políticos determinantes en procesos educativos, etc., fueron incluidos parcialmente a lo largo del informe escrito, y en su totalidad en la sección de «Anexos». Con esta herramienta de sistematización se pretendió propiciar una lectura que permita relacionar sucesos puntuales con cada reflexión socio-histórica presentada a lo largo del texto.

Con respecto a la redacción del mismo, optar por un orden cronológico lineal en materiales históricos es un procedimiento que ha sido cuestionado en comparación con otras alternativas para organizar los datos. Juliana Pérez González (2010), por ejemplo, señala la importancia de alejarse de la periodización tradicional, sugiriendo las ventajas de dividir los textos de acuerdo con ejes temáticos y no con base en la secuencia cronológica de la historia general.

No obstante, y sin desconocer el valor de dicha propuesta, nuestro informe de investigación mantiene un esquema de periodización que parte de la Antigüedad y culmina en el contexto contemporáneo. Consideramos necesario conservar este patrón con el fin de facilitar una lectura secuencial, pues casi todo suceso histórico aquí citado se entiende con mayor claridad en función de sus antecedentes inmediatos. Aun así, esto no implica la omisión de análisis sincrónicos de cada período en cuestión, pues como es de esperar fue necesario reconocer la conectividad de factores que simultáneamente condicionaron cada fenómeno socio-histórico abordado.

6. Documentación

La información recogida a lo largo del proceso de investigación contó tanto con fuentes primarias como secundarias, categorizadas de la siguiente manera:

6.1. Fuentes primarias

- Documentación archivística: Parte del proceso de reconstrucción histórica sobre las primeras instituciones de educación musical en Colombia se realizó a

partir de fuentes manuscritas encontradas en el Archivo General de la Nación y en el Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música de Bogotá. Las principales referencias encontradas fueron intercambios de correspondencia entre autoridades gubernamentales y miembros administrativos de dichas escuelas desde finales del siglo XIX. También tuvimos en consideración las cartas del Archivo de Guillermo Uribe Holguín, fundador del Conservatorio Nacional (1910), conservadas en la Sala de Libros Raros y Manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, y documentos afines relacionados no sólo con la historia de las instituciones sino también con eventos relevantes para el tema como los Congresos Nacionales de Música, entre otros.

- Testimonios orales: Las entrevistas con musicólogos, directores de programas universitarios de música e investigadores especializados en el área o involucrados con la planeación curricular de instituciones de formación superior fueron fuentes informativas de suma importancia para la evaluación de la aplicación actual de componentes de investigación en los programas de de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, la Pontificia Universidad Javeriana, la Fundación Universidad Central, la Universidad Sergio Arboleda, la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad EAFIT de Medellín y la Universidad del Valle de la ciudad de Cali. Estos testimonios fueron grabados y posteriormente transcritos para facilitar su consulta y corroborar los datos de las reflexiones incluidas a lo largo del informe (v. Apéndice 3).

6.2. Fuentes secundarias

- Documentación hemerográfica: Aunque esta categoría podría referirse a materiales historiográficos de primera mano (primarios) como los diarios y periódicos publicados en cada época estudiada, hemos optado por clasificarla como fuente secundaria, teniendo en cuenta que los documentos consultados en hemerotecas para el trabajo de reconstrucción histórica fueron principalmente revistas académicas cuyos contenidos interpretan, critican y evalúan otros materiales. Uno de los materiales más relevantes para nuestro

estudio, en este caso, corresponde al IV volumen del *Boletín Latinoamericano de Música* (1938), dedicado en su mayor parte a artículos sobre la música en Colombia en conmemoración al tetra-centenario de la fundación de Bogotá.¹⁸ No sobra aclarar, no obstante, que en algunas instancias hicimos referencias puntuales a recortes de prensa para subrayar el impacto de algunos eventos históricos (conciertos, presencia de músicos colombianos en el exterior, etc.), siendo en estos casos más pertinente la categorización de la fuente como primaria.

- Documentación bibliográfica: Todo el contenido correspondiente a los antecedentes históricos (particularmente las fuentes relacionadas con la Colonia y los procesos de institucionalización de escuelas y conservatorios en Colombia) y los análisis que musicólogos, historiadores e investigadores de otras disciplinas han desarrollado sobre el tema, constituyeron la base conceptual que facilitó la comparación, análisis e integración de distintas perspectivas para sintetizar nuestro proceso de reconstrucción.

Consideramos importante resaltar, por último, que el uso de estas fuentes se vio continuamente sometido a una interpretación reflexiva que permitiera crear un discurso crítico y propositivo, evitando toda tentativa de resumir pasivamente la información ya abordada por otros autores y optando por un tono analítico que cuestionara las problemáticas por resolver en la historia de nuestra educación musical. Para respaldar esta aproximación, tomamos como referencia el enfoque metodológico planteado por Julio Aróstegui, quien subraya la importancia de teorizar discursos cognitivos, más allá de simplemente “reproducir” la historia:

El historiador “escribe” la Historia, en efecto, pero debe también “teorizar” sobre ella, es decir, reflexionar y hallar fundamentos generales acerca de la naturaleza de lo histórico y, además, sobre el alcance explicativo de su propio trabajo. Sin teoría no hay avance de conocimiento. Y esto afecta medularmente asimismo a la práctica

¹⁸ El *Boletín Latinoamericano de Música*, iniciativa de Francisco Curt Lange, generó un impacto mayor en la historia de la Musicología en Colombia al recoger en su IV volumen artículos pioneros en investigaciones sobre folklore, músicas de pueblos indígenas, propuestas de corte antropológico relacionadas con la iconografía y las culturas musicales del país, además de la primera tentativa exhaustiva de documentar la Historia de la Música en Colombia por parte de José Ignacio Perdomo Escobar (v. 2.2).

historiográfica, por más que una nube de teóricos literarios, críticos y “nuevos historicistas” hayan pretendido recientemente hacer de la escritura de la historia no más que literatura. (Aróstegui, 2001: 18)

ESTADO DE LA CUESTIÓN CIENTÍFICA

Muchas de las fuentes relacionadas con la historia de la educación musical de América Latina se encuentran consignadas en dispersos centros de archivo y bibliotecas de distintas localidades del continente americano y de España. Para el caso colombiano, específicamente, encontramos que gran parte de la documentación relacionada puede ser consultada en fuentes primarias que dan testimonio del tema en centros como la Sala Patrimonial de la Universidad EAFIT en Medellín, la Biblioteca Luis Ángel Arango, el Archivo General de la Nación, el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional y el Archivo del Conservatorio de la Universidad Nacional; todos, a excepción del primero, ubicados en Bogotá.

Es un hecho constatable la ausencia de una sistematización que facilite una consulta ágil y completa de dichas fuentes, pues como se pudo comprobar a lo largo del proceso de esta investigación, muchos de los documentos conservados por estos centros aún se encuentran en proceso de catalogación. Cada universidad del Distrito Capital de Bogotá tiene, por su parte, escritos monográficos y tesis no publicadas dentro de sus bibliotecas particulares, pero como pudieron comprobar recientemente Beatriz Goubert et al. en su *Estado del arte del área de música en Bogotá D.C.* (2009), un elevado porcentaje de estos trabajos constituyen requisitos de grado que no están destinados a la circulación, sino a ser consignados en los claustros para los cuales fueron escritos.

No parece existir ninguna publicación que recoja ampliamente una reconstrucción histórica con antecedentes, desarrollo y actualidad de la educación musical para el caso específico de Colombia. Sería superficial, no obstante, afirmar que simplemente se carece de la información, pues gran parte de ella está presente en fuentes primarias como las conservadas por centros de archivo en cuestión, donde es

posible rastrear los planes de estudio, correspondencias, informes administrativos y descripciones curriculares de las instituciones relacionadas.

Partiendo de esta premisa, ¿cómo podríamos organizar e integrar la documentación existente sobre los antecedentes y el desarrollo histórico de la educación musical de Colombia?

En 1993, la entonces directora del Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’ en Buenos Aires, Carmen García Muñoz, afirmó hipotéticamente que la musicología en América Latina (particularmente en el Cono Sur) contaba históricamente con cinco grandes momentos que habían determinado su desarrollo (García Muñoz, 1993: 29), así:

- a) Los siglos de la Colonia y las primeras décadas de las naciones independientes: una especie de “prehistoria” de la musicología.
- b) 1880-1930: correspondiente a las publicaciones de investigadores aislados.
- c) 1930-1960: período en el que comienzan a ser fundados los primeros centros de investigación con sus respectivas publicaciones.
- d) 1960-1990: nacimiento e institucionalización de carreras especializadas en musicología y etnomusicología.
- e) Desde 1990 hasta la actualidad: etapa caracterizada por el impulso que generó la preparación del *Diccionario de la música española a hispanoamericana* en la investigación musical de los países involucrados.

Tomando esta división cronológica como punto de partida, podríamos relacionar (con algunas modificaciones) los momentos más significativos de la historiografía musical que hasta ahora hemos analizado para el caso de Colombia, y lo que viene por delante en las etapas posteriores.

En la primera fase, las principales fuentes descriptivas provienen de crónicas históricas de la época colonial, códices con textos y partituras, materiales conservados principalmente en archivos eclesiásticos tanto de España como de América y toda documentación relacionada con prácticas musicales relacionadas con el proceso de emancipación que, en Colombia, corresponde a la época iniciada desde el Grito de

Independencia (20 de Julio de 1810) y continúa tras el triunfo de las tropas de Simón Bolívar en la Batalla de Boyacá (7 de Agosto de 1819).

Siguiendo la propuesta de Pérez González (2010)¹⁹, si bien estos recursos son de mayor importancia para la reconstrucción histórica de Colombia, no constituyen para los propósitos de esta tesis un marco de referencia fundamental. Sin desconocer el significado histórico de este tipo de fuentes, no sería correcto someterlas al mismo plano de valoración que aquéllas que verdaderamente sustentan una intención académica y reflexiva por reconstruir la historia. En palabras de Pérez González:

...la principal intención de estos observadores no fue historiar la actividad musical, pues nunca aseguraron estar escribiendo una historia de la música, sino que mencionaron lo musical como parte del paisaje. Por ese motivo, prefiero ubicar el inicio de las historias de la música [en América Latina] en el siglo XIX, representado por los primeros trabajos que tuvieron la intención explícita de hacer un relato histórico-musical que relacionara por medio de un hilo de tiempo prácticas musicales del pasado. (Pérez González, 2010: 37)

Ahora bien, retomando la delimitación cronológica de García Muñoz, vimos necesario modificar la segunda etapa (1880-1930) si tenemos presente que, para el caso colombiano, el paradigma de los primeros cronistas vio su ruptura en el año de 1867, año que corresponde a las primeras publicaciones que pretendieron abordar temáticas sobre la música en Colombia desde una postura académica. Iniciando con el *Diccionario de música* de Juan Crisóstomo Osorio (pionero en su género), el año en cuestión vio además la publicación de artículos como «El bambuco» de José María Samper (1828-1888) y «Poesía popular - carácter nacional» de José María Vergara y Vergara (1831-1872).

Osorio, además del diccionario, es responsable del primer intento conocido por reseñar la historia de la música en el país. Sus «Breves apuntamientos para la historia

¹⁹ El libro *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)* de Juliana Pérez González (2010) presenta uno de los análisis más recientes que se han llevado a cabo desde Colombia sobre la historiografía musical del continente. Su estudio responde a la necesidad de identificar el material bibliográfico procedente de distintos países de América Hispana, específicamente relacionado con los procesos de construcción histórica de la música, sus fuentes, discursos y las proyecciones que podrían plantearse para el siglo XXI.

de la música en Colombia» (1879) marcaron no sólo un primer paso hacia la reconstrucción histórica de la música y su institucionalización en Colombia, sino que incluyen reflexiones sobre músicas indígenas, sus características, instrumentos y funciones sociales (v. 1.3.6.2).

El texto de Osorio sobresale como una fuente temprana en nuestro estado de la cuestión científica, pues en él se reseña brevemente el nacimiento de la primera Orquesta Filarmónica de Bogotá, y por lo tanto una de las primeras tentativas por institucionalizar y elevar el nivel de los músicos de la ciudad mediante un nuevo proceso de profesionalización. Vienen por delante las publicaciones de José Caicedo y Rojas como su «Estado de la música actual en Bogotá» (1886), los informes de Jorge Wilson Price sobre la historia y desempeño de su Academia Nacional de Música (1882-1909) y los debates abiertos que enardecieron las disidencias sobre músicas nacionales en publicaciones periódicas del país entre 1910 y 1930, aproximadamente.

No nos detendremos a analizar cada una de estas fuentes ahora, pues su respectiva exégesis ocupa una sección significativa del informe subsecuente. Las mencionamos, no obstante, con el ánimo de resaltar que hemos optado por conservar el límite de 1930 para iniciar una tercera etapa, al igual que en la división de García Muñoz, teniendo en cuenta que los años treinta corresponden a una nueva fase caracterizada por grandes cambios en nuestra educación musical. Entre ellos, cabe resaltar uno de los documentos más importantes sobre educación musical en Colombia. Data de 1932, y fue escrito por Antonio María Valencia bajo el título de *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*.

Se trata de una de las críticas más completas y prometedoras escritas en Colombia a principios del siglo XX. Sus propuestas constituyen un marco fundamental de referencia para nuestra investigación, pues dan testimonio de la preocupación que ya en 1932 motivaba a Valencia a cuestionar el plan de estudios de la única escuela hasta entonces responsable de formar músicos profesionales en Bogotá: el Conservatorio Nacional, dirigido en aquel entonces por Guillermo Uribe Holguín. Aun siendo tanto Valencia como Uribe Holguín egresados de la Schola

Cantorum de París, el documento genera cuestionamientos fuertes contra la administración y el enfoque metodológico implementados en la institución.

De acuerdo con el texto, y habiendo corroborado las afirmaciones de Valencia tras una revisión de los planes de estudio de los años treinta conservados en el Archivo del Conservatorio Nacional, pudimos confirmar que, entre otras inconsistencias, la educación musical impartida por la institución no incluía a la fecha ninguna cátedra de Historia de la Música ni otras asignaturas que pudieran enriquecer la formación humanística y la producción intelectual en investigación por parte de los estudiantes (v. 2.1.5).

Es por esta razón que el documento en cuestión constituye tal vez una de las bases que, aunque remotas, fundamentaron gran parte de los objetivos trazados dentro de esta investigación, pues aunque la mayoría de escuelas de música de la actualidad en Colombia sí incluyan núcleos formativos en Humanidades e Historia de la Música, gran parte del paradigma de los años treinta aún no se encuentra superado. Basta con enunciar una propuesta planteada por Valencia en sus apuntes que, según el panorama evaluado a lo largo de esta tesis, ha tardado en ser acatada por muchas instituciones de nuestros días:

... la [Historia de la Música] que con tal finalidad se dé en el Conservatorio, ha de reunir dos condiciones: 1^a—que sea popular, es decir, absolutamente libre para todos, 2^a—que sea un análisis completo de los hombres y de las obras y no una exposición abstracta de la evolución morfológica del arte musical. Hasta cierto punto dicha enseñanza requiere el procedimiento persuasivo de la “audición explicada”. (Valencia, 1932^b)²⁰

También coincide con la década de 1930 el impulso artístico que vivió Colombia bajo el gobierno de Alfonso López Pumarejo y su “Revolución en

²⁰ Durante el proceso de investigación, los *Apuntes sobre la educación musical en Colombia* de Antonio María Valencia (1932) fueron localizados en el catálogo de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá (Sala de Libros Raros y Manuscritos). La única copia registrada en la sala, sin embargo, se encuentra extraviada y tampoco está disponible en el Archivo del Conservatorio Nacional. Contamos, en este caso, con la colaboración de la Dra. Carolina Santamaría, etnomusicóloga y profesora de la Pontificia Universidad Javeriana, quien facilitó su transcripción de la fuente en versión digital para el presente trabajo.

Marcha”²¹ (1934-1938), la organización de los primeros Congresos Nacionales de la Música en Ibagué (1936) y Medellín (1937), la creación de la Dirección Nacional de Bellas Artes (1935-1937), el fin de la hegemonía administrativa de Guillermo Uribe Holguín en el Conservatorio (1935), la anexión de este último a la Universidad Nacional de Colombia (1936) y la publicación en Bogotá del IV volumen del *Boletín Latinoamericano de Música* dirigido por Francisco Curt Lange (1938).²²

Las décadas sucesivas incluyen en Colombia eventos de suma importancia para la reconstrucción histórica de la educación musical en Colombia. En 1941, por ejemplo, nació la *Radiodifusora Nacional de Colombia* y con ella su *Boletín de Programas*, tal vez una de las publicaciones en serie más importantes para las nuevas generaciones. Contó con una prolífica publicación de textos sobre música, particularmente aquellos escritos por Andrés Pardo Tovar (1991-1972), autor de varios artículos incluidos en volúmenes del boletín desde 1956, donde se reseñaba la historia de la música y de la educación musical en Colombia, y que germinaría en la publicación que se imprimiría en 1966 bajo el título de *La cultura musical en Colombia*.

La propuesta de Andrés Pardo Tovar superaba el paradigma de discursos anteriores como el de José Ignacio Perdomo Escobar en su *Historia de la Música en Colombia*, que desde 1938 se había presentado como una alternativa más completa a los apuntes de Juan Crisóstomo Osorio (1879), pero sin gran rigurosidad en el manejo de fuentes y con un recurrente tono anecdótico que suprimía seriedad a muchas de sus descripciones (v. 2.2.2.1).

Con Andrés Pardo Tovar transitamos hacia una nueva etapa en nuestra historiografía musical. Nos vemos obligados a remontar esta fase a la década de 1950, pues no sólo coincide con la publicación de sus primeros artículos en el *Boletín de la*

²¹ Se conoce como “Revolución en Marcha” a la política reformista liderada por López Pumarejo, en la cual se llevaron a cabo reformas constitucionales, tributarias, agrarias y, para nuestro interés particular, educativas. Entre estas últimas, cabe resaltar la construcción de la Ciudad Universitaria en Bogotá para unificar en un mismo campus las distintas facultades de la Universidad Nacional de Colombia, además de la anexión del Conservatorio Nacional de Música a dicha institución en 1936. (Bermúdez, 2006: 23)

²² Recordemos que el año 1938 corresponde al cuarto centenario de la fundación de Bogotá, y que por este motivo el IV volumen del *Boletín Latinoamericano de Música* se centró especialmente en temas relacionados con Colombia.

Radiodifusora Nacional, sino además con su cargo como director del nuevo Centro de Estudios Folklóricos y Musicales (CEDEFIM) en 1959, dependiente del Conservatorio Nacional (Bermúdez, 2006: 52). A diferencia de la división cronológica de García Muñoz que hemos tomado como referencia, donde se establecía una cuarta etapa entre 1960 y 1990, esta fase no contó en Colombia con la institucionalización de la musicología en programas universitarios.

Países como Chile, pioneros en ese proceso, vieron la introducción de la musicología al plan de estudios de su Conservatorio Nacional ya en 1935 (García Muñoz, 1993: 32). En Argentina, sucedería en 1960 dentro de las carreras ofrecidas por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, razón que justifica la elección de esta fecha en la división cronológica de la autora en cuestión. Para nuestro caso, Colombia no llegó a ver la apertura de programas afines sino hasta el siglo XXI; una de las primeras tentativas se gestó en el año 2003 en la Universidad del Valle, y en cierta medida como resultado de la presente tesis hemos podido contemplar el inicio de programas similares en la Fundación Universitaria Juan N. Corpas (2009) y en la Pontificia Universidad Javeriana (2011).

Aun así, aunque no tengamos la misma justificación de García Muñoz para referirnos a una cuarta etapa de nuestra historiografía musical en función de dicha institucionalización, sí amerita reconocer que la labor de figuras como Andrés Pardo Tovar, sumada a los trabajos de Robert Stevenson, George List, Gerard Béhague, Egberto Bermúdez, Susana Friedmann Altmann, Ellie Anne Duque, Ana María Ochoa y María Eugenia Londoño, por citar a los más influyentes, representa una nueva generación que impulsó fuertemente la investigación y producción musicológica del país. En el caso de Bermúdez, Friedmann, Duque y Londoño, hemos sido testigos de una prolífica actividad intelectual antes y después de la preparación del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* en la década de 1990.

En otras palabras, podemos coincidir, aunque no literalmente, con la separación generacional establecida por García Muñoz desde el referente argentino, pero preferimos omitir la delimitación precisa de una quinta etapa, considerando que apenas en los últimos años está surgiendo una institucionalización oficial de la

musicología, y que con esta tesis se pretende dar un pequeño paso para consolidar dicho propósito.

De los anteriores autores, Stevenson, Béhague, Bermúdez y Duque²³ son responsables de estudios históricos y sistemáticos que han facilitado enormemente la reconstrucción de la historia de la música en Colombia con herramientas musicológicas que superan modelos anteriores, recurriendo a fuentes primarias y particularmente a partituras para identificar discursos socio-culturales y estilísticos que expliquen los fenómenos musicales del país. Sus escritos, por tanto, constituyeron una base fundamental entre las fuentes secundarias utilizadas para el presente estudio, pero dejaremos en manos del contenido posterior a esta introducción las reflexiones y análisis que recurrieron a sus textos como material documental.

No sobra resaltar, de hecho, que un porcentaje considerable del contenido de esta tesis está dedicado al reconocimiento de investigaciones cuyos discursos ideológicos han contribuido de una u otra forma al fortalecimiento de ese concepto humanístico e integral que pretendemos asignar al perfil del músico profesional que puede formarse en el país. Por eso mismo, el estado del arte que presentamos en esta introducción se limita a las fuentes más representativas que han respondido desde distintos enfoques a nuestra problemática de interés, pero será complementado mediante profundizaciones de las mismas y otras fuentes a lo largo del texto.

Aunque hemos hecho énfasis en la necesidad de institucionalizar el campo académico de la musicología y en la ausencia de una sistematización exhaustiva que facilite la consulta de documentación historiográfica sobre la música en Colombia, no se puede desconocer la ingente labor de académicos que han mantenido vigente el interés por la actividad musicológica del país. Sus publicaciones y participaciones en instituciones universitarias, centros de documentación, grupos de investigación u otros proyectos afines han fomentado la recuperación del patrimonio musical colombiano, contribuyendo significativamente al fortalecimiento de una escena

²³ Sobresalen, por ejemplo, obras como «The Bogotá Music Archive» (1962a) y «La música colonial en Colombia» de Robert Stevenson (1962b), *La música en América Latina: una introducción* de Gerard Béhague (1983), y recientemente la *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938* de Egberto Bermúdez, en colaboración con Ellie Anne Duque (2000).

artística e intelectual que conduce a un panorama pertinente para una formación profesional e integral de los músicos en Colombia.

Entre los investigadores más representativos de la actualidad cabe destacar a Benjamín Yépez (n.1948), etnomusicólogo formado en el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) de Caracas, quien además de asumir por una década la dirección del Centro de Documentación Musical en Bogotá (1983-1993) participó como director de Colombia en la elaboración del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Casares, 2002b: 1055-1056).

Su gestión en el Centro de Documentación Musical de Bogotá hizo posible, además, la proyección nacional de iniciativas para promover la conservación y sistematización de materiales musicales, la cual a finales de la década de 1980 se consolidó en convenios con el Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá, el Centro de Documentación Musical de Antioquia, el Instituto Popular de Cultura y Funmúsica en Valle del Cauca, la Caja de Compensación de Barranquilla, el Instituto de Cultura de Bellas Artes de Ocaña – Santander, y Departamentos de Música de universidades de distintos rincones del país como Nariño, Tolima, Cauca y Valle del Cauca (Yépez, 1993: 56).

La Universidad Nacional de Colombia en Bogotá cuenta, por su parte, con los ya mencionados Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque, dos musicólogos de formación internacional cuya producción intelectual se ha consolidado en proyectos que, además de ofrecer un prolífico material escrito, han logrado fortalecer el patrimonio musical de compositores colombianos mediante la recuperación de partituras y su respectiva grabación sonora en colaboración con entidades como el Banco de la República de Colombia, la Fundación de Música, la Alcaldía Mayor de Bogotá y el Ministerio de Cultura, entre otras.²⁴

²⁴ La publicación *Historia de la música en Santafé y Bogotá: 1538-1938* de Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque (2000), acompañada de dos discos compactos, constituye un valioso ejemplo de reconstrucción histórica y recuperación de material musical. También es importante resaltar la participación de Duque como investigadora en producciones discográficas acompañadas de material histórico sobre el repertorio de compositores como Adolfo Mejía, Emirto de Lima, Nicolás Quevedo Rachadell y Guillermo Uribe Holguín.

El trabajo de Bermúdez y Duque en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional se suma, además, a la labor de investigadores como Susanna Friedmann Altmann, Doctora en Musicología de King's College y discípula de Simha Arom, y académicos procedentes de otras disciplinas como el historiador Jaime Cortés Polanía y el antropólogo Carlos Miñana Blasco.

Entre las obras más representativas de Susanna Friedmann, por ejemplo, sobresale su trabajo de tesis doctoral presentado ante King's College en Londres. Se titula *Los cantos festivos de Barbacoas Nariño y sus implicaciones para la transmisión del romance español* (1997), e involucra un trabajo de campo en la Costa Pacífica del sur-occidente colombiano que permitió establecer puntos de conexión entre prácticas populares conservadas por tradición oral en Colombia, y sus antecedentes remotos en España.²⁵ Temáticas afines aparecieron también en publicaciones de Friedmann como sus artículos «Mujer, religiosidad y cultura musical en Barbacoas, Nariño» (1996) o «In Search of a Common Past. Romancero and Festive Song in the Colombian Pacific lowlands: a Case Study» (1994).

También sobresale en la Universidad Nacional de Colombia el trabajo del antropólogo y pedagogo musical Carlos Miñana Blasco, cuyo interés por investigar la organología y las prácticas musicales de comunidades indígenas como los Nasa, entre los Departamento de Cauca y Huila, se ha materializado en resultados tangibles como el estímulo de la educación musical para las nuevas generaciones Nasa y la subsecuente creación de ensambles tradicionales conocidos como chirimías.²⁶

El caso de Carlos Miñana ejemplifica uno de los más grandes alcances de la Etnomusicología aplicada en el contexto colombiano, utilizando la disciplina como herramienta para la formación de músicos profesionales que, mediante la recuperación de su patrimonio musical indígena, logran contrarrestar la idea de que un “músico profesional” tan sólo se forma en instituciones académicas convencionales.

²⁵ Información suministrada directamente por Susana Friedmann, en entrevista efectuada el día 30 de Marzo de 2012.

²⁶ En este contexto, el término chirimía no hace una alusión literal al instrumento importado desde España en la era colonial, sino a las agrupaciones conformadas principalmente por aerófonos tradicionales y percusión, que por muchas generaciones han conservado esta denominación en departamentos como Cauca para referirse a prácticas musicales con aires andinos como el bambuco y el pasillo.

En otras palabras, este estudio en particular revela una alternativa interesante para re-conceptualizar el significado tal vez eurocentrista que frecuentemente asignamos al término “profesionalismo” en las artes.

Durante una ponencia/concierto presentada por Miñana el 9 de Octubre de 2009 en la Universidad Nacional (Sede Bogotá),²⁷ el autor describía su contacto con la música de aerófonos indígenas y la remontaba a la década de 1980, época en la que iniciaba su trabajo de campo tomando notas de sus observaciones en Cauca, comparando y analizando instrumentos y prácticas musicales. El éxito de su tarea de reconocimiento y recuperación del patrimonio musical Nasa comenzó a fortalecerse gracias a la creación de talleres con doscientos maestros bilingües, líderes y niños de distintos municipios, con los cuales se pretendió diseñar materiales tanto en lengua castellana como en *nasa-yuwe* para la formación musical en las escuelas.

Después de la ponencia, los espectadores pudimos escuchar un concierto de la banda *Rioblanco* procedente del municipio de Sotará (Cauca). Se trataba de los niños alguna vez formados gracias a esta iniciativa, convertidos más de dos décadas después en verdaderos profesionales de su música indígena, y en conocedores de su identidad cultural gracias al fomento constante de figuras como Carlos Miñana y su intervención teórico-práctica a través de la Etnomusicología.

Al igual que Miñana, etnomusicólogas como María Eugenia Londoño y Ana María Ochoa Gautier han defendido desde su trabajo la importancia de explotar el potencial de la disciplina para su aplicación real, particularmente en el ámbito socio-político de países como Colombia que reclaman dicha intervención (v. 3.1.3.1). Así lo exponía Ochoa en su ponencia titulada «Artes, cultura, violencia: entre el desarrollo y las políticas de supervivencia»²⁸, donde describía el impacto temporal que había generado en Colombia la iniciativa de implementar el programa *CREA: Una*

²⁷ Miñana Blasco, Carlos, *Recorrido de flautas y tambores: Encuentro de Investigadores sobre las músicas del formato de banda de flautas*, [ponencia], Universidad Nacional de Colombia, Octubre 9 de 2009.

²⁸ Ochoa Gautier, Ana María, «Artes, cultura, violencia: entre el desarrollo y las políticas de supervivencia» [Ponencia], en *Cultura y paz: violencia, política y representación en las Américas* [Simposio], Universidad de Texas en Austin, Marzo 24-25 de 2003, <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring03/culturaypaz/ochoa.pdf>, [Consulta: Enero 19 de 2013].

expedición por la cultura colombiana, por parte de Colcultura.²⁹ Con él se pretendía la promoción de eventos culturales en todo el país, especialmente en zonas de conflicto afectadas por grupos guerrilleros, paramilitares y delincuencia común, aspirando a matizar la realidad y establecer una atmósfera de paz a través del arte y la cultura.³⁰ Aunque no deja de subrayar la polémica nacional resultante de dicha iniciativa (pues la terminación de un evento *CREA* podía verse seguida de un nuevo episodio de violencia sin generar una continuidad en el trabajo por la paz de determinada población), Ochoa defiende la necesidad de multiplicar el impacto de proyectos que recurran a la cultura como herramienta de cambio. En sus palabras:

Los pequeños actos de palabra, de escultura, de canción no contienen la espectacularidad de las bombas. En su nimiedad, son casi invisibles. Pero no por ello dejan de ser cruciales. Su multiplicación depende en buena medida, de poder vincularlos con estrategias claras de legalidad y justicia, tanto nacional como internacional, tanto social como legal y económica. (Ochoa, 2003a: 17)

Partiendo, entonces, de esta variedad de propuestas académicas y proyectos de gestión existentes en Colombia, ¿no estamos acaso frente a un panorama prometedor para la educación de músicos profesionales que puedan generar un impacto en distintas áreas socio-culturales para el país? Si la musicología constituye una herramienta eficaz para fortalecer aun más dicha formación, ¿qué factores están obstaculizando su institucionalización nacional?

Reiteramos que, siguiendo un modelo teórico-práctico que permitiera aplicar nuestro objeto de investigación a la realidad, optamos por materializar la reconstrucción histórica y conceptual de esta tesis a través del diseño, planeación y ejecución de programas de estudio que desde el año 2008 se han desarrollado con éxito en la ciudad de Bogotá.

Parecería paradójico, según el estado de la cuestión reseñado, resaltar ese vacío ya mencionado en materia de institucionalización de la musicología, cuando es cierto que podemos nombrar un número considerable de académicos cuyas obras han

²⁹ Actual Ministerio de Cultura.

³⁰ Ochoa, op. cit., pág. 3.

gozado de difusión nacional e internacional. Recordemos, sin embargo, que nuestra preocupación se ve respaldada si tomamos en consideración la escasez de carreras especializadas en la disciplina dentro de la oferta nacional, sumada a la inexistencia de cátedras o seminarios de corte musicológico en la mayoría de universidades colombianas y, por supuesto, al inestable desarrollo de la educación musical en una nación que, tristemente, nunca ha cesado de enfrentar factores de orden político, ideológico y revolucionario que han condicionado constantemente todo tipo de formación.

Además del énfasis en Musicología ofrecido desde 2003 por la Universidad del Valle, el año 2008 vio por primera vez la apertura de un programa de posgrado (Maestría) en la Universidad EAFIT de Medellín, organizado y dirigido hasta la actualidad por el reconocido historiador Fernando Gil Araque, pedagogo especialista en educación musical, estética, semiótica y hermenéutica del arte.

El problema, entonces, no radica en la ausencia de personajes interesados en investigar, reconstruir o documentar la música en Colombia, sino en el retardo que cronológicamente nos obligó a esperar al siglo XXI para presenciar el establecimiento de los primeros programas formales de estudios musicológicos en el país. Ya desde la segunda mitad del siglo XX existían centros de investigación como el CEDEFIM (Centro de Estudios Folclóricos y Musicales) de Bogotá o el INIDEF (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore) de Caracas, donde se han formado eminentes investigadores colombianos como el ya mencionado Benjamín Yépez. Tampoco se puede desconocer el fomento de becas que anualmente se ofrecen para la investigación musical, como es el caso del Programa Nacional de Estímulos financiado por el Ministerio de Cultura.

Finalmente, debemos reseñar el impacto de investigadores que han contribuido con otras posturas epistemológicas alrededor de nuestro objeto de estudio, desde disciplinas como la Historia y las Ciencias de la Educación. Este tipo de publicaciones también determinaron significativamente la estructura y metodología escogidas para la presente tesis.

Sobresale, en primer lugar, el trabajo monográfico de la historiadora Juliana Pérez González (2010) titulado *Las historias de la música en Hispanoamérica 1876-2000*. En él, la autora analiza el estado general de la historiografía musical del continente, identificando las fuentes que desde finales del siglo XIX han consolidado una tradición académica destinada a la construcción de la historia de la música en cada país hispanoamericano. Como parte de ese proceso, la autora reconoce la llegada de la musicología y su respectiva institucionalización en países como Chile, Argentina y México como uno de los factores más significativos en el surgimiento de nuevos discursos ideológicos y propuestas metodológicas para el fomento de la investigación musical.

En vista de la delimitación cronológica de su estudio, el texto en cuestión no hace mención de la inclusión de la musicología en los programas universitarios de Colombia, pues como hemos mencionado, los pocos existentes se han venido implementado apenas en la última década. En ese sentido, nuestro informe complementa la información presentada por Pérez González, profundizando en los sucesos posteriores al año 2000.

Resaltamos, por otra parte, la propuesta publicada en 2009 por Ligia Ivette Asprilla y Gisela de la Guardia: *Hacia un modelo alternativo para la formación musical*. Teniendo en cuenta que nuestra investigación pretender conceptualizar el perfil y la proyección de los músicos profesionales en Colombia, la referencia en cuestión se acerca a nuestro objetivo en cuanto propone una reconstrucción de los modelos educativos que permita una formación más integral en los estudiantes que ingresan a la educación superior.

Se diferencia de esta tesis en el punto de concentración. Mientras nuestro trabajo propone una re-conceptualización del músico a partir de la reconstrucción histórica y de la inclusión de la musicología como disciplina necesaria para fortalecer el componente humanístico y científico de una formación profesional, el trabajo de Asprilla y De La Guardia (2009: 22) se fundamenta en una propuesta de estudios estructurada en seis ejes:

- a) Ciclos de formación: sensibilización, fundamentación y énfasis (interpretación instrumental y vocal, pedagogía musical, composición y dirección coral).
- b) Áreas curriculares: instrumental, teórico-musical, interpretación en conjuntos instrumentales y vocales y formación complementaria.
- c) Modalidades pedagógicas: tutorial (individual), clase grupal (seminarios y talleres), clase magistral.
- d) Módulos didácticos (coordinación, correlación y continuidad entre temáticas de distintos espacios académicos.
- e) Organización por créditos (flexibilidad curricular).
- f) Discriminación de competencias y campos de desempeño.

Dicho modelo ha sido aplicado al programa de la Carrera de Estudios Musicales de la Fundación Universidad Central en Bogotá, con el que el autor de esta tesis se encuentra vinculado desde 2008. Como se mencionó anteriormente, la gestión del mismo en esta institución ha pretendido incorporar herramientas musicológicas en las cátedras de Historia de la Música, como se explicará detenidamente en la Parte III del informe a seguir.

Para terminar, cabe señalar que otro de nuestros referentes fundamentales fue la obra publicada por Pola Suarez Urtubey bajo el título de *Antecedentes de la Musicología en la Argentina: documentación y exégesis* (2007). Presentada inicialmente como tesis doctoral ante la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, la problemática planteada por la autora se acerca considerablemente a la del presente trabajo de investigación. En ella, Suarez Urtubey subraya cómo el pensamiento argentino alrededor de la música carecía hasta entonces de una tentativa que pretendiera integrar los datos sueltos de trabajos aislados.

Subraya, además, la importancia de presentar como informe de tesis no sólo «el resultado de la investigación, sino la investigación misma» (2007: 13), argumentando que de esta manera se facilita el esfuerzo de futuros investigadores interesados en el área. Siguiendo ese modelo, hemos adoptado la misma postura, pretendiendo que el informe presentado a continuación sirva como herramienta de estudio para quienes aspiren a encontrar una reconstrucción histórica de la educación musical en Colombia y de la llegada de la musicología al país. Lejos de pretender afirmar que dicha

reconstrucción es totalmente exhaustiva, constituye sin duda una integración de fuentes que, de lo contrario, podrían requerir largas búsquedas en localizaciones dispersas.

PARTE I

ASIMILACIÓN DE LOS MODELOS EDUCATIVOS EUROPEOS EN LAS PRIMERAS INSTITUCIONES DE FORMACIÓN MUSICAL DE LAS AMÉRICAS



Fachada actual de la Catedral Primada de Bogotá.

Fotografía: Juan Diego Muñoz Vélez.

Pretender un entendimiento completo sobre el desarrollo de la educación musical y de sus procesos de profesionalización e institucionalización tanto en Colombia como en cualquier otro país de América Latina, requiere una reconstrucción histórica de los antecedentes que, desde siglos atrás en suelo europeo, constituyeron las bases para los modelos que a partir de la Colonización serían implantados en el Nuevo Continente. Remontarse a los primeros pasos en la historia de la institucionalización profesional de la música servirá como herramienta para identificar cómo los discursos socioculturales, políticos, religiosos y estéticos de cada época en cuestión, han condicionado distintos patrones que, desde el siglo XVI, comenzarían a ser asimilados y transformados por nuevas instituciones de formación musical fundadas en territorio americano.

Aunque la musicología, como disciplina independiente, no llegara a desarrollarse sino hasta la segunda mitad del siglo XIX con propuestas como la de Friedrich Chrysander,³¹ la historia de Occidente ha dejado, desde la Antigüedad, contribuciones de inmenso valor que dan testimonio de un interés por comprender fenómenos relacionados con la música desde una perspectiva científica y mediante el uso de diversas herramientas de investigación. Las distintas etapas en la historia de la educación musical presentadas a continuación revelan la importancia de estas manifestaciones, las mismas que con el paso de los siglos establecerían las bases para la profesionalización de la enseñanza musical en Europa, y que desde la Colonización penetrarían inevitablemente en suelo americano.

1.1. ANTECEDENTES DE LA EDUCACIÓN MUSICAL EN EUROPA

1.1.1. El legado de la Antigüedad

1.1.1.1. Manifestaciones tempranas de instrucción musical

Las civilizaciones de Grecia y Roma fueron cuna de propuestas intelectuales que marcarían los cimientos del pensamiento occidental en áreas como la filosofía, la

³¹ Chrysander, Friedrich, *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1863.

literatura, las matemáticas, la astronomía y la estética, entre otras, dejando en manos de eminentes figuras una labor que, mediante el arte de “instruir”, permitiría que nuevas generaciones transmitieran y enriquecieran el conocimiento a partir de la relación entre maestros y discípulos. Aunque son escasas las fuentes antiguas con referencias precisas sobre instrucción musical, obras tempranas como *La Ilíada* de Homero (c. siglo VIII a.C.) dan testimonio de dicha relación generacional en pasajes del Canto IX³², donde se explica que Aquiles fue encontrado por los enviados de Agamenón entonando cantos épicos acompañado por su lira, y se menciona que su instrucción desde niño vino de la tutela de Fénix. Curiosamente, fuentes más tardías como el *Diálogo sobre la música* atribuido a un Pseudo-Plutarco³³ hacen alusión al centauro Quirón como mentor musical de Aquiles; aunque se trate de lecturas que involucran personajes mitológicos, su relevancia radica en el hecho de ilustrar un fenómeno tan natural como lo es el modelo de instrucción hacia nuevas generaciones desde antiguas referencias de la literatura clásica.

Reseñando los antecedentes más remotos de la educación musical clásica, Warren Anderson³⁴ resalta la importancia de la relación maestro-pupilo en distintos casos de instrucción tanto vocal como instrumental en la Antigua Grecia. En el desarrollo de la poesía y de la música coral lírica entre los siglos VII – VI a.C., por ejemplo, Anderson subraya que el entrenamiento especializado en canto y danza para mujeres jóvenes venía de manos de grandes maestros como Alcmán de Esparta y Safo de Lesbos, entre otros. Henri Marrou (2004) cita también algunos fragmentos conservados de Alcmán en los que se puede reconocer que, más allá de transmitir el conocimiento, la relación entre tutor y aprendiz consistía además de una interacción recíproca, casi familiar, como se puede apreciar en la siguiente descripción:

Qué decir también de aquel otro fragmento en que el viejo maestro [Alcmán]
(pues semejante perfección técnica exigía una enseñanza, entrenadores y maestros)

³² En este caso consultamos la traducción de Emilio Güemes (Madrid, Editorial Gredos, 1991/2004) referida en la Bibliografía.

³³ El término ‘Pseudo-Plutarco’ hace referencia a distintos autores clásicos desconocidos cuyos escritos han sido atribuidos arbitrariamente a Plutarco. El *Diálogo sobre la música* corresponde al libro XIV de la colección titulada *Moralia: Obras morales y de costumbres*, desde la edición de 1572 realizada por Henri Estienne.

³⁴ Anderson, Warren, «Music education, classical», [en línea], *Grove Music Online. Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, [Consulta: Abril 22 de 2011].

entra él mismo en escena, en una relación familiar y sin embargo delicada con sus jóvenes coristas: lamentando que sus miembros, agotados por la edad, no le permitían ya intervenir en sus danzas, y agrega que desearía ser el pájaro, el alción macho, al cual las hembras transportan sobre sus alas. (Marrou, 2004: 37)

En la educación instrumental, por otra parte, la obra de Píndaro (c. 518-438 a.C.) revela datos sobre la eminencia de instrumentos como el *aulos*, aerófono descrito en la mitología griega como un instrumento utilizado en honor a Dionisio (dios del vino y del éxtasis), y que presuntamente habría alcanzado para el siglo V a.C. un nivel superior de virtuosismo en la escuela de Tebas (Anderson, 2011). La iconografía encontrada en numerosos ejemplares de cerámica ática pone también en evidencia la práctica educativa, no sólo en el aprendizaje del *aulos*, sino también de instrumentos de cuerda como *liras* o *kitharas*:

FIGURA I.1.

Lección de música de Linos al joven Iphikles, representada en un *skyphos* del pintor de Pistóxenos (c. 470 a.C.). Localización: Archeologisches Landenmuseum, Schwerin.



1.1.1.2. Clasificación de la música como una ciencia de medidas exactas

Reconociendo la importancia de la música en la educación de la Antigua Grecia, se debe resaltar que su función académica parece oscilar paradójicamente entre una connotación artística y otra científica. En palabras de Platón, la educación permite cultivar el cuerpo a través de la gimnasia y el alma a través de la música.³⁵ Siendo este postulado consistente con la “doctrina del *ethos*” clásica, se infiere que la música posee facultades capaces de intervenir en el interior del ser humano, pudiendo así afectar las emociones o alterar estados anímicos en quienes la interpretan y quienes la escuchan.

Sin embargo, la paradoja surge si tenemos presente que Arquitas de Tarento (c. 430 – c. 360 a.C.), contemporáneo de Platón, sostuvo que la música, conjuntamente con la aritmética, la astronomía y la geometría, constituía un fenómeno teórico-ideológico relacionado con las matemáticas (Cárdenas y Fallas, 2006: 115), asignándole una cualidad científica que ya desde Pitágoras (582 – 507 a.C.) la destinaba a ser clasificada como una disciplina de medidas exactas³⁶.

Fue éste, de hecho, el esquema que durante la Era Medieval justificaría la primacía de la teoría musical por encima de la práctica, siguiendo la clasificación de siete artes liberales que separarían a las tres disciplinas lingüísticas del *Trivium* (retórica, dialéctica y gramática) de las cuatro disciplinas matemáticas del *Quadrivium* (aritmética, astronomía, geometría y música). Pero hacer referencia a una paradoja no va más allá de reconocer que, como en cualquier época de la historia, existían diferentes percepciones alrededor de un discurso que de ninguna manera podría considerarse absoluto.

³⁵ Así se expresó Platón con relación a la música en sus *Diálogos*. Para esta referencia recurrimos a la traducción de Conrado Eggers Ian (1993) publicada por la Editorial Gredos, que incluye en el vol. IV de los *Diálogos* el apartado comúnmente conocido como «República». El traductor aclara, no obstante, que el término “Politeía” utilizado por Platón es el más pertinente para referirse a la organización política, aunque conserva en esta edición el de “República” por tradición.

³⁶ Así lo reseñan Gloria Cárdenas y Luis Alberto Fallas en su publicación *En diálogo con los Griegos: Introducción a la filosofía antigua*, donde citan un fragmento de Arquitas de Tarento que se presume corresponde a un tratado sobre música. Como elementos de comprensión aplicables a la música, la cita en cuestión reza que «las medias en música son tres: la primera, la aritmética, la segunda, la geométrica y la tercera, la subcontraria, que llaman harmónica» (2006:115).

Mientras los pitagóricos defendían el número como unidad de construcción abstracta que permitía comprender las propiedades físicas del sonido, figuras como Aristóxeno (c. 364 – 304 a.C.), discípulo de Aristóteles, preferían contemplar el arte del sonido a partir de sensaciones empíricas y sin recurrir estrictamente a justificaciones numéricas exactas (Bonds, 2003: 12). Será, no obstante, la aproximación pitagórica la que dominará gran parte de la teoría y por tanto de la educación musical incluso más allá de las fronteras de Grecia. Desde el año 146 a. C., cuando los territorios griegos pasaron a ser provincias de Roma, el legado musical hasta aquí descrito comenzaría a penetrar otros rincones del continente, sobre todo si tenemos presente que tratados de música fundamentados en teorías clásicas como el de Boëthius aparecen documentados en la historiografía musical del Medioevo como referencias básicas de la formación musical en las primeras universidades (v. 1.1.3).

Desafortunadamente, son más escasas las fuentes con información sobre el desarrollo de la educación musical en Roma, aunque no se puede desconocer el aporte de figuras como Marco Tulio Cicerón (106 – 43 a.C.) y Marco Fabio Quintiliano (c. 39 – c. 45 a.C.), cuyas obras *De Oratore* (Sobre el orador) e *Institutio Oratoria* (Instituciones oratorias) respectivamente, hacen alusión a la música como una herramienta retórica.³⁷ El sello de Grecia sobre Roma dejaría un legado enorme para el futuro de Occidente, y su transformación con el advenimiento del Cristianismo marcaría una nueva etapa en la construcción de modelos educativos consagrados a la formación del músico profesional y su curiosidad por explorar e investigar diversos fenómenos asociados con la práctica musical (v. 1.1.2).

Aun partiendo de estos antecedentes, sin embargo, cabe resaltar que no pretendemos generalizar desde una postura difusionista el legado clásico grecolatino para aplicarlo a una tradición universal en materia de pedagogía musical, ni tampoco estamos asumiendo que el predominio de teorías pitagóricas en la enseñanza de la Edad Media constituyó un único marco de referencia que subyugaría la “práctica” musical a un plano inferior de valoración. Por el contrario, reseñar la trascendencia de estas fuentes antiguas y su incidencia en el desarrollo del pensamiento occidental

³⁷ Utilizamos como referencia la traducción de José Iso Echegoyen de la obra de Cicerón (2002) y la de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier de la obra de Quintiliano (1910), (v. Bibliografía).

representa para nuestro caso una herramienta que nos lleva a formular más preguntas que respuestas definitivas:

¿Qué continuidad ha tenido el debate entre “teoría” y “práctica” en los modelos educativos de las etapas históricas que vendrían después? ¿De qué manera podríamos equilibrar las posturas que enfatizan el rigor académico de la teoría musical con la existencia inminente de músicas populares, folklóricas y empíricas en cualquier contexto geográfico y cronológico? ¿Son éstos los primeros antecedentes de un separatismo evidente entre lo académico y lo popular en instituciones de enseñanza musical de nivel profesional? Y, como consecuencia de estos mismos cuestionamientos, ¿es posible conectar un paradigma tan remoto como el hasta aquí descrito con el desarrollo de la enseñanza musical implementada desde el marco colonial en las Américas?

Con el fin de ocuparnos de cada una de estas reflexiones, consideramos pertinente analizar, en primera instancia, la asimilación que tendría esta dicotomía entre teoría y práctica en el contexto de la Iglesia Católica, pues no podríamos desconocer que, en materia de enseñanza musical, fue ésta la institución más influyente en los modelos pedagógicos que desde el Régimen Colonial se aplicarían en América Latina.

1.1.2. La educación musical europea en manos de la Iglesia Católica

1.1.2.1. Influencia de la Iglesia en la formación profesional de los músicos

El fortalecimiento del Cristianismo representa, sin lugar a dudas, uno de los factores de mayor impacto en la historia de la música de Occidente, y por ende, en el surgimiento de nuevos modelos y herramientas destinados a la educación profesional. La división del Imperio Romano en un Occidente latino y un Oriente griego desde la fundación de Constantinopla en el año 330 d.C. nos obliga a pensar en un contexto socio-histórico que sobrepasa las fronteras del continente europeo, pero para los propósitos de la presente investigación, nos centraremos principalmente en el desarrollo del Occidente continental y enfatizando el caso de la Península Ibérica,

pues la finalidad de esta reconstrucción histórica, como se explicó en la Introducción, apunta hacia un entendimiento de la herencia que llegaría desde la Colonización a las Américas, y particularmente a territorio colombiano.

La Iglesia Católica, Apostólica y Romana, encabezada desde Roma por la figura del Papa, cuenta con una historia milenaria que sostiene un lazo de fuerte impacto en el desarrollo de la música. ¿Por qué es importante profundizar en el papel de la Iglesia cuando se trata de reconocer la evolución de las instituciones o escuelas dedicadas a la formación integral de los músicos?

La primera razón radica en las fuentes; la mayor cantidad de información anterior al siglo XVII sobre instrucción, repertorio, métodos y herramientas de educación musical en Occidente aparece en fuentes eclesiásticas, desde la historiografía de la Europa medieval hasta los archivos conservados desde la Época Colonial en distintos templos de América.

La segunda, tendría que ver con el discurso político que ha involucrado históricamente a la Iglesia con asuntos de poder; un claro ejemplo al respecto sería la alianza establecida en el siglo IX entre el Papa León III y Carlomagno, rey de los Francos, unión que conllevó en la fundación de importantes escuelas musicales que no sólo fomentarían la estandarización del corpus de cantos litúrgicos, sino que fortalecería la necesidad de investigar y explorar distintas herramientas simbólicas en la búsqueda de sistemas de notación musical.

Por último, si bien la Iglesia no es la única institución relacionada con nuestra temática de interés, el caso de América Latina y específicamente de Colombia, que es adonde pretendemos llegar, no puede desvincular su historia de una hegemonía dogmática y moral que ha regido por más de cinco siglos hasta la actualidad.

Comencemos entonces por retomar algunos antecedentes históricos del Cristianismo. Es importante recordar que el Cristianismo primitivo surgió de la mano del Judaísmo, y que muchos elementos relacionados con el culto cristiano tales como el canto de lecturas bíblicas y el responsorio de los salmos son herencia directa de rituales practicados antiguamente en las sinagogas (Hoppin, 2000: 51). A lo largo de

la Edad Media, la estructura, los textos, y eventualmente la música de dichos rituales alcanzase una difusión cada vez más amplia en distintos rincones de Europa, algo que se reforzaría enormemente con la alianza entre figuras políticas y el papado, un fenómeno conocido comúnmente como “cesaropapismo”.

Sin embargo, el proceso de difusión y estandarización de la liturgia no sería inmediato; de hecho encontramos diferencias dependiendo del territorio en cuestión. La Península Ibérica, por ejemplo, presenta una historia conflictiva debido a la lucha entre cristianos y musulmanes por dominios geográficos. Hoppin (2000) hace mención de una liturgia hispánica o mozárabe³⁸ que ha sobrevivido hasta nuestros días gracias a la iniciativa del cardenal Jiménez de Cisneros, quien desde el siglo XV fomentaría su conservación en una capilla de la Catedral de Toledo. No obstante, a pesar de dicha iniciativa son pocos los cantos hispánicos conservados en una notación legible; esta ausencia de repertorio podría deberse a la imposición del rito romano (en pro de la estandarización litúrgica) desde finales del siglo XI, un fenómeno que además podría relacionarse con las medidas adoptadas por las nuevas monarquías de España en sus tentativas de expulsar progresivamente a los árabes de los territorios del norte.

1.1.2.2. Relaciones con algunas prácticas litúrgicas de la Península Ibérica

Es fundamental reconocer, no obstante, que la recuperación del patrimonio musical religioso procedente de las prácticas litúrgicas medievales en España constituye un objeto de estudio de suma importancia en la historia de la musicología española, comenzando con figuras como Higinio Anglés (1888-1969) y Germán Prado (1891-1971), quien de hecho investigó y editó una de las fuentes más representativas que contienen obras antiguas de la liturgia hispana a dos y tres voces: el *Codex Calixtinus* (siglo XII) conservado en Santiago de Compostela.³⁹

³⁸ El término mozárabe hace referencia a los cristianos que vivían bajo dominio musulmán en la Península Ibérica. Según Hoppin, es más apropiado utilizar el adjetivo ‘hispánico’ cuando se trata de la liturgia propia de este territorio.

³⁹ Información basada en la reseña histórica de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM), disponible en línea en www.sedem.es/es/sedem/historia/inicios-y-devenir.asp. [Consulta: Noviembre 9 de 2012].

Aunque Richard Hoppin (2000) propone el uso del término “hispánico” en lugar de “mozárabe” en alusión a los cantos litúrgicos de España, no sobra resaltar que dicha elección podría resultar, hasta cierto punto, algo simplificadora. En análisis más recientes como el de Juan Carlos Asensio (2009: 25-26), el autor propone que, aunque los términos han sido utilizados de forma prácticamente intercambiable en distintas áreas de conocimiento, si se trata de estudios de eucología y específicamente de la música perteneciente a la liturgia en España se debe recurrir a una diferenciación clara entre los dos.

El término “hispanico”, en primera instancia, debe entenderse según este planteamiento como el repertorio que deriva directamente de los primeros testimonios patrísticos de la Iglesia en España desde el siglo VI, y se relaciona por lo tanto con los términos “visigótico” o “hispano-visigótico”. El canto litúrgico “mozárabe”, por otra parte, se limitaría entonces al repertorio que sobrevivió desde la toma de Toledo en 1085 (cuando la ciudad pasa a manos cristianas después de muchos años de dominio musulmán) hasta la Reforma Cisneriana que tendría lugar alrededor del año 1500 (Asensio, 2009: 25-26).⁴⁰

Aun reconociendo la existencia de las prácticas hispánica y mozárabe en España, fue el rito romano el que se tomaría como modelo litúrgico en éste y otros territorios de Europa. En el Reino de los Francos, por ejemplo, Pipino el Breve y su sucesor Carlomagno se encargarían de importar tanto libros litúrgicos como intérpretes concedores de los cantos romanos, dando así origen a instituciones consagradas a la formación especializada en dicho repertorio. Sobresalen en esta instancia los nombres de importantes escuelas, monasterios y puntos geográficos específicos donde incluso la escritura musical neumática cuenta con su más remota documentación manuscrita; entre ellos sobresalen San Gall, Metz, Aquitania y Bretaña.

⁴⁰ Aunque estamos tomando como referencia la reciente conceptualización de Juan Carlos Asensio, debemos reconocer que la labor musicológica destinada a recuperar y estudiar el repertorio en cuestión cuenta históricamente con investigadores que, sumándose a la tarea de Anglés y Prado, avanzaron también en las tentativas de descifrar los ritos hispanos, visigóticos y mozárabes conservados desde la Era Medieval. Entre ellos cabe destacar a Casiano Rojo, Louis Brou, Herminio González Barrionuevo, Jordi Pinell, Ismael Fernández de la Cuesta y Don Raendel.

La asimilación del estilo romano presentaría, no obstante, innovaciones por parte de los intérpretes francos; al menos así lo propone James Grier (2003: 44), quien asegura que los cantantes ya habían adoptado un sistema de notación musical a finales del siglo VIII. Grier basa esta afirmación en escritos del monje de Aquitania Adémar de Chabannes (989-1034) que datan de 1025-1028, y que al compararse con otras fuentes de los siglos VIII y IX donde se describen las prácticas musicales carolingias, le han llevado a concluir que la invención de la notación neumática tuvo lugar en el período comprendido entre 790-810 (probablemente en Metz), es decir durante el reino de Carlomagno, y que su desarrollo se dio como consecuencia de las tentativas de estandarizar tanto la liturgia como el estilo del canto romano:

Correcti sunt ergo antiphonarii Francorum quos unusquisque pro arbitrio suo viciaverat vel addens vel minuens, et omnes Franciae cantores didicerunt notam romanam, quam nunc vocant notam franciscam, excepto quod tremulas vel vinnolas sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarica, frangentes in gutture voces potius quam exprimentes. (Adémar de Chabannes, *Chronicon*, 2.8).⁴¹

Los postulados de Grier se rebelan contra la teoría comúnmente aceptada sobre un desarrollo simultáneo del canto llano en distintas escuelas, proponiendo a Metz como pionera desde finales del siglo VIII, un punto cronológico del cual no sobreviven manuscritos con notación musical. De hecho no es extraño encontrar en la bibliografía actual referencias sobre esa simultaneidad a la que Grier se opone, pues se ha tendido a generalizar un desarrollo paralelo en la historia de la notación neumática de múltiples procedencias, entre las cuales se deben mencionar a San Gall, Aquitania y Benevento, entre otras.

Es interesante observar que, a pesar de la preocupación manifestada por Carlomagno por “purificar” el canto siguiendo el modelo de Roma, la escuela de Metz parecía contar desde el reinado de Pipino el Breve con una reputación favorable

⁴¹ «Los antifonarios de los Francos fueron por tanto corregidos, pues cada uno, según su propio juicio [Carlomagno], había sido modificado, bien sea agregando o suprimiendo, y todos los cantores del Reino Franco aprendieron la notación romana, la cual ahora llaman notación franca, con la excepción que los Francos no podían entonar perfectamente las notas trémulas o sinuosas, o las notas que deben ser ligadas o separadas, fragmentando las notas en la garganta con una voz natural barbárica y sin expresión». [Traducción: Mesa Martínez]

que equiparaba la calidad de su coro con la Schola Cantorum⁴² romana (Hoppin, 2000: 62). Más allá de lo que pudo haber implicado todo este proceso de asimilación, sin embargo, lo que es evidente es que Roma constituía un marco de referencia para la estandarización del repertorio, el tipo de expresión en la ejecución del canto, y por lo tanto, el modelo de instrucción musical a seguir.

Si bien no se trata, entonces, de un contexto en el cual la profesionalización del músico estuviese ya organizada en cánones o currículos predeterminados institucionalmente, es evidente en estos ejemplos un temprano interés por investigar herramientas de la música que permitiesen explorar, analizar y comparar modelos de formación y estilos de ejecución que finalmente apuntarían hacia la adopción de una práctica litúrgica estandarizada.

Por otra parte, no sería justo afirmar que toda la reforma educativa implantada por Carlomagno se debía exclusivamente a maestros romanos. De hecho, una de las figuras más sobresalientes en este proceso de cambios venía de York, Inglaterra. Se trataba de Alcuino, también conocido como Albino de York, un teólogo y pedagogo que por petición de Carlomagno se vincularía desde el año 781 al cuerpo de profesionales de la corte carolingia. Aunque se desconoce el paradero de un supuesto tratado de música escrito por Alcuino según una biografía anónima del siglo IX, algunas referencias sobre educación musical aparecen en otros documentos como su carta destinada al Obispo Eanbald de York, donde sugiere que cada estudiante debe recibir una instrucción especializada por parte de distintos maestros consagrados a cada materia, incluida la enseñanza del canto.⁴³

Ahora bien, ¿por qué indagar con tanto detalle en la historia de la música litúrgica medieval, cuando se trata en nuestro caso de identificar los factores que condicionaron la historia de la educación musical y de la musicología en Colombia?

⁴² En este contexto, el término 'Schola Cantorum' hace referencia al coro de Roma, posiblemente fundado bajo el papado de Gregorio I (590-604) y cuya estructura aparece descrita en los *Ordines romani* del siglo VIII. Conceptualización basada en: Lingas, Alex, «Schola cantorum», [en línea], *The Oxford Companion to Music*, Alison Latham (ed.), *Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, [Consulta: Abril 23 de 2011].

⁴³ Bellingham, Jane, «Alcuin», [en línea], *Grove Music Online. Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, [Consulta: Abril 23 de 2011].

En primer lugar, todo lo que hasta ahora hemos reseñado dentro del marco cronológico medieval revela la influencia de la Iglesia Católica en materia de educación formal, siendo indudablemente la institución que tendría mayor peso en épocas sucesivas y que desde el siglo XVI vincularía a las Américas con una extensa historia de manifestaciones musicales y transformaciones socio-culturales iniciada en Europa.

Como se verá en el apartado 1.2, los procesos de profesionalización musical en Colombia recayeron por mucho tiempo en manos de sacerdotes católicos quienes, en calidad de chantres, sochantres, organistas o maestros de capilla, divulgaron en este territorio un legado musical cuya escuela se remonta a los antecedentes hasta aquí descritos. No se trata solamente de la música catedralicia, sino también de la educación musical impartida en las colegiatas (iglesias colegiales), conventos y monasterios, cuyo funcionamiento en América colonial se fundamentó en los modelos españoles.

Castillo Ferreira (2010) señala que en el caso de las colegiatas⁴⁴, la instauración de este tipo de instituciones en América se limitó a tres casos particulares, uno de los cuales tuvo lugar en la ciudad de Santa Marta de la Nueva Granada (los otros dos corresponden a México y Jamaica). A diferencia de Andalucía y sobre todo Granada, donde muchas colegiatas habían sido fundadas por los Reyes Católicos, el modelo institucional en cuestión no tuvo mayor presencia en el nuevo continente, quizás debido a la primacía del poder real sobre el papal y a la tarea evangelizadora que daba privilegios a las órdenes religiosas en su objetivo misional.

⁴⁴ De acuerdo con Castillo Ferreira (2010), las colegiatas podrían definirse como instituciones religiosas que se diferencian de las catedrales por carecer de una cátedra episcopal fija, y de las iglesias conventuales por tener un cabildo secular en vez de reglar.

1.1.3. Institucionalización académica de la música entre el Medioevo y el Renacimiento

1.1.3.1. La enseñanza de la música en las primeras universidades

Retomando los antecedentes de la educación musical, como se ha reseñado hasta el momento, se debe resaltar que su camino hacia la profesionalización se fortaleció en distintos contextos históricos en función de actividades cívicas y religiosas, fomentando en nuevas generaciones un creciente interés por cultivar artística e intelectualmente un campo de alcance profesional. Pero a pesar de que la música ya había contado con una cualidad científica desde los ya citados ejemplos de la Antigua Grecia, no fue sino hasta la fundación de las primeras universidades europeas cuando verdaderamente comenzamos a encontrar referencias precisas de un desarrollo consistente de la música como una disciplina formal de estudios, tanto en su calidad de ciencia matemática como en su naturaleza artística y humanística.

No abundan las fuentes documentales sobre materiales específicos utilizados para la formación del músico en contextos universitarios, pero si se trata de resaltar el valor de las obras más influyentes al respecto es necesario recurrir a los escritos de Anicius Manlius Severinus Boëthius (480-524). Autor de *De consolatione philosophiae* y *De institutione musica*, entre otros textos, Boëthius representa no sólo un puente de comunicación entre el legado grecorromano y las generaciones venideras de académicos de la música, sino también una de las únicas figuras en ser consultadas y frecuentemente citadas por maestros y estudiantes universitarios medievales interesados en teoría musical. De acuerdo con Yudkin (1987), *De institutione musica* de Boëthius sobresale por haber constituido un material fundamental para estudios universitarios hasta el siglo XVI, sin que exista evidencia de otro texto comparable especializado en la materia.

Además de consignar en su obra los aportes de grandes filósofos de la Antigüedad como Pitágoras y sus planteamientos teóricos sobre las propiedades físicas del sonido, Boëthius hacía referencia a distintos aspectos cognitivos que subrayaban la primacía de la razón en la formación del músico. Siendo éste un documento de principios del siglo VI, es de suma importancia reconocer las tres

categorías en las que el autor clasificaba al músico: el instrumentista, el poeta o compositor de cantos y, finalmente, el músico capaz de juzgar la ejecución tanto instrumental como vocal a partir de su capacidad racional (Bonds, 2003: 21). El hecho de que Boëthius haya considerado a esta última como la más importante de las tres categorías, por estar fundamentada en la razón y por ser la única verdaderamente musical, pone en evidencia la posición privilegiada que tenía la teoría por encima de la práctica.

Descubiertos y difundidos a partir del siglo IX, estos escritos marcarían de forma significativa el devenir de la música como una disciplina cuyo rigor académico comenzaría a fortalecerse, constituyendo así otro de los antecedentes remotos para lo que siglos más tarde se transformaría en una ciencia independiente como la musicología. A la luz de la obra de Boëthius, la época en cuestión coincide además con la legislación de escuelas monacales y catedralicias por parte de Carlomagno, cuya escasa documentación impide rastrear detalladamente la historia detrás de las instituciones, aunque se infiere que constituyen un primer acercamiento al concepto de “universidades” (López y Casares, 2002: 563-564).

El creciente número de universidades fundadas entre los siglos XII y XIII despertaría en muchos intelectuales el interés por establecerse en ciudades como Salerno, París, Oxford, Salamanca, Padua, Bolonia y Cambridge, entre otras. En París, por ejemplo, nacían programas educativos en el Colegio de Sorbona destinados principalmente a la enseñanza de la teología, fortaleciendo así una alianza entre la Iglesia y la facultad universitaria en materia de razón y fe. Conjuntamente, la influencia de la célebre escuela de Notre Dame en la Universidad de París dejaría un legado de suma importancia para el posterior desarrollo académico de la música, principalmente si se tiene en cuenta que la polifonía catedralicia establecería los cánones de composición que, a las puertas del Renacimiento, llegarían a constituir un lenguaje compartido por distintas localidades de Europa:

The rise of “music” to become a “university subject”, in something like the sense in which these terms are now understood, is linked to the process, chronicled

by Strohm (1993), whereby a common language of polyphony emerged in Europe during the period 1380-1500.⁴⁵

1.1.3.2. Relaciones entre los modelos universitarios más determinantes de Europa

Entre las universidades mencionadas, los arquetipos de Bolonia y de París parecen haber marcado los dos modelos más influyentes que más adelante adoptarían otras instituciones europeas. El modelo de Bolonia (*Universitas scholarium*), por una parte, se caracterizó por el predominio de los estudios jurídicos y de las necesidades y demandas del cuerpo de estudiantes, quienes buscaban y pagaban a los profesores y podían aspirar a cargos administrativos, incluso a la posición de Rector si se trataba de un estudiante de mínimo 24 años (Soto Arango, 2011: 31). El de París (*Universitas magistrorum*), por el contrario, se centró principalmente en los estudios de teología y se caracterizó por la prioridad asignada al profesorado en materia de decisiones institucionales. Cada uno de estos modelos ejercería una influencia directa en la fundación y administración de otras universidades de Europa.

El modelo de Bolonia, conjuntamente con los de Salamanca y Alcalá de Henares, determinaría la estructura administrativa y funcional de distintas instituciones de la Europa meridional y, por lo tanto, de las primeras universidades de América Hispana, mientras París tenía una incidencia mayor sobre las fundaciones del norte de Europa.⁴⁶ Sin embargo, más allá de los estatutos universitarios se deduce que la presencia tanto en Salamanca como en Alcalá de teóricos y tratadistas españoles formados en París vinculaba las cátedras musicales con la escuela francesa. Tal fue el caso de Juan Gil de Zamora (c.1241-c.1318) y Pedro Sánchez Ciruelo (1470-1578), dos tratadistas españoles egresados del programa de teología de París, luego presentes en las facultades de Salamanca y Alcalá, respectivamente (López y Casares, 2002: 564-565).

⁴⁵ Page, Christopher, «Universities», [en línea], *Grove Music Online. Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, [Consulta: Abril 23 de 2011].

⁴⁶ Sánchez, 1949, cit. por Tünnermann, 1999: 25.

Cabe resaltar que de las dos universidades españolas en cuestión, el predominio de la teología dentro del modelo alcalaíno nos remonta una vez más a la importancia que tenía el fortalecimiento de la fe en claustros educativos como el Colegio de Sorbona, y es justamente por esta razón que distintas órdenes religiosas adoptarían el enfoque de Alcalá en la misión evangelizadora de América. En consecuencia, distintas universidades fundadas por jesuitas y dominicos llegaron a ofrecer cátedras de lenguas indígenas a estudiantes españoles y criollos, fomentando de esta manera un proceso formativo destinado a perpetuar el creciente proceso de conquista espiritual.

Entre las fuentes que nos permiten rastrear la historia del modelo salmantino cabe resaltar la Cédula Real suscrita por Alfonso X “el Sabio” (1221-1284) en 1254, donde confirma los privilegios de la Universidad de Salamanca y estipula salarios específicos para sus maestros en áreas como las leyes, la lógica, la física y el órgano (Rodríguez Cruz, 1973a: 15).

Otro de los documentos relevantes sobre la educación medieval y su proceso de desarrollo específicamente en España corresponde a la colección de las *Siete Partidas* del mismo Alfonso X, cuyo contenido explica detalladamente la normatividad pretendida en el Reino de Castilla en materia de organización jurídica, filosofía, teología, moralidad y, para nuestro interés, educación. En el título XXXI de la Segunda Partida versan once leyes relacionadas con definiciones sobre el estudio y sus posibles aproximaciones disciplinarias, el pago salarial de los maestros y su respectiva legislación, la constitución de hermandades para la organización de maestros y estudiantes, y la necesidad de elegir un rector entre otros asuntos que, según Tünnermann (1999), marcaron los cimientos de la legislación educativa en España. A pesar de haber sido estipulados en el Reino de Castilla desde el siglo XIII, constituyen una de las fuentes de ordenamiento legal que siglos más tarde condicionarían los estatutos de universidades tanto españolas como coloniales.

La primera ley de dicho título define el estudio así:

Estudio es ayuntamiento de maestros et de escolares que es fecho en algunt logar con voluntad et con entendimiento de aprender los saberes: et son dos maneras dél; la una es á que dicen estudio general en que ha maestros de las artes,

asi como de gramática, et de lógica, et de retórica, et de arismética, et de geometria, et de música et de astronomia, et otrosi en que ha maestros de decretos et señores de leyes: et este estudio debe ser establecido por mandado de papa, ó de emperador ó de rey.⁴⁷

En cuanto a música se refiere, Christopher Page⁴⁸ hace mención de la existencia de una cátedra formal en la Universidad de Salamanca desde finales del Medioevo. Aunque no se conserva registro de los nombres específicos de los catedráticos implicados, parece ser factible que teóricos españoles como Juan Gil de Zamora hubiesen pertenecido a la facultad (López y Casares, 2002: 564), lo cual refuerza la conexión académica entre los territorios de Francia y España, si se tiene en cuenta su previa formación en la Universidad de París y la similitud de sus obras con el estilo de los tratadistas franceses.

Más allá de los procesos educativos desarrollados en la Edad Media, las modificaciones en los estatutos universitarios continuarían ejerciendo una influencia directa sobre las cátedras de música a las puertas del Renacimiento. Por decreto papal en 1423, por ejemplo, se eximía a los profesores de música del requisito de obtener un doctorado, y ya en 1538 los estatutos salmantinos proponían que las clases musicales fuesen impartidas en lengua vernácula (López y Casares, 2002: 564).

Se fortalecía entonces el estudio de la música como una disciplina que, sin dejar de ser independiente, podía ser trabajada conjuntamente con otros programas universitarios. Aunque en ciudades como París el estudio de la música seguiría enfatizando un enfoque matemático y físico (Page, 2011), ciudades como Salamanca optarían por incluir en sus facultades a figuras que relacionarían la música con otras áreas de las humanidades, principalmente la poesía, como fue claramente el caso de Juan del Encina (1468-1529). Inglaterra, por su parte, sobresale históricamente como un territorio pionero en la entrega formal de títulos profesionales en música, como fue el caso de Henry Abyngdon, quien en 1464 obtendría su grado profesional de la

⁴⁷ Alfonso X, *Las siete partidas*, Tomos II, Real Academia de la Historia, Madrid, Imprenta Real, ed. 1807, pág. 340.

⁴⁸ Page, Christopher, «Universities», [en línea], *Grove Music Online. Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, [Consulta: Abril 23 de 2011].

Universidad de Cambridge, o figuras como Henry Parker y Robert Wydow, quienes a principios del siglo XVI recibirían sus títulos en Oxford.⁴⁹

Aunque no es fácil identificar los pasos de la educación musical durante los períodos hasta ahora analizados, es claro que como en otras áreas de conocimiento la formación profesional del músico apuntó desde antiguas generaciones hacia la profundización cada vez más completa y precisa de sus fundamentos teóricos,⁵⁰ sin que esto implique que en las costumbres populares la práctica musical fuese subyugada a un segundo plano de valoración. Hemos optado por no detenernos, no obstante, a profundizar sobre manifestaciones folklóricas dentro de estos antecedentes, teniendo presente que uno de nuestros primeros objetivos consistió en identificar vestigios de institucionalización formal de la música, y para ello nos vemos obligados a priorizar inicialmente los aportes de la Iglesia y de las primeras universidades.

Pasaremos a continuación a reconocer cómo estos vestigios llegaron a tener un impacto decisivo en la historia de la música de América, con el fin de conectar los paradigmas europeos con el surgimiento de modelos educativos que más adelante nos permitirán entender el trasfondo histórico que fundamentó el desarrollo de la pedagogía musical en Colombia.

⁴⁹ *Music at Cambridge – A Brief History*. [En línea] <http://www.mus.cam.ac.uk>, [Consulta: Julio 15 de 2011].

⁵⁰ Además del ya citado Boëthius, no se puede desconocer la labor de Guido d'Arezzo, Hildegard von Bingen, la escuela de Notre Dame, Franco de Colonia, Pierre de la Croix, Johannes de Muris, Philippe de Vitry, las escuelas franco-flamencas de la polifonía renacentista, Johannes Tinctoris, Bartolomé Ramos de Pareja, Juan Bermudo, Gioseffo Zarlino o Giovanni Pierluigi da Palestrina, entre otras figuras que de una generación a otra dejaron entre el Medioevo y el Renacimiento un sello fundamental para los procesos de profesionalización musical que llegaron a gestarse en distintos rincones de Europa.

1.2. EL SELLO EUROPEO EN LA EDUCACIÓN MUSICAL DE AMÉRICA COLONIAL

Figura I.2

Convento de Santa Clara. Uno de los centros de vida religiosa de la historia colonial de Bogotá. Fotografía: Juan Diego Muñoz.



1.2.1. Herramientas musicales como medio de institucionalización religiosa y evangelización

1.2.1.1. Instauración de la vida catedralicia en territorios coloniales

Fue justamente en el marco renacentista cuando el continente europeo pasaría a los recientemente encontrados territorios de América un legado musical de mayor trascendencia, siendo una vez más la Iglesia Católica uno de los principales medios de conversión ideológica y cultural.

Colombia, territorio en el que penetrarían por primera vez los españoles en el año 1499 a través de la Península de La Guajira (Castillo Mathieu, 1992), se convertiría desde entonces en un campo de exploración que, al igual que muchos otros rincones de América, pasaba a ser testigo del surgimiento de nuevas manifestaciones culturales, de la fundación de sedes eclesiásticas y del nacimiento de ciudades que a lo largo del siglo XVI comenzarían a posicionarse como importantes centros de desarrollo artístico con un fuerte componente de educación musical.

El territorio de Santa Marta en la Costa Atlántica colombiana, por ejemplo, cuenta desde muy temprano con registros históricos que dan testimonio de la llegada de músicos españoles, cuya contratación venía asegurada desde antes de viajar a América. Desde 1528, por ejemplo, la llegada del gobernador García de Lerma venía acompañada de cinco trompetas llamados Gracián Rodríguez, Diego de Segovia, Ortiz, Val de Origiuela y Juan de San Pedro.⁵¹

Los imperios coloniales tanto de España como de Portugal establecieron en territorio americano estados fuertemente relacionados con la Iglesia católica. La masiva migración de clérigos hacia las colonias y las funciones que la Corona les asignaba mediante decretos del Consejo de Indias fueron factores de mayor impacto en la transformación cultural y religiosa de las nuevas sociedades americanas.

En un año tan temprano de la historia colonial como 1511 ya se habían establecido dos sedes episcopales en la isla caribeña de La Española y una más en Puerto Rico (Béhague, 1983: 21), y en el Nuevo Reino de Granada (del cual formaba parte el actual territorio de Colombia) estaban ya presentes las diócesis de Santa Marta y Cartagena de Indias desde 1534.

La diócesis de Santa Marta, sin embargo, fue trasladada a Santafé⁵², pasando a funcionar temporalmente como colegiata entre 1562 y 1577. Es ésta la colegiata ya

⁵¹ Archivo General de Indias, Contratación, 5536, Legajo 2, folios 115-119.

⁵² Es importante aclarar que los nombres de Santafé, Santa Fe, Santafé de Bogotá o tan sólo Bogotá hacen referencia a la misma capital del antes Nuevo Reino de Granada, hoy República de Colombia. Santafé fue el nombre oficial durante la época colonial. Tras el triunfo de Independencia en 1819, la ciudad recibiría el nombre de Bogotá, derivado de la lengua de los *muiscas*.

citada anteriormente como una de las tres instituciones de tal categoría fundadas en América (v. 1.1.2). El cambio de sede de la diócesis seguramente implicó para Santa Marta un declive en su desarrollo musical, ya que algunos de sus libros corales fueron también trasladados hasta Santafé por parte de Juan de los Barrios (Castillo Ferreira, 2010: 293).

Las nuevas catedrales de América se convertirían desde entonces en los centros más importantes de formación musical, dando renombre en el caso de Colombia a ciudades como Tunja, Santafé, Cartagena de Indias y Santa Marta, entre otras. Por tanto, los lineamientos de la Contrarreforma establecidos por el Concilio de Trento que regulaban el uso de imágenes, representaciones artísticas y lenguajes musicales tendrían su aplicación tanto en Europa como en América, consolidando un programa religioso-cultural que mantendría su vigencia en territorios coloniales desde finales del siglo XVI hasta las primeras décadas del XIX (Bermúdez, 2000: 17).

Siguiendo el modelo de catedrales españolas como las de Sevilla y Salamanca, la de Santafé adoptó la reglamentación de las *Consuetas* o normas catedralicias establecidas por bula papal de Paulo IV (1547), en las que se estipulaban los cargos específicos que debían desempeñar los encargados de la enseñanza y de la ejecución musical (Perdomo, 1976). Existía entre ellos una jerarquía encabezada por el “chantre” (director de canto llano), seguido de figuras como su subalterno o “sochantre” y por un maestro de capilla, además de un organista, seis acólitos o mozos de coro y seis capellanes.

1.2.1.2. Mestizajes musicales en la historia de la música misional

La Iglesia Católica, que había sufrido a lo largo del siglo XVI una serie de cambios decisivos debido al surgimiento de corrientes protestantes, encontraba ahora en América un espacio óptimo para su fortalecimiento y difusión transcontinental, siendo al mismo tiempo una herramienta política que lograría fortalecer la administración colonial bajo la monarquía de Felipe II. Es aquí donde cabe resaltar una vez más el vínculo entre la Iglesia y el poder político, y las consecuencias de dichas alianzas en materia de formación artística y homogeneización cultural.

Como se mencionó previamente en el marco de la Era Medieval mediante ejemplos como la unión entre Carlomagno y el papado y la difusión del corpus de cantos litúrgicos por distintos rincones de su reino, los territorios de América comenzaban ahora a enfrentar una realidad similar en la cual la evangelización se propagaría por todo el continente, generando un fuerte impacto en los procesos de transformación de múltiples culturas aborígenes.

El repertorio misional se desarrolló en función de la labor evangelizadora por parte de clérigos que facilitaron el mestizaje de elementos musicales europeos, indígenas y africanos con el fin de estimular el proceso de conversión entre las comunidades implicadas mediante lenguajes de fácil asimilación. Se han encontrado, por ejemplo, obras musicales en las que los textos invitan a cultivar la fe cristiana en lenguas nativas de América, como se puede apreciar en *Xicochi, xicochi, conetzintle* [*Duerme, duerme, pequeño*], obra en lengua náhuatl del compositor portugués Gaspar Fernandes (1566-1629), activo en las catedrales de Antigua – Guatemala y de Puebla – México.

En la misma categoría, pero encontrada en Perú y con un texto en quechua, sobresale *Hanapachap Cussicuinin*, de autor anónimo aunque frecuentemente atribuida al sacerdote franciscano Juan Pérez Bocanegra, editor del *Ritual formulario e institución de curas* donde aparece publicada por primera vez en el año 1631 (Béhague, 1983: 25):

Texto original (1ª estrofa)	Traducción
Hanapachap Cussicuinin	De los cielos, mi alegría,
Huaran cacta muchascai qui	Miles de gracias te daré
Yupairurupucoc mallqui	Y te honraré en lo profundo
Runacunap suyacuinin	Por la abundancia de los frutos.
Callpan nacpa quemi cuinin	El hombre encomienda en su espera
Huaciascaita.	Su fuerza por el poder, apoyado en tu nombre.

No estaban ausentes los textos que hacían alusión a dialectos de derivación africana (negrillas), como se puede apreciar en el célebre villancico de Juan de Araújo (1646-1712) titulado *Los coflades de la estleya*, cuya articulación lingüística permite reconocer la pronunciación de los esclavos, en este caso de territorio boliviano, sobre una letra de temática evidentemente religiosa:

Texto original (1ª estrofa)	Traducción
Los coflades de la estleya	Hermanos de la estrella
¡vamo turus a Beleya!	¡Vamos todos a Belén!
y velemo a ziola beya	Y veremos a nuestra bella Señora
con Siolo en la potal.	Con el Señor en el portal.

La procedencia del repertorio conservado en distintos archivos de América ha sido abordada en estudios como los de Suzanne Spicer Tiemstra, cuya publicación *The Choral Music of Latin America – A Guide to Compositions and Research* (1992) ofrece un catálogo lo suficientemente completo de obras corales tanto de la Época Colonial como de los siglos XIX y XX. Por otra parte, desde una óptica musicológica fundamentada en análisis socio-históricos y sistemáticos, cabe resaltar los estudios sobre música misional por parte de Samuel Claro Valdés (1969a) en Chile, Lauro Ayestarán (1953) en Uruguay, y la tesis de Víctor Rondón (1997) titulada *Música misional en Chile (1583-1767)*, además del ya mencionado Gérard Béhague y su obra *La música en América Latina* (1983).

Partiendo del límite cronológico establecido por Rondón en su trabajo de tesis es importante subrayar la importancia del año 1767, correspondiente a la expulsión de los misioneros jesuitas de América por parte de la Corona Española. La comunidad jesuita, presente en Colombia desde finales del siglo XVI, había venido desempeñando una labor educativa que, conjuntamente con la de los franciscanos, había fomentado el uso de la música en distintas comunidades indígenas de la Sabana de Bogotá y de zonas rurales pertenecientes a los actuales territorios de Meta, Arauca y Casanare. Aunque no conservamos en Colombia un repertorio musical con textos indígenas como los ejemplos antes mencionados, distintas iglesias de pequeñas poblaciones como Fontibón, Ubaque, Choachí, Cáqueza y Chipaque registran desde los siglos XVII y XVIII la existencia de múltiples instrumentos musicales como

chirimías, cornetas y bajones utilizados en los procesos de adoctrinamiento de los indígenas como medio de conversión (Bermúdez, 2000: 45).

Aunque numerosos cronistas presentes en distintos territorios de América coinciden en elogiar el potencial que los grupos indígenas demostraban en la construcción y ejecución de instrumentos, además de la interpretación de obras polifónicas de no poca exigencia vocal, misioneros como el padre Francisco Javier Eder S.J. insistían en desconocer sus capacidades como compositores o como cantantes de tesituras graves:

En dos cosas se hallan [los indígenas] deficientes en este arte; en primer lugar no se halla en toda la nación [territorios de Bolivia] uno solo que tenga la voz de *Bajo*, para cantar; después no han podido aprender el arte de *composición*, lo cual parece provenir de los estrechos límites en que se halla encerrado su ingenio, así como, ejerciendo un arte toda su vida, en nada lo perfeccionan, sino que su última obra de arte será enteramente igual a la primera; ni la hará con más ligereza. (Eder, 1791: [s.p.]).⁵³

Aun así, son muchas las referencias que desde la Época Colonial han dejado testimonio de las distintas tentativas de fortalecer la calidad educativa de los músicos americanos. Así lo reseñó Samuel Claro en su conferencia titulada «La música virreinal en el Nuevo Mundo», la cual tuvo lugar en Caracas en Junio de 1969. El musicólogo en cuestión señalaba en ella la importancia de misioneros del siglo XVI como fray Juan Caro y fray Pedro de Gante, reconocidos por su labor en el adiestramiento de músicos indígenas para cantar en las iglesias de México. Sobresalen también en la misma centuria escuelas de música consagradas al repertorio polifónico como la de La Plata (1568) en Bolivia y la de Cuzco (1598) en Perú.

De igual manera, las misiones evangelizadoras llevadas a cabo entre los siglos XVII y XVIII también dejaron en distintos rincones de Sudamérica un importante legado para el fomento de la educación musical religiosa. Cabe destacar la existencia de una institución especializada en canto llano desde 1640 en Caracas, según lo reseña Álvaro Fernaud (2004), además de la célebre Escuela de Chacao fundada por

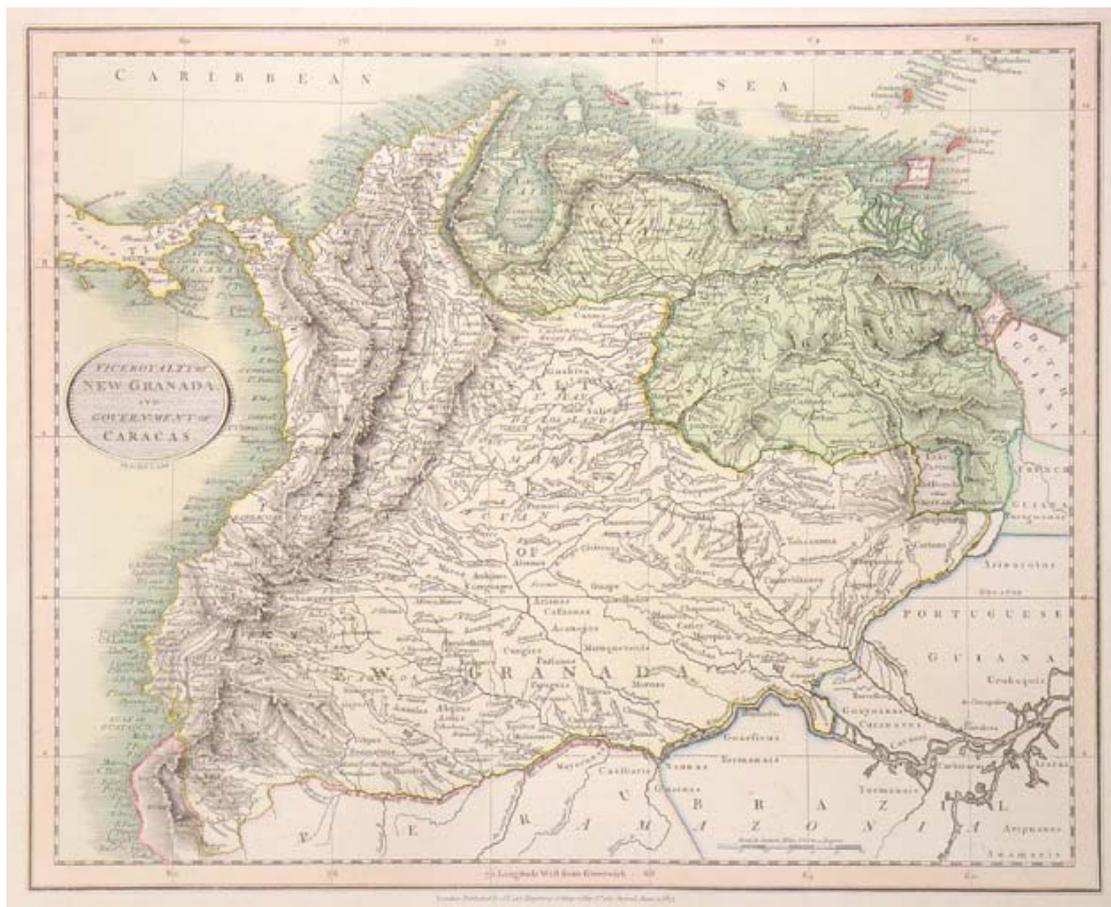
⁵³ Eder, Francisco Xavier S.I., *Descriptio Provinciae Moxitarum in Regno Peruano*, Budae, Typis Universitatis, 1791.

el padre Pedro Palacio y Sojo (1739-1799) también en Venezuela (Fernaud, 2004: 271-272). El Cono Sur, por su parte, contó con músicos educados en distintas escuelas europeas, dejando en países como Argentina los aportes de maestros como Antonio Sepp (1655-1733) y Doménico Zipoli (1688-1726), formados en Augsburgo y Roma, respectivamente (Gesualdo, 1998).

Conviene analizar, partiendo de estos antecedentes, el impacto ejercido por la Iglesia sobre el territorio del Nuevo Reino de Granada, con el fin de identificar a las figuras que, en calidad de maestros de capilla, gestionaron los primeros espacios formativos para la profesionalización de los músicos de Colombia.

Figura I. 3

Cartografía del Virreinato de la Nueva Granada y de la Gobernación de Caracas, publicada en Londres en 1813. Autor: John Cary.⁵⁴



⁵⁴ Imagen tomada de la Cartografía Histórica de Colombia, perteneciente a la Galería virtual de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República de Colombia, www.lablaa.org, [Consulta: Noviembre 26 de 2012].

1.2.2. Juan Pérez Materano y Gonzalo García Zorro – Pioneros de la formación musical en las catedrales de Cartagena de Indias y Santafé

1.2.2.1. Juan Pérez Materano

Con respecto al repertorio catedralicio, fiel a los cánones estéticos de la música sacra europea tanto en latín como en lengua vernácula, la educación musical estuvo en manos de grandes compositores procedentes, en su mayoría, de España y Portugal. Desde 1537, tan sólo cuatro años después de la fundación de Cartagena de Indias, la llegada del compositor español Juan Pérez Materano (m. 1561) a la ciudad constituye, en palabras de Luis Antonio Escobar (1983: 9), el inicio de la historia de la música colonial en Colombia. En una carta enviada el mismo año al rey Carlos V por oficiales civiles de Cartagena de Indias, se confirma que Pérez Materano estaba destinado por mandato real a viajar hasta Yucatán – México; no obstante, mediante una petición consignada en dicho documento, se solicitaba a la Corona autorización para que el compositor permaneciera en la ciudad (Stevenson, 1962a: 153).

De acuerdo con cronistas como Juan de Castellanos (1522-1607), poeta sevillano fallecido en Tunja – Colombia y discípulo de Juan Pérez Materano, el desempeño de su maestro en la catedral de Cartagena cumplía con las exigencias decretadas por los estatutos de las catedrales de Indias, en los que se estipulaba que todo “chantre” debía asumir personalmente la instrucción del canto llano, entre otras tareas destinadas a la formación musical catedralicia. En sus *Elegías de varones ilustres de Indias*, Juan de Castellanos subraya el nivel de conocimientos teóricos de Pérez Materano comparándolo con figuras influyentes de la música sacra renacentista europea como Josquin des Prez:

Siendo pues yo soldado peregrino, allí me dieron amigable mano y recibí las órdenes, indino de subir á lugar tan soberano; y en mi primera misa fue padrino el dean don Juan Perez Materano, venerable persona, docto, santo, y Jusquin en teórica de canto. (De Castellanos, 1857 [2ª ed.]: 366).

El reconocimiento de Pérez Materano se puede además corroborar en la licencia que la Corona española le otorgó en 1554 para imprimir su tratado titulado *Canto de*

órgano y canto llano, dejando en su poder los derechos de autor para que cualquier impresión o venta de la obra, fuera de lo decretado, recibiera la penalización pertinente.⁵⁵ Aunque dicha licencia parecería representar una oportunidad inmediata para que el compositor viera la publicación de su obra, ésta no constituía el único factor para llevar a cabo el proyecto. Como lo explica Robert Stevenson (1970), la escasa producción de papel en el Nuevo Mundo a mediados del siglo XVI había detenido la impresión de varias obras en proceso de publicación, razón por la cual el compositor, en este caso, se había visto obligado a postergar la suya en 1560 dadas las circunstancias; el siguiente año, un 27 de Noviembre, fallecería sin ver su tratado impreso.

Figura I. 4

Casco histórico de Cartagena de Indias. Fotografía: Luis Gabriel Mesa Martínez.



⁵⁵ Una transcripción de la Licencia Real aquí mencionada se puede consultar en la obra *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española* de José Torre Revello (1991, p. XI).

1.2.2.2. Gonzalo García Zorro y otros maestros de capilla de Santafé

En Santafé, entonces capital del Nuevo Reino de Granada, eclesiásticos como Alonso Ruiz (c. 1510-c.1578) y Gonzalo García Zorro (c.1548-1617) habían dado los primeros pasos en materia de educación musical, pero no sería hasta la llegada del compositor español Gutierre Fernández Hidalgo (c.1545-1623) que la escena musical de la catedral comenzaría a tener un verdadero reconocimiento por su nivel. Aunque es escasa la información sobre Alonso Ruiz, se sabe que fue uno de los primeros clérigos encargados del canto de la catedral gracias a una prebenda obtenida en 1557 en Santafé, y que desde 1550 había sido sacristán en Cartagena (Bermúdez, 2000: 20).

Figura I. 5.

Catedral Primada de Bogotá. Fotografía: Juan Diego Muñoz Vélez.



Gonzalo García Zorro, por su parte, aparece mencionado en fuentes de la época como una figura de poco prestigio entre los músicos de su entorno, y fuertes ataques contra su desempeño revelan el precario nivel de formación musical que desde la década de 1570 se experimentaba en la capital. En los documentos de la Audiencia de

Santafé del Archivo General de Indias (1570-1819), aparece justamente un número de folios entre los legajos 226 y 250, en los que se incluyen cartas y expedientes de las catedrales de Santafé y de Cartagena. Entre los folios 65-66 de *Santafé 226* (Ramo 2, n.º 8), aparece la siguiente crítica contra el maestro de capilla:

Es notorio e constara por examen el dho garçia sabe contrapunto ny entiende los terminos de la compostura. En musica ny sabe meter vna voz si se pierde en cantar. Es tan poco diestro que sin mucho estudio no cantara madrigales ni villanescas ni compostura de prolacion mayor y si se pierde en la boz que va cantando no sabe boluer a entrar y quien tanpoco sabe como esto no merese nombre de buen discipulo quanto mas de maestro de capilla en yglesia cathedral metropolitana qual es esta.

Más allá de lo que este documento nos revela con relación a los fallos de Gonzalo García Zorro, la información de esta cita permite corroborar interesantes conclusiones sobre el perfil y las competencias teóricas que se esperaban de un director de música en el contexto catedralicio del siglo XVI:

- Un óptimo conocimiento de técnicas de contrapunto.
- Dominio de repertorio no sólo sacro, sino también de géneros como los madrigales y las villanescas.
- Entendimiento claro del pulso, la marcación de tiempo y sus respectivas subdivisiones, lo cual se infiere, en este caso, a partir de la mención de la prolación mayor.

No es extraño, por tanto, que la falta de rigor en la formación musical de García Zorro hubiese despertado reacciones negativas por parte de otros eclesiásticos o de sus mismos discípulos (desencadenando su retiro del cargo en 1583), aunque dieciséis años más tarde retomase su prebenda tras múltiples apelaciones (Bermúdez, 2000: 20).

Las investigaciones de José Ignacio Perdomo Escobar, autor de *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá* (1976), revelan un extenso proceso de recuperación de manuscritos de música catedralicia tras una larga historia de descuidos, pérdidas y

desastres de impacto mayor como el incendio provocado por el Bogotazo⁵⁶ en 1948 en los alrededores de la catedral:

Conocimos por primera vez el Archivo Musical de nuestra Basílica, cuando escribimos nuestro primer ensayo sobre la *Historia de la Música en Colombia* (1938). Se hallaba arrumado, lleno de polvo y hollín, en el último cuartucho de la Casa Capitular. Pilas de papeles atados con cuerda en deprimente situación. La buena suerte y el clima de Bogotá, que ama y es propicio a la conservación de las cosas de arte, salvaron este tesoro. (Perdomo, 1976: xiv).

Figura I. 6

Tranvía ardiendo en llamas en la Plaza de Bolívar durante el Bogotazo.

Autor: Anónimo. 9 de Abril de 1948.⁵⁷



⁵⁶ El término “Bogotazo” hace referencia a las protestas que tuvieron lugar en Bogotá en Abril de 1948, tras el asesinato del entonces candidato a la Presidencia de la República, Jorge Eliécer Gaitán.

⁵⁷ Imagen de dominio público tomada de www.latinamericanstudies.org, [Consulta: Diciembre 7 de 2012].

Estos estudios de corte musicológico y paleográfico sobre el Archivo Capitular de la Catedral de Santafé, conjuntamente con los de Robert Stevenson, han abierto la posibilidad de conocer con mayor profundidad la labor de figuras que desempeñaron cargos importantes en la historia de la educación musical catedralicia dentro del marco colonial. Después de los ya mencionados, sobresalen nombres de maestros de capilla como Alonso Garzón de Tahuste (1558-1664), posiblemente educado y ordenado sacerdote en la ciudad sureña de Popayán, y quien además de músico, escribió obras de suma importancia como su *Sucesión de prelados y jueces seculares del Nuevo Reyno de Granada*, y la desgraciadamente extraviada *Historia de los Chibchas*⁵⁸, una obra que sin duda habría revelado información interesante desde la óptica de un músico y clérigo sobre las manifestaciones culturales de esta comunidad indígena de la Región Andina.

También se debe destacar la obra de compositores como José de Cascante (c.1615-1703) y Juan de Herrera (c.1665-1738), de quienes se conservan tanto obras litúrgicas como villancicos, y Salvador Romero (1759-1766), citado por el investigador Egberto Bermúdez (2000: 29) como el único compositor de la segunda mitad del siglo XVIII que cuenta con obras en el Archivo Capitular.

Fuera de Santafé, no son muchas las referencias con datos precisos sobre músicos radicados en otras ciudades coloniales del territorio abarcado por la actual Colombia. En Cartagena de Indias, por ejemplo, la falta de información al respecto se debe a la pérdida de las Actas Capitulares de la catedral. No obstante, además del antes mencionado Juan Pérez Materano, sobresalen los sacerdotes jesuitas Alonso de Sandoval y Pedro Claver, cuya labor misionera seguramente estuvo relacionada con la música sacra practicada en Cartagena.

⁵⁸ Los términos *Chibcha* o *Muisca* hacen referencia a la población indígena asentada en los actuales territorios de Cundinamarca, Boyacá y Santander, cuyas manifestaciones culturales y familia lingüística fueron históricamente opacadas como resultado de la aculturación. Tras la prohibición del uso de lenguas indígenas en territorios de dominio español por Real Cédula del Rey Carlos III, el idioma de los *Chibchas*, entre otros aspectos de su cultura, pasaría a ser una de las lenguas posteriormente extintas en el continente americano. Su legado artístico y cultural en técnicas como la cerámica y la orfebrería, sin embargo, puede ser apreciado en múltiples ejemplares conservados en el Museo del Oro de la ciudad de Bogotá.

También cabe señalar la presencia en la ciudad de Gonzalo Mendes Saldanha y de Cristóbal de Belsagaya, cuyo *Magnificat sexti toni a 8* fue trasladado desde Cartagena a Santafé (Stevenson, 2002: 266). Como lo reseña Gembero Ustárroz (2007: 33), documentos del Archivo General de Indias en Sevilla dan testimonio también de la presencia de músicos como el mallorquín Juan Derbofí en la Costa Atlántica colombiana, quien alrededor de 1621 accedería al sacerdocio del obispado de Santa Marta y se desempeñaría en ella como sochantre y maestro de capilla.⁵⁹

1.2.3. La música en los primeros colegios seminaristas de Santafé

1.2.3.1. El Real Colegio Seminario de San Luis de Tolosa

Como se mencionó, la vida musical de Santafé tomaría un rumbo distinto a partir de la llegada de Gutierre Fernández Hidalgo. Habiendo prestado sus servicios como maestro de capilla en Talavera de la Reina – España, el compositor llegaba en 1584 a América para asumir la misma función en la catedral de Santafé, siendo a la vez nombrado rector de la primera institución seminarista fundada en América, el Real Colegio Seminario de San Luis de Tolosa en el Nuevo Reino de Granada.

En este punto encontramos uno de los momentos más importantes en la historia de la educación musical de Colombia en la época colonial, pues el hecho de nombrar a un compositor como rector de la institución generó consecuencias importantes para el devenir de la música en Santafé. Al igual que en el resto de América, los colegios seminarios estaban siendo fundados bajo decreto del Concilio de Trento. El 15 de Julio de 1563, y dentro del marco de la Contrarreforma, el Decreto de la Sesión XXIII estipulaba en su octavo capítulo:

... que todas las catedrales, metropolitanas e iglesias mayores, tuvieran la obligación de mantener, y educar religiosamente, e instruir en la disciplina eclesiástica, según las facultades y extensión de la diócesis, cierto número de jóvenes ... en un colegio situado cerca de las mismas iglesias, o en otro lugar oportuno a elección del Obispo ... de suerte que sea este colegio un plantel perenne de

⁵⁹ Archivo General de Indias, Indiferente, 249, n.º 35, 1654, Relación de Méritos.

ministros de Dios.⁶⁰

Fue así como en 1581 el Arzobispo Fray Luis Zapata de Cárdenas fundó el colegio que tres años más tarde sería regido por Fernández Hidalgo, cuya propuesta de formación buscaba promover la enseñanza de la música, siguiendo los lineamientos de la Contrarreforma.

A pesar de formar parte de la Iglesia, el colegio no escapaba a la política de segregación establecida por el régimen colonial en todos los rincones de América. En otras palabras, los únicos beneficiarios de la formación impartida por esta institución serían hombres hijos de españoles, quienes de hecho recibían una cátedra específica de *muisca*, la lengua indígena de la región, destinada a su futuro desempeño en la labor evangelizadora.

Es también interesante resaltar que de la fuerte exigencia de Fernández Hidalgo en materia de educación musical resultó una de las primeras huelgas estudiantiles registradas en territorio americano. El 20 de Enero de 1586, dieciséis de los dieciocho estudiantes que formaban parte de la institución decidieron abandonarla en señal de protesta (Stevenson, 2000: 311), razón por la cual el rector no tuvo más opción que retirarse de su cargo y, consecuentemente, salir de Santafé rumbo a ciudades como Quito, Cuzco y finalmente La Plata (actual Sucre – Bolivia), destacándose en cada una de sus respectivas catedrales como director de ensambles musicales y compositor.

1.2.3.2. El Colegio Seminario de San Bartolomé

Una vez clausurado el Colegio Seminario de San Luis en 1586, la ciudad de Santafé no vio el funcionamiento de otra institución similar sino hasta el año 1605, cuando Bartolomé Lobo Guerrero (1546-1622), tercer arzobispo del Nuevo Reino de Granada, restableció el 18 de Octubre la educación seminarista en el nuevo Colegio Seminario de San Bartolomé, claustro dedicado a la formación de futuros ministros de la Iglesia con un fuerte componente de instrucción musical.

⁶⁰ Cit. por De Brigard Merchán, Rafael, *Reseña Histórica del Seminario Conciliar de Bogotá*, [en línea], www.seminariobogota.org/historia_seminario.pdf, [Consulta: Noviembre 18 de 2012].

Figura I.7.

Fachada del Colegio Mayor de San Bartolomé en Bogotá, perteneciente a la Compañía de Jesús.

Fotografía: Juan Diego Muñoz Vélez.



Como lo reseña Rodrigo Santofimio Ortiz (2011: 29) en su análisis sobre el desempeño, el carácter personal y los conflictos que tuvo que enfrentar Lobo Guerrero tras su arribo a Santafé, la vida religiosa de la ciudad había tomado un rumbo equivocado debido a los escasos resultados en materia de conversión durante el arzobispado de Fray Luis Zapata de Cárdenas, y a la ausencia de otra figura arzobispal durante los diez años que lo separaban de su antecesor.

Su experiencia previa en España como catedrático de vísperas y rector del Colegio de Santa María de Jesús (Sevilla) lo cualificaba como una figura apta para restablecer la enseñanza formal de la doctrina cristiana y de la música en Santafé. Se tiene conocimiento, de hecho, que desde antes de embarcarse al Nuevo Reino había traído consigo a sacerdotes de la Compañía de Jesús con la finalidad de fundar el colegio en cuestión (Santofimio, 2011: 33), encomendando a los jesuitas tareas de

suma importancia como la de asumir las doctrinas de Cajicá y Fontibón,⁶¹ cuyos buenos resultados lo motivaron a asignarles la dirección de la nueva institución seminarista.

No se puede desconocer, finalmente, que el pueblo de Fontibón también había contado desde finales del siglo XVI con el jesuita ecuatoriano José Hurtado (1578-1660), quien además de lograr la construcción de la iglesia local y su respectivo órgano, estableció allí la primera Escuela de Solfeo del Nuevo Reino de Granada (Borda, 1872). Entre otras escuelas pioneras en la formación artística de Santafé, no sobra resaltar, además, la mención del musicólogo Andrés Pardo Tovar de una primera academia pública de Bellas Artes en la ciudad, cuya fundación atribuye a Francisco del Campo y Rivas (1753-1802), canónigo y doctor en leyes procedente de Cartago⁶² y quien, según la fuente en cuestión, aspiró sin éxito a obtener también el cargo de rector del Colegio Seminario de San Bartolomé (Pardo Tovar, 1966a: 7).

Llegados a este punto, es importante reconocer que en materia de instituciones educativas, la historia de los colegios seminarios se encuentra fuertemente vinculada con el nacimiento de algunas de las primeras universidades fundadas en suelo americano. En este sentido, hay que resaltar que gran parte del legado pedagógico transmitido por España hacia las colonias vio su desarrollo en estos claustros universitarios, donde modelos como el alcalaíno y el salmantino representaron las bases de formación superior en el Nuevo Mundo, creando un panorama académico que ejercería una incidencia directa en el oficio profesional de los músicos, aunque no hemos encontrado registros de programas formales en el área, dentro del marco colonial. Procedamos, por ende, a interpretar los factores socio-históricos detrás del nacimiento y desarrollo de dichas instituciones, con el fin de comprender las posibles relaciones entre el ámbito universitario y la historia de la pedagogía musical en América.

⁶¹ Las doctrinas de Cajicá y Fontibón corresponden a dos localidades en las cercanías de Santafé, en las que los jesuitas intervinieron con el propósito de evangelizar y educar a los indígenas tanto en las letras como en la música.

⁶² Municipio colombiano ubicado en el Departamento de Valle del Cauca.

1.2.4. Fundación de las primeras universidades en América Hispana

1.2.4.1. Universidades Reales y Pontificias bajo modelos españoles

La colonización de las Américas implicó inevitablemente la pérdida de patrimonios culturales, lenguas, músicas y todo tipo de manifestaciones aborígenes cuyo desarrollo sufrió un punto de ruptura o transformación a partir del proceso de aculturación. No obstante, y muy a pesar del legado indígena que en parte quedaría sepultado en el pasado, nuestra historia mestiza y el contacto entre las distintas vertientes étnicas presentes en el continente nos obligan a pensar desde una óptica que integre todo factor implícito sin caer en la frecuente victimización contra España.

No podemos olvidar, por ejemplo, que entre las contribuciones de la presencia española y eclesiástica en América Hispana sobresale la fundación de instituciones universitarias que impulsarían el desarrollo intelectual de las nuevas ciudades del continente. Esto justifica, además, el énfasis que a lo largo de los primeros apartados asignamos a la historia de la educación musical en la Iglesia, pues fue a partir de proyectos católicos como América vería el fortalecimiento de sus primeras academias. Así lo estipulaba la bula de Julio II en 1508, en la que la enseñanza de las Indias quedaba en manos de las comunidades misioneras.

Sin embargo, también se debe reseñar el estancamiento que simultáneamente sufriría el desarrollo de la formación secular y de la libertad de pensamiento, pues es evidente que la presencia de instituciones y autoridades eclesiásticas constituyeron en América una hegemonía intelectual:

...la mayor parte de esta acción cultural correspondió a la Iglesia, madre de todas las universidades hispánicas, como ocurrió en los orígenes medievales de la institución universitaria (...) [La mayoría de las universidades] tuvieron su origen en un colegio religioso o convento, sin que con ello dejemos de reconocer lo mucho que hizo la monarquía por las universidades hispanoamericanas, sus universidades de ultramar, a las que trató y por las que se desveló lo mismo que por las de la metrópoli. (Rodríguez Cruz, 1973a: 4)

Es importante aclarar que, a diferencia de la actualidad, los sistemas educativos bajo el régimen colonial estaban estructurados de la siguiente manera:

1. Escuela de primeras letras.
2. Estudios menores en gramática, retórica, artes y filosofía.
3. Estudios mayores en teología, jurisprudencia y medicina.

La labor de los jesuitas dejó un legado importante en la historia de la educación en América, y el Nuevo Reino de Granada fue testigo de ello al presenciar la fundación del Colegio de San Bartolomé y al recibir la aprobación del Papado para establecer una de las primeras universidades de Santafé, la Academia Javeriana (hoy Pontificia Universidad Javeriana).⁶³ La institución nació como consecuencia del fomento hacia la educación promovido por el Pontificado de Gregorio XV (1621-1623), durante el cual la Compañía de Jesús recibió licencia para dar inicio al establecimiento de entidades universitarias en territorio americano:

... que puedan otorgarse los grados universitarios de bachillerato, licenciatura, magisterio y doctorado a los alumnos de los colegios de la Compañía de Filipinas, Chile, Tucumán, el Río de la Plata y el Nuevo Reino de Granada y las demás partes de las Indias donde no hubiera universidad de estudios generales y que disten doscientas leguas por lo menos de la más cercana universidad pública. *In superminenti apostolicae sedis*, 9 de Julio de 1621. (cit. por Hernáez, 1879, p. 447).

No obstante, Fabio Ramírez S.J. (2004: 9) sustenta acertadamente que, si bien la licencia para otorgar títulos se gestionó a partir de 1621, el verdadero origen de una “universidad” Javeriana se debe remontar al año 1608, pues ese año coincide con la apertura de los estudios superiores con la inauguración de la Cátedra de Filosofía.

La Academia Javeriana representaba en el Nuevo Reino de Granada la inclusión del modelo universitario salmantino. La Universidad de Salamanca había emergido, al igual que otras universidades medievales como la de París, a partir de escuelas catedralicias hasta que en 1254 se constituyó por decreto de Alfonso X como

⁶³ El Colegio Seminario de San Bartolomé (fundado en 1605), se creó como institución anexa al ya existente Colegio Máximo de la Compañía de Jesús (1604). (Ramírez S.J., 2004: 8-9)

institución universitaria de carácter tanto real como pontificio. En el caso de los estatutos escogidos para reglamentar en Santafé la nueva Academia Javeriana, el mismo rey dispuso que su normativa tuviera «por Norte los [estatutos] de la Universidad de Salamanca, y los de las dos de Lima y México, que son de su prohijación»⁶⁴.

Figura I.8.

Escudo de la Universidad de Salamanca⁶⁵



Durante la Colonia, siendo todavía una institución reconocida por la Santa Sede, Salamanca ofrecía un modelo educativo que fomentaba las artes y la teología (Gutiérrez, 2000: 199), siendo igual de influyente que Alcalá de Henares en la fundación de las primeras universidades de América, donde la Iglesia y la Corona asumían la responsabilidad de cimentar estos primeros claustros.

Y fue precisamente en el momento cumbre de la cultura española, cuando la Universidad de Salamanca, que ya había arrebatado el cetro a la famosa parisiense y enseñaba al mundo entero por boca de sus grandes maestros, se vuelve hacia América y cual *Alma Mater* da vida y semejanza a sus universidades, escribiendo la página más brillante de su peculiar misión docente. (Rodríguez Cruz, 1973a: 6)

⁶⁴ *Santafé*, 395, en Archivo General de Indias, folio 6.

⁶⁵ Imagen tomada de la página oficial de la Universidad de Salamanca, www.usal.es, [Consulta: Noviembre 27 de 2012].

Para la fecha de la fundación de la Academia Javeriana (1621), ciudades americanas como Lima y Ciudad de México ya contaban con una historia de setenta años desde que vieron erigir sus primeras universidades bajo parámetros semejantes de manos de la orden de los dominicos. Tanto la Real Universidad de la Ciudad de los Reyes en Lima (actual Universidad Mayor Nacional de San Marcos) como la Real Universidad de México (clausurada en 1865), representaban el legado más temprano del modelo salmantino en suelo americano. Ambas universidades recibirían, como sucedió con Salamanca en la Edad Media, el carácter pontificio a lo largo del siglo XVI, pues era común que las universidades fundadas por la Realeza fueran además avaladas por bulas papales.

Aunque las universidades de Lima y México sobresalen como las dos instituciones reales más influyentes de la Colonia, los dominicos ya habían erigido desde 1538 la primera universidad de América Hispana. Se trataba de la Universidad de Santo Tomás de Aquino fundada en Santo Domingo bajo el modelo alcalaíno. También los dominicos fueron responsables de la primera universidad fundada en Colombia en 1580 en el Convento de Nuestra Señora del Rosario de la ciudad de Santafé, uno de los centros religiosos más importantes en el proceso de evangelización de los Muisca y que desde 1571 había establecido estudios de Artes y Teología bajo un tomismo riguroso fundamentado en los textos de Santo Tomás de Aquino y Antonio Goudin (Soto Arango, 2011: 46).

1.2.4.2. Dominicos, jesuitas y agustinos en la educación universitaria de Santafé

Una de las principales fuentes de ordenamiento legal para las universidades de América Hispana partía de los privilegios pontificios otorgados a dominicos y jesuitas, como observa Carlos Tünnermann (1999: 18). Ambas órdenes se disputaban el privilegio de ser pioneros en el desarrollo de las primeras universidades de América, pues aunque los dominicos habían llevado la delantera en la fundación de los claustros mencionados, la rivalidad entre distintas órdenes religiosas se acentuó en los procesos de conquista. Tal fue el caso del Nuevo Reino de Granada cuando las dos

comunidades en cuestión discreparon por obtener el privilegio exclusivo de otorgar grados.

En 1704, y por mandato de Real Cédula, fue necesario que dominicos y jesuitas se vieran obligados a compartir tal privilegio, pero la expulsión de estos últimos de las colonias españolas en 1767 dejaría en manos de los primeros no sólo la graduación de los estudiantes del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, sino también de los del Colegio Mayor de San Bartolomé.

Las dos órdenes también fundaron universidades menores, es decir instituciones de cátedras limitadas cuyas facultades tenían el objetivo específico de graduar una mayor cantidad de estudiantes y suplir de esta manera la creciente demanda de personas que tenían dificultades para acceder a las universidades mayores establecidas en México y Lima:

Pronto se vio que las universidades de Lima y México no bastaban para la educación de la juventud criolla, en el amplio territorio americano (...) de los lugares extremos se hacía dificultoso a la juventud llegar a sus aulas, mucho más que trasladarse a Salamanca. (Rodríguez Cruz: 1973a: 6)

Las otras fuentes destinadas a la legislación educativa en las colonias corresponderían entonces a las Siete Partidas de Alfonso X antes citadas, los estatutos de la Universidad de Salamanca, otros modelos referenciales como Alcalá de Henares, Bolonia y París y, por supuesto, las normas universitarias de la Recopilación de Leyes de Indias. Con todos estos recursos y a diferencia de las colonias inglesas y portuguesas, España se destacó por un fomento de la educación superior destinado a los descendientes de españoles y criollos⁶⁶ y, en limitados casos, a los hijos de altos jefes indígenas que contasen con ciertos privilegios sociales.

En medio de todos estos datos históricos, la música no dejaba de ser protagonista de la cotidianidad de las órdenes religiosas, de la vida de la catedral, los

⁶⁶ Es importante aclarar que el término 'criollo', aunque inicialmente se asociaba con los descendientes de los esclavos africanos nacidos en América, para el siglo XVIII pasó a ser generalizado por los peninsulares para los blancos nacidos en el Nuevo Mundo, aunque estos últimos prefiriesen el apelativo de 'españoles americanos'. (Soto Arango, 2011)

seminarios, los conventos y las instituciones educativas que nos interesa explorar. Egberto Bermúdez (2000: 42) subraya el hecho de que el Convento de Nuestra Señora del Rosario de la orden dominica, también conocido como Convento de Santo Domingo, contaba con ministriles de ascendencia africana cuya función consistía en tocar instrumentos musicales como chirimías, bajones, sacabuches y timbales en eventos importantes. Como se ha explicado, una universidad de estudios generales se había fundado en dicho convento en 1580, pero fue necesario esperar al siglo XVII para que esta institución se consolidara bajo los siguientes parámetros:

1608: Fundación del Colegio de Santo Tomás.

1624: Nace el Colegio-Universidad de Santo Tomás como resultado de la fusión entre el colegio y la universidad de estudios generales.

1639: Se fusionan a perpetuidad, dando el 4 de Agosto el manifiesto público de la conversión del Colegio de Santo Tomás en Universidad.

La celebración llevada a cabo en 1639 para inaugurar la universidad contó con la presencia de los músicos esclavos a los que hace referencia Bermúdez, y aunque no contemos con un registro histórico que permita reconocer el desempeño de los músicos en cada uno de los eventos civiles y religiosos de la época colonial, este tipo de datos ofrecen una perspectiva interesante no sólo sobre la posición social de la música, sino sobre las implicaciones que los procesos de adiestramiento cultural estaban teniendo en todos los niveles sociales, incluso entre los descendientes de africanos.

Se encuentra también documentada la celebración que en universidades como la Javeriana se llevaba a cabo cuando un estudiante recibía su grado de maestro en artes. Siendo, de acuerdo con Rodríguez Cruz (1973a: 438), el grado de mayor solemnidad y reconocimiento de la Javeriana, la ceremonia comenzaba con «insignia y música de atabales, trompetas y chirimías» que recogían al graduando en su propia casa para llevarlo a la institución.

A partir de este tipo de referencias históricas inferimos que, dentro del contexto universitario de la Nueva Granada, la “práctica musical” probablemente predominaba sobre la “enseñanza teórica” antes del siglo XVIII; al menos son más frecuentes las

crónicas sobre el uso de la música para ocasiones solemnes de la institución como la mencionada *ut supra*, y no tanto para el establecimiento formal de cátedras oficiales.

En este sentido, parece haber existido una similitud con las reformas de las universidades españolas durante la segunda mitad del siglo XVI, pues ya en 1561 los estatutos salmantinos se orientaban principalmente hacia la práctica musical en celebraciones religiosas de la universidad (López y Casares, 2002: 564). No obstante, el modelo salmantino contó con distintas modificaciones en sus planes de estudio, las cuales seguramente tendrían un impacto posterior en la mayoría de las universidades hispanoamericanas, si se tiene en cuenta que durante toda la Época Colonial Salamanca y sus reformas institucionales siguieron representando el paradigma a seguir.

Dentro de las reformas a los planes de estudio de la Universidad de Salamanca que coinciden con la Época Colonial sobresalen:

- Plan de Estudios de Covarrubias (1561).
- Plan de Estudios de Zúñiga (1594).
- Reforma de Carlos III (1771).

Desde el plan de Covarrubias, se especificaba que la cátedra de música debía consagrar media hora a la música especulativa y otra media hora a la práctica, pero con las reformas establecidas bajo el mandato de Carlos III (Rey de España entre 1759 y 1788), el nuevo plan de estudios de 1771 exigía el fortalecimiento del componente científico de la música, subrayando una vez más el vínculo que la teoría musical sostenía con las ciencias matemáticas del *quadrivium* (Rodríguez Cruz, 1973a: 52). A pesar de la escasa documentación relacionada con la educación musical dentro de los claustros universitarios de la Nueva Granada, se infiere que las reformas salmantinas muy probablemente contaron con una aplicación semejante en América.

Aunque la Universidad de Santo Tomás había logrado mantener su estabilidad desde su fundación y presencié, a diferencia de la Academia Javeriana, la transición entre el período colonial y la naciente República de Colombia, sufrió una inesperada

suspensión en el año de 1826 cuando el General Francisco de Paula Santander, precursor de la Independencia y político republicano, firmó el Reglamento de Estudios para Colombia, cerrando las puertas del claustro universitario hasta mediados de siglo. Además, un año después de la suspensión moriría fray Juan Pulgar (c.1763-1827), organista del convento y de la catedral y posiblemente una de las figuras más significativas de la educación musical directamente relacionadas con la universidad en cuestión:

...médico reputado, farmaceuta, gran músico y maestro de capilla de la catedral. Fray Juan Pulgar fue además el fundador de una de las primeras escuelas de música destinada a enseñar la teoría y la práctica del arte a los niños pobres y a los misioneros. Y dejó al morir un montón de discípulos que se destacaron y contribuyeron al desarrollo de la música en Santa Fe. (Eduardo Escobar, 2002: 134)

Además de los dominicos y jesuitas, no se puede desconocer finalmente la labor ejercida por la orden de los agustinos en Santafé. Se debe a esta comunidad la fundación de la Universidad de San Nicolás de Bari en 1696, vinculada directamente con el convento de San Agustín (existente en la ciudad desde 1575) y con el Colegio de San Miguel. Como lo expone Fernando Campo de Pozo (2000: 34), uno de los pedagogos y catedráticos más importantes relacionados con la institución fue el santafereño fray Diego Francisco Padilla (c.1754-1829), predicador y lector de filosofía y teología, quien tras su paso por Roma y otras ciudades de Italia logró recopilar distintos apartados de la *Encyclopédie* francesa para llevarlos posteriormente al Nuevo Reino de Granada.

En un análisis sobre la influencia de Padilla en las reformas educativas de los claustros agustinianos, Campo de Pozo (2000: 43) afirma que tras ser nombrado Regente en 1788, Padilla elevó el nivel universitario al introducir las nuevas cátedras de matemáticas y música. La fecha en cuestión llama la atención, no obstante, puesto que de acuerdo con la cronología histórica publicada por el Sistema de Patrimonio y Museos adscrito a la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad de San Nicolás de Bari fue clausurada en 1775, quedando el claustro en manos del poder virreinal que en 1783 establecería en él el Batallón Auxiliar.⁶⁷ En vista de la

⁶⁷ Cronología histórica del claustro de San Agustín [en línea], disponible en

inexistencia de la universidad como tal en 1788, el dato presentado por Campo de Pozo tal vez tenga relación con la continuidad de labores educativas por parte de los agustinos, mas no necesariamente con la apertura de una cátedra de música de nivel superior.

Figura I.9.

Iglesia y Convento de San Agustín (1861). Autor: Desconocido.



Durante sus primeros años, la institución había comenzado sus funciones dentro del mismo convento agustiniano, hasta que en 1739 contó con un claustro independiente tras haber recibido la Licencia Real para el traslado (Rodríguez Cruz, 1973a: 581). Sin embargo, el 1° de Julio de 1775 se ordenó su clausura por orden de fray Juan Bautista González bajo la presión de sus proyectos de reforma en las provincias de Ecuador y de la Nueva Granada, diferenciándose así de las universidades de Santo Tomás y Javeriana, cuyo funcionamiento continúa vigente a pesar de los cambios administrativos que ambas han enfrentado en su historia.

http://www.museos.unal.edu.co/scs/plantilla_museo_1.php?id_subseccion_museo=327&id_museo=1, [Consulta: Diciembre 25 de 2012].

Por último, se debe observar que además de las universidades fundadas en Santafé, la Nueva Granada contó también con el establecimiento de la Universidad de Popayán y la de Francisco Javier en Panamá⁶⁸.

La primera constituye el resultado de la iniciativa del obispo fray Francisco de la Serna y Rinaga en la ciudad colonial de Popayán, donde la fundación del Colegio Seminario de San Francisco (c.1639) representó la base de la formación universitaria en el sur-occidente de la actual Colombia. Inspirado en los estatutos de los colegios jesuitas de San Luis (Quito) y San Bartolomé (Santafé), el colegio payanés fue encargado a la Compañía de Jesús, comenzando a funcionar tras la aprobación de Cédula Real por parte de Felipe IV en 1643.

Desde 1744 se estableció en el colegio la Academia de San José y se confirieron grados de carácter universitario, convirtiéndose en una institución de suma importancia por su ubicación geográfica, teniendo en cuenta las dificultades de los estudiantes de la región para trasladarse a las universidades de Quito o Santafé (Rodríguez Cruz: 1973*b*: 146).

La segunda, fue fundada en Panamá tomando como base el colegio de la Compañía de Jesús erigido en la Provincia de Quito desde 1715. Homóloga a la Universidad Javeriana de Santafé, la institución panameña se extinguió alrededor de 1781 como consecuencia de la expulsión de los jesuitas (1767), contando con una corta trayectoria desde que recibió su licencia para conferir grados por Cédula Real de 1749. La misma expulsión generaría un declive en la Universidad de Popayán, que temporalmente pasó a manos de los dominicos como sucedió con la Javeriana de Santafé.

Tanto en Popayán como en Panamá se registran cátedras en filosofía, teología escolástica y moral. Como en los casos anteriores, no abundan los documentos informativos sobre la presencia de la música como cátedra oficial dentro del plan de

⁶⁸ El actual territorio de Panamá perteneció históricamente tanto a la Nueva Granada como a la República de Colombia. En 1903, y como consecuencia de la Guerra de los Mil Días, Colombia perdería la soberanía sobre dicho territorio.

estudios, y es factible que su función se haya limitado a prácticas ceremoniales de orden religioso o cívico. Algunas de estas referencias aparecen registradas en documentos eclesiales conservados en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Popayán.

Figura I.10.

Fachada de la Catedral de Popayán.

Fotografía: Luis Gabriel Mesa Martínez.



En ellas no sólo se hace referencia a prácticas litúrgicas, sino también a decretos de censuras contra la música secular, como se puede apreciar en la prohibición establecida bajo petición de un Don Diego Jordán en 1770 contra los “cantos deshonestos” entonados por un grupo de mercaderes en la ciudad.⁶⁹ Un caso similar

⁶⁹ Aunque de difícil legibilidad, la carta de censura puede ser consultada en el fondo del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Popayán. Algunas secciones se conservan en microfilm dentro del Archivo General de la Nación; rollo 46, legajos 630-640.

se puede encontrar en el auto de 1817 por parte de Juan Bautista Zarama y José de Soberón y Ramos en la ciudad de Pasto (relativamente cercana a Popayán). La censura plasmada sobre este documento enfatiza que se castigará a las «personas de cualquier condición que sean, que fomentasen bailes en sus casas o tiendas, o asistiesen a ellas de las nueve de la noche para adelante».⁷⁰

1.3. INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA EDUCACIÓN MUSICAL Y SU ASIMILACIÓN EN COLOMBIA REPUBLICANA

1.3.1. Contexto socio-histórico alrededor de la Ilustración

La era renacentista había presenciado nuevos cánones de adoctrinamiento en torno al racionalismo, evitando que la fe representara un único referente de conocimiento y distanciándose así del teocentrismo medieval. Sin embargo, fue necesario esperar a los siglos XVII y XVIII para reconocer la visibilidad de este fenómeno no sólo entre grandes figuras de las ciencias y las artes, sino entre personas del común que bajo la insignia de la Ilustración comenzarían a contemplar una nueva percepción frente a su mundo, su religión y su realidad como ciudadanos destinados a drásticos procesos de transformación.

Filósofos como John Locke (1632-1704) habían planteado desde Inglaterra la necesidad de forjar sociedades donde el gobierno se viera en la obligación de garantizar los principios de libertad y propiedad para su pueblo, dejando en este último la verdadera soberanía del Estado y despertando una conciencia alrededor de los derechos que todo ciudadano está en facultad de exigir. Si a esto se suma el impacto de figuras como Isaac Newton (1643-1727) en el campo de la física, y al establecimiento de una monarquía constitucional tras haber derrocado a Jacobo II del trono en la Revolución de 1688, es evidente que Inglaterra se posicionaba desde la segunda mitad del siglo XVII como un territorio ejemplar cuyos cambios sociales despertarían el interés de los ilustres dieciochescos.

⁷⁰ «Auto de Juan Bautista Zarama y José de Soberón y Ramos sobre el funcionamiento de la ciudad de Pasto (1817)», Archivo Histórico de Pasto, Fondo: Cabildo.

...todas las ideas que han parecido revolucionarias hacia 1760, o incluso hacia 1789, se habían expresado ya hacia 1680. Entonces se ha operado una crisis en la conciencia europea; entre el Renacimiento, del que procede directamente, y la Revolución francesa, que prepara, no la hay más importante en la historia de las ideas. A una civilización fundada sobre la idea de deber, los deberes para con Dios, los deberes para con el príncipe, los “nuevos filósofos han intentado sustituirla con una civilización fundada en la idea del derecho: los derechos de la conciencia individual, los derechos de la crítica, los derechos de la razón, los derechos del hombre y del ciudadano”. (Hazard, 1988: 11)

François-Marie Arouet (1694-1778), comúnmente conocido como “Voltaire”, lideraría la lista de pensadores franceses como Charles Montesquieu (1689-1755) y Denis Diderot (1713-1784), quienes en gran parte influenciados por los antecedentes de Inglaterra fomentarían la difusión de un pensamiento centrado en la razón como eje fundamental del conocimiento, y en el individuo ilustrado como la base del cambio social. Inglaterra y Francia protagonizaron entonces una historia que pronto vería sus vestigios fuera de Europa, pues nuevas posturas epistemológicas alrededor del individualismo sumadas a la conciencia resultante de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano (1789) no tardarían en influenciar el pensamiento americano.

Como lo expone Hazard (1988), también Holanda sobresale en el marco de la Ilustración, no sólo como puente entre los cambios ideológicos que venían presentándose entre Francia e Inglaterra, sino como uno de los primeros modelos de estado capitalista y uno de los principales centros de producción intelectual. De ello dan testimonio distintas publicaciones en francés cuyos discursos pretendían tener alcance internacional, rompiendo con paradigmas regionales y posicionando a Holanda en un nuevo marco de opinión sobre los cambios de la conciencia europea:

Y he aquí que aparecen ahora esas gacetas esperadas; aparecen en Holanda. El mes de marzo de 1684, las *Nouvelles de la République des Lettres*, de Pierre Bayle; el mes de enero de 1686, la *Bibliothèque universelle e historique* de Jean Le Clerc; el mes de septiembre de 1687, la *Histoire des ouvrages des savants*, de Basnage de Beauval. Tres periódicos redactados en francés y que buscaban una clientela europea. (Hazard: 1988: 71)

Por otra parte, la publicación de las primeras enciclopedias en el siglo XVIII fomentaba directamente la extensión de estas ideas entre la población. Sobresalen en este marco histórico la *Cyclopaedia* editada por Ephraim Chambers en Londres (1728) y la monumental *Encyclopédie* francesa editada por Denis Diderot y Jean d'Alembert en París (1751-1772). Este impulso intelectual se fortalecía además en medio de nuevas posturas ideológicas alrededor de la política y la educación, tales como las propuestas de Jean Jacques Rousseau en su *Contrato social* (1762) o en *Emilio, o de la educación* (1762), donde se sustentaba que aunque el hombre naciera libre y bueno, su naturaleza entraba en conflicto al confrontar directamente las estructuras sociales.

Con fuentes como éstas, la relevancia social de la lengua vernácula como herramienta masiva de difusión del conocimiento dejaba atrás el hermetismo exclusivo de las lenguas clásicas en materia de documentación intelectual, depositando en el pueblo posibilidades de mayor alcance destinadas a su formación:

El latín huele a escolástica, a teología; tiene como un olor a pasado; deja poco a poco de pertenecer a la vida. Excelente instrumento de educación, no basta ya cuando se sale de las clases. El francés aparece como una nueva juventud de la civilización; moderniza las cualidades latinas. Es claro, es sólido, es seguro y es vivo. (Hazard, 1988: 61)

En medio de este panorama, el mundo de las artes no tardaría en asimilar un creciente fenómeno de internacionalización que paradójicamente contrastaba con tendencias regionalistas que por varias décadas habían resaltado las fronteras de la percepción estética en países como Inglaterra, España, Francia e Italia, siendo este último uno de los más controversiales por su imponente influencia estilística en ámbitos como la música operística. No en vano estallaron en París los reconocidos conflictos de la ópera, desde las discrepancias de un público francés dividido entre el gusto tradicional del repertorio de Lully y el innovador lenguaje armónico de Rameau, hasta la inminente llegada de estilos extranjeros que resultarían en conflictos

como la *Guerre des Bouffons* (1750s) o la Querrela entre Gluckistas y Piccinistas (1770s).⁷¹

Figura I.11.

Portada del primer volumen de la *Cyclopaedia* de Ephraim Chambers, 1728.⁷²

Conjuntamente, la necesidad de expresar públicamente distintas posiciones alrededor de la estética de la música y otras artes se adhería a las nuevas facilidades ofrecidas por el perfeccionamiento de la imprenta y el fortalecimiento de las casas editoriales, incrementando no sólo la publicación y difusión de partituras, sino también de tratados teóricos e importantes compendios de historia de la música. En estas categorías cabe resaltar el valor de obras como el reconocido *Traité sur les Beaux-Arts réduits à un même principe* de Abbé Charles Batteux (1713-1780), *An Essay on Musical Expression* de Charles Avison (1709-1770) y las historias generales de la música compiladas por autores como Charles Burney (1726-1814) y Johann Nikolaus Forkel (1749-1818).

Considerando el impacto de estos sucesos históricos en América, los vestigios de una Ilustración Criolla enraizada en sus antecedentes europeos prometían un porvenir intelectual que desafiaba las limitaciones del Régimen Colonial. La llegada al entonces Nuevo Reino de Granada de fuentes como la *Encyclopédie* francesa por parte del agustino Diego Francisco Padilla (c.1754-1829) se sumaba a la nueva concienciación de los recursos naturales promulgada por José Celestino Mutis en su Expedición Botánica (1783) y a la traducción y publicación clandestina de los Derechos del Hombre y del Ciudadano por parte de Antonio Nariño (1793).

Esta rápida transformación en la mentalidad de los neogranadinos revela el impacto del Siglo de las Luces y su asimilación en el discurso americano, anticipando el antagonismo entre peninsulares y criollos y facilitando a estos últimos las herramientas intelectuales para revalorizar su identidad y vislumbrar posibilidades de emancipación.

Por otra parte, la Corona española que hasta entonces había conservado su dominio sobre la mayor parte de América, tenía que enfrentar ahora las consecuencias que la misma Ilustración estaba generando a nivel revolucionario y, por lo tanto, político. Los reinados de Carlos IV (1788-1808) y de su hijo Fernando VII (1808-1833), vieron sus gobiernos respectivamente afectados por la Revolución Francesa y por los primeros triunfos de emancipación por parte de las nacientes repúblicas hispanoamericanas.

Figura I.12.

Retrato de Diego Francisco Padilla. Óleo sobre lienzo.

Autor: Constancio Franco Vargas (c. 1880). Colección del Museo Nacional de Colombia.



Ya desde 1776, la unión de trece colonias norteamericanas contra el Imperio Británico había dado origen a los Estados Unidos de América, demostrando que la lucha por la Independencia y los ideales de revolución eran factibles en el Nuevo Continente. No es extraño, por tanto, que los virreinos pertenecientes a España comenzaran poco después a construir sus propias historias de rebelión, comenzando con los primeros establecimientos de Juntas Independentistas como las de México y Montevideo (1808) o, en el caso de Nueva Granada, las de Cartagena de Indias y Santafé (1810).

1.3.2. Ilustración, internacionalización y otros cambios en la educación de América Colonial

1.3.2.1. Primeros intentos de secularización en universidades americanas

Las tres universidades coloniales establecidas en Santafé (Santo Tomás de Aquino, Javeriana y San Nicolás de Bari) eran instituciones académicas administradas en su totalidad por organismos religiosos. Sin embargo, el ingreso de los ideales de la Ilustración no tardaría en generar consecuencias que inevitablemente resultarían en reformas metodológicas y en la transformación de planes de estudios. En otras palabras, la creciente secularización que gradualmente permeaba la mentalidad de los ilustrados europeos vería su manifestación en América.

La aproximación metodológica utilizada por las universidades coloniales de los siglos XVI y XVII se fundamentaba en la escolástica, recurriendo a la filosofía clásica grecolatina pero siempre con el ánimo de reconocer la verdad en las revelaciones de la fe. Este aparente balance entre razón y religiosidad se sometía bajo los parámetros de la Ilustración dieciochesca a una nueva realidad en la que frecuentemente se llegaba a cuestionar la primacía de la Iglesia, ya no sólo en materia de estructuración social, sino específicamente en el ámbito educativo. Aun así, el musicólogo colombiano Andrés Pardo Tovar (1911-1972) subrayó acertadamente que la educación superior colombiana se vio por mucho tiempo limitada a campos de estudio en los cuales la música, aunque presente, no llegaba a contar con un protagonismo mayor:

...la cultura universitaria colombiana se redujo durante muchos lustros a la filosofía y a la jurisprudencia, con lo cual conservó infortunadamente su carácter arcaico, casi colonial. (Pardo Tovar, 1959: 62)

Se abrían en este contexto las puertas hacia métodos de enseñanza enfocados en la observación y la experimentación, y surgía la necesidad de reconsiderar la posición de los clérigos en los cargos administrativos universitarios. Una de las figuras más representativas de esta nueva visión fue el fiscal Francisco Antonio Moreno y Escandón, quien en 1768 presentó una propuesta de reforma de estudios superiores

para Santafé que tuvo aplicación entre 1774 y 1779, y en la que se criticaba fuertemente la metodología escolástica, argumentando que con ella se sometía al estudiante a seguir pasivamente a un autor o escuela, negándole la posibilidad de pensar con autonomía y de corroborar sus objetivos de estudio mediante la experimentación (Soto Arango, 2011: 223).

No se trata de argumentar que el legado del Catolicismo comenzaba a perderse, pues incluso en la actualidad son muchas las universidades colombianas y latinoamericanas cuya administración, financiación y funcionamiento general recaen en manos de órdenes religiosas, pero sí es de destacar la apertura a nuevos enfoques que distintas instituciones educativas comenzaban a tener en su aproximación pedagógica. Incluso podríamos remontarnos al siglo anterior si se tratase de ejemplificar casos fuera del Nuevo Reino de Granada, como sucedió en la Universidad de México con el cambio de estatutos de Juan de Palafox y Mendoza (1639). La reforma de Palafox constituye un antecedente fundamental al respecto, pues aunque había llegado desde España en calidad de obispo, sustentó que era necesario «restringir las posibilidades de los religiosos para ser electos rectores» (Tünnermann, 1999: 47). El hecho de que dichos estatutos no sufrieran mayores modificaciones hasta la clausura de la universidad en 1865 subraya aun más la trascendencia que alcanzó la reforma a pesar del polémico enfrentamiento contra la hegemonía administrativa de los clérigos.

Volviendo al siglo XVIII en Santafé, recordemos que uno de los sucesos de mayor impacto que podría sumarse a todos los factores de cambio hasta ahora expuestos corresponde a la expulsión de los jesuitas en 1767. La Compañía de Jesús representaba una amenaza contra el control absoluto que la Corona pretendía sobre sus colonias, debido a la autonomía que caracterizaba a la comunidad en su labor evangelizadora dentro de las reducciones o misiones, además de los privilegios que les habían sido garantizados en materia de educación. La reforma de Moreno y Escandón citada anteriormente había sido planteada tan sólo un año después de la expulsión, y apuntaba además hacia la creación de universidades públicas, es decir controladas académica, financiera y administrativamente por el Estado, y no necesariamente por una orden religiosa.

Figura I.13.

Retrato anónimo de Juan de Palafox y Mendoza.

Obispo de Osma y de Puebla de los Ángeles, y Virrey y Capitán General de Nueva España.⁷³



⁷³ Imagen tomada de la Galería de Gobernantes de México, Colección del Bicentenario de la Independencia, www.bicentenario.gob.mx, [Consulta: Noviembre 27 de 2012].

Pero recuérdese que aunque los jesuitas ya no estaban presentes, la orden de Santo Domingo seguía contando con los privilegios de siempre, y no sólo triunfó por encima de la propuesta de Moreno y Escandón (que tan sólo tuvo vigencia por cinco años desde 1774) sino que logró licencia para graduar a los estudiantes del antes jesuita Colegio Mayor de San Bartolomé (Soto, 2011). Aun así, la ausencia de los jesuitas sí dejaría un enorme vacío en materia de desarrollo musical, pues como se mencionó, la Compañía de Jesús había fortalecido los estudios musicales en el claustro de San Bartolomé gracias a las gestiones de Lobo Guerrero y su proximidad a la catedral, e incluso había trascendido a las cercanías de Santafé, donde habían educado musicalmente a los indígenas de Fontibón y Cajicá (Santofimio, 2011: 13).

1.3.2.2. Relaciones entre el panorama educativo del siglo XVIII y las prácticas musicales en la Nueva Granada

Aunque la música constituyera un componente fundamental dentro de la vida catedralicia y en importantes eventos cívicos como la inauguración antes mencionada de la Universidad Santo Tomás de Aquino, no parece haber sido contemplada como un campo profesional de estudios en el ámbito universitario. La inclusión de una cátedra de música en la Universidad de San Nicolás de Bari por parte de fray Diego Francisco Padilla representa un paso importante al respecto, pero más allá de la labor educativa de los grandes maestros de capilla en materia de composición, teoría, interpretación de instrumentos y ejecución de canto llano o canto de órgano, son realmente escasas las referencias que nos permitan rastrear otras herramientas de formación musical de exigencia profesional. En otras palabras, aunque el siglo XVIII ya vislumbraba posibilidades de secularización en la parte administrativa de las instituciones educativas, y aunque los ideales de la Ilustración paulatinamente comenzaban a penetrar la mentalidad de la sociedad criolla neogranadina, el poder de la Iglesia seguiría imperando sobre la formación de los músicos.

En la catedral de Santafé, cuyo archivo sí atestigua de manera más completa el desarrollo de la educación musical del siglo XVIII, sobresale tras la muerte del compositor José de Cascante (c.1703) la figura de Juan de Herrera, también maestro

de capilla, aunque la documentación de la época sugiere una falta de rigor en sus funciones y por lo tanto un decaimiento en la vida musical catedralicia (Bermúdez, 2000: 26). Si a esto se suma la crisis financiera que la catedral enfrentaba entre los años 1730 y 1740, se entiende que las referencias sobre el desarrollo de la música del momento sean escasas.

No obstante, durante el siglo XVIII se puede notar un cambio significativo en torno a la internacionalización estilística de la música escuchada en Santafé, aun sin llegar al alcance que dicho fenómeno estaba teniendo simultáneamente en Europa. Los cánones estilísticos de tradición española se habían conservado con fidelidad en las composiciones de José de Cascante y Juan de Herrera, pero la llegada de figuras italianas a las colonias marcaría una apertura hacia nuevos recursos tanto de escritura como de ejecución musical.⁷⁴

Desde el siglo anterior, la difusión y el dominio de estilos italianos, particularmente en el género de la ópera, habían representado una problemática entre artistas de distintos rincones de Europa que pretendían desarrollar un estilo propio, y la nueva apertura hacia una internacionalización rompía paulatinamente con dicho paradigma. En la misma España, de hecho, ensayistas de la época como Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro (1676-1764) revelan posturas críticas con respecto a la inminente inclusión de elementos italianos en la música de compositores españoles. Feijoo argumentaba que mientras compositores como Antonio Literes (1673-1747) representaban fielmente la tradición española, otros como Sebastián Durón (1660-1716) eran responsables del decaimiento de la música de España por permitir la italianización de la misma. Aun así, Antonio Martín Moreno (1978)⁷⁵ subraya que si

⁷⁴ Claro es el caso del Virreinato del Perú desde la llegada a Lima de la ópera italiana *El mejor escudo de Perseo* en 1708, con música de Roque Ceruti (1683-1760). Siendo uno de los virreinos con mayor actividad cultural, la música tanto sacra como secular en Perú comenzaba a enfrentar una problemática similar a la de la España de Felipe V debido al dominio de la ópera y de los recursos estilísticos italianos (Béhague, 1983: 101). Además de Roque Ceruti, la influencia de escuelas italianas en América del Sur se vio también representada por figuras como Bartolomé Massa (1712-1799) y Doménico Zipoli (1688-1726), o en el caso específico del Nuevo Reino de Granada por Mateo Medici Melfi, nombrado en 1757 violinista de la catedral y profesor de música para niños, y quien según Bermúdez (2000: 28) podría ser el responsable de la presencia de obras italianas en Santafé de compositores como Giovanni Pietro Franchi, Giuseppe Ottavio Pitoni y Carmine Giordani.

⁷⁵ Martín Moreno, Antonio, «La música teatral del compositor barroco Sebastián Durón», [Entrevista a Martín Moreno de Andrés Ruiz Tarazona], Madrid, *El País*, 15 de Agosto de 1978, [En línea], http://www.elpais.com/diario/1978/08/15/cultura/271980001_850215.html, [Consulta: Noviembre 20 de 2012].

de elementos italianos se trataba, Literes, siendo más joven que Durón, fue incluso más propenso a incorporar dichos recursos extranjeros.

Todos estos cambios ideológicos influían en las mentalidades y en la propia concepción de la música, lo cual no tardaría en reflejarse en los modos pedagógicos y en un cambio en las instituciones que los mantenían. Se aproximaba el fin de una era y la llegada de la época republicana.

1.3.3. Institucionalización de escuelas de música de nivel profesional

1.3.3.1. Los primeros conservatorios fundados en Europa y su fortalecimiento en el marco nacionalista

La intención de conservar un patrimonio cultural no sólo surgía de los ideales de emancipación propios de los pueblos americanos, sino que constituía además un objetivo claro en el creciente nacionalismo de países europeos que durante el siglo XIX enfrentarían nuevos procesos de transformación directamente vinculados con su identidad.

No es extraño, por tanto, que el así llamado Romanticismo en la historia de las artes y la literatura comenzara a cultivar en el discurso de países germánicos un pronunciado gusto por su lengua alemana en la poesía, los *lieder* y los *singspiele* del momento, así como se fortalecía en distintos rincones de Europa una creciente valoración por lo propio. Los casos de Mikhail Glinka y “Los Cinco” en Rusia, Edvard Grieg en Noruega, Felipe Pedrell e Isaac Albéniz en España o Bedřich Smetana y Antonín Dvořák en Bohemia, sobresalen entre otros por haber fomentado ese interés nacionalista que reforzaba dicha ideología.

El siglo XIX constituye así un marco propicio para la fundación de un elevado número de conservatorios de música tanto en Europa como en América. El mismo término “conservatorio”, de hecho, parecería sugerir que uno de sus objetivos consistía en conservar lenguajes musicales regionales o nacionales, pero es importante recalcar que dicha noción no va necesariamente ligada a la historia y realidad de estas

instituciones, pues la persistente búsqueda de la internacionalización en la vida musical y la pronta necesidad de estandarizar metodologías pedagógicas contribuyó una vez más a sobrepasar las fronteras.

Es importante analizar la historia de los conservatorios europeos, pues muchos de sus modelos fueron y siguen siendo un marco de referencia fundamental para el establecimiento de escuelas de música en el continente americano. Hasta el momento hemos reconocido que casi toda nuestra historia, en materia de educación musical, debía su herencia a la Iglesia tanto en catedrales como en colegios y claustros universitarios, pero el fin del Antiguo Régimen hizo que las rentas eclesiásticas fueran desapareciendo en medio del auge de la modernidad.

Es cierto que ya antes, con las instituciones tradicionales en plena vigencia, la actividad musical se iba abriendo a otras manifestaciones musicales de relevancia en la vida urbana de las ciudades. En Italia contamos con los casos significativos de Venecia y Nápoles, ciudades que ya desde el siglo XVI sobresalieron por la influencia de distintas organizaciones de caridad en la formación musical. Los conservatorios más tempranos, de hecho, pertenecían en estas ciudades a orfanatos en los cuales las compañías de ópera podían encontrar cantantes prometedores, lo que motivaría a estas instituciones a vincular profesores de alto reconocimiento como sucedía en Venecia con los compositores de la *cappella* de San Marcos.

También en Nápoles, la actividad musical de los estudiantes del *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo* registra desde el siglo XVII la participación en eventos para obtener limosnas y su ocasional contratación en celebraciones festivas con posibilidades lucrativas, revelando de esta manera una manifestación temprana de la concepción de la música como un oficio con una proyección sostenible.⁷⁶

Y en lo que respecta a la ciudad de Roma, desde 1585 se cuenta con la fundación de la pontificia *Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, cuya historia se vincula estrechamente con la labor musical de importantes compositores italianos como Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525-1594), Arcangelo Corelli (1653-

⁷⁶ Arnold, Denis, «Conservatories: II. Up to 1790», [en línea], *Grove Music Online. Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, [Consulta: Abril 22 de 2011].

1713), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Domenico Scarlatti (1685-1757) y Niccolò Jomelli (1714-1774), entre otros.

¿En qué momento comenzaron los conservatorios a desvincularse de su función caritativa para convertirse en la categoría de instituciones seculares que hoy reconocemos? Denis Arnold⁷⁷ argumenta que las necesidades económicas para suplir los costos relacionados con el cuidado y salud de los huérfanos obligaron a los institutos a incorporar estudiantes interesados en tomar sus clases de música pagando una pensión. Si a esto se suma la creciente reputación de los conservatorios por la calidad de sus profesores, es lógico que incluso familias de la nobleza optaran por inscribir a sus hijos en las escuelas.

Los últimos años del siglo XVIII vieron el decaimiento de los antes célebres conservatorios de Venecia y Nápoles; en algunos casos por una mala administración financiera, en otros por la oposición entre estudiantes huérfanos y aquéllos procedentes de familias adineradas. Aun así, el modelo de los conservatorios italianos ejerció una influencia importante en el resto de Europa⁷⁸, pues el haber contado en sus claustros con grandes compositores como Antonio Vivaldi (1678-1741), Baldassare Galuppi (1706-1785) y Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), entre otros, despertaría un interés en territorios que pronto verían el esplendor de sus propias instituciones.

Francia sobresale como el país que cuenta históricamente con el primer conservatorio organizado para la formación profesional del músico sin propósitos caritativos, y bajo parámetros estrictamente seculares. Desde 1783, París había visto la fundación de su *École Royale de Chant et de Déclamation* destinada a la formación para la ópera, y en 1792 se estableció *L'École de Musique Municipale* para los instrumentistas de la Guardia Nacional (Gutiérrez, 2007: 67). Oficialmente, las dos pasarían a formar parte del *Conservatoire de Musique* en 1795.

La educación francesa representa, de hecho, uno de los referentes más importantes en nuestro análisis sobre la influencia de modelos europeos sobre las escuelas americanas de música, aunque no se trata exclusivamente del *Conservatoire*

⁷⁷ *Ibíd.*

⁷⁸ *Ibíd.*

sino también de la posteriormente fundada Schola Cantorum de París (1894), en cuyas aulas se formaron importantes figuras para nuestro interés como fue el caso de los colombianos Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) y Antonio María Valencia (1902-1952), respectivos fundadores de los conservatorios de Bogotá y de Santiago de Cali en Colombia (v. 2.1.1 y 2.1.5).

William Weber⁷⁹ subraya que a lo largo del siglo XIX era común que los estudiantes de los conservatorios siguieran tomando clases particulares fuera de él. No obstante, París parece haber marcado una enorme diferencia al respecto, pues su conservatorio se preocupó desde un principio por la creación de métodos uniformes de pedagogía musical y por estandarizar su plan de estudios y de exámenes mediante descripciones detalladas que garantizaran la calidad integral de su programa. Sobresale además el hecho de que el Conservatorio de París incorporara en su currículo la cátedra de historia de la música, inexistente en la mayoría de escuelas europeas y americanas de entonces:

Most 19th-century conservatories provided tuition in harmony, counterpoint, sight-reading and ear-training, but until the end of the century little in composition and almost none in the history of music.⁸⁰

Es interesante notar que cada institución asumía con mayor énfasis algún tipo de enfoque dependiendo de sus necesidades y proyecciones en un contexto preciso. Mientras París se centraba en la formación de instrumentistas en el área interpretativa y de cantantes para cultivar el género de la ópera, conservatorios como el de Praga (1811) pretendían en lugar de un elevado virtuosismo solístico la formación de intérpretes de ensamble, siempre con la intención de conservar una orquesta de excelente calidad. A pesar de la secularización dominante en la mayoría de los conservatorios, muchos de los músicos interesados en la ejecución de grandes oratorios religiosos encontraron en Viena una institución ideal gracias a la iniciativa de la Gesellschaft der Musikfreunde (1812), así como a finales de siglo los parisinos

⁷⁹ Weber, William et al., «Conservatories», [en línea], *Grove Music Online. Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, [Consulta: Abril 22 de 2011].

⁸⁰ *Ibíd.*

verían el establecimiento de su Schola Cantorum (1894), con un currículo fuertemente orientado hacia la antigua música sacra.⁸¹

1.3.3.2. Puntos de conexión entre modelos occidentales de conservatorio y escuelas de música de América Latina

Muchas figuras importantes de América Latina se formaron en conservatorios europeos y buscaron los medios para difundir el legado de estas escuelas en sus países de origen. La generación de latinoamericanos que vivió entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX incluye un número considerable de compositores formados principalmente en París bajo la tutela de eminentes profesores de composición como Vincent d'Indy (1851-1931), César Franck (1822-1890), Paul Dukas (1865-1935) y Nadia Boulanger (1887-1979). Sobresalen en esta categoría los nombres de mexicanos como Manuel María Ponce (1882-1948) y José Rolón (1883-1945), cubanos como Ignacio Cervantes (1847-1905), argentinos como Alberto Williams (1862-1952) y colombianos como el antes mencionado Guillermo Uribe Holguín (1880-1971).

Es también de suma importancia destacar el valor histórico del Conservatorio de Leipzig fundado por Félix Mendelssohn Bartholdy en 1843, no sólo por su reconocimiento como la primera institución de esta denominación erigida en Alemania, sino por haber sido el claustro donde entre 1883 y 1885 se formaría uno de los colombianos más influyentes en la historia de la educación musical del país.

Se trataba del pianista Honorio Alarcón (1859-1920), oriundo de Santa Marta, quien además de su formación en Alemania había tenido previamente la oportunidad de estudiar en el Conservatorio de París, y tras su regreso a Colombia se destacó por su labor como profesor de fuga y contrapunto en la Academia Nacional de Música y posteriormente como director de la misma en distintos períodos entre 1905 y 1909 (Barriga: 2010: 221). Siendo el principal responsable de la inclusión del modelo de Leipzig en la educación musical bogotana y un fuerte partidario de la apertura hacia

⁸¹ *Ibíd.*

distintos modelos adaptables a las necesidades de Colombia, Alarcón sobresale por asumir una postura que contrasta con la de figuras como Guillermo Uribe Holguín, fundador del Conservatorio Nacional de Colombia (1910), recordado por insistir en la adopción casi exclusiva del modelo pedagógico francés (Duque, 2000: 144).

Aunque no pretendemos enumerar la totalidad de conservatorios fundados en Europa durante el siglo XIX, cabe resaltar que países como Inglaterra, Rusia y España también fueron testigos del fortalecimiento de su educación musical paralelamente con Italia, Francia y Alemania. La Royal Academy of Music (1822) y el Royal College of Music (1882) se destacan entre otras escuelas influyentes de Londres, así como sobresalen en Rusia los conservatorios de San Petersburgo (1862) y Moscú (1866).⁸²

En España, la fundación del Real Conservatorio María Cristina en Madrid (1831) constituyó un punto de partida para el establecimiento de instituciones afines en distintas ciudades del país. Gracias al fomento de la Sociedad Filarmónica María Cristina nacía el reconocido Liceo Musical de Barcelona en 1838. No sobra mencionar que la segunda mitad de la centuria asistió al fortalecimiento de los conservatorios en el territorio nacional, sobresaliendo en este proceso las escuelas de Granada (1861), Málaga (1870) y Valencia (1879).⁸³

El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid serviría como modelo para la instauración de programas latinoamericanos como fue el caso de la Gran Sociedad Filarmónica de México, que se convertiría en 1866 en el Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana (Zanolli, 2006: 22). Y se debe observar que el modelo madrileño había heredado a su vez el paradigma educativo napolitano, pues su instauración y fomento se debían principalmente a la labor ejercida por la reina María Cristina de Borbón (1806-1878), palermitana de nacimiento que en 1829 contraería matrimonio con Fernando VII (1784-1833) y que marcaría un nuevo paso hacia la difusión de la ópera italiana y la fundación del primer conservatorio de

⁸² Weber, op. cit.

⁸³ El trabajo de tesis doctoral de María del Mar Gutiérrez Barrenchea titulado *La formación de intérpretes profesionales en los conservatorios en el marco de la reforma educativa: Madrid como paradigma* (2007) ofrece en su primer capítulo información detallada sobre la historia de la enseñanza musical en España y sus reformas educativas más significativas.

Madrid (Pérez Gutiérrez, 2002: 884-885). En pocas palabras, Nápoles dejaba su sello en España, que a su vez sería imitada por los primeros modelos institucionales de México.

La conexión entre el modelo madrileño y los primeros conservatorios de México podría sugerir el porqué de la ausencia de cátedras de historia de la música en las primeras etapas de dichas instituciones. De acuerdo con Pérez Gutiérrez (2002: 886), aunque el programa de estudios de Madrid contaba con profesores para cada instrumento de viento y cuerda, composición, piano, arpa y solfeo, no vio el establecimiento de su primera cátedra de historia de la música sino hasta 1883. Otras ciudades como Sevilla sí registran la instrucción en estética de la música e historia entre los miembros de la Real Sociedad Económica de Amigos del País (1892). Llama la atención que, a pesar del auge del historicismo que desde la Ilustración venían fomentando los enciclopedistas franceses, la formalización de la investigación histórica y de la naciente musicología enfrentaría un proceso lento en la mayoría de centros educativos de España y América Latina.

Así pues, la educación musical de México encabeza la lista de instituciones pioneras en el marco decimonónico de nuestra historia. A menos de cuatro años desde su Independencia definitiva, México ya había visto la fundación de su Academia Filarmónica Mexicana (1825) gracias a la iniciativa del compositor José Mariano Elízaga (1786-1842), institución que de acuerdo con las reseñas de Betty Zanolli (2006: 22) podría ser considerada como una primera tentativa de establecer un conservatorio en América.

Además del ejemplo mexicano, el siglo XIX fue testigo del creciente interés por la educación musical en distintos rincones de América donde se establecieron grandes instituciones, algunas de las cuales han mantenido su vigencia hasta nuestros días. La historia del Conservatorio Nacional de Música de Chile, por ejemplo, arroja datos interesantes con relación a la necesidad de incorporar la cátedra de historia de la música dentro del plan de estudios (Bustos Valderrama, 2002: 895-896).

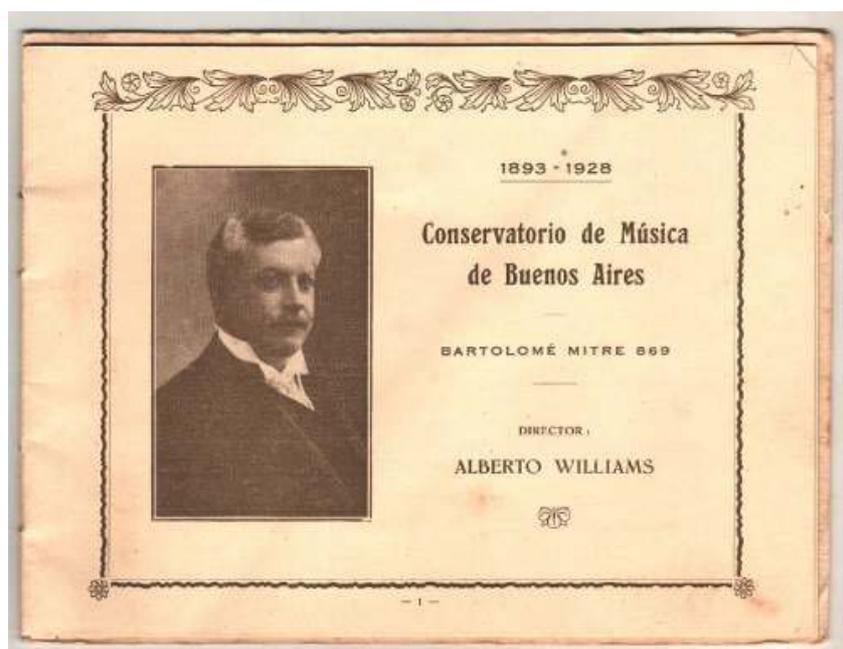
En efecto, desde mediados de siglo, la iniciativa de Adolfo Desjardins de crear una escuela de música en la cofradía chilena del Santo Sepulcro desencadenaría la

creación del conservatorio en 1850. Al igual que las generaciones de los conservatorios de España y de México, la institución de Chile se vio en la necesidad de confrontar reformas académicas en función de las demandas del gremio (Bustos Valderrama, 2002: 896). Cabe resaltar las exigencias de la emblemática Sociedad Bach (fundada en 1924) para elevar el nivel profesional del Conservatorio, fundamentadas en la búsqueda de una formación integral que incluyera cátedras sobre cultura, análisis e historia de la música.

Argentina, por su parte, contó con la creación del Conservatorio de Música de Buenos Aires en 1893, institución fundada por Alberto Williams (Ceñal y García, 2002: 892). Como se mencionó anteriormente, Williams había recibido parte de su formación en Francia bajo la tutela de eminentes maestros de composición como César Franck, y no sería el único en pretender el establecimiento del modelo francés en la educación musical de nuestro continente. El pianista francés Paul Faget, por ejemplo, tuvo la intención de fundar en Uruguay un conservatorio que siguiera fielmente el modelo parisino (Salgado, 2002: 910), aunque la tarea de institucionalizar esta formación pasaría a manos de músicos uruguayos e italianos responsables de la creación de importantes escuelas como el Conservatorio La Lira (1873), el Instituto Verdi (1890) y el Liceo Musical Franz Liszt (1895).

Figura I.14.

Página de un folleto publicitario del Conservatorio de Buenos Aires (1928)



Además de todas las instituciones mencionadas, es evidente que el siglo XIX representó para casi todos los rincones del continente americano el inicio de un proceso de profesionalización que determinaría significativamente el futuro de nuestros músicos. Completando la lista de los conservatorios decimonónicos más importantes, cabe resaltar en Estados Unidos la inauguración del Conservatorio Peabody de Maryland (1857), los de Oberlin (1833) y Cincinnati (1867) en Ohio y el de New England (1867) en Massachusetts.⁸⁴ América Latina, por su parte, contó con la fundación de un conservatorio adscrito a la Academia de Bellas Artes de Venezuela (1850), además de los Conservatorios Nacionales de Río de Janeiro (1841), Guatemala (1873) y Ecuador (1870), entre otras instituciones afines (Pérez Gutiérrez et al., 2002: 884-913).

Hacia 1846, Colombia apenas comenzaba a acostumbrarse a la agenda de conciertos de su primera orquesta filarmónica y no veía la transformación de su primera academia de música (1882) en Conservatorio Nacional sino hasta 1910, bajo la dirección de Guillermo Uribe Holguín. Aun así, autores como Egberto Bermúdez (2000) y Ellie Anne Duque (2000) han observado que el siglo XIX representa para Colombia el período fundamental en el que fueron cimentados importantes proyectos para la profesionalización de nuestros músicos. Nos ocuparemos a continuación de un análisis histórico de la Sociedad Filarmónica de Bogotá y la Academia Nacional de Música, con el fin de reconocer las iniciativas previas al Conservatorio Nacional que sentaron las bases de nuestra educación musical.

1.3.4. La Sociedad Filarmónica de Bogotá (1846-1857) – Primeras tentativas de institucionalizar la música profesional en Colombia

Todo el material histórico analizado hasta este punto nos conduce hacia el primer intento contundente de impulsar la práctica musical hacia un nivel superior que no se limitara al repertorio sacro promovido durante ya tres siglos por parte de la Iglesia. Aun sin contar con un conservatorio, Bogotá presenció durante el siglo XIX un creciente reconocimiento hacia el oficio profesional y laboral del músico,

⁸⁴ Weber, William et al., «Conservatories», [en línea], *Grove Music Online. Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, [Consulta: Abril 22 de 2011].

motivando a la sociedad bogotana y a artistas de procedencias tanto nacionales como extranjeras a buscar en la capital colombiana los recursos necesarios para institucionalizar oficialmente este tipo de formación.

La primacía de la Iglesia y de sus influyentes maestros de capilla sufrió una difícil transición entre la prosperidad de la que había gozado durante la Colonia y el advenimiento de una época de sombras, caracterizada por un declive en la calidad musical de sus organistas y cantantes, y por situaciones polémicas como el despido del músico Juan Antonio de Velasco en 1816 debido al incumplimiento de sus obligaciones con la catedral de Bogotá (Stevenson, 1962: 169). Tal era la situación, que el templo tuvo que enfrentar un período de abandono en el que pocos manifestaban su interés por asumir posiciones laborales como músicos de la catedral, incluso bajo propuestas de incremento salarial:

La mayoría de éstas estaban vacantes el 18 de julio de 1806 porque no se podían encontrar cantantes que quisieran aceptar las órdenes sacerdotales, aunque los salarios habían sido elevados de 150 a 200 patacones⁸⁵. (Stevenson, 1962: 169)

Fuera de la Iglesia, la práctica musical desempeñaba funciones importantes en contextos públicos como las celebraciones militares y en círculos íntimos como se puede apreciar en el repertorio doméstico del hogar. En el primer caso, las retretas contaban con la intervención de bandas musicales cuyas marchas, contradanzas y bambucos representaban con solemnidad el creciente sentimiento de identidad nacional que se fortalecía en Colombia desde su primer grito de Independencia el 20 de Julio de 1810. En el segundo, predominaban las obras sencillas para piano, guitarra y canto, así como las danzas de salón en las que se reconocían tanto prácticas europeas como aires mestizos de estirpe colombiana.

Durante los primeros años de la República, es importante recordar la Reforma de Educación promulgada por el general Francisco de Paula Santander, pues como consecuencia de ella se daría apertura a una escuela de música en el ya mencionado

⁸⁵ Según el Glosario de Numismática del Museo Nacional de Colombia, el término ‘patacón’ hace referencia a las monedas de plata de peso de una onza utilizadas en la época colonial.

Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario (Iriarte, 2002: 897-898), además de la reinstauración de la ya mencionada Universidad de Popayán por decreto de 1826.⁸⁶

Aun así, los registros históricos de la primera mitad del siglo no nos permiten suponer que existieran instituciones semejantes a un conservatorio o destinadas a una formación verdaderamente profesional del músico, hasta que en 1846 nació por primera vez en Colombia una asociación con amplia proyección artística y con el claro objetivo de reforzar el nivel de los músicos residentes en la capital: la Sociedad Filarmónica de Bogotá.

No quiere decir que antes de este suceso no hubiesen existido pequeñas academias de música o maestros dedicados a enseñar su oficio particularmente, pues existen registros principalmente encontrados en el semanario *El Día* en los que se hace mención de las clases impartidas por figuras como Juan Antonio de Velasco, Juan Henríque Cross, Gustavo Noil, Joaquín Guarín, Francisco Londoño e Ignacio Figueroa, entre otros (Duque, 2000: 130), además de instituciones como la Escuela de Música y Dibujo dirigida por Eugenio Salas en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Pero aun así, la magnitud y proyección de la nueva Sociedad Filarmónica y su impacto en el anhelado proceso de profesionalización del oficio en cuestión no tenían precedentes.

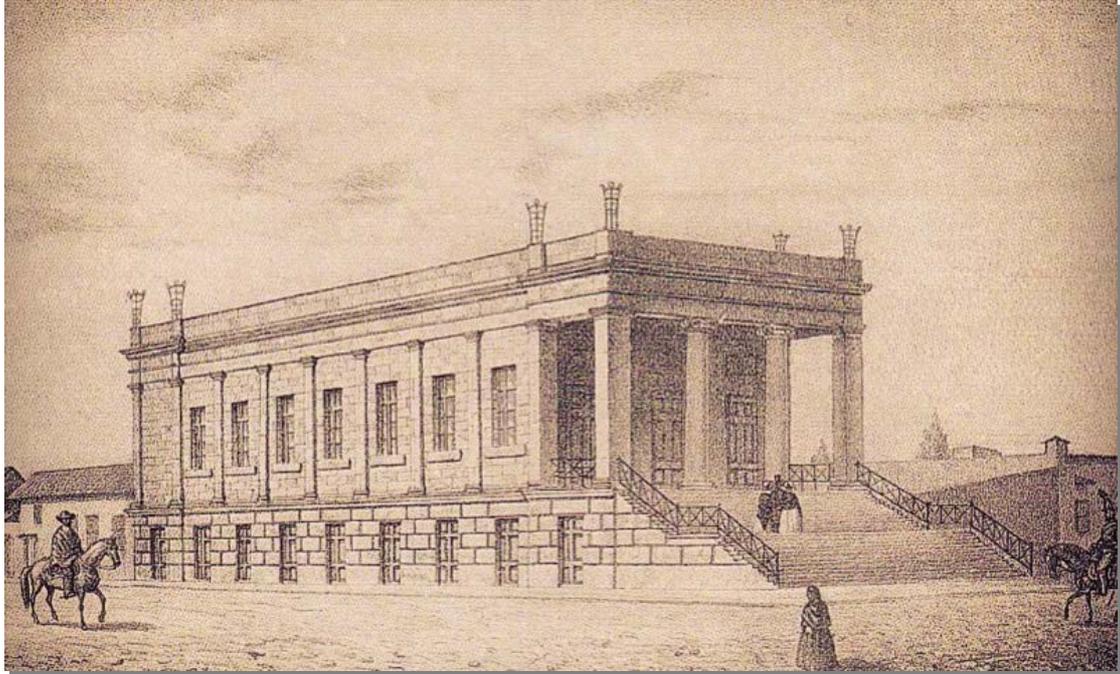
Se atribuye a Henry Price (1819-1863), músico y pintor londinense, la iniciativa de promover la Sociedad Filarmónica de Bogotá (Bermúdez, 2006: 21). Habiendo llegado a Colombia en 1841 como asistente de contabilidad de una casa comercial, Price se involucró en su tiempo libre con la vida cultural de la ciudad, destacándose por su interés por fomentar tanto la música como la pintura y llegando a ejercer como maestro de ambas artes en el prestigioso Colegio del Espíritu Santo, y posteriormente como dibujante de la Comisión Corográfica bajo la dirección del célebre cartógrafo Agustín Codazzi.

⁸⁶ En el artículo 31 de la Ley Orgánica de la Enseñanza Pública (18 de Marzo de 1826), se establecieron las bases generales para la Instrucción Pública dentro de la política republicana, asignando como distritos principales para la organización educativa a las ciudades de Bogotá, Cartagena y Popayán.

Figura I.15.

Litografía con la imagen del edificio diseñado por Thomas Reed en la localidad bogotana de San Victorino como sede oficial de la Sociedad Filarmónica de Bogotá.

Publicada en *El Neogranadino*, c. 1848.⁸⁷



Dos años después de la fundación de la Sociedad aparecería una nueva institución que, a diferencia de la primera, sí dio énfasis al repertorio religioso que por casi medio siglo había sufrido un período de estancamiento. Se trataba de la Sociedad Lírica, fundada en 1848 por el también miembro de la filarmónica Joaquín Guarín (1825-1854). A pesar de su muerte prematura, Guarín dejó un legado importante de composiciones sacras y música doméstica (Duque, 2000: 129). Sus canciones acompañadas por piano constituyen un buen ejemplo de la importancia que tenía en Colombia la práctica de un repertorio que, lejos de la monumentalidad sinfónica, se prestaba para su cómoda ejecución en contextos íntimos de familia, tal como sucedía en el Romanticismo europeo con géneros como el *lied* alemán y la *mélodie* francesa.

Desafortunadamente, la muerte de Guarín coincidió en 1854 con la de Francisco Londoño (Duque, 2000: 134), otro importante promotor de la educación musical de Bogotá, dejando en los últimos años de la década una fuerte desmotivación que

⁸⁷ Según lo expone Egberto Bermúdez (2000: 135), la edificación nunca llegó a completarse en la realidad.

tristemente desencadenaría la disolución definitiva de la sociedad en 1857. Los esfuerzos de compositores como Manuel María Párraga (1826-1895), quien figuraba desde 1856 como director de la sociedad, parecieron no ser suficientes para conservar la solidez con la que había comenzado la actividad cultural de la institución once años atrás.

Refiriéndose a la Sociedad Filarmónica de Bogotá, Jorge Wilson Price (1888*b*), hijo del fundador, subraya en sus memorias la falta de unidad que caracterizaba a los músicos de la ciudad desde mediados del siglo XIX, y que sumada a los tiempos revolucionarios que enfrentaría Colombia en los próximos años debilitaría aun más la actividad artística del país:

Nombráronse los Directores de Orquesta, y entonces comenzaron á mostrarse las susceptibilidades y profundas desavenencias que había entre las personas que formaban el gremio artístico (...) Vino luego la revolución que asoló al país durante los años de 1876 y 1877, y la música sufrió las consecuencias de la guerra civil: los artistas se diseminaron, y habiendo cesado por entero las funciones civiles y domésticas que les proporcionaban algún trabajo, era natural que, lejos de animarse al estudio, abandonaran por completo sus respectivos instrumentos para dedicarse a otros oficios que les proporcionaran el sustento y lo indispensable para la vida. (Price, 1888*b*: 2-3)

Motivado por recuperar la iniciativa de su padre, Jorge Price sobresale en la historia de nuestra educación musical como uno de los pioneros en gestionar su institucionalización con figuras del Gobierno Nacional. Su contacto en 1881 con el entonces Ministro de Instrucción Pública, el Sr. Ricardo Becerra, representó un punto de partida para que su proyecto musical contara inicialmente con un salón del Capitolio Nacional mientras las Cámaras Legislativas tomaban un receso, y posteriormente en el Edificio de Santo Domingo, donde se gestarían los primeros pasos de la naciente Academia Nacional de Música (Price, 1888*b*: 4).

1.3.5. La Academia Nacional de Música de Colombia (1882-1910) – Exégesis de su correspondencia con el Ministerio de Instrucción Pública

1.3.5.1. Gestiones administrativas por parte de Oreste Sindici y Jorge Wilson Price

Veinticinco años después de la disolución de la Sociedad Filarmónica (1857), Bogotá vio por primera vez en su historia la fundación de un centro educativo consagrado exclusivamente a la educación superior de los músicos, y por lo tanto el primero con la autoridad oficial para conferir diplomas profesionales a los mismos: la Academia Nacional de Música.

Desde 1878, el entonces Ministerio de Instrucción Pública⁸⁸ había encargado al compositor italiano Oreste Sindici (1837-1904) la preparación de programas de educación musical para las distintas escuelas de Bogotá (Cacua Prada, 1987). Sindici contaba ya para aquel entonces con veinte años de experiencia en el campo desde su nombramiento como maestro de música y canto en el antes mencionado Colegio Mayor de San Bartolomé, y diez años desde su vinculación al Seminario Conciliar de la Arquidiócesis en 1868 como director de canto llano (Barriga, 2010: 218).

El viernes 12 de abril de 1868 se abrió el Seminario Conciliar de la Arquidiócesis (...) Monseñor Vicente Arbeláez dio gran importancia al canto gregoriano y nombró como profesor de música en el Seminario Conciliar al profesor Oreste Sindici, en 1868. (Cacua Prada, 1987: 132)

Aunque todo colombiano reconoce el nombre de Oreste Sindici en su calidad de compositor del Himno Nacional⁸⁹, su labor como gestor y educador tuvo un alcance mayor en el porvenir cultural de la ciudad, representando además un modelo a seguir por parte de otras ciudades colombianas cuyos primeros indicios de institucionalización artística tardarían un poco más en comenzar (Cacua Prada, 1987).

⁸⁸ El Ministerio de Instrucción Pública de Colombia se encargaba desde 1880 de los asuntos educativos y de otras instituciones de promoción cultural del país, entre otras funciones. A partir de 1923, pasaría a llamarse Ministerio de Instrucción y Salubridad Públicas y desde 1928 Ministerio de Educación Nacional, nombre conservado hasta la actualidad.

⁸⁹ El Himno Nacional, compuesto por Oreste Sindici en 1877, fue reconocido oficialmente por la Ley 33 de 1920 (18 de Octubre) y continúa siendo el himno oficial de la República de Colombia.

En 1879 el Director de Instrucción Pública, Dámaso Zapata, nombró a Sindici maestro oficial de música de las escuelas públicas de la ciudad, confiándole la tarea de perfeccionar las aptitudes musicales tanto de estudiantes como de otros maestros (Cacua Prada, 1987: 156). Pero más allá de las gestiones de Sindici, fue gracias a Jorge Wilson Price (1853-1953), hijo de Henry Price, que llegó a instaurarse en 1882 la Academia Nacional de Música, institución en la que el mismo Sindici recibiría siete años más tarde su diploma como maestro de canto, y donde desde entonces se desempeñaría como profesor de solfeo y técnica vocal.⁹⁰

Es muy importante resaltar que ya en 1884, tan sólo dos años después de la fundación de la academia, Jorge W. Price se disponía a gestionar acuerdos oficiales con el gobierno para solicitar que la nueva institución perteneciera a la recientemente fundada Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia (1867).⁹¹ Pero Colombia estaba enfrentando una serie de cambios administrativos que alejarían al gobierno de su atención sobre las artes.

Como reseña Diana Ceballos Gómez (2011: 165-167),⁹² una de las situaciones más críticas se presentaría en el año 1885, cuando distintos estados liberales se rebelaron contra la política cada vez más centralista del entonces presidente Rafael Núñez (1825-1894), generando un panorama de conflicto que desencadenaría la disolución de la Constitución Política de 1863, y por ende la proclamación de la nueva carta constitucional que rigió en Colombia entre 1886 y 1991. En consecuencia, las circunstancias no permitían que el gobierno pudiera destinar fondos del Tesoro Nacional a proyectos ajenos a la realidad que enfrentaba el país, y toda institución artística notaría inevitablemente las consecuencias. Aun así, Jorge Price no

⁹⁰ La reconstrucción histórica presentada a lo largo de este apartado, además de tomar como referencia los estudios previos de Bermúdez y Duque (2000), se fundamentó en material archivístico de primera mano encontrado en la Sala de Libros Raros y Manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, el Archivo Histórico del Conservatorio Nacional y el Archivo General de la Nación. Datos precisos como la fecha de graduación de Oreste Sindici, entre otros, fueron tomados de los registros académicos, anuarios, cartas e informes de gestión conservados en dichos archivos.

⁹¹ Así lo reseña el mismo Jorge Price en su *Memoria histórica del fundador y director de la Academia Nacional de Música: desde su fundación hasta diciembre de 1887*, publicada en 1888 en Bogotá (v. Bibliografía).

⁹² Su ensayo «Desde la formación de la República hasta el Radicalismo Liberal (1830-1886)» (v. Bibliografía) ofrece una serie de reflexiones alrededor de las posturas ideológicas que impulsaron el individualismo y los procesos de secularización de la sociedad colombiana a lo largo del siglo XIX, generando un impacto inmediato en los ámbitos social, político, económico, literario y artístico.

contemplaba la posibilidad de dar fin a la Academia Nacional de Música. De esto también dejó testimonio en sus memorias:

... reuní a los Profesores y les propuse el plan de continuar las tareas de la Academia, suplicándoles prestasen gratis sus servicios durante el estado de guerra. Todos aceptaron la idea, y se presentó al Gobierno una petición para autorizar la apertura de la Academia y el ofrecimiento de parte de todos los empleados de ella de servir gratis durante la guerra (...) Los alumnos eran detenidos en las calles por las patrullas, y varias veces se escaparon de ser llevados presos á los cuarteles. Otros, para salvarse de estas contingencias, se alistaron en el Ejército, y logré que los Jefes de los Cuerpos en que habían sentado plaza, permitiesen que ellos asistieran á la Academia; obteniendo, para los demás, del señor Gobernador de Cundinamarca, las boletas de exención del servicio militar en cambio de que cumplieran con sus deberes de discípulos del Instituto. (Price, 1988: 24-25)

El trabajo de Price lograría extender la existencia de la Academia Nacional y recuperaría el apoyo gubernamental después de la guerra, pero la buscada alianza entre las Bellas Artes y la Universidad Nacional no se consolidaría sino hasta 1936, veintiséis años después de que la academia se hubiera transformado en el Conservatorio Nacional (Bermúdez, 2006). Es notable, aun así, el progreso que vería la Academia en los años inmediatamente posteriores a la guerra. En 1887, por ejemplo, la institución contó con la fundación de su sección femenina, la cual aun sin contar con un apoyo económico del gobierno como sí lo tenía la masculina, pudo con recursos propios formar a las primeras mujeres profesionales en música del país:

Hacía mucho que mi ánimo estaba preocupado con el establecimiento de las clases para señoritas en la Academia, y aunque muchas personas me predijeron que esta sección sería de difícil organización, no ha sucedido así, pues me cupo en suerte el que hubiera aceptado la Dirección de ella, la señora Doña Carmen Gutiérrez de Osorio, ornato de la sociedad bogotana y afamada Profesora de Canto, quien inmediatamente fue secundada por las señoras Doña Trinidad Plata de Gutiérrez, Doña Virginia París y Doña María de Jesús Olivares, y á los 3 días de haberse empezado las clases, esta sección presentaba el aspecto de una antigua institución, por la disciplina y orden con que funcionaban todas las clases. (Price, 1888*b*: 53)

1.3.5.2. Avances y funcionamiento de la Academia de acuerdo con el Anuario de 1894

Ellie Anne Duque (2000: 136) menciona la existencia de dos anuarios completos en los que Jorge Wilson Price explica con detalle el funcionamiento de su academia entre los años 1888 y 1889. Omite, sin embargo, el Anuario de 1894, donde se revela información de suma importancia para comprender el desarrollo de la institución tras doce años de su fundación, y el alcance logrado por su sección femenina.

Nos concentraremos a continuación en un análisis interpretativo de la información encontrada en dicho anuario⁹³, y en algunos intercambios de correspondencia entre la academia y el Ministerio de Instrucción Pública. Con estos recursos se facilita la comprensión del estado y desarrollo de la institución en la transición de siglos, un tema que a pesar de ser frecuentemente citado en la bibliografía especializada, aún no cuenta con ninguna publicación que lo explique con suficiente detalle y profundidad.

La institución contaba con un número considerable de estudiantes, que para el año en cuestión constaba de 68 mujeres inscritas en la Escuela de Señoritas y 93 alumnos inscritos en la sección masculina, aunque se resalta que 5 mujeres y 12 hombres se habrían retirado posteriormente. Si se compara con el total de 36 alumnos inscritos en 1882, es evidente que la institución había cobrado rápidamente importancia.⁹⁴

No obstante, a pesar de la buena demanda que los números sugieren, las condiciones no parecen haber sido las mejores para el fomento de la actividad cultural y la muestra pública de los resultados de la academia. Dirigiéndose al ministro, el

⁹³ Una copia del anuario de la Academia Nacional de Música de 1894 se encuentra en el Archivo General de la Nación en Bogotá (Caja 4, Carpeta 2, Folio 17), en la documentación correspondiente al Ministerio de Instrucción Pública. El informe en cuestión corresponde al período académico entre Febrero 1 y Noviembre 29 de 1894.

⁹⁴ El número de estudiantes de cada año escolar durante los primeros cinco años de la institución aparece registrado en la *Memoria histórica del fundador y director de la Academia Nacional de Música: desde su fundación hasta diciembre de 1887*, publicada por Jorge Price en 1888 y presentada a manera de informe ante el Ministerio de Instrucción Pública.

informe especifica que durante todo el año no hubo conciertos públicos «por razones conocidas de Su Señoría», pero menciona las cinco sabatinas o conciertos privados que fueron presentados a lo largo del año para los padres y amigos de los estudiantes. Teniendo en cuenta que en el mismo anuario se subraya la importancia de llevar a cabo estas sabatinas mensualmente, se pueden inferir dos posibles causas para la escasa frecuencia de conciertos durante ese año: o no se contaba con los espacios suficientes para ofrecer todos los eventos planificados, o los estudiantes no siempre alcanzaban el nivel exigido para presentarse públicamente con la frecuencia esperada.

Parecería incluso que la administración de la Academia careciera de un rigor y de una proyección profesional lo suficientemente fuertes como para exigir de sus estudiantes su máximo rendimiento, pues como justificación de lo antes mencionado el informante subraya las ventajas de los conciertos privados sobre los públicos, afirmando que:

1. Es un beneficio no tener que perder el tiempo en la preparación que requiere un concierto público.
2. El concierto privado estimula a los alumnos por medio de la calificación que de él obtienen.
3. El estudiante no se ve sometido al nerviosismo y ansiedad que caracterizan a los principiantes.

No se pretende saltar a la conclusión de que la Academia carecía de una buena calidad educativa, pues como se verá más adelante son muchas las figuras importantes que estudiaron en ella y que marcaron un progreso significativo en el devenir tanto de la música como de la formación musical en Colombia. Pero es claro que la institución tenía por delante un gran camino por recorrer en materia de exigencia y rigor académico. Tal vez a esto se deba el hecho de que Jorge Wilson Price haya incluido en el anuario su intención de renunciar a la dirección de la Academia, argumentando que posiblemente había llegado el momento de ser remplazado por alguien que impulsara su desarrollo con mayor agilidad:

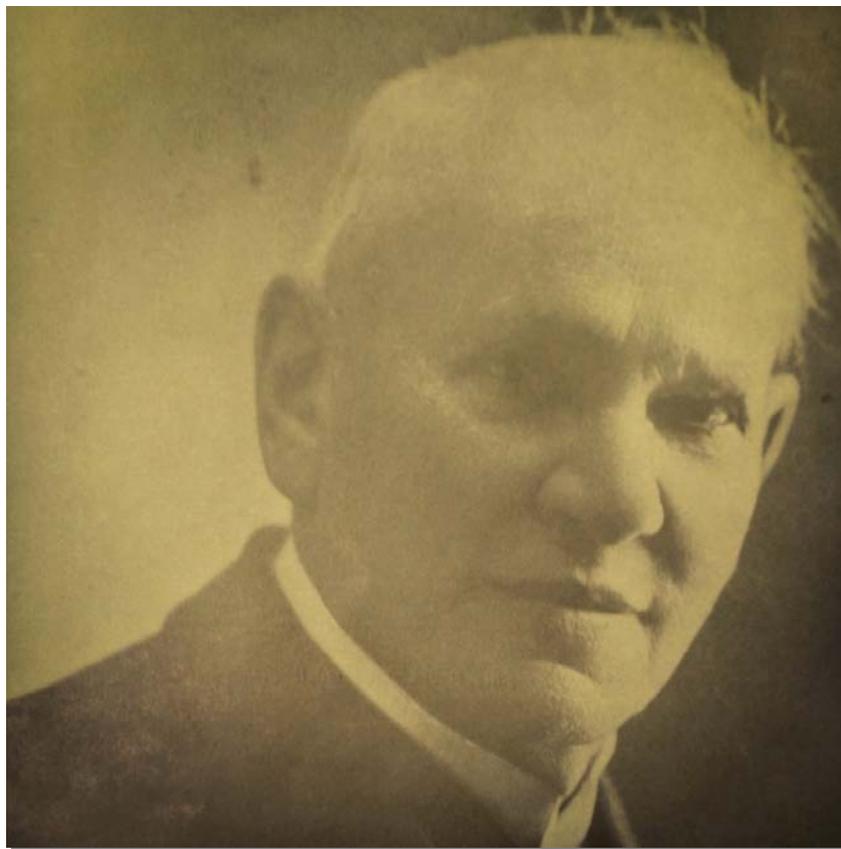
Estando yá la Academia en el estado floreciente á que yo deseaba llegara; habiendo ella formado maestros que la honran; y considerando yo que tal vez pueda

progresar más rápidamente que bajo mi humilde dirección, creo de mi deber decir á Su Señoría que considero terminada la misión que me propuse hace trece años, y haré dimisión del honroso cargo que desempeño en el momento que el Gobierno lo crea conveniente. Reiterando á Su Señoría mis expresivas gracias por todas las pruebas de confianza que se ha servido dispensarme, quedo de Su Señoría, á quien Dios guarde largos años, muy atento y seguro servidor.

Jorge W. Price, Director. Bogotá, 31 de Diciembre de 1894.⁹⁵

Figura I.16.

Retrato de Jorge Wilson Price. Autor desconocido.⁹⁶



Incluso en medio de las dificultades que la Academia Nacional de Música, como cualquier institución consagrada al arte, tenía que enfrentar en un país poco acostumbrado a darle a esta formación la importancia que merece, fueron muchos los estudiantes cuyo legado artístico ha quedado consignado en la historia de Colombia y cuyos aportes a la escuela determinaron el futuro de la disciplina. Nombres como

⁹⁵ Trascrito a partir de la carta publicada en Price, Jorge Wilson, *Anuario del año académico de Febrero 1 a Noviembre 29 de 1894*, Imprenta de La Luz, Bogotá, 1895.

⁹⁶ Imagen tomada del *Boletín Latinoamericano de Música*, vol. IV (1938: 536).

Santos Cifuentes, Emilio Murillo, María Gutiérrez, Pedro Morales Pino y Guillermo Uribe Holguín, entre otros, sobresalen dentro de una extensa lista que corrobora esta afirmación.

Santos Cifuentes (1870-1932), por ejemplo, es uno de los estudiantes más mencionados en el anuario de 1894.⁹⁷ Aunque ya había recibido su titulación como contrabajista por parte de la Academia en 1890, y se desempeñaba en ella como profesor de su instrumento y de armonía, fue justo en 1894 cuando presentó su examen final para la cátedra de composición y recibió con una excelente calificación su segundo diploma. En el listado del cuerpo de profesores del anuario, aparece además el nombre de Cifuentes como catedrático de teoría y solfeo de la sección de señoritas.

Se hace mención además de un Tratado de Armonía utilizado por Cifuentes en sus clases, y que posiblemente tendría el privilegio de ser publicado internacionalmente por una casa editorial londinense. Efectivamente, el texto fue publicado en 1896 por Novello, Ewer & Compañía⁹⁸ gracias a la financiación de Jorge W. Price y de José Manuel Goenaga, y representa un ejemplo relevante sobre el nivel teórico que se pretendía implementar en la Academia. El prólogo, escrito en Bogotá el mismo año de la publicación, critica los métodos de enseñanza teórica basados exclusivamente en el uso de bajo cifrado, argumentando que limitan al estudiante al impedirle reconocer otros recursos del manejo tonal contemporáneo:

Por el presente tratado el discípulo aprende á componer desde la primera lección, teniendo por norma las leyes de la Tonalidad moderna, en las cuales está basado; el maestro comprende también desde el principio las dotes de sus alumnos, y el genio creador encuentra mayor expansión á medida que va conociendo los recursos del arte. (Cifuentes, 1896)

El plan curricular de la Academia Nacional de Música partía de modelos educativos procedentes de conservatorios europeos como Londres, París, Bruselas,

⁹⁷ Op. cit.

⁹⁸ Una copia se conserva en la Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la ciudad de Medellín, perteneciente a la Universidad EAFIT. El material completo puede ser consultado en versión digital en www.bdmusica.eafit.edu.co.

Madrid, Frankfurt y Leipzig (Duque, 2000: 138). Los textos y métodos utilizados, de acuerdo con el Plan de Estudios de 1890,⁹⁹ incluyen autores como Cummings, Quicherat, Randegger, Concone, Panseron y Panofka en la lista de materiales para las cátedras de teoría y solfeo. En dicho documento no se registra ninguna mención de una cátedra de historia de la música, pero se enfatiza la importancia de componentes teóricos como el análisis de progresiones armónicas, modalidad, ejercicios de armonización de bajos dados y corales y la realización en teclado de bajos cifrados.

Figura I.17.

Portada de la primera edición del Tratado de Armonía de Santos Cifuentes.¹⁰⁰

Aunque este plan de 1890 todavía estuviera fundamentado en manuales teóricos extranjeros, iniciativas posteriores como la publicación del *Tratado de Armonía* de Cifuentes muestran el interés por proponer alternativas resultantes de la experiencia práctica e investigadora del profesorado, sin limitarse a reproducir pasivamente los programas foráneos. En palabras de Pardo Tovar (1959: 69):

No menos de 23 obras didácticas, de autores colombianos, o traducidas por colombianos, se publicaron en la segunda mitad del siglo XIX. Casi todas debidas a don Jorge W. Price y a sus colaboradores. Lo que demuestra el entusiasmo colectivo de estos lejanos y meritorios civilizadores musicales.

No es entonces sorprendente que el columnista Pedro Verón, tras la ceremonia de graduación de Cifuentes, lo hubiese llenado de elogios en su reseña publicada en *El Correo Nacional* el 9 de Noviembre del mismo año.¹⁰¹ Cabe destacar además que, en la misma publicación, Verón destaca también la figura de María Gutiérrez, pianista e instructora de piano de la Academia, quien tras superar las difíciles pruebas de lectura a primera vista e interpretación de obras de alta exigencia técnica recibió en la misma ceremonia su diploma profesional como instrumentista, convirtiéndose así en la primera mujer en recibir dicho título en el piano. Citando las palabras de Jorge W. Price al momento de entregar a María Gutiérrez la medalla de oro en su grado, la reseña de Verón recuerda:

Habéis dado al bello sexo colombiano un noble ejemplo de perseverancia durante seis años de labor, coronando en esta noche vuestros estudios académicos con el brillante éxito que os ha merecido el título y diploma de maestra en el arte del pianoforte. Tenéis, además, la gloria de ser la primera alumna del instituto que obtiene este título. (Price, cit. por Verón, 1894)

Observemos que la financiación de la academia no siempre había contado con un patrocinio estable por parte del gobierno, a pesar de haber sido reconocida como una institución oficial cuyo funcionamiento debía ser fomentado por el Ministerio de Instrucción Pública. Duque (2000: 137) subraya que el mismo Jorge W. Price se vio

¹⁰¹ Verón, Pedro, *El correo nacional* [Columna de Diario], 9 de Noviembre de 1894.

en la necesidad de sostener la academia aportando sus propios recursos, en vista del déficit que anualmente resultaba de la insuficiente ayuda estatal.

Aun así, no habría sido posible para Price suplir los gastos necesarios para los salarios de los profesores, la logística de la institución, la adecuación de espacios para clases y conciertos y, por supuesto, la compra de nuevos instrumentos. Todas estas razones, sumadas a la Guerra de los Mil Días (1899-1902) que azotó violentamente a Colombia y resultó en la pérdida nacional del entonces Departamento de Panamá, dejaron un panorama muy poco propicio para el sostenimiento de la academia, que tuvo que cerrar sus puertas desde 1899 hasta 1905 (Duque, 2000: 136).

A pesar de que Jorge W. Price había manifestado desde 1894 su posible dimisión del cargo de director, la documentación de todos estos años incluso alrededor del conflicto nacional revela su interés por gestionar soluciones que evitaran la disolución de un proyecto tan importante para la cultura de Bogotá y del resto del país.

En una carta fechada el 8 de Octubre de 1903 (v. Apéndice 2.1), Price se dirige al Ministro de Instrucción Pública con el ánimo de exponer las bases que considera necesarias para la posible reapertura de la academia en Febrero de 1904. Siendo consciente de la realidad que atravesaba entonces la nación, Price admite que a pesar de la insistente demanda por parte de personas interesadas en la reapertura de la Academia, consideró «un deber no agravar al Tesoro con el costo de un Instituto que si bien beneficio y provechoso, no era del todo indispensable».¹⁰² Sin embargo, en vista de las pocas esperanzas de un mejoramiento económico para el país y para el fomento cultural, y de la necesidad de satisfacer la creciente demanda de estudios musicales, Price decidió proponer los siguientes puntos con respecto a la nueva Academia:

1. Debe ser instituto de enseñanzas superiores y para resumirlo, en una palabra, verdadera academia.

¹⁰² Price, Jorge Wilson, «Carta dirigida al Ministerio de Instrucción Pública», (Octubre 8 de 1903), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Instrucción Pública. Actividades culturales / Informes*, Carpeta 2, Caja 4, Folio 63.

2. El número de becas ó enseñanzas gratuitas debe ser limitado y concedidas sólo á personas que reúnan las condiciones reglamentarias que se fijarán (entre ellas examen previo y fianza).
3. Todos los demás alumnos y alumnas pagarán una pensión anual que se dividirá entre los profesores de las respectivas clases y la Academia en la proporción que se disponga en el Reglamento.¹⁰³

Es posible que la lista de condiciones aquí expuesta no incluya todas las que Price tenía en mente, pues el manuscrito original de esta correspondencia conservado en el Archivo General de la Nación parece estar incompleto. Esto se infiere teniendo en cuenta que todas las otras cartas escritas por Price al Ministerio aparecen debidamente suscritas al final de la página, pero sin ser éste el caso es muy factible que parte del documento original se haya extraviado.

La Academia lograría su reapertura definitiva en 1905 bajo la dirección de Honorio Alarcón (1859-1920) y posteriormente de Andrés Martínez Montoya (1869-1933). El primero, como se mencionó anteriormente, venía con una sólida formación musical adquirida en los conservatorios de París y de Leipzig, aunque era consciente de los pocos recursos a los que podía aspirar como director de la Academia en Colombia. Esto se puede corroborar en su solicitud de suministros presentada el 17 de Abril de 1905 ante el Ministerio de Instrucción Pública, en la que humildemente escribe:

Me permito manifestar á U. que en este Instituto se necesitan por lo menos, por ahora, cuatro pianos de regular calidad. Hoy por hoy no es posible esperar a conseguirlos por medio de un pedido a Europa. Relativamente baratos se pueden conseguir unos tres en esta ciudad, pero ya con algún uso.¹⁰⁴

La documentación relacionada con la historia de la Academia Nacional de Música nos permite inferir que, al igual que muchos conservatorios europeos contemporáneos, las cátedras impartidas se concentraban en la enseñanza de técnica

¹⁰³ *Ibíd.*

¹⁰⁴ Alarcón, Honorio, «Carta dirigida al Ministerio de Instrucción Pública», (Abril 17 de 1905), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Instrucción Pública: Suministros*, Carpeta 3, Caja 19, Folio 8.

instrumental o vocal, teoría y composición, además de la conformación de ensambles con el fin de fomentar la interpretación de repertorios orquestales y de cámara.

Se mencionó previamente que modelos excepcionales como el del Conservatorio de París enfatizaban además la importancia de una cátedra de historia de la música, pero al igual que la mayoría de conservatorios del siglo XIX ésta no parecía ser una prioridad en el plan de estudios de Colombia. No obstante, presentaremos a continuación algunos de los aportes colombianos a los estudios históricos de la música, que paralelamente con el desarrollo extranjero de la musicología dejarían en nuestro país un material de investigación digno de valoración.

1.3.6. Investigación, teoría e historia de la música en Colombia en la segunda mitad del siglo XIX

1.3.6.1. Paralelismo entre el desarrollo decimonónico de la Musicología dentro y fuera de Colombia

La segunda mitad del siglo XIX contó fuera de Colombia con propuestas académicas y hallazgos científicos que determinarían el futuro de la historia y ciencias de la música, gracias a un creciente interés por reconocer su potencial investigador y discursivo. Ya en 1863, el crítico e historiador de música alemán Karl Franz Friederich Chrysander (1826-1901) había planteado la posibilidad y necesidad de tomar la música como objeto de estudio científico, proponiendo como denominación de la disciplina el término *Musikwissenschaft*,¹⁰⁵ que en nuestra lengua reconocemos como “musicología”.

Veinte años más tarde, el musicólogo bohemio-austríaco Guido Adler (1855-1941) organizaría la disciplina en un modelo bipartito que diferenciaba la musicología histórica de la sistemática, atribuyendo a la primera el estudio de materiales paleográficos, organológicos e historiográficos, y a la segunda la investigación de

¹⁰⁵ Chrysander, Friedrich, *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1863.

leyes específicas de la teoría, técnica y estética musicales.¹⁰⁶ Si a esto se suman la invención del gramófono por parte de Thomas Alva Edison (1877), el sistema *cent* de Alexander Ellis (1885) para identificar el espectro microinterválico del sonido, los estudios sobre melodías indígenas por parte de Carl Stumpf (1886) y los drásticos cambios contra la percepción convencional de la tonalidad en compositores como Richard Wagner (1813-1883) y Claude Debussy (1862-1918), es evidente que la segunda mitad del siglo XIX comenzaba a generar un escenario propicio para concebir el arte de la música como un enigma que, a pesar de su extensa historia, aún ofrecía mucho por explorar.

Colombia para aquel entonces había logrado el reconocimiento oficial de su Academia Nacional de Música, pero tendría que esperar al siguiente siglo para ver los primeros pasos contundentes en materia de fomento gubernamental e institucional para la investigación musical; sin que esto quiera decir, como se verá más adelante, que la musicología haya tenido ni tenga en la actualidad el protagonismo que merece en medio de la riqueza patrimonial de este país.

Sin embargo, Colombia sí contó en el siglo XIX con contribuciones muy significativas en materia de historicismo, crítica, teoría y otros campos de investigación relevantes para la música. Desde mediados de siglo, obras como las *Lecciones de música*,¹⁰⁷ un manual teórico publicado en Bogotá por Alejandro Agudelo (1858), evidencian un manejo completo de conceptos técnicos de la música, además de ofrecer en este caso una introducción que demuestra el interés del autor por reseñar los sucesos más importantes de la historia de la música occidental. A pesar de la mentalidad del momento, llama la atención la aclaración plasmada sobre la portada de la obra en la que se destina su uso tanto a hombres como mujeres, sobre todo si se tiene en cuenta que aún faltaban 29 años para que Colombia viera su primera escuela oficial consagrada a la formación musical femenina:¹⁰⁸

¹⁰⁶ El modelo clásico de Adler fue interpretado con detalle por figuras posteriores como Hans-Heinz Dräger (1955). En la categoría sistemática se incluía el estudio de músicas no europeas, lo que se reconocía tradicionalmente como “musicología comparativa” o *Vergleichende Musikwissenschaft*.

¹⁰⁷ También se conserva una copia completa de esta obra en la Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la ciudad de Medellín, perteneciente a la Universidad EAFIT. El material completo puede ser consultado en versión digital en www.bdmusica.eafit.edu.co.

¹⁰⁸ En 1887, la Academia Nacional de Música abrió su Sección de Señoritas. La escuela contó con importantes figuras de la enseñanza musical como Carmen Gutiérrez de Osorio y María Gutiérrez, entre otras.

Obra puesta al alcance de los aficionados de ámbos sexos, i adecuada, por su método i claridad, para el estudio i enseñanza de este hermoso ramo de las bellas artes. (Agudelo, 1858)

Figura I.18.

Fotografía de la Sección Femenina de la Academia Nacional de Música [s.f.], publicada en el IV volumen del *Boletín Latinoamericano de Música*, (1938: 535).



Por otra parte, el reconocimiento gubernamental de la Academia Nacional de Música fue probablemente el factor más determinante en la motivación que su cuerpo de profesores manifestaría para la escritura y publicación de obras cuya primera finalidad consistiría en ofrecer manuales de estudio para sus estudiantes, pero que gracias a su calidad contaron en algunos casos con difusión tanto nacional como internacional; tal fue el caso del ya mencionado *Tratado de Armonía* de Santos Cifuentes (1896).

Al igual que dicha publicación, no era extraño que los profesores de la Academia plantearan propuestas innovadoras que no se limitasen a reproducir

literalmente los materiales utilizados por otras escuelas, aunque como se mencionó anteriormente era clara la influencia de distintos conservatorios europeos en el plan de estudios establecido. Tal vez uno de los ejemplos más interesantes al respecto fue la publicación *Arte de leer, escribir y dictar música* (1885)¹⁰⁹ del poeta y músico Diego Fallon (1834-1905), cuyo objetivo principal consistía en presentar nuevas herramientas de notación musical fundamentadas en un sistema alfabético para simplificar los procedimientos convencionales de escritura.

Figura I.19.

Ejemplo del sistema de escritura musical propuesto por Diego Fallon en *Arte de leer, escribir y dictar música* (1885).¹¹⁰

que ello implicase la ausencia de propuestas locales adaptables a las necesidades de Colombia. Como lo expone Diana Ceballos (2011) en su análisis sobre la política y sociedad decimonónicas en el país:

... antes de hablar de “imitación” o de “recepción” de modelos e ideas europeas, sería más adecuado hablar de apropiación, porque además del interés en los aspectos propiamente académicos, había un interés práctico en aplicar las ideas aprendidas dentro de un espíritu de modernización, con el propósito de “desarrollar” el país y llevarlo por la vía del “progreso” hacia una verdadera “civilización”... (Ceballos, 2011: 205)

1.3.6.2. Primera tentativa de reconstrucción histórica de la música en Colombia por Juan Crisóstomo Osorio

En 1879, Colombia vio su primera publicación de carácter histórico-musical en la colección *Repertorio Colombiano*. Se trataba de los «Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia» de Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte (1836-1887)¹¹¹, una obra que, de acuerdo con Ellie Anne Duque (2000: 157), constituye un primer intento de ofrecer un material de corte musicológico en el país.

La introducción del texto de Osorio contiene una reflexión interesante sobre los instrumentos musicales de los pueblos indígenas y sus posibles funciones sociales y religiosas en el marco precolombino. Aunque el autor reconoce la escasez de fuentes y la atribuye al desinterés de los primeros conquistadores, rescata los nombres de cronistas como Zamora, Cassani y Castellanos entre las pocas figuras que dejaron testimonios relacionados con las prácticas musicales de los grupos aborígenes.

Es interesante notar la temprana asociación que establece Osorio¹¹² entre las escalas musicales de los indígenas y aquéllas utilizadas por pueblos orientales de países como India y China. Teorías sobre la posible conexión entre prácticas de Oriente y lenguajes prehispánicos como consecuencia de la antigua expansión

¹¹¹ Osorio, Juan Crisóstomo, «Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia», *Repertorio Colombiano*, Tomo III, Bogotá, 1879, n.º 5, págs. 161-178.

¹¹² Op. cit.

demográfica a través del Estrecho de Bering siguen generando inquietudes incluso entre investigadores de nuestros días, como hace pocos años lo planteó la etnomusicóloga Isabel Aretz (1909-2005) en su obra *Música prehispánica de las altas culturas andinas* (2003).

Figura I.20.

Fotografía de Juan Crisóstomo Osorio.

Autor: Julio Racines (c. 1860). Colección: Alba Osorio de Luzardo.¹¹³



Osorio (1879a: 67-70) procede a relacionar algunos géneros musicales de Colombia con sus posibles orígenes etnográficos. Comenzando por el bambuco, un aire musical andino que entre los siglos XIX y XX fue reconocido como emblema

¹¹³ Imagen tomada de Bermúdez, Egberto, *Historia de la música en Santafé y Bogotá: 1539 – 1938*, Bogotá, Fvndación de Mvsica - Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000, pág. 157.

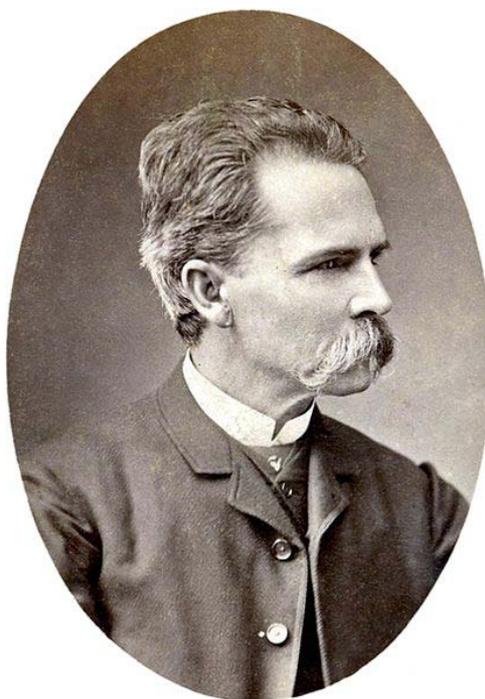
nacionalista, el autor afirma que «fue importado al Cauca¹¹⁴ por los esclavos africanos oriundos de Bambuk» (Osorio, 1897a: 68). Actualmente reconocemos que dicha asociación no va más allá de la similitud entre los términos “bambuco” y “Bambuk”, pero vale la pena resaltarla para identificar en este caso una inconsistencia en materia de metodología. Muy seguramente Osorio, al igual que muchos autores colombianos de su época, había tomado esta afirmación basándose en el célebre pie de página escrito por Jorge Isaacs (1867) en su novela costumbrista *María*:

Historiadores y geógrafos, como Cantú y Malte-Brun, dicen que los negros africanos son en extremo aficionados a la danza, cantares y músicas. Siendo el *bambuco* una música que en nada se asemeja a la de los aborígenes americanos, ni a los aires españoles, no hay ligereza en asegurar que fue traída de África por los primeros esclavos que los conquistadores importaron al Cauca, tanto más que el nombre que hoy tiene parece no ser otro que el de *Bambuk* levemente alterado. (Isaacs, 1867 [ed.1967]: 244)

Figura I.21.

Fotografía de Jorge Isaacs. Autor desconocido.

Colección: Galería Histórica del Banco de la República de Colombia.



¹¹⁴ Cauca es el nombre de uno de los actuales Departamentos Administrativos del sur-occidente colombiano. En la época de la publicación de Osorio, el mismo término hacía referencia al Estado Soberano del Cauca, pues el país había adoptado una organización de tipo federal bajo el nombre de Estados Unidos de Colombia (1863-1886), diferente al centralismo de la actualidad.

A pesar de la coincidencia entre las dos palabras, no se tiene conocimiento de investigación alguna que hubiese podido ofrecer ni a Isaacs ni a Osorio los fundamentos necesarios para llegar a tal conclusión. Y es que la investigación histórico-musical estaba apenas dando sus primeros pasos en Colombia, y no son pocas las fallas metodológicas que se podrían identificar dentro y fuera del país. De hecho Osorio acertó desde el inicio de su texto al aclarar que sus apuntes, lejos de pretender respuestas definitivas alrededor de la historia de la música en Colombia, constituían más bien un primer acercamiento hacia un tema de interés muy poco explorado hasta entonces.

También llama la atención el enfoque organológico de Osorio al consagrar gran parte de su texto a la identificación y descripción de distintos instrumentos musicales procedentes de distintas regiones colombianas. Sus comparaciones entre aerófonos encontrados en el país con chirimías de España, su reconocimiento de la existencia de marimbas en Congo similares a las encontradas en Colombia y su mención de la influencia árabe en la música española que dejaría su sello en la de América demuestran el interés del autor por aplicar su conocimiento de otras músicas del mundo a sus observaciones locales.

Además de estos apuntes históricos, la actividad investigadora de Crisóstomo Osorio había dejado testimonio de su interés por la música ya desde 1867, año correspondiente a la publicación de su *Diccionario de música*,¹¹⁵ obra pionera en Colombia dentro de su categoría. Curiosamente, el año de 1867 coincide con la publicación de varios textos de interés para el estudio socio-histórico de la música y de la literatura en Colombia; además de la ya citada novela *María* de Jorge Isaacs, el año en cuestión vio la impresión de importantes ensayos como «El bambuco» de José María Samper (1828-1888)¹¹⁶ y «Poesía popular - carácter nacional» de José María Vergara y Vergara (1831-1872)¹¹⁷, sin olvidar que estos dos últimos autores se

¹¹⁵ Osorio, Juan Crisóstomo, *Diccionario de música*, Bogotá, Imprenta Gaitán, 1867.

¹¹⁶ Samper, José María, «El Bambuco» [1867], en Bermúdez, Egberto y Cortés, Jaime (eds.), *Musicología en Colombia: una introducción*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2001, Documentos de Historia y Teoría: Textos, 5, págs. 57-64.

¹¹⁷ Vergara y Vergara, José María, «Poesía popular – carácter nacional (conclusiones)» [1867], en Bermúdez, Egberto y Cortés, Jaime (eds.), *Musicología en Colombia: una introducción*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2001, Documentos de Historia y Teoría: Textos, 5, págs. 39-56.

desempeñaron también como profesores de la naciente Universidad Nacional de Colombia, fundada en el mismo año (Bermúdez, 2006: 15).

1.3.6.3. Crítica de José Caicedo y Rojas en torno a la cultura musical de Bogotá a finales de siglo

Los escritos de Osorio ofrecen un material cuyo contenido se puede vincular coherentemente con la obra que el literato José Caicedo y Rojas (1816-1898) publicaría más tarde bajo el título «Estado actual de la música en Bogotá» (1886).¹¹⁸ La experiencia de Caicedo y Rojas como presidente de la Sociedad Filarmónica y posteriormente como miembro del Consejo Directivo de la Academia Nacional de Música le permitía asumir una posición analítica con relación al desarrollo y fomento de la música en la capital.

El texto en cuestión podría reconocerse como una de las fuentes más realistas y reveladoras de la preocupante situación que se vivía en Bogotá, no sólo en materia de formación de músicos profesionales sino también en temas como el gusto por la música, la recepción del público y la incoherencia del repertorio escogido para celebraciones especiales. Si bien existía una Academia Nacional de Música y se podía escuchar en Bogotá una variada selección de obras de grandes compositores nacionales y extranjeros, Caicedo y Rojas subraya la falta de cultura musical de los capitalinos, en general.

Con relación a la música sacra el autor señala que, aparte de la catedral, cualquier otro templo de Bogotá caía fácilmente en la profanación del repertorio religioso por escoger para la liturgia fragmentos de óperas, melodías seculares o recursos de ornamentación que nada tenían que ver con el contexto de la Iglesia. Apoya su argumento citando a ensayistas como Feijoo y Rousseau, además de transcribir algunos apartados del *Reglamento para la Música Sagrada* aprobado por el Papa León XIII en 1884. Como se verá más adelante, su crítica en este sentido no tuvo mayor impacto en realidad cultural de la ciudad, pues figuras del siglo XX como

¹¹⁸ Caicedo y Rojas, José, «Estado actual de la música en Bogotá», *El Semanario*, Bogotá, 1886, n.º 5 y 6.

Antonio María Valencia (1902-1952) se vieron en la necesidad de enfatizar la misma problemática de la profanación en la música religiosa, como se puede observar en sus apuntes de 1932 (v. 2.1.5.2).¹¹⁹

Figura I.22.

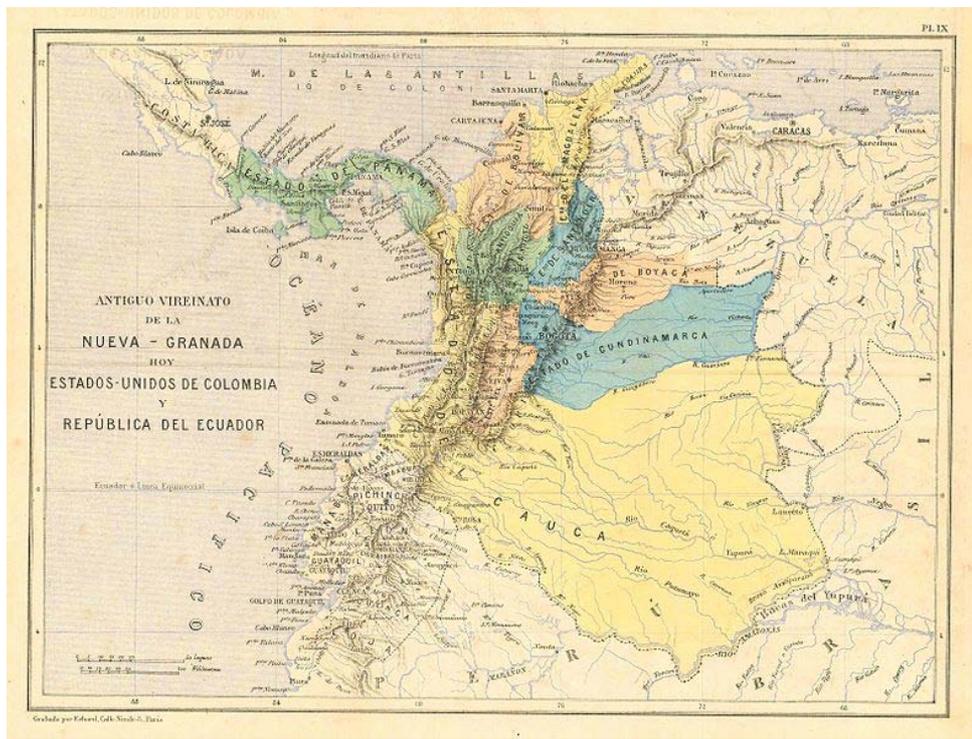
Fotografía de José Caicedo y Rojas. Autor desconocido.
Colección: Galería Histórica del Banco de la República de Colombia.

De forma similar, Caicedo y Rojas cuestiona el nivel de ejecución tanto de la música militar como doméstica, subrayando en esta última la pobre exigencia de repertorio en los aprendices a pesar del alto número de pianos adquiridos por múltiples familias de la ciudad. En pocas palabras, su texto, a diferencia del de Osorio, revela un tono crítico en el que se manifiesta una fuerte preocupación por el futuro cultural de Bogotá, además de señalar enfáticamente la falta de unidad de sus escuelas y profesar un devenir incierto para las nuevas generaciones:

Tenemos algunos excelentes profesores y no pocos aficionados; pero en vez de unirse para formar una sola confraternidad, una sola familia, una liga, no ofensiva ni defensiva, sino liga y asociación de trabajo y de estudio, como sucede en todos los países civilizados, han pretendido formar una especie de *federación* ó *desfederación*, á manera de lo que sucedió en el orden político.¹²⁰ (Caicedo y Rojas, 1886 [ed. 2001]: 85)

Figura I.23.

Cartografía de los Estados Unidos de Colombia (1863-1886). Grabado por Erhard, 1863.¹²¹



¹²⁰ La comparación con la política hace referencia en este caso al cambio administrativo estipulado por la Constitución de Rionegro de 1863, en la cual se establecía una organización federal para la república. Esta organización se mantuvo hasta 1886 asignándole a la nación el nombre oficial de Estados Unidos de Colombia.

¹²¹ Erhard, *Les États Unis de Colombie: précis d'histoire et de géographie physique, politique et commerciale*, París, Ed. Marpon et E. Flammarion, 1883.

Este documento nos revela por tanto una de las debilidades más graves de la música profesional colombiana a finales del siglo XIX. El autor plasma su preocupación cuando ejemplifica situaciones hipotéticas como la llegada de una gran compañía lírica a Bogotá, pues no habría una orquesta con un número significativo de intérpretes para acompañarla. De acuerdo con su reseña, el error radicaba en los estatutos de las distintas escuelas de música que prohibían a sus estudiantes la participación en eventos que no tuvieran que ver con su respectiva institución.

PARTE II

FORTALECIMIENTO DE LA MÚSICA PROFESIONAL Y DE LA INVESTIGACIÓN EN COLOMBIA Y AMÉRICA LATINA

2.1. MÚSICOS, ESCUELAS Y GESTIONES CULTURALES DE PRINCIPIOS DE SIGLO XX EN COLOMBIA

El panorama político de Colombia a las puertas del siglo XX estuvo marcado por sucesos históricos que desencadenaron un estancamiento en el desarrollo artístico de las últimas décadas. Como se pudo observar en la correspondencia intercambiada entre Jorge W. Price y el Ministerio de Instrucción Pública en 1903, la Academia Nacional de Música se había visto desde 1899 en la infortunada necesidad de detener sus actividades como consecuencia de la Guerra de los Mil Días (1899-1902).

La República de Colombia, que desde 1886 había adoptado un régimen administrativo centralista dejando atrás el orden federal instaurado por la Constitución de Rionegro (1863), se enfrentaba ahora a una coyuntura inestable que resultaba en un agudizado conflicto entre liberales y conservadores (Ceballos, 2011: 165). La consecuente Guerra de los Mil Días, además de causar una crisis económica devastadora para Colombia, implicaría la concentración del Gobierno alrededor de la tensión política desarrollada principalmente en la capital, descuidando su control sobre territorios periféricos y resultando en la pérdida definitiva de la soberanía sobre Panamá.¹²³

Era entonces comprensible que, a pesar de la fuerte demanda de los ciudadanos de Bogotá por retomar la agenda cultural de instituciones como la Academia Nacional de Música, el poder gubernamental aún no se veía preparado para ocuparse detenidamente de este tipo de asuntos. Los maestros Honorio Alarcón y Andrés Martínez Montoya retomarían desde 1905 las tareas interrumpidas de la academia, pero fue necesario esperar hasta 1910 para reconocer un cambio significativo que condicionaría radicalmente el plan de estudios y futuro desarrollo de la institución (Duque, 2000: 140).

¹²³ Hasta 1903, Panamá había formado parte de la República de Colombia.

2.1.1. Disidencias, ambigüedad y disconformidad tras la fundación del Conservatorio Nacional (1910)

2.1.1.1. Confrontaciones en torno al nacionalismo frente a la gestión de Guillermo Uribe Holguín

Tras el regreso a Bogotá del maestro Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), una de las figuras más influyentes y al mismo tiempo polémicas en la historia de la educación musical de Colombia, se gestionó con el Ministerio de Instrucción Pública la reglamentación de un nuevo currículo académico que transformaría la Academia en el nuevo Conservatorio Nacional de Música a partir del 2 de Noviembre de 1910.

Como lo reseña Benjamín Yépez (2002a), Uribe Holguín había iniciado desde 1891 sus estudios en la Academia Nacional de Música, y ya a la edad de 15 años había sido nombrado profesor de violín, sin haber dejado todavía su posición de estudiante. Un dato de esta naturaleza nos permite inferir que, a pesar de los antes mencionados aportes de figuras como Santos Cifuentes y María Gutiérrez, la Academia carecía de un cuerpo de profesores especializado capaz de asumir el elevado nivel de sus estudiantes más avanzados en todas las cátedras impartidas.

La trayectoria de Uribe Holguín como músico y compositor no tardaría en verse enriquecida por experiencias internacionales que le permitirían identificar propuestas musicales que el público colombiano aún no había tenido la oportunidad de conocer. Su contacto con el repertorio wagneriano durante su estadía en Nueva York (1903) y su formación con Vincent d'Indy en la Schola Cantorum de París (1907-1910), afianzaron en él una motivación por reforzar los vínculos entre el Estado y la cultura fomentada por instituciones educativas, gestiones que verían su desarrollo en el naciente Conservatorio.

Una de las problemáticas que generaron mayor número de controversias y discusiones alrededor de la iniciativa de Uribe Holguín radicaba en su decisión de adoptar en el Conservatorio colombiano el modelo curricular de la Schola Cantorum de París (Duque, 2000: 144). Importantes figuras del panorama musical y educativo del momento como Emilio Murillo Chapull (1880-1942), Manuel Ezequiel de la Hoz

(1885-1976), Antonio María Valencia (1902-1952), Gustavo Santos Montejo (1892-1967) y Honorio Alarcón (1859-1920), no tardaron en manifestar su disconformidad frente al hermetismo del fundador del Conservatorio.

Tomando al nacionalismo musical de España como un modelo a seguir en Colombia, Antonio María Valencia defendía la valoración de las músicas populares contradiciendo la decisión de Uribe Holguín de evitar dicho repertorio de su conservatorio. Así lo manifestaba Valencia en sus *Apuntes sobre la educación musical en Colombia*:

El Conservatorio olvida que esos autores [nacionalistas colombianos] vienen a desempeñar entre nosotros el mismo papel que los tonadilleros desempeñaron en España, sirviendo de medio de transición entre los primitivos cantares y los grandes maestros que como Albéniz, Turina y Manuel de Falla, han puesto el arte propio de la península a la vanguardia del arte universal, practicando de tal modo el verdadero nacionalismo artístico, que consiste en aprovechar los temas propios de la raza y del terruño para libertarlos de la limitación geográfica, universalizándolos. (Valencia, 1932b)¹²⁴

Como lo reseña Ellie Anne Duque (2000: 141-143), las primeras décadas en la historia de la nueva institución se vieron entonces marcadas por un ambiente de tensión que derivaría en fuertes confrontaciones ideológicas, y en algunos casos en la fragmentación del cuerpo de profesores, quienes optarían por desvincularse de Uribe Holguín para fundar sus propias escuelas.

Desde sus antecedentes decimonónicos, la educación musical en Colombia había reconocido la coexistencia entre propuestas que conservaban con fidelidad distintos procedimientos de composición de escuelas europeas, y aquéllas en las que primaba el gusto por lo popular mediante obras que delataban la presencia de aires tradicionales colombianos. Aunque en la escena cultural del siglo XIX primaban obras de compositores europeos como Mozart, Beethoven, Rossini, Strauss y Chopin, no estaban ausentes las obras de Manuel María Párraga (1826-1895), Joaquín Guarín (1825-1854) y Pedro Morales Pino (1863-1926), entre otros.

¹²⁴ Valencia, Antonio María, *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*, [Transcripción Digital: Carolina Santamaría Delgado], Bogotá, 1932b.

No obstante, con el nuevo Conservatorio en manos de Uribe Holguín la inspiración en músicas populares y el gusto por las tradiciones folklóricas enfrentarían una amenaza que enardecería los enfrentamientos ideológicos entre un academicismo eurocentrista y el fortalecimiento de discursos concentrados en la búsqueda de una identidad nacional. Las propuestas nacionalistas, lejos de desvincular las herramientas folklóricas de los procedimientos académicos, pretendieron exaltar distintas cualidades de tradición colombiana mediante un repertorio erudito que se mezclaba con melodías, patrones rítmicos y formatos de instrumentación de procedencia primordialmente andina.

2.1.1.2. Propuestas de reconciliación entre la academia y la música popular

Como alternativa a la organización de orquestas sinfónicas desde la primera Sociedad Filarmónica, la Academia Nacional de Música, y ahora el nuevo Conservatorio, surgían otras orquestas fundamentadas en la tradición andina colombiana: las estudiantinas. Principalmente integradas por cordófonos de ascendencia española y sus derivados colombianos, las estudiantinas constituían el marco perfecto para fomentar un repertorio de corte nacionalista que incluyera pasillos, bambucos, pasodobles, danzas, torbellinos y demás aires representativos de nuestra identidad mestiza.

Comparable con el formato instrumental de las tunas tradicionales de España, el protagonismo de cordófonos de pulsación como las bandolas, tiple y requintos colombianos dejaba en evidencia la cualidad hispana heredada en las Américas tras la importación de instrumentos como las bandurrias, laúdes, vihuelas y guitarras.

Pedro Morales Pino y Emilio Murillo encabezaron la lista de compositores que desde la transición de los siglos XIX a XX impulsarían el auge de las músicas nacionales a partir de dichos ensambles. Sobresalen, por ello, los nombres de la “Lira Colombiana” y la “Estudiantina Murillo”, agrupaciones fundadas respectivamente por los dos compositores y cuya proyección alcanzaría escenarios internacionales (Marulanda y González, 1994: 61-70).

La Lira Colombiana, por ejemplo, aparece registrada en múltiples recortes de prensa de Centroamérica y Estados Unidos a partir de 1899, doce años después de su fundación en Colombia. El «Diario de la Mañana» del periódico *La Prensa Libre* de San José de Costa Rica menciona la llegada de la agrupación al país y resalta la buena recepción del público costarricense frente a la propuesta musical colombiana:

El entusiasmo que despertaron las ejecuciones de Morales Pino y sus compañeros, en las jóvenes discípulas de Santa Cecilia y en las señoritas que concurrieron á la velada, rayó en frenesí. ¡Qué dulces debieron sonar a los oídos de los célebres músicos, las palmas de ese auditorio femenino y los gritos de «Viva Colombia; viva la Lira Colombiana» en que prorrumplieron las sensibles y bellas auditoras!¹²⁵

La prensa estadounidense, ya en 1901, hace mención de la Lira Colombiana como un “quinteto de cuerdas”. Aunque originalmente concebida como una orquesta, seguramente se redujo a un pequeño ensamble debido a la falta de recursos que impediría a la totalidad de sus músicos continuar con la gira internacional que ambicionaba Morales Pino. En Septiembre del año en cuestión se leía en *The Illustrated Buffalo Express*:

Morales Pino, the director of the Lira Colombiana, the typical string quintette of South American players, describes in last Sunday's Express, is a versatile man. He is not only an excellent performer on the bandola, but an original and meritorious composer, a writer of poetry and a clever artist with pencil and brush ... Mr Lund's Pan-American orchestra played a gavotte by this composer during its exposition engagement.¹²⁶

¹²⁵ *La Prensa Libre*, San José de Costa Rica, Octubre 5 de 1899.

¹²⁶ *The Illustrated Buffalo Express*, Buffalo, Nueva York, Septiembre 22 de 1901.

Figura II.1.

La Lira Colombiana.

Fotografía: Meliton Rodríguez (Enero 1 de 1900).

Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca.



De igual forma, Emilio Murillo reforzaba a la fama internacional del repertorio culto colombiano basado en aires populares de tradición andina. Sus grabaciones como solista o dirigiendo su Lira Antioqueña en la casa discográfica *Victor* de Estados Unidos desde 1910 dan testimonio de la difusión que el compositor comenzaba a lograr en formatos vocales e instrumentales, desde piezas para piano hasta canciones colombianas acompañadas por la estudiantina. De las grabaciones realizadas entre 1910 y 1917, por ejemplo, la *Victor Encyclopedic Discography of Victor Recordings*¹²⁷ incluye en su catálogo las siguientes:

¹²⁷ El catálogo de la discografía *Victor* se puede consultar por vía electrónica en <http://www.victor.library.ucsb.edu>

Tabla I.

Grabaciones de obras colombianas entre 1910 y 1917 registradas por la Casa Víctor

Código Matriz	Fecha de Grabación	Título	Intérprete Principal	Descripción
B-9577	10/25/1910	La cigüeña	Emilia Vergeri	Cantante femenina y orquesta
B-9578	10/25/1910	Canción de la tarde	Emilia Vergeri	Cantante femenina y orquesta
B-9580	10/25/1910	Morenita	Emilia Vergeri	Cantante femenina y orquesta
B-9587	10/27/1910	Himno republicano de Colombia	Emilia Vergeri	Cantante femenina y orquesta
B-9588	10/27/1910	Matchicha colombiana	Victor Dance Orchestra	Orquesta
B-9589	10/27/1910	El chato	Victor Dance Orchestra	Orquesta
B-9590	10/27/1910	Vals brillante colombiano	Victor Dance Orchestra	Orquesta
B-9722	12/20/1910	Canción colombiana	Emilia Vergeri	Cantante femenina y orquesta
B-9724	12/20/1910	Elvira	Victor Orchestra	Orquesta
B-10466	5/25/1911	Tus pies	Eduardo Baquero	Cantante masculino y orquesta
B-10905	8/16/1911	Los celos	Victor Ecuadorian Orchestra	Orquesta
B-21023	10/31/1917	Canción del aire	Emilio Murillo	Piano solo
B-21024	10/31/1917	Wurlitzer	Emilio Murillo	Piano solo
B-2105	10/31/1917	Margarita	Emilio Murillo	Piano solo
B-21026	10/31/1917	Estudio de pasillo no. 2	Emilio Murillo	Piano solo
B-21027	10/31/1917	Nocturno de las mandolinas	Emilio Murillo	Piano solo
B-21028	10/31/1917	Himno al sol	Emilio Murillo	Piano solo

Desafortunadamente, a pesar del éxito internacional que la música colombiana estaba logrando gracias a la difusión de Morales Pino y Murillo, los estigmas contra el uso de elementos *folk* comenzaban a desencadenar fuertes oposiciones por parte de academicistas como Guillermo Uribe Holguín (Duque, 2000: 143). Su prevención frente a las prácticas folklóricas o, en este caso, a las tentativas de integración entre elementos populares y composiciones eruditas lo llevaron a considerar estas propuestas como una amenaza contra el tipo de formación que pretendía en su Conservatorio.

No son pocas las fuentes que delatan el malestar generado por Uribe Holguín y su renuente posición frente a las músicas de tradición colombiana.¹²⁸ Entre desafiantes argumentos y sus respectivas respuestas, las publicaciones periódicas consignadas en recortes de prensa de los años 1920 y 1930 se sumarían al sinnúmero de cartas intercambiadas entre los principales protagonistas de uno de los episodios más tensos y, por ende, creativos en la historia de nuestra educación musical.

Carolina Santamaría (2007a), etnomusicóloga colombiana especializada en la materia, sustenta que las dos décadas en cuestión se vieron marcadas por discursos ideológicos que insistían en reconocer el valor académico de la música del país en función de su cercanía con Europa. Estos vestigios del poscolonialismo enfatizaban permanentemente la ambigüedad alrededor de la incansable búsqueda de una música nacional. ¿Se trataba de equiparar el nivel de nuestros compositores a las propuestas de sus contemporáneos europeos? ¿O era necesario escarbar en nuestras tradiciones para identificar rasgos de “colombianidad” que luego pasarían a ser exaltados por distintos procedimientos eruditos de composición?

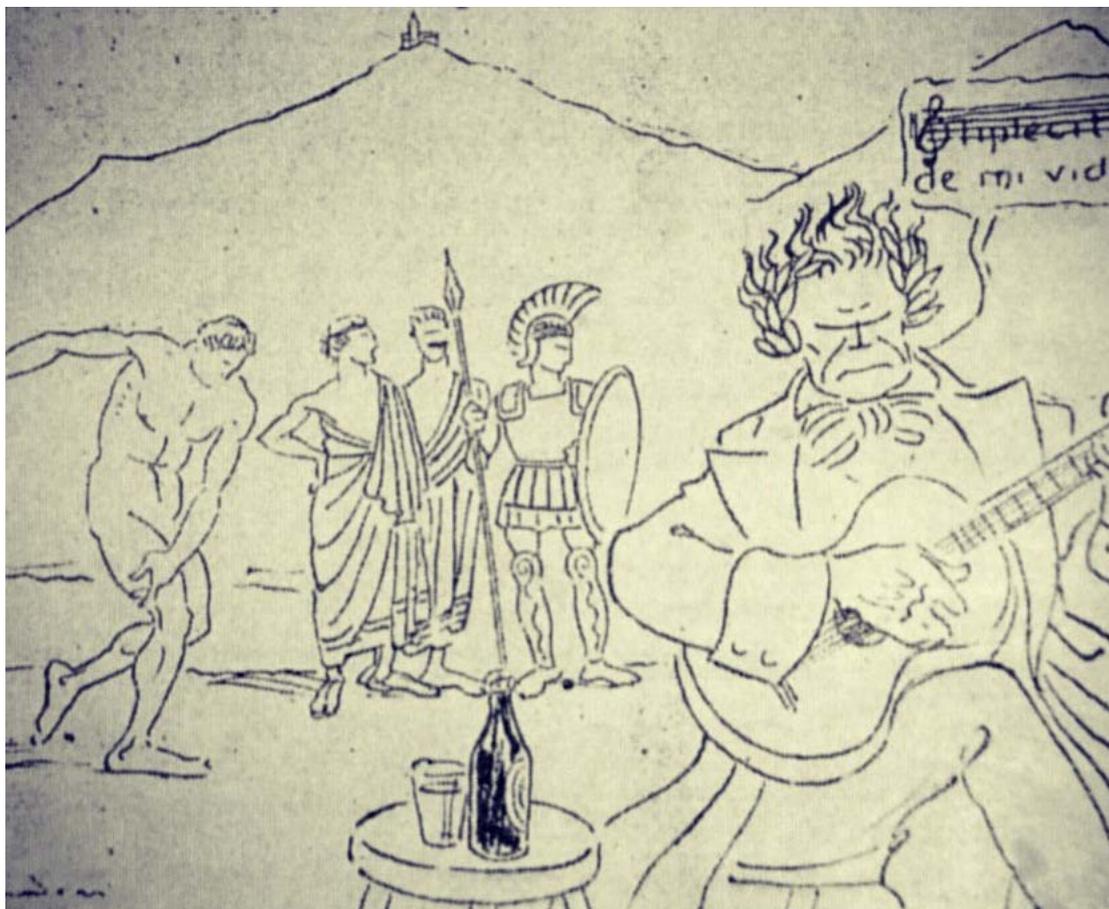
Temeroso del proceso de “contaminación” atribuido a las prácticas populares entre músicos de academia, Uribe Holguín materializó su prejuicio mediante la prohibición absoluta de dicho repertorio dentro del Conservatorio, exigiendo además el uso mandatorio de partituras como protocolo académico (Duque, 2000: 148). Si a esto agregamos su insistencia en aplicar el modelo de la Schola Cantorum de París obviando los posibles beneficios de otras alternativas o, por qué no, la creación de un programa de estudios diseñado específicamente para las necesidades del músico colombiano, es evidente que la reacción de sus colegas no tardaría en manifestarse en desacuerdos y objeción.

¹²⁸ Además de los estudios de Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque (2000), sobresalen también fuentes secundarias que han abordado esta problemática como el artículo titulado «El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la peristencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos» de Carolina Santamaría (2007a; v. Bibliografía). En cuanto a fuentes primarias encontradas a lo largo de nuestra investigación, las disidencias contra Guillermo Uribe Holguín y su administración en el Conservatorio aparecen registradas en cartas escritas por Gustavo Santos, Antonio María Valencia y Manuel Ezequiel de la Hoz, conservadas en su versión manuscrita en el Fondo del Ministerio de Educación Nacional del Archivo General de la Nación.

Figura II.2.

Caricatura de un Beethoven “colombianizado”. Interpreta tiple mientras un grupo de atenienses juega el tradicional Turmequé frente al cerro bogotano de Monserrate.

Autor: Ricardo Rendón. Publicada en el periódico *El Tiempo* en 1930.¹²⁹



La colección de manuscritos pertenecientes a Guillermo Uribe Holguín, conservada en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, incluye numerosas cartas enviadas desde el exterior por Vincent d’Indy, Andrés Segovia, Oscar Esplá, Nicolás Slonimsky, Felipe Pedrell y Joaquín Turina, entre otros.¹³⁰ En esta correspondencia es evidente la admiración que todas estas figuras manifestaban frente a Uribe Holguín, apoyando su gestión en Colombia a pesar de las fuertes críticas que recibía internamente en el país.

¹²⁹ Imagen tomada de Santamaría Delgado, Carolina, «El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos», *Revista de Música Latinoamericana*, n.º 28, 2007a, pág. 12.

¹³⁰ El archivo de documentos pertenecientes a Guillermo Uribe Holguín se encuentra actualmente ubicado en la Colección de Libros Raros y Manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, y consiste de 25 carpetas que incluyen correspondencia, memorias, materiales de estudio, partituras y documentos afines que datan de 1907 a 1960 aproximadamente.

En una de las cartas enviadas por Vincent d'Indy, por ejemplo, se sugiere que Uribe Holguín había comentado previamente las discusiones que venían despertándose en Colombia desde el inicio de su dirección del Conservatorio. Fechada el 15 de Noviembre de 1913 en Nantes, la fuente reza lo siguiente:

Mon cher Uribe,

Merci de l'envoi de votre programme et aussi de l'exécution de ma symphonie qui, j'en suis certain, aura été bonne. Merci aussi de la communication de votre polémique sur le drôle de corps qui vous attaquait, elle m'a beaucoup amusé. Vous avez raison de vous défendre et, ici, la Schola et son enseignement ont des ennemis...¹³¹ (D'Indy, 1913)¹³²

También cartas de compositores como Joaquín Turina evidencian la estrecha relación que sostenía Uribe Holguín no sólo con sus maestros sino con compañeros de su formación en Francia, y es claro que parte del objetivo de estos contactos consistía justamente en difundir nuevas composiciones que permitieran al público colombiano conocer el panorama de la nueva música internacional. No se puede desconocer, en ese caso, la gestión que desempeñó Uribe Holguín en materia de difusión de nuevos repertorios:

Querido amigo Uribe:

Con verdadero gusto recibo su carta y programa del concierto en el que tuvo la amabilidad de incluir mi Procesión del Rocío. Me acuerdo perfectamente de nuestra andanzas por París y también de su boda. Nada sabía del fallecimiento de su señora, ni tampoco de la orientación que había tomado su vida en estos últimos años. Estuve en América hará dos años, pero únicamente en Cuba y en Nueva York. A Falla no le veo nunca; no anda muy bien de salud. Se pasa la vida en

¹³¹ « Mi querido Uribe, gracias por el envío de su programa y también por la ejecución de mi sinfonía que, estoy seguro, habrá sido buena. Gracias también por la comunicación de su polémica sobre el montón de bufones que lo han atacado; me ha divertido mucho. Tiene usted razón en defenderse y, aquí, la Schola Cantorum y su enseñanza tienen sus enemigos...» [Traducción: Mesa Martínez].

¹³² D'Indy, Vincent, «Carta dirigida a Guillermo Uribe Holguín», (Nantes, Noviembre 15 1913), Archivo de Guillermo Uribe Holguín, Biblioteca Luis Ángel Arango, *Colección de Libros Raros y Manuscritos*, Bogotá, Carpeta 5, Folio 4.

Granada, con algunas escapadas á Francia. Con el mayor gusto le enviaré mi retrato un día de estos.

¿Cómo anda la música por Colombia? Alguna que otra vez leo reseñas musicales de Bogotá en revistas de Méjico o de La Habana. Si ocurre algo interesante dígamelo para reseñarlo en periódicos españoles.

Esperando saber de V con frecuencia, mande cuanto guste a su condiscípulo y amigo que le abraza,

Joaquín Turina.

Madrid, 19 - Julio - 1931.¹³³

Figura II.3.

Ejemplares de dos programas de conciertos internacionales con música de Uribe Holguín.¹³⁴

TOWN HALL 113 West 43rd St. New York

Alfredo de SAINT-MALO
Violin Recital
RALPH ANGELL at the Piano
Wednesday aft., NOVEMBER 30th, at 3 o'clock

PROGRAM

- Symphonie Espagnole, Opus 21 Lalo
Allegro non troppo
Andante
Rondo
- Sonate in G minor (for violin alone).....Bach
Largo - Fuga
Siciliano - Presto
- Sonate in B flat major, Opus 39.....G. Uribe Holguin
Born in Bogota (Colombia) 1880
Moderato - Scherzando
Andante tranquilo y expresivo - Allegro non troppo
- (a) Berceuse Fauré
(b) Minstrels Debussy
(c) La Fille aux Cheveux de Lin..... Debussy-Hartmann
(d) Gipsy Airs Sarasate

Steinway Piano

Management, ANNIE FRIEDBERG, Fisk Bldg., 290 West 57th St., New York

Scale of Prices (incl. tax) Box Seats \$2.20 Parquet \$1.65, 1.10, 40c Balcony 60c
Miss Annie Friedberg, Fisk Bldg., 290 W. 57 St., New York
I wish to subscribe for seats, located at \$..... each
for the ALFREDO DE SAINT-MALO VIOLIN RECITAL at TOWN HALL, Wednesday
aft., November 30, 1938. Enclosed find check for \$..... Tickets may be mailed to
Name..... Address.....

Salle PLEYEL, 22, Rue Rochechouart

SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE
367^{ME} CONCERT
Fondée en 1871
par Louis BESSE
Samedi 5 Février 1910, à 9 h. précises du soir
(Ouverture des portes à 8 heures 15)

PROGRAMME

- SONATE pour piano et violon. (1) G. URIBE
a. *Andez animé et passionné* (1re aud.)
b. *Andante varié*
c. *Viv et joyeux*
- TRIOIS MÉLODIES. (1) Louis DE CRÉVECOEUR
a. *Chant de Mer* (Maurice BÉDÉ)
b. *La mari des Lilas*
c. *Décembre 6. DE FENTENAY*
N^{OS} DELAFRE GUYON
- SEVILLA (pour Piano et Violon) Joaquín TURINA
1. *Seus los Orangers*
2. *Le Jeudi Saint à minuit*
Adieu d'une entrée (pression) dans une petite rue
3. *La Feria*
N. RICARDO VIÑES
- TRIOIS MÉLODIES Germaine CORBIN
Résurgence (Ablie RICHARD)
Duport
Scherzo
N^{OS} V. HALLET & H. CHADRIGNE
- TRIO (pour piano, violon et violoncelle) René DE CASTÈRE
a. *Lent - Animé - Lent*
b. *Diverinement*
c. *Andez lent*
d. *Trois entrées*
N^{OS} E. SELVA, N. G. LÉVEUX & RUYEREN

(1) chez ROUVENS VAN DER BOEKEN - (2) chez DEMETS - (3) à l'ÉDITION MUTUELLE

Les personnes désirant faire partie de la SOCIÉTÉ NATIONALE, ont pris d'envoyer leur adhésion à l'Agence, 2, Rue de Louvois.
La cotisation annuelle est de 25 francs, donnant droit à trois entrées réservées par Concert.

AGENCE MUSICALE E. DEMETS, 2, Rue de Louvois

Le 367^{ME} CONCERT sera joué le Samedi 19 FÉVRIER 1910, à la SALLE PLEYEL

PRIX D'ENTRÉE: 5 FRANCS

On trouve des Billets chez MM. DURAND et Fils, 4, Place de la Madeleine (des 9 h. à 11 h. et de 2 h. à 5 h.)
chez GUBER et Co, 118, Boulevard des Capucines, à la Salle PLEYEL, 22, Rue Rochechouart
et à l'Agence Musicale E. DEMETS, 2, Rue de Louvois

Ouverture des portes à 8 h. 15

¹³³ La carta manuscrita se conserva en el Archivo de Guillermo Uribe Holguín, dentro de la Colección de Libros Raros y Manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, Carpeta 8, Folio 1.

¹³⁴ Fotografías tomadas de los documentos originales conservados en el Archivo de Guillermo Uribe Holguín, perteneciente a la Colección de Libros Raros y Manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.

De igual manera, distintos programas de conciertos llevados a cabo en múltiples escenarios de Europa y América dan testimonio también de la difusión que tenían las composiciones de Guillermo Uribe Holguín por parte de intérpretes internacionales interesados en que su obra tuviese reconocimiento fuera de Colombia.

2.1.1.3. Otras reacciones frente a un ambiente de debate en torno a la educación

Aparte del modelo francés, dos de los maestros más influyentes en la historia de la educación musical de Colombia recibieron su formación en el Conservatorio de Leipzig (Barriga, 2010). El primero de ellos, Honorio Alarcón, había asumido desde 1905 la dirección de la Academia Nacional de Música tras el cierre provocado por la Guerra de los Mil Días y a pocos años de la subsecuente transformación de la institución en conservatorio. Lamentando la exclusión del modelo alemán con el cual venía familiarizado, Honorio Alarcón sería uno de los primeros en reaccionar en contra del hermetismo del nuevo director. Así lo señala Ellie Anne Duque:

La escogencia de un sólo modelo molestó a Honorio Alarcón, partidario de la formación alemana que había conocido en Leipzig. La postura férrea de los dos compositores les generó una animadversión irreconciliable. (Duque, 2000: 144)

El segundo maestro en cuestión era Manuel Ezequiel de la Hoz (1885-1976), músico oriundo de Barranquilla que viajaría a Bogotá para comenzar sus estudios en la Academia Nacional de Música bajo la tutela de Andrés Martínez Montoya en el piano y del reconocido Santos Cifuentes en las cátedras teóricas (Barriga, 2010: 233). Entre 1910 y 1913 se formó, al igual que Alarcón, en el Conservatorio de Leipzig, regresando posteriormente a Colombia para dirigir el Conservatorio de Barranquilla y fortalecer en su ciudad natal la educación pianística.

En una carta fechada el 12 de Septiembre de 1935, De la Hoz se dirige al entonces Director Nacional de Bellas Artes, Gustavo Santos Montejo, expresando su asombro tras la renuncia de Guillermo Uribe Holguín a su cargo en el Conservatorio Nacional. La dimisión seguramente se debía al insoportable panorama que había

resultado de las disidencias entre su administración y la contraposición de la mayoría de sus colegas. De la Hoz lo manifiesta claramente en dicha correspondencia:

Me ha sorprendido la renuncia de D. Guillermo Uribe Holguín, columna granítica del Conservatorio. Puedo decirle que yo no fui a establecerme a Bogotá cuando terminé estudios en Alemania, porque el espíritu intransigente de D. Guillermo, y su poderío inexpugnable, me hicieron temer luchas estériles. Conocía, además, su poco entusiasmo por la formación de artistas socialistas, individuales. Todo esto, sin dejar de reconocer su vasta ilustración musical, la más completa que tenemos en Colombia, según creo.¹³⁵

Otro dato interesante revelado en este mismo documento, corresponde a la presentación que hace el mismo De la Hoz sobre su trayectoria en Alemania, donde reconoce el valor de haber cursado las cátedras de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética, además de sus estudios de piano como instrumento principal. Tal vez con el ánimo de ser considerado como un próximo candidato a la Dirección del Conservatorio Nacional, explica con detalle a Gustavo Santos sus logros como Cónsul de Colombia en Leipzig y su experiencia como miembro de la Junta Directiva de la Sociedad de Mejoras Públicas, autodefiniéndose además como «la primera autoridad artística local» en Barranquilla.¹³⁶

Por otra parte, se debe reconocer que no todas las discordias alrededor de la educación musical durante las primeras décadas del siglo XX se pueden asociar exclusivamente con las gestiones de Guillermo Uribe Holguín. En otras palabras, sería una conclusión demasiado personalista el atribuir a esta sola figura el panorama de posiciones encontradas del país. Así por ejemplo, las décadas de 1920 y 1930 coinciden con los inicios de la radiodifusión y la discografía en Colombia. Ya en 1929, Elías Pellet Buitrago inauguraba la primera emisora radial del país: “La Voz de Barranquilla”; y en 1935 Antonio Fuentes fundaba la primera empresa discográfica en Medellín: “Discos Fuentes” (Téllez, 1974: 39).

¹³⁵ De la Hoz, Manuel Ezequiel, «Carta dirigida a la Dirección Nacional de Bellas Artes», (Septiembre 12 de 1935), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional. Actividades culturales / Informes*, Carpeta 5, Caja 3, Folios 65-66.

¹³⁶ V. Apéndice 2.2 para la transcripción completa de la carta en cuestión.

En consecuencia, la percepción de los colombianos en torno a la música se enriquecía con nuevas alternativas que naturalmente evitaban que el concepto de “músicas nacionales” se limitase a una sola postura. La radiodifusión y la distribución comercial de discos de vinilo dejaba en los consumidores de música un espectro amplio que abarcaba géneros colombianos como bambucos y pasillos, propuestas extranjeras como el jazz, o incluso las grabaciones de Carlos Gardel (c.1887-1935) que pronto fortalecerían en ciudades como Bogotá y Medellín una tradición tanguera que sobrevive hasta nuestros días. Si a todo lo anterior sumamos la escena cultural que en varias ciudades de Colombia fomentaba la práctica de músicas académicas (algunas de corte nacionalista), es evidente que las opiniones de músicos y no músicos serían frecuentemente divergentes. A fin de cuentas, la recepción de la música no se limita a posturas ideológicas, sino a manifestaciones culturales fundamentadas en el “gusto”.

Un año antes de que la radiodifusión despegara en Colombia, las discusiones alrededor del valor de la música popular y la música académica generaban tensión entre compositores reconocidos del país como el bogotano Emilio Murillo Chapull (1880-1942) y el payanés Gonzalo Vidal (1863-1946). Partiendo del hecho de que tanto lo popular como lo académico despertaba inquietudes sobre el ambiguo concepto de una “música nacional”, no es extraño que la prensa y otras publicaciones periódicas del momento proyectaran escritos de un debate irreconciliable.

Las cartas de Murillo y Vidal publicadas en los periódicos de Bogotá y Medellín en 1928, constituyen uno de los ejemplos más representativos de dichos enfrentamientos (Santamaría, 2007a: 10). Mientras Murillo defendía la inclusión de elementos populares en composiciones académicas, Vidal refutaba la valoración del folklore llegando incluso a categorizar tres tipos de música en la siguiente jerarquía:

1. Música académica.
2. Música popular.
3. Música populachera.

A pesar del término despectivo asignado a la última categoría, llama la atención su tentativa de sobrepasar la persistente polaridad entre las dos primeras, común en

posturas como la de Guillermo Uribe Holguín. De acuerdo con esta clasificación, la música popular colombiana correspondería a géneros mestizos o aires tradicionales del pueblo que no llegan a “contaminarse” de prácticas vulgares o músicas de consumo masivo, propias de la tercera categoría.

Emilio Murillo, como hemos visto, había logrado que la reconciliación entre la música popular colombiana y los procesos de composición académicos alcanzaran no sólo un nuevo reconocimiento entre el círculo de compositores eruditos colombianos, sino también difusión internacional gracias a sus grabaciones desde 1910 en Nueva York. No es extraño, por tanto, que otra de las férreas discusiones que también se manifestarían en escritos públicos se diera entre Murillo y Uribe Holguín, como lo reseña Ellie Anne Duque en su reflexión histórica sobre los debates en torno al nacionalismo de principios de siglo (2000: 141-148).

Entre 1924 y 1930, la prensa bogotana fue testigo de sus posiciones contrarias frente al nacionalismo musical. Uribe Holguín, tras haber generado discordias por su prohibición de incluir músicas populares en el Conservatorio, parecía pretender proyectar una postura más abierta frente la búsqueda de una música nacional, sin dejar atrás su insistente academicismo ni su propósito de elevar el nivel de cultura de Bogotá mediante la difusión de obras de compositores internacionales.

Justo en 1924, estrenaba su *Sinfonía del Terruño*, obra que paradójicamente contrasta con el hermetismo que hasta ahora hemos enfatizado. Tal vez escrita con el ánimo de demostrar que su propuesta como compositor no tenía por qué anular elementos de inspiración colombiana, la *Sinfonía del Terruño* acogía elementos programáticos y alusiones rítmicas que, en medio de un lenguaje sinfónico heredado de su maestro Vincent d'Indy, resultaba en una obra digna de ser catalogada bajo el rótulo de “música nacional”.

¿Acaso no era esto lo que Emilio Murillo defendía? ¿Por qué se ha debatido tanto el antagonismo de los compositores cuando el resultado final de algunas de sus obras parecería encajar dentro de una misma categoría? El sello evidente de aires andinos en obras pianísticas como los *Pasillos* de Murillo y los *300 trozos en el sentimiento popular* de Uribe Holguín corrobora una proximidad estilística en ambas

figuras, si por un momento olvidamos los enfrentamientos ideológicos de sus publicaciones en la prensa. Aun así, las críticas y comparaciones entre las propuestas de ambos compositores no tardaron en perpetuar sus disidencias públicamente, como lo expone Ellie Anne Duque recordando versos anónimos como los que entonces circulaban entre los bogotanos:

Murillo el fiel paladín
del criollismo musical
ha agarrado a Uriviolín
resuelto a arrancarle al fin
algún aire nacional.

Pero éste, una tempestad
wagneriana le modula
y, ante tanta terquedad
Murillo, ya sin piedad
parece que los estrangula.

Y así de modo rotundo
proclama que con certeza
en su criollismo profundo
Don Emilio a todo el mundo
le hará perder la cabeza.¹³⁷

Parecería entonces que la problemática ambigua alrededor de la “música nacional” se resumía ocasionalmente en actitudes públicas, aun cuando las propuestas musicales no llegaban a ser divergentes. No quiere decir, por supuesto, que la totalidad de las obras de Uribe Holguín y Murillo se pueda categorizar bajo un mismo rótulo, pero sorprende la similitud que en algunas de sus composiciones podría llegar a contradecir sus reñidas confrontaciones.

¹³⁷ Poema encontrado en un recorte de prensa sin datos, perteneciente al Archivo personal de Leopoldo Murillo.

En la *Revista del Conservatorio* fundada por el mismo Uribe Holguín en la institución que presidía, sus comentarios sobre la búsqueda de la música nacional revelaban desde 1911 un tono prejuicioso contra los defensores del folklore:

Hay quienes consideran que poseemos ya un arte nacional; están en un error, proveniente de la confusión que hacen entre arte 'nacional' y arte 'popular'. (...) Por un efecto de mal gusto, generalmente producto de la ignorancia, el arte se propaga con sorprendente facilidad. (Uribe Holguín, 1911: 33-34)

Figura II.4.

Retrato de Guillermo Uribe Holguín. Fotografía: Linker, Madrid, 1952.
Localización: Colección del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

partituras publicadas por el periódico *Mundo al Día* entre 1924 y 1938. Según los estudios de Jaime Cortés Polanía, se reconoce a este diario como «la muestra musical más extensa y de mayor circulación en una publicación periódica colombiana» (2004: 11), contando con 226 partituras de 115 compositores, cifras que señalan el fortalecimiento del interés por la divulgación de obras musicales en el país.¹³⁸

En pocas palabras, el período comprendido entre las décadas de 1910 y 1940 se vio condicionado por diversos factores que determinaron actitudes bien definidas frente a la educación musical y a los tipos de música propuestos tanto por la academia como por los nuevos medios de difusión en Colombia. La llegada de la radio, los debates sobre la música nacional en publicaciones periódicas, la comercialización de la música grabada y el modelo pedagógico planteado por el Conservatorio Nacional convergen en una misma red de discursos alrededor de la coyuntura cultural del país.

Conviene añadir que estos debates no tenían lugar exclusivamente en Bogotá, pues fueron muchas las figuras e instituciones de otras ciudades del país las que también generaron un impacto notable en el desarrollo de la educación, difusión y recepción de músicas académicas y populares en Colombia. Puesto que nuestro estudio se refiere a los procesos de institucionalización de la enseñanza musical en el país, convendrá detallar qué estaba sucediendo simultáneamente en ciudades como Cartagena de Indias, Barranquilla, Medellín, Cali e Ibagué.

¹³⁸ El catálogo de obras musicales organizado cronológicamente y algunos ejemplos de las partituras publicadas por *Mundo al Día* y grabadas en discos de 78 r.p.m. pueden ser consultados en los documentos anexos de la publicación de Jaime Cortés (2004: 175-204).

2.1.2. Gestión cultural y formalización de la enseñanza musical en la Costa Atlántica

2.1.2.1. Antecedentes del Instituto Musical y de la Escuela Departamental de Música de Cartagena

Hemos reconocido que las últimas décadas del siglo XIX habían contado en la capital con la producción de obras importantes, como los textos sobre teoría musical de Agudelo, Fallon y Cifuentes, las reseñas históricas de la música por parte de Osorio y Caicedo y Rojas, el establecimiento de una sección femenina en la Academia Nacional de Música y la fundación de estudiantinas como la célebre Lira Colombiana de Pedro Morales Pino.

Mientras todos estos sucesos transformaban rápidamente la escena cultural de Bogotá, ciudades como Cartagena de Indias asistían simultáneamente a un proceso de profesionalización musical que ya en 1848 contaba con una Sociedad Filarmónica y en 1890 con una institución comparable a la Academia Nacional (Stevenson, 2002: 266-267). Se trataba del Instituto Musical de Cartagena, dirigido inicialmente por el pianista y organista italiano Lorenzo Margottini, quien además de encabezar la administración de la escuela fue reconocido ese mismo año por su obra titulada *Teoría de la música*, publicada en la misma ciudad.

Tratándose de la educación musical de Cartagena, es importante hacer alusión a una de las escuelas italianas de mayor trascendencia en la historia de la música europea, la antes mencionada *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* de Roma (v. 1.3.3.1). Siendo una de las instituciones de mayor importancia histórica para la educación de músicos profesionales, *Santa Cecilia* fue seleccionada para llevar a cabo el concurso en el cual sería elegido el músico más capacitado para dirigir la Banda Militar de Cartagena de Indias.¹³⁹

¹³⁹ Información basada en la reseña histórica publicada en la página virtual de la Institución Universitaria de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, entidad actualmente responsable de la escuela en cuestión: <http://www.unibac.edu.co/nhistoria.html>, [Consulta: Noviembre 26 de 2012].

El elegido fue el italiano Juan de Sanctis (m.1925), quien junto con Titto Sangiorgi se puso al frente de la Banda Departamental de Bolívar y sería posteriormente el instructor de uno de los compositores más reconocidos en la historia de Cartagena de Indias, el maestro Adolfo Mejía Navarro (1905-1973).

Nacido en la pequeña población de San Luis de Sincé y formado musicalmente en Cartagena y en la *École Normale* de París, Adolfo Mejía es reconocido en Colombia como una insignia de esa música nacional que entre tantas disputas de principios de siglo parecía estancarse pero que se manifestó firmemente en sus obras para piano inspiradas en aires andinos y en su *Pequeña Suite* (1938), calificada por Ellie Anne Duque como una de las «obras paradigmáticas en el repertorio sinfónico nacionalista» de los años treinta (2000: 148).

Aunque la tradición nacionalista académica había generado en Colombia la costumbre de incorporar elementos tomados de géneros andinos, la *Pequeña Suite* de Mejía se destaca por ser la primera composición sinfónica del país en incluir, además, aires de la Costa Atlántica como la Cumbia. Duque (2001a) subraya la aproximación neoclásica y al mismo tiempo nacionalista de Mejía, reconociendo su preferencia por conservar las pequeñas formas y la tonalidad, en medio de sonoridades que evocan paisajes y ritmos colombianos con algunos elementos impresionistas.¹⁴⁰ Esta amalgama revela, en cierta medida, el resultado de su formación en la *École Normale de Musique*, donde Mejía continuó sus estudios en composición bajo la tutela de Nadia Boulanger.

Antes de su viaje a París, los primeros pasos en la formación musical de Mejía ya revelaban una exploración ecléctica que oscilaba entre sus estudios de guitarra y piano, su vinculación con la Universidad de Cartagena dentro de la Facultad de Filosofía y Letras y su participación en la *Jazz Band* de Francisco Lorduy.¹⁴¹ Sobre esta última cabe resaltar que Cartagena, al igual que otras ciudades de la Costa Atlántica como Barranquilla, fue testigo desde principios del siglo XX de la entrada

¹⁴⁰ Duque, Ellie Anne, «Adolfo Mejía: 1905-1973» [Cuadernillo], *Adolfo Mejía. Obras para piano: Helvia Mendoza (Pianista)* [Disco Compacto], Banco de la República de Colombia, 2001, Colección Música y Músicos de Colombia.

¹⁴¹ Reseña histórica de la Institución Universitaria de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, op. cit.

del jazz gracias a la presencia de bandas procedentes de Panamá y la llegada de discos de vinilo desde los Estados Unidos de América (Muñoz, 2007: 37-42).

Figura II.5.

Carnet estudiantil de Adolfo Mejía. École Normale de Musique de París (1939-1940).¹⁴²

El eclecticismo de Mejía es también evidente en su profundo interés por la música española, como se puede apreciar en la conformación del Trío Albéniz. Como guitarrista de la agrupación, tocaba pasodobles y valeses en colaboración con el argentino Terig Tucci (1897-1973) en la mandolina y el catalán Antonio Francés en la bandurria (Duque, 2001*a*).

Sobresale, también dentro de la lista de egresados del Instituto Musical de Cartagena, el músico panameño Narciso Garay (1876-1953), célebre crítico de arte que bajo el pseudónimo de “San Ciro” colaboró con distintas publicaciones de Bogotá.¹⁴⁴ Habiendo cursado estudios de música tanto en el Conservatorio de Bruselas como en la Schola Cantorum de París, Garay representaría otra de las conexiones entre la educación musical de Europa y la de América Latina, siendo luego responsable de la dirección del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Panamá (1911).

Volviendo a Cartagena, los dos maestros italianos al frente de la banda (los mencionados Juan de Sanctis y Titto Sangiorgi) se encargaron del establecimiento de cátedras de piano, vientos y cuerdas en el Instituto Musical de la ciudad. Tras la muerte de Juan de Sanctis en 1925, la dirección pasaría a manos de su hija Josefina de Sanctis (1901-1955), quien tuvo que enfrentar la crítica situación económica que un año después desencadenaría la clausura de la institución.¹⁴⁵

Aun así, la iniciativa de Josefina de Sanctis de abrir nuevamente una escuela privada de música en 1933 despertaría el interés de importantes gestores de cultura en Colombia, como fue el caso del ya mencionado Gustavo Santos Montejo, quien logró en 1936 el reconocimiento oficial y la subvención económica de la institución convirtiéndola en la Escuela Departamental de Música, la cual pasaría a formar parte de la Universidad de Cartagena en 1946.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Información basada en la reseña histórica publicada en la página virtual de la Institución Universitaria de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, entidad actualmente responsable de la escuela en cuestión: <http://www.unibac.edu.co/nhistoria.html>, [Consulta: Noviembre 26 de 2012].

¹⁴⁵ *Ibíd.*

¹⁴⁶ *Ibíd.*

2.1.2.2. Contribuciones al panorama pedagógico musical de Colombia por parte de Josefina de Sanctis y Guillermo Espinosa

La correspondencia intercambiada entre los músicos de Cartagena de Indias y Gustavo Santos como Director Nacional de Bellas Artes deja en evidencia la preocupación de figuras como Josefina de Sanctis por actualizar en su escuela los modelos pedagógicos y metodológicos con base en textos y propuestas de otros países latinoamericanos. Una de estas cartas conservadas en el Archivo General de la Nación y fechada el 4 de Agosto de 1937 hace referencia a México y Uruguay como modelos a tener en consideración para la innovación pedagógica desde la formación infantil:

En esta materia me interesaría mucho se dirigiera esa Dirección a Méjico, que según informes este país está muy adelantado y podrían conseguirse textos de Pedagogía Moderna. He escrito sobre el particular al Profesor Francisco Curt Lange a Montevideo lo mismo que al Colegio Alemán de Barranquilla donde me dicen ya han ampliado prácticamente la Pedagogía Musical Moderna. Por el momento orientaremos a las alumnas-maestras como lo aconseja Humberto Allende, según su plan para la enseñanza escolar de la música y haremos que luego ellas lo practiquen con el grupo de niños que formarán el coro infantil. Desearía conseguir algún texto sobre Historia de la Música de fácil comprensión para los niños, pues eso aconseja Allende en su plan de enseñanza.¹⁴⁷

Como se verá más adelante, ésta y otras iniciativas destinadas a mejorar la pedagogía musical de distintas ciudades de Colombia surgieron como consecuencia de las temáticas abordadas por los dos primeros Congresos Nacionales de Música, celebrados en Ibagué (1936) y Medellín (1937) respectivamente (v. 2.1.3.1 y 2.1.4.2). Sobresale también la alusión a Francisco Curt Lange (1903-1997), musicólogo alemán responsable de uno de los impulsos más contundentes para la investigación musical de América Latina. Entre sus aportes más importantes, cabe mencionar la creación del *Boletín Latinoamericano de Música* (1935), la celebración del Primer Festival Ibero-americano de Música en Bogotá (1938) y su preocupación por unificar

¹⁴⁷ Sanctis de Morales, Josefina de, «Carta dirigida a la Dirección Nacional de Bellas Artes», (Agosto 4 de 1937), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Cultura – Secretaría General, Dirección de Extensión Cultural / Informes*. Carpeta 5, Caja 3, Folio 111.

el potencial investigador y cultural del continente bajo la insignia del “Americanismo Musical” (Merino Montero, 1998).

No es extraño entonces que ya en 1937 Josefina de Sanctis reconociera el valor de las propuestas pedagógicas de Curt Lange, como lo menciona en su carta. Más allá de su labor como directora y fundadora de escuela, De Sanctis instruyó en el piano a una de las pianistas cartageneras más influyentes de nuestros días, la señora Helvia Mendoza Orozco (Escobar, 1983: 31). Tras su primera etapa de formación en Cartagena, la carrera de Mendoza continuó en la capital, donde se tituló como pianista del Conservatorio Nacional de Música y se destacó por su participación como pianista de la Orquesta Sinfónica de Colombia y de la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

Sobresale también su colaboración con los musicólogos Egberto Bermúdez (n. 1954) y Ellie Anne Duque (n.1950) en las grabaciones de obras colombianas para piano para la publicación *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938* (2000), una de las referencias bibliográficas más didácticas y completas resultante de las más recientes investigaciones musicales en el país.

Aunque Luis Antonio Escobar plasmó en su obra *La música en Cartagena de Indias* (1983)¹⁴⁸ un tono frustrante por la falta de reconocimiento y difusión de los compositores colombianos, es importante resaltar que los últimos años han contado con la intervención de entidades como el Ministerio de Cultura y el Banco de la República de Colombia para contrarrestar este fenómeno. Como responsable de la colección discográfica titulada *Música y músicos de Colombia*, el Banco de la República financió y produjo la grabación de 16 composiciones para piano de Adolfo Mejía, también interpretadas por Helvia Mendoza. La mayoría de éstas y otras partituras de Mejía se conservan en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, fundado por Joaquín Piñeros Corpas, Ramón de Zubiria y Eduardo Lematre en 1963 con el objetivo de «fomentar la creación artística, la investigación folclórica, científica, de educación y cultura».¹⁴⁹

¹⁴⁸ Escobar, Luis Antonio, *La música en Cartagena de Indias*, Bogotá, Intergráficas Ltda, 1983.

¹⁴⁹ Cita tomada de la página oficial del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias: <http://www.patronatocolombiano.com/?q=node/1>, [Consulta: Noviembre 25 de 2012].

Finalmente, entre los cartageneros que han contribuido al desarrollo de la escena musical colombiana no se puede omitir el nombre de Guillermo Espinosa Grau (1905-1990), uno de los gestores culturales y directores de ensamble más influyentes en el país. Al asumir en Bogotá la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional en 1936, Espinosa contó con recursos que le permitieron fortalecer la tradición sinfónica de la ciudad gracias a las subvenciones del Estado, convirtiéndose en uno de los directores más reconocidos por la presentación de nuevas obras de compositores latinoamericanos poco conocidas por el público colombiano del momento, como las de Heitor Villa-Lobos y Alberto Ginastera (Lange, 1938b: 23-54).

Se atribuye a Guillermo Espinosa, además, la fundación y administración de la asociación Pro-Arte Musical de Cartagena entre 1945 y 1962, institución fundamentada en la difusión de la actividad cultural de la ciudad (Escobar, 1983: 30). De ella resultó la organización de once festivales de música y de publicaciones como la revista *Rapsodia*, en la que figuras como Adolfo Mejía presentarían composiciones y pequeños artículos de carácter informativo como sus «Antecedentes de la música religiosa en España».¹⁵⁰

El ambiente de debate, antes analizado en función de los discursos nacionalistas de las décadas de 1910 y 1920, se incrementaba en 1938 con discusiones de alcance internacional como las que fueron manifestadas en torno al Primer Festival Iberoamericano de Música y a la publicación del cuarto volumen del *Boletín Latinoamericano de Música* dirigido por Curt Lange, pues ambos sucesos tuvieron lugar en Bogotá en dicho año en conmemoración al cuarto centenario de la fundación de la ciudad, y de ellos resultaron posiciones divergentes que nuevamente pondrían en confrontación las gestiones de los músicos implicados, esta vez a nivel latinoamericano.

Sobresale la reacción del compositor y director Armando Carvajal, Delegado de Chile para el Festival Iberoamericano de Música, quien en una carta dirigida a

¹⁵⁰ Mejía, Adolfo, «Antecedentes de la música religiosa en España», *Rapsodia*, 1946, n.º 4, págs. 8-9.

Guillermo Uribe Holguín cuestiona el “Americanismo Musical”¹⁵¹ de Curt Lange tras haber leído la reseña sobre uno de sus conciertos:

He leído su crítica de mi último concierto y me he reído de buenas ganas (...) Con esa clase de resentimiento no se hace americanismo, y no hay necesidad de atacar al amigo ausente, para poder hacerle elogios a los de casa, especialmente los que Curt Lange le hizo a Espinosa en la misma crítica.¹⁵²

Figura II.7.

Fotografía del Primer Festival Iberoamericano de Música (1938). De izquierda a derecha: Armando Carvajal, Guillermo Uribe Holguín, Guillermo Espinosa, Oscar Lorenzo Fernández y Nicolás Slonimsky.¹⁵³



¹⁵¹ Como se verá más adelante, el “Americanismo Musical” pretendido por Curt Lange se fundamentó en una tentativa de integración de las naciones americanas (incluidas las de América del Norte), con el objetivo de fortalecer las identidades culturales del continente mediante el fomento de herramientas de unificación transnacional, como se puede observar en las investigaciones incorporadas en su *Boletín Latinoamericano de Música* (v. 2.2).

¹⁵² Carvajal, Armando, «Carta dirigida a Guillermo Uribe Holguín», (Octubre 25 de 1938), Bogotá, Documentos de Guillermo Uribe Holguín, Archivo de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Sala de Libros Raros y Manuscritos, Carpeta 3, Folio 3.

¹⁵³ Imagen tomada del *Boletín Latinoamericano de Música*, vol. IV, pág. 59.

2.1.2.3. El papel de las mujeres en la enseñanza musical de Barranquilla y sus confrontaciones con Manuel Ezequiel de la Hoz

Al igual que Bogotá, la capital del Departamento del Atlántico vio en sus primeras academias musicales la presencia de figuras formadas tanto en la Schola Cantorum de París como en el Conservatorio de Leipzig, además de gestoras locales como Cruz Blanco de Rodríguez y su equipo de mujeres responsables de la fundación del primer Centro Artístico de Barranquilla.¹⁵⁴

El legado de la Schola Cantorum se puede reconocer en la labor pedagógica e investigadora del músico colombo-curazoleño Emirto de Lima y Sintiago (c.1890-1972), quien además de realizar estudios en París completó su formación en el Liceo Musical Amilcare Zanella de Génova – Italia (Duque, 2001b: 8). El modelo de Leipzig, como lo señala Martha Barriga (2010: 233), llegaría a Barranquilla gracias al trabajo en música y pedagogía por parte de Manuel Ezequiel de la Hoz (1885-1976).

Emirto de Lima, oriundo de la isla de Curazao, se destacó como fundador de su propia escuela de música en Barranquilla, por sus publicaciones sobre músicas colombianas para el Boletín de la Sociedad Internacional de Musicología, su participación como conferencista en el Congreso Nacional de Música de Ibagué (1936), sus grabaciones para las casas Brunswick y Víctor y su labor difusora de cultura a través de medios de comunicación como la radiodifusión.¹⁵⁵

Como lo expone Ellie Anne Duque (2001b: 14), la academia privada de música fundada por Emirto de Lima sobresalía en la vida cultural de Barranquilla paralelamente con la Academia de Música del Atlántico, institución que desde 1914 adoptaría el nombre de Conservatorio y que actualmente forma parte del Departamento de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico.

¹⁵⁴ Información basada en una carta de Cruz Blanco de Rodríguez, dirigida al Ministerio de Educación Nacional y fechada el 14 de Marzo de 1936. El documento original se encuentra en el Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional. Dirección de Bellas Artes*, Carpeta 5, Caja 3, Folios 115-116.

¹⁵⁵ Información basada en la reseña biográfica de Emirto de Lima y Sintiago, escrita por Ellie Anne Duque y publicada en versión digital por la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaudio2/compo/delima/indice.htm>, [Consulta: Noviembre 25 de 2012].

En el año 1935, la columnista Rosario de Peña Guevara escribía para la prensa barranquillera una reseña histórica sobre dicho conservatorio y el desarrollo que había tenido durante veintiún años desde su fundación. Mediante un tono que enfatizaba la falta de reconocimiento del país frente a las gestiones de la mujer, su reportaje rezaba:

Vemos que aquí en nuestra ciudad han permanecido, lejos del agradecimiento del público, los nombres de ese grupo distinguido de damas que en expansión a una necesidad de sus temperamentos artísticos, nos regalaron, en una fecha feliz, el “Conservatorio de Música del Atlántico”, centro donde se ha guardado a través de los afanes comerciales, y de las pasiones políticas, el alma musical de la juventud barranquillera.¹⁵⁶

Las distinguidas damas a las que Peña Guevara hacía referencia eran, en efecto, las señoras Cruz Blanco de Rodríguez, Clementina de Freund, Bessie K. Gillies y Aurelia Pantoja, responsables del funcionamiento de la Academia de Música que operaba desde 1905 dentro del Centro Artístico de Barranquilla.

De acuerdo con la columna en cuestión, la institución figuró oficialmente como Conservatorio de Música del Atlántico desde 1914, y desde entonces fue escogido como director el señor Manuel Ezequiel de la Hoz, mencionado anteriormente como uno de los principales promotores del modelo de Leipzig en la educación musical de Colombia, conjuntamente con Honorio Alarcón (v. 1.3.3.2).

Aunque De la Hoz había manifestado su disconformidad con relación a la administración de Guillermo Uribe Holguín en el Conservatorio de Bogotá,¹⁵⁷ la prensa y las cartas escritas por mujeres del Círculo Artístico de Barranquilla sugieren que su propia gestión en dicha ciudad también llegó a desencadenar un fuerte ambiente de debate. El 14 de Marzo de 1936, por ejemplo, la Sra. Cruz Blanco de

¹⁵⁶ En el recorte de prensa, conservado en el Archivo General de la Nación dentro de la sección de Informes Culturales del Ministerio de Educación (Caja 3, Carpeta 5, Folio 77), no aparece la información específica sobre el periódico en cuestión. Sin embargo, varios diarios de la época en Barranquilla incluían frecuentemente referencias sobre la actividad musical y el desempeño cultural de la mujer. Entre ellos cabe destacar periódicos como *Diario del Comercio*, *Diario La Prensa*, *El Heraldo*, *El Progreso* y *El Nacional*.

¹⁵⁷ Como se pudo observar en su carta del 12 de Septiembre de 1935 dirigida a Gustavo Santos (v. 2.1.1.3).

Rodríguez, quien figuraba como directora de la Academia de Música de Barranquilla antes de que ésta pasara a manos de Manuel Ezequiel de la Hoz, se dirigió al Ministerio de Educación Nacional con el fin de presentar sus quejas contra el nuevo manejo del Conservatorio y de manifestar su profunda preocupación por el futuro de una institución que había sido fundada desde 1905 por ella y sus compañeras.

La carta destinada al entonces ministro, el señor Darío Echandía, enfatizaba las dificultades que enfrentaba el Conservatorio debido al manejo económico de su director:

En el año de 1931 el señor de la Hoz propuso al Centro se separara del Conservatorio y diera absoluta autonomía a él para manejar los fondos de éste y nombrar él mismo el cuerpo de profesores, lo cual no aceptamos porque pensamos que en esa forma perderíamos nuestro derecho en una cosa que nos pertenecía por derecho propio. Pues bien, desde entonces el señor de la Hoz, siendo todavía Director, empezó a hacernos oposición con el único objeto de que el Conservatorio se disolviera. A los pocos meses el Departamento suspendió la subvención y dicho señor se separó definitivamente del Conservatorio tratando de hacer creer al público que el Conservatorio se había cerrado. A pesar de todo, nosotras seguimos trabajando en nuestra labor con la ayuda desinteresada de Profesores extranjeros, con quienes logramos formar un ORFEÓN y una ORQUESTA, sin contar con ningún apoyo oficial.¹⁵⁸

En efecto, De la Hoz abandonó su posición en el Conservatorio desde 1932 dejando la dirección en manos de la Sra. Aurelia Pantoja, aunque continuó su labor como educador musical siendo propietario de una academia privada llamada Estudio Musical de la Hoz (De la Hoz, 1935). En sus cartas a Gustavo Santos en 1935, él mismo llegó a describir su academia como la más grande de Barranquilla en número y calidad de estudiantes, atribuyéndose con orgullo la formación de las mejores pianistas barranquilleras de reconocimiento nacional e internacional.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Rodríguez, Cruz Blanco de, «Carta dirigida al Ministerio de Educación Nacional», (Marzo 14 de 1936), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional. Dirección de Bellas Artes*, Carpeta 5, Caja 3, Folios 115-116.

¹⁵⁹ Alarcón, Honorio, «Carta dirigida a Gustavo Santos Montejo», (Junio 14 de 1935), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Instrucción Pública: Suministros*, Carpeta 5, Caja 2, Folio 29.

Figura II.8.

Estudiantes del Conservatorio de Música del Atlántico, perteneciente al Centro Artístico de Barranquilla. Fotografía publicada en el *Diario La Prensa*, Julio 28 de 1938.

Archivo Histórico del Atlántico.

2.1.3. Reformas culturales y educativas durante la República Liberal (1930-1946)

2.1.3.1. Ibagué y la celebración del Primer Congreso Nacional de Música (1936)

El período conocido como República Liberal entre 1930 y 1946 sobresale en la historia de Colombia por una serie de transformaciones en la actividad artística del país, reformas educativas, nuevas reglamentaciones alrededor de la economía y del sector agrario, y fuertes iniciativas para fomentar la participación de las mujeres y de la clase trabajadora en grandes proyectos de gestión cultural (Murillo, 2011: 265-268). Conviene recordar que una de las críticas que Manuel Ezequiel de la Hoz había manifestado en 1935 contra la ideología de Guillermo Uribe Holguín se enfocó precisamente en su falta de interés por la formación de artistas socialistas (v. 2.1.3.3),¹⁶⁰ lo que sugiere un punto de relación entre los discursos políticos del momento y las posturas pretendidas desde un marco administrativo en instituciones como los conservatorios.

Como lo señalan Alfredo Molano y César Vera (1984), el período en cuestión coincide con la creación de la Radiodifusora Nacional de Colombia (1940) y el establecimiento de bibliotecas municipales como consecuencia de la Campaña de Cultura Aldeana (1934-1936), herramientas que podemos conectar con el fortalecimiento de las artes y de la academia en general, considerando que la década de 1930 contó con la circulación de los primeros ejemplares de la *Revista de las Indias* (1936-1951) y la publicación de artículos de corte musicológico a nivel nacional e internacional por parte de figuras como Daniel Zamudio (1885-1952)¹⁶¹ y Emirto de Lima (1890-1972).¹⁶²

¹⁶⁰ De la Hoz, Manuel Ezequiel, «Carta dirigida a la Dirección Nacional de Bellas Artes», (Septiembre 12 de 1935), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional. Actividades culturales / Informes*, Carpeta 5, Caja 3, Folios 65-66.

¹⁶¹ Zamudio, Daniel, «Anotaciones sobre la música religiosa en Colombia», *IV Boletín Latinoamericano de Música*, 1938, págs. 345-350.

¹⁶² De Lima, Emirto, «Diverses manifestations folkloriques sur la côte des Antilles en Colombie», *Acta Musicologica*, vol. 7, fasc. 4, Basilea, Sociedad Internacional de Musicología, págs. 167-169.

De Lima, Emirto, «La musique Colombienne», *Boletín de la Sociedad Internacional de Musicología*, Año 2, Cuaderno 3, Basilea, Sociedad Internacional de Musicología, págs. 92-96.

... en 1934, la Ley 12 reforma el Ministerio de Educación haciendo más técnica y racional su estructura autorizando al gobierno para organizar la Campaña de Cultura Aldeana y Rural, mediante los elementos educativos modernos, de la radiodifusión, el cinematógrafo, las bibliotecas, la designación de médicos, odontólogos y abogados, y la constitución, dotación y manutención técnica de una Comisión de Cultura Aldeana, compuesta por peritos en urbanismo, salubridad pública, agronomía y pedagogía, además de un relator literario o perito en sociología. (Molano y Vera, 1984: 75)

Siendo Presidente de la República el Sr. Alfonso López Pumarejo entre 1934 y 1938, se llevó a cabo un plan de gobierno conocido como la “Revolución en Marcha”, cuyas reformas constitucionales y proyectos de cultura impulsaron varias de las transformaciones mencionadas (Murillo, 2011: 267). La educación, principalmente, vio cambios significativos a partir de la creación de Escuelas Normales urbanas, la exigencia de una educación elemental unificada y obligatoria (aunque no gratuita), y los decretos de igualdad para reconocer el acceso a la formación sin importar la raza, el género, la fe o la condición social. Bajo estos parámetros, es interesante resaltar el intento de secularización pretendido por el mandatario, lo cual evidentemente enfatizó la separación entre el Estado y la Iglesia en la administración educativa:

La lucha por una educación más positiva, más relacionada con la tecnología y con las nuevas fuentes de riqueza, abiertas por la industria, debía romper una concepción del mundo ordenada rígidamente por una fuerza superior [la iglesia] que impedía toda intervención, toda transformación y todo salto. (Molano y Vera, 1984: 60)

No es extraño, por tanto, que los primeros Congresos Nacionales de Música en Colombia se llevaran a cabo justamente durante la Revolución en Marcha. Se debe reconocer que dicho período coincide en 1935 con el nombramiento de Gustavo Santos como Director Nacional de Bellas Artes y con la renuncia de Uribe Holguín al cargo que por veinticinco años había ejercido como director del Conservatorio Nacional, además de la anexión de este último a la Universidad Nacional de Colombia uno año más tarde (Bermúdez, 2006). Como lo señala Fernando Gil (2009: 26), también en 1936 la Universidad de Antioquia había comenzado a asumir algunas cátedras de música dirigidas por pedagogos como Carlos Posada Amador (1908-

1993) en Medellín, quien desde dos años atrás se desempeñaba como director de la Escuela de Música de Bellas Artes de la misma ciudad.

Figura II.9.

Alfonso López Pumarejo. Presidente de la República de Colombia (1934-1938; 1942-1945)

Autor desconocido. Colección: Banco de la República de Colombia.



2.1.3.2. Tentativas de descentralización de las Bellas Artes bajo la dirección de Gustavo Santos Montejo

La gestión de Gustavo Santos (1892-1967) constituye uno de los trabajos más influyentes para el fortalecimiento de las artes en Colombia. Numerosas cartas conservadas en el Archivo General de la Nación dan testimonio de su frecuente comunicación no sólo con entidades culturales de la capital, sino con pedagogos,

directores de instituciones y artistas de todo el país con el ánimo de convocar proyectos de impacto nacional.¹⁶³

Desde su cargo administrativo, Gustavo Santos venía ya gestionando proyectos como la conformación de una Sociedad de Amigos de las Bellas Artes, cuyas actividades culturales incluían en Bogotá series de conciertos y conferencias sobre música que tenían lugar en el foyer del Teatro Colón.¹⁶⁴ Inspirado por el éxito de la asociación en Bogotá, Santos se dirigió a las principales autoridades en música de todo el país con el fin de proponer que en cada una de sus ciudades se formara una sociedad similar con el ánimo de lograr una red nacional. Pocos meses antes de la celebración del congreso, Santos escribía al director del Conservatorio del Departamento de Tolima:

Ahora bien, la Dirección Nacional de Bellas Artes, tiene el mayor deseo de extender las labores de la Sociedad al mayor número de ciudades posibles. Ninguna más capacitada que Ibagué para aprovechar esta iniciativa, por sus tradicionales aficiones musicales e intelectuales de las cuales acaba de dar buena prueba con la inauguración de su magnífica Sala de Conciertos, que ni la misma capital de la República tiene.¹⁶⁵

En el curso de nuestra investigación, pudimos corroborar en la correspondencia intercambiada entre Santos y figuras responsables de entidades artísticas de todo el país, que entre 1935 y 1937 se fundaron representaciones departamentales de la Sociedad de Amigos de las Bellas Artes en ciudades como Ibagué, Santiago de Cali, Santa Marta y Barranquilla.¹⁶⁶ Las cartas en cuestión revelan además preocupaciones de carácter administrativo desde contextos ajenos a la capital, como las expuestas por Antonio María Valencia desde Cali en su respuesta a la solicitud de Santos:

¹⁶³ Las cartas consultadas para esta investigación corresponden al Fondo del Ministerio de Educación Nacional del Archivo General de la Nación, Sección de Actividades Culturales: Informes, Caja 3, Carpeta 5, Folios 1-159; y Caja 7, Carpeta 2, Folios 1-211.

¹⁶⁴ Santos Montejo, Gustavo «Carta dirigida a Alberto Castilla, Director del Conservatorio de Tolima», (Julio 30 de 1935), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional, Actividades culturales / Informes*, Carpeta 2, Caja 3, Folio 42.

¹⁶⁵ *Ibíd.*

¹⁶⁶ La correspondencia original se conserva en el Fondo del Ministerio de Educación Nacional, Actividades culturales: Informes, Archivo General de la Nación, Bogotá, Caja 3, Carpeta 5, folios 1-159; y Caja 7, Carpeta 2, Folios 1-211.

Comparto sus ideas sobre descentralización de las Bellas Artes; mas, para hacerlas viables, es urgente que el Gobierno Nacional se resuelva a perder dinero en la cultura artística y obligue a Municipios y Departamentos a seguir su ejemplo (...) Aquí en Cali, a pesar de la buena voluntad de muchos, no he logrado convencer a los dirigentes de que el Conservatorio no puede progresar más con una subvención de \$650.00!!!! mensuales, subvención que sufre naturalmente las consecuencias inherentes a todo presupuesto mal calculado, caso que experimenta en la actualidad el Municipio de Cali, por ejemplo.¹⁶⁷

La ciudad de Ibagué, capital del Departamento de Tolima, protagonizó uno de estos acontecimientos históricos al convertirse en 1936 en la primera sede colombiana para llevar a cabo el Congreso Nacional de Música. La necesidad de unificar al país en materia de proyección artística contrastaba enormemente con el separatismo que sus distintas regiones habían experimentado el siglo anterior durante y tras la existencia del sistema federal de los Estados Unidos de Colombia. Ahora nacían múltiples iniciativas por incorporar artistas representantes de la mayoría de capitales departamentales y el Congreso Nacional de Música prometía dar un paso contundente al respecto.

Aun siendo una pequeña población de la región andina colombiana, Ibagué contaba históricamente con importantes movimientos artísticos que desde el siglo XIX la equiparaban con ciudades como Bogotá. Desde 1886, por ejemplo, la ciudad vio la fundación de su Escuela de Música de Cuerda y Piano, conformada por las familias Sicard y Melendro (Villegas, 1962: 33), y en 1893 se erigió la Academia de Música dirigida por Temístocles Vargas (Trujillo, 2007: 28), instituciones que habían visto su clausura durante la Guerra de los Mil Días, como había sucedido con la Academia Nacional de Bogotá.

El Conservatorio del Tolima, fundado en Ibagué en 1906 bajo la dirección de Alberto Castilla Buenaventura (1878-1937), había propuesto las fechas del 12 al 19 de Enero de 1936 para la celebración de la Semana de la Música.¹⁶⁸ En ella tendría lugar

¹⁶⁷ Valencia, Antonio María, «Carta dirigida a la Dirección Nacional de Bellas Artes», (Cali, 6 de Diciembre de 1935), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Instrucción Pública. Actividades culturales / Informes*, Carpeta 5, Caja 3, Folios 12-13.

¹⁶⁸ Información basada en la documentación conservada en el Fondo del Ministerio de Educación Nacional del Archivo General de la Nación, Caja 3, Carpeta 5, Folios 1-159.

el esperado Congreso Nacional, que de acuerdo con las cartas de Castilla a Santos incluiría programas de concierto con un énfasis particular en el reconocimiento de compositores colombianos, y de ensambles de instrumentos típicos para no limitar el evento a un repertorio académico. Esto se puede corroborar si revisamos las actividades programadas, entre las cuales el director del Conservatorio planteaba:

Un concierto vocal e instrumental para ejecutarlo en la Sala del Conservatorio; cuatro retretas de la Banda de músicos, para las diversas destinaciones del programa, una de las cuales debe ejecutarse en el hall del Conservatorio en honor de la señora Teresa Tanco de Herrera y del maestro Gonzalo Vidal; una misa de réquiem como homenaje a la memoria de los siguientes artistas desaparecidos: Julio Quevedo Arvelo, Santos Cifuentes, Honorio Alarcón, Lucía Gutiérrez de Uribe Holguín, Federico Corrales, Estacio Rosales, Pedro Morales Pino, Ricardo Acevedo Bernal, Adolfo Bracale, y los que Ud. crea conveniente agregar. (...) El Director de Educación Pública del Tolima, por su parte va a abrir dos concursos: uno para las Bandas de los Municipios del Tolima que no pasen de doce unidades y otro para grupos de instrumentos típicos y de cantores populares, no ya solamente del Tolima, sino del país en general.¹⁶⁹

Es interesante resaltar el contraste entre el Conservatorio del Tolima y el Conservatorio Nacional con respecto a la valoración de las músicas nacionales. Formado en la Academia Nacional de Música de Jorge W. Price hasta la interrupción de la Guerra de los Mil Días, Castilla pasó a gestionar sus proyectos como educador y compositor en su ciudad natal, Ibagué, destacándose por la escritura de obras que reconocían el sentimiento popular como *La Guabina*, *Picaleña*, *Mistelita* y *El Cacareo*, entre otras.¹⁷⁰

No era extraño, entonces, que el Congreso a celebrarse en su institución estuviese abierto a diferentes propuestas. Entre las cartas intercambiadas con Gustavo Santos, encontramos que entre las actividades programadas para el evento, Emirto de Lima quiso proponer la presentación de dos conferencias tituladas «Breves

¹⁶⁹ Castilla, Alberto, «Carta dirigida a la Dirección Nacional de Bellas Artes», (Septiembre 12 de 1935), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Bellas Artes*, Carpeta 5, Caja 3, Folio 3.

¹⁷⁰ Información basada en la biografía de Alberto Castilla publicada en versión digital por el Conservatorio del Tolima, www.conservatoriodeltolima.edu.co, [Consulta: Noviembre 25 de 2012].

observaciones sobre el arte pianístico» y «La guitarra, instrumento romancero, vista a través del pueblo de la Costa Atlántica Colombiana».¹⁷¹

Figura II.10.

Fachada del Conservatorio del Tolima. Fotografía: Luis Gabriel Mesa Martínez.



El marco histórico del Primer Congreso Nacional de Música revela, por tanto, un creciente interés por fomentar proyectos de gestión, difusión e investigación de músicas tanto académicas como populares dentro y fuera de Colombia. El país estaba siguiendo el ejemplo de naciones europeas que desde principios de siglo habían planteado la importancia de eventos de tal magnitud, como fue el caso del Congreso de Música celebrado por la Schola Cantorum de Vincent d'Indy¹⁷² y el Congreso Internacional de Tradiciones Populares en París (Baltanás y Rodríguez, 1998: 216), paralelos a la Exposición Mundial de 1900. Para el contexto latinoamericano, México había contado con su primer congreso en 1926 (Aguirre, 2006: 108).

¹⁷¹ De Lima, Emirto, «Carta dirigida a Gustavo Santos», (1936), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Bellas Artes*, Carpeta 5, Caja 3, Folio 11.

¹⁷² *Memoires de musicologie sacrée lus aux assises sur la musique religieuse le 27, 28 et 29 Septembre 1900 à la Schola Cantorum*, Paris, Schola Cantorum, 1900.

Según lo reseña Fernando Gil Araque (2009: 22-23), Gustavo Santos había propuesto 25 ítems con temáticas que se debían abordar en el Congreso. Gil subraya que el 55% de dichas temáticas se relacionaban con la historia de la música, la crítica y el folklore de Colombia. Es evidente, entonces, que el panorama controvertido de las primeras décadas del siglo XX alrededor de las músicas nacionales estaba generando un profundo interés por contrarrestar la subvaloración que las músicas populares habían tenido que enfrentar en Bogotá bajo la administración de Guillermo Uribe Holguín. No sobra recordar que un año antes del congreso, el director en cuestión había renunciado a su cargo en el Conservatorio Nacional.

Tabla II.

Temas de discusión para el Primer Congreso Nacional de la Música en Ibagué.

Temáticas a ser tratadas en el Congreso¹⁷³
Importancia de la música en la formación de la cultura.
La música, factor decisivo en la formación de la personalidad.
Historia de la música en Colombia.
Folklore colombiano.
Características de la música colombiana.
Influencias exóticas en la música colombiana.
Valoración de la música colombiana en sí y en relación con la música universal.
Programa de cultura musical en Colombia.
El porvenir de la música en Colombia.
Música colombiana, música americana.
Orquesta y ópera en Colombia.
El presupuesto nacional y la educación musical.
La música y el niño.
La música y el pueblo.
La música y la escuela.
El piano y el violín. Su historia. Importancia de su estudio.
Las bandas, su importancia, desarrollo y valor pedagógico.
Orfeones, masas corales, conjuntos vocales. Su historia. Su importancia social.

¹⁷³ Información tomada de Gil Araque, op. cit.

<p>¿Qué puede hacerse en desarrollo de la música y beneficios de los músicos colombianos?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sindicatos, asociaciones, sociedades musicales, Sociedad de Amigos de las Bellas Artes. • Formas de apoyo que debe y puede dar el estado a la cultura musical. • Formas de apoyo que debe y puede dar el Gobierno regional a la cultura musical. • Formas de apoyo que debe y puede la sociedad a la cultura musical.
La crítica musical. Su importancia, sus necesidades y deberes.
Bailes y cantos regionales. Su historia, su importancia social, su significación pedagógica, su significación nacional.
Bailes y cantos regionales en la escuela, el colegio y la universidad.
Bailes y cantos regionales en las festividades aldeanas y en los centros y asociaciones obreras.
Programa para el fomento de los bailes y cantos regionales.
Programa para la restauración de las formas puras y típicas de bailes, cantos y coplas regionales populares.

2.1.3.3. Formación musical para la clase trabajadora, las mujeres y los estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia

Conviene reconocer que el discurso político promovido por la Revolución en Marcha de Alfonso López Pumarejo guardaba estrechos vínculos con las temáticas de interés propuestas por el Congreso. En lo referente a las clases trabajadoras y a los distintos gremios, el gobierno en cuestión impulsó el reconocimiento de las organizaciones sindicales, sin que esto quiera decir que la proyección de las mismas llegase a tener un impacto inmediato a nivel nacional (Murillo, 2011: 279).

Aun así, las iniciativas que pretendían incluir a los sectores obrero y campesino en nuevos proyectos culturales, sumadas a la búsqueda de nuevas herramientas para la valoración histórica de la música y el creciente interés por estimular la participación de la mujer en el panorama artístico y educativo del país daban testimonio de una nueva realidad para el país. Así lo señala Fernando Gil en su análisis en torno a los

cambios socio-culturales detrás de la Revolución en Marcha y de la gestión de Gustavo Santos, quien desde la Dirección Nacional de Bellas Artes (1935-1937) había pretendido promover:

... la creación de Orfeones de campesinos y obreros, la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia – OSN, los Congresos Nacionales de la Música, la creación y fortalecimiento de las Sociedades de Amigos del Artes en diferentes ciudades, el patrocinio de artistas nacionales y extranjeros, la promoción y revisión de currículos en instituciones musicales, (...) el fortalecimiento y creación de escuelas de música en diferentes ciudades del país (...) y la realización de un censo sobre la infraestructura local en cuanto a escenarios y agrupaciones musicales locales para la programación de actividades culturales en diferentes sitios del territorio nacional, proceso que no se pudo culminar por falta de fondos. (Gil, 2009: 16-17)

Las cartas intercambiadas entre Gustavo Santos y el Centro Nacional de Cultura Social revelan la preocupación de la Dirección de Bellas Artes por estimular la formación de la clase trabajadora en teoría, historia de la música y solfeo, además de la conformación de orquestas y orfeones tanto para hombres como para señoritas.¹⁷⁴

Desde el 2 de Abril de 1937, por otra parte, la estación de radio conocida como “Ecos del Tequendama” comenzó a difundir la *Revista Femenina*,¹⁷⁵ un bisemanario que tenía como objetivo el fomento artístico de las mujeres colombianas, sin olvidar que durante esta misma década abundaron en ciudades como Barranquilla las reseñas periódicas sobre la importancia de la mujer en la escena cultural de Colombia. El año de 1937 coincide además con el nombramiento de Lucía Vásquez Carrizosa como directora del Conservatorio Nacional en Bogotá.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Centro Nacional de Cultura Social, «Carta dirigida a la Dirección Nacional de Bellas Artes», (Enero 21 de 1937), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Bellas Artes*, Carpeta 5, Caja 3, Folios 123-125.

¹⁷⁵ Ministerio de Educación Nacional, *Actividades culturales: Informes*, [Documentación relacionada con el Conservatorio del Atlántico], Archivo General de la Nación, Bogotá, Caja 7, Carpeta 2, Folio 137.

¹⁷⁶ Universidad Nacional de Colombia, «Conservatorio Nacional de Música: reseña histórica», *Anuario de la Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá, UNAL, 1939.

Figura II.11.

Lucía Vásquez Carrizosa, Directora del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia desde 1937 tras los cortos períodos encabezados en la Dirección por Gustavo Santos y por Antonio María Valencia.¹⁷⁷

aunque no contase con un programa de estudios destinado a una titulación profesional.

El proceso de vincular escuelas profesionales de música a los planes de estudios de las universidades latinoamericanas constituye un fenómeno tardío en nuestra historia, pues la mayoría de modelos europeos influyentes en nuestro continente habían establecido una separación entre la formación de los conservatorios y los programas académicos universitarios. Así lo describía Domingo Santa Cruz después de que varias facultades de América Latina hubiesen optado por desafiar dicho paradigma:

Lo que suele sostenerse por quienes han negado la jerarquía superior de los estudios musicales universitarios es que dentro de la nómina tradicional de Facultades admitidas “de jure” no ha figurado la música; que las universidades francesas españolas e italianas (sobre todo las francesas), que fueron nuestro modelo, no incluyen los conservatorios dentro de sus escuelas y que a lo sumo por ahí en ellas aparece algún curso de musicología o de estética, sin que tenga carácter profesional. (Santa Cruz, 1964: 8)

Aunque países como Inglaterra habían graduado desde los siglos XV y XVI a músicos formados en las Universidades de Oxford y Cambridge (v. 1.1.3.2), la incidencia de los modelos de España, Francia e Italia había perpetuado en América este tipo de separación.

No obstante, el siglo XX fue testigo de la asimilación de modelos estadounidenses donde la integración de departamentos de música a las facultades universitarias había demostrado un excelente funcionamiento desde el marco decimonónico. Tal fue el caso de reconocidos conservatorios como el de Oberlin en Ohio, que ya en 1867 formaba parte de Oberlin College, así como el Departamento de Música que John Knowles Paine (1839-1906) estableció en la Universidad de Harvard a partir de 1875, y donde ya en 1905 se otorgaba un primer título de Doctorado en Música.¹⁷⁸ Asimismo, universidades como Yale introdujeron desde 1893 la titulación

¹⁷⁸ Weber, William, «Universities: II. 1600-1945», [en línea], *Grove Music Online. Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, [Consulta: Abril 22 de 2011].

de *Bachelor of Music*, uniéndose a un proceso de profesionalización de la música al que pronto se vincularía un gran número de instituciones superiores.

Países latinoamericanos como México y Chile optaron desde la década de 1920 por establecer filiaciones similares. La Universidad Nacional de México había asumido la administración de su Escuela Nacional de Música desde 1929 (Aguirre: 2006: 110), y en ese mismo año el Conservatorio Nacional de Chile pasó a formar parte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en Santiago.¹⁷⁹

Colombia enfrentaría una situación similar desde la integración del Conservatorio a la Universidad Nacional en 1936 (Bermúdez, 2006). Estando Gustavo Santos a cargo del Conservatorio desde la dimisión de Uribe Holguín, encargaría como nuevo director al caleño Antonio María Valencia (1902-1952), quien como veremos más adelante había desencadenado una fuerte polémica tras evaluar la administración del Conservatorio Nacional en su calidad de Inspector General de Estudios (v. 2.1.5).

¿Qué implicaciones tendría incorporar el Conservatorio al marco institucional de una universidad? Por una parte, facilitaría un contacto con miembros de otras facultades que paulatinamente comenzarían a familiarizarse con una agenda cultural más próxima al panorama general estudiantil. El proceso de reorganización para el programa de estudios, no obstante, aún tendría que enfrentar obstáculos que, en medio de tantos cambios administrativos, seguirían presentándose durante largas décadas de esfuerzos.

Tan sólo entre la 1935 y 1937, tras la salida de Uribe Holguín, la Dirección del Conservatorio llegó a quedar en manos de Gustavo Santos, Antonio María Valencia y Lucía Vásquez Carrizosa. Si tenemos presente que desde 1882 (cuando la institución se llamaba Academia Nacional de Música) hasta 1980 hubo tan sólo cien egresados

¹⁷⁹ Información basada en la reseña histórica publicada en línea por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, <http://www.artes.uchile.cl/portal/artes-visuales/departamento-de-artes-visuales/30345/resena-historica>, [Consulta: Noviembre 26 de 2012].

del programa profesional,¹⁸⁰ se puede inferir que un siglo de historia da testimonio de las vicisitudes e inconsistencias que resultaron de una administración que falló en reconocer las necesidades inmediatas de los estudiantes colombianos. Nos ocuparemos con detalle de ésta y otras reflexiones afines en la Parte III, pues el componente de gestión propuesto para este trabajo pretendió contribuir a subsanar algunas de las problemáticas identificadas durante esta reconstrucción histórica.

2.1.4. Procesos de profesionalización musical en la escena cultural de Medellín

2.1.4.1. La Escuela de Música de Santa Cecilia

En 1888, tan sólo seis años después de la fundación de la Academia Nacional de Música de Bogotá, la ciudad de Medellín contaba con la Escuela de Música de Santa Cecilia.¹⁸¹ Cabe resaltar, en la historia de esta institución, la importancia de músicos y pedagogos procedentes de Popayán, ciudad del sur de Colombia que había visto nacer a figuras como José Viteri Paz (1835-1913) o a los hermanos Francisco Javier (1834-1887) y Pedro José Vidal Balcázar (1833-1915), este último a su vez padre del antes mencionado Gonzalo Vidal (1863-1946), cuyos argumentos contra lo que él llamaba “música populachera” habían desatado múltiples discusiones en torno a los debates sobre la música nacional (Santamaría, 2007a).

Los hermanos Francisco Javier y Pedro José Vidal sobresalen en la historia de la educación musical de Popayán antes de radicarse en Medellín. Como lo expone Yépez (2002c), ambos regentaron la cátedra de música en el Seminario de Popayán, y Pedro José desempeñó una labor de suma importancia como profesor de música del Colegio Mayor, que luego pasaría a formar parte de la Universidad del Cauca.

Parecería ser, entonces, que fueron estos músicos payaneses quienes impulsaron la profesionalización de la música en Medellín, pues fueron justamente José Viteri

¹⁸⁰ Información basada en la entrevista con Jorge Zorro Sánchez, Decano de la Facultad de Música de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, realizada el 14 de Febrero de 2012 (v. Apéndice 3.1).

¹⁸¹ La Universidad de Antioquia digitalizó algunos de los documentos relacionados con las memorias e informes administrativos de la Escuela de Música de Santa Cecilia escritos entre 1888 y 1890. Dicha recopilación puede ser consultada en línea en http://biblioteca-virtual-antioquia.udea.edu.co/pdf/13/13_520075667.pdf.

Paz y Pedro José Vidal los responsables de la fundación de la mencionada Escuela de Santa Cecilia (Velásquez, 2011: 56), que en 1911 pasó a formar parte del Instituto de Bellas Artes dependiente de la Sociedad de Mejoras Públicas, vigente en la actualidad y responsable desde 2006 de la nueva Fundación Universitaria Bellas Artes de Medellín.

Figura II.12.

Retrato de Gonzalo Vidal. Autor desconocido. Colección de la Sala Patrimonial
Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT de Medellín.



Francisco Javier Vidal ya se había trasladado a Medellín desde 1874, y dos años después llegaría su hermano con sus hijos. Es muy importante reconocer que, así como Bogotá había contado desde 1848 con el fomento de la música sacra y operística gracias a su Sociedad Lírica, la labor de Francisco Javier en Medellín hizo posible la creación de la Compañía Infantil de Zarzuelas (1884), mientras su hermano Pedro José se destacaba como maestro de capilla de La Candelaria (Yépez, 2002c: 860-861).

Como lo señala Velásquez (2011), así como Bogotá había visto múltiples iniciativas para la publicación de partituras, artículos, críticas y otras reseñas desde los últimos decenios del marco decimonónico, Medellín contó también con la impresión y difusión de colecciones como el periódico musical *La Lira Antioqueña* (1886), editado por Manuel José Molina y Daniel Salazar Velásquez, y la *Revista Musical* (1900-1901), dirigida por Gonzalo Vidal, entre otras.

Recientemente, la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín publicó los resultados de una investigación llevada a cabo por Juan Fernando Velásquez Ospina (2011)¹⁸². Ésta obra titulada *Los ecos de la villa* y acompañada por un disco compacto, ofrece una visión detallada de la historia de las publicaciones periódicas de Medellín, con obras que entre 1886 y 1903 fueron impresas en revistas como las dos ya mencionadas, además de *La Miscelánea* (1888), *El Repertorio* (1892), *El Montañés* (1898) y *Lectura y Arte* (1903).

Partiendo de dicha investigación, se puede inferir que, alrededor de la fundación de Santa Cecilia, las revistas y periódicos tuvieron una fuerte incidencia en el desarrollo cultural del pueblo medellinense, elevando la importancia del intelecto y la erudición en materia de difusión musical. En palabras de Velásquez (2011: 16):

Una notable característica de esta nueva forma de aproximarse a la música fue el importante papel otorgado al alfabetismo musical, que enfocó el repertorio

¹⁸² Juan Fernando Velásquez es uno de los primeros egresados del Programa de Maestría en Musicología de la Universidad EAFIT, pionero en Colombia en la formación de musicólogos en nivel de posgrado. El programa, inaugurado en 2008 bajo la Dirección de Fernando Gil Araque, representa uno de los procesos formativos más determinantes para el futuro de la disciplina en el país, e inspiró el componente de gestión realizado para esta tesis, como se puede observar en la Parte III del informe.

que se enseñaba en la Escuela de Música de Santa Cecilia a un canon de tipo europeo, de carácter tonal y cercano al lenguaje de la música que se interpretaba en el salón, la retreta, la iglesia y el teatro (en el que predominaban la ópera y la zarzuela), por lo que resulta natural que en el pensum de la Escuela figuraran la teoría y el solfeo como materias, excluyendo de los incipientes procesos de enseñanza institucionalizada de la música los repertorios asociados a la música de tradición oral.

Figura II.13.

Gonzalo Vidal y la Banda Sinfónica de Medellín. Autor desconocido. Colección de la Sala Patrimonial Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT de Medellín.

Durante el siglo XIX, el género de la ópera italiana parece haber contado con una rápida difusión en escenarios de Bogotá y Medellín, lo cual sugiere que la escena musical de Colombia no se veía necesariamente estancada en materia de llegada y difusión de ciertos repertorios. Gracias a la presencia de compañías de ópera como “La Mazzati”, la de Zenardo-Lombardi, la “Dalmau-Uguetti” y el trabajo de empresarios como el italiano Augusto Azzali (1863-1907), el repertorio de Giuseppe Verdi era conocido entre los medellinenses y bogotanos a pocos años de haber sido estrenado en Europa, si bien las óperas germánicas de autores como Weber y Wagner no vieron la misma recepción (Bermúdez, 2000).

Sobre este punto, Daniel Restrepo Posada señala que óperas como *Ernani* (1844), *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853) y *La Traviata* (1853) fueron muy populares en los teatros de Colombia, siendo esta última presentada por la Compañía “La Mazzati” en Medellín ya en 1865 (Restrepo, 2007: 339). De acuerdo con su reseña, la llegada de Augusto Azzali a Bogotá facilitó el montaje de *Il Trovatore* en 1891 y, un año después, los escenarios de Medellín verían cada vez más estrenos de compositores italianos y franceses gracias a su trabajo con la Compañía de Zenardo-Lombardi.

Como se mencionó, la antes llamada Escuela de Santa Cecilia había pasado a principios de siglo XX a manos del naciente Instituto de Bellas Artes, donde gran parte de la formación musical del momento había sido impulsada por figuras como el español Jesús Arriola de Bezoita (1873-1931), de origen vasco, quien no sólo trabajó como docente de piano en Bellas Artes, sino que también impartió cursos de música en instituciones como la Escuela Normal de Señoritas de Medellín y el Colegio Jesuita de San Ignacio de Loyola, entre otras.¹⁸³

Manteniendo su funcionamiento hasta la actualidad, el Instituto de Bellas Artes de Medellín representa uno de los máximos logros en materia de formación para la música y las artes plásticas de la ciudad, siendo comparable con su versión homónima en Cali fundada un par de décadas más tarde. Es importante resaltar, además, que la escuela en cuestión pasó recientemente a llamarse Institución Universitaria Bellas

¹⁸³ Basado en la biografía publicada en el Archivo de la Biblioteca Digital de Música de la Universidad EAFIT (Medellín), www.bdmusica.eafit.edu.co, [Consulta: Marzo 8 de 2012].

Artes (2006), incluyendo actualmente un nuevo programa en Diseño Visual y uniéndose a la lista de escuelas que desde los años 1930 han venido ajustando sus programas a la categoría universitaria.

2.1.4.2. El Segundo Congreso Nacional de Música en Medellín (1937): ¿modelos institucionales o metodologías pedagógicas individuales?

El medellinense Carlos Posada Amador (1908-1993) sobresale dentro la lista de músicos formados en la sección de Música del Instituto de Bellas Artes, pues su posterior participación en importantes proyectos de gestión cultural para Colombia complementa la labor de figuras como Gustavo Santos en el impulso de las artes de la primera mitad del siglo XX. Al igual que Antonio María Valencia y Guillermo Uribe Holguín, Posada completó sus estudios de música bajo la tutela de Vincent d'Indy en la Schola Cantorum de París, recibiendo además la instrucción de profesores como Paul Dukas (1865-1935) y Nadia Boulanger (1887-1979).¹⁸⁴

Vamos a profundizar en el papel desempeñado por Posada Amador tras su regreso a Colombia en 1935, pues además de asumir la dirección del programa de música en el Instituto de Bellas Artes de Medellín hasta 1937, su intervención en los procesos educativos y reformas culturales durante la Revolución en Marcha de López Pumarejo ofrecen un entendimiento más amplio sobre la realidad colombiana en el marco de la República Liberal.

Tras el antecedente del Primer Congreso Nacional de Música de Ibagué, se planteó la realización de la segunda versión del evento en la ciudad de Medellín con el fin de fortalecer los debates que se habían planteado en 1936 y propiciar nuevos espacios para no abandonar la tarea que desde el Primer Congreso había logrado unificar fuerzas en pro de la enseñanza musical a nivel nacional.

¹⁸⁴ *Ibíd.*

Como lo demuestran las cartas intercambiadas entre la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín y la Dirección Nacional de Bellas Artes,¹⁸⁵ el Segundo Congreso se había planteado inicialmente para Enero de 1937, pero la planeación del presupuesto y la organización de la convocatoria nacional retrasarían el evento hasta el 5 de Julio del mismo año.

Figura II.14.

Retrato de Carlos Posada Amador. Autor desconocido. Colección de la Sala Patrimonial Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT de Medellín.



Siendo director de Bellas Artes en Medellín, Posada asumió la organización del Congreso apoyado por la Sociedad de Mejoras Públicas, la Dirección Nacional de Bellas Artes y la Gobernación del Departamento de Antioquia. Uno de los documentos más reveladores sobre la trascendencia de su gestión, y de suma importancia para nuestra reflexión sobre el porvenir de la educación musical del país,

¹⁸⁵ Cartas encontradas en versión original en el Archivo General de la Nación: Ministerio de Educación Nacional, Actividades culturales: Informes, [Documentación relacionada con la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín y el Segundo Congreso Nacional de Música], Archivo General de la Nación, Bogotá, Caja 3, Carpeta 2, Folios 1-119.

aparece en una carta escrita por Posada el 16 de Septiembre de 1936 y dirigida al Presidente de la Junta Organizadora del Segundo Congreso¹⁸⁶ (v. Apéndice 2.3).

Dicho informe cuestiona la ausencia de rigor académico en la pedagogía musical impartida por las instituciones colombianas. Conviene señalar que la misma problemática plasmada en él persiste en debates institucionales de nuestros días, pues como se podrá reconocer en las entrevistas realizadas para la Parte III, la mayoría de instituciones con programas profesionales en música reconoce que el rigor tanto pedagógico como investigador ha tardado en ser aplicado hasta años recientes.

La carta de Posada subraya, en primer lugar, que «la pedagogía musical es uno de los ramos más descuidados del arte de enseñar, especialmente en Colombia». Uno de los cuestionamientos más interesantes se fundamenta en la falta de rigor científico que, de acuerdo con Posada, enfatiza la brecha entre las posturas epistemológicas de las ciencias exactas y las de la pedagogía musical en nuestro país. Reconociendo el empirismo que históricamente ha caracterizado la enseñanza artística de Colombia, el autor formula los siguientes interrogantes:

... ¿será ésta una razón suficiente para negar a la Pedagogía el valor de la *prueba*, la seguridad y universalidad de que gozan otras ciencias más adelantadas y el derecho de todo conocimiento a certificar su verdad? ¿Sería razón, para que un autor diga, por ejemplo, que la armonía viene de la melodía (D’Indy) y otro que la melodía de la armonía (Wagner)? ¿Razón, para que éste afirme que «casi siempre el ritmo comienza con anacrusa» –excúseme la palabra técnica– (Riemann); y aquél, que «siempre» (D’Indy)?¹⁸⁷

La ilustración sobre diferencias conceptuales entre figuras como Richard Wagner, Vincent d’Indy y Hugo Riemann abre un cuestionamiento interesante alrededor del pluralismo epistemológico y teórico que inevitablemente desemboca en disidencias entre maestros y escuelas. En toda nuestra reconstrucción histórica, hemos enfatizado la trascendencia de “paradigmas” o modelos institucionales cuya presencia

¹⁸⁶ Posada Amador, Carlos, «Carta dirigida a la Junta Organizadora del Segundo Congreso Nacional de Música», (Septiembre 16 de 1936), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Bellas Artes*, Carpeta 5, Caja 3, Folios 142-143.

¹⁸⁷ *Ibíd.*

en América ha determinado el desarrollo de nuestra educación musical (Iglesia, conservatorios, maestros formados en el exterior, etc.), pero es éste el momento de reconocer que, más allá de una asimilación generalizable a un paradigma específico (*e.g.* el modelo de la Schola Cantorum de París en Bogotá), la institucionalización de la música en cualquier contexto histórico y geográfico fue y seguirá representando el resultado de la individualidad de los pedagogos implicados y de su propia exégesis de conceptos tanto teóricos como metodológicos.

A pesar de dicho pluralismo en métodos y percepciones, la propuesta de Posada invitaba a pensar en una posible unidad orgánica que fortaleciera el carácter científico de la pedagogía musical en Colombia. Podríamos relacionar esta postura con una de las ideas que Antonio María Valencia proponía en sus apuntes de 1932 con respecto a la necesidad de fundar una revista de investigación especializada en las Bellas Artes, argumentando que en ella los músicos podrían encontrar un «campo propicio para ejercitar sus nacientes cualidades de musicólogos e historiógrafos».¹⁸⁸

Sin negar la indiscutible validez del planteamiento de Posada y su interesante analogía con respecto a las diferencias conceptuales entre Wagner, d'Indy y Riemann, llama la atención el enfoque positivista de su propuesta. Desde la Parte I, hemos señalado que relacionar las ciencias exactas con los estudios musicales no constituye una novedad, pues desde los antecedentes más antiguos pudimos reconocer la necesidad de teorizar científicamente nuestro campo. No obstante, basta con identificar la multiplicidad de propuestas epistemológicas que las Ciencias de la Música¹⁸⁹ han venido presentando desde la bipartición musicológica de Adler (1885) hasta nuestros días, para concluir que no es factible homogeneizar una sola aproximación metodológica y conceptual.

Aun así, la carta de Posada generó inquietudes de suma importancia que motivaron a Antonio Cano, entonces Presidente del Comité Organizador del Segundo Congreso, a publicar dicho informe el 16 de Marzo de 1937, aprobando la propuesta de discutir durante el evento temas como la creación de una Escuela Normal de

¹⁸⁸ Valencia, Antonio María, *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*, [Transcripción Digital: Carolina Santamaría Delgado], Bogotá, 1932b.

¹⁸⁹ Incluyendo bajo esta denominación a la Musicología, Etnomusicología, Psicología de la Música, Teoría de la Música y Folklorología, entre otras.

Música, de una editora musical nacional y de una reglamentación para la profesión de músicos y docentes en el país.¹⁹⁰

Finalmente, nos interesa resaltar el impacto de todas estas ideas que desde las primeras décadas del siglo XX han condicionado el porvenir de la formación profesional de los músicos en Colombia, sumadas al creciente interés por la investigación en la medida en que distintas escuelas y conservatorios del país han venido estableciendo alianzas con instituciones universitarias y centros de cultura tanto privados como estatales.

En suma, si bien es importante identificar el valor de las escuelas extranjeras que han canalizado propuestas de estudio a instituciones latinoamericanas, se debe al mismo tiempo reconocer que la percepción individual de los pedagogos y sus respectivas interrelaciones desencadenan nuevas coyunturas alrededor de la transformación constante de los procesos de formación. ¿Cómo se explicaría, de lo contrario, la diferencia de posturas entre Guillermo Uribe Holguín y Antonio María Valencia, ambos egresados de la Schola Cantorum de París, y las particularidades de los Conservatorios fundados respectivamente en Bogotá y en Cali? Procedamos a analizar detenidamente el caso de Valencia.

2.1.5. Reflexiones sobre las necesidades de un país a espaldas de su realidad

2.1.5.1. Una asimilación pasiva de paradigmas foráneos

Aunque nuestra reconstrucción histórica referente a las instituciones decimonónicas reveló la intención de figuras colombianas como Agudelo, Fallon y Cifuentes de proponer materiales teóricos innovadores, es necesario señalar que una de las problemáticas más recurrentes durante las primeras décadas del siglo XX radicó en la asimilación pasiva de modelos educativos, sin reconocer las condiciones

¹⁹⁰ Tanto la carta original de Posada como la publicación de la misma por parte de Cano se encuentran consignadas en el Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional / Dirección de Bellas Artes*, Caja 3, Carpeta 5.

y necesidades reales de nuestro contexto local.¹⁹¹ Así lo expuso recientemente el filósofo chileno José Santos-Herceg:

En América Latina, se recibe todo lo que venga de afuera: abierta, irrestricta e indiscriminadamente se asume cualquier tipo de producto teórico proveniente de las más diversas escuelas, siempre y cuando hayan adquirido alguna fama, notoriedad y tenga influencia sobre algún país europeo. (Santos-Herceg, 2010: 105)

Durante la entrevista realizada el 14 de Febrero de 2012, el Maestro Jorge Zorro Sánchez, actual Decano de la Facultad de Música de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, recordaba las distintas etapas de la historia de la educación musical en las instituciones colombianas y, con un aire de resignación, afirmaba:

Como de costumbre, las universidades siempre han trabajado a espaldas de la realidad social en una nube completamente alejada de las necesidades mismas de un desarrollo social y de una vivencia contextual y cultural.

Como se puede inferir desde el análisis histórico desarrollado hasta este punto, tal parecía ser el caso de nuestras instituciones en distintos rincones del país. Las controversias alrededor de establecer un modelo francés en el Conservatorio Nacional y el malestar generado por Guillermo Uribe Holguín ante figuras como Honorio Alarcón, Gustavo Santos, Antonio María Valencia y Manuel Ezequiel de la Hoz revelan una actitud ajena a las herramientas de unificación que demandaba una sociedad artística en proceso de institucionalización.

A diferencia de países como Francia, donde la red de conservatorios superiores y municipales ofrecía un amplio ámbito educativo que facilitaba la formación musical desde temprana edad, Colombia no contaba con un historial comparable a ese panorama.

¹⁹¹ Basamos esta afirmación en las polémicas desatadas frente a la adopción de un modelo francés en el Conservatorio de Guillermo Uribe Holguín, o el hermetismo de Manuel Ezequiel de la Hoz tras imponer su administración en el Conservatorio del Atlántico, excluyendo a sus fundadoras y defendiendo el modelo de Leipzig.

Establecer en Bogotá un conservatorio con un programa de estudios inspirado en las exigencias de París, en otras palabras, no era una medida coherente con la realidad. A una edad de diecisiete años, un francés aspirante al Conservatorio de París o a la Schola Cantorum contaba con un nivel sólido de formación musical, condiciones que no se daban en Bogotá. En palabras de Jorge Zorro:

El conservatorio fue, en primer lugar, una mala copia del modelo de París. Desde 1882, cuando se fundó la institución pero sin estar todavía vinculada a la Universidad Nacional, hasta 1980 que se hace el estudio del PNUD [Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo] por Florencia Pierret y Jorge Betancourt, ¡tan sólo se habían graduado 100 personas!¹⁹²

Sin embargo, el año de 1932 vio la publicación de un texto emblemático que desde entonces ha condicionado el desarrollo de la educación musical en Colombia. Se trataba de los *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia* escritos por el antes mencionado Antonio María Valencia (1902-1952).¹⁹³

Aspirando a que su estudio fuera tomado en consideración por el Gobierno Nacional, Valencia se propone como primer objetivo analizar la situación de las escuelas de música del país, con el fin de reconocer los principios de su funcionamiento y los parámetros a seguir para una formación de mejor calidad.

De acuerdo con Valencia (1932), el retardo en el proceso de mejoramiento académico para las escuelas de música en Colombia se podía atribuir a cuatro causas:

- La deficiente instrucción técnica que ha dado el Conservatorio.
- La carencia de miras ideológicas que ha presidido nuestra educación musical.
- La falta de difusión metódica de la buena música en el público.
- La poca atención que ha merecido el problema del mejoramiento social y material del músico colombiano.¹⁹⁴

¹⁹² Entrevista con Jorge Zorro Sánchez, Decano de la Facultad de Música de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, realizada el 14 de Febrero de 2012 (v. Apéndice 3.1).

¹⁹³ Valencia, Antonio María, *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*, Bogotá, Editorial E.J. Posse, 1932.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, [Transcripción digital: Carolina Santamaría Delgado].

Comparando estos postulados con el comentario de Jorge Zorro, se puede reconocer que, a pesar de la conciencia que Valencia manifiesta frente al estado del Conservatorio Nacional en los años treinta, la superación de sus carencias metodológicas aún vería por delante varias décadas de trabajo y de reformas educativas.

Figura II.15.

Retrato de Antonio María Valencia.
Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca.



Se ha visto que el funcionamiento del Conservatorio Nacional bajo la dirección de Guillermo Uribe Holguín había insistido en implementar un modelo francés que no se ajustaba coherentemente a la realidad colombiana. Se debe resaltar, no obstante, que esta inconsistencia de ninguna manera implica que los paradigmas extranjeros deban ser ignorados en las instituciones nacionales. Más bien se trata de propugnar el

reconocimiento de modelos tanto locales como foráneos adaptables a las necesidades del país. Así por ejemplo, en el texto de Valencia se sugiere la adopción del método Dalcroze¹⁹⁵ por su adaptabilidad universal en materia de formación rítmica y reconocimiento de conceptos musicales a partir del movimiento corporal:

... el célebre método Dalcroze –acondicionado a nuestra idiosincrasia– produciría resultados benéficos, seguros. Este método, acogido en muchos países y en muchas escuelas, persigue el desenvolvimiento de las facultades auditivas, inventivas y expresivas del alumno, despierta el sentido de la proporción y explica las complejas cuestiones rítmicas por medio del ejercicio muscular, en sus relaciones con el tiempo y con el espacio.¹⁹⁶

Valencia enfatiza, por otra parte, su preocupación por la escasa formación y difusión de la música religiosa y su falta de rigor en el Conservatorio. Desde los antecedentes de institucionalización analizados previamente en el contexto decimonónico, el «Estado actual de la música en Bogotá» de José Caicedo y Rojas (1886) ya había expuesto las inconsistencias del repertorio sacro escuchado en las iglesias de la ciudad, donde arias operísticas y otras piezas seculares remplazaban incoherentemente el corpus de cantos litúrgicos apropiados para las misas. De acuerdo con los apuntes de Valencia, el problema persistía en los años treinta.

No es extraño que su propuesta planteara, como alternativa, el seguimiento de las normas del *Motu Proprio* (Pío X – Sumo Pontífice, 1903), documento en el que se enfatiza la importancia de excluir los textos profanos y recuperar la “pureza sacra” de la música religiosa, fomentando un repertorio principalmente vocal aunque sin dejar de lado el uso de instrumentos como el órgano por su valor emblemático en la historia de la Iglesia.¹⁹⁷ Cuarenta y seis años atrás, Caicedo y Rojas (1886) había propuesto como referencia el «Reglamento para la música Sagrada» presentado por el Papa

¹⁹⁵ El método pedagógico en cuestión fue diseñado por el suizo Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), como una herramienta para desarrollar competencias musicales a través del movimiento y del reconocimiento del cuerpo como fuente de todos los conceptos musicales. Dalcroze propone para la formación del músico una estructura metodológica tripartita conformada por la euritmia, el solfeo y la improvisación.

¹⁹⁶ Valencia, 1932, op. cit.

¹⁹⁷ La traducción al español del *Motu Proprio* de 1903 se encuentra disponible en la página oficial de la Santa Sede del Vaticano: www.vatican.va, [Consulta: Marzo 12 de 2012].

León XIII;¹⁹⁸ su sugerencia, al parecer, no tuvo mayor impacto en el devenir de la música religiosa de Bogotá, teniendo en cuenta que Valencia examinó la misma problemática en 1932.

Este argumento se podría respaldar, además, si consideramos las reflexiones presentadas seis años más tarde por el compositor, historiador de música y pedagogo Daniel Zamudio (1885-1952), expuestas en sus «Anotaciones sobre la música religiosa en Colombia» y publicadas dentro del cuarto volumen del *Boletín Latinoamericano de Música*.¹⁹⁹

Complementando lo expuesto por José Caicedo y Rojas y Antonio María Valencia, Zamudio subraya que, a pesar de la profanación del repertorio escuchado en las iglesias colombianas desde el siglo XIX, sería injusto omitir la labor de compositores como Julio Quevedo Arvelo (1829-1896), cuyas obras religiosas distan de la inspiración secular y del uso de segmentos operísticos criticado por otros autores. Según Zamudio (1938: 345-350), el caso de Quevedo tiene aun más mérito si consideramos que su obra fue escrita antes de la publicación del *Motu Proprio* de 1903.

Si unimos estas reflexiones a las conclusiones del Primer Congreso Nacional de Música celebrado en Ibagué, se debe reconocer que aunque la temática de la música religiosa no aparece en los 25 ítems a ser tratados en el evento, la discusión estuvo presente y Zamudio tuvo la iniciativa de exponer una propuesta en defensa del *Motu Proprio*, dirigida a las autoridades eclesiales del país. En sus mismas anotaciones, Zamudio declara:

La Presidencia del primer Congreso Nacional de Música, reunido en la ciudad de Ibagué, redactará una atenta comunicación que dirigirá a los Ilustrísimos señores Arzobispos y Obispos del país, invitándoles a tomar las medidas que a su juicio estimen necesarias para el cumplimiento del Motu Proprio de Pío X, sobre música religiosa; haciéndoles saber, en dicha comunicación, la conveniencia de obrar de acuerdo con la Dirección Nacional de Bellas Artes. Diríjase en el mismo

¹⁹⁸ León XIII, Sumo Pontífice, «Reglamento para la música sagrada», en *Gaceta Musical*, Milán, 1884.

¹⁹⁹ Zamudio, Daniel, «Anotaciones sobre la música religiosa en Colombia», *IV Boletín Latinoamericano de Música*, 1938, págs. 345-350.

sentido otra comunicación al señor Director General de Bellas Artes. Enviense dichas comunicaciones por el conducto regular. (Zamudio, 1938: 350)

2.1.5.2. Intervención directa de Valencia en la Dirección de los Conservatorios

Además de la inclusión del método Dalcroze en la pedagogía musical y el replanteamiento sobre la música religiosa practicada en Colombia, las contribuciones de Antonio María Valencia se fundamentaron en el fortalecimiento del rigor académico para el programa de estudios ofrecido por el Conservatorio y la consecuente búsqueda de cohesión entre las asignaturas impartidas.

Siendo una escuela oficial de música desde la administración de Uribe Holguín, se habría esperado que el plan de estudios fuese aplicado equitativamente entre todos los estudiantes, pero sorprende la flexibilidad privilegiada que se otorgaba a los pensionistas al contrario de los becados:

Los pensionistas son alumnos que pagan mensualmente una pequeña suma por concurrir a lecciones particulares dictadas por los profesores del Conservatorio que ellos mismos eligen, a cuyas clases asisten o no, presentado o no exámenes, como si se tratara de una enseñanza netamente privada dentro del instituto, que es un plantel público. Juzgo indispensable someter la enseñanza de los alumnos pensionados al mismo plan de estudios a que esté sometida la de los becados, porque la enseñanza meramente individual no debe existir en una escuela oficial de música.²⁰⁰

Asimismo, Valencia subrayó la importancia de incorporar equitativamente, entre todos los estudiantes, la enseñanza del análisis socio-histórico de la música, proponiendo que su estudio se fundamentara en una reflexión integral de los autores y sus obras, rechazando la «exposición abstracta de la evolución morfológica del arte musical».²⁰¹ De esta manera respaldaba un modelo pedagógico centrado en la formación integral del músico, evitando que su campo de conocimiento se limitara a

²⁰⁰ Valencia, 1932, op. cit.

²⁰¹ *Ibíd.*

la ejecución del repertorio y estimulando el interés por áreas como la musicología, aun sin que existiera tal cátedra en el programa oficial del Conservatorio Nacional.

Los apuntes sobre la educación en Colombia reflejan el resultado del trabajo de Valencia al asumir el cargo de Inspector General de Estudios en el Conservatorio Nacional, tras su regreso de la Schola Cantorum de París. Una vez familiarizado con la realidad de la música profesional en la capital, volvería a su ciudad natal para consolidar la fundación del Conservatorio de Cali (1932), actualmente parte de la Institución Universitaria de Bellas Artes del Valle del Cauca.

Figura II.16.

Sello postal de 1961 con la imagen del Conservatorio Antonio María Valencia.

Cortesía de Héctor Bayarri, propietario de la estampilla original.²⁰²

Universidad Nacional. Una vez más, el Conservatorio caía en manos de un colombiano egresado de la *Schola Cantorum* de París, pero los apuntes citados (1932) nos demuestran que la posición de Valencia difería significativamente de la de Uribe Holguín.

Conviene aclarar, sin embargo, que aunque ambas figuras vinieran de una formación semejante, la problemática sobre los paradigmas educativos en Colombia no radica en el hecho de que los directores de nuestras instituciones se hayan instruido internacionalmente, sino en una posición pasiva frente al legado europeo dejando en la sombra el reconocimiento de las necesidades y realidades del país. Como recientemente lo expuso Eliécer Arenas Monsalve en el VI Congreso Nacional de Música de Medellín (2011):

...al ser [el modelo europeo] primordialmente el centro de la referencia educativa, nos ha sido inculcado desde ayer hasta hoy con una actitud admirativa, llena de respeto, veneración y reconocimiento de la superioridad intrínseca de sus valores, ideas e historia.²⁰³

Aun viniendo de la *Schola Cantorum* de París, Valencia no manifestó la intención de imponer radicalmente el modelo francés ni en el Conservatorio de Cali ni en el de Bogotá. Desde su visión como Inspector General del Conservatorio Nacional reconoció que la principal debilidad del programa de estudios implantado por Uribe Holguín radicaba en su falta de estructura, pues la realidad colombiana y la disponibilidad de profesores y recursos especializados impedía inevitablemente el desarrollo literal del programa parisino:

El Conservatorio Nacional de música es, hoy por hoy, un conglomerado de clases aisladas sin conexión o relación alguna entre sí, carentes de solidaridad ideológica y de compenetración artística. Tal estado de cosas es peligroso y requiere pronto remedio.²⁰⁴

²⁰³ Arenas Monsalve, Eliécer, «Utopías de la educación musical en Colombia: Dilemas y conflictos de representaciones», [ponencia], en *VI Congreso Nacional de Música*, Medellín, 2011.

²⁰⁴ Valencia, 1932, op. cit.

2.2. LA HISTORIOGRAFÍA MUSICAL EN AMÉRICA LATINA: ETAPAS, DISCURSOS Y DESAFÍOS DE LA INVESTIGACIÓN MUSICAL

2.2.1. Conceptualizaciones detrás de la investigación musical en América Latina

2.2.1.1. Historiografía musical

Definida por la Real Academia Española como el «estudio bibliográfico y crítico de los escritos sobre historia y sus fuentes, y de los autores que han tratado de estas materias»,²⁰⁵ la historiografía representa una herramienta que aún carece en América Latina de una sistematización actualizada que permita vincular y analizar conjuntamente las corrientes de pensamiento influyentes en la producción académica del continente.

Aun así, autores como Juliana Pérez González (2010: 28) sugieren la posibilidad de recurrir al término “historiografía musical” cuando se trata de estudiar la producción de trabajos que de una u otra manera han abordado la historia de la música en América Latina. Partiendo de la pertinencia de esta aproximación conceptual, procederemos a identificar los enfoques metodológicos, discursos y desafíos que la investigación musical ha tenido que enfrentar en sus tentativas de resolver problemáticas a partir del fenómeno musical, pasando por distintas etapas que incluso antes de la institucionalización de la musicología latinoamericana nos ofrecen un material con un enorme potencial de estudio.

En la Parte I, pudimos reconocer antecedentes decimonónicos que desde 1867 evidenciaban el interés de figuras como José María Vergara y José María Samper por proponer ensayos relacionados con la música en Colombia, sumándose ese mismo año a la publicación del *Diccionario de Música* de Juan Crisóstomo Osorio (v. 1.3.6.2). Aunque este punto cronológico coincide con la fundación de la entonces Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia,²⁰⁶ dichas publicaciones no resultaron de iniciativas institucionales de carácter investigador (Bermúdez, 2006),

²⁰⁵ Segunda definición de «historiografía», [en línea], *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed., Real Academia Española, www.rae.es, [Consulta: Mayo 23 de 2012].

²⁰⁶ Hoy Universidad Nacional de Colombia.

pero revelan el resultado de una creciente curiosidad por parte de intelectuales que asumieron el riesgo de escribir sobre música en medio de una notoria ausencia de textos relacionados.

Figura II.17.

José María Samper y José María Vergara y Vergara, autores de los ensayos «El Bambuco» y «Poesía Popular – Carácter Nacional» respectivamente, textos representativos de la historiografía musical de Colombia desde 1867. Colección: Banco de la República de Colombia.

1. Los documentos de los cronistas en la Colonia.
2. Los primeros ensayos literato-musicales.
3. El acopio de fuentes documentales.
4. La generación con formación musicológica.

De acuerdo con esta postura, podríamos categorizar los textos de Vergara, Samper y Osorio como las obras pioneras de una segunda fase, aunque conviene señalar que el tono subjetivo de los cronistas coloniales y las citas no críticas de los mismos estuvieron presentes incluso en publicaciones del siglo XX, como sucede con el «Esbozo histórico sobre la música colombiana»²⁰⁷ de José Ignacio Perdomo Escobar publicado en su primera edición en 1938.²⁰⁸

La Tabla III sintetiza algunas de las publicaciones más relevantes de la historiografía musical colombiana entre 1867 y 1938, año correspondiente a la publicación del IV volumen del *Boletín Latinoamericano de Música* en homenaje al cuarto centenario de la fundación de Bogotá. Nos ocuparemos del contenido de este volumen en los siguientes apartados, teniendo en cuenta que sus artículos representan la recopilación más exhaustiva de investigación musical colombiana publicada hasta esa fecha.

Tabla III.

Escritos sobre música publicados en Colombia entre 1867 y 1938.

Año	Obra	Autor
1867	<i>Diccionario de música</i>	Juan Crisóstomo Osorio
1867	<i>El Bambuco</i>	José María Samper
1867	<i>Poesía popular – Carácter nacional</i>	José María Vergara
1879	<i>Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia</i>	Juan Crisóstomo Osorio
1885	<i>Arte de leer, escribir y dictar música</i>	Diego Fallon
1886	<i>Estado actual de la música en Bogotá</i>	José Caicedo y Rojas
1888	<i>Memoria histórica del fundador y director de la Academia Nacional de Música: desde su fundación hasta diciembre de 1887</i>	Jorge Wilson Price
1896	<i>Tratado de armonía</i>	Santos Cifuentes

²⁰⁷ Perdomo Escobar, José Ignacio, «Esbozo histórico sobre la música colombiana», *Boletín latinoamericano de música*, vol. IV, págs. 387-560, Bogotá, 1938.

²⁰⁸ El apartado v. 2.2.2.1 cita algunos ejemplos que corroboran esta afirmación.

1910	Primer numeral de la <i>Revista del Conservatorio Nacional de Música</i>	Varios Guillermo Uribe Holguín (Director)
1924	Primer numeral del periódico musical <i>Mundo al Día</i>	Varios
1932	<i>Reseña histórica sobre la música en Colombia desde la época de la Colonia hasta la fundación de la Academia Nacional de Música</i>	Andrés Martínez Montoya
1932	<i>Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia</i>	Antonio María Valencia
1937	Publicación de la carta sobre temas de pedagogía musical discutidos en el Segundo Congreso Nacional de Música	Carlos Posada Amador
1938	IV volumen del <i>Boletín Latinoamericano de Música</i>	Varios Francisco Curt Lange (Director)

2.2.1.2. Americanismo musical

Francisco Curt Lange (1903-1997) merece ser reconocido como uno de los académicos más influyentes en la musicología de América Latina. Con el ánimo de plantear una alternativa ideológica y práctica que lograra contrarrestar las problemáticas alrededor de la identidad musical latinoamericana y los ya mencionados conflictos del nacionalismo, el “Americanismo Musical” de Curt Lange se constituyó como un movimiento destinado a la integración musical del continente, incluyendo no sólo a los países latinos sino también a los Estados Unidos de América.

Así se percibía su intención desde 1934, fecha en que fue publicado un folleto precisamente titulado *Americanismo Musical*:

Me dirijo a todos, músicos de atril, solistas y virtuosos, profesores de historia, estética o pedagogía, investigadores, directores de conjuntos sinfónicos y corales, pero ante todo a nuestros compositores (...) hay algo que debe primar a todo instante: una doctrina de nuestro arte: *la música americana para los americanos*. (Lange, 1934: 7)

Es ésta la propuesta que fundamentó el marco ideológico de los artículos publicados en los volúmenes del *Boletín Latinoamericano de Música*; al menos así lo

argumentó el mismo Lange en el prólogo del IV volumen, donde aclara que su principal objetivo radicaba en rescatar a Colombia de su actitud reacia e «indiferente ante el Americanismo Musical» (Lange, 1938a).²⁰⁹

A pesar de tratarse de un tributo a la capital, el contenido aspiraba inicialmente a abordar temáticas de índole nacional alternadas con artículos alusivos a otros países del continente. Aunque sí se consolidó dicho propósito en cierta medida, Lange subraya que infortunadamente hubo varios sectores del país que, a pesar de haber sido convocados, no manifestaron una respuesta oportuna:

Muchos de los hombres que hubiera querido atraer a la obra del Americanismo Musical, no tuvieron en cuenta el factor tiempo, y demorando de día en día su prometido contacto con las ideas directrices del movimiento, tuvieron que ser involuntariamente excluidos (...) Este hecho impidió que escribiese ya en este tomo mis impresiones sobre la vida y el futuro de la música en Colombia. Sectores como Cali, Medellín y Cartagena no respondieron, haciendo imposible la aparición del anunciado trabajo (...) Respondieron sí, muy cordiales y prestos, las autoridades del Conservatorio de Ibagué, Tolima, el profesor [Daniel] Zamudio, radicado ahora en Pasto, y el Centro de Investigaciones Lingüísticas y Etnográficas del Seminario Indígena de Sibundoy. (Lange, 1938a: Prólogo).

Aun así, doce de los cuarentaiún artículos (de diferente profundidad y extensión) presentados en dicho volumen se centraban en temáticas colombianas. ¿Por qué razón amerita detenerse en ésta, entre tantas otras publicaciones relacionadas con la música del país? Precisamente porque se trata de una recopilación sin precedentes desde varias perspectivas:

En primer lugar, nunca antes se había publicado en Colombia una historia exhaustiva de la música en el país, y este boletín contó justamente con la primera edición de la *Historia de la música en Colombia* de José Ignacio Perdomo Escobar (1917-1980). En esta ocasión, y bajo el título de «Esbozo histórico de la música colombiana», Perdomo Escobar presentaba un trabajo pionero en su profundidad y

²⁰⁹ Así describe el autor en el prólogo la posición del país a finales de los años treinta, resaltando que la realización de este volumen pudo ser posible gracias a la colaboración de figuras como Arcadio Dulcey (Director del Departamento de Publicaciones), Guillermo Espinosa (Director de la Orquesta Sinfónica Nacional) y Daniel Samper Ortega (ex-Director de la Biblioteca Nacional).

detalle, aunque como veremos más adelante, impregnado de un todo anecdótico y de un pronunciado racismo que restan objetividad a su texto (v. 2.2.2.1).

No se trataba de un pequeño artículo, ni de breves apuntes históricos como los que varias décadas atrás nos había presentado Juan Crisóstomo Osorio (1879), sino de una verdadera tentativa de recopilar una historia extensa que abordase desde la música aborígen colombiana hasta la contemporánea del autor (ocupando más de 150 páginas del volumen). La trascendencia del escrito es evidente en el comentario introductorio escrito por el director del Boletín:

Recordemos la embarazosa situación que creó la resolución de las autoridades argentinas al incluir en el programa de Secundaria (Colegios Nacionales), la educación histórico-estética de la música, y dentro de ella, la música en la América Latina, resolución ésta que merece una felicitación calurosa. Cuando diversas personas se dedicaron a la confección de los correspondientes textos – algunos con desinterés, pero la mayoría con una marcada tendencia materialista – se encontraron con la ausencia de noticias sobre la historia de la música en Colombia, es decir, con un inconveniente que por las razones anotadas tampoco pudo solucionar la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores de Montevideo, al ser consultada constantemente por la mayoría de los interesados. (Lange, 1938a: 387)

En segundo lugar, el mismo Francisco Curt Lange redactó para esta publicación tres artículos relacionados con la música y músicos de Colombia, reseñando en ellos la ingente obra de Guillermo Espinosa como Director de la Orquesta Sinfónica Nacional, el impacto cultural del 1º Festival Iberoamericano de Música celebrado ese mismo año en Bogotá, y la vida y obra de Guillermo Uribe Holguín, defendiendo su desempeño como compositor, educador, e incluso como digno representante del nacionalismo colombiano, muy a pesar de las críticas de las que ya hemos sido testigos.

Figura II.18.

Fotografía de Francisco Curt Lange con dedicatoria: «A Guillermo Espinosa, con profunda admiración por su labor cultural y su espíritu de organizador, del amigo y compañero de lucha, Francisco Curt Lange, Bogotá, 24 / VIII, 1938». Colección: Archivo Curt Lange, Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil.



En tercer lugar, el volumen sobresale por recoger en su contenido tres artículos especializados en la música indígena de Colombia. Dos de ellos escritos por el antropólogo Gregorio Hernández de Alba (1904-1973) y el otro (el más sistemático de los tres) del sacerdote catalán Fray Francisco de Igualada.²¹⁰

²¹⁰ Estas tres fuentes serán analizadas con mayor detenimiento en el apartado 2.2.3.

En otras palabras, la trascendencia de este volumen del Boletín radica en el impacto que tuvo en su momento como representación del Americanismo Musical promovido por Curt Lange en el continente, y en cómo dicha ideología generó un impulso inmediato en una Colombia prácticamente ajena al desarrollo de la musicología. Los seis volúmenes que se publicaron del Boletín (1935-1946) constituyen uno de los aportes más influyentes de Francisco Curt Lange en el marco de su Americanismo Musical. Tres fueron impresos en Montevideo, uno en Lima, uno en Bogotá y uno en Río de Janeiro, y de acuerdo con Juliana Pérez González (2010: 106), podrían ser considerados como la «empresa más ambiciosa que se ha realizado antes de la elaboración del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*».

Este tipo de materiales abría posibilidades para que los músicos colombianos (profesionales y aficionados) pudieran proyectar su trabajo hacia ámbitos que sobrepasaran el paradigma tradicional del músico como intérprete aislado de las otras dimensiones de su oficio. Nos topábamos en 1938 con un precedente que, gracias al impulso de la investigación musicológica, se acercaba a nuestro objetivo de reconstruir el concepto de nuestra labor como músicos expuestos ante nuevas alternativas profesionales.

La Tabla IV incluye los doce títulos relacionados con Colombia dentro de este IV volumen del *Boletín Latinoamericano de Música*:²¹¹

Tabla IV.

Publicaciones sobre Colombia en el *Boletín Latinoamericano de Música*

Título del Artículo	Autor
Guillermo Espinosa y la Orquesta Sinfónica Nacional	Francisco Curt Lange
El Festival Iberoamericano de Música	Francisco Curt lange
Apuntes de los cantos y bailes del pueblo costeño	Emirto de Lima
La Banda: su desarrollo y su importancia para el arte y la cultura musical	José Rozo Contreras
Anotaciones sobre la música religiosa en Colombia	Daniel Zamudio
Esbozo histórico sobre la música colombiana	José Ignacio Perdomo Escobar
Pregones y pregoneros	Emirto de Lima
Musicología indígena de la Amazonía colombiana	Fray Francisco de Igualada

²¹¹ Lange, Francisco Curt (dir.), *Boletín Latinoamericano de Música*, Vol. IV, Bogotá, 1938.

De la música indígena en Colombia	Gregorio Hernández de Alba
La música en las esculturas prehistóricas de San Agustín	Gregorio Hernández de Alba
Informe presentado por la Dirección Nacional de Bellas Artes al Ministerio de Educación Nacional	Gustavo Santos
Guillermo Uribe Holguín	Francisco Curt Lange

La preocupación por investigar, explorar ideologías, teorías y temáticas poco abordadas por nuestra literatura, se sumaba entonces a los dos Congresos Nacionales de la Música que habían tenido lugar en los dos años anteriores. En efecto, parecía ser que la década de los treinta cimentaba un devenir prometedor en la construcción de músicos y musicólogos integrales para el país, pero estos no serían los únicos condicionantes de una realidad nacional que en la segunda mitad del siglo sería testigo de crisis políticas y sociales que empujarían a Colombia hacia un conflicto interno que por desgracia aun no ha llegado a su fin.

Nos referimos fundamentalmente a la violencia arrolladora que desencadenó el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán (1948), candidato presidencial reconocido como uno de los líderes populares más importantes del momento. Las disidencias entre los partidos políticos dominantes, Liberal y Conservador, se resolverían diez años más tarde con el establecimiento del “Frente Nacional” (1958-1974), un sistema de alternación equitativa entre los dos partidos que evitaba sus confrontaciones, pero que sepultaba totalmente la participación de movimientos izquierdistas.

El fortalecimiento a nivel internacional de ideologías comunistas, sumado a la Revolución Cubana, inspiraría la formación de grupos guerrilleros como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército Nacional de Liberación (ELN) en los años sesenta, realidad que ha generado una ola de intransigencias políticas e ideológicas que inevitablemente han afectado todas las áreas de la sociedad, incluidas la educación y las artes.

Como se podrá observar en el apartado 2.2.4 y la Parte III, pese al panorama socio-político antes descrito sí nacieron en Colombia programas culturales y académicos destinados al estímulo de las artes, la música y la investigación durante

las décadas sucesivas. Sin embargo, cada uno de los factores referidos ha generado un estancamiento que, al menos en parte, justifica algunas de las inconsistencias que el país sigue presentado en materia de educación musical y, particularmente, musicológica.

2.2.2. Primeros acercamientos hacia la musicología histórica en Colombia

2.2.2.1. Ausencia de una musicología analítica: el esbozo de José Ignacio Perdomo Escobar

Aunque el «Esbozo histórico sobre la música colombiana»²¹² de José Ignacio Perdomo Escobar (1917-1980) representa el intento más ambicioso por reconstruir cada etapa de la historia en cuestión, su publicación recurre frecuentemente a fuentes de cronistas coloniales sin argumentar los sucesos desde una óptica crítica. En cada una de dichas citas se perciben descripciones meramente apreciativas de las prácticas musicales indígenas, como se puede reconocer en las palabras del cronista franciscano Fray Pedro Simón (1574-c.1628), citado por Perdomo:

Asíanse de las manos hombres con mujeres, haciendo corro y cantando ya canciones alegres, ya tristes, en que referían las grandezas de los mayores, pausando todos a una y llevando el compás con los pies, ya a compás mayor, ya a compases según sentían lo que cantaban al son de unas flautas o fotutos tan melancólicos y tristes que más parecía música del infierno que de este mundo²¹³

La obra de Perdomo Escobar surgió a partir del encargo que Francisco Curt Lange le asignó al autor en 1938 para el IV volumen de su *Boletín Latinoamericano de Música* (Bermúdez, 1985a: 9), pero el proyecto no terminaría ahí. Este esbozo inicial se convertiría siete años después en una publicación independiente titulada *Historia de la música en Colombia* (1945), que contaría más adelante con nuevas

²¹² Perdomo Escobar, José Ignacio, «Esbozo histórico sobre la música colombiana», *Boletín latinoamericano de música*, vol. IV, págs. 387-560, Bogotá, 1938.

²¹³ Fray Pedro Simón, cit. por Perdomo Escobar, José Ignacio (1963: 11).

versiones editadas en 1963, 1975 y 1980, lo que inmediatamente sugiere su vigencia como fuente de consulta durante la segunda mitad del siglo XX, más aun si se tiene en cuenta que el libro no cuenta con una contraparte que, a la fecha, represente un estudio histórico exhaustivo bajo la magnitud de ese título.

Es común esperar que, siendo una publicación posterior a los textos pioneros del siglo XIX, la *Historia de la música en Colombia* de José Ignacio Perdomo Escobar debió superar paradigmas propios de la historiografía musical existente. El texto supone un paso importante en la reconstrucción histórica de la música del país desde lo prehispánico hasta la modernidad, pero la subjetividad del autor suprime constantemente el rigor metodológico esperado. Al igual que fuentes decimonónicas como las de José María Vergara y Vergara, el libro de Perdomo se ve frecuentemente contaminado por comentarios de un evidente racismo y por una narrativa anecdótica propia de su época que disipa las expectativas de un lector académico.

Figura II.19.

José Ignacio Perdomo Escobar. Autor desconocido. Colección: Universidad Nacional de Colombia.²¹⁴



²¹⁴ Imagen tomada de Bermúdez, Egberto, «La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: Tres momentos», en *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2006, Colección de Crónicas, n.º 3, pág. 36.

¿Por qué la analogía con Vergara y Vergara? Desde su texto titulado «Poesía popular – carácter nacional» (1867), el tono del autor destapaba prejuicios subjetivos que perpetuaban posiciones racistas frente a determinadas poblaciones de la nación. Refiriéndose a los habitantes del sur de Colombia, generalizados bajo el gentilicio de “pastusos”, Vergara y Vergara señalaba despectivamente que su cultura y costumbres eran tan diferentes al resto del país, y que por lo tanto no debían ser categorizados como colombianos (granadinos):

El pastuso no se parece a ningún granadino en nada: acento, inclinaciones, comercio, vestido, costumbres, todo en él es ecuatoriano. Las necesidades de la política fijaron un mal lindero geográfico; el Guáitara es una línea artificial, el verdadero límite está en el Patía²¹⁵. El pastuso cultiva la agricultura y las artes: es fabricante y pintor. No es poeta, ni orador, ni escritor. (Vergara y Vergara, 1867 [ed. 2001]: 11)

Son éstas las valoraciones subjetivas que décadas más tarde seguían permeándose en el discurso de figuras como Perdomo Escobar, cuya apreciación de las culturas indígenas, por ejemplo, se resumía en un tono difícil de justificar, aun teniendo en cuenta la mentalidad del momento:

Son pueblos de mentalidad *sui generis* [refiriéndose a los indígenas *muiscas*], complicada, llena de filigranas; esconden sus verdaderos pensamientos y sus intenciones bajo el velo de una sonrisa dulzarrona, entre enigmática e idiota; son como esos ríos de la Sabana, de una superficie tersa y mansa en que se dibujan los sauces y las ondulaciones del cauce y esconden en el fondo traicioneros remolinos. (Perdomo Escobar, 1963: 274)

En otras palabras, la institucionalización de una musicología más profesional cuenta con antecedentes dignos de mención, pero que se apartan de los enfoques más rigurosos o menos personalistas, propios de otros tiempos. El caso de Perdomo

²¹⁵ El Guáitara es el río que parcialmente marca la frontera entre Colombia y Ecuador. El Patía, por su parte, fluye entre los Departamentos de Cauca y Nariño, siendo este último el espacio territorial que Vergara y Vergara generaliza bajo el término “pastuso”, gentilicio de la capital nariñense: San Juan de Pasto. Para otro ejemplo en la historiografía musical de Colombia sobre el racismo contra pueblos nariñenses, v. 2.1.1.3, donde se menciona el trabajo de tesis doctoral en musicología de Susana Friedmann, relacionado con músicas de tradición oral en el municipio de Barbaças – Nariño.

constituye así un buen ejemplo que habría quedado superado, a pesar de sus dignas contribuciones.

2.2.3. Aproximaciones etnomusicológicas de nuestra historiografía musical

Teniendo en cuenta que un porcentaje significativo del contenido publicado en el IV volumen del *Boletín Latinoamericano de Música* tiene relación con prácticas musicales indígenas en Colombia, consideramos necesario profundizar en este aspecto para individuar y caracterizar el tipo de discursos manejados por los autores involucrados, partiendo del hecho de que para un país sin una trayectoria sólida en el campo de la investigación musical, dichos textos constituyen un primer acercamiento a la disciplina hasta entonces conocida como “musicología comparada”.

2.2.3.1. Antropología y música

No son pocas las referencias de cronistas de la Época Colonial que nos permiten tener una visión general alrededor de comportamientos, apreciaciones y especulaciones sobre distintas prácticas musicales de pueblos indígenas, esclavos de ascendencia africana y conquistadores (con sus respectivos mestizajes).²¹⁶ Egberto Bermúdez subraya, no obstante, la escasez de referencias a músicas particularmente indígenas entre los siglos XVII y XVIII, señalando que «sólo a finales del siglo XIX aparecen de nuevo algunas menciones que dan una idea de lo que había significado ese proceso de cambio» (Bermúdez, 1987: 88).

Retomando el IV volumen del *Boletín Latinoamericano de Música* dirigido por Francisco Curt Lange, se observa que los informes antropológicos publicados por Gregorio Hernández de Alba (1904-1973) revelan un temprano interés por relacionar los estudios de las Ciencias Sociales con temáticas de interés musical en Colombia. El “indigenismo”, definido por el Alejandro Marroquín (1972) como «la política que realizan los estados americanos para atender y resolver los problemas que confrontan las poblaciones indígenas, con el objeto de integrarlas a la nacionalidad

²¹⁶ Entre los cronistas tempranos de la Colonia cabe mencionar a Juan de Castellanos, Fernández de Oviedo, Pedro de Aguado y Fray Pedro Simón.

correspondiente»,²¹⁷ venía fortaleciéndose en países como México desde su Revolución de 1910, resultando en la construcción de una identidad nacional consciente y orgullosa de su mestizaje y de sus raíces indígenas (Instituto Indigenista Interamericano, 1991: 65).

El trabajo de Hernández de Alba constituye en Colombia una aproximación similar. Desde los años 1930, Hernández defendió su postura nacionalista e indigenista formando parte de asociaciones artísticas e intelectuales como el Grupo Bachué (Perry, 1994: 24), cuyo propósito radicaba en generar consciencia frente a la falta de conocimiento que caracterizaba al país con relación a su herencia indígena (Trojan, 2007: 92).

¿Qué relación guarda este discurso con la historiografía musical de Colombia? En el artículo de Hernández de Alba titulado «De la música indígena en Colombia» (1938a), el autor reconoce que su iniciativa pretende contribuir, desde las Ciencias Sociales, al movimiento musicológico fomentado por Francisco Curt Lange en América Latina:

De aquí que, teniendo a mano las piezas que englobara la Exposición Arqueológica del Cuarto Centenario y en ellas algunos instrumentos musicales hallados en sepulcros indígenas de las varias civilizaciones que se desarrollaron en tierras de Colombia; varias vasijas decoradas con figuras humanas en relieve, que claramente muestran estar tañendo algún instrumento musical, y unos también de los instrumentos con los que acompañan sus cantos y sus danzas los grupos indígenas actuales de Guajiros, Mutilones, Sibundoyes, Huitotos, Yokunas y Ticunas, con el deseo de contribuir al conocimiento de la música indígena en Colombia, trazamos ésta que bien puede llamarse iniciación de un tema que trataremos en su mero aspecto arqueológico y etnográfico, según el caso, reservando el estudio meramente musical para la autorizada pluma de Curt Lange,²¹⁸ y el completo desarrollo de sus aspectos pre-históricos e indigenistas para

²¹⁷ Marroquín (1972), cit. por Fernández, [en línea], *Diccionario crítico de Ciencias Sociales*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/I/indigenismo.htm>, [Consulta: Marzo 15 de 2012].

²¹⁸ Al pie de la página 722 del Boletín, Lange aclara que fue imposible cumplir con la tarea anticipada por Hernández de Alba debido a dificultades en el traslado del Museo Arqueológico a la Biblioteca Nacional, y a la entrega tardía de este informe.

quienes más capaces y más documentados lo aboquen in extenso, cual se merece.
(Hernández de Alba, 1938a: 721-722)

También es evidente en la obra de Hernández de Alba su interés por la iconografía musical y cómo ésta se ve representada en hallazgos arqueológicos de culturas indígenas colombianas. En el artículo ya referido se hace alusión a distintas etapas de la historia precolombina y a una clasificación tentativa de instrumentos musicales de acuerdo con algunos objetos preservados por el Museo Nacional de Colombia, pero se puede reconocer incluso mayor precisión en su texto «La música en las esculturas prehistóricas de San Agustín»,²¹⁹ documento en el que el autor analiza la presencia de elementos musicales en estatuas de la cultura indígena en cuestión, tales como instrumentos y posibles alusiones a movimientos rítmicos en los personajes esculpidos.

Figura II.20.

Estatua Precolombina de la Cultura de San Agustín conocida como la “tañedora de flauta”.
Fotografía perteneciente al Archivo Arco del Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
Colección: Museo Nacional de Colombia.



²¹⁹ Hernández de Alba, Gregorio «La música en las culturas prehistóricas de San Agustín», *Boletín Latinoamericano de Música*, vol. IV, Bogotá, 1938, págs. 733-737.

Casi siempre acompaña en la estatutaria, aún de civilizaciones primitivas, una especie de ritmo a las figuras representativas de una emisión musical, y ese ritmo no falta en nuestra estatua; no lo tiene la posición recta del cuerpo, ni está en las piernas fijas; hállase, empero, en los ojos recogidos, casi diríase que en una expresión mística y está también, el ritmo o movimiento interpretativo de la música, en la posición desigual de los brazos y las manos que en otros casos de la estatutaria agustiniana, al sujetar un objeto se doblan en ángulo a la misma altura y se juntan en un mismo lugar, salvo únicamente, y ello confirma nuestra aseveración, en muy pocas y claras interpretaciones de movimiento... (Hernández de Alba, 1938c: 736)

El caso de Hernández de Alba constituye, por tanto, un ejemplo representativo del interés por la investigación musical que venía despertándose en Colombia desde ámbitos académicos adicionales a la musicología misma, pero cuyo objeto de estudio se vinculaba directamente con lo que hasta entonces aun se denominaba “musicología comparada”.²²⁰

2.2.3.2. Presencia de investigadores catalanes e inclusión de herramientas sistemáticas en la etnomusicología de Colombia

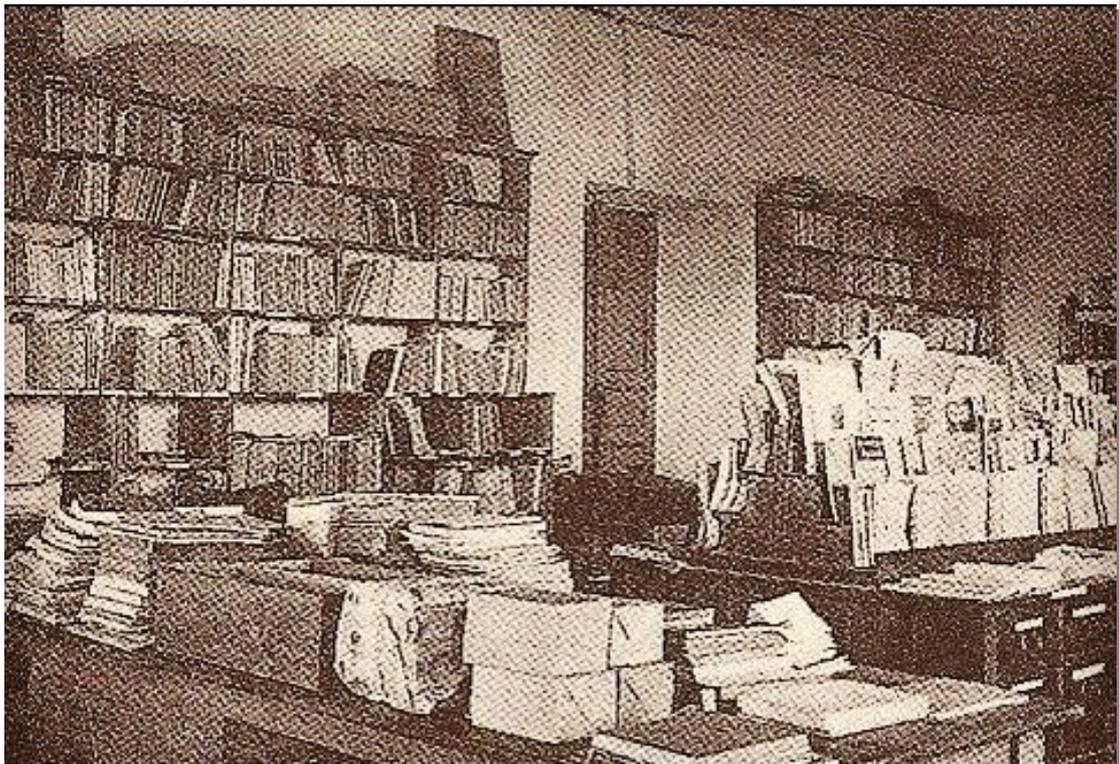
Como se ha podido observar, el IV volumen del *Boletín Latinoamericano de Música* representó uno de los mayores impulsos para divulgar los resultados de distintas investigaciones de corte musicológico realizadas en Colombia, entre ellas el esbozo histórico de Perdomo Escobar y los dos artículos antropológicos de Hernández de Alba. Siguiendo con el análisis de músicas indígenas, el volumen incluyó además el trabajo titulado «Musicología indígena de la Amazonía colombiana», escrito por el misionero catalán Fray Francisco de Igualada y con prólogo de Fray Marcelino de Castellví (1908-1951).

²²⁰ Término utilizado desde finales del siglo XIX hasta la década de 1950, con el cual se hacía alusión al estudio científico de músicas no occidentales y su comparación con las europeas, de acuerdo con la clasificación de los estudios musicológicos estipulada por Guido Adler en 1885. El término sería remplazado en 1950 por el de Etno-musicología, a partir de la propuesta del musicólogo holandés Jaap Kunst (1891-1960) en su publicación *Musicologica: a Study of the Nature of Ethno-Musicology, its Problems, Methods and Representative Personalities*.

Un creciente interés por la musicología sistemática y su aplicación en procesos de análisis y transcripción de músicas no europeas es evidente en la metodología de dicha investigación, pues sobrepasa la mera descripción o el tono anecdótico de autores como Perdomo Escobar. Como lo reseñan Carlos Miñana (2009) y Egberto Bermúdez (2006), Francisco de Igualeada recurrió a herramientas sistemáticas bastante avanzadas para lo que venía haciéndose en Colombia en materia de estudios musicológicos. Entre ellas sobresalen los análisis de afinación de instrumentos indígenas, las transcripciones basadas en trabajo de campo y los comentarios críticos cuya claridad discursiva, según Miñana (2009: 11), no llegó a superarse sino hasta los trabajos colombianos posteriores a 1990.

Figura II.21.

Centro de Investigaciones Lingüísticas y Etnográficas de la Amazonía Colombiana, fundado por Fray Marcelino de Castellví (1933).²²¹



El Centro de Investigaciones Lingüísticas y Etnográficas de la Amazonía Colombiana, fundado en 1933 por el mencionado catalán Fray Marcelino de Castellví,

²²¹ Imagen conservada por la Comunitat Catalana de Colòmbia [en línea], www.comunitatcatalanacolombia.com, [Consulta: Noviembre 29 de 2012].

fue la entidad en la que se llevó a cabo dicha investigación y donde, según lo reseña Igualada (1938: 681), habían sido ya recopiladas distintas melodías indígenas de etnias como los Arahaukos, Huitoto, Bora, Karibe, Tukano, Sáliba y Kamsá.

Egberto Bermúdez (2006), haciendo referencia a la metodología de Igualada, establece un punto de relación entre la escuela catalana que venía desarrollándose desde los años 1920 en la línea de la musicología alemana. Intuye, en ese sentido, que Igualada hubiese tenido una formación musical sólida en Cataluña antes de ser enviado a la Amazonía colombiana con un grupo de misioneros, lo cual sugiere posiblemente la influencia de figuras como Higinio Anglés (1888-1969), impulsor de la musicología catalana formado en Alemania bajo la tutela de Willibald Burlitt y Friedrich Ludwig entre 1923 y 1927 (Bermúdez, 2006: 78).

En un homenaje a Higinio Anglés publicado por Robert Stevenson para la *Revista Musical Chilena*,²²² el investigador español es recordado como una de las figuras más influyentes en la historia de la musicología hispanoamericana:

A pesar de que Higinio Anglés (nacido el 1º de enero de 1888 en Maspujols, Tarragona, España, muerto el 8 de diciembre de 1969, en Roma), nunca visitó América Latina, su influencia se hizo sentir más profundamente en la investigación de Centro y Sud América que la de cualquier otro erudito europeo de su generación. En ningún conservatorio nacional falta el *Diccionario de la Música Labor*, en dos volúmenes, de 1954, iniciado por Joaquín Pena (1873-1944), y dirigido durante la última década de su elaboración por Anglés, secundado por expertos tan destacados de América Latina como Lauro Ayestarán, Eugenio Pereira Salas y Vicente Salas Viú; y por estudiosos de Portugal de la trola de Macario Santiago Kastner y Mário de Sampayo Ribeiro. (Stevenson, 1970: 6)

Aunque no dispongamos de una documentación que demuestre un vínculo directo entre los frailes Francisco de Igualada, Marcelino de Castellví e Higinio Anglés, no es extraño que «Musicología indígena de la Amazonía colombiana» sobresalga como el ejemplar de investigación más sistemático y analítico de los años

²²² Stevenson, Robert, «Tributo a Higinio Anglés», *Revista Musical Chilena*, 1970b, vol. 24, n.º 112, Santiago de Chile, Universidad de Chile, págs. 6-13.

1930, resultando precisamente del trabajo de académicos catalanes entonces presentes en Colombia.

Por medio de la grabación sonora y recurriendo a transcripciones convencionales sobre pentagramas, los ejemplos suministrados por Igualada pretenden, a diferencia de la narrativa de Perdomo Escobar, reconocer la diversidad de manifestaciones musicales de etnias procedentes la Región Amazónica de Colombia, argumentando que su variedad es tan compleja como la riqueza lingüística de dicho territorio (Igualada, 1938: 683). En la descripción de su trabajo, el autor propone un modelo metodológico necesario, a su juicio, en todo estudio etnológico del folklore. Dicho paradigma podría resumirse en los siguientes pasos, propios de la aproximación epistemológica de la musicología comparada:

1. Recolección indiscriminada de todas las melodías de la Amazonía colombiana.
2. Análisis sistemático (ritmo, melodía, armonía, etc.), reconocimiento de la función social y de la procedencia exacta de la música estudiada.
3. Comparación de la música en cuestión con la de otras regiones de Colombia.
4. Clasificación de resultados.
5. Conclusiones.

Mediante la transcripción de trece cantos indígenas debidamente analizados bajo estos parámetros, Igualada aporta una metodología que desafortunadamente no fue imitada por generaciones cercanas a la suya; o al menos no contamos con un testimonio historiográfico que corrobore lo contrario. A diferencia de Perdomo Escobar, quien dentro del mismo Boletín se refería a la música indígena de América como «desprovista de realismo y de estética» (1938: 395), Igualada parte de un enfoque comparativista que lo lleva a relacionar, incluso, las melodías indígenas con las construcciones modales de los antiguos griegos y del canto llano medieval. Advierte, entre otras hipótesis, que recuerda haber encontrado «un sólo caso de cromatismo» (Igualada, 1938: 683) en sus recopilaciones, aunque admite tener razones para sospechar de su autenticidad.

No sobra resaltar, finalmente, que el componente lingüístico cumplió también una función importante en el estudio de Igualada en colaboración con Marcelino de Castellví, quien además de ofrecer un prólogo al artículo y de anexar una bibliografía especializada en música indígena, implementó el sistema fonético del Instituto de Etnología de París, con el fin de suministrar un glosario que especificara la pronunciación correcta de la mayoría de términos musicales en lenguas indígenas utilizados a lo largo del texto (Igualada, 1938: 675-708).

2.2.3.3. Otras publicaciones sobre músicas indígenas en Colombia

En su *Historia de la Etnomusicología en América Latina*, Isabel Aretz (1991: 245) reseña *grosso modo* los principales trabajos sobre música indígena que sucedieron al de Igualada en Colombia, resaltando las investigaciones de Pierre Gaisseau y sus recopilaciones musicales de los Guaharibo, Piaroa, Maquiritare y Puinave (1948-50), las grabaciones de música de los Tunebo, Yuko e Ijka por parte de Carlos Garibello Aldana (1962-63), y otros materiales conservados tanto en los Archivos de Indiana como en el Instituto de Antropología de Bogotá, entre ellos los registros sonoros de indígenas Motilones, Kogi, Binuka, Ticuna, Cuna y Chocó resultantes de la Expedición Anglo-Colombiana de 1960-61 (encabezada por Brian Moser y Donald Tayler)²²³.

A estos trabajos se suma el artículo «Música indígena colombiana» de Egberto Bermúdez (1987), donde además de presentar un estado de la cuestión científica sobre estudios relacionados, subraya elementos representativos de la relevancia simbólica y espiritual de estas prácticas musicales (Bermúdez, 1987: 89). A partir de historias tomadas de la mitología indígena conservada por tradición oral hasta nuestros días, ilustra esta relación simbólica citando el mito Puinave que narra cómo los héroes del bien superan al mal mediante música de flautas, o a la creencia Embera-Chamí en la comunicación con seres sobrenaturales mediante la ejecución de tambores.

²²³ Moser, Brian; Tayler, Donald et al. [1960-1961], *Music of the Tukano and Cuna peoples of Colombia*, Farnham, Surrey, Rogue Records, 1972.

Por otra parte, no debe olvidarse el trabajo que desde la década de 1980 hasta la actualidad viene desempeñando Carlos Miñana Blasco a través de la etnomusicología aplicada. Como se mencionó en el ‘Estado de la Cuestión Científica’, las investigaciones de Miñana han impulsado la recuperación del patrimonio musical de los indígenas Nasa entre los Departamentos de Cauca y Huila, superando el alcance de análisis sistemáticos gracias a su intervención directa mediante un trabajo de campo de tipo “emic”.²²⁴ En él, no se limitó a conocer los lenguajes musicales de la comunidad en cuestión desde una óptica externa, sino que llegó a formar parte del proceso de enseñanza musical de los niños Nasa con la intención de conservar prácticas tradicionales en las nuevas generaciones.

Ser testigo del resultado real años más tarde, cuando en Octubre de 2009 presentó a sus “niños” flautistas transformados en intérpretes profesionales de los aerófonos Nasa, representa uno de los logros más impactantes del creciente interés por la investigación y recuperación del patrimonio musical de pueblos indígenas. Conjuntamente, el trabajo de Miñana ha facilitado el estado actual y futuro de este campo académico, gracias al análisis detallado y estado del arte plasmados en su publicación *Investigación sobre músicas indígenas en Colombia*.²²⁵

Como se verá en la Parte III, el proyecto de gestión vinculado a la presente tesis pretendió incorporar dicha línea de investigación en la formación de nuevos estudiantes de etnomusicología en programas de pregrado. El 27 de Noviembre de

²²⁴ Los términos “emic” y “etic” vienen originalmente de la distinción entre fonología y fonética propuesta por Kenneth Pike, pero fueron adoptados por la Antropología Social por parte de figuras como Marvin Harris. Para el caso específico de las Ciencias de la Música, Jean-Jacques Nattiez (1990: 61) propone el uso de los dos términos argumentando que “emic” hace referencia a la óptica interna (nativa), mientras “etic” alude a la visión externa o foránea. También fueron antecedentes importantes para el desarrollo de una etnomusicología simbólica las figuras de Anthony Seeger (1979) y Steve Feld (1982). Seeger formuló cuestionamientos alrededor de fenómenos musicales de comunidades como los *Suya* en Brasil, subrayando la relevancia social de prácticas musicales incomprendidas desde contextos foráneos e indagando alrededor del cuándo, por qué y para qué de las mismas. Feld, por su parte, abordó análisis de corte simbólico donde la música es entendida como una estructura o sistema cultural (v. Bibliografía).

²²⁵ Miñana Blasco, Carlos, «Investigación sobre músicas indígenas en Colombia, Primera Parte: un panorama regional», [en línea], *Revista Acontratiempo*, n.º 13, Editorial Universidad Externado de Colombia, 2009,

www.acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co, [Consulta: Junio 2 de 2012].

Miñana Blasco, Carlos, «Investigación sobre músicas indígenas en Colombia, Segunda Parte: campos disciplinares, institucionalización e investigación aplicada», [en línea], *Revista Acontratiempo*, n.º 14, , Editorial Universidad Externado de Colombia, 2010, www.acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co, [Consulta: Junio 2 de 2012].

2012, el estudiante Ricardo Moreno Perdomo de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, recibió su título de Maestro en Música con Área Mayor en Etnomusicología, siendo el primer egresado en recibir dicha titulación con una tesis laureada, dirigida por quien escribe estas líneas.²²⁶

2.2.4. Institucionalización de la musicología en América Latina

2.2.4.1. Desarrollo de la disciplina fuera del territorio colombiano

La presencia de la musicología en centros de investigación y departamentos universitarios latinoamericanos se encuentra directamente relacionada con las tentativas que desde los años 1930 venían fortaleciendo el interés por la recuperación de patrimonios musicales. El americanismo musical promovido por Curt Lange, como pudimos observar, respondió a dicho interés estableciendo vínculos que ofrecían una nueva alternativa ante el hermetismo de los discursos nacionalistas de principios de siglo, y que aunque no estarían necesariamente ausentes de aquí en adelante, al menos se enfrentarían a ideologías que apuntaban hacia una unificación continental.

La fundación de la Sección de Investigaciones Musicales por parte del mismo Curt Lange en Uruguay, representó un paradigma que pronto tendría eco en otros rincones de América Latina. Establecida como parte del Instituto de Estudios Superiores de Investigaciones en Montevideo en 1933, la Sección tenía como objetivo el establecimiento de una biblioteca latinoamericana de música, un museo de instrumentos indígenas y partituras, la organización de congresos latinoamericanos y la publicación de investigaciones relacionadas, como se pudo consolidar en el ya mencionado *Boletín Latinoamericano de Música* (Pérez González, 2010: 104). Como lo expone Luis Merino (1998: 13), estos propósitos lograron consolidarse gracias a la creación del Instituto Interamericano de Musicología en 1938, centro que pretendía

²²⁶ Se trata de la tesis titulada *Música y tradición, pasado y presente: hacia un visibilizar indigenista proyectado desde la urbe*, realizada por Ricardo Moreno Perdomo y dirigida por Luis Gabriel Mesa Martínez (v. Bibliografía). Los detalles detrás de la institucionalización del programa de Musicología de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas y el desarrollo de dicha tesis como uno de los resultados serán expuestos en el Informe de Gestión (v. 3.2.2).

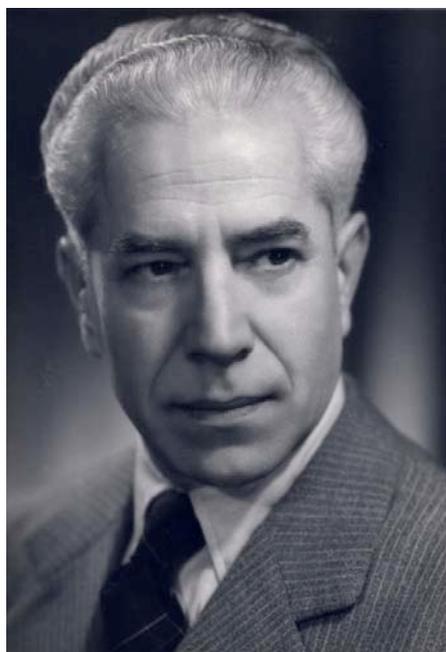
dar continuidad a las tareas establecidas desde cinco años atrás y que vería su reconocimiento oficial por parte del Gobierno Uruguayo el 26 de Junio de 1940.

Además de Curt Lange, iniciativas como la de Carlos Vega dejaron también desde los años 1930 un panorama propicio para el fomento de la investigación musical, en este en caso en Argentina. La creación en 1931 de su Gabinete de Musicología Indígena (hoy Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega)²²⁷ dentro del Museo de Historia Natural Bernardino Rivadavia daba testimonio de la fuerte inclinación hacia los estudios consagrados a las culturas amerindias, tal vez como un eco del interés que también en Europa comenzaba a surgir con relación a los estudios de folklore. A finales de ese mismo año, en efecto, Constantin Brailoiu publicaba su «Esquisse d'une méthode de Folklore musical» para la Sociedad Francesa de Musicología,²²⁸ y en los años subsiguientes Béla Bartók consignaría por escrito sus ensayos sobre música popular para la Academia Húngara de Ciencias.²²⁹

Figura II.22.

Retrato de Carlos Vega (c. 1955).

Colección: Archivo del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.



²²⁷ Se puede consultar una breve reseña histórica y descripción de los recursos del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega en la página oficial www.inmuvega.bog.ar, [Consulta: Diciembre 2 de 2012].

²²⁸ Brailoiu, Constantin, «Esquisse d'une méthode de Folklore musical», *Revue de Musicologie*, 1931, T.12e, n.º 40e, Societé Française de Musicologie, págs.. 233-267.

²²⁹ Estos textos de Bartók se pueden consultar traducidos al español en Bartók, Béla, *Escritos sobre música popular*, (5º ed.), Madrid, Siglo XXI Editores, 1997.

La corriente indigenista, como se mencionó anteriormente, comenzaba a contar con diferentes propuestas de investigación que fomentarían la creación de centros de estudio comparables al de Carlos Vega. Colombia había visto en 1933 el nacimiento de su Centro de Investigaciones Lingüísticas y Etnográficas de la Amazonía Colombiana de Fray Marcelino de Castellví (v. 2.2.3.2), mientras países como México veían el fortalecimiento de su “Renacimiento Azteca”²³⁰ reflejado en la investigación musical por parte de figuras como Carlos Chávez (Béhague, 1983: 189).

Chávez, quien además de dirigir el Conservatorio Nacional de Música de México estuvo encargado del Departamento de Bellas Artes perteneciente a la Secretaría de Educación Pública, se encargó desde los mismos años treinta de promover la investigación a partir de tres vertientes: música popular, historia y bibliografía y nuevas posibilidades musicales.²³¹ De aquí se desprendería años más tarde la Comisión de Folklore (1945), responsable de la sistematización de un archivo folklórico musical, un laboratorio de grabaciones, un departamento de audio-transcripciones y una fonoteca, y que desde 1974 pasó a manos del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM).²³²

La Tabla V²³³ resume algunas de las fechas más significativas en torno al nacimiento de instituciones y centros de investigación que impulsaron la musicología latinoamericana (no necesariamente programas universitarios). Aunque pocos sobreviven, como el “Carlos Vega” de Argentina, el CINIDEM de México y el Instituto de Investigaciones Estéticas de Colombia, conviene enumerarlos para reconocer el interés que durante el siglo XX se desarrolló en el continente en torno a

²³⁰ Término utilizado por Gérard Béhague para referirse al período post-revolucionario entre 1920 y 1934 en México, durante el cual los movimientos indigenistas se caracterizaron por la búsqueda de una «evocación subjetiva del pasado remoto o del carácter y el entorno físico de la antigua cultura indígena» (Béhague, 1983: 189), y que vería su manifestación en la música a partir de la conferencia indigenista dictada por Carlos Chávez en 1928 en la Universidad Nacional de Ciudad de México.

²³¹ Información basada en la reseña histórica del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical de México (CENIDIM), <http://www.cenart.gob.mx/centros/cenidim/origen.htm>, [Consulta: Diciembre 2 de 2012].

²³² *Ibíd.*

²³³ La información recopilada en este recuadro se basó en los datos presentados por Isabel Aretz en *Historia de la Etnomusicología* (1991), por Juliana Pérez González en *Las historias de la música en Hispanoamérica 1876-2000* (2010) y por Carlos Miñana Blasco en su artículo «Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia» (2000), (v. Bibliografía).

esta disciplina, pues con ella comenzaba a perfilarse una nueva proyección para músicos profesionales interesados en la dimensión científica de su oficio:

Tabla V²³⁴

Instituciones y centros de investigación musicológica fundados entre 1921 y 1978.

Fundación	Nombre de la Institución	Lugar
1921	Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública	Ciudad de México
1931	Gabinete de Musicología Indígena	Buenos Aires - Argentina
1933	Centro de Investigaciones Lingüísticas y Etnográficas de la Amazonía Colombiana	Sibundoy, Putumayo - Colombia
1933	Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores de Investigaciones	Montevideo - Uruguay
1944	Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de Chile	Santiago de Chile
1945	Comisión de Folklore de la Secretaría de Educación Pública	Ciudad de México
1945	Sección de Folklore y Artes Populares del Ministerio de Educación Pública	Lima – Perú
1946	Sección de Musicología del Museo Histórico Nacional	Montevideo - Uruguay
1946	Instituto de Musicología de la Facultad de Artes y Diseño – Universidad Nacional de Cuyo	Mendoza - Argentina
1947	Instituto de Folklore de Venezuela	Caracas – Venezuela
1959	Centro de Estudios Folklóricos y Musicales de la Universidad Nacional de Colombia (CEDEFIM)	Bogotá- Colombia
1960	Departamento de Investigaciones Folklóricas del Instituto Popular de Cultura	Cali - Colombia
1964	Instituto Colombiano de Etnomusicología y Folklore de la Universidad de América	Bogotá - Colombia
1970	Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF)	Caracas – Venezuela
1978	Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia	Bogotá - Colombia

²³⁴ Ésta y las demás tablas cronológicas presentadas a lo largo de la Parte III resultan de los cuadros realizados por el autor para sintetizar los sucesos históricos más relevantes en torno a los procesos de institucionalización para la música y la musicología en América Latina. Para referirse a los cuadros completos, v. Apéndice 1.

2.2.4.2. Tentativas de formalizar la práctica musicológica en Colombia

Los estudios musicológicos a partir de la década de 1960 en Colombia se fortalecieron, en gran medida, gracias al nacimiento del Centro de Estudios Folclóricos y Musicales (CEDEFIM), perteneciente al Conservatorio Nacional de Música que entonces dirigía Fabio González Zuleta (Bermúdez, 2006: 52). Andrés Pardo Tovar (1911-1972), responsable de la Dirección del CEDEFIM desde su fundación en 1959, participó en proyectos fundamentados en el trabajo de campo, la grabación sonora y los procesos de transcripción, superando el paradigma descriptivo que caracterizó previamente a investigadores como Perdomo Escobar al tratar de reconstruir la historia de las prácticas musicales del país.

En este sentido, Andrés Pardo Tovar y Fabio González Zuleta (1920-2011) representan en Colombia uno de los primeros pasos contundentes hacia la institucionalización de la investigación musicológica, abriendo en la segunda mitad del siglo XX nuevas posibilidades para la aplicación de intereses académicos por parte de músicos profesionales y miembros de otras disciplinas.

Figura II.23.

Miembros del Centro de Estudios Folclóricos y Musicales (CEDEFIM) en Quibdó – Chocó, c. 1960.
Colección: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia.



Como lo señala Bermúdez (2006), este complemento a la trayectoria de músicos profesionales se percibía en la intervención de compositores como Jesús Bermúdez Silva (1884-1969), Blas Emilio Atehortúa (n.1933) y Jesús Pinzón Urrea (n.1928), quienes bajo la dirección de Pardo Tovar participaron en proyectos que resultaron en publicaciones como *Los cantares tradicionales del Baudó*²³⁵ y *Rítmica y melódica del folklore chocoano*,²³⁶ trabajos que superaban el alcance que la etnomusicología había logrado hasta entonces en Colombia, teniendo presente que incluían estudios musicales fundamentados en registros sonoros recogidos en campo, acompañados de sus respectivos análisis sistemáticos. Se fortalecía así el rigor metodológico antes pretendido por investigadores como Fray Francisco de Igualada (v. 2.2.3.2), aplicado en este caso al estudio de músicas folklóricas procedentes de la Costa Pacífica colombiana.

Además de su trabajo en el CEDEFIM, conviene resaltar la intervención de Pardo Tovar en la publicación de artículos sobre música para el *Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional*, emisora fundada en 1940.²³⁷ El Boletín, más allá de publicar los programas emitidos radialmente, se abrió a distintos investigadores como un espacio dedicado a la difusión de artículos sobre arte y cultura, entre los cuales sobresalen los distintos capítulos de la obra titulada «De la cultura musical en Colombia» de Pardo Tovar,²³⁸ los cuales formarían parte de su reconstrucción histórica de la música en el país publicada en 1966 dentro de la colección *Historia Extensa de Colombia*.²³⁹

A pesar de no ser concebido como un espacio destinado específicamente a trabajos de corte musicológico, el *Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional* sobresale en la historiografía musical del siglo XX como una nueva alternativa para fomentar entre los músicos del país ese componente científico que no ha llegado a predominar en los programas de estudio de las universidades

²³⁵ Pardo Tovar, Andrés, *Los cantares tradicionales del Baudó*, Bogotá, CEDEFIM, Universidad Nacional de Colombia, 1960.

²³⁶ Pardo Tovar, Andrés y Pinzón Urrea, Jesús, *Rítmica y melódica del folklore chocoano*, Bogotá, CEDEFIM, Universidad Nacional de Colombia, 1961.

²³⁷ Información basada en la reseña histórica de la Radio Nacional de Colombia, www.radionacionaldecolombia.gov.co, [Consulta: Diciembre 3 de 2012].

²³⁸ Publicados en distintos numerales del Boletín entre 1956 y 1959.

²³⁹ Pardo Tovar, Andrés, «La cultura musical en Colombia», en *Historia Extensa de Colombia*, vol. XX, tomo 6, Bogotá, Lerner, 1966.

colombianas. En él figuraron, además, el «Diccionario de musicología y etnomusicología» de Pardo Tovar, «La música en Colombia» de Santos Cifuentes y pequeños artículos sobre compositores colombianos como el que en 1965 publicaría José Ignacio Perdomo Escobar sobre la obra de Teresa Tanco de Herrera,²⁴⁰ convirtiéndose así en una fuente de conocimientos que retomaría el impulso iniciado años atrás por el IV volumen del *Boletín Latinoamericano de Música* de Curt Lange (1938).²⁴¹

Figura II.24.

Fundadores de la Radiodifusora Nacional de Colombia. Fotografía tomada el 17 de Mayo de 1941 en Bogotá.

Desafortunadamente, los numerales del Boletín publicados por la Radiodifusora Nacional desde la década de 1980 dejaron de contar con una presencia significativa de artículos sobre música (Bermúdez, 2006: 53), aunque por otra parte, la época en cuestión parece haber recogido lo que Carlos Miñana define como los “*best sellers*” de la historiografía musical colombiana en materia de folklore (Miñana, 2000: 6). Publicaciones de autores como Octavio Marulanda del Instituto Popular de Cultura de Cali, Guillermo Abadía Morales de la Universidad Nacional de Colombia y Javier Ocampo López de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Tunja sobresalen en esta categoría. No obstante, a pesar de su éxito comercial, casos como el de Abadía Morales han merecido las críticas de musicólogos que se vincularon a la Universidad Nacional de Colombia en las últimas décadas del siglo, como se ilustra a continuación.

2.2.4.3. Cuestionamientos en torno al rigor metodológico en los estudios de musicología

Durante nuestra entrevista realizada el 29 de Marzo de 2012, Ellie Anne Duque definía el trabajo de Guillermo Abadía Morales (1912-2010), autor del *Compendio General de Folklore Colombiano*,²⁴³ como el de un aficionado que carecía de la formación musicológica necesaria para contribuir significativamente a la bibliografía académica del campo. En sus palabras:

Si tomas los escritos de un aficionado como Guillermo Abadía, vas a ver todos los huecos por su falta de formación (...) Trabajó en la Academia pero no tuvo formación académica.²⁴⁴

De igual forma, cuando se publicó en 1985 el primer número de la *Revista Colombiana de Investigación Musical*, cuyo Comité Editorial estaba precisamente conformado por Duque y Bermúdez, apareció un reseña sobre la obra titulada

²⁴³ Abadía Morales, Guillermo, *Compendio general del folklore colombiano*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977.

²⁴⁴ Entrevista con Ellie Anne Duque, Musicóloga de la Universidad de Indiana y Profesora la de Universidad Nacional de Colombia, realizada el 29 de Marzo de 2012 (v. Apéndice 3.6).

Instrumentos de la Música Folklórica de Colombia,²⁴⁵ también escrita por Abadía Morales (1981), en la cual Bermúdez comentaba:

Éste era un libro esperado. Lo esperaba porque me he dedicado en los últimos años al estudio de los instrumentos musicales utilizados en nuestro país y en general al estudio de las clasificaciones de instrumentos musicales y su uso en Colombia; sin duda, una gran expectativa de mi parte, hecho que tal vez contribuya a explicar las proporciones de mi decepción. (Bermúdez, 1985*b*: 108).

Cuestionando el rigor metodológico de Abadía y la falta de innovación atribuida a la repetición de información ya publicada en libros anteriores, Bermúdez sustentaba que la ausencia de una claridad conceptual había llevado a Abadía a utilizar inconsistentemente términos como “organología”,²⁴⁶ además de caer en comentarios generalizadores que perpetuaban estereotipos sobre prácticas culturales, como limitarse a alusiones sobre el “ritmo” al abordar las músicas de ascendencia africana (Bermúdez, 1985*b*: 121). Por éstas y otras razones, la crítica concluía que:

...el trabajo de Abadía no contribuye realmente al conocimiento de los objetos sonoros e instrumentos musicales indígenas y de uso popular en Colombia (...) Sostenemos que mediante este tipo de investigaciones se aporta muy poco a la comprensión del mundo sonoro de los indígenas, campesinos y otros sectores de la sociedad colombiana, comprensión que constituye una prioridad incuestionable. (Bermúdez, 1985*b*: 122)

Si bien es verdad que los escritos de Abadía no partían de los mismos fundamentos académicos que caracterizan a los textos de Duque o Bermúdez, conviene señalar que no es del todo justo desconocer el aporte que sí resultó de la difusión masiva de su interés por categorizar la diversidad de los géneros e instrumentos del folclore colombiano, pues más allá de resolver la totalidad de los vacíos alrededor de un objeto de estudio, ¿no es también la función de un investigador abrir nuevos interrogantes y cimentar las bases de una problemática que requiere la intervención de otros intentos de profundización?

²⁴⁵ Abadía Morales, Guillermo, *Instrumentos de la música folklórica de Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1981.

²⁴⁶ Cuestiona, por ejemplo, el uso del término para referirse a la disciplina que estudia los instrumentos musicales, por una parte, o simplemente a un conjunto de los mismos, por otra.

Para un país en el que los estudios sobre folklore habían recaído en manos de contados investigadores como Emirto de Lima, Daniel Zamudio, Perdomo Escobar, Francisco de Igualada, Andrés Pardo Tovar y los ya referidos miembros del CEDEFIM, la obra de Abadía Morales no deja de representar una contribución significativa que, más allá de sus inconsistencias metódicas o conceptuales, ha tenido eco tanto en la academia como en el público general.

En la academia, su *Compendio general del folklore colombiano*²⁴⁷ constituyó el material de apoyo para una cátedra universitaria sobre folklore en el Conservatorio Nacional de Colombia (Miñana, 2000: 6). Entre el público general, sus publicaciones han servido como herramienta de consulta para quienes aspiran a un primer acercamiento a las músicas regionales de Colombia, sus géneros e instrumentos, contando incluso con versiones básicas escritas con un léxico de fácil asimilación, como se puede observar en su *A B C del folklore colombiano* que vio su primera edición en 1995.²⁴⁸

Entre Febrero y Marzo de 2011, se llevó a cabo en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá un seminario titulado *Musicología y etnomusicología: ¿una o dos disciplinas?*, dirigido por Brenda Romero, Doctora en Etnomusicología de la Universidad de California en Los Ángeles. El Seminario, propuesto como una apertura al Programa de Pregrado con Énfasis en Musicología que inició en Agosto del mismo año,²⁴⁹ se prestó para discutir problemáticas como la apenas expuesta: ¿A qué tipo de público debe apuntar el texto resultante de una investigación musical? ¿Caemos en un academicismo hermético cuando pretendemos defender la dimensión científica de la música olvidando que nuestra producción intelectual también debe apuntar a la difusión de la información recogida entre personas no involucradas directamente con el léxico y los protocolos de la academia?

²⁴⁷ Op. cit.

²⁴⁸ Abadía Morales, Guillermo, *A B C del folklore colombiano*, (11ª ed.), Bogotá, Panamericana Editorial Ltda., 2007.

²⁴⁹ La creación de este programa en colaboración con otros profesores y con la intervención directa del autor se explica con detalle en la Parte III del informe, pues corresponde parcialmente al proyecto de gestión planteado por la presente tesis.

Una de las reflexiones más interesantes que resultan de este tipo de cuestionamientos radica precisamente en explotar las posibilidades de la investigación musical en materia del impacto social que puede llegar a tener. Sin desconocer la importancia de la rigurosidad académica en el ámbito profesional de la musicología, ¿no es necesario abrir espacios para que la investigación se consolide también en productos menos “formales” que puedan recaer en manos de quienes, a fin de cuentas, viven en carne propia gran parte de las músicas en cuestión?

Históricamente hemos establecido barreras o etiquetas para categorizar las músicas del mundo en occidentales, exóticas, eruditas, populares, autóctonas, mestizas... Más allá de las denominaciones, ¿no es la música el lenguaje que materializa en sonido toda intención humana?, ¿y no es la musicología la disciplina con las herramientas más diversas para comprender ese lenguaje?

No pretendemos, mediante estos cuestionamientos, desconocer el valor académico detrás de las críticas presentadas por Duque o Bermúdez ante textos como los de Abadía Morales. Consideramos necesario, no obstante, subrayar que la función y el alcance de la investigación musical se enriquecen a partir de la intervención de múltiples perspectivas, y calificar a trabajos como los de Abadía como un producto de aficionados que no contribuye en absoluto al campo de estudio en cuestión puede llegar a ser demasiado generalizador.

Aun así, entendemos que Bermúdez (2006: 62) acierta en reconocer que varios factores socio-históricos condicionaron la continuidad del impulso científico que venía desarrollándose desde la fundación del CEDEFIM,²⁵⁰ particularmente las muertes de Jesús Bermúdez Silva (1969) y de Andrés Pardo Tovar (1972),²⁵¹ además del clima de violencia y confrontaciones ideológicas que enardecían en Colombia por los debates entre posturas democráticas y discursos defensores de la revolución armada.

²⁵⁰ Institución en la que también participó Abadía Morales.

²⁵¹ Jesús Bermúdez Silva había continuado con las actividades del CEDEFIM después de 1966, año en el que Pardo Tovar abandonaba el centro y procedía a la publicación de su obra «La cultura musical en Colombia» para la colección *Historia Extensa de Colombia* (v. Bibliografía).

PARTE III

LLEGADA DE LA MUSICOLOGÍA A LA UNIVERSIDAD COLOMBIANA



FUNDACIÓN UNIVERSITARIA
JUAN N. CORPAS



UNIVERSIDAD
CENTRAL



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá



UNIVERSIDAD
SERGIO ARBOLEDA

Escudos institucionales de las universidades
involucradas en el proyecto de gestión.

Las ciencias de la música no han contado en las universidades colombianas con una posición privilegiada a pesar de las necesidades que presenta el país en materia de investigación tanto formativa como científica de la música. Tal vez atribuible a factores como la presencia reducida de musicólogos formados en el exterior, las falencias en la sistematización de archivos históricos y centros de documentación musical o la concepción tradicional de la música profesional como un oficio limitado a prácticas como la interpretación o la composición, el estancamiento de la musicología pone a Colombia en una posición distante de países como México, Chile y Argentina, donde el impulso de la disciplina ha contado con un desarrollo diferente.

Los siguientes capítulos muestran los resultados del estudio histórico, analítico, empírico y práctico que se llevó a cabo durante poco más de cuatro años de investigación e intervención directa por parte del autor en instituciones universitarias de la ciudad de Bogotá. El primero de ellos se concentra en el trabajo de las universidades que, antes de dicha intervención, fueron pioneras en la inclusión de cátedras de musicología en grupos de investigación (Universidad Nacional de Colombia y Universidad de Antioquia), en programas de pregrado (Universidad del Valle) y en programas de maestría (Universidad EAFIT).

Enseguida, se exponen los resultados del trabajo gestionado por el autor en cuatro universidades de Bogotá, dos de las cuales aprobaron y pusieron en funcionamiento los primeros programas de pregrado en musicología de la ciudad (Juan N. Corpas y Javeriana), y dos más que, sin contar con una oferta comparable, formaron parte del proceso de reformas en sus planes de estudio para incorporar herramientas musicológicas en sus cátedras de apreciación e historia de la música.

3.1. UNIVERSIDADES PIONERAS EN LA INCLUSIÓN DE CÁTEDRAS DE MUSICOLOGÍA

3.1.1. La Universidad Nacional de Colombia

3.1.1.1. El Instituto de Investigaciones Estéticas

A pesar la extinción gradual de las actividades del CEDEFIM en la década de 1970, la Universidad Nacional de Colombia vio el 4 de Agosto de 1978 el nacimiento de su Instituto de Investigaciones Estéticas adscrito a la Facultad de Artes,²⁵² cuyo objetivo se fundamentó en «organizar y estimular la investigación permanente en los campos de la estética, la crítica y la historia de las artes plásticas, la musicología, la folclorología, la arquitectura, el cine y la televisión y la historia del diseño industrial y gráfico» (Romero, 1998/99: 321).

El trabajo de los miembros del Instituto representa una contribución de suma importancia para la actividad musicológica e interdisciplinaria en Colombia, pues desde 1995 ha difundido sus resultados gracias a la creación de la revista *Ensayos*, que cuenta a la fecha con 19 números que periódicamente han recogido el producto de diversas investigaciones en artículos científicos, discusiones sobre temas de interés artístico y reseñas críticas sobre nuevas publicaciones.

En el área de musicología, el Instituto sobresale como una de las únicas organizaciones académicas del país que cuentan hasta la actualidad con la intervención de investigadores especializados en la disciplina,²⁵³ y que forman parte de un equipo conjunto que se ha encargado además de impartir cátedras universitarias, aunque la Facultad no había ofertado hasta ahora un programa de estudios para completar la carrera de musicología. No obstante, conviene señalar en este punto que la Universidad Nacional aprobó recientemente la resolución para dar inicio al Programa de Maestría en Musicología a partir del primer semestre del año 2013,

²⁵² El Instituto fue fundado por los profesores Germán Rubiano, Lylia Gallo, Alberto Corradine, Francisco Gil Tovar y Tomás Rodríguez.

²⁵³ Cabe mencionar también a los grupos de investigación de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, la Universidad de Antioquia en Medellín, la Universidad del Valle en Cali, la Universidad de Cartagena y la Universidad del Atlántico en Barranquilla.

siendo pionera en Bogotá con este tipo de oferta en nivel de posgrado.²⁵⁴ Relacionado este dato con la oferta nacional, la única institución que desde 2008 ha venido ofreciendo una Maestría en Musicología es la Universidad EAFIT de la ciudad de Medellín (v. 3.1.3.2).

La Tabla VI²⁵⁵ muestra una breve descripción de los investigadores que han formado parte del Instituto de Investigaciones Estéticas, actualmente dirigido por Egberto Bermúdez Cújar (n.1954):

Tabla VI.

Miembros del Instituto de Investigaciones Estéticas

Nombre	Áreas de especialidad	Notas sobre su formación
Egberto Bermúdez Cújar	Musicología y etnomusicología	Estudios de musicología e interpretación de música antigua en Guildhall School of Music y King's College de la Universidad de Londres. Vinculado a la Universidad Nacional desde 1980. Actual director del Instituto de Investigaciones Estéticas.
Ellie Anne Duque	Musicología / Historia de la música en Colombia (siglos XIX y XX)	Musicóloga de la Universidad de Indiana y de la Universidad de California en Los Ángeles. Vinculada a la Universidad Nacional desde 1971. Directora del Instituto de Investigaciones Estéticas entre 1983-1984.
Jaime Cortés Polanía	Historia de la música en América Latina / Historiografía musical	Historiador de la Universidad Nacional de Colombia. Maestría en historia y teoría del arte y la arquitectura y candidato a doctor por la misma institución. Vinculado a la Universidad Nacional desde 2002.
Susana Friedmann Altmann	Musicología / Romanceros de España y su transmisión a culturas musicales del Pacífico Colombiano.	Musicóloga de Mills College (California) y Doctora en Musicología del King's College de la Universidad de Londres. Vinculada a la Universidad Nacional desde 1975. Directora del Instituto de Investigaciones Estéticas entre 1989-1990.

²⁵⁴ Es importante subrayar que la oferta de la Universidad Nacional está destinada específicamente a estudiantes de posgrado. Con respecto a carreras de pregrado con énfasis en Musicología, los únicos programas vigentes continúan siendo el de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas y el de la Pontificia Universidad Javeriana, contando ambos casos con la intervención y diseño curricular del autor (v. 3.2.2 y 3.2.3).

²⁵⁵ Los datos ingresados en esta tabla fueron tomados de las reseñas publicadas por la plataforma CvLAC, donde figuran las hojas de vida académica de los investigadores registrados en Colciencias (Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación, www.colciencias.gov.co, [Primera consulta: Enero de 2010].

Las entrevistas concertadas con Ellie Anne Duque y Susana Friedmann²⁵⁶ ofrecieron información de gran interés para nuestro trabajo, pues a partir de sus experiencias académicas, dentro y fuera de Colombia, es posible tener un entendimiento más completo del panorama que la musicología ha venido enfrentado en la realidad nacional. A continuación presentamos un análisis sobre la intervención directa de ambas investigadoras en el proceso de desarrollo del área musicológica dentro del Conservatorio Nacional, pues sus contribuciones sumadas al trabajo de Egberto Bermúdez, Jaime Cortés Polanía y Carlos Miñana, entre otros, constituyen la base para la realización del nuevo programa de Maestría en Musicología que abre sus puertas en el año 2013.

3.1.1.2. Ellie Anne Duque y la reforma en la cátedra de historia de la música

La llegada de Duque a la Universidad Nacional en 1971 generó importantes cambios en el plan de estudios del Conservatorio, particularmente en lo referente a la cátedra de Historia de la Música. Recuérdese que desde 1932, cuando Antonio María Valencia realizaba su informe de inspección sobre el funcionamiento del Conservatorio, reclamaba la inclusión de estudios musicológicos con el fin de ofrecer a intérpretes y compositores la posibilidad de explorar otras herramientas de la formación académica, sugiriendo además la necesidad de una revista que publicara con frecuencia los resultados de sus investigaciones (v. 2.1.5).²⁵⁷

Sin embargo, revisando los planes de estudio conservados por el Archivo Histórico del Conservatorio, pudimos corroborar que, en efecto, no figuran clases de historia de la música y mucho menos de musicología en los años inmediatamente sucesivos a 1932.²⁵⁸ Durante la entrevista referida, Duque comentaba que si bien

²⁵⁶ Entrevistas realizadas el 29 y 30 de Marzo, respectivamente, en la ciudad de Bogotá. Para la transcripción completa de las entrevistas (v. Apéndices 3.6 y 3.7).

²⁵⁷ Valencia, Antonio María, *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*, [Transcripción Digital: Carolina Santamaría Delgado], Bogotá, 1932b.

²⁵⁸ El Archivo Histórico del Conservatorio Nacional cuenta con documentos de cada año académico cuya ubicación se encuentra catalogada de manera ordenada desde el año de fundación de la Academia Nacional de Música (1882) hasta el año de 1935, correspondiente al final de la administración de Guillermo Uribe Holguín. Se encuentran disponibles los recursos de los años sucesivos, pero gran parte de los materiales aún está en proceso de organización.

existían cátedras de historia previas a su llegada, se trataba de clases menos formales de lo esperado, con un contenido bastante relativo que no llegaba a ofrecer una formación verdaderamente sólida en los estudiantes del programa profesional:

Estos cursos eran impartidos hasta entonces por profesores como Otto de Greiff, Hernando Caro Mendoza y Hans Federico Neuman, pero se trataba de cursos más bien informales. Me refiero a que los programas en sí no se cumplían. Por ejemplo, si el primer semestre el profesor abordaba hasta Guillaume de Machaut, automáticamente se asumía que el segundo semestre debía arrancar desde ahí. Al llegar al cuarto semestre, Stravinsky se quedaba en el tintero... Había una cierta informalidad en el *pensum*. Una de mis gestiones fue favorecer el cumplimiento del mismo y ser más estrictos con los contenidos que debían ser abordados en cada semestre. Independientemente del tema con el que finalizaba el primero, el segundo debía comenzar con el *pensum* establecido.²⁵⁹

Reconociendo que al establecer esta rigurosidad se corría el riesgo de iniciar un segundo semestre de historia con un contenido predeterminado, independientemente de lo que se hubiera alcanzado a abordar por el primero, Duque sostiene que la finalidad consistía en implementar un orden más estricto en los contenidos de las asignaturas, siendo «responsabilidad de cada profesor cumplirlos a cabalidad».

Partiendo de esta iniciativa, se podría suponer que en vista de esta reforma en el plan curricular, los estudios de música dentro del Conservatorio abrían un espacio más adecuado para la inclusión de la musicología, bien sea como disciplina de estudio para cursar una carrera completa en el área o como un componente académico para ofrecer cátedras complementarias a estudiantes de interpretación, composición u otros énfasis ya establecidos. Sin embargo, Duque aclara que la disponibilidad de recursos para la investigación musical en las bibliotecas de Bogotá nunca fue suficiente para la actividad profesional que requiere una formación en musicología, y apenas en los últimos años, gracias a la adquisición de bases de datos electrónicas que permiten acceder a la información aun sin contar con las versiones impresas, sí estamos en posición de contemplar el desarrollo de este campo. En sus palabras:

²⁵⁹ Entrevista con Ellie Anne Duque, Marzo 30 de 2012.

Una biblioteca con una sección de música que se respete debe incluir fuentes en muchos idiomas. Las bibliotecas colombianas no contaban por lo general con esos recursos, pero la realidad ha cambiado con las herramientas electrónicas que tenemos ahora. Aunque no dispongamos de una copia dura de ciertas fuentes, es posible acceder a bases de datos como J-Stor, a la versión en línea del Diccionario *Grove*, etc. Con esto sí es factible pensar en una musicología en Colombia.²⁶⁰

Haciendo referencia a su trabajo como profesora del Conservatorio, Duque explica que, en efecto, sí hubo tentativas de crear un énfasis en historia de la música que requería cursar los cinco semestres exigidos para todos los estudiantes de la carrera de música²⁶¹ (además de algunos seminarios especializados), pero sostiene que desde un principio este tipo de oferta fue contemplada para estudiantes que no hubieran tenido éxito durante sus primeros semestres en el área de interpretación.

¿Estamos frente a un paradigma que sugiere que los estudios especializados en historia de la música representan un plan alternativo ante el fracaso de la vocación del músico como intérprete? ¿Podríamos asumir, desde esa posición, que no es realista identificar, desde el inicio de una carrera, la vocación de futuros musicólogos en quienes prime un interés de carácter científico por encima de las otras dimensiones de la música?

La gestión desarrollada a lo largo de esta tesis en los nuevos programas de pregrado en musicología de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas y de la Pontificia Universidad Javeriana demuestra que, por el contrario, la disciplina sí es apetecida por jóvenes estudiantes que, aun siendo músicos, no se perfilan laboralmente ni como intérpretes, ni como compositores o directores (v. 3.2.2 y 3.2.3). Siguiendo el planteamiento de Duque, sin embargo, parecía poco viable pensar en un proyecto de esta naturaleza:

... [en énfasis] sucedería en los últimos dos o tres semestres de la carrera, cuando el estudiante se daba cuenta que ser pianista o guitarrista en Colombia no tenía mayor sentido, a menos que fuera demasiado bueno. En ese punto, el estudiante ya sabe que los parámetros internacionales son muy altos y que su sueño

²⁶⁰ *Ibíd.*

²⁶¹ Cuatro semestres de historia occidental y uno sobre la música en Colombia.

no es tan práctico para ganarse la vida. Se puede reclutar ahí a algún pianista perdido, porque la escuela mía sí da por sentado que la persona que quiere hacer historia de la música debe, ante todo, ser músico. Es bueno capturar un pianista frustrado más adelante en la carrera. En un primer semestre, es muy difícil.²⁶²

En una entrevista realizada por la revista española *Da Capo* a Egberto Bermúdez en 1990,²⁶³ se abordaba la misma preocupación planteada por Duque con relación a los pocos recursos disponibles en Bogotá para la formación musicológica en materia de bibliotecas, laboratorios y otros elementos técnicos. Explicando la estructura del Conservatorio Nacional en torno a los programas de pregrado que se ofrecían en el momento (instrumentos, composición, dirección de coros, dirección de orquesta y pedagogía musical), Bermúdez (1990: 7) argumentaba que, frente al panorama de Colombia, bastaba con la carrera de pedagogía para la proyección laboral de la enseñanza de la música. En otras palabras, se consideraba que la musicología aún no tenía cabida en los planes de estudio de la institución:

Por el momento no vemos la necesidad de plantear a la Universidad la invención de una carrera de musicología que no tendría las posibilidades de manifestarse prácticamente después (...) la musicología la concebimos como una disciplina de postgrado, investigativa, que ante todo tiene que tener, para su posterior desarrollo, institutos de investigación con infraestructura de publicaciones y difusión de los materiales que puedan garantizar el trabajo de los musicólogos posteriormente. (Bermúdez, 1990: 7)

3.1.1.3. Susana Friedmann Altamm: sobre las dificultades de investigar música en Colombia

Es cierto que la disponibilidad de recursos archivísticos, logísticos y tecnológicos no representa una fortaleza en la proyección del desempeño laboral para los investigadores de la música en Colombia. Teniendo en nuestros archivos una materia prima de inmenso valor que incluye partituras, fotografías, testimonios

²⁶² Entrevista con Ellie Anne Duque, Marzo 30 de 2012.

²⁶³ Bermúdez, Egberto, «El diccionario de música española e hispanoamericana: un proyecto discriminatorio», *A contratiempo*, n.º 7, Bogotá, 1990, págs. 5-11.

escritos y otros tipos de documentos, pero sin una sistematización lo suficientemente organizada para facilitar su consulta o siquiera su acceso,²⁶⁴ la musicología del país se ve obligada a confrontar un proceso lento en aras de fortalecerse como disciplina y de aspirar a la formación de redes que faciliten el trabajo interinstitucional.

No obstante, es necesario trazar un punto de partida aun si no todos los recursos están al alcance. Por una parte, como lo exponía Duque, la disponibilidad virtual de revistas de musicología, archivos digitalizados en línea y diccionarios especializados constituye ya una herramienta clave para reconocer que contamos con fuentes bibliográficas que pueden cimentar una formación teórica y conceptual. Por otro lado, nuestros archivos históricos, aun sin tener un sistema exhaustivo en el que se encuentre catalogada la totalidad de sus existencias, ofrecen una gran cantidad de información que, de no ser manipulada por más investigadores, seguirá consignada en carpetas y depósitos estancando el alcance de fuentes informativas que reclaman intervención.

Gran parte de la reconstrucción histórica realizada en nuestro trabajo en torno a la Academia Nacional de Música, los primeros años del Conservatorio, los Congresos Nacionales de la Música y la iconografía detrás de cada suceso se llevó a cabo precisamente a partir de fuentes archivísticas. En otras palabras, no deja de ser factible desarrollar trabajos de corte musicológico en el país. El trabajo de investigadoras como María Victoria Casas en ciudades como Cali y otros municipios del Valle del Cauca respaldan este argumento, aun tratándose de proyectos musicológicos realizados lejos de las facilidades documentales que ofrece la capital (v. Apéndice 3.6).

Aun así, conviene señalar que en medio de los obstáculos que ha presentado Colombia en materia de investigación musical, los profesores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional han marcado una diferencia significativa con respecto al estado general de la musicología en el país. Además de Duque, Bermúdez y el antes referido Carlos Miñana (v. 2.2.3.3), el trabajo de Susana

²⁶⁴ Como lo comenta María Victoria Casas en entrevista realizada el 6 de Junio de 2012, gran parte de los archivos históricos que deberían ser de acceso público para los investigadores inexplicablemente se encuentran restringidos, probablemente por una falta de conciencia de las entidades encargadas de los mismos con respecto a la necesidad de utilizar, catalogar y explotar sus recursos (v. Apéndice 3.5).

Friedmann Altmann, Doctora en Musicología por el King's College de la Universidad de Londres, constituye uno de los aportes más importantes con relación a la investigación musical en un contexto provincial que hasta el momento ha sido poco explorado por musicólogos de nuestro país: el Departamento de Nariño.

Ubicado en el sur-occidente colombiano en límite fronterizo con la República del Ecuador, Nariño sobresale en la historia nacional como una región que ha presentado diferencias sustanciales con respecto al resto del país. Desde el proceso de emancipación a principios del siglo XIX, por citar un ejemplo comúnmente reconocido entre los nariñenses, los ejércitos de la zona se prestaron para combatir contra las tropas de Simón Bolívar, manteniendo lealtad ante la Corona española y rechazando los ideales independentistas. Desde entonces y por tradición, se ha mantenido en la idiosincrasia colombiana un prejuicio contra los “pastusos”²⁶⁵ que sorprendentemente llegó a permearse en textos de la academia.

Figura III.1.

Mapa del Departamento de Nariño, limítrofe con la República del Ecuador al sur, y los Departamentos de Cauca y Putumayo al norte y al este, respectivamente.

Cartografía del Instituto Geográfico Agustín Codazzi.



²⁶⁵ Gentilicio de los habitantes de Pasto, capital del Departamento de Nariño, frecuentemente generalizado para la población andina de la región.

Así lo habíamos expuesto en el apartado 2.2.2.1, citando a José María Vergara y Vergara²⁶⁶ cuando se refería a la sociedad pastusa como un pueblo andino que no merecía pertenecer a las delimitaciones geográficas de Colombia. De igual manera, Susana Friedmann sostiene que parte de su motivación para llevar a cabo una investigación en el municipio de Barbacoas – Nariño, nació precisamente de la necesidad de contrarrestar argumentos de tipo racista que encontraba en fuentes como los textos del antes referido Daniel Zamudio (v. 2.1.5.2), quien habiéndose radicado en Pasto a finales de los años 1930 (donde dirigió la Escuela de Música de la ciudad) no reparó en manifestar comentarios generalizadores sobre los nariñenses, en este caso no los andinos sino los afro-descendientes de la Costa Pacífica al occidente del Departamento:

... si hablamos de Zamudio, me llamaría la atención que se cuestionara el impacto de sus comentarios racistas... Yo creo que por él escogí el tema de Barbacoas, de hecho. Era muy impresionante lo que decía, como por ejemplo que los afro-descendientes no eran capaces de llevar el ritmo porque eran perezosos, etc. Esos prejuicios se pueden aprovechar en la historiografía porque deben ser contrarrestados por nuevos discursos.²⁶⁷

Friedmann, vinculada a la Universidad Nacional desde 1975, es una de las pocas profesoras activas en Colombia en ostentar el título de Doctorado en Musicología.²⁶⁸ Siendo discípula de Simha Arom durante su formación en el King's College de la Universidad de Londres, su trabajo doctoral apuntó hacia un estudio de carácter semiológico centrado en la transmisión del romancero español desde la Península Ibérica hasta el municipio de Barbacoas – Nariño, buscando puntos de

²⁶⁶ Vergara y Vergara, José María, «Poesía popular – carácter nacional (conclusiones)» [1867], en Bermúdez, Egberto y Cortés, Jaime (eds.), *Musicología en Colombia: una introducción*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2001, Documentos de Historia y Teoría: Textos, 5, págs. 39-56.

²⁶⁷ Entrevista con Susana Friedmann Altmann, Marzo 30 de 2012.

²⁶⁸ De acuerdo con la revisión de las hojas de vida académica de los docentes universitarios vigentes en programas de música de distintas universidades del país y disponibles en la plataforma virtual de CvLAC - Colciencias, las profesoras que figuran en el panorama académico nacional con el título de Doctorado en Musicología, Etnomusicología y Teoría de la Música, respectivamente, son Susana Friedmann (Universidad Nacional), Carolina Santamaría Delgado (Pontificia Universidad Javeriana) y Alena Krasútskaya (Fundación Universitaria Juan N. Corpas), www.colciencias.gov.co, [Última consulta: Diciembre 5 de 2012]. Conjuntamente, la página oficial de la Universidad de Los Andes de Bogotá registra entre su planta docente al profesor Rondy Torres, Doctor en Musicología por la Universidad de la Sorbona de París, musica.uniandes.edu.co, [Consulta: Diciembre 6 de 2012].

convergencia que permitieran establecer nexos entre estos dos puntos geográficos conservados por tradición oral (Friedmann, 1994; 1997).

El trabajo en cuestión comenzó a raíz de su participación en el Instituto Caro y Cuervo, entidad del Ministerio de Cultura encargada del fomento de la investigación científica en lingüística, filología, literatura, humanidades e historia de la cultura colombiana.²⁶⁹ Como complemento a un análisis del romancero en la tradición escrita de Colombia, Friedmann realizó transcripciones musicales que sirvieron como base para presentar ante el King's College la propuesta de estudiar los nexos entre el romancero español y las prácticas musicales de Barbaçoas.²⁷⁰

Quise rastrear qué había aparecido textualmente, qué romances eran, etc. Luego hice el análisis musical, y me topé con la conservación de estas tradiciones entre la música de los afro-descendientes. Llevé a cabo un estudio muy semiológico, con el fin de identificar cómo se construye el repertorio, cómo los fragmentos melódicos van intercalándose en distintas canciones, cómo usan el estribillo, en qué partes son más creativos, en qué partes son más reproductivos de la tradición de España y de la Iglesia.²⁷¹

Aunque Friedmann argumenta haber encontrado menos similitudes de las esperadas, sostiene que el discurso más importante detrás de un análisis semejante radica en reconocer que precisamente «las tradiciones no son congeladas, sino que tienen su propia dinámica y jamás llegan a estar aisladas»,²⁷² partiendo de una óptica de doble sincronía en la que se presume que las dos culturas en cuestión coexisten como dos capas, una convencional o aceptada (la española) y otra que representa una resistencia cultural (la americana).

Consideramos importante resaltar el trabajo de Friedmann teniendo en cuenta que su continuidad, posterior al Doctorado, se vio truncada por factores socio-políticos que, como hemos mencionado antes, constituyen una de las barreras más

²⁶⁹ Información basada en la descripción de la página oficial del Instituto Caro y Cuervo, fundado en 1942 en tributo a Miguel Antonio Caro y Rufino José Cuervo (académicos del siglo XIX), www.caroycuervo.gov.co, [Consulta: Diciembre 3 de 2012].

²⁷⁰ Entrevista con Susana Friedmann, Marzo 30 de 2012.

²⁷¹ *Ibíd.*

²⁷² *Ibíd.*

determinantes contra la investigación (sobre todo etnomusicológica) en Colombia. Así lo explicaba Friedmann, al justificar el porqué del estancamiento en su problemática de estudio:

No se pudo continuar porque Barbacoas – Nariño es una zona azotada por una situación violenta, con una fuerte presencia de grupos guerrilleros y paramilitares. Cuando yo estuve ahí ya lo sentía así. Tuve varios alumnos que quisieron hacer el seguimiento pero no pudieron. A finales de los ochenta, sin embargo, hubo una tesis de la Universidad de Los Andes basada, en parte, en mi trabajo.²⁷³

Así como describíamos en apartados anteriores el impacto de la violencia nacional desde el Bogotazo de 1948, las revoluciones izquierdistas como consecuencia de la hegemonía administrativa entre liberales y conservadores (Frente Nacional) y el clima de debates entre las vías democrática y armada desde la década de los sesenta, es de suponer que disciplinas como la antropología, la etnomusicología, la etnografía y demás ciencias que precisan de un trabajo de campo, dejaron de ver en Colombia un lugar que pudiera garantizar la seguridad de los investigadores.

3.1.2. La Universidad del Valle en Cali

3.1.2.1. Transición entre la oferta exclusiva del Programa de Licenciatura en Música y las nuevas áreas de profundización desde el año 2003

La ciudad de Cali, que desde 1933 había contado con el Conservatorio Antonio María Valencia²⁷⁴ como única institución de formación profesional para la música, vio en 1971 la apertura del programa de Licenciatura en Música de la Universidad del Valle, concentrado en un modelo pedagógico proyectado hacia la docencia, que

²⁷³ *Ibíd.*

²⁷⁴ Adscrito al Instituto de Bellas Artes del Valle del Cauca.

consiste de seis semestres correspondientes al Ciclo de Fundamentación y cuatro para el Ciclo Profesional.²⁷⁵

Con el fin de facilitar otras alternativas que pudieran ajustarse a distintos perfiles profesionales, la Escuela de Música de la Universidad del Valle tomó en el año 2003 la determinación de ampliar su oferta de estudios, estableciendo un programa académico de Pregrado en Música, dentro del cual los estudiantes tienen la posibilidad de escoger entre cuatro áreas de profundización:²⁷⁶

1. Interpretación instrumental.
2. Dirección de conjuntos vocales e instrumentales.
3. Composición.
4. Musicología.

De acuerdo con el testimonio de María Victoria Casas, egresada del programa de Licenciatura en 1994 y actualmente profesora encargada del área de investigación musical y de algunas cátedras de historia de la música en la institución, la oferta anterior al año 2003 limitaba de forma decisiva la proyección de los músicos formados en la Universidad del Valle. Recordando su propio caso como estudiante, Casas sostiene que a pesar de no haber contado en su época con la oferta específica del área de musicología, aprovechó los espacios correspondientes a las asignaturas optativas de la Especialización en Docencia ofrecida por la misma universidad, con las cuales pudo perfilar de manera más independiente su vocación como investigadora de la música:

... [en la Especialización en Docencia] logré que me autorizaran unas tutorías para que las electivas tuvieran relación con música. Los cursos de pedagogía los tomaba con el grupo general de la especialización, y las electivas me las dieron por tutoría independiente. Pude tomar algunas de ellas con Heliana Portes [de Roux], etnomusicóloga cubana. Estudiábamos principalmente música académica, pero no sobrepasábamos la primera mitad del siglo XX. Desde el pregrado, había estudiado

²⁷⁵ Información tomada de la entrevista con María Victoria Casas, investigadora y profesora de historia de la música de la Universidad del Valle, realizada el 6 de Junio de 2012 en la ciudad de Cali.

²⁷⁶ Basado en la presentación del Programa de Pregrado en Música disponible en línea en la página oficial de la Escuela de Música de la Universidad del Valle, www.escuelademusica.univalle.edu.co, [Consulta: Diciembre 5 de 2012].

la asignatura llamada “Etnomúsica” con Heliana. En ella veíamos lecturas de Etnomusicología en el primer semestre y estudios de Folklore en el segundo. Sin embargo, fue gracias a las electivas de la especialización con Eliana que pude tener una noción más completa de la Etnomusicología.²⁷⁷

Con relación al contenido de las cátedras de Historia de la Música impartidas en el Programa de Licenciatura en los años noventa, cuando aún no existía la oferta de musicología, Casas resalta la preocupación generada desde entonces en torno a la distribución de temáticas en el plan de estudios. Se ofrecían seis semestres de Historia de la Música (con una intensidad horaria de cuatro horas semanales), distribuidos así:

1. Desde la música en la Antigua Grecia hasta la Edad Media.
2. Renacimiento.
3. Barroco.
4. Clasicismo
5. Romanticismo.
6. Siglo XX.

La organización cronológica suena coherente a simple vista, pero de acuerdo con Casas ninguno de esos núcleos temáticos contextualizaba en detalle la historia de la música ni en Colombia ni en el resto de América Latina. Comparando con el testimonio de Ellie Anne Duque sobre el plan del Conservatorio Nacional en Bogotá, conviene recordar que de cinco semestres impartidos, al menos uno de ellos se consagraba exclusivamente a estudiar la historia de la música en Colombia (v. 3.1.1.2).

¿Cómo justificar que en un programa como el de la Universidad del Valle, establecido dentro de las necesidades de ofrecer en Cali una alternativa educativa diferente a la del Conservatorio Antonio María Valencia, no existiese un espacio formativo fundamentado en el estudio de la historia desde una óptica local? Sin ser éste el único caso, programas de Bogotá como el de la Universidad Sergio Arboleda presentaron la misma carencia hasta el segundo semestre del año 2011, año en el que

²⁷⁷ Entrevista con María Victoria Casas, Junio 6 de 2012.

los planes de estudios de los cursos de Apreciación e Historia de la Música fueron reformados por el autor, al vincularse como profesor de la institución.²⁷⁸

Uno de los argumentos más interesantes expuestos por María Victoria Casas en nuestra entrevista parte de la preocupación por el ámbito laboral que le depara una ciudad como Cali a un músico profesional. Para el año 2003, fecha de apertura de las cuatro profundizaciones ya referidas, la Orquesta Sinfónica del Valle atravesaba un momento crítico y la única otra alternativa, para instrumentistas que aspiraran a una vacante en grandes ensambles, era la Banda Departamental:

... a ella se pasa por concurso, y si se pretende aspirar a un puesto, sería necesario esperar a que muriera la persona que lo tiene. El campo de acción para los instrumentistas en Cali, sinceramente, sigo poniéndolo en duda...²⁷⁹

3.1.2.2. Desarrollo del Programa de Pregrado en Música con área de profundización en Musicología

Diseñado por León Darío Montoya²⁸⁰ y la antes mencionada Heliana Portes de Roux,²⁸¹ el programa de profundización en musicología surge discretamente en medio de la preocupación del cuerpo de profesores por la ausencia de antecedentes sólidos en materia de investigación musical dentro de la Universidad del Valle.²⁸²

En este sentido, conviene relacionar la situación de Cali con las de Bogotá y del país en general, pues como lo señalaba Ellie Anne Duque, la dificultad de hacer musicología en Colombia radica justamente en la ausencia de espacios formativos especializados en el campo, la falta de redes que involucren conjuntamente los trabajos de distintos grupos de investigación y sus respectivas instituciones, además

²⁷⁸ El proceso de reforma curricular gestionado durante este proyecto de tesis, para la Universidad Sergio Arboleda se encuentra descrito en el apartado 3.2.4.3.

²⁷⁹ Entrevista a María Victoria Casas, Junio 6 de 2012.

²⁸⁰ Licenciado en Música, con Especialización en Docencia y Maestría en Historia, encargado de cátedras de Historia de la Música, Apreciación y Musicología de la Universidad del Valle.

²⁸¹ Etnomusicóloga cubana, responsable de cátedras de historia de la música, investigación y asignaturas optativas sobre etnomúsica en la Universidad del Valle. Autora de obras como *Música religiosa de negros nortecaucanos en las voces de Mingo*, Banco de la República, 1986.

²⁸² *Ibíd.*

de las décadas de estancamiento por falta de fuentes bibliográficas enfrentadas antes de la llegada de plataformas electrónicas a las que por fortuna podemos acceder en nuestros días (v. 3.1.1.2).

Una de las razones por las cuales la investigación en artes carece de un respaldo interinstitucional capaz de fomentar la creación de redes académicas, según Duque, se debe a la falta de interés de Colciencias²⁸³ por financiar proyectos que no guarden relación con las ciencias exactas.²⁸⁴ De igual manera, este mismo panorama aplica no sólo para la capital sino para todo el territorio nacional, y casos como el de la Universidad del Valle, con un programa de Licenciatura en Música de más de cuatro décadas pero sin una actividad constante en investigación musical, revelan una realidad bastante común en instituciones universitarias del país.

Aun así, la gestión de Montoya y Portes en la Universidad del Valle optó por asumir el riesgo aprovechando la estructura de ciclos propedéuticos establecida por el plan de estudios; es decir: un Ciclo de Fundamentación y un Ciclo Profesional. Siendo el primero un ciclo de seis semestres consagrados a fortalecer las bases del estudiante en áreas como teoría de la música, solfeo, análisis e historia, entre otras, el séptimo semestre (ya dentro del Ciclo Profesional) se presentaba como un punto decisivo en la carrera para formar en metodologías de la investigación a los estudiantes interesados en completar la profundización en musicología.²⁸⁵

Como lo expone Casas, la necesidad de identificar un área de la musicología para ser aplicada directamente en la región (Valle del Cauca), obligó a la Coordinación Académica a reconsiderar la estructura del plan de estudios con relación a las cátedras de historia de la música, surgiendo así los nuevos cursos del área enfocados en las músicas de América Latina y, particularmente, Colombia.²⁸⁶ Con esta reforma fue posible subsanar el vacío antes mencionado dentro de los contenidos de los cursos de historia que, por tradición, estaban pensados desde un modelo exclusivamente occidental obviando el estudio de músicas locales.

²⁸³ El Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación (Colciencias) es el principal organismo gubernamental adscrito al Ministerio de Educación Nacional responsable del fomento, coordinación y ejecución de proyectos científicos de investigación en Colombia.

²⁸⁴ Entrevista con Ellie Anne Duque, Marzo 29 de 2012.

²⁸⁵ Entrevista con María Victoria Casas, Junio 6 de 2012.

²⁸⁶ *Ibíd.*

Para la primera oferta, se invitó al musicólogo Egberto Bermúdez. En primera lugar, nos manifestó que le parecía una locura abrir musicología en un programa de pregrado. Su posición era muy válida, pero aun así vino e impartió un seminario sobre musicología histórica, basado en manejo de fuentes y sobre todo en su obra *Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. El seminario fue organizado por León Darío Montoya y Heliana, un semestre antes de abrir el programa. El énfasis finalmente tuvo apertura con cuatro estudiantes que ahora ya están egresados, una de ellas está completando un doctorado en Antropología en Brasil. Otra, llamada Paloma Palau, trabaja con nosotros como profesora de hora cátedra²⁸⁷ e investigadora. Había también dos chicos, pero no continuaron en el campo.²⁸⁸

Además de cátedras especializadas como Etnomusicología I (General), Etnomusicología II (Colombia) y cuatro seminarios cuyos contenidos abordaban distintas temáticas sobre músicas del mundo, la profundización requería cursar asignaturas como Antropología y Cultura, y electivas como Música Digital y Edición Musical, entre otras. Sin embargo, a pesar de que el programa parecía estar bien estructurado conceptualmente, Casas sostiene que fueron varias las razones por las cuales su ejecución práctica no llegó a ser la esperada, al punto que después de los cuatro egresados antes referidos, no ha sido posible volver a graduar a nadie más en musicología:

... era necesario establecer unos requisitos de ingreso específicos para todas las áreas de profundización. Antes, ingresar al área sólo dependía de los créditos de los primeros seis semestres. Para musicología, se estableció entonces que todos los candidatos debían tener un promedio de 3.8²⁸⁹ en la carrera, un buen desempeño en las asignaturas del área (apreciaciones e historia), estar al día y presentar un ensayo de tema libre. Este último fue el primer obstáculo: ¿presentar un ensayo? Los estudiantes, poco acostumbrados a escribir, se rehusaban a hacerlo.²⁹⁰

²⁸⁷ En Colombia, se utiliza la expresión 'hora cátedra' para referirse a los profesores contratados para impartir clases específicas, sin necesidad de una vinculación de tiempo completo o medio tiempo.

²⁸⁸ *Ibíd.*

²⁸⁹ El estándar general de calificaciones en universidades colombianas utiliza una escala de 0 a 5, siendo 5.0 la nota más alta que se puede obtener.

²⁹⁰ Entrevista con María Victoria Casas, Junio 6 de 2012.

En síntesis, las dificultades expuestas por María Victoria Casas frente al desarrollo de una carrera en musicología para la ciudad de Cali podrían resumirse así:

1. La ausencia de antecedentes en investigación musical en la historia de la Escuela de Música de la Universidad del Valle.
2. La poca demanda por parte de estudiantes interesados en completar la profundización en el área.
3. El bajo nivel de escritura académica en el estudiante promedio.²⁹¹
4. Las restricciones y la falta de catalogación en los Archivos Históricos del Valle del Cauca.²⁹²
5. La necesidad de reforzar la planta docente, pues el programa en cuestión cuenta tan sólo con una persona especializada en el área: la etnomusicóloga Heliana Portes de Roux.

Figura III.2.

Archivo General de la Nación, uno de los centros de documentación histórica más dotados en el territorio nacional.



²⁹¹ Para solventar este problema en particular, Casas se ha encargado de exigir que el 50% de la calificación para cada una de sus asignaturas de historia de la música corresponda a trabajos escritos (25% corresponde a reseñas y 25% a ensayos).

²⁹² Casas señala que gran parte de su trabajo como investigadora ha requerido de su intervención directa solicitando acceso a familias de músicos que conservan en su poder archivos de partituras y otros documentos relacionados. Durante su entrevista, relató además algunas experiencias de su historia como investigadora en otros municipios del Valle del Cauca, particularmente en la ciudad de Buga, donde a pesar de existir una Academia de Historia que contiene la colección del compositor Agustín Payana Arboleda, el acceso es restringido sin justificación alguna por la secretaria encargada de supervisar el ingreso.

3.1.3. Desarrollo de la musicología en las universidades de Medellín

3.1.3.1. La Universidad de Antioquia

Recapitulando la reconstrucción histórica sobre la educación musical en Medellín (v. 2.1.4), es importante subrayar el papel que desde finales del siglo XIX desempeñó la familia Vidal procedente de Popayán, responsable del nacimiento de la Academia de Santa Cecilia, la cual desde 1911 quedaba en manos del Instituto de Bellas Artes, hoy Fundación Universitaria Bellas Artes de Medellín.²⁹³

La ciudad cuenta, actualmente, con una oferta más amplia que el promedio de ciudades de provincia en materia de estudios de pregrado y posgrado en música, sobresaliendo, además de la Fundación Universitaria Bellas Artes, instituciones de educación superior como la Corporación Universitaria Adventista, la Universidad de Antioquia y la Universidad EAFIT. Son estas dos últimas, sin embargo, las universidades que más incidencia han ejercido en el campo de la musicología, siendo EAFIT, en efecto, la primera universidad colombiana en dar apertura a un programa de posgrado en el área.²⁹⁴

Comenzando con la Universidad de Antioquia, conviene señalar que aun sin contar con un plan de estudios consagrado puntualmente a formar profesionales de la musicología, la actividad de los profesores pertenecientes al Grupo de Investigación “Valores Musicales Regionales” representa una de las contribuciones más significativas a la musicología desarrollada desde Medellín. Fundado en 1991, el grupo tiene como objetivo «contribuir a la identificación, registro, valoración crítica, reapropiación creativa, desarrollo y difusión de las expresiones que definen las culturas musicales de América Latina y el Caribe, con énfasis en la diversidad cultural colombiana».²⁹⁵

²⁹³ Denominación adoptada a partir del año 2006.

²⁹⁴ En el año 2008 se dio inicio al Programa de Maestría en Música con énfasis en Musicología Histórica o en Teoría Musical. La universidad continúa ofreciendo ambas alternativas en nivel de posgrado como líneas de énfasis para maestrías de investigación.

²⁹⁵ Cita tomada de la página oficial del Grupo de Investigación “Valores Musicales Regionales” de la Universidad de Antioquia, <http://www.udea.edu.co/portal/page/portal/Programas/GruposInvestigacion/Grupos/Artes/ValoresMusicalesRegionales>, [Consulta: Diciembre 5 de 2012].

El grupo cuenta con figuras como María Eugenia Londoño Fernández, etnomusicóloga formada en el antes referido Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) de Caracas, y vinculada a la Universidad de Antioquia en calidad de docente e investigadora especializada en culturas musicales indígenas y mestizas, como se puede apreciar en publicaciones relativamente recientes como su libro *La música en la comunidad indígena Emberá-Chamí de Cristianía* (2000).²⁹⁶

El trabajo de Londoño, centrado en el reconocimiento de comunidades indígenas y en el énfasis del impacto social atribuible a la práctica etnomusicológica ha influenciado directamente la trayectoria profesional de figuras como Ana María Ochoa Gautier, etnomusicóloga de Medellín formada en las universidades de British Columbia (Canadá) e Indiana (Estados Unidos de América), y actual miembro del cuerpo de profesores de la Universidad de Columbia en Nueva York. Apoyando el trabajo de Londoño y reconociendo su labor en la investigación musical del país, Ochoa reclama una reconstrucción histórica que rescate el valor de figuras que, de igual manera, se hayan preocupado por el alcance real al que puede aspirar la disciplina:

... es muy importante hacer una historia distinta de ideologías de la liberación en América Latina (...) no sólo una historia de los grandes pensadores como Enrique Dussel, etc., sino una historia desde la gente que trabajó, desde la base, armando los grupos de reflexión y produciendo materiales. Ella [María Eugenia Londoño] no es muy reconocida como etnomusicóloga porque los materiales que ella produjo desde un principio fueron materiales para trabajo con los movimientos sociales y, por ejemplo, con las escuelas indígenas.²⁹⁷

Conjuntamente, Alejandro Tobón Restrepo y Jesús Zapata Builes también se destacan como investigadores y simultáneamente intérpretes de música tradicional colombiana en la ciudad de Medellín. Tobón y Zapata han trabajado en colaboración

²⁹⁶ Londoño, María Eugenia, *La música en la comunidad Emberá-Chamí de Cristianía*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2000.

²⁹⁷ Ana María Ochoa dialoga con Mayra Estévez y Fabiano Kueva [Material audiovisual], Centro Experimental Oído Salvaje, Trayecto In-Disciplinar, Quito, 2012, <http://vimeo.com/50535928>, [Consulta: Enero 20 de 2013].

con María Eugenia Londoño dando como resultado obras de inmenso valor para la bibliografía etnomusicológica publicada en los últimos años en Colombia, como es el caso de la obra titulada *Entre sones y abozaos: Aproximación etnomusicológica a la obra de tres músicos de la tradición popular chocona* (2006).²⁹⁸

Uno de los argumentos más interesantes detrás del trabajo de esta última obra parte del sincretismo cultural analizado por los tres investigadores alrededor de una identidad musical que si bien tiene sus raíces en el Departamento de Chocó,²⁹⁹ no está de ninguna manera aislada de prácticas musicales que dejan en evidencia procesos de hibridación como resultado de intercambios culturales entre una región y otra.

Figura III.3.

Mapa del Departamento del Chocó, limítrofe con Antioquia. Colección: Biblioteca Pública Piloto, Medellín.



²⁹⁸ Tobón, Alejandro, Londoño, María Eugenia y Zapata, Jesús, *Entre sones y abozaos: Aproximación etnomusicológica a la obra de tres músicos de la tradición popular chocona*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2006.

²⁹⁹ Costa Pacífica colombiana.

Recurriendo al caso de los hermanos Ligia, Néstor y Rubén Castro Torrijos, músicos oriundos del Pacífico colombiano radicados en Medellín y Bogotá, el trabajo en cuestión analiza dinámicas culturales que permiten establecer nexos entre las tradiciones musicales traídas del Chocó y el contacto social con la región andina colombiana. En este sentido, los autores sostienen que el enfoque de su estudio apunta a romper con el paradigma de la investigación que, por tradición, ha categorizado a la músicas de Colombia en función de sus distintas regiones, sin profundizar en los referentes sincréticos que generan nuevos cuestionamientos sobre la interacción multicultural dentro de un mismo país.

La mayor parte de las investigaciones que se han realizado en Colombia circunscriben las expresiones musicales a regiones culturales predeterminadas. No obstante, los procesos de comunicación, intercambio social e hibridación cultural no han sido objeto de interés prioritario y, por tanto, no se han identificado líneas de comportamiento, desarrollo y transformación musical. (Tobón et al., 2006: xiv)

La propuesta de los autores ofrece un aporte de suma importancia si se tiene presente que, en efecto, una gran parte de la bibliografía colombiana relacionada con folklore, géneros tradicionales y estudios de organología ha sido abordada partiendo de la categórica clasificación de nuestra geografía nacional en cinco grandes regiones (Caribe, Pacífico, Andes, Llanos Orientales y Selva Amazónica), como es común en los textos de autores como Guillermo Abadía Morales, Javier Ocampo López y Harry C. Davidson, entre otros.³⁰⁰

El uso de transcripciones musicales en Tobón et al. permite reconocer, mediante herramientas sistemáticas, puntos de convergencia entre músicas tradicionales chocoanas, andinas y caribeñas. La similitud entre las estructuras rítmicas del *abozao* (canción) titulado *¡Ay, Guitarra!* de Rubén Castro Torrijos, por ejemplo, ilustra una de dichas conexiones siendo un canto representativo de la tradición chocoana, pero con vestigios claros de síncopas entre compases que articulan yuxtaposiciones

³⁰⁰ En este sentido, cabe resaltar que dicho paradigma estuvo muy presente en publicaciones de los años setenta y posteriores, tales como el antes referido *Compendio del folklore colombiano* de Guillermo Abadía Morales (1977), *Las fiestas y el folklore en Colombia* de Javier Ocampo López (1985) y el *Diccionario folklórico de Colombia* de Harry C. Davidson (1970). En estos estudios, las músicas tradicionales de Colombia se encuentran siempre sujetas a parámetros idiosincráticos determinados de forma separada según la región geográfica.

métricas de 3/4 y 6/8, comparables a los patrones característicos del bambuco andino (Tobón et al., 2006: 95).

3.1.3.2. EAFIT y el primer Programa de Maestría con énfasis en Musicología ofrecido en Colombia

Una vez egresado del Programa de Licenciatura en Educación de la Universidad de Antioquia en 1990, Fernando Gil Araque completó estudios de posgrado en Semiótica y Hermenéutica del Arte, una Maestría en Estética y un Doctorado en Historia por la Universidad Nacional de Colombia (sede Medellín),³⁰¹ formación que le permitiría contar con herramientas sólidas para dirigir el primer Programa de Maestría en Música que, hasta la fecha, ha tenido egresados en el área de musicología en el país.³⁰²

Comenzando en Julio de 2008, la Maestría en Música con énfasis en Musicología de la Universidad EAFIT permitió desde su primera cohorte la posibilidad de concentrarse en una de dos áreas,³⁰³ así:

1. Musicología histórica: concentrada particularmente en problemáticas de estudio sobre la música en Colombia y en América Latina.
2. Teoría musical (musicología – teoría): fundamentada en el estudio de elementos y estructuras del lenguaje musical a partir del análisis sistemático de fuentes musicales escritas.

³⁰¹ Información tomada de la hoja de vida académica de Fernando Gil Araque, publicada por la plataforma virtual de Colciencias – CvLAC, http://201.234.78.173:8081/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0000162302, [Consulta: Diciembre 5 de 2012].

³⁰² Cabe recordar que a partir del primer semestre del año 2013, la Universidad Nacional de Colombia (sede Bogotá) da inicio a su primera cohorte de estudiantes inscritos en el nuevo Programa de Maestría aprobado recientemente por dicha institución. A esto se suman la Pontificia Universidad Javeriana y la Fundación Universidad Central, también de Bogotá, cuyos programas de maestría en música se encuentran en proceso de organización para su pronta ejecución (información conocida por el autor debido al vínculo laboral directo con ambas universidades).

³⁰³ Información basada en el folleto descriptivo del programa facilitado para la presente investigación por Andrés Posada, Jefe del Departamento de Música de la Universidad EAFIT.

Teniendo en cuenta los argumentos presentados en apartados anteriores con relación a las dificultades que presenta un país como Colombia en materia de investigación musical, surge un interrogante alrededor de cuáles fueron los factores que sí hicieron factible la apertura de un programa de musicología en Medellín. Aunque no fue posible concertar entrevistas directas con los coordinadores y profesores involucrados, pudimos reconocer algunos de estos factores a través de una corta visita al campus universitario de EAFIT, y particularmente a la Sala Patrimonial Luis Echavarría Villegas adscrita a la institución.³⁰⁴

El primer factor que constituye la base sobre la cual se encuentra edificado este programa corresponde, en efecto, a los recursos archivísticos pertenecientes a la colección de dicha sala patrimonial. Cuando abordábamos previamente el tema de las fuentes primarias, su falta de sistematización en las bibliotecas y archivos de Colombia, o incluso las restricciones para acceder a ellas como lo exponía María Victoria Casas (v. 3.1.2.2), concluíamos que la tarea del investigador en el contexto colombiano se veía permanentemente truncada por este tipo de obstáculos. No obstante, el proceso de identificación, catalogación e incluso digitalización en línea de las fuentes archivísticas de la Sala Patrimonial de EAFIT representa un paso contundente que, a la fecha, ha presentado avances logísticos dignos de valoración.

Parte de las fuentes utilizadas para el presente trabajo, de hecho, fueron consultadas por vía electrónica a través de la Biblioteca Digital de Música y Patrimonio Documental de EAFIT, un proyecto encabezado por el mismo Fernando Gil, a raíz de la puesta en funcionamiento de los programas de maestría.³⁰⁵ En este Archivo, que en el curso de cuatro años se ha convertido en uno de los centros más productivos para investigaciones de corte musicológico,³⁰⁶ se puede tener acceso a un banco de partituras, recortes de prensa relacionados con la historia de la música en Medellín y el resto de Colombia, biografías, galerías fotográficas, documentales

³⁰⁴ La visita en cuestión se llevó a cabo en el mes de Junio de 2011.

³⁰⁵ Basado en la reseña de Fernando Gil Araque, publicada en la página oficial de la Universidad EAFIT, <http://www.eafit.edu.co/programas-academicos/pregrados/musica/informacion-academica/Paginas/fernando-gil-araque.aspx>, [Consulta: Diciembre 5 de 2012].

³⁰⁶ Otros son la Biblioteca Luis Ángel Arango, el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional y el Archivo del Conservatorio Nacional en Bogotá.

audiovisuales, programas de conciertos y transcripciones de programas radiales, entre otros recursos.

Figura III.4.

Página de presentación de la Biblioteca Digital de Música, resultado del proyecto de digitalización de los recursos archivísticos conservados por la Sala Patrimonial Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT de Medellín.

De acuerdo con los planes curriculares de musicología ofrecidos por EAFIT,³⁰⁸ las asignaturas requeridas están estructuradas en cuatro semestres académicos de la siguiente manera:

Tabla VII

Plan de estudios de la Maestría en Música con énfasis en Musicología Histórica en EAFIT

Semestres	Asignaturas
Semestre 1	Fundamentos de musicología histórica e investigación I Teorías y técnicas I Escritura académica
Semestre 2	Fundamentos de musicología histórica e investigación II Teorías y técnicas II Electiva I
Semestre 3	Fundamentos de musicología histórica e investigación III Teorías y técnicas III Electiva II
Semestre 4	Seminario de tesis Proyecto final

Tabla VIII

Plan de estudios de la Maestría en Música con énfasis en Teoría de la música en EAFIT

Semestres	Asignaturas
Semestre 1	Fundamentos de investigación musical Taller maestro de armonía Escritura académica
Semestre 2	Teorías en contrapunto Taller maestro de contrapunto Electiva I
Semestre 3	Teorías en análisis musical Taller maestro de análisis musical Electiva II
Semestre 4	Práctica específica: Seminario investigativo y participación en un grupo de investigación musicológica Proyecto final

³⁰⁸ Los datos expuestos en las siguientes dos tablas fueron tomados del folleto descriptivo suministrado personalmente por Andrés Posada, Jefe del Departamento de Música de EAFIT.

Como se puede observar a partir de los nombres de las asignaturas, se trata de núcleos temáticos cuyos contenidos se pueden ajustar a la formulación de los trabajos de investigación propuestos por los estudiantes. Los núcleos denominados “Fundamentos de la musicología histórica”, por ejemplo, podrían incluir contenidos tales como: «teorías y tendencias de la musicología en el siglo XX, fuentes para la investigación musical, sus posibilidades e interpretación, y teorías y tendencias de la historiografía de la música en Colombia y América Latina».³⁰⁹ Conjuntamente, el esquema de cuatro semestres está pensado de tal manera que el estudiante comience con la formulación de su proyecto de investigación durante el primero, delimite temáticas y contenidos durante el segundo y tercero, y los desarrolle en el último completando así su trabajo de grado.³¹⁰

La propuesta de este programa de maestría, lejos de la resistencia frente a la institucionalización de la musicología que por muchas décadas había condicionado a las universidades colombianas, ha titulado exitosamente a los primeros musicólogos formados dentro del país. Uno de los casos más representativos que conviene resaltar es el de Juan Fernando Velásquez, estudiante de la primera cohorte egresado en el año 2011.³¹¹

Su trabajo como musicólogo en proyectos relacionados con la recuperación del patrimonio musical de la ciudad de Medellín demuestran el impacto local de la disciplina a partir de los recursos ofrecidos por la Sala Patrimonial antes referida, y del apoyo institucional de EAFIT para ejecutar investigaciones cuyos resultados no sólo son visibles en ejemplares escritos, sino también en registros sonoros como es el caso de la reciente publicación de Velásquez titulada *Los ecos de la villa: la música en los periódicos y revistas de Medellín (1886-1903)*.³¹² En ella se recoge y analiza material archivístico (textos y partituras de la época en cuestión), y se complementa el trabajo con la producción de un disco compacto que incluye la grabación de

³⁰⁹ Cita textual tomada del folleto antes referido, [s.p.].

³¹⁰ *Ibíd.*

³¹¹ Información suministrada directamente por Juan Fernando Velásquez.

³¹² Velásquez Ospina, Juan Fernando, *Los ecos de la villa: la música en los periódicos y revistas de Medellín*, Medellín, Secretaría del Cultura Ciudadana, 2011.

composiciones musicales publicadas en Medellín entre los años establecidos por su delimitación.

Habiendo sido acreedor, además, de una de las cinco becas otorgadas en 2009 por la Fundación Carolina para completar el “Curso para la preservación y difusión del patrimonio artístico iberoamericano” del Conservatorio Superior de Música y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, la trayectoria de Velásquez representa el interés por estimular los vínculos entre España y América Latina y fortalecer la musicología hispana que viene por delante en el marco académico desarrollado en ambas partes. No sobra señalar la necesidad urgente de fomentar una musicología compartida, como se ha pretendido desde la publicación del primer volumen del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* dirigido por Emilio Casares et al. en 1992.³¹³

3.2. INFORME DE GESTIÓN: DISEÑO CURRICULAR E IMPLEMENTACIÓN DE LA CÁTEDRA DE MUSICOLOGÍA EN PROGRAMAS DE PREGRADO

3.2.1. Contexto general

Cada uno de los cuestionamientos formulados en la reconstrucción histórica de las Partes I y II respondió a nuestra motivación inicial de desarrollar un componente práctico que nos permitiera reconstruir las posibilidades para un músico profesional en Colombia. Como se ha podido observar, estudiar los antecedentes detrás de nuestra educación musical permite identificar paradigmas que conectan los legados europeo y norteamericano con la necesidad de formalizar el aprendizaje de los músicos de América Latina. A esto se suman los discursos ideológicos, debates en torno al nacionalismo y la academia, y factores de índole social y política que históricamente han condicionado nuestra propia acepción de lo que implica y a lo que se puede aspirar como músico en este país.

³¹³ Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1-10, Sociedad General de Autores y Editores, 1992/2002.

Con el ánimo de responder a la intención completa detrás del título general de la tesis, el informe de gestión que presentamos a continuación sintetiza el acercamiento y la participación directa del autor en instituciones universitarias que en los últimos años han incorporado la musicología como área de estudio complementaria a la oferta tradicional de sus programas. Con esto, lejos de pretender afirmaciones definitivas con respecto a cómo debe o no formarse un músico de nivel universitario o superior, aspiramos a proponer una alternativa más que apunte hacia la formación integral de los estudiantes, pensando en la musicología como una herramienta que enriquezca las posibilidades profesionales del oficio en cuestión.

Hemos podido corroborar que la musicología nunca ocupó un lugar verdaderamente significativo en los planes de estudio de nuestras carreras universitarias, a excepción de los casos puntuales de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, la Universidad del Valle en Cali y la Universidad de Antioquia y EAFIT en Medellín. Anterior a estos referentes, reconocimos en la historia el trabajo de investigadores que impulsaron la actividad académica en el campo, desde los ensayistas literato-musicales del siglo XIX, pasando por quienes participaron en el *Boletín Latinoamericano de Música* y terminando con tentativas de institucionalización como el CEDEFIM y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional.

Sin pretender imponerse como una respuesta única frente a esa realidad, este informe responde a los procesos que en el curso de cuatro años (2008-2012) lograron consolidar la apertura de dos programas universitarios de musicología.³¹⁴ Aún queda por delante un camino extenso en el que aspiramos a que nuevos musicólogos, etnomusicólogos e investigadores de otras disciplinas interesados en la Historia y Ciencias de la Música unan sus propuestas para fomentar nuestro campo en las universidades colombianas.

Conviene enfatizar que la investigación musical, y particularmente la inclusión de estudios humanísticos y científicos en la educación superior, permite superar la

³¹⁴ Se trata del Área Mayor en Musicología, diseñado y ejecutado por el autor para la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, y del Énfasis en Musicología implementado por la Pontificia Universidad Javeriana, en el cual el autor formó parte del equipo de profesores responsables del diseño curricular.

tradicional limitación de los músicos profesionales a campos como la interpretación, la composición, la dirección de ensambles y la pedagogía.

Presentamos, por lo tanto, la gestión y ejecución de dos nuevos programas de Musicología activos en la Fundación Universitaria Juan N. Corpas y en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, instituciones donde el autor se desempeña actualmente como Profesor de Historia de la Música y Musicología. Posteriormente, se detallará también la inclusión de herramientas musicológicas en las cátedras de Historia de la Música impartidas por el autor en la Fundación Universidad Central y la Universidad Sergio Arboleda de Bogotá, instituciones que aun sin contar con carreras especializadas en el área han formado parte de este proceso de investigación.

3.2.2. La Fundación Universitaria Juan N. Corpas

3.2.2.1. Diseño curricular de las cátedras de análisis socio-histórico de la música adaptado al modelo constructivista propuesto por el Decanato

Fundada en 1971 por Jorge Piñeros Corpas, la entonces Escuela de “Medicina” Juan N. Corpas no contaba inicialmente con ninguna oferta académica relacionada con las Bellas Artes.³¹⁵ No obstante, treinta años después de su fundación surgió desde su administración el interés por convertir la escuela en una Institución Universitaria, iniciativa que requirió la debida reforma de los estatutos para dar apertura a una oferta que incluyera un campo de estudios adicional a los de Medicina, generando como resultado la creación de la Facultad de Música y, desde Marzo de 2004, el reconocimiento oficial del Ministerio de Educación Nacional como Fundación Universitaria Juan N. Corpas.³¹⁶

El fundador y Decano de la Facultad de Música, Jorge Zorro Sánchez, argumenta que su modelo educativo debe ajustarse a las verdaderas necesidades del músico colombiano, partiendo del panorama real de la educación y de los recursos

³¹⁵ Información basada en la reseña histórica de la institución, publicada en línea en www.juanncorpas.edu.co/la-institucion/historia.html, [Consulta: Junio 20 de 2012].

³¹⁶ *Ibíd.*

disponibles en Colombia, y no de adaptaciones o paradigmas importados acríticamente de escuelas extranjeras:

Una característica común que encontramos en el análisis de estos diseños, hasta 1960, es la descontextualización social y cultural de los mismos, pues predomina el interés por destacar los elementos fundamentales de los lenguajes musicales del siglo XVII, XVIII y XIX, tomados como normas absolutas por fuera de su contextualización social e histórica. Es necesario recordar que no existen reglas de contrapunto o armonía que puedan ser enseñadas de forma dogmática, sino que existe una normatividad que se valida socialmente en un contexto particular y que define el lenguaje musical de la época. (Zorro, 2009: 104)

Zorro sostiene que la aproximación epistemológica de su Facultad debe fundamentarse en un enfoque constructivista, y no conductista. El conductismo, si se aplica a la educación artística, propone un modelo que parte de un entrenamiento que incrementa gradualmente los niveles de aprendizaje, y de una instrucción que transmite directamente la información al discípulo, pero su desventaja radica en que ese proceso de aprendizaje se da «por el énfasis en la réplica correcta del estudiante de lo que el profesor hace» (Asprilla y De La Guardia, 2009: 112).

Como contrapropuesta, la formación musical defendida por el Decanato de la Facultad de Música de Corpas parte de un modelo constructivista (Zorro, 2009). Si tomamos como referencia la posición de epistemólogos como Jean Piaget (1896-1980), el constructivismo plantea que el ser humano se presenta ante el mundo no como quien lo estudia, sino como quien lo construye (Piaget, 1984, cit. por Asprilla y De La Guardia, 2009: 75). En este sentido, el enfoque pedagógico implementado en la Facultad de Música en cuestión pretende facilitar al estudiante herramientas que le permitan conceptualizar y organizar sus propias experiencias, involucrándose en un proceso dinámico, creativo y participativo.

Como lo señala Zorro (2009: 104-105), América Latina adoptó estructuras académicas de conservatorios europeos como los de París y Leipzig, y al no estar adscritos al mundo académico de las universidades, perpetuaron en sus primeras

etapas tradiciones europeizadas descontextualizadas del entorno social y cultural de Colombia.

A partir de ese fenómeno, los planes de estudios de escuelas como el Conservatorio Nacional en Bogotá, optaron por estructuras conformadas por “asignaturas”, que en el juicio de Zorro resultan en una normatividad radical y dogmática que obstaculiza el aprendizaje constructivista del estudiante.³¹⁷

En lugar de asignaturas, Zorro propone “núcleos temáticos”³¹⁸ para cada área de formación (teoría, literatura musical, análisis socio-histórico de la música, etc.). Un núcleo temático, de acuerdo con esta postura, no se somete a un rigor predeterminado sobre los contenidos específicos que deben o no incluirse en un espacio formativo. Por el contrario, los núcleos temáticos deben presentar una flexibilidad que permita al profesor reajustar contenidos, recurrir a herramientas externas al tema impartido en clase, o llevar a cabo toda modificación que considere pertinente para ofrecer al estudiante lo que necesita en un contexto específico, y no generalizable.

Siguiendo esa postura, estamos frente a un modelo que contradice la determinación tomada por profesores como Ellie Anne Duque en la reforma del programa de historia de la música, ejecutada desde su llegada al Conservatorio Nacional en 1971 (v. 3.1.1.2). Recordemos que, según el planteamiento de Duque, era necesario exigir el cumplimiento radical de los contenidos estipulados para cada semestre de la cátedra de historia, evitando así la flexibilidad que caracterizaba a estos cursos antes de su intervención, pues con ella se corría el riesgo de llegar al último semestre de la asignatura sin completar los programas esperados.³¹⁹

Consideramos, por tanto, que era necesario reconciliar un balance entre las propuestas de Duque y Zorro con relación a los contenidos proyectados para cada semestre en un núcleo temático. En la línea de Duque, optamos para nuestro diseño curricular por predeterminar los contenidos requeridos para cada cátedra de historia de la música y musicología, trazando los objetivos que se deben alcanzar durante cada

³¹⁷ Opinión compartida directamente por Jorge Zorro Sánchez para esta investigación.

³¹⁸ Un concepto similar al que describimos previamente en el caso de EAFIT.

³¹⁹ Entrevista con Ellie Anne Duque, Marzo 29 de 2012.

semestre académico. Sin embargo, atendiendo al modelo constructivista propuesto por el Decanato de Corpas, se conservó un margen de flexibilidad que permitiera responder a modificaciones circunstanciales, en casos estrictamente necesarios.

Por ejemplo, si el grupo de estudiantes de un primer semestre de historia de la música manifestó la necesidad de profundizar un tema como “Paleografía musical medieval”, dado que el tiempo consagrado a los talleres prácticos no fue suficiente para asimilar los conceptos y reconocer los neumas, se veía lógico propiciar ese espacio formativo pues no tendría sentido avanzar al siguiente tema pasando esa solicitud por algo. Tratándose de casos aislados, como por ejemplo la dificultad de un solo estudiante para entender el tema, no se modificaría la dinámica del grupo completo pero se facilitaría una tutoría alternativa para reforzar el conocimiento de ese estudiante.

Dado el primero de esos dos casos, sería necesario compensar el tiempo ocupado en la extensión del tema que se profundizó, impartiendo de manera intensiva el siguiente contenido en el programa del curso (sin caer, claro está, en una clase apresurada o superficial), de tal manera que las fechas y tiempos programados puedan volver a ajustarse al cronograma original.³²⁰

3.2.2.2. La investigación en Corpas y la instauración del Área Mayor en Musicología

Desde el año 2001, la Escuela de Música venía funcionando y exhibiendo interesantes resultados en materia de investigación musical, pues incluso antes de incorporar el área de Musicología, todo estudiante se veía en la obligación de cumplir, como requisito de grado, con el desarrollo y sustentación de un trabajo monográfico. La Tabla IX contiene referencias de algunas de las monografías presentadas entre

³²⁰ En los anexos se pueden observar distintos ejemplares de los programas y contenidos diseñados para varias de las clases impartidas, no sólo en la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, sino también en la Pontificia Universidad Javeriana, la Fundación Universidad Central y la Universidad Sergio Arboleda. Todos los programas incluidos fueron ejecutados en su momento, y hasta la fecha no se ha presentado ninguna dificultad para cumplir con todos los contenidos establecidos, conservando el margen de flexibilidad antes descrito.

2001 y 2009, ilustrando el estado de la investigación de Corpas anterior a la implementación del programa de musicología:³²¹

Tabla IX

Monografías de la Facultad de Música de Corpas (2001-2009)

Autor	TÍTULO	AÑO
Silva Camacho, Rocío Elena	Agrupaciones musicales de la Policía Nacional en Bogotá	2001
Ramírez Baquero, Carlos	El efecto de socialización dentro de los procesos de formación de orquestas sinfónicas: Batuta, Bogotá	2001
Zambrano Serrano, Gerardo	Las bandas de música en Colombia. 218 años de presencia (1784-202)	2001
Toro, Luis Alejandro / Cárdenas, Rocío	Arreglos didácticos para pequeña banda	2001
Salazar Ospina, Jorge	Evaluación por procesos en educación superior musical para las asignaturas de entrenamiento auditivo y teoría música en un grupo de segundo semestre de maestría en música	2001
Guerrero Rodríguez, Diego	Formación de una banda musical en el colegio nuevo gimnasio	2001
Villa Naranjo, Alejandro Javier	El repertorio para guitarra a lo largo de la historia	2002
Cerón Cerón, Juan Gabriel	La canción infantil en Colombia. Cancionero, propuesta metodológica, el quod libet y el coro infantil	2003
Kagehira, Tetsuo	Enseñanza del trombón en las universidades en Colombia	2004
Galindo Beltrán, Nelly Rocío	Aprestamiento para el ensamble vocal e instrumental con niños pequeños (de 2 a 4 años)	2004

³²¹ La información presentada en estos recuadros fue tomada del registro de catalogación de monografías realizado por la profesora Dana Ürgová para la finalización del segundo semestre académico del año 2009.

Pinzón Aguilera, Miguel Ángel	Propuesta metodológica para apoyar el proceso de formación de las bandas de música de Boyacá en su etapa inicial	2004
Ordoñez Mora, Carlos René	Cultura musical de la Cruz del Mayo	2004
Cárdenas Soler, Ruth Nayibe	Dimensiones del especialista en dirección de orquesta frente a su ejercicio profesional	2004
Arcila Cifuentes, Carlos	El currulao	2004
Camacho Álvarez Jorge Eduardo	Francisco Zumaqué: vida, obra y aporte al lenguaje musical de Colombia	2006
Escobedo Rodríguez, Guillermo	Estudio y análisis del II movimiento de la octava sinfonía en FA mayor op. 93 Ludwig van Beethoven. Estudio y análisis de "A Festival Prelude" Alfred Reed	2006
Márquez, Paola Marcela	Una mirada constructiva al entrenamiento auditivo de la facultad de música de la Fundación universitaria Juan N. Corpas	2006
Alzate Cardona, Jorge Hernán	Material didáctico básico de formación musical del oído	2005
Santiago Jacome, Jesús Oriello	Manual de fundamentos básicos musicales. Etapa i	2006

Moran Vivas, Pedro Heriberto	Vida y obra: Pedro Heriberto Moran Vivas	2006
Peña Cortes, Luis Alberto	Análisis de la "suite de danzas criollas" de Alberto Ginastera como obra representativa del repertorio del siglo XX, apropiado para los estudiantes de piano de nivel avanzado temprano	2007
Hernández Torres, Mónica Yaneth	Juan Carlos Paz. Su trascendencia en la música argentina y latinoamericana del siglo XX	2007
Cruz Pineda, Mónica	El arpa llanera y el arpa clásica en Colombia	2007
Arias González, Mauricio	Una mirada a la composición a través de Fabio González Zuleta	2007
Lozano Calderón, Sandra Jimena	Recuperación de las obras para violonchelo y piano de Santos Cifuentes Rodríguez	2007
Arias González, Mauricio	Una mirada a la composición a través de Fabio González Zuleta	2007
Lalinde Noack, Pascal	Sobre la estética en Latinoamérica; un acercamiento a la génesis del lenguaje musical de Guillermo Rendón	2007

Escalante Hernández, Carlos Eduardo	Jacqueline nova, gran clímax en el desarrollo musical colombiano	2007
García Ürgova, Laura Natalia / Hernández González, Nelson Aristos	Recuperación y edición "ESTER" de José María Ponce De León - Tomo I	2007
	Recuperación y edición "ESTER" de José María Ponce De León - Tomo II	
	Recuperación y edición "ESTER" de José María Ponce De León - Tomo I	
	Recuperación y edición "ESTER" de José María Ponce De León - Tomo II	
Mesa, Augusto	Antología. Obras sinfónicas colombianas siglo XX - fragmentos para ejercitar la lectura de partitura general	2008
Nestorova Slavova, Rayna	Análisis musical de las obras para piano "Prole do Bebe" y "Bachianas Brasileiras No. 4" de Héctor Villa-Lobos	2008
Rincón Cáceres, Luisa Fernanda	Vida y obra de algunos músicos profesionales destacados en Colombia y algunas de las instituciones más representativas	2009
Serrano González, José Miguel	Trabajos de orquestación, instrumentación y arreglos: 2005-2009	2009
Serrano González, José Miguel	Curso de apreciación musical para adultos	2009
Jauregui Rubio, Camilo	Una mirada a la percusión sinfónica en Bogotá 1984-2009	2009
Frederick Obregón, Ian Albert	Una mirada y pensamiento sobre el Ballet Estancia, op.8 (1941) de Alberto Ginastera	2009
Ramírez López, Keyner	Reflexiones retóricas y simbología teológica sobre la obra del compositor Mauricio Nasi "Los misterios luminosos"	2009
Baquero Jiménez, Juan Gregorio	"Pequeña Fantasía para Contrabajo y Piano" de Reinaldo Monroy Camargo.	2009
León Pulido, Diana	Aportes del TAI CHI CHUAN a la técnica del canto lírico	2009
Marcenaro Palencia, Gian Paolo	Gentil Montaña: una aproximación	2009

De los trabajos presentados en 2007, conviene enfatizar la importancia del proyecto realizado por los estudiantes Laura Natalia García Ürgová y Nelson Aristos

Hernández González,³²² quienes se encargaron de completar el proceso de edición de la partitura original de *Ester: Ópera bíblica en tres actos*, estrenada por José María Ponce de León en 1874.³²³

Exhumada por Rony Torres, musicólogo y director bogotano formado en la Universidad de la Sorbona de París, la partitura ha sido parte de un proceso de recuperación que, sumado al trabajo de García y Hernández en Corpas, logró consolidarse como proyecto de investigación, siendo presentado sin escenificación en el año 2007 dentro del marco del Festival Ópera al Parque,³²⁴ apoyado por la Orquesta Sinfónica integrada por los estudiantes de la institución.

Con este antecedente, en adición a los otros trabajos de monografía expuestos en la lista, podemos inferir que durante la corta existencia que había tenido hasta entonces la Facultad de Música de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas se había cimentado ya una base que prometía buenos resultados en el área de la investigación. Conjuntamente, la Dirección del Departamento de Teoría sostiene que una de las principales fortalezas de la institución radica en la sólida formación que reciben los estudiantes en los núcleos temáticos correspondientes a teoría, literatura musical y análisis socio-histórico de la música. Así lo expone Alena Krasútskaya (Directora de Teoría) haciendo alusión a su propia formación en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú:

La debilidad en el componente teórico es un problema general, no sólo en Colombia sino incluso en Rusia. El estudio de teoría se considera como estudio de conceptos abstraídos de la música, y de la interpretación del lenguaje musical. La intención de Zorro y mía apunta hacia la conexión entre conceptos teóricos. Uno de los principales logros del Maestro Zorro es el incremento en la intensidad horaria consagrado a la teoría: seis horas semanales, más dos de entrenamiento auditivo y dos de análisis socio-histórico de la música. Diez horas semanales, en total. La lectura de las partituras es un componente importante para quien puede digerir más

³²² García Ürgová, Laura y Hernández González, Nelson, *Recuperación y edición de 'Ester: Ópera Bíblica en tres actos*, [Monografía de grado], Bogotá, Fundación Universitaria Juan N. Corpas, 2007.

³²³ De acuerdo con los registros de música escénica escrita durante el siglo XIX por compositores colombianos, *Ester* sobresale como la primera obra que se conserva del género.

³²⁴ Serie de conciertos operísticos que tiene lugar en distintos escenarios públicos y privados de la ciudad de Bogotá, todos los años desde 1997.

y más el lenguaje musical. El estudiante que lee, cada vez tiene más facilidad para conocer; no sólo para escuchar sino también para tocar. Zorro insistió en que toda la práctica teórica se enseñara en el teclado. Por eso el piano general es tan importante aquí. El estudiante debe entender conceptualmente lo que oye.³²⁵

Esto se suma a que por Resolución Oficial del Ministerio de Educación del año 2001, la Facultad contó con la autorización gubernamental para incorporar en su oferta la titulación de Maestro en Música con Área Mayor en Musicología.³²⁶ Sin embargo, aun contando con dicha aprobación, la Facultad no llevó a la práctica la ejecución de dicho programa al no contar entre su cuerpo de profesores con la persona que pudiera llevar a cabo el diseño curricular detallado del programa, y su respectiva realización tras seleccionar una primera cohorte de estudiantes perfilados para el área.

Una vez vinculado con la institución a partir de Junio de 2008, el autor procedió a diseñar el plan de estudios correspondiente, siguiendo el modelo de la malla curricular exigida para todas las áreas específicas de formación implementadas en Corpas. La Tabla X muestra el resultado final con el esquema de núcleos temáticos del área de musicología en relación con los demás requisitos de grado para aspirar al título profesional. Como se puede observar, el plan de estudios está pensado de tal manera que incorpora dos grandes campos de formación: uno específico destinado al estudio profesional de la música, y otro humanístico que incluye como núcleos temáticos los seminarios correspondientes a Ética, Arte y Cultura y Gestión Cultural, sumados a cuatro semestres de lenguas modernas como herramienta complementaria:

³²⁵ Entrevista a Alena Krasútskaya, Marzo 20 de 2012.

³²⁶ Es necesario aclarar en este punto la terminología utilizada por la Facultad de Música de Corpas, distinta a las denominaciones de la mayoría de universidades de Colombia. Los términos de “área mayor” y “área menor” hacen referencia respectivamente al énfasis principal o secundario en el que el estudiante se encuentra inscrito (siguiendo el modelo norteamericano de las concentraciones académicas en *majors* y *minors*). No sobra mencionar, también, que para el caso de esta titulación, como sí sucede con otros programas de música del país, el término “maestro” en música no hace referencia a un programa de “maestría”, sino al diploma de pregrado.

Dentro del Campo de Formación Específica, se puede reconocer una distribución de espacios formativos que deben ser completados por todo estudiante aspirante al título de Maestro en Música, sin importar si su área mayor es musicología, interpretación instrumental, dirección, composición, teoría, teclado, canto o banda.³²⁷ Aquí, el programa ofrece núcleos temáticos (con la adaptabilidad según contexto, antes explicada), que pretenden formar al estudiante en teoría de la música (nueve semestres), historia del arte (cinco), análisis socio-histórico de la música (ocho) y electivas que pueden ser escogidas dependiendo de la oferta de cada departamento.

Como herramientas que permiten la aplicación de dichos núcleos temáticos, se puede observar en la Tabla X que los primeros cuatro semestres de formación incluyen entrenamiento auditivo, lectura de partituras y su respectivo análisis sobre el teclado, más un semestre de informática como recurso tecnológico necesario para cada estudiante. Estas herramientas, en el modelo de Corpas, reciben la denominación de “Instrumentalización del Campo de Conocimiento”.

De acuerdo con esta estructura, el componente teórico y su aplicación práctica cuentan con una intensidad horaria que supera la de otros programas universitarios, incluido el del Conservatorio Nacional³²⁸ (v. Apéndice 3.4). Agregando este otro antecedente, consideramos que el plan de estudios de Corpas constituía un espacio pertinente para la formalización de un área mayor en musicología.

Aunque el diseño curricular para escoger los núcleos temáticos pertinentes fue asignado al autor, éste no habría sido posible sin los aportes del Decanato, la Coordinación Académica y el cuerpo de profesores de las áreas teóricas.

³²⁷ Esta enumeración corresponde a las áreas (mayores y menores) ofrecidas por el programa de la Facultad de Música en cuestión. Completando un área mayor y, dado el caso, alguna área menor, se obtiene la titulación de Maestro Música (Pregrado). También existe la posibilidad de estudiar dos áreas mayores en casos excepcionales, si el estudiante cumple con los niveles y requisitos correspondientes.

³²⁸ La diferencia exacta es explicada en por Alena Krasutstaya (v. 3.1.1.3), Doctora en Teoría de la Música del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú y profesora tanto de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas como del Conservatorio Nacional en Bogotá.

En primera instancia, Jorge Zorro Sánchez (Decano) y Daniel Villalba (Coordinador Académico) fueron responsables de la respectiva presentación del Plan General de Estudios ante el Ministerio de Educación, donde ya se mencionaba formalmente el Área Mayor en Musicología desde la fundación de la Facultad de Música.

El Decanato y la Coordinación Académica habían acordado, a partir de entonces, que el área mayor en musicología contaría con tres líneas de investigación que podían ajustarse al interés del estudiante:

- a) Historia y Crítica de la Música.
- b) Música Antigua.
- c) Etnomusicología.

Se contó, además, con la participación de Alena Krasútskaya, Doctora en Teoría de la Música por el Conservatorio Estatal Piotr Illych Tchaikovsky de Moscú (1994), quien actualmente se desempeña como Jefe del Departamento de Teoría de la institución. En colaboración con Krasútskaya, se organizaron los núcleos temáticos de Musicología de tal manera que fueran acordes a los de Teoría Musical ya establecidos para la carrera en general.³²⁹

También contribuyeron significativamente las profesoras Dana Ůrgová y Gloria Patricia Zapata³³⁰, quienes semestralmente han ofrecido cátedras relacionadas con metodologías de la investigación aplicables a los estudios de musicología no sólo para quienes opten por completar esta área mayor, sino para todos los estudiantes de la Facultad. Con esto subrayamos la importancia de extender algunas cátedras de musicología a los estudiantes de otras áreas (compositores, instrumentistas, etc.), para fortalecer una formación integral que incluya, en todos los casos, bases en investigación.

³²⁹ Los detalles específicos sobre las cátedras de Teoría Musical aparecen debidamente explicados en la entrevista a Alena Krasútskaya, (v. Apéndice 3.4).

³³⁰ Ůrgová es Teórica de Arte, Museóloga y Museógrafa formada en República Checa (Universidad Carolina de Praga) y en Rusia (Academia de Bellas Artes 'Ilia Efimovich Répin' de San Petersburgo). Zapata es psicopedagoga y pedagoga musical, doctoranda en Psicología y Educación Musical en la Universidad de Roehampton (Inglaterra).

3.2.2.3. Descripción de la metodología implementada

La gestión para llevar a cabo la apertura oficial de musicología consistió inicialmente en identificar las necesidades de los estudiantes colombianos frente a un campo académico poco explorado por los planes universitarios existentes. Como se pudo observar en la Tabla X, la sección correspondiente al área específica de formación enuncia la presencia de nueve Seminarios de Musicología semestrales, cinco Seminarios de Investigación, y una Tesis de Grado. Ninguno de los seminarios lleva un nombre específico, pues como ya se ha explicado, debe conservar la flexibilidad propia de los núcleos temáticos propuestos por el modelo constructivista de Corpas, y no la estructura de contenidos inamovibles.

Esto implica que no existen temas ni materiales “fijos” para cada cohorte inscrita, sino que podrían variar semestralmente dependiendo de los recursos disponibles, el perfil de los estudiantes, las líneas de investigación de su interés, etc. En oposición al paradigma conductista que históricamente venía condicionando programas académicos como el del Conservatorio Nacional en sus primeras décadas, Jorge Zorro señala:

La descontextualización de la teoría ha generado un discurso en el que ha prevalecido una distribución de materiales agrupados en las llamadas asignaturas, en las que se ha normatizado en forma radical y dogmática un cúmulo de reglas que deben ser apropiadas por el estudiante de forma incuestionable y de manera vertical, a través de la cátedra magistral. (Zorro Sánchez, 2009: 104)

Siguiendo el modelo antes descrito, cada uno de estos núcleos temáticos se ve reforzado por herramientas para la instrumentalización del campo de conocimiento, que permiten al estudiante formarse en piano general, ensambles, instrumentación, orquestación y lectura analítica de partituras orquestales (v. Tabla X). Partiendo de este plan general, fue necesario proceder a un diseño curricular que planteara los posibles contenidos a abordar durante los seminarios del área mayor en musicología para la primera generación de estudiantes, sin omitir la flexibilidad a la que podrían someterse cada semestre por su naturaleza de núcleos temáticos. En otras palabras, la gestión del autor en calidad de profesor demostró que a pesar del modelo pedagógico

y el cambio en terminología, los contenidos a manera de “asignatura” no dejan de ser aplicados como sucede en otras instituciones; simplemente están sujetos a procesos de formación que podrían variar según las necesidades del estudiante.

Para ingresar al programa, se estipuló que los estudiantes debían cumplir con los siguientes requisitos:

- a) Tener formación teórica y práctica en música. Se planteó que el musicólogo formado en Corpas debe ser, en principio, músico. De lo contrario, no estaría en capacidad de completar los requerimientos teóricos del programa general, ni contaría con las herramientas suficientes para asimilar procedimientos avanzados de transcripción, análisis de partituras, entrenamiento auditivo y aplicación de conceptos teóricos sobre el teclado.
- b) Demostrar un nivel elevado de argumentación mediante la redacción de un ensayo corto (1200 a 1500 palabras), cuyo tema aborde una reflexión libre sobre algún fenómeno musical. Ejemplos: música e identidad (raza, género, nación), censuras de la música en contextos religiosos, etc.
- c) Haber superado las pruebas de admisión general de todo aspirante a ingresar al Programa de Música de Corpas: Entrevista, prueba de aptitudes musicales y audición instrumental o vocal.³³¹

Antes de convocar a la primera cohorte, fue necesario identificar las necesidades que debía satisfacer un programa de musicología contextualizado en Colombia, evitando así la adopción de modelos ajenos a la realidad del país, que como hemos podido corroborar constituye históricamente una de las principales debilidades de nuestra educación musical.

Se reunió, por ende, el Consejo Académico de la Facultad de Música el día 9 de Diciembre de 2008, para dar inicio al proceso de revisión del nuevo plan curricular. El Consejo estuvo conformado por el Jorge Zorro Sánchez (Decano), Daniel Villalba

³³¹ Este último requisito ya venía estipulado en el programa de Corpas, como se puede corroborar en la descripción general de las bases de admisión disponible en la página oficial de la Facultad, <http://www.juanncorpas.edu.co/oferta-academica/pregrado/musica.html>.

(Coordinador) y Luis Gabriel Mesa Martínez (desde esa fecha Director del Departamento de Musicología).

Con respecto a las necesidades de nuestro contexto nacional, surgieron las siguientes propuestas:

a) Incluir núcleos temáticos fundamentados en la Historia y Teorías de la Musicología,³³² que partieran desde las definiciones clásicas hasta las contemporáneas alrededor de la disciplina. Con ello se pretendió fortalecer en el estudiante las bases conceptuales relacionadas con el área, e identificar las etapas que históricamente han determinado el desarrollo y los discursos ideológicos de la Musicología (v. Apéndice 4.2).

b) Abrir espacios formativos destinados al aprendizaje de la Crítica Musical. Dependiendo de la escena cultural y programación de conciertos de cada semestre, se determinó la necesidad de involucrar a los estudiantes en calidad de críticos mediante la escritura de “notas al programa” para conciertos, reseñas de eventos musicales, etc. Estas prácticas debían ser complementadas por sesiones de discusión, fundamentadas en textos sobre Estética de la Música.

c) Consideramos necesario crear, además, seminarios fundamentados en el análisis socio-histórico de las músicas del mundo. Los contenidos podrían variar semestralmente (Música en África Sub-Sahariana, Música en Asia Central, etc.), de acuerdo con los recursos audiovisuales y bibliográficos obtenidos por la Biblioteca de Música de Corpas. El objetivo principal de estos núcleos temáticos partió de la necesidad de fomentar en Colombia el interés por repertorios, géneros, estilos y estudios de organología ajenos a lenguajes musicales derivados de nuestras tradiciones tanto europeas como locales, con el fin de tener un acercamiento a lenguajes musicales no occidentales.

³³² Es importante resaltar que en este plan de estudios, al igual que en el de la Pontificia Universidad Javeriana, se optó por utilizar el término “Musicología” como una palabra inclusiva, que encierre todo tipo de líneas de investigación histórica y científica de la música. A pesar de las distinciones que históricamente han separado a la Musicología de la Etnomusicología, la Folklorología, la Teoría de la Música u otras líneas académicas, preferimos mantener un término que facilitara la comprensión global de las Ciencias de la Música.

d) En la misma línea del perfil propuesto por el programa de Maestría en Música con énfasis en Musicología Histórica de la Universidad EAFIT (v. 3.1.3.2), se decidió que uno de los focos fundamentales del programa debía radicar en la recuperación del patrimonio musical latinoamericano y colombiano, razón por la cual se consideró indispensable la apertura de espacios académicos consagrados al estudio de la historia de la música en el continente y en el país, y a la incidencia que la musicología y la etnomusicología han generado en contextos locales y regionales.

e) Como herramientas complementarias o recursos para la instrumentalización del campo de conocimiento, incorporamos también el estudio de la paleografía musical, el entrenamiento auditivo fundamentado en repertorios relacionables con cada núcleo temático, y el análisis sistemático de partituras.

3.2.2.4. Apertura oficial y desarrollo de la primera cohorte admitida por el área de musicología (2009)

Una vez aprobados por el Consejo Académico, cada uno de las anteriores parámetros debía ser organizado en el plan de estudios de los tres estudiantes aceptados para cursar el área mayor de musicología a partir de Agosto de 2009. Los tres casos correspondían a estudiantes que ya habían completado la mayor parte de los requisitos generales y humanísticos del cuadro presentado anteriormente (v. Tabla X), pero que manifestaron su interés por la nueva oferta académica. Los nombres de los involucrados son:

Andrea Ariza Acevedo.

Jaime Andrés Suárez Guzmán.

Ricardo Moreno Perdomo.

Teniendo en cuenta que los tres candidatos habían cursado varios semestres y explorado previamente otras áreas mayores de formación, el Decanato y la Coordinación Académica de la Facultad dispusieron que ocho de los nueve seminarios de Musicología se impartieran en dos semestres académicos con una carga

intensiva. La decisión era factible, teniendo en cuenta que la mayoría de núcleos temáticos del resto del programa ya habían sido completados con anterioridad por los tres estudiantes en cuestión.

Paralelamente, los estudiantes fueron involucrados en dos seminarios de investigación durante cada uno de esos dos semestres. Durante el tercero (iniciando en Agosto de 2010), cursaron el noveno seminario de musicología y el quinto de investigación restantes, durante los cuales prepararían sus anteproyectos de tesis. El proceso de preparación y desarrollo de la misma se llevaría a cabo bajo la tutela del Director de Área y la supervisión de la Dra. Dana Ürgová,³³³ responsable de los núcleos temáticos relacionados con metodologías de la investigación.

Aunque se tratara de tan sólo tres estudiantes, conviene aclarar que la Facultad de Música de Corpas se caracteriza precisamente por ofrecer un programa personalizado en el que ninguna clase suele sobrepasar un máximo de quince personas inscritas.

Partiendo de las necesidades académicas antes mencionadas, los cuatro seminarios impartidos durante el primer semestre (Agosto 3 – Diciembre 15 de 2009) fueron formulados así:

- a) Seminario de Musicología I: Introducción a la Musicología.³³⁴
- b) Seminario de Musicología II: Estética y crítica de la música.
- c) Seminario de Musicología III: Organología y géneros musicales en África Sub-Sahariana y Lejano Oriente.
- d) Seminario de Musicología IV: Psicología de la música.

³³³ La Dra. Ürgová ha desempeñado un papel de suma importancia en el proceso de formación de esta primera generación de musicólogos, y también en la tentativa de fomentar la investigación en estudiantes de música pertenecientes a otras áreas. Formada en Historia y Teoría del Arte en la Universidad Carolina de Praga y en la Academia de Bellas Artes “Iliá Efimovich Répin”, Ürgová se ha encargado desde la fundación de la Facultad de Música de Corpas de todas la cátedras correspondientes a historia del arte, metodologías de la investigación y asesorías para proyectos de grado (tesis y monografías).

³³⁴ V. Apéndice 4.2 para referirse al programa completo.

Durante el segundo semestre (Febrero 1 – Junio 12 de 2010), se completaron los siguientes núcleos temáticos:

- a) Seminario de Musicología V: Estudios de Folklore en América Latina.
- b) Seminario de Musicología VI: Historia de la música en Colombia.
- c) Seminario de Musicología VII: Prácticas musicales populares y académicas en Medio Oriente y Asia Central.
- d) Seminario de Musicología VIII: Psicología de la música II.

De los anteriores seminarios, los tres primeros de cada semestre fueron planeados e impartidos por Luis Gabriel Mesa Martínez. Los correspondientes a Psicología de la música fueron dirigidos por la profesora Gloria Patricia Zapata Restrepo, maestra en Psicopedagogía de la Universidad de Antioquia y doctoranda en Psicología y Educación Musical en la Universidad de Roehampton (Inglaterra).

Conjuntamente, los cuatro seminarios de investigación impartidos durante esos dos semestres se enfocaron en la preparación de trabajos que tuvieran relación con las temáticas abordadas por los ocho núcleos anteriores. El objetivo principal consistió en estimular la práctica de la investigación, la destreza en manejo e interpretación de fuentes y la redacción de informes siguiendo la normativa de estilo de la *Modern Language Association* (MLA).³³⁵ Los seminarios de investigación de esta primera generación se distribuyeron así:

- a) Seminario de Investigación I: Análisis comparativo de fuentes secundarias relacionadas con la Historia de la Música Occidental.
- b) Seminario de Investigación II: Historiografía musical en Colombia – Manejo de fuentes y documentación de archivo.
- c) Seminario de Investigación III: Metodologías de la Investigación I.
- d) Seminario de Investigación IV: Metodologías de la Investigación II.

³³⁵ Aunque se prefirió escoger una normativa de escritura y estilo para homogeneizar la reglamentación de los seminarios, los estudiantes están en libertad de elegir la modalidad de sus preferencia. Las más comúnmente utilizadas en instituciones universitarias de Colombia son las normas nacionales del Instituto Colombiano de Normas Técnicas y Certificación (ICONTEC), o las internacionales de la American Psychological Association (APA) o la Modern Language Association (MLA).

En Agosto de 2010, dos estudiantes más fueron admitidos por el Departamento de Musicología:

Sebastián Wanumen.

Renato Pernet.

Ambos estudiantes cursaron los seminarios antes descritos, pero se presentaron cambios en tres de los núcleos temáticos ofrecidos a los anteriores candidatos. En lugar de abordar «Estudios de Folklore en América Latina», el Seminario de Musicología V se denominó «Música: raza, religión y género» (v. Apéndice 4.6).

El cambio se llevó a cabo tomando en consideración el interés de los dos nuevos estudiantes. Ninguno de los dos manifestó una inclinación hacia estudios de Etnomusicología y Folklore, sino hacia la línea de la investigación histórica y crítica de la Musicología. Con esta modificación, permitida por el esquema de núcleos temáticos, el seminario en cuestión se ajustó a los candidatos recurriendo a lecturas y trabajos de investigación centrados en los factores de identidad sugeridos por el nuevo título.

El otro cambio significativo se presentó en los Seminarios de Investigación I y IV. El primero, pasó a llamarse «Musicología y etnomusicología: ¿una o dos disciplinas?», y fue impartido no en las instalaciones de Corpas, sino en las aulas de la Pontificia Universidad Javeriana por la Dra. Brenda Romero de la Universidad de Colorado.³³⁶ El último, pasó a denominarse «Fundamentos de la Paleografía Musical», y fue impartido por Luis Gabriel Mesa Martínez, en colaboración con María Andrea Parías, especialista en canto gregoriano con Maestría de la Universidad de la Sorbona de París en Interpretación e Investigación de Música Medieval. Las

³³⁶ Como se verá en el apartado 3.2.3, la gestión desarrollada en la Pontificia Universidad Javeriana en colaboración con el equipo de profesores conformado por Carolina Santamaría Delgado, Natalia Castellanos, Alejandra Quintana, Germán Páez y Luis Gabriel Mesa Martínez facilitó la ejecución de un seminario de musicología abierto a estudiantes y profesores, como preámbulo al nuevo énfasis en musicología que tendría inicio en la Javeriana a partir de 2011. Con el objetivo de establecer un vínculo entre las dos universidades y por solicitud del autor, se permitió que los nuevos dos estudiantes del área mayor en Corpas asistieran al seminario en cuestión, el cual fue impartido por Brenda Romero, Doctora en Etnomusicología de la Universidad de California en Los Ángeles y profesora titular de la Universidad de Colorado (presente en Bogotá durante ese semestre gracias a una beca del programa Fulbright).

sesiones dictadas por Parias también tuvieron lugar en las instalaciones de la Javeriana.

Tras cumplir con los espacios formativos hasta aquí descritos, los cinco estudiantes involucrados en esta primera generación de musicólogos han procedido a realizar sus trabajos de tesis de grado. Tres de ellos (Ariza, Suárez y Moreno) completaron sus proyectos y recibieron la aprobación de la Facultad para obtener sus titulaciones como Maestros en Música con Área Mayor en Musicología. Los dos restantes aún continúan desarrollando sus procesos de investigación.

Jaime Andrés Suárez Guzmán fue el primero en completar su proyecto de tesis de grado en la línea de Etnomusicología, el cual venía siendo desarrollado desde Agosto de 2009 bajo la supervisión de Jorge Zorro Sánchez, Luis Gabriel Mesa, Dana Ürgová y Alena Krasútskaya. La tesis, titulada *Aires y melodías del folclor llanero: al rescate de un patrimonio cultural*, se fundamentó en un análisis sistemático (particularmente rítmico y armónico) de los distintos aires de la música llanera colombo-venezolana.

Como resultado de este componente teórico, Suárez llevó a cabo la transcripción de ejemplos de los distintos aires llaneros en un formato poco convencional: Cuarteto de Saxofones, acompañado de cuatro³³⁷ y capachos.³³⁸ Habiendo complementado su formación musical en saxofón con las herramientas musicológicas para construir un discurso destinado al rescate patrimonial, Suárez logró integrar su conocimiento del instrumento con técnicas de transcripción que resultaron en un material musical de gran interés para la exploración de nuevos formatos en la música folclórica colombiana. El estudiante en cuestión obtuvo su título en Diciembre de 2010.³³⁹

La segunda persona en haber completado los requisitos del programa fue Andrea Ariza Acevedo. Interesada por los estudios de género en la línea de la

³³⁷ Cordófono colombiano de cuatro órdenes, típico de la región de los Llanos Orientales.

³³⁸ Idiófono de agitación comúnmente utilizado en la música llanera.

³³⁹ Cabe aclarar que Suárez pudo cumplir con todos los requisitos en tan sólo tres semestres, teniendo en cuenta que su proyecto de tesis venía siendo monitoreado desde antes de la apertura del programa de musicología bajo aprobación del Decanato, y que todos los créditos del programa general (fuera del área mayor) ya habían sido cursados con anterioridad.

Musicología Histórica, Ariza sustentó el proyecto de tesis titulado *La mujer en la música académica: antecedentes históricos en Occidente y su acoplamiento en Colombia hasta la actualidad*. El planteamiento de Ariza se concentró en la búsqueda e integración de fuentes relacionadas con la posición de la mujer en la historia de la música en Colombia, recurriendo a entrevistas con mujeres compositoras colombianas y a documentación archivística conservada en el Centro de Documentación Musical (principalmente partituras escritas por mujeres).

Por último, Ricardo Moreno Perdomo sobresale en esta primera cohorte por ser el primer estudiante del área en recibir, tras el concepto final del Jurado evaluador, la mención meritoria por la excelencia académica de su trabajo de tesis titulado *Música y tradición, pasado y presente: hacia un visibilizar indigenista proyectado desde la urbe*. En el marco de la línea de investigación en Etnomusicología, el proyecto de Moreno recurrió a un trabajo de campo de dos años durante los cuales el estudiante se ocupó de identificar y entrar en contacto con comunidades indígenas procedentes de las regiones Caribe y Amazónica y presentes en la ciudad de Bogotá, procediendo a registrar en formato audiovisual algunos cantos tradicionales ejecutados por músicos pertenecientes a las mismas.

Además de consignar en su trabajo las transcripciones de parte del repertorio grabado, su trabajo contribuyó significativamente con recursos iconográficos resultantes de diversas fotografías de instrumentos musicales indígenas que fueron tomadas durante el proceso. Con todas estas herramientas, presentadas no sólo en formato de texto sino también en dos DVDs ahora disponibles en la Biblioteca de Música de la Facultad, la tesis de grado de Moreno (presentada en Noviembre de 2012) sobresale como el máximo logro académico por parte de un estudiante del área.

3.2.3. La Pontificia Universidad Javeriana

3.2.3.1. Generalidades

Como una de las primeras universidades fundadas en territorio neogranadino desde la Época Colonial (v. 1.2.4.2), la Javeriana sobresale históricamente como una de las contribuciones más significativas por parte de la Compañía de Jesús al panorama educativo del país.

Como se pudo observar desde la Parte I, la escena musical dentro de la institución colonial no dejó mayores vestigios documentales que permitan rastrear detalladamente sus prácticas en el marco universitario, pero no sobra recalcar que el modelo importado por los jesuitas para esta academia se había fundamentado en el funcionamiento administrativo y pedagógico de la Universidad de Salamanca, donde como pudimos ver, la cátedra de música estuvo presente desde la Era Medieval, bajo la normativa de Alfonso X (v.1.1.3).

De acuerdo con la cronología reconstruida por Fabio Ramírez S.J. (2004: 12), hubo varios intentos de restauración de la Compañía de Jesús en Colombia tras la expulsión que había dejado la custodia del Colegio de San Bartolomé (base institucional de la Javeriana) en manos de la Comunidad Tomista³⁴⁰ en 1767, pero nuevas expulsiones durante el siglo XIX truncaron el proceso,³⁴¹ hasta la reinscripción definitiva en 1884 que ha mantenido vigente la presencia de los jesuitas hasta la actualidad.

La reapertura de la Universidad Javeriana se llevó a cabo en Octubre de 1930 en Bogotá, recibiendo el título de Pontificia en 1937 y ofreciendo formación superior a estudiantes de género masculino, hasta el establecimiento de facultades femeninas en 1941 (Ramírez, 2004: 13). A lo largo de la historia del siglo XX, la universidad ha venido incrementando su oferta académica con la inauguración de facultades como la

³⁴⁰ Forma de referirse en Bogotá a la orden dominica relacionada con el funcionamiento de la Universidad de Santo Tomás.

³⁴¹ Uno de estos intentos se dio en 1844 con el regreso de los jesuitas a Colombia, siendo expulsados en 1850. Otro arribo tuvo lugar en 1858, con una nueva expulsión en 1861 (Ramírez, 2004: 12).

de Letras (1935), Medicina (1942), Arquitectura (1951), Ciencias (1971) y Artes (1995), entre otras.³⁴²

La instauración de una Facultad de Artes constituye un suceso bastante tardío en la historia de la universidad, pero en pocos años se ha consolidado como uno de los centros de formación más prestigiosos de Colombia en sus tres departamentos: Música, Artes Visuales y Artes Escénicas.³⁴³ El programa de música, no obstante, venía gestándose desde 1985 con la oferta de cursos libres, abiertos a toda persona interesada en tomar clases de música alternas a la oferta profesional existente, que para esa fecha consistía fundamentalmente del Conservatorio Nacional, la Universidad Pedagógica y la Escuela de Música de Mauricio Cristancho (privada).³⁴⁴

En 1985 se dio entonces inicio al proyecto de ampliación y formalización de las actividades musicales de la Pontificia Universidad Javeriana, dirigido por el compositor Guillermo Gaviria, quien desde 1979 se desempeñaba como Director del Coro de la institución.³⁴⁵ Un año más tarde, los cursos libres de la Javeriana pasarían a depender del Departamento de Arte de la Facultad de Ciencias Sociales, hasta que paulatinamente comenzaron a vincularse profesores nacionales e internacionales interesados en fortalecer aún más el proyecto. De aquí resultaría la creación del Departamento de Música y del Programa Infantil y Juvenil en 1990, dando origen a la Carrera de Estudios Musicales de nivel superior que recibía su aprobación en Noviembre de 1991 por parte del Ministerio de Educación Nacional.³⁴⁶

Cabe resaltar la importancia del Programa Infantil y Juvenil desarrollado paralelamente con la carrera profesional, teniendo en cuenta que proyectos de esta

³⁴² Información basada en Ramírez, op. cit.

³⁴³ Así lo demuestran hechos como el reconocimiento académico de magnitud internacional que ha alcanzado la revista *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* de dicha facultad, una publicación semestral de carácter científico registrada actualmente en índices como *Scopus* (Elsevier) y bases bibliográficas como el *Academic Journals Database* y la Red de Revistas Científicas de América Latina (*Redalyc*), cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co, [Última consulta: Diciembre 6 de 2012].

³⁴⁴ Dato basado en la entrevista con Mauricio Cristancho, Marzo 8 de 2012.

³⁴⁵ Información tomada de la página oficial del Departamento de Música de la Javeriana: http://puj-portal.javeriana.edu.co/portal/page/portal/Facultad%20de%20Artes/fac_presentacion, [Consulta: Junio 21 de 2012].

³⁴⁶ Información basada en la reseña histórica de la Facultad de Artes, publicada en línea por Juan Antonio Cuéllar (2006), antiguo Decano de la Facultad entre 2002 y 2008), http://puj-portal.javeriana.edu.co/portal/page/portal/Facultad%20de%20Artes/1_documentos_facultad/Historia%20mas%20detallada%20de%20la%20Facultad%20-%20Link.pdf, [Consulta: Junio 21 de 2012].

naturaleza responden a una de las inconsistencias más determinantes de lo que pudimos rastrear en nuestra reconstrucción histórica: la falta de espacios de formación temprana para desarrollar las aptitudes musicales de niños y jóvenes artistas, antes de ser incorporados en programas de nivel superior. El Conservatorio Nacional ha venido implementando este tipo de refuerzo desde sus orígenes, aunque como expondremos más adelante, se trató de un proceso lento que hasta la década de los sesenta seguía dejando secuelas entre sus estudiantes del programa avanzado.³⁴⁷

Como lo expone Andrés Samper Arbeláez, actual Director del Departamento de Música de la Javeriana, el semillero de formación resultante del Programa Infantil y Juvenil representa una base indispensable para proyectar la profesión de la música desde temprana edad. De acuerdo con sus estadísticas, aproximadamente 10% de los estudiantes nuevos admitidos para cursar la carrera profesional vienen directamente de dicha formación, «y aunque el número no es muy alto, son en su mayoría ellos quienes continúan la carrera hasta el final; seguramente han pasado hasta ahora cerca de 200 estudiantes que vienen de ese programa».³⁴⁸

3.2.3.2. Estado de la investigación en la Facultad de Artes previo al énfasis en Musicología

La planeación de un énfasis en musicología y su respectivo diseño curricular contó, al igual que en Corpas, con la participación de quien escribe este informe, pero supervisada en este caso por Carolina Santamaría, Doctora en Etnomusicología por la Universidad de Pittsburgh (Pennsylvania), en colaboración con Natalia Castellanos y Alejandra Quintana, profesoras de historia de la música egresadas de la misma Universidad Javeriana.

El primer paso para llevar a cabo este proceso, consistió en realizar un balance de los antecedentes de la Facultad de Artes, y particularmente del Departamento de

³⁴⁷ Así lo sostuvo Mauricio Cristancho en nuestra entrevista del 8 de Marzo de 2012, recordando que siendo alumno del Conservatorio Nacional había recibido la oferta de un miembro administrativo (a quien prefirió no nombrar) para recibir su título profesional sin haber cursado ni completado los requisitos, sino simplemente por el prestigio que daría al Conservatorio graduar a un violinista de talla internacional como él. Cristancho rechazó la oferta (v. Apéndice 3.2).

³⁴⁸ Entrevista con Andrés Samper Arbeláez, Mayo 25 de 2012.

Música, en materia de investigación. La Dirección del Departamento encabezada por Andrés Samper Arbeláez defiende, inicialmente, la necesidad de re-conceptualizar lo que se quiere decir con el término “investigación”, argumentando que hemos caído en la generalidad de asumir que todo trabajo de esa naturaleza debe manifestarse materialmente como un producto escrito (informe, artículos para publicaciones), omitiendo el valor de proyectos cuyo resultado final es, por el contrario, «una obra musical, una performance o un producto artístico en su sentido más puro».³⁴⁹

Para ilustrar este argumento, Samper menciona la importancia de dos proyectos que podrían ser categorizados de esa manera, y que merecen ser reconocidos como trabajos de “investigación” a pesar de la primacía de productos artísticos por encima de un informe escrito. Se trata de:

1. Creación de un concierto con cantadoras del Pacífico y con creaciones del profesor Juan Sebastián Ochoa (que contará con un registro en DVD).
2. Una instalación interdisciplinar entre artes escénicas, visuales y música alrededor del tema de nuevas tecnologías, objetos e interfaces en tiempo real.³⁵⁰

Conjuntamente, Samper subraya el valor de investigaciones que sí requieren de un texto, y sostiene en este sentido que una de las contribuciones más significativas por parte del cuerpo de profesores del Departamento de Música corresponde al trabajo de campo con músicos de las costas colombianas realizado por Leonor Convers (actual Decana de la Facultad de Artes) y los profesores Óscar Hernández y Juan Sebastián Ochoa, cuyos resultados han sido consignados en un material didáctico sobre músicas de los litorales que cuenta con un primer volumen publicado sobre prácticas musicales de gaiteros y tamboleros,³⁵¹ y otro en proceso sobre el Pacífico sur.

³⁴⁹ Palabras de Samper Arbeláez. *Ibíd.*

³⁵⁰ *Ibíd.*

³⁵¹ Convers, Leonor y Ochoa, Juan Sebastián, *Gaiteros y Tamboleros: Material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007.

La Tabla XI³⁵² muestra algunos de los proyectos de investigación completados y en proceso de desarrollo por parte de los profesores activos en la Facultad de Artes:

Tabla XI

Proyectos de investigación de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana

Nombre del Proyecto	Profesor Responsable	Línea	Estado
El Método Kodály en Colombia, etapa II	Alejandro Zuleta	Educación Musical	Completado
"Retos y posibilidades estéticas en la creación de piezas artísticas multimodales que contemplan el encuentro, acoplamiento o el contacto a distancia entre organismos y objetos-actores electro-mecánicos, digitales o virtuales" Telestesia; proyecto interdisciplinar con Artes Visuales	Juan Daniel Hernández, Gilberto Martínez	Música y nuevos medios	Completado
Señorita Etc: instalación interactiva	Juan Daniel Hernández	Música y nuevos medios	En proceso de aprobación según ajustes
Material didáctico para abordar el estudio de la música de las costas colombianas Vol. 2 Música del Pacífico Sur	Leonor Convers, Juan S. Ochoa y Oscar Hernández	Pedagogía de la música: reflexiones, materiales y metodologías.	Entregado
Arrullo sin cantaora no es arrullo	Juan S. Ochoa	Investigación Creación	En proceso de aprobación según ajustes
Herramientas didácticas para el desarrollo técnico musical del guitarrista clásico a través de ejes problémicos.	Posada, Quevedo y Samper	Pedagogía de la música: reflexiones, materiales y metodologías.	Aprobado por Vicerrectoría Académica.
Caracterización de la institucionalización y formalización de los procesos de investigación - creación artística en Colombia; proyecto con Instituto Pensar	Carolina Santamaría y Natalia Castellanos	Música y Cultura: identidad, historia y crítica	Fase 1 concluida

³⁵² La información consignada en este recuadro fue suministrada por la Dirección del Departamento de Estudios Musicales el 26 de Mayo de 2012.

Como se puede observar, una de las ventajas que ofrece la Pontificia Universidad Javeriana por encima de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas en materia de investigación radica en la posibilidad de realizar proyectos interdisciplinarios compartidos por los tres departamentos adscritos a la Facultad de Artes. Asimismo, la variedad de problemáticas de estudio abordada por el Profesorado encaja en el marco de las tres líneas de investigación propuestas para la Facultad:

1. Música y cultura (contexto, creación, relación público-intérprete).
2. Música y nuevas tecnologías (cómo las necesidades estéticas traen nuevos desarrollos tecnológicos).
3. Música y pedagogía.³⁵³

Desde el área de etnomusicología, por otra parte, el trabajo de Carolina Santamaría representa para el Departamento un aporte indispensable en torno al estímulo para investigadores tanto del Profesorado como del cuerpo de estudiantes, siendo su experiencia académica y profesional la base detrás de la creación del nuevo énfasis en musicología que será detallado en el siguiente apartado.

Desde su formación en la Universidad de Pittsburgh (Pennsylvania), Santamaría estuvo inmersa en proyectos de investigación poco convencionales en comparación con las problemáticas comúnmente abordadas en la historiografía musical de Colombia. Uno de ellos, proponía establecer relaciones entre factores de identidad musical y el fenómeno social que se desprende de telenovelas colombianas como *Café, con aroma de mujer*.³⁵⁴

Estudí cómo la música que estaba retratada ahí incluía principalmente rancheras, boleros y tangos, que no es música colombiana pero que representa en gran parte la identidad musical del Eje Cafetero. Era, además, muy interesante la historia de lo nacional, la identidad detrás del café.³⁵⁵

³⁵³ Información textual tomada de la entrevista con Andrés Samper Arbeláez, Mayo 25 de 2012.

³⁵⁴ La telenovela en cuestión fue producida por RCN Televisión entre 1994 y 1995, con libreto de Fernando Gaitán.

³⁵⁵ Entrevista con Carolina Santamaría, Marzo 26 de 2012.

Partiendo de esta investigación, Santamaría propuso como tesis doctoral un estudio en torno a la identidad nacional detrás de géneros locales como el bambuco, y foráneos como el tango y el bolero, reconociendo en ellos las dinámicas de consumo entre 1930 y 1950 en la ciudad de Medellín.³⁵⁶

Es importante resaltar, por otra parte, que la llegada de Santamaría y su vinculación laboral con la Pontificia Universidad Javeriana coincidió en 2005 con el trabajo de la Asociación Colombiana de Facultades y Programas de Artes (ACOFARTES),³⁵⁷ la cual desde el año 2002 venía respaldando la determinación del Consejo Nacional de Acreditación (CNA) de exigir a toda facultad universitaria el requisito de incluir, entre todos sus programas de estudio, el componente investigador.³⁵⁸

La discusión de la relación entre docencia e investigación y de la relación entre la formación para la investigación y la misión investigativa de la educación superior, pasa por la precisión en torno a la investigación formativa y a la investigación científica en sentido estricto, más ligada la primera al pregrado y a la especialización, y la otra más propia de la maestría y el doctorado y de la materialización de la misión investigativa de la universidad. La primera es una necesidad tanto en universidades profesionalistas como en universidades investigativas, pues en unas y otras se hace necesaria la formación para la investigación; la segunda es definitivamente consustancial a las universidades investigativas. La diferencia entre ambos tipos de universidad existe de hecho en el mundo, aunque en Colombia la Ley 30 de 1992 determina, como ya se dijo, que el último nivel de instituciones de educación superior, es decir, la universidad, tiene como característica el compromiso con la investigación de alto nivel y su puesta en marcha. (Restrepo, 2006: 1)

³⁵⁶ Los resultados de este trabajo se pueden reconocer, parcialmente, en artículos como «Tango's reterritorialization in Medellín: Gardel's Myth and the Construction of a Tanguero Local Identity», publicado por Santamaría para el *Musical Quarterly* y «Bolero y radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950» de la revista *Signo y pensamiento* (v. Bibliografía).

³⁵⁷ Sitio web oficial: www.acofartes.org.co

³⁵⁸ La información detallada sobre esta reglamentación se encuentra disponible en línea en la página oficial del Consejo Nacional de Acreditación (CNA), <http://www.cna.gov.co>, [Consulta: Diciembre 6 de 2012].

Con un panorama que apuntaba hacia la revalorización de la investigación formativa y científica en las universidades,³⁵⁹ el programa de la Javeriana ha pretendido estimular este componente no sólo entre los profesores sino también entre los estudiantes, particularmente en áreas como apreciación, historia y literatura musical.³⁶⁰ Con el fin de fomentar la actividad interdisciplinar antes mencionada, la Dirección del Departamento estimula además la participación de los estudiantes en el Grupo de Educación Artística, cuyos proyectos de investigación integran a los tres departamentos de la Facultad.³⁶¹

3.2.3.3. Presentación del plan de estudios para el nuevo énfasis en Musicología

Para el diseño curricular y la planeación del nuevo énfasis en musicología, el equipo estuvo conformado por Carolina Santamaría (directora del proyecto) y cuatro profesores cuya selección se fundamentó en la revisión de su trayectoria académica en investigación y docencia universitaria, y la relación de la misma con las Ciencias de la Música. Las cuatro personas convocadas en Agosto de 2010 por Santamaría, quien dirigió el proceso desde el inicio y estableció el punto de contacto con el Consejo de Facultad y la Vicerrectoría Académica para su respectiva aprobación, fueron:

1. Natalia Castellanos: Maestra en Música con énfasis en Estética y Maestría en Filosofía.
2. Germán Páez: Músico y Filósofo con Maestría en Historia.
3. Alejandra Quintana: Historiadora de la Música³⁶² con Maestría en Estudios de Género.
4. Luis Gabriel Mesa Martínez: Musicólogo histórico con Diploma de Estudios Avanzados del Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música.

³⁵⁹ Al cual se debe agregar el sistema de investigación promovido por el Departamento Administrativo de Investigación, Ciencia y Tecnología (Colciencias) desde el año 2002.

³⁶⁰ Según lo expone Andrés Samper (Entrevista del 25 de Mayo de 2012).

³⁶¹ *Ibíd.*

³⁶² Alejandra Quintana es una de las egresadas del énfasis de Historia de la Música que ofreció la Pontificia Universidad Javeriana entre 1998 y 2004, de la cuál fueron graduados tan sólo siete estudiantes. El programa fue suspendido debido a la inestabilidad de un equipo de profesores consagrados al énfasis.

Sumando estos perfiles a la formación en etnomusicología de Carolina Santamaría, se consideró que el grupo de trabajo estaba en capacidad de responsabilizarse por el plan de estudios correspondientes al naciente énfasis de musicología.

Al igual que Corpas, el programa de la carrera de música de la Javeriana exige el cumplimiento de un núcleo común, comprendido por espacios formativos aplicables a todos los estudiantes sin importar su área específica de concentración (énfasis). La Tabla XII ilustra la secuencia de asignaturas³⁶³ requeridas por el núcleo de formación fundamental, seguida de las que fueron diseñadas por el equipo de planeación curricular para el énfasis de musicología (v. siguiente pág.):

³⁶³ A diferencia de Corpas, el esquema de la Javeriana sí conserva el concepto de “asignatura” con programas predeterminados, en lugar de los “núcleos temáticos” con flexibilidad de contenidos.

Tabla XII

Malla curricular de la Carrera de Música con énfasis en Musicología de la Pontificia Universidad Javeriana

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
ESTRUCTURA DEL NÚCLEO DE FORMACIÓN FUNDAMENTAL
Y DEL ÉNFASIS DE MUSICOLOGÍA

	I SEMESTRE	II SEMESTRE	III SEMESTRE	IV SEMESTRE	V SEMESTRE	VI SEMESTRE	VII SEMESTRE	VIII SEMESTRE	IX SEMESTRE	X SEMESTRE
NÚCLEO DE FORMACIÓN FUNDAMENTAL	Fundamentos I	Fundamentos II	Literatura y Materiales de la Música I	Literatura y Materiales de la Música II	Literatura y Materiales de la Música III	Literatura y Materiales de la Música IV	Literatura y Materiales de la Música V	Literatura y Materiales de la Música VI	Literatura y Materiales de la Música VII	Literatura y Materiales de la Música VIII
	Apreciación de la Música I	Apreciación de la Música II			Historia de la Música I	Historia de la Música II	Historia de la Música III	Historia de la Música IV		
	Entrenamiento Auditivo I	Entrenamiento Auditivo II	Entrenamiento Auditivo III	Entrenamiento Auditivo IV						
	Teclado I	Teclado II	Teclado III	Teclado IV						
	Práctica Musical	Práctica Musical	Práctica Musical	Práctica Musical	Práctica Musical	Práctica Musical	Práctica Musical	Práctica Musical	Práctica Musical	Práctica Musical
			Arte y Espiritualidad	Vida y Horizontes Creativos	Electiva I	Electiva II	Electiva III	Electiva IV	Constitución Política	
	Sofeo I	Sofeo II	Sofeo III	Sofeo IV	Sofeo V	Sofeo VI			Asignatura Opto Filosofía	Ética

	I SEMESTRE	II SEMESTRE	III SEMESTRE	IV SEMESTRE	V SEMESTRE	VI SEMESTRE	VII SEMESTRE	VIII SEMESTRE	IX SEMESTRE	X SEMESTRE
ÉNFASIS MUSICOLOGÍA	Taller de medios: escritura	Epistemología de la Historia	Fundamentos de la Arqueología	Asignatura de Historia	Musicología en Hispanoamérica y Colombia	Taller de manejo de fuentes y archivo	Taller y Trabajo de campo	Taller de Investigación: Antiproyecto	Proyecto de Grado I	Proyecto de grado II
	Introducción a la musicología	Metodología y documentación de la investigación musical	Músicas del Mundo	Etnomusicología y Folclore	Apreciación artística	Música y estética	Música, arte y desarrollo	Ética	Ética	

Además de los cinco profesores involucrados en el diseño y planeación, la planta docente comprometida con el nuevo énfasis de musicología incluye a:

1. Oscar Hernández: Músico Administrador con Maestría en Estudios Culturales.
2. Juan Sebastián Ochoa: Ingeniero de Sonido con Maestría en Estudios Culturales.
3. María del Rosario Torres: Músico Administrador con Maestría en Gestión Cultural.
4. Ricardo Velasco: Compositor con Maestría en Estudios Culturales.

Como se ha mencionado en anteriores apartados, posturas como las de Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque de la Universidad Nacional sostienen que los panoramas académico, bibliotecario, archivístico y logístico del país, sumados a la dificultad de reclutar jóvenes que a temprana edad estén dispuestos a sacrificar su perfil de músicos intérpretes o compositores por el de investigadores obligan a contemplar la musicología exclusivamente como un área de posgrado (v. 3.1.1).

No obstante, nuestro equipo de trabajo partió de la hipótesis de que, en efecto, sí existe un número significativo de estudiantes interesados en otras alternativas de estudio relacionadas con la música, entre ellas la investigación histórica, la organología, los estudios culturales y de género, etc. Dicha afirmación se fundamentó en nuestras experiencias como docentes universitarios, que nos han llevado a confrontar casos de estudiantes que habrían querido contar con esta opción al elegir su carrera.

En segundo lugar, no compartimos la idea de que el ser musicólogo implique “sacrificar” otras dimensiones creativas del arte de la música, tales como la interpretación y la composición, sino que por el contrario enriquece el espectro de posibilidades a las que puede aspirar un músico en su quehacer profesional. Retomando el argumento de Andrés Samper con relación a no limitar el uso del término “investigación” a productos literarios escritos, consideramos importante propiciar un espacio formativo que facilitara nuevas herramientas de estudio para los interesados. Además, al igual que en la Facultad de Música de Corpas, partimos de la

premisa de que el musicólogo javeriano es, en principio, músico. Por eso el plan de estudios está diseñado de tal manera que las asignaturas del énfasis se ajustan al núcleo común estudiado por todos los candidatos al título de Maestro en Música, independientemente de sus áreas específicas de concentración.

En respuesta al debate sobre la pertinencia de la musicología en niveles de pregrado o posgrado, el Director del Departamento de Música señala la diferencia del plan curricular javeriano con respecto a otros programas por la posibilidad de elegir entre distintos “énfasis” aun aspirando al mismo diploma de Maestro en Música, evitando la rigurosidad de tener que ofrecer múltiples titulaciones. En palabras de Samper:

No graduamos por una parte musicólogos, por otra intérpretes, etc. Nosotros graduamos “Maestros en Música con énfasis en...” Es posible que un chico a quien le interese la música como objeto de estudio científico pueda entrar a estudiar antropología o historia, y de alguna manera orientar sus trabajos hacia la música, pero siento que el musicólogo javeriano adquiere una perspectiva diferente. Tiene herramientas como, por ejemplo, un entrenamiento musical que tal vez no es tan factible desarrollar cuando ya se está cursando estudios de posgrado. Necesita tiempo para sentarse y escuchar, solfear, cantar, tocar. Eso desarrolla en él un contacto particular con la música que va más allá del análisis intelectual y que para su ejercicio como musicólogo, o como educador musical, puede ser muy pertinente. La idea de establecer “énfasis” obedece además a un deseo inicial de la escuela por formar músicos para nuestro contexto, con cierta versatilidad para moverse más fácil entre medios distintos del oficio, pero orientado a sus propios intereses.³⁶⁴

En estas condiciones, la única pregunta restante giraba en torno a cuál sería la demanda de los estudiantes colombianos para nuestra primera cohorte. Teniendo en cuenta que el promedio de edad entre las personas que ingresan por primera vez a la educación superior en Colombia oscila entre los 16 y los 19 años, el resultado de esta convocatoria permitiría corroborar la hipótesis en torno a la viabilidad de encontrar jóvenes interesados por la musicología.³⁶⁵

³⁶⁴ Entrevista con Andrés Samper Arbeláez, Mayo 25 de 2012.

³⁶⁵ Este argumento propone una postura contraria a la de Ellie Anne Duque antes referida, quien sostiene que la pequeña posibilidad de encontrar musicólogos se limita a reclutar músicos frustrados al final de sus carreras. (v. Apéndice 3.6).

Como requisitos de ingreso, se estipuló lo siguiente:

Para participar en el proceso de admisión, el aspirante al énfasis de Musicología deberá presentar una prueba de conocimientos teóricos y aptitudes musicales igual a las que aplican para el resto de aspirantes a la carrera. No deberá presentar audición, pero sí demostrar habilidades musicales básicas en el canto o en algún instrumento. En la jornada de admisiones el aspirante presentará una prueba corta de escritura en el que deberá reflexionar sobre una lectura asignada el día de la inscripción. En el momento de la inscripción deberá entregar en la Dirección de Carrera un ensayo corto (entre 1200 y 1500 palabras, fuente *Times New Roman* de 12 puntos, escrito a espacio y medio), donde exponga habilidades para el pensamiento reflexivo sobre la actividad musical [tema libre].³⁶⁶

En efecto, la convocatoria contó con quince candidatos de los cuales diez cumplieron con los requisitos y se encuentran desde Agosto de 2011 cursando el énfasis establecido.³⁶⁷ Al no tratarse de un programa intensivo como el antes descrito para el caso de Corpas, los estudiantes javerianos tan sólo han completado, hasta la fecha, tres de los diez semestres que requiere la carrera completa, razón por la cual aún no es posible discutir los resultados finales de sus procesos de formación.

3.2.4. Inclusión de herramientas musicológicas en otras cátedras relacionadas

3.2.4.1. La Fundación Universidad Central: breve paralelismo entre la educación musical de Cuba y la de Colombia

El Departamento de Estudios Musicales de la Fundación Universidad Central nació en 1995 a partir del convenio con la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia. Este nexo se daría por terminado en el año 2005, fecha en la que programa quedó

³⁶⁶ Santamaría, Carolina, Mesa Martínez, Luis, Castellanos, Natalia, Páez, Germán y Quintana, Alejandra, *Propuesta para la creación de énfasis de Musicología – Carrera de Estudios Musicales*, Pontificia Universidad Javeriana, Octubre de 2010.

³⁶⁷ Para dar inicio oficial a las cátedras de énfasis, se contó por conducto regular con la aprobación del Comité de la Carrera de Música, seguida del Consejo de Facultad y en última instancia la Vicerrectoría Académica.

adscrito a la Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte hasta la actualidad.³⁶⁸ Siendo también uno de los programas en los que el autor se encuentra vinculado como profesor de los cinco semestres de historia de la música estipulados, consideramos importante analizar las particularidades de este plan de estudios y su relación con la musicología, a pesar de no contar con una oferta académica específica en el área.

El Departamento, en primera instancia, es dirigido por Gisela de la Guardia, musicóloga cubana formada en el Instituto Superior de Arte adscrito a la Universidad de las Artes de La Habana, y radicada en la ciudad de Bogotá desde el año 1995.³⁶⁹ Su intervención no sólo como directora sino también como pedagoga en áreas como historia y estética de la música ha fortalecido significativamente el programa de estudios en cuestión, pues en reacción a la realidad encontrada en las escuelas de música de Bogotá desde su llegada a Colombia, Gisela de la Guardia se trazó como objetivo realizar un proceso de investigación para analizar las prácticas pedagógicas observadas en la institución, llegar a un diagnóstico y formular alternativas que mejoraran la calidad educativa en miras de la profesionalización.

Dicho proceso se encuentra consignado en dos obras publicadas por la Universidad Central en coautoría con Ligia Ivette Asprilla (antigua Decana de la Facultad y Directora del Departamento hasta 2009), tituladas *Tras las huellas de la inteligencia musical* (2007) y *Hacia un modelo alternativo para la formación musical* (2009).³⁷⁰ En ellas propone posibles respuestas y soluciones frente a cuestionamientos sobre problemáticas institucionales al momento de dar una valoración sobre las aptitudes y el talento musical de los aspirantes a la carrera, analizando las pruebas realizadas por la Universidad Central, la Javeriana y la Pedagógica Nacional³⁷¹ a

³⁶⁸ Información basada en la reseña histórica publicada en la página oficial del Departamento de Estudios Musicales, http://www.ucentral.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=1580&Itemid=1378, [Consulta: Diciembre 6 de 2012].

³⁶⁹ Datos tomados de la entrevista directa con Gisela de la Guardia, realizada el 24 de Mayo de 2012.

³⁷⁰ Asprilla, Ligia Ivette y de La Guardia, Gisela, *Hacia un modelo alternativo para la formación musical*, Bogotá, Fundación Universidad Central, 2009.
Asprilla, Ligia Ivette y de la Guardia, Gisela, *Tras las huellas de la inteligencia musical*, Bogotá, Fundación Universidad Central, 2007.

³⁷¹ Como se pudo corroborar durante la entrevista, éstas son las tres universidades en las que Gisela de la Guardia ha estado vinculada laboralmente desde su llegada a Colombia.

partir de variables como edad, sexo, curso escolar, nivel socioeconómico, región geográfica y formación previa (Asprilla y de la Guardia, 2007: 58).

Esta preocupación responde a una de las realidades que más hemos enfatizado a lo largo de la investigación, relacionada con la dificultad para diagnosticar procesos pedagógicos homogéneos para los estudiantes que ingresan a la educación superior en música, debido precisamente a la heterogeneidad de sus niveles de formación y a la ausencia de un sistema formativo riguroso que involucre a los niños en la música desde temprana edad. Como lo expone de la Guardia:

Fueron proyectos que quisimos desarrollar a partir de la necesidad de proponer alternativas para resolver los problemas formativos latentes en la enseñanza de la música en Colombia, porque como sabes, Colombia tiene la dificultad de que su educación musical empieza tarde, con jóvenes. Es muy distinto a Cuba, donde la formación comienza desde niños. Por eso vimos necesario observar prácticas pedagógicas, hacer un diagnóstico y formular una propuesta.³⁷²

Partiendo de esta comparación entre Cuba y Colombia, de la Guardia señala que el sistema educativo en ciudades como La Habana tiende a identificar aptitudes naturales desde temprana edad con el fin de perfilar al estudiante hacia sus áreas de mayor interés, y algo que llama la atención es que no se refiere exclusivamente a aptitudes para escoger un instrumento musical, sino a toda dimensión posible en torno a la música, incluidas la teoría y la musicología.

Exponiendo su caso particular, por ejemplo, sostiene que desde el inicio de su formación se sintió inclinada hacia la parte teórica, reconociendo una vocación que la llevaría a la musicología, no por descarte de opciones, sino por una firme convicción en el espacio formativo que se sintió motivada a explorar:

... yo empecé a estudiar violín desde la edad de nueve años, pero pronto me di cuenta que no quería ser instrumentista, a pesar de que era muy joven. Más o menos a los doce años, ya no quise seguir con el violín, pero como era tan buena en el área teórica, tuve la posibilidad de concentrarme en ella. Mi énfasis siempre fue la

³⁷² Entrevista con Gisela de la Guardia, Mayo 24 de 2012.

historia de la música, y tuve experiencia como monitora y dictando clases (...) Allá en Cuba, desde los niveles elemental y medio-superior, ya se va orientando al estudiante en el área teórica. Todavía no se llama musicología, lo que quiere decir que en mi caso cuento con dos títulos, uno en teoría y otro en musicología.³⁷³

El paralelismo entre los dos países deja otros cuestionamientos interesantes más allá de las diferencias entre los dos sistemas educativos, pues a partir del testimonio de esta entrevista se subrayó que la formación en musicología del Instituto Superior de Arte en Cuba coincide con el interés que hasta el momento hemos planteado en torno a la recuperación del patrimonio musical latinoamericano, pero cuando se trata de estudiar la historia de la música en países como Colombia desde La Habana, son tan escasas las fuentes disponibles que el contenido termina siendo abordado con mucha superficialidad.

Este comentario nos remonta a la cita de Curt Lange publicada en el IV volumen del *Boletín Latinoamericano de Música* (v. 2.2.1.2), en la que recordaba la frustración del Gobierno argentino al no haber encontrado ningún material sobre la historia de la música en Colombia para ser incluido en el programa de secundaria de los colegios nacionales (Lange, 1938a: 387). Aunque el caso de Gisela de la Guardia tiene que ver con el contexto de su formación en la década de 1980, conviene enfatizar la falta de difusión que históricamente ha caracterizado a la bibliografía existente sobre la música en Colombia, pues incluso en el territorio nacional no es fácil acceder a importantes publicaciones relacionadas cuando se buscan en puntos comerciales.

Libros de tanta trascendencia como el referido *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938* de Egberto Bermúdez (frecuentemente citado en este trabajo), dejaron de estar disponibles incluso en librerías especializadas desde hace más de cuatro años atrás.³⁷⁴ Es posible encontrar ejemplares en la mayoría de bibliotecas universitarias y públicas, pero tratándose de una obra que salió por primer vez en el año 2000 y que representa una contribución tan importante para la historiografía musical actual, ¿no debería contar con una mayor divulgación?

³⁷³ *Ibíd.*

³⁷⁴ El ejemplar del autor fue concedido directamente por Ellie Anne Duque, coautora del libro, a quien fue necesario recurrir por la imposibilidad de localizarlo en las librerías de Bogotá.

El testimonio de Gisela de la Guardia propone, sin embargo, contribuir a subsanar algunas de las falencias que su proceso como pedagoga e investigadora ha logrado identificar en el panorama de la educación musical del país. Como especialista en la historia de la zarzuela en Cuba desde su trabajo de tesis sobre las obras de Ernesto Lecuona, Gonzalo Roig y Rodrigo Prats, otra de sus iniciativas proyectadas a futuro consistirá en complementar dicha investigación estableciendo paralelismos con el desarrollo de la zarzuela en Colombia, para lo cual desde su cargo en la Dirección del Departamento plantea la creación de convenios con el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional en Bogotá.³⁷⁵

3.2.4.2. Hacia una cátedra de historia de la música fundamentada en la reflexión y la indagación

La labor pedagógica de Gisela de la Guardia, quien hasta el año 2008 había coordinado las cátedras de Historia de la Música impartidas en la Universidad Central, revela una óptica interesante frente al formato tradicionalmente utilizado para la organización de contenidos en este tipo de cursos. Lejos de pretender un esquema en el cual los únicos criterios en consideración correspondan al orden cronológico lineal de las épocas históricas y al impacto de los compositores involucrados en cada una de ellas, de la Guardia propuso un modelo de cátedra fundamentado en el análisis crítico y reflexivo de la música, independientemente del orden riguroso manejado por tradición:

Mi propuesta radica en indagar en las problemáticas que subyacen a partir de cada tema de interés en la historia de la música. Por ejemplo, si se trata de estudiar la Sinfonía, lo importante no es enumerar a las personalidades y pasar a las siguientes épocas, sino preguntarse el porqué de los estilos, analizar factores socio-históricos pero sobre todo incluir enfoques críticos, reflexiones, valoraciones en torno a la estética.³⁷⁶

³⁷⁵ Entrevista con Gisela de la Guardia, Mayo 24 de 2012.

³⁷⁶ *Ibíd.*

Intentando romper desde un principio con la cronología lineal asignada ordenadamente a cada semestre de historia en una carrera profesional, de la Guardia tomó la determinación de dividir los cinco semestres de la cátedra así:

1. Semestres I y II: Historia de la Música Vocal.
2. Semestres III y IV: Historia de la Música Instrumental.
3. Semestre V: Historia de la Música en Colombia.

Aunque esta modificación no obliga a desprenderse necesariamente del orden cronológico generalmente establecido para enseñar la historia occidental de forma lineal,³⁷⁷ sí ha generado buenos resultados en la medida en los estudiantes se ven expuestos durante un primer año a reconocer distintos factores que giran alrededor del desarrollo de la música vocal, y al recapitular las épocas históricas en el segundo año con base en repertorios instrumentales no sólo queda en ellos un amplio conocimiento de literatura musical relacionada con factores socio-históricos, sino que además el doble recorrido por la cronología facilita en el estudiante la posibilidad de establecer puntos de conexión con contenidos ya abordados en semestres anteriores, dejándole herramientas que le permiten indagar en cada problemática de la historia con mayor profundidad.

Cuando en Julio de 2008, estas cátedras de historia de la música comenzaron a ser relevadas al autor a raíz de su vinculación con la Universidad Central, se optó por conservar este modelo con el fin de comparar los resultados con los de otras universidades. Siendo profesor de cátedras similares en la Pontificia Universidad Javeriana y en la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, donde los programas sí exigían el orden lineal de las épocas históricas por semestre, el planteamiento de la Central se presentó como un estudio de caso para comparar y evaluar los distintos procedimientos.

³⁷⁷ Antigüedad – Medioevo – Renacimiento – Barroco – Clasicismo – Romanticismo – Siglo XX – Corrientes Contemporáneas.

La Tabla XIII ilustra las diferencias entre los programas de historia de la música³⁷⁸ de las tres primeras universidades con las que el autor tuvo vinculación laboral:

Tabla XIII

Cuadro comparativo entre las cátedras de historia de la música en los programas de Javeriana, Central y Corpas

Semestre	Javeriana	Central	Corpas
I	Historia de la Música I: Antigüedad y Medioevo	Historia de la Música I: Música vocal entre la Antigüedad y el siglo XVIII	Análisis socio-histórico de la música I: Apreciación general de la historia de la música occidental.
II	Historia de la Música II: Renacimiento y Barroco	Historia de la Música II: Música vocal desde el siglo XIX hasta la actualidad	Análisis socio-histórico de la música II: Antigüedad, Medioevo y Renacimiento
III	Historia de la Música III: Siglos XVIII y XIX	Historia de la Música III: Música instrumental entre la Antigüedad y el siglo XVIII	Análisis socio-histórico de la música III: Barroco
IV	Historia de la Música IV: Siglos XX y XXI	Historia de la Música IV: Música instrumental desde el siglo XIX hasta la actualidad	Análisis socio-histórico de la música IV: Clasicismo
V	Taller de música colombiana	Historia de la Música V: Música en Colombia	Análisis socio-histórico de la música V: Romanticismo
VI			Análisis socio-histórico de la música VI: Siglo XX
VII			Análisis socio-histórico de la música VII: Músicas contemporáneas
VIII			Análisis socio-histórico de la música VIII: Música en América Latina

³⁷⁸ Que en el caso de Corpas corresponde al núcleo temático denominado “Análisis socio-histórico de la música”.

Aunque el diagrama parecería sugerir que los contenidos de Corpas sobrepasan la cantidad impartida por las otras universidades, se trata simplemente de diferencias entre la intensidad horaria y la distribución por semestre. Mientras los estudiantes de la Javeriana y de la Central reciben cuatro horas semanales de cátedra de historia divididas en dos sesiones, los de Corpas reciben una sesión semanal de dos horas durante ocho semestres.

Durante cuatro años de docencia universitaria en historia de la música para estas instituciones, se pudo corroborar que, en efecto, la propuesta sugerida por de la Guardia tuvo resultados interesantes al evaluar la capacidad de los estudiantes para recordar información analizada en semestres anteriores. En promedio, los estudiantes que finalizan los primeros cuatro semestres de historia en el programa de la Central responden con mucha facilidad y rapidez a preguntas de contexto histórico sin importar la época en cuestión.

En Corpas, la ventaja de contar con ocho semestres posibilita el refuerzo constante de los contenidos abordados, y la flexibilidad antes explicada del sistema de núcleos temáticos en lugar de asignaturas fijas permite una libertad de cátedra que se adapta permanentemente a las necesidades del estudiante, pero sí se percibe mayor dificultad al final del octavo semestre cuando se trata de indagar en problemáticas que fueron abordadas por los primeros cursos.³⁷⁹

Conjuntamente, conviene señalar que los núcleos temáticos de análisis socio-histórico de la música se complementan en el programa curricular de Corpas con los ocho semestres de teoría musical impartidos por Jorge Zorro y Alena Krasútskaya. Como se pudo observar anteriormente en el testimonio de Krasútskaya, la intensidad horaria del área de teoría supera la de otros programas universitarios,³⁸⁰ y para el caso específico de Corpas, su orden de contenidos sí rompe con la linealidad cronológica antes referida:

³⁷⁹ Toda esta información está basada en el balance semestral que durante cuatro años se ha llevado a cabo a partir de las competencias evaluadas. Las formas más comunes de evaluación en las tres universidades (y también en la Sergio Arboleda, como se puede observar en el apartado 3.2.4.3) corresponden a: exámenes con preguntas de selección múltiple, escritura de ensayos de reflexión socio-histórica, identificación de repertorio por entrenamiento auditivo y estudios de organología evaluados a partir de ejercicios de identificación, descripción y clasificación de instrumentos musicales.

³⁸⁰ Incluido el del Conservatorio Nacional donde Krasútskaya también imparte cátedras de teoría.

En las condiciones del pregrado de Colombia es difícil mantener sólo el orden histórico. Por lo general, los primeros dos semestres impartimos teoría básica. Intento introducir algunos elementos del estilo, sobre todo del Clasicismo. Ya a partir del tercer semestre se estudia propiamente la tonalidad clásica, en cuarto la tonalidad romántica, y en quinto semestre se hace un pequeño retroceso al lenguaje barroco. Yo lo considero correcto, porque el lenguaje barroco es mucho más complicado que el clásico. Desde sexto semestre, el curso se enfoca en formas clásicas y románticas instrumentales, y en séptimo se abordan técnicas de composición del siglo XX. Eso demuestra que no es una línea con base en la sucesión de los estilos históricos.³⁸¹

El caso de la Javeriana, por otra parte, presenta resultados menos homogéneos entre los grupos de estudiantes, pues es la única de las tres universidades en la cual los semestres de historia no son impartidos por un mismo profesor.³⁸² En dicha universidad, el autor ha estado a cargo desde 2010 de las cátedras de Historia I y III, mientras las demás son coordinadas por otros miembros del Departamento. Una de sus principales fortalezas, por la misma razón, radica en la diversidad de enfoques que resulta de la intervención de un cuerpo de profesores distintos, aunque en los otros dos casos cabe resaltar la cohesión de la cátedra completa al contar con una sola coordinación.

En cualquiera de las tres universidades, el enfoque analítico y creativo que se ha pretendido estimular tanto en discusiones de clase, como en producción de ensayos, exposiciones orales y trabajos en grupo para el análisis de partituras conectadas con cada contexto histórico se ha pensado como cátedra musicológica, es decir partiendo de herramientas que fomenten el uso e integración de fuentes, el análisis iconográfico a partir de materiales audiovisuales y el estudio sistemático tanto en nivel auditivo como literario. Con esto se ha pretendido reforzar los conocimientos en musicología de todo estudiante de música aprovechando las cátedras de historia, sin importar que universidades como la Central no ofrezcan el énfasis específico como sucede con las otras dos instituciones.

³⁸¹ Entrevista con Alena Krasútskaya, Marzo 20 de 2012.

³⁸² En Corpas y Central, paulatinamente todas las cátedras terminaron siendo asignadas al autor.

3.2.4.3. Un último caso de intervención: el programa de la Escuela Mauricio Cristancho, adscrito a la Universidad Sergio Arboleda

Finalizamos este informe de gestión refiriéndonos a un programa profesional en música que difiere en muchos sentidos de los tres anteriores. En primera instancia, la escuela de música en cuestión no perteneció inicialmente a una institución universitaria, sino que por el contrario nació de manera informal a partir de la iniciativa de los hermanos Mauricio y Francisco Cristancho, quienes en 1972 se propusieron crear un espacio formativo para dictar clases de violín, tiple y guitarra.³⁸³

Desde 1974, Mauricio Cristancho comenzó a dirigir la escuela, y en vista de la creciente demanda de estudiantes interesados particularmente en estudiar música tradicional colombiana, las asignaturas fueron repartidas entre los dos hermanos³⁸⁴ y la entonces esposa del Director, la pianista Ruth Marulanda. Desde ese año, el proyecto cobró cierta formalidad y pasó a llamarse oficialmente Centro de Orientación Musical Francisco Cristancho Camargo.³⁸⁵

En vista del desarrollo no tan riguroso que caracterizó a los primeros años del Centro, no es extraño encontrar que la primera cátedra de historia de la música registrada en el proceso de la institución date de 1980, año en el que la profesora Anne Marie Rostrom asumió la responsabilidad de dichas asignaturas, aun cuando la demanda estudiantil de esta escuela parecía no estar interesada en materias distintas al aprendizaje directo de su instrumento.³⁸⁶ A fin de cuentas, el Centro representaba una oferta completamente diferente a la del Conservatorio Nacional o la Universidad Pedagógica.³⁸⁷

Si nos vamos a esa época, las personas se acercaban a la escuela únicamente porque querían aprender un instrumento y punto. Nosotros les obligábamos a

³⁸³ Entrevista con Mauricio Cristancho, Marzo 8 de 2012.

³⁸⁴ De acuerdo con la entrevista, Mauricio se encargaba de enseñar violín y Francisco de las áreas teóricas como solfeo y entrenamiento auditivo.

³⁸⁵ En tributo al padre de Mauricio y Francisco Cristancho.

³⁸⁶ Afirmación de Mauricio Cristancho basada en la entrevista.

³⁸⁷ Para la época en cuestión, estas eran las únicas alternativas para estudiar música de nivel superior en Bogotá.

estudiar solfeo, pero ellos querían aprender a oído. Por eso inicialmente les ofrecíamos cursos de apreciación musical, para luego llevarlos a tomar clases de historia, aunque si hablamos de porcentajes en términos de intensidad horaria, estas asignaturas no sobrepasaban un 5% del *pensum*.³⁸⁸

La trayectoria de Mauricio Cristancho como violinista en distintos géneros musicales constituye tal vez la base del paradigma pedagógico conservado por esta escuela hasta la actualidad, pues a diferencia de los programas universitarios ofertados en otros centros de Bogotá, el modelo Cristancho insiste en la importancia de no categorizar la formación musical separando repertorios eruditos de populares. Como discípulo de Alberto Lysy y de Henryk Szerynk, y habiendo sido integrante tanto de la Orquesta Sinfónica Nacional como de la Camerata Bariloche,³⁸⁹ el proyecto pedagógico de Cristancho pretende fomentar una postura que invita a los músicos académicos y populares a encontrar un equilibrio que posiciona a ambas categorías en un mismo plano de valoración.

Conviene señalar la trascendencia que durante cuatro décadas ha tenido esta institución a pesar de su origen y formato poco convencionales, más aun si tenemos en cuenta el historial tan restrictivo que caracterizó a Bogotá cuando los ambientes de debate en torno a la música nacional y las restricciones del Conservatorio contra las prácticas populares habían condicionado de manera tan determinante la actividad cultural de la ciudad.

Si establecemos un punto de conexión entre la reconstrucción histórica del Conservatorio Nacional y el caso específico de Mauricio Cristancho, cabe mencionar que para el año de 1965 su vínculo con el Conservatorio, además de estar matriculado como estudiante, se fortalecía en su calidad violinista tanto de la Orquesta Sinfónica de Colombia dirigida por Olav Roots como de la Orquesta de Cámara del Conservatorio dirigida por Luis Biava.³⁹⁰

³⁸⁸ Entrevista con Mauricio Cristancho, Marzo 8 de 2012.

³⁸⁹ *Ibíd.* Para detalles sobre la formación de Mauricio Cristancho y su trayectoria internacional como violinista, v. la transcripción completa de la entrevista en el Apéndice 3.2.

³⁹⁰ *Ibíd.*

Sumando a esa trayectoria el reconocimiento internacional que Cristancho logró internacionalmente, en los años sucesivos se presentó una situación que, a pesar de anecdótica, consideramos relevante por lo que ofrece a nuestra interpretación del funcionamiento que presentaba el Conservatorio durante la década de 1970. Queriendo indagar sobre su proceso formativo para corroborar si en algún punto de su trayectoria llegó a titularse como músico profesional, Cristancho contestó:

No... ¡Querían graduarme en el Conservatorio! No digo nombres, pero querían darme el título porque hacía quince años que no graduaban a nadie, pero yo no quise. No consideraba que mereciera recibir ese grado así. Había cursado unos veinte o veintiún semestres. Ese año lo disfruté y aprendí muchísimo tocando, pero sobre todo escuchando a los grandes maestros que tocaban ahí, de las clases magistrales y de todo lo que pudiera aprovechar.³⁹¹

Aunque ya profundizamos en las reformas científicas y curriculares que enfrentaría el Conservatorio desde la fundación del CEDEFIM y la intervención posterior de Ellie Anne Duque y los profesores del Instituto de Investigaciones Estéticas, un incidente como éste representa para nuestro entendimiento histórico de la educación musical en el país un referente adicional detrás del incipiente rigor pedagógico que en décadas pasadas caracterizó a nuestras instituciones.

Por lo tanto, el año de 1974 que vio paralelamente el nacimiento del Centro de Orientación Musical Francisco Cristancho y el Departamento de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional,³⁹² representa el inicio de una nueva etapa para la historia de la educación en Bogotá, ciudad que actualmente ya cuenta con doce programas de formación profesional en música, ofreciendo un panorama completamente diferente al del siglo anterior.³⁹³ Las instituciones involucradas son:

1. Fundación Universitaria Juan N. Corpas.
2. Pontificia Universidad Javeriana.

³⁹¹ *Ibíd.*

³⁹² Dato tomado de la reseña histórica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, <http://www.pedagogica.edu.co/facultades/bellasartes/vercontenido.php?id=345>, [Consulta: Diciembre 7 de 2012].

³⁹³ Beatriz Goubert et al. (2009: 97-110) presentan un estado del arte general que compara en términos generales los currículos de once de los doce programas en cuestión (no incluye el de la Universidad Sergio Arboleda).

3. Fundación Universidad Central.
4. Departamento de Música Mauricio Cristancho – Universidad Sergio Arboleda.
5. Universidad El Bosque.
6. Universidad Antonio Nariño.
7. Universidad de los Andes.
8. Universidad INCCA de Colombia.
9. Conservatorio Nacional Guillermo Uribe Holguín – Universidad Nacional de Colombia.
10. Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) – Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
11. Universidad Pedagógica Nacional.
12. Fundación Universitaria Los Libertadores.

A pesar de la resistencia por parte de los estudiantes frente a las asignaturas teóricas requeridas por la escuela de Cristancho, las cátedras de apreciación e historia de la música iniciadas en los ochenta por parte de Anne Marie Rostrom han mantenido continuidad sin interrupción. A partir del convenio firmado el 25 de Julio de 2007, el Centro pasó a manos de la Universidad Sergio Arboleda y funciona desde entonces como Departamento de Música bajo la dirección de Mauricio Cristancho.³⁹⁴

La intervención del autor se presentó a partir del segundo semestre del año 2011, siéndole asignada la totalidad de las cátedras de apreciación e historia de la música, y un seminario sobre análisis de formas musicales. La primera preocupación que se presentó en este nuevo proyecto radicó en la baja intensidad horaria propuesta por el programa para los espacios formativos en cuestión.

De acuerdo con el plan de estudios, los dos primeros semestres correspondían a asignaturas catalogadas bajo la etiqueta de Apreciación Musical I y II, y los tres semestres siguientes eran destinados a tan sólo tres niveles de Historia de la Música. Si comparamos con la Tabla XIII del apartado anterior y tenemos en cuenta que estas cinco materias cuentan con una sesión semanal de dos horas, podemos corroborar que

³⁹⁴ Datos basados en la entrevista con Mauricio Cristancho, Marzo 8 de 2012.

la cantidad de tiempo destinada a la historia de la música no alcanzaba a suplir ni siquiera la mitad de lo abarcado por los otros tres programas.

Siendo éste el caso más tardío de la intervención del autor, y partiendo de la experiencia acumulada durante el trabajo en las otras universidades, se optó por proponer ante la Coordinación Académica³⁹⁵ una reforma curricular que pudiera garantizar, dentro de estos espacios formativos, el estudio de la historia de la música en un nivel equiparable al de Corpas, Central y Javeriana. De lo contrario, no sería coherente ofrecer el mismo título de Maestro en Música en las cuatro universidades, contando con una diferencia formativa de tal magnitud.

Aunque aún no ha sido posible incrementar la intensidad horaria de las asignaturas en cuestión, durante los tres semestres impartidos hasta el momento se optó por transformar los dos cursos de apreciación en dos niveles adicionales de historia, pues al realizar una evaluación de conocimientos de los estudiantes que habían formado parte del sistema anterior a esta reforma, se confirmó por consenso que gran parte de los contenidos generales abordados por las apreciaciones tendía a ser repetitivo con relación al de las historias, y en ninguno de los dos casos, se estudiaban los temas con profundidad.

Teniendo en cuenta que la metodología utilizada en las otras tres universidades incorporaba el elemento apreciativo mediante ejercicios de entrenamiento auditivo y pruebas de identificación y análisis de repertorio, consideramos pertinente ejecutar la reforma curricular. Desde entonces, los cinco semestres en cuestión, aunque oficialmente siguen conservando las etiquetas antiguas en el registro oficial del programa, han sido impartidos desde Agosto de 2011 de la siguiente manera:

³⁹⁵ A cargo de Alexandra Urrego y Ricardo Márquez.

Tabla XIV

Reformulación de contenidos para las cátedras de apreciación e historia de la música de la Universidad
Sergio Arboleda

Semestre	Núcleo temático
I	Historia y apreciación de las músicas del mundo: el programa incluye lecturas, audiciones, debates y producción escrita en torno a repertorios musicales del legado andalusí-maghrebí, prácticas tradicionales de África sub-sahariana, orquestas del Lejano Oriente (<i>gamelang</i> y <i>gagaku</i>) y géneros dramático-musicales de Japón.
II	Historia y apreciación de músicas de América Latina: el curso propone un análisis estilístico a partir del legado prehispánico, documentos de organología, la música misional de América colonial, los discursos nacionalistas de países como México, Argentina, Colombia y Brasil, y las corrientes vanguardistas y contemporáneas más destacadas en el continente. ³⁹⁶
III	Historia de la música entre la Antigüedad clásica y finales del Renacimiento.
IV	Historia de la música entre el Barroco y el Clasicismo.
V	Historia de la música entre los siglos XIX y XXI.

Aunque el tiempo de estudio sigue siendo reducido, los estudiantes han venido presentando resultados de buen nivel a lo largo de estos tres semestres de trabajo. Tras haber cursado el curso correspondiente a músicas de América Latina, se han presentado propuestas de proyectos de investigación que algunos estudiantes pretenden desarrollar como trabajo de grado, lo cual sugiere un primer paso hacia un interés académico y particularmente científico en un programa que, hasta el momento, apenas comienza a incorporarse en áreas de esta naturaleza.

El caso más significativo se presentó con el estudiante Iván Rodríguez, quien en respuesta a las discusiones formuladas durante el segundo curso descrito en la Tabla

³⁹⁶ Para referencias sobre los contenidos exactos impartidos en cada sesión semanal, v. Apéndice 4.5.

XIV, propuso ante el Departamento un proyecto de investigación en el que se pretendía realizar un estado del arte del panorama pianístico de la ciudad de Bogotá.³⁹⁷ El planteamiento no sólo fue acogido por el Profesorado sino que ha sobrepasado los requisitos académicos exigidos por el Departamento, logrando financiaciones externas que han contribuido con recursos logísticos adicionales para que Rodríguez pueda llevar su proyecto a la práctica mediante la publicación de una revista de divulgación sobre la escena pianística de Bogotá, la cual en Septiembre de 2012 contó con su primer numeral en versión impresa.³⁹⁸

Con estas modificaciones en las dinámicas formativas de los núcleos teóricos se responde a la visión de la escuela Cristancho estipulada desde sus orígenes en la década de 1970. La intención de ofrecer en Bogotá una alternativa educativa de nivel superior que fortaleciera los lazos entre músicos académicos e intérpretes de música tradicional o popular debía verse reflejada en las cátedras de historia y en el nacimiento de nuevos proyectos de investigación por parte de los estudiantes. Esto justifica el énfasis asignado a repertorios no occidentales y a la profundización en músicas latinoamericanas de los primeros dos semestres que anteriormente se concentraban en contenidos de apreciación de nivel básico.

Aunque no se mencionó en los apartados relacionados con Corpas, Javeriana y Central, cabe recalcar que dentro de los programas de historia de la música incorporados a partir de esta gestión fueron estipuladas, de igual forma, las clases correspondientes al estudio histórico de repertorios tanto latinoamericanos como de otros continentes.³⁹⁹ Con esto pretendemos dar un paso hacia un nuevo panorama para la educación musical de nivel superior en Bogotá, aspirando a tener eco en otras

³⁹⁷ Identificación de auditorios disponibles para conciertos públicos de estudiantes de piano, análisis de los planes curriculares ofrecidos por escuelas de música que incluyen la cátedra de piano en Bogotá, evaluación de condición actual de los pianos pertenecientes a las principales salas de concierto de la ciudad, etc.

³⁹⁸ La justificación escrita por Iván Rodríguez en su proyecto de investigación, dirigido por el autor, atribuye el marco teórico inicial y la motivación para su desarrollo a los contenidos aprendidos durante el curso de Historia y Apreciación de la Música en América Latina. Cabe aclarar que Rodríguez tomó esta cátedra en un punto tardío de su carrera, razón por la cual su finalización del curso coincide con la presentación final de su proyecto de grado ante el Departamento. La presentación y defensa final del mismo se realizó el 5 de Diciembre de 2012, recibiendo la calificación más alta y una mención honorífica por decisión unánime del Jurado. Este caso se compara al de Ricardo Perdomo en el programa de Corpas, aun sin contar con una oferta específica en musicología.

³⁹⁹ Para otros detalles sobre cada uno de estos temas y sobre cómo fueron organizados dentro del plan general de los cursos de historia de la música, v. los ejemplares de programas semestrales incluidos en el Apéndice 4.

escuelas y ciudades del país que nos permitan proyectar, a futuro, redes de acción interinstitucional para fortalecer nacionalmente el impacto social y formativo de la musicología en Colombia.

CODA

Proponer una nueva acepción alrededor de la música como oficio profesional en Colombia representó desde un inicio un desafío difícil de resolver conceptualmente. Uno de los primeros cuestionamientos partía del riesgo de caer en una mera descripción que narrara sin aplicación alguna los hechos históricos relacionados con la educación musical. Tampoco parecía coherente formular un discurso que apuntara hacia una deconstrucción de la noción ya existente sobre el “músico profesional” del país sin un sustento real que demostrase la validez de la propuesta.

Es por eso que nuestra primera preocupación para dar inicio a este proyecto se fundamentó en responder a tres preguntas que, aunque simples, condujeron a una gestión práctica con un impacto capaz de sobrepasar el alcance informativo de estas páginas: ¿de qué carece la formación profesional ofrecida a los músicos en Colombia? ¿qué factores de nuestra historia en materia de educación generaron dicha carencia?, y ¿cómo podríamos contribuir a subsanarla?

A partir de estos interrogantes, era claro que no bastaría ni con documentar los antecedentes de nuestra educación musical, ni con sólo cuestionar la percepción que tradicionalmente se ha permeado en la idiosincrasia colombiana en torno a las alternativas profesionales del músico. Era necesario integrar ambos componentes de tal manera que la historia, la reflexión de discursos socio-culturales y la aplicación directa de una nueva propuesta de estudios en la realidad actual pudieran constituir en sí mismas un nuevo testimonio para la reformulación de herramientas disponibles ante quienes reconocen en la música un oficio con nuevas proyecciones.

Como pudimos reconocer desde un principio, la reconstrucción histórica representó un paso necesario para entender aquellos fenómenos que entre Europa y América fueron cimentando las bases de una tradición paradigmática con fuertes secuelas en los modelos educativos de Colombia. Desde esta misma reconstrucción nos topamos con un obstáculo mayor, consistente en la precaria sistematización de fuentes integradas que permitieran acceder de inmediato a métodos comparativos para comprender los distintos sucesos históricos que conectasen el pasado musical de nuestro país mediante datos fácilmente relacionables. Gran parte de las fuentes

primarias capaces de revelar estos nexos aún reclaman su búsqueda desde archivos privados, o incluso públicos, donde la ausencia de una catalogación exhaustiva continúa frenando el desarrollo de distintas áreas de la investigación musical.

Los primeros apartados, concentrados en la relación de fuentes principalmente secundarias, constituyeron un marco esencial para entender puntos de relación entre modelos europeos de institucionalización y su desarrollo en América. Pudimos encontrar que aunque existen publicaciones académicas concentradas en la historia de la música en Colombia, no es común reconocer en ellas paralelismos que permitan identificar los nexos de dicha historia con el desarrollo de modelos universitarios tanto locales como foráneos, discursos específicos sobre la acepción de la música como “oficio profesional”, y menos aun referencias detalladas sobre el interés por documentar la historia de nuestra música antes de 1867.⁴⁰⁰

Sin ser un fenómeno exclusivamente colombiano, pudimos reconocer que una de las respuestas a la primera de las tres preguntas antes mencionadas radicaba precisamente en cómo los modelos de la educación musical del país se caracterizaron hasta ese año por un vacío casi absoluto en materia de literatura histórica aplicable a la música. Incluso los intentos de secularización educativa en el marco de la Ilustración tardaron hasta el contexto republicano para ver realmente materializada la idea de una primera sociedad consagrada a la práctica de la música sin un vínculo directo con la Iglesia,⁴⁰¹ y aun así, alternativas distintas al arte de la interpretación y la composición eran raramente contempladas.

Fue en este punto donde esa primera respuesta nos condujo a pensar en la necesidad de explorar el espacio que paulatinamente comenzaba a abrirse en el mundo el ámbito científico detrás de la música. Llámense musicología, etnomusicología, folklorología, pedagogía musical o en términos más amplios “ciencias” de la música, lo que capturó nuestra atención fue precisamente el paralelismo entre el desarrollo de las mismas en el marco decimonónico occidental y

⁴⁰⁰ Nos referimos, una vez más, a los textos de José María Samper, José María Vergara y Vergara, Juan Crisóstomo Osorio y Jorge Isaacs antes analizados (v. 1.3.6).

⁴⁰¹ Sociedad Filarmónica de Bogotá (v. 1.3.4).

las escasas tentativas que desde 1867 parecían dar inicio a una nueva posibilidad para los interesados en la música desde una óptica científica por medio de la investigación.

¿Por qué no hubo una continuidad más prolífica a partir de estos literatos pioneros? ¿En qué momento se impuso de forma radical el paradigma del músico como intérprete y creador, pero no como científico de su propio oficio? Estos cuestionamientos representaron el hilo conductor de una reconstrucción histórica que facilitó un entendimiento de las necesidades en la educación musical colombiana del pasado, permitiéndonos formular una alternativa académica para músicos de nuestros días perfilados para la musicología.

Las fuentes primarias, particularmente las cartas intercambiadas entre directores de escuelas de música, gestores de cultura y organismos administrativos, nos han revelado varias de dichas necesidades en materia de recursos logísticos que desde la existencia de la Academia Nacional de Música de Bogotá ponían en evidencia la carencia de espacios e instrumentos de estudio para la formación profesional en el campo (v. 1.3.5). Si a esto sumamos las disidencias y fuertes ambientes de debate provocados por las diferencias de opinión ante los modelos pedagógicos adoptados por Conservatorios como los de Bogotá y Barranquilla, es entendible que el panorama administrativo constituía por sí solo un obstáculo contra el desarrollo de nuevas alternativas pedagógicas para Colombia.

Así se explica que en la década de 1930 hubiesen estallado tantas iniciativas por contrarrestar esta realidad, entre las cuales no sobra recordar por última vez:

1. La crítica de Antonio María Valencia contra la administración del Conservatorio Nacional por parte de Guillermo Uribe Holguín (1932), donde subrayaba la necesidad de incorporar la cátedra de historia de la música en el plan de estudios, y la publicación de una revista para fomentar la dimensión investigadora de todo estudiante de interpretación o composición.
2. La “Revolución en Marcha” bajo el gobierno del presidente Alfonso López Pumarejo (1934-1938), responsable de la Campaña de Cultura Aldeana, el

fortalecimiento de los sindicatos y la conformación de orquestas y orfeones para la clase trabajadora.

3. La dimisión de Guillermo Uribe Holguín de su cargo ocupado por 25 años como director del Conservatorio Nacional de Música en 1935, fecha que coincide además con la creación de la Dirección Nacional de Bellas Artes y la red nacional conocida como Sociedad de Amigos de las Bellas Artes por iniciativa de Gustavo Santos Montejo.

4. Los dos primeros Congresos Nacionales de la Música celebrados en Ibagué (1936) y Medellín (1937) gracias a la gestión de Gustavo Santos, Alberto Castilla y Carlos Posada Amador, entre otros; eventos que representaban el inicio de un panorama más apropiado para el fomento de la investigación científica y pedagógica como complemento a otras dimensiones de la profesión musical.

5. El impacto del *Boletín Latinoamericano de Música* bajo la dirección de Francisco Curt Lange y la difusión de su Americanismo Musical en el continente, contando en 1938 con un IV volumen dedicado especialmente a artículos de corte musicológico y etnomusicológico relacionados con Colombia.

Al analizar el impacto sucesivo de dichos acontecimientos en un espacio cronológico inferior a una década, creímos encontrarnos frente una realidad diferente que prometía un progreso significativo para el reconocimiento de la música como un oficio de múltiples dimensiones, entre ellas la musicología. No obstante, la inestabilidad política y el ambiente de violencia resultante de sucesos como el Bogotazo de 1948 rompieron con esa esperanza dando inicio a una grieta más en la historia de Colombia; grieta que por enésima vez nos remontaba a tantos períodos de guerra que pusieron fin a toda tentativa de dar prioridad a proyectos fundamentados en la cultura y en las artes.

Aún en medio de esa coyuntura, la Universidad Nacional de Colombia veía en 1959 el nacimiento de su Centro de Estudios Folclóricos y Musicales (CEDEFIM) y el inicio de un nuevo impulso para la investigación de la música liderado por figuras

como Andrés Pardo Tovar (v. 2.2.4.2). A pesar de su corta existencia, el CEDEFIM dejó un legado de tal importancia en la Universidad Nacional, que en 1978 despertaría en profesores de áreas como las artes, el diseño y la arquitectura el interés por retomar la actividad científica de sus campos dando origen al aún existente Instituto de Investigaciones Estéticas.

Los trabajos de corte musicológico han visto desde entonces un renacimiento gradual por parte de profesores como Egberto Bermúdez, Ellie Anne Duque, Susanna Friedmann, Carlos Miñana y Jaime Cortés, que se suman al ingente esfuerzo de investigadores activos fuera de Bogotá como la escuela de la Universidad de Antioquia representada por María Eugenia Londoño, Alejandro Tobón y Jesús Zapata.

CONCLUSIONES

A pesar del fortalecimiento de la investigación musical en ciudades como Bogotá y Medellín, la oferta académica destinada a los estudiantes de música aspirantes a un título de educación superior nunca llegó a incorporar el área de musicología como una posibilidad de estudio durante el siglo XX. No fue sino hasta el año 2003, con la apertura de un énfasis de profundización en el campo, que la Universidad del Valle sobresalió como pionera en dicha iniciativa ofreciendo un nuevo panorama para los músicos en formación en la ciudad de Cali; aunque como pudimos ver, el programa no llegó a contar con la continuidad esperada (v. 3.1.2.2).

Para el año 2008, la Universidad EAFIT de Medellín asumía una responsabilidad aún más ambiciosa al dar inicio a un primer Programa de Maestría en Música con la posibilidad de profundizar en musicología histórica o en teoría musical, pero Bogotá seguía sin contar con una oferta similar a pesar del creciente número de programas profesionales de música que a la fecha asciende a doce instituciones de nivel universitario (v. 3.2.4.3).

Fue precisamente en este punto donde se consideró pertinente una gestión que procurara el planteamiento, diseño y aplicación de un plan de estudios que, sin alterar radicalmente los programas existentes para una carrera de pregrado en música, pudiera acoger un énfasis de musicología. La primera universidad en facilitar dicha intervención fue la Fundación Universitaria Juan N. Corpas (2009), con programas intensivos que cuentan a la fecha con tres egresados del área, y continúa vigente con nuevos aspirantes a la titulación.

En el año 2010, el equipo liderado por la Dra. Carolina Santamaría de la Pontificia Universidad Javeriana permitiría extender la aplicación de esta iniciativa dando origen en 2011 a la apertura del énfasis de musicología para la ya existente Carrera de Estudios Musicales. Conjuntamente, la vinculación del autor con la Fundación Universidad Central y la Universidad Sergio Arboleda permitió la aplicación de herramientas de estudio para fortalecer las cátedras de apreciación e historia de la música, aun cuando ninguna de las dos instituciones ofertara puntualmente un énfasis especializado en el área.

¿Qué dificultades encontramos al poner en funcionamiento estos planes de estudio y qué resoluciones requieren?

1. La sistematización de documentación archivística para el desempeño formativo y laboral de los musicólogos aún reclama intervenciones logísticas y procesos de catalogación que faciliten su disponibilidad ante el investigador. Se concluye, en primera instancia, que aunque Colombia cuenta con dotación archivística de inmenso valor, es necesario convocar la participación de bibliotecólogos y organismos adicionales para facilitar un trabajo cooperativo y no aislado. En este sentido, una de las entidades que viene mostrando un notable progreso tanto en catalogación como en digitalización de recursos musicales es el Centro de Documentación Musical adscrito a la Biblioteca Nacional en Bogotá, bajo la dirección actual de Jaime Quevedo. Para el caso de Medellín, la digitalización de historiografía musical más exhaustiva ha sido realizada por la Sala Patrimonial Luis Echavarría Villegas, facilitando la formación y desempeño de los musicólogos de la Universidad EAFIT.

2. El panorama socio-político y las garantías de seguridad para investigar en distintas áreas del territorio nacional continúan representando una problemática por resolver, aun cuando la realidad nacional ha presenciado cambios significativos durante la última década. Los episodios de violencia reseñados en distintos apartes de la reconstrucción histórica continúan dejando secuelas en la coyuntura actual, dificultando la labor de musicólogos y etnomusicólogos interesados en estudiar específicamente temáticas que requieran trabajo de campo en zonas de alto riesgo. Así lo sustentó Susanna Friedmann en su testimonio recogido durante nuestra entrevista (v. Apéndice 3.7), argumentando la imposibilidad que varios de sus discípulos habían encontrado para dar continuidad a su investigación en el municipio de Barbacoas – Nariño. De igual manera, el proyecto de tesis presentado en 2012 por el recién egresado Ricardo Moreno Perdomo de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, fue desde un inicio delimitado a un trabajo de campo en la ciudad de Bogotá, a pesar de que su temática de interés habría sido enriquecida por visitas de campo a otras

regiones del país.⁴⁰² Dicha decisión fue tomada por el Decanato de la Facultad como medida de seguridad para el estudiante.

3. Partiendo de la experiencia con los nuevos programas de musicología de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas (2009-2013) y de la Pontificia Universidad Javeriana (2010-2013), es necesario resaltar que aunque ambos cuentan con un cuerpo de profesores preparado para asumir las cátedras y talleres diseñados en los planes de estudio correspondientes, se debe reforzar la planta docente de las dos instituciones para trabajar con profesionales de las ciencias de la música especializados en distintas áreas. Aunque ambos programas han presentado excelentes resultados, una adición de personal de esta naturaleza enriquecería la diversidad de nuestra oferta académica y fortalecería las posibilidades para explotar nuevas líneas de investigación.

4. A pesar del acceso a materiales electrónicos que facilitan la búsqueda de fuentes antes inaccesibles para los investigadores colombianos,⁴⁰³ el trabajo con estudiantes de las cuatro universidades involucradas en el proyecto de gestión demostró que aún persisten dificultades para manejar textos en lenguas extranjeras. Considerando la importancia y la necesidad de recoger información no siempre disponible en lengua española para disciplinas como la musicología, es fundamental reforzar los estudios correspondientes para que el investigador evite dicha limitación. Aun habiendo establecido como requisito la superación de un nivel medio de inglés en gran parte de los programas de educación superior del país, el desempeño del estudiante promedio continúa siendo básico.

¿Qué le viene por delante a la musicología en Colombia?

Además de los programas de musicología establecidos desde 2003 y 2008 en Cali y Medellín, respectivamente, la apertura del campo como énfasis⁴⁰⁴ en carreras

⁴⁰² Moreno Perdomo, Ricardo, *Música y tradición, pasado y presente: hacia un visibilizar indigenista proyectado desde la urbe* [Tesis de grado], Mesa Martínez, Luis Gabriel (dir.), Fundación Universitaria Juan N. Corpas, Departamento de Musicología, 2012.

⁴⁰³ Nos referimos a bases de datos académicas como *J-Stor*, *Grove Music Online*, *Naxos Music Library*, etc.

⁴⁰⁴ O “área mayor” si utilizamos la terminología preferida por la Fundación Universitaria Juan N. Corpas.

de música de Bogotá representa un paso significativo que promete una proyección de mayor alcance para los músicos profesionales del país. A pesar de la resistencia que por mucho tiempo se había manifestado contra la idea de incorporar la disciplina en programas de pregrado, los resultados hasta ahora recogidos tanto en la Fundación Universitaria Juan N. Corpas como en la Pontificia Universidad Javeriana dan testimonio del verdadero interés que existe, en efecto, por la formación científica y humanística de la música, dejando atrás el estereotipo mediante el cual se entendía a la musicología como último recurso para estudiantes que no habían cumplido con éxito los requisitos de áreas como la interpretación, la composición o la dirección de ensambles.⁴⁰⁵

Re-conceptualizamos la noción de “músico profesional” en nuestro país concluyendo que, si se trata de formar al estudiante en instituciones de educación superior, la oferta académica debe ajustarse a distintas posibilidades para un perfil tanto artístico como científico del campo. Sin desconocer el valor de profesionalismo de los músicos empíricos ni de aquéllos formados fuera de la academia, nuestro estudio se concentró en el ámbito de las instituciones y modelos pedagógicos de nivel superior teniendo presente que una de las principales carencias encontradas en el caso colombiano radicaba justamente en la ausencia de programas concentrados en la historia y ciencias de la música.

Independientemente del área de concentración profesional, sea ésta interpretación, composición, musicología, etnomusicología, dirección de ensambles, ingeniería de sonido, pedagogía o psicología de la música, entre otras, proponemos la ejecución de proyectos de integración que faciliten el trabajo interdisciplinar e interinstitucional de las escuelas de música en Colombia. No sobra recordar una vez más la crítica que en 1886 publicaba José Caicedo y Rojas con relación a la segregación de los músicos de la ciudad de Bogotá y a la falta de cooperación entre distintas escuelas para formar orquestas y promover una actividad más incluyente en el panorama cultural de la ciudad.

⁴⁰⁵ En este sentido recordamos la opinión manifestada por Ellie Anne Duque (v. Apéndice 3.6).

Aunque hoy exista un reconocimiento mutuo entre los doce programas superiores de música de la capital y las carreras afines ofrecidas en otros departamentos de Colombia, las necesidades de sistematización, investigación y divulgación de recursos musicales reclaman un trabajo conjunto entre las instituciones involucradas. Así pretendimos demostrarlo con las tentativas de integrar a los primeros estudiantes de musicología de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas con espacios formativos de la Pontificia Universidad Javeriana durante la gestión resultante de esta investigación.

La apertura de programas de maestría en música a partir del año 2013 en la Universidad Nacional de Colombia, la Pontificia Universidad Javeriana y la Fundación Universidad Central, proyecta un nuevo horizonte para el impulso de la musicología en Bogotá y garantiza la posibilidad de dar continuidad en los estudios del área para nuestros primeros egresados de pregrado.

Consideramos necesario extender la invitación a próximos investigadores, educadores, gestores de cultura y funcionarios administrativos para impedir que los obstáculos antes enunciados opaquen nuestro esfuerzo por abrirle un nuevo espacio a la musicología en Colombia, por reconocer otras alternativas que impulsen las múltiples dimensiones que pueden definir el perfil profesional de nuestros músicos y por garantizar un panorama pertinente para la aplicación y difusión del arte y la cultura como herramientas de cambio para una nación en constante transformación.

APÉNDICES

APÉNDICE 1

TABLAS CRONOLÓGICAS

Los siguientes recuadros contienen las fechas y sucesos más importantes relacionados con los factores socio-históricos que han condicionado la educación musical de América Latina, y más precisamente de Colombia, partiendo de sus antecedentes europeos. Todos los datos presentados resultaron del proceso de reconstrucción histórica y aparecen con sus respectivas explicaciones y análisis a lo largo del informe. Optamos por no repetir las citas en este apéndice para facilitar su uso práctico en calidad de síntesis histórica, aunque cabe recordar que cada uno de los datos cuenta con su respectiva referencia a lo largo del texto de la tesis, donde se pueden identificar las fuentes exactas a partir de las cuales se obtuvo la información.

1.1. Siglos XV y XVI

Año	Suceso Histórico
1423	Por decreto papal se exime a los profesores de música en Europa del requisito de obtener un doctorado.
1464	La Universidad de Cambridge otorga el primer grado profesional en música a Henry Abyngdon.
1492	Descubrimiento de América.
1494	Firma del Tratado de Tordesillas entre España y Portugal.
1499	Primeras exploraciones de los conquistadores españoles en territorio colombiano a través de la Península de la Guajira.
1508	Se estipula por bula papal de Julio II que la enseñanza de las Indias debía quedar en manos de las comunidades misioneras.
1511	Establecimiento de las primeras sedes episcopales en el Nuevo Mundo, una en la isla de La Española y otra en Puerto Rico.
1533	Fundación de la ciudad de Cartagena de Indias por Pedro de Heredia.
1534	Establecimiento de las primeras arquidiócesis en el Nuevo Reino de Granada, en las ciudades de Santa Marta y Cartagena de Indias.

1536	Fundación de la ciudad de Santiago de Cali por Sebastián de Belalcázar.
1537	Llegada a Cartagena de Indias del compositor español Juan Pérez Materano (m.1561).
1538	Fundación de la ciudad de Santafé (hoy Bogotá) por Gonzalo Jiménez de Quesada. Los estatutos de la Universidad de Salamanca proponen que las clases musicales sean impartidas en lengua vernácula. Nacimiento de la primera universidad erigida en América Hispana por parte de los dominicos bajo el modelo alcalaíno: Universidad de Santo Tomás de Aquino (en la ciudad de Santo Domingo).
1539	Fundación de la ciudad de Tunja por Gonzalo Suárez Rendón.
1547	Reglamentación de las <i>Consuetas</i> o normas catedralicias por bula papal de Paulo IV; los cargos relacionados con la enseñanza y ejecución musical fueron adoptados en Santafé (Nuevo Reino de Granada), siguiendo el modelo de catedrales españolas como las de Sevilla y Salamanca.
1550	Fundación de la Villa de San Bonifacio de Ibagué (hoy Ibagué) por Andrés López de Galarza. La villa sería luego trasladada a orillas del río Combeima en 1551.
1551	Fundación de las universidades de Lima (Real Universidad de la Ciudad de los Reyes) y México (Real Universidad de México) bajo el modelo salmantino.
1554	La Corona española otorga a Juan Pérez Materano licencia para publicar su tratado <i>Canto de órgano y canto llano</i> (publicación jamás realizada).
1557	Alonso Ruiz es nombrado responsable del canto en la catedral de Santafé.
1561	Reforma al plan de estudios de la Universidad de Salamanca o Plan de Covarrubias. En ella se establece que la cátedra de música debía consagrar media hora a la música especulativa y media a la práctica.
1568	Se registra una escuela de música consagrada al repertorio polifónico en territorio boliviano (La Plata).

1580	Fundación de la primera institución universitaria en territorio colombiano por parte de la comunidad de los dominicos en el Convento de Nuestra Señora del Rosario (Santafé).
1584	Llegada a América del compositor español Gutierre Fernández Hidalgo, quien asumiría el cargo de maestro de capilla en la catedral de Santafé y la dirección del Real Colegio Seminario de San Luis de Tolosa.
1585	Fundación de la Pontificia Academia Nazionale di Santa Cecilia en Roma.
1586	Se registra una primera protesta estudiantil en América que desencadenó la renuncia de 16 hombres a sus estudios en el Colegio Seminario de San Luis, tras la elevada exigencia en formación musical por parte del entonces Director, Gutierre Fernández Hidalgo.
1598	Se registra una escuela de música consagrada al repertorio polifónico en territorio peruano (Cuzco).

1.2. Siglos XVII y XVIII

Año	Suceso Histórico
1605	Entra en funcionamiento el Colegio Seminario de San Bartolomé en la ciudad de Santafé, dirigido por la Compañía de Jesús.
1608	Apertura de los estudios superiores en Filosofía dentro del Colegio Seminario de San Bartolomé en Santafé, dando inicio a la formación universitaria por parte de los jesuitas.
1621	El Papa Gregorio XV da licencia a la Compañía de Jesús para establecer entidades universitarias en territorio americano, generando como resultado el nacimiento de la Academia Javeriana en la ciudad de Santafé.
c.1621	El mallorquín Juan Derboffi accedía al sacerdocio del obispado de Santa Marta en la Costa Atlántica colombiana, donde se desempeñaría como sochantre y maestro de capilla.

1624	Nace el Colegio-Universidad de Santo Tomás de la orden dominica, fusionando el Colegio de Santo Tomás (1608) con la universidad de estudios generales antes fundada en el Convento de Nuestra Señora del Rosario (1580) en la ciudad de Santafé.
1631	Publicación de <i>Hanacpachap Cussicuinin</i> (De los cielos mi alegría) en el <i>Ritual formulario e institución de curas</i> de Juan Pérez Bocanegra (Lima - Perú), reconocida como una de las obras más tempranas que se conservan del repertorio misional con un texto en quechua.
1639	El Colegio-Universidad de Santo Tomás de la ciudad de Santafé, perteneciente a los dominicos, se convierte oficialmente en Universidad de Santo Tomás. La reforma en los estatutos de la Universidad de México por parte de Juan de Palafox y Mendoza restringe las posibilidades de los religiosos para ser rectores.
c.1639	Fundación del Colegio Seminario de San Francisco en la ciudad de Popayán, base de la educación universitaria del sur-occidente colombiano.
1640	Se registra una institución especializada en canto llano en Caracas - Venezuela.
1675	Fundación de la Villa de Nuestra Señora de la Candelaria de Medellín (hoy Medellín), elevando a la categoría de "villa" el pequeño poblado que desde 1616 se había fundado bajo el nombre de San Lorenzo de Aburrá.
1696	Fundación de la Universidad de San Nicolás de Bari en la ciudad de Santafé, perteneciente a la orden de los agustinos.
1704	Dominicos y jesuitas se ven obligados a compartir el privilegio de otorgar grados en sus instituciones educativas, por mandato de Real Cédula.
1728	Publicación de la <i>Cyclopaedia</i> editada por Ephraim Chambers en Londres.
1744	Se establece en el Colegio Seminario de San Francisco de la ciudad de Popayán la nueva Academia de San José, pionera en la oferta de formación universitaria en el sur-occidente colombiano.
1749	La Universidad de Francisco Javier en Panamá recibe licencia por

	Cédula Real para conferir grados de nivel superior.
1751	Inicia la publicación de la <i>Encyclopédie</i> francesa editada por Denis Diderot y Jean d'Alembert en París.
1754	Expulsión de la Compañía de Jesús del territorio de Brasil.
1767	Expulsión de la Compañía de Jesús de los territorios de América Hispana.
1768	El fiscal Francisco Antonio Moreno y Escandón presenta su propuesta de reforma de estudios superiores para la ciudad de Santafé, criticando la metodología escolástica y fomentando la participación autónoma, empírica y activa de los estudiantes.
1770	Se registra en una carta conservada por la Arquidiócesis de Popayán la censura contra la música de los mercaderes de la ciudad, considerada por un Don Diego Jordán como música deshonesto.
1757	El italiano Mateo Medici Melfi es nombrado violinista de la catedral de Santafé y profesor de música para niños.
1771	La nueva reforma al plan de estudios de la Universidad de Salamanca bajo el mandato de Carlos III exige fortalecer el componente científico de la teoría musical.
1775	Es clausurada la Universidad de San Nicolás de Bari en Santafé, perteneciente a la comunidad de los agustinos.
1776	Unificación de trece colonias norteamericanas contra el Imperio Británico e Independencia de los Estados Unidos de América.
1783	Expedición Botánica realizada en Nueva Granada por José Celestino Mutis con el fin de generar conciencia de los recursos naturales del territorio colombiano. Fundación de la École Royale de Chant et de Déclamation para la formación operística en París.
1788	Se registra una cátedra de música impartida por la comunidad de los agustinos en Santafé y dirigida por fray Diego Francisco Padilla.
1789	Inicio de la Revolución Francesa. Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano.
1791	El sacerdote jesuita Francisco Javier Eder declara públicamente que los indígenas de América son incapaces de cantar tesituras graves y de

	componer música.
1792	Establecimiento de la École de Musique Municipale para la Guardia Nacional en París, la cual pasaría a formar parte del Conservatoire de Musique en 1795 junto con la École de Chant et de Déclamation.
1793	Traducción al español y publicación clandestina en Nueva Granada de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano por parte de Antonio Nariño.

1.3. Siglo XIX

Año	Suceso Histórico
1806	Las plazas para maestros de capilla y otros cargos laborales para músicos quedan vacantes en la catedral de Bogotá, debido a la dificultad de encontrar cantantes dispuestos a aceptar las órdenes sacerdotales.
1808	Primeras Juntas Independentistas en América Hispana, en los territorios de México y Montevideo.
1810	Grito de Independencia de Colombia (20 de Julio). Primeras Juntas Independentistas de la Nueva Granada en Cartagena de Indias y Santafé.
1813	La población de Barranquilla es erigida en “villa”. Reconocida como punto estratégico portuario desde la Época Colonial, Barranquilla no había contando con una fundación oficial como otras ciudades de la Nueva Granada.
1816	Juan Antonio de Velasco es despedido por incumplimiento de su cargo como maestro de capilla de la catedral de Bogotá.
1817	Se registra en la ciudad de San Juan de Pasto un auto firmado por Juan Bautista Zarama y José de Soberón y Ramos, en el cual se establece una censura contra todas las personas que organicen bailes en sus casas o tiendas, o que asistan a las mismas después de las nueve de la noche.
1819	Independencia de Colombia tras la Batalla de Boyacá (7 de Agosto)
1825	Nace la Academia Filarmónica Mexicana.

1826	La Universidad de Santo Tomás en Bogotá sufre una inesperada suspensión tras la firma del nuevo Reglamento de Estudios para Colombia por el General Francisco de Paula Santander. Se da apertura a una escuela de música en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario en Bogotá, y es reinstaurada la Universidad de Popayán.
1831	Fundación del Real Conservatorio María Cristina en Madrid.
1833	Fundación del Conservatorio de Oberlin en Ohio.
1838	Fundación del Liceo Musical de Barcelona.
1841	Fundación del Conservatorio de Río de Janeiro en Brasil.
1843	Fundación del Conservatorio de Leipzig por Félix Mendelssohn Bartholdy.
1846	Fundación de la Sociedad Filarmónica de Bogotá (Dirigida por Henry Price).
1848	Fundación de la Sociedad Lírica de Bogotá por José Joaquín Guarín y nacimiento de la primera Sociedad Filarmónica de Cartagena de Indias.
1850	Fundación del Conservatorio Nacional de Música de Chile y de la Academia de Bellas Artes de Venezuela.
1856	El compositor venezolano Manuel María Párraga figura como director de la Sociedad Filarmónica de Bogotá, poco antes de su disolución definitiva.
1857	Disolución definitiva de la Sociedad Filarmónica de Bogotá. Nace el Conservatorio de Peabody en Maryland - Estados Unidos de América.
1858	Publicación de las <i>Lecciones de Música</i> de Alejandro Agudelo.
1863	Constitución de Rionegro: Establecimiento oficial de los Estados Unidos de Colombia. Friedrich Chrysander propone el estudio disciplinario de la <i>Musikwissenschaft</i> o Musicología.
1865	Es clausurada la Real Universidad de México.
1866	Nace el Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana.
1867	Fundación de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Publicación de: <i>María</i> de Jorge Isaacs, <i>Diccionario de Música</i> de Juan Crisóstomo Osorio, y los artículos «Poesía Popular: Carácter Nacional - Conclusión» de José María Vergara y Vergara y «El Bambuco» de José María Samper. Fundación de los Conservatorios de Cincinnati (Ohio) y

	New England (Massachusetts). El Conservatorio de Oberlin pasa a formar parte de Oberlin College.
1868	El compositor romano Oreste Sindici se vincula como director de canto llano al Seminario Conciliar de la Arquidiócesis de Bogotá.
1870	Fundación del Conservatorio Nacional del Ecuador.
1873	Fundación del Conservatorio La Lira en Uruguay y del Conservatorio Nacional de Guatemala.
1875	La Universidad de Harvard establece un Departamento de Música fundado por John Knowles Paine.
1878	El Ministerio de Instrucción Pública encarga al compositor italiano Oreste Sindici la preparación de programas de educación musical para las escuelas de Bogotá.
1879	Publicación de los «Breves apuntamientos sobre la historia de la música en Colombia» de Juan Crisóstomo Osorio. El Director de Instrucción Pública nombra a Oreste Sindici maestro oficial de música en las escuelas públicas de la ciudad.
1881	Fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes en Bogotá.
1882	Fundación de la Academia Nacional de Música en Bogotá por Jorge Wilson Price.
1883	El pianista colombiano Honorio Alarcón ingresa al Conservatorio de Leipzig, donde continúa sus estudios hasta 1885. El Conservatorio de Madrid dio apertura a su primera cátedra de Historia de la Música.
1884	Publicación del Reglamento para la Música Sagrada aprobado por el Papa León XIII y citado dos años más tarde por José Caicedo y Rojas para sugerir su aplicación en Bogotá. Creación de la Compañía Infantil de Zarzuelas por parte de Francisco Javier Vidal en la ciudad de Medellín.
1885	Publicación del <i>Arte de leer, escribir y dictar música</i> de Diego Fallon. Guido Adler propone la subdivisión de la musicología en dos vertientes: Musicología Histórica y Musicología Sistemática.

1886	Publicación del artículo «Estado actual de la música en Bogotá» de José Caicedo y Rojas. Fin del régimen federal de los Estados Unidos de Colombia e instauración de la nueva Constitución de 1886 para la República de Colombia. Nace la Escuela de Música de Cuerda y Piano conformada por las familias Sicard y Melendro en la ciudad de Ibagué.
1887	Apertura de la Sección de Señoritas de la Academia Nacional de Música en Bogotá.
1888	Nacimiento de la Escuela de Música de Santa Cecilia en Medellín.
1890	Fundación del Instituto Musical de Cartagena de Indias, dirigido por Lorenzo Margottini. Nace el Instituto Verdi en Uruguay.
1893	Fundación del Conservatorio de Música de Buenos Aires por Alberto Williams. Nace la Academia de Música dirigida por Temístocles Vargas en la ciudad colombiana de Ibagué. La Universidad de Yale en Estados Unidos de América introduce la titulación de <i>Bachelor of Music</i> .
1894	Fundación de la Schola Cantorum de París.
1895	Nace el Liceo Musical Franz Liszt en Uruguay.
1896	Publicación del <i>Tratado de Armonía</i> de Santos Cifuentes.
1898	Viaje de Pedro Morales Pino y su Lira Colombiana hacia Centroamérica y Estados Unidos, pionero en la difusión internacional de la música andina colombiana.
1899	Guerra de los Mil Días (1899-1902) que implicaría para Colombia la pérdida de su soberanía sobre el territorio de Panamá, y el recorte del presupuesto nacional destinado a la cultura y a las artes. Clausura de la Academia Nacional de Música en Bogotá, de la Academia de Música de Ibagué y demás escuelas similares en el resto del país.

1.4. Siglo XX

1900	Celebración de la Exposición Mundial, el Congreso de Música de la Schola Cantorum y el Congreso Internacional de Tradiciones Populares en París.
1901	La estudiantina de Pedro Morales Pino (La Lira Colombiana) es elogiada en Estados Unidos de América en periódicos como The Illustrated Buffalo Express.
1903	Reglamentación del Motu Proprio del Papa Pío X, donde se enfatiza la importancia de excluir los textos profanos para recuperar la pureza sacra de la música religiosa.
1905	La Academia Nacional de Música logra su reapertura bajo la dirección de Honorio Alarcón, seguido de Andrés Martínez Montoya y Jorge Wilson Price. Inicia el funcionamiento de la Academia de Música de Barranquilla, perteneciente al Centro Artístico de la ciudad. La Universidad de Harvard otorga por primera vez un título de Doctorado en Música.
1906	Fundación del Conservatorio del Tolima en la ciudad de Ibagué por Alberto Castilla.
1907	Guillermo Uribe Holguín inicia su formación con Vincent d'Indy en la Schola Cantorum de París, donde continúa sus estudios hasta 1910.
1910	La Academia Nacional de Música pasa a llamarse Conservatorio Nacional bajo la dirección de Guillermo Uribe Holguín. La Estudiantina de Emilio Murillo graba música colombiana en los estudios de Columbia en Nueva York.
1911	La Escuela de Música de Santa Cecilia de Medellín pasa a formar parte del Instituto de Bellas Artes, dependiente de la Sociedad de Mejoras Públicas.
1914	La Academia de Música de Barranquilla figura oficialmente como Conservatorio de Música del Atlántico, dirigido desde entonces por Manuel Ezequiel de la Hoz.
1920	Fomento de la actividad jazzística en Colombia con la Jazz Band de Anastasio Bolívar (n.1985).

1923	El Gobierno colombiano otorga a Antonio María Valencia una beca de estudios para formarse en la Schola Cantorum de París.
1924	Nace en Santiago de Chile la Sociedad Bach, reconocida por exigir el nivel profesional del Conservatorio Nacional mediante el fomento de una formación integral que incluyera cátedras de cultura, análisis e historia de la música.
1926	México celebra su Primer Congreso Nacional de Música.
1927	Se fortalece la escena jazzística del país gracias al nacimiento de una nueva Jazz Band dirigida por Ernesto Boada (n.1895).
1929	El presidente Miguel Abadía Méndez inaugura en Septiembre la primera radiodifusora de Colombia llamada HJN. Pocos meses después sale al aire la primera emisora radial en la Costa Colombiana: La Voz de Barranquilla, bajo la dirección de Elías Pellet Buitrago. La Universidad Nacional de México asume la administración de la Escuela Nacional de Música. El Conservatorio Nacional de Chile pasa a formar parte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en Santiago.
1930	La radiodifusora HJN pasa a ser manejada por la Casa Víctor y alterna con otras dos emisoras llamadas HKC y HKF. Inicia el período político reconocido como República Liberal (1930-1946). La Universidad Javeriana abre nuevamente sus puertas.
1931	Manuel Ezequiel de la Hoz propone separar al Conservatorio de Música del Atlántico del Centro Artístico de Barranquilla, generando una fuerte polémica contra las fundadoras de la institución. Creación del Gabinete de Musicología Indígena (hoy Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega) en Buenos Aires - Argentina.
1932	Publicación de los Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia de Antonio María Valencia.
1933	Antonio María Valencia funda el Conservatorio de Cali. Fundación del Centro de Investigaciones Lingüísticas y Etnográficas de la Amazonía Colombiana por fray Marcelino de Castellví. Nace la Sección de Investigaciones Musicales adscrita al Instituto de Estudios Superiores de Investigaciones en Montevideo - Uruguay.
1934	Inicio de la Revolución en Marcha de Alfonso López Pumarejo, la cual

	se extendería hasta 1938. Publicación del Americanismo Musical de Francisco Curt Lange. Fundación de la primera empresa discográfica de Colombia por parte de Antonio Fuentes en Medellín. Inicia la Campaña de Cultura Aldeana (1934-1936).
1935	Creación de la Dirección Nacional de Bellas Artes bajo la dirección de Gustavo Santos. Creación del Boletín Latinoamericano de Música por parte de Francisco Curt Lange. Guillermo Uribe Holguín dimite de su cargo como director del Conservatorio Nacional en Bogotá. Antonio Fuentes funda la primera empresa discográfica en la ciudad de Medellín (Discos Fuentes). El Conservatorio de Chile reforma su plan de estudios y plantea cuatro carreras básicas: composición, interpretación, pedagogía y musicología.
1936	La Academia Nacional de Bellas Artes y el Conservatorio Nacional de Música pasan a formar parte de la Universidad Nacional de Colombia. Celebración del Primer Congreso Nacional de Música en Ibagué - Tolima. Tercer Congreso Internacional de Musicología, realizado en Barcelona, en el cual Emirto de Lima presenta la ponencia titulada Divagaciones en torno al pasillo colombiano. Carlos Posada Amador es nombrado director de la sección de música del Instituto de Bellas Artes de Medellín. Jorge Áñez funda la radiodifusora Ecos del Tequendama, luego llamada HJCK. Gustavo Santos logra el reconocimiento oficial del Instituto Musical de Cartagena, convirtiéndola en la Escuela Departamental de Música. Inicia la circulación de la Revista de las Indias (1936-1951).
1937	Celebración del Segundo Congreso Nacional de la Música en Ibagué. La Universidad Javeriana de Bogotá recibe el título de Pontificia.
1938	Fin de la Revolución en Marcha. Celebraciones por los cuatro siglos de la fundación de la ciudad de Bogotá (1538). Publicación en Bogotá del vol. IV del Boletín Latinoamericano de Música, bajo la dirección de Francisco Curt Lange. Primera edición del «Esbozo histórico sobre la música colombiana» (luego Historia de la Música en Colombia) de José Ignacio Perdomo Escobar. Creación de la Comisión Nacional de Folklore, dirigida por José Joaquín Casas. Celebración del Primer

	Festival Ibero-americano de Música, por iniciativa de Curt Lange. Creación del Instituto Interamericano de Musicología en Montevideo - Uruguay.
1940	Distinción de Gilbert Chase como el primer especialista en América Latina de la División de Música de la Library of Congress en Washington. Fundación de la Radiodifusora Nacional.
1941	Charles Seeger es nombrado Jefe de la División de Música de la Unión Panamericana. Inician las publicaciones del Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional, a cargo de Andrés Pardo Tovar. La Pontificia Universidad Javeriana establece facultades femeninas.
1942	Publicación del texto Folclore Colombiano de Emirto de Lima.
1943	El compositor y director romano Pedro Biava Ramponi funda la Orquesta Filarmónica de Barranquilla, la Compañía de Ópera y el Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio del Atlántico.
1944	Creación del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de Chile en Santiago.
1945	Creación de la Revista Musical Chilena, reconocida como la publicación especializada en música más antigua de América Hispana. Guillermo Espinosa funda la Asociación Pro-Arte Musical de Cartagena, encargada de la difusión de la actividad cultural de la ciudad.
1946	La Escuela Departamental de Música de Cartagena es anexada a la Universidad de Cartagena.
1948	Creación de la Organización de los Estados Americanos (OEA) en Bogotá. Asesinato del candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán el 9 de Abril: El Bogotazo.
1949	Publicación del texto "El folklore musical en Colombia" de Daniel Zamudio en la Revista de Indias.
1956	Creación del Consejo Interamericano de Música (CIDEM) en la Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos (OEA) en Washington, D.C. El Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional publica los primeros capítulos de La cultura musical en Colombia, obra de Andrés Pardo Tovar.
1959	Creación del Centro de Estudios Folclóricos y Musicales (CEDEFIM)

	del Conservatorio Nacional de Música, bajo la dirección de Andrés Pardo Tovar.
1960	Primera Conferencia Interamericana de Educación Musical en Puerto Rico, la cual contó con la participación de Andrés Pardo Tovar. La Facultad de Artes y Ciencias de la Universidad Católica Argentina inicia su programa de estudios en musicología. Fundación del Departamento de Investigaciones Folklóricas del Instituto Popular de Cultura de Cali - Colombia.
1961	Celebración del Segundo Festival Inter-Americano de Música en Washington (los festivales fueron rebautizados como "inter-americanos" después de la primera versión "ibero-americana celebrada en 1938 en Bogotá. Robert Stevenson comienza su tarea de investigación, catalogación y transcripción de los documentos encontrados en el Archivo de la Catedral de Bogotá.
1962	Publicación del artículo «Musicología, etnomusicología y folklore» de Andrés Pardo Tovar en el Boletín Interamericano de Música.
1963	Primera Conferencia Iberoamericana de Etnomusicología en Cartagena de Indias, la cual contó con la participación de Andrés Pardo Tovar y sus discípulos Luis Carlos Espinosa, Jesús Pinzón Urrea y Blas Emilio Atehortúa). En la Conferencia, Charles Seeger presentó la versión preliminar de su obra Preface to a critique of music.
1964	Fundación del Instituto Colombiano de Etnomusicología y Folklore en la Universidad de América de Bogotá, por parte de Andrés Pardo Tovar. George List y Delia Zapata Olivella llevaron a cabo un trabajo de campo en Cartagena de Indias y Palenque de San Basilio.
1966	Celebración del Simposio de Etnomusicología organizado por Luis Carlos Espinosa en la Universidad del Cauca. Andrés Pardo Tovar publica su obra «De la cultura musical en Colombia» en la colección Historia Extensa de Colombia.
1968	Inicia publicaciones la revista mexicana especializada en música titulada Heterofonía, como fomento para la musicología por parte del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes.

1969	Andrés Pardo Tovar es nombrado director de la Radio Nacional.
1970	Publicación del Compendio General del Folklore Colombiano de Guillermo Abadía Morales. Fundación del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF).
1971	Fundación del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) en Caracas - Venezuela. La Universidad del Valle en Cali abre su programa de Licenciatura en Música. Ellie Anne Duque se vincula a la Universidad Nacional de Colombia y ejecuta una reforma al plan de estudios del Conservatorio Nacional, particularmente al pénsum de la cátedra de historia de la música.
1972	Publicación de The Music of Some Indian Tribes of Colombia de Donald Talyer, una de las obras más importantes sobre música indígena en el país. Los hermanos Mauricio y Francisco Cristancho crean un espacio formativo para dictar clases de violín, tiple y guitarra en Bogotá.
1973	Inauguración del Auditorio Central de la Universidad Nacional, conocido más tarde como Auditorio León de Greiff. Creación del Centro de Documentación Musical del Instituto Colombiano de Cultura.
1974	Institucionalización del Centro de Orientación Musical Francisco Cristancho Camargo, dirigido por Mauricio Cristancho en Bogotá.
1978	Fundación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia.
1980	Creación de la Revista Musical de Venezuela; al igual que la Revista Musical de Chile, la de Venezuela sobresale como otra de las publicaciones especializadas en la materia.
1984	Firma del Convenio entre el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) de Caracas y la Escuela Superior de Música de Tunja - Colombia (dirigida por Jorge Zorro Sánchez).
1985	Publicación del primer número de la Revista Colombiana de Investigación Musical de la Universidad Nacional de Colombia. La Pontificia Universidad Javeriana inicia su oferta de cursos libres en el área de música.
1990	Creación del Programa Infantil y Juvenil de la Pontificia Universidad Javeriana, para la formación básica y media de estudios musicales.

1991	Declaración de una nueva Constitución Política para la República de Colombia, reemplazando la que venía rigiendo desde 1886. Isabel Aretz publica su Historia de la Etnomusicología en América Latina. Fundación del Grupo de Investigación "Valores Musicales Regionales" en la Universidad de Antioquia en Medellín. La Pontificia Universidad Javeriana da inicio a su Carrera de Estudios Musicales.
1992	La Ley 30 crea el Consejo Nacional de Acreditación adscrito al Consejo Nacional de Educación Superior, con el fin de promover políticas y estrategias que garanticen una mejor calidad educativa. Inicia la publicación del Diccionario de la música española e hispanoamericana.
1994	Realización del primer congreso de la IASPM-LA (Línea latinoamericana de la International Association of Popular Music).
1995	Inicia la circulación de la revista Ensayos de la Universidad Nacional de Colombia, especializada en artículos científicos sobre las artes. Nace la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana. Nace el Departamento de Estudios Musicales de la Fundación Universidad Central en Bogotá a partir de su convenio con la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia.
1998	Realización del Congreso Iberoamericano de Musicología en Venezuela a cargo de la Fundación Vicente Emilio Sojo.

1.5. Siglo XXI

Año	Suceso Histórico
2001	Nace la Escuela de Música de Juan N. Corpas (desde 2004 Fundación Universitaria Juan N. Corpas) bajo la dirección de Jorge Zorro Sánchez.
2002	Las Facultades de Artes de las Universidades de Antioquia, del Valle y Nacional de Colombia (sede Bogotá) convocan el Encuentro de Decanos de Artes de las Instituciones de Educación Superior en Colombia, dando origen a la Asociación Colombiana de Facultades y Programas de Artes (ACOFARTES).

2003	La Universidad del Valle abre su Programa de Profundización en cuatro áreas de la música (composición, dirección, interpretación y musicología), como complemento a la Licenciatura en Música ofrecida desde 1971.
2004	La Escuela de Medicina Juan N. Corpas unida a la Escuela de Música dirigida por Jorge Zorro Sánchez reciben el reconocimiento de Fundación Universitaria por parte del Ministerio de Educación Nacional.
2005	Se finaliza el nexo entre el Departamento de Estudios Musicales de la Fundación Universidad Central y la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, dejando el Departamento en manos de la Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte.
2006	Nace la Fundación Universitaria Bellas Artes de Medellín. Celebración del Tercer Congreso Nacional de la Música en Ibagué.
2007	Se consolida el proyecto de recuperación y edición de la ópera colombiana <i>Ester: ópera bíblica en tres actos</i> , iniciativa del musicólogo Rondy Torres continuada por los estudiantes Laura Natalia García Ürgová y Nelson Aristos Hernández González de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas.
2008	Apertura del Programa de Maestría en Música de la Universidad EAFIT de Medellín, con la posibilidad de cursar los énfasis en Musicología Histórica y en Teoría de la Música. Vinculación de Luis Gabriel Mesa Martínez a la Fundación Universitaria Juan N. Corpas y a la Fundación Universidad Central. Celebración del Cuarto Congreso Nacional de la Música en Ibagué. El Consejo Académico de la Facultad de Música de Corpas aprueba el 9 de Diciembre el plan curricular presentado por Luis Gabriel Mesa Martínez para dar apertura al Área Mayor en Musicología.
2009	Apertura del Área Mayor de Musicología en el Programa de Pregrado en Música de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas. Publicación del <i>Estado del arte de la música en Bogotá D.C.</i> por Beatriz Goubert et al. Celebración del Quinto Congreso Nacional de la Música en Bogotá.

2010	Vinculación de Luis Gabriel Mesa Martínez a la Pontificia Universidad Javeriana. El estudiante Jaime Andrés Suárez Guzmán de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas obtiene su título de Maestro en Música (Área Mayor Musicología) tras presentar su trabajo de tesis titulado <i>Aires y melodías del foclor llanero: al rescate de un patrimonio cultural</i> , convirtiéndose en el primer egresado en musicología de un programa de pregrado en Bogotá. Se da inicio al proceso de aprobación del énfasis en musicología de la Pontificia Universidad Javeriana.
2011	Apertura del Énfasis en Musicología de la Carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Vinculación de Luis Gabriel Mesa Martínez a la Escuela de Música "Mauricio Cristancho" de la Universidad Sergio Arboleda. Celebración del Sexto Congreso Nacional de Música en Medellín. Se llevó a cabo el seminario titulado <i>Musicología y etnomusicología: ¿una o dos disciplinas?</i> de la Dra. Brenda Romero en la Pontificia Universidad Javeriana, como pre-apertura al nuevo énfasis en musicología.
2012	El estudiante Ricardo Moreno Perdomo del nuevo programa en musicología ofrecido por la Fundación Universitaria Juan N. Corpas recibe mención laureada tras presentar su tesis titulada.
2013	Se da inicio a los Programas de Maestría en Música de la Pontificia Universidad Javeriana y la Fundación Universidad Central, y al Programa de Maestría en Musicología de la Universidad Nacional.

APÉNDICE 2

CORRESPONDENCIAS

2.1. Carta de Jorge Wilson Price al Ministerio de Instrucción Pública (transcripción / carta original incompleta)⁴⁰⁶

«Bogotá, 8 de Octubre de 1903.

Señor ministro,

En la entrevista que tuve ayer con S.S. le expuse con la franqueza del caso mis ideas sobre la Academia Nal. de Música y tuve el gusto de manifestarle que esas ideas no son nuevas en mí, puesto que están impresas en mi último anuario de 1899 y son el fruto de la experiencia de 20 años y de largas u serias meditaciones sobre el particular.

Debo confesar a S.S. que muchas personas me habrán suplicado que se reanudaran las tareas de la Academia, pero, deseando dar un ejemplo de patriotismo en las circunstancias de penuria por que atraviesa el país, creí un deber no agravar al Tesoro con el costo de un Instituto que si bien beneficio y provechoso, no era por el momento indispensable. Además no habría yo pensado volver a aceptar la carga y el sacrificio que su Dirección imponen, y así se lo habrá manifestado al Excmo. Sr. Vicepresidente de la República; pero hoy que se nota que la situación monetaria no mejorará en mucho tiempo, que son muchísimas las personas que solicitan la apertura de la Academia, que el Gobierno así lo desea y que según me manifestó S.S. no habría dificultades en darle la organización que debe tener, me atrevo a exponer lo que debe hacerse para su reapertura en Febrero de 1904.

⁴⁰⁶ Price, Jorge Wilson, «Carta dirigida al Ministerio de Instrucción Pública», (Octubre 8 de 1903), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Instrucción Pública. Actividades culturales / Informes*, Carpeta 2, Caja 4, Folio 63.

1. Debe ser instituto de enseñanzas superiores y para resumirlo, en una palabra, verdadera academia.
2. El número de becas ó enseñanzas gratuitas debe ser limitado y concedidas sólo á personas que reúnan las condiciones reglamentarias que se fijarán (entre ellas examen previo y fianza).
3. Todos los demás alumnos y alumnas pagarán una pensión anual que se dividirá entre los profesores de las respectivas clases y la Academia en la proporción que se disponga en el Reglamento (...)»

2.2. Carta de Manuel Ezequiel de la Hoz a la Dirección Nacional de Bellas Artes (transcripción)⁴⁰⁷

*«Estudio Musical de la Hoz
Director-Propietario:
Prof. M.E. de la Hoz
Barranquilla-Colombia, S.A.*

Barranquilla, 12 de Septiembre de 1935.

Señor Dr.
Gustavo Santos
Bogotá

Muy apreciado Doctor:

En mi poder su muy atenta de 10 agosto, a la cual no he dado contestación inmediata, como era mi deseo, por estar muy ocupado en la reorganización del colegio Barranquilla, de cuyo Consejo Directivo hago parte.

⁴⁰⁷ De la Hoz, Manuel Ezequiel, «Carta dirigida a la Dirección Nacional de Bellas Artes», (Septiembre 12 de 1935), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional, Actividades culturales / Informes*, Carpeta 5, Caja 3, Folios 65-66.

Me ha sorprendido la renuncia de D. Guillermo Uribe Holguín, columna granítica del Conservatorio.

Puedo decirle que yo no fui a establecerme a Bogotá cuando terminé estudios en Alemania, porque el espíritu intransigente de D. Guillermo, y su poderío inexpugnable, me hicieron temer luchas estériles. Conocía, además, su poco entusiasmo por la formación de artistas socialistas, individuales. Todo esto, sin dejar de reconocer su vasta ilustración musical, la más completa que tenemos en Colombia, según creo.

Ignoro detalles, pero me imagino que tendrá Ud. que resolver problemas de bien difícil solución. ¿Sería posible me diese algunos detalles?

En caso de que yo pueda serle útil en algo, déme su órdenes en la seguridad de que me será grato servirle. Me interesa, ante todo, tener con Ud. un intercambio de ideas sobre asuntos de artes, aunque de ello no reciba más beneficio que la satisfacción de verme favorecido con su ilustrada correspondencia.

Los conceptos que me pide espero poder expresárselos en el curso de esta semana. Como Ud. no me conoce bien, le doy los siguientes datos sobre mis estudios y actividades, no a manera de auto-elogio, sino de simple información:

Antes de ir a Alemania, en el año de 1910, fui profesor en el Conservatorio de Bogotá, conservando de esta actuación una hermosa manifestación escrita por los alumnos.

En Leipzig, Alemania en el año de 1910, fui diplomado en el Conservatorio. Estudios principales: Piano, Armonía, Historia de la Música y del Arte. Estética. Allá mismo fui cónsul de Colombia, profesor de lenguas en dos institutos, y maestro de piano en clases particulares.

En Barranquilla he formado las mejores pianistas de la ciudad, algunas de las cuales han tenido éxito fuera del país; he dictado muchas conferencias; soy miembro

de la Junta Directiva de la Soc. de Mejoras Públicas y del Colegio Barranquilla, y creo que se me reconoce como la primera autoridad artística local.

Leopoldo Carreño, quien vivió aquí algún tiempo, puede darle mejores detalles.

De Ud., con mi mayor consideración y aprecio, obsecuente y S. S.

M. E. de la Hoz»

2.3. Carta de Carlos Posada Amador a la Junta Organizadora del Segundo Congreso Nacional de Música (transcripción)⁴⁰⁸

«Septiembre 16 de 1936

Sr. Presidente de la

Junta Organizadora del Segundo Congreso de la Música.

Presente.

Tengo el gusto de rendirle informe sobre la comisión que usted tuvo a bien encargarme relacionada con el Segundo Congreso de la Música, y que versa sobre “Un proyecto de los temas pedagógicos que se deben tratar en el Congreso”.

Creo que la Pedagogía Musical es uno de los ramos más descuidados del arte de enseñar, especialmente en Colombia. Por eso, penetrado de la importancia del asunto, voy a permitirme exponer en toda su amplitud el problema que implica, dejando para concluir, las tareas prácticas y más urgentes que deben debatirse en el Congreso.

Si uno compara un manual de ciencias exactas con otro semejante, advierte que tras de la diferencia de método expositivo o analítico, inherente a la manera de pensar del autor, hay en ambos un fondo común idéntico, relativo a los elementos mismos de

⁴⁰⁸ Posada Amador, Carlos, «Carta dirigida a la Junta Organizadora del Segundo Congreso Nacional de Música», (Septiembre 16 de 1936), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Bellas Artes*, Carpeta 5, Caja 3, Folios 142-143.

la ciencia de que tratan y que son evidentes y universales, superiores a toda teoría y discusión. Si en cambio compara dos métodos de música que versen sobre la misma materia, no tarde en reparar las discrepancias de doctrina de ambos autores; lo que en el uno es riguroso, en el otro es libre; lo necesario aquí, accidental allí; lo evidente en el uno, oscuro en el otro. ¿Por qué esta diferencia en manuales de enseñanza, clara, firme, precisa, necesaria en aquél que trata de ciencia; vaga, blanda difusa, caprichosa en éste, que trata de arte; ambos destinados a transmitir conocimientos de ciencia, estables y útiles?

La razón es muy clara. La ciencia, como exponía Aristóteles, consiste en concebir las cosas como necesarias, en demostrar el encadenamiento de causa a efecto. Ahora, la Pedagogía, en lo que tiene de ciencia, es reciente y no del todo constituida; le faltan aún, por consiguiente, la certeza y universalidad de las ciencias exactas, el conocimiento exacto de los principios fundamentales que forman su doctrina y el encadenamiento de estos con los hechos, que es la materia de la enseñanza.

Fuera de esto, la enseñanza artística ha sido de todo tiempo empírica, en parte por el egoísmo de los artistas maestros, temerosos de la competencia, y en parte por versar sobre asuntos en donde no todo obedece a la lógica geométrica sino a la necesidad del inconsciente y del sentimiento.

Pero ¿será ésta una razón suficiente para negar a la Pedagogía el valor de la *prueba*, la seguridad y universalidad de que gozan otras ciencias más adelantadas y el derecho de todo conocimiento a certificar su verdad? ¿Sería razón, para que un autor diga, por ejemplo, que la armonía viene de la melodía (D'Indy) y otro que la melodía de la armonía (Wagner)? ¿Razón, para que éste afirme que “casi siempre el ritmo comienza con anacrusa –excúseme la palabra técnica– (Riemann); y aquél, que “siempre” (D'Indy)?

Creo, señor Presidente, y supongo que usted cree conmigo, que es necesario darle mayor seriedad a la Pedagogía Musical, mayor solidez, mayor carácter científico, mayor seguridad y universalidad. Ahora, admitiendo que el próximo congreso quiera distinguirse por su benéfica labor en pro de la cultura musical

colombiana, y de una manera categórica, opino que sea en el campo de la Pedagogía Musical en donde deba laborar con ahínco y llegar a conclusiones prácticas, las que me voy a permitir esbozar, como conclusión de este informe.

El arte de enseñar se divide, en mi concepto, en tres grandes ramas: *Ciencia, Doctrina, Docencia*. La primera halla, instituye y sistematiza el conocimiento; la segunda lo formula; la tercera lo comunica. Aceptada esta división, me permitiría proponer, señor Presidente, que se diera comienzo, durante el Congreso por sentadas comisiones, a la tarea de estatuir todo lo concerniente a cada una de ellas, v g.: laboratorios, premios para trabajos originales, etc. En la primera de ellas; Redacción de textos, impresión de los mismos, en la segunda; Cursos de especialización, creación de cátedras permanentes, etc. en la tercera. Propongo, pues, como primer tema pedagógico de discusión en el Congreso, la ORGANIZACIÓN DE LA PEDAGOGÍA MUSICAL EN TRES SECCIONES PRINCIPALES.

El segundo tema que me permito proponer, consecuencia del primero, será la CREACIÓN DE UNA ESCUELA NORMAL DE MÚSICA. La importancia y necesidad de este plantel es evidente en nuestro país.

El tercer tema, consecuencia de los anteriores, será la creación de una EDITORA MUSICAL NACIONAL. Tanto para textos de estudio como para composiciones musicales y todo lo relacionado con la música. Es notoria la insuficiencia de la edición musical en Colombia.

El cuarto y último tema de discusión, será la REGLAMENTACIÓN DE LA PROFESIÓN MUSICAL, PROFESIONAL Y DOCENTE. A nadie escapan las ventajas de colocar la profesión artística musical al mismo nivel de las demás profesiones aceptadas y honradas hoy en la sociedad, tanto para los músicos como para el público.

Creo, señor Presidente, que en estos cuatro temas he condensado las necesidades más urgentes que debe resolver la música colombiana durante las sesiones del Segundo Congreso de la Música.

Con esto, rogándole se sirva excusar las deficiencias que pueda tener el presente informe, doy por cumplida la comisión que Ud. se sirvió encomendarme.

Del Sr. Presidente Atto. S. S. y amigo,

CARLOS POSADA A.
Director del Conservatorio»

2.4. Carta de José María Bravo Márquez al Ministerio de Educación Nacional (transcripción)⁴⁰⁹

«Medellín, Julio 13 de 1937.

Sr. MINISTRO DE EDUCACIÓN NACIONAL
Bogotá.

Me es muy placentero poner en conocimiento de su Señoría copia de la proposición aprobada por el Segundo Congreso de la Música reunido en esta Ciudad en la séptima (7) sesión del diez (10) de los corrientes.

“El Segundo Congreso Nacional de la Música de Medellín, Considerando; Que en los Actos finales de los Establecimientos de Educación tanto públicos como privados se representan obras Teatrales, Musicales y vocales que en la mayor parte de los casos constituyen un verdadero atentado contra el Arte en sus diferentes manifestaciones, relajando en este forma el sentimiento artístico de los educandos y del público que asiste a ellas, y constituyendo además una lamentable pérdida de tiempo por los repetidos ensayos que se hacen, solicita muy encarecidamente del Señor Ministro de Educación Nacional, si digne reglamentar los actos públicos de las Escuelas y colegios en el sentido de hacerlos más serios y en guarde del buen nombre de la educación artística en el país, o prohibirlos si es el caso.

De su Señoría muy atentamente S. S., José María Bravo Márquez. Secretario»

⁴⁰⁹ Bravo Márquez, José María, «Carta dirigida al Ministerio de Educación Nacional», (Julio 13 de 1937), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Bellas Artes*, Sección: Actividades culturales / Informes, Carpeta 2, Caja 3, Folio 102.

2.5. Carta de José María Bravo Márquez al Ministerio de Educación Nacional (transcripción)⁴¹⁰

«Medellín, Julio 13 de 1937.

Sr. MINISTRO DE EDUCACIÓN NACIONAL

Bogotá.

Tengo el honor de poner en conocimiento de su Señoría el texto de una de las proposiciones aprobadas en sesión séptima (7) del Segundo Congreso de la MÚSICA reunido en esta ciudad.

“El segundo Congreso de la MÚSICA, en vista del desconocimiento que existe, tanto dentro como fuera del país, de todos los músicos colombianos y su obra, considera necesario y conveniente que por el Ministerio de Educación Nacional se elabore y publique un Diccionario Biográfico de los Músicos nacionales, compositores e instrumentistas.

Soy de su Señoría Atto. y S. S.

José Ma. Bravo Márquez. Secretario»

⁴¹⁰ Bravo Márquez, José María, «Carta dirigida al Ministerio de Educación Nacional», (Julio 13 de 1937), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Bellas Artes*, Sección: Actividades culturales / Informes, Carpeta 2, Caja 3, Folio 104.

2.6. Carta de Joaquín Turina a Guillermo Uribe Holguín (transcripción)⁴¹¹

«Querido amigo Uribe:

Con verdadero gusto recibo su carta y programa del concierto en el que tuvo la amabilidad de incluir mi Procesión del Rocío. Me acuerdo perfectamente de nuestra andanzas por París y también de su boda. Nada sabía del fallecimiento de su señora, ni tampoco de la orientación que había tomado su vida en estos últimos años. Estuve en América hará dos años, pero únicamente en Cuba y en Nueva York. A Falla no le veo nunca; no anda muy bien de salud. Se pasa la vida en Granada, con algunas escapadas á Francia. Con el mayor gusto le enviaré mi retrato un día de estos.

¿Cómo anda la música por Colombia? Alguna que otra vez leo reseñas musicales de Bogotá en revistas de Méjico o de La Habana. Si ocurre algo interesante dígamelo para reseñarlo en periódicos españoles.

Esperando saber de V con frecuencia, mande cuanto guste a su condiscípulo y amigo que le abraza,

Joaquín Turina
Madrid, 19 - Julio - 1931»

⁴¹¹ Turina, Joaquín, «Carta dirigida a Guillermo Uribe Holguín», (Madrid, Julio 19 de 1931), Bogotá, Archivo de Guillermo Uribe Holguín, Biblioteca Luis Ángel Arango, *Colección de Libros Raros y Manuscritos*, Carpeta 8, Folio 1.

2.7. Fragmentos de una carta de Antonio María Valencia a Gustavo Santos Montejo (transcripción)⁴¹²

«Cali, Diciembre 6 de 1935

Sr. Gustavo Santos

Dirección Nacional de Bellas Artes

(...) Comparto sus ideas sobre descentralización de las Bellas Artes; mas, para hacerlas viables, es urgente que el Gobierno Nacional se resuelva a perder dinero en la cultura artística y obligue a Municipios y Departamentos a seguir su ejemplo, es que no pasa en el Congreso el admirable proyecto de Dr. Echandía sobre centralización de los dineros para la educación pública. Aquí en Cali, a pesar de la buena voluntad de muchos, no he logrado convencer a los dirigentes de que el Conservatorio no puede progresar más con una subvención de \$650.00!!!! mensuales, subvención que sufre naturalmente las consecuencias inherentes a todo presupuesto mal calculado, caso que experimenta en la actualidad el Municipio de Cali, por ejemplo.

(...) Yo no puedo enfrentarme con la rutina, ni en este ramo, ni en ningún otro. Por desgracia pronto tendré que enfrentarme a ella, pues ya son insuficientes 12 profesores para 164 alumnos, ya se impone la creación de nuevas cátedras instrumentales que no podré llenar por falta absoluta de presupuesto. Me hace mucha falta un buen profesor de órgano (como a Ustedes en Bogotá) pero Usted sabe muy bien que un Civil y Castelví no deja su Cataluña por cualquier cosa (...)

Antonio María Valencia»

⁴¹² Valencia, Antonio María, «Carta dirigida a la Dirección Nacional de Bellas Artes», (Cali, 6 de Diciembre de 1935), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Instrucción Pública. Actividades culturales / Informes*, Carpeta 5, Caja 3, Folios 12-13.

2.8. Fragmentos de una carta relacionada con la participación de Antonio María Valencia en el Primer Congreso Nacional de Música (transcripción)⁴¹³

«Cali, Diciembre 9 de 1935

Sr. Gustavo Santos

Dirección Nacional de Bellas Artes

Puedo anunciarle desde ahora la lectura de un trabajito que contendrá más o menos los siguientes asuntos: “Valor educativo e higiénico del canto, elemento primo de cultura artística. –Necesidad de proveer o crear la educación musical científica en las escuelas primarias y en los colegios de 2^a. Enseñanza. –Vinculación de la Universidad al movimiento artístico colombiano.-Divulgación de la historia de la música explicada.-Corales infantiles, corales de adultos, corales obreras, corales militares.-Acción gubernamental nacional, departamental y municipal en favor de la cultura musical.- Presupuestos progresivos.- Providencias legislativas que defiendan el sector social dedicado a la enseñanza y a la práctica de la música.-Organización de una verdadera cruzada de acción social en beneficio de las bellas artes.- Planes de enseñanza.- Planes para la formación del gusto colectivo.- Creación de una comisión especial de folklore que estudie científicamente los ritmos y melodías propias del país, su alianza con la poesía popular, la influencia de la música extranjera, los trajes y bailes típicos, etc...con el fin de definir la música colombiana auténtica y poder conjeturar sobre sus posibilidades presentes y futuras.

(...) Creo estar en lo cierto y por tanto pensar en un todo de acuerdo con Usted al considerar que al Congreso de Ibagué debe dársele una orientación absolutamente científica y por consiguiente ajena por completo a todo empirismo y a todo exhibicionismo ridículo.

⁴¹³ Valencia, Antonio María, «Carta dirigida a la Dirección Nacional de Bellas Artes», (Cali, 6 de Diciembre de 1935), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Instrucción Pública. Actividades culturales / Informes*, Carpeta 5, Caja 3, Folios 14-16.

(...) Tengo intención de llevar una selección del conjunto coral (18 señoritas y 16 hombres) –todos no pueden ir- que ejecutaría motetes de Victoria, Palestrina, de Lassus, Caplet, Bach y Adolfo Salazar y unas canciones indígenas a cuatro voces que he cometido en mis pocos ratos de ocio.

[Con respecto al nombramiento de profesores para el conservatorio, Valencia dice a Santos que los buenos maestros se pueden contar con el dedo, y que por eso, en lugar de concursos inútiles, le sugiere]:

Aún es tiempo, Don Gustavo! Usted ha vivido en la Italia moderna! Salve su obra con un golpe mussoliniano y nombre los profesores que Usted quiera, pero sin concursos! Este debe conservar y reafirmar su autoridad.

Antonio María Valencia»

APÉNDICE 3

3.1. Entrevista con Jorge Zorro Sánchez, Decano de la Facultad de Música de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas (Martes 14 de Febrero de 2012)

Maestro Zorro, comencemos por hablar acerca de sus primeros acercamientos la música.

Mi formación ha sido un poco ecléctica. Estudié Ingeniería Eléctrica en la Universidad de Los Andes en Bogotá. En el año 1971 terminé el programa y me di cuenta que mi carrera no era la ingeniería sino la música. Inicialmente, había tenido una formación musical prácticamente autodidacta. Tocaba al oído el piano, y a la edad de nueve años entré al Conservatorio de la Universidad Nacional.

Allí fui alumno del maestro Andrés Bermúdez Silva, organista y compositor importante. Ésa fue mi primera experiencia en el campo de la música. En ese momento, en el conservatorio no se permitía que alguien entrara a tocar un instrumento si no había cursado al menos tres años de solfeo. Yo nunca estudié un instrumento en esos años, pero tocaba todo lo que otros niños tocaban aunque no tuviera ninguna instrucción. Estaba apenas comenzando en el solfeo.

Mi papá temía que mis estudios académicos peligraran por la música y me retiró del conservatorio. Desde entonces, seguí en forma autodidacta porque no podía separarme de la música como una vivencia personal. Durante los años del bachillerato fui totalmente autodidacta y lo único que hacía era toquetear el piano sin ningún tipo de formación.

Cuando entré a 5° de Bachillerato, lo que ahora se llama Grado 10°, volví a entrar al conservatorio a pesar de la postura de mi papá. Comencé a prepararme para el examen de ingreso con Ligia Lamus de Manrique, alumna de Doña Lucía Pérez. En ese momento ella me preparó muy rápidamente con una sonata de Kuhlau. Entré al conservatorio cuando Fabio González Zuleta figuraba como director. Estamos hablando de los años 1963-1964. Ahí estudié con Inés Nava de Tanaka, quien había

sido alumna de Antonio María Valencia, y que luego sería madre de Marjorie Tanaka y Jimmy Tanaka, ambos extraordinarios pianistas.

Marjorie fue primer premio de piano del Conservatorio de París a los 16 años, fue alumna de Antonio María Valencia y de su madre. Inés Nava fue la única alumna bogotana de Valencia que lo siguió hasta Cali después de que él trabara en el Conservatorio Nacional. En Cali se casó con Don Juan Tanaka, japonés-inglés, quien entonces trabajaba como director del Departamento de Idiomas de la Universidad del Valle. De esa unión nacieron Marjorie y Jimmy. Jimmy fue premio de Nebraska y ganó una beca para estudiar una maestría en Canadá en el Conservatorio Vincent d'Indy.

Marjorie se metió de monja. Ingresó a un convento en Canadá donde se dedicó a la música de cámara, al órgano y a la música coral. Cuando se retiró del convento se dedicó a hacer música de cámara en Montréal. Luego regresaría a Colombia y me reemplazaría en la posición de director del Conservatorio de Cali.

¿En qué año fue usted fue director del conservatorio de Cali?

Entre 1987-1988, durante un año larguito...

Esa experiencia con Inés Nava que comencé entre décimo y undécimo grado (en dos años hice cuatro años del programa del conservatorio), consistió en áreas básicas porque el conservatorio era muy cerrado a recibir desde temprano estudiantes para el nivel universitario.

Por eso cuando terminé mi bachillerato empecé la carrera de Ingeniería, y alrededor de mi segundo semestre me di cuenta que me quedaba poco tiempo para el piano. Inés Nava se había ido con Jimmy para Nebraska y Montréal. Me cambiaron de profesor así que estuve un tiempo con Doña Lucía, pero ya estaba muy ancianita... En ese momento me tuve que retirar porque la carga académica de ingeniería no me permitía estudiar el piano. Cuando terminé ingeniería en el 1971 traté de regresar al conservatorio, pero constaté que la institución estaba en un momento de crisis. Tenía algunos magníficos profesores, pero no había una estructura...

¿A qué se debía ese momento crítico de los 70?

El momento crítico siempre lo ha tenido. El conservatorio fue, en primer lugar, una mala copia del modelo de París. Desde 1882, cuando se fundó la institución pero sin estar todavía vinculada a la Universidad Nacional, hasta 1980 que se hace el estudio del PNUD por Florencia Pierret y Jorge Betancourt, ¡tan sólo se habían graduado 100 personas!

¿En un siglo?

Exactamente. Como digo...fue una pésima copia de París. Hubo en principio una gran discusión entre Honorio Alarcón y Uribe Holguín por tratar de definir cuál de las dos líneas se seguía, si el conservatorio de Leipzig o el de París. Ganó Uribe Holguín y se instauró el de París, pero se les olvidó que antes de cualquier institución, en Francia había una red importante con las escuelas regionales de música, tanto dentro de París como en el resto de Francia. Solamente había dos conservatorios que eran el de Lyon y el de París. Para entrar al Conservatorio de París había unos límites de edad muy rigurosos. Uno no entraba después de los 17 años y, además, los que entraban ya eran profesionales. El ingreso exigía un dominio instrumental y de toda la formación teórica.

No tenía sentido, entonces, pretender aplicar los mismos requisitos en un país como Colombia, dados sus antecedentes en materia de educación musical...

Claro. Tratar de ajustar el modelo de París fue un “pequeño” gran error que afectó considerablemente al conservatorio en Bogotá. ¡Tiempo perdido! Cuando Carmiña Gallo se graduó de cantante, habían pasado ya cuarenta años desde la última vez que un cantante se graduaba del conservatorio. ¡Ésa era la proporción que había! Yo, en el año 1986 gané la plaza de profesor del Conservatorio de la Universidad Nacional y me encontré con una situación dramática. ¡Había cuatro alumnos en el nivel universitario y ochocientos en el área básica! Obviamente eso motivó una reacción muy violenta de mi parte que obligó, en cierto modo, a que la universidad reconsiderara mi nombramiento y muy elegantemente me sacara del cargo, nombrándome director del Conservatorio de Cali en nombre de la Comisión de la

Universidad Nacional. Una manera elegante de deshacerse de mí, pero obviamente era una situación escandalosa.

¿Qué cátedras le fueron asignadas en la Universidad Nacional durante los meses que trabajó como profesor?

Todas mis cátedras correspondían al área de teoría musical. En 1986 me gané la plaza, pero solamente estuve 6 meses en esa posición. Fueron igual muy importantes porque logré solicitar que los “peores” alumnos me fueran asignados. Así pude demostrarles que estaban totalmente equivocados tanto en su enfoque pedagógico como metodológico, y que el estatuto epistemológico de la carrera de música necesitaba reconsideración.

Los parámetros de entrada eran demasiado exigentes entonces... ¿Por eso tan pocos estudiantes de nivel superior?

No correspondían a la realidad ni a las necesidades mismas de Colombia. Como de costumbre, las universidades siempre han trabajado a espaldas de la realidad social en una nube completamente alejada de las necesidades mismas de un desarrollo social y de una vivencia contextual y cultural.

¿En algún momento de la historia del conservatorio se generó un cambio radical alrededor de ese paradigma? ¿O se ha pretendido hasta ahora mantener una fidelidad al modelo que históricamente fue adoptado por la institución?

No, el conservatorio ha tenido grandes cambios en su historia. 1986 fue un año importante en ese sentido, pero poco más tarde, la presencia de Ellie Anne Duque en la dirección del Conservatorio ayudó por lo menos a remover ese *curriculum*. Una vez caducó dicho programa en el conservatorio, se trató de copiar el modelo de Indiana University, y fueron traídos algunos de los textos que se utilizaban en esa universidad. Se hizo entonces una reforma en el conservatorio que fue muy positiva en muchos aspectos pero que todavía estaba bastante descontextualizada de la realidad, aunque más cercana que el modelo anterior. Sin duda el conservatorio ha mejorado...

Cuando salí de la Universidad de los Andes como ingeniero, me di cuenta de que había cursado una carrera en un sitio muy sólido, muy serio, de una gran estructura tecnológica y de un reconocimiento internacional muy alto. Sin embargo, alrededor de la educación musical de Bogotá, me di cuenta que no había ningún estatuto epistemológico que pudiera soportar realmente una carrera. El conservatorio de la Universidad Nacional proponía un programa de educación superior en música, pero para mí era claro que nadie tenía idea en Colombia de cómo formar un músico profesional. Yo tampoco sabía, pero sabía que así no era. Lo único que sabía era que la forma en que el conservatorio se estaba orientando, siendo la única institución supuestamente seria, estaba totalmente equivocada. No había una buena metodología para abordar la música como arte y como ciencia.

En vista del panorama de la educación musical en la ciudad, empecé a buscar la manera de irme. Como en el conservatorio no me enseñaban nada, opté por tomar otros cursos de diferentes áreas... Llegué incluso a tomar anatomía en la Facultad de Medicina, cursos de pedagogía... Había cosas muy buenas dentro de la Universidad Nacional y por eso me involucré en todo lo que pude. Alrededor del año 1972, decidí que no iba a perder más tiempo en el conservatorio. Cuando llegó el momento de presentar los exámenes finales, yo les dije a mis profesores: ¡Ustedes no me enseñaron nada!

Entre las únicas personas que realmente me enseñaron estaba el Maestro Olav Roots, director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Yo estaba estudiando dirección con él. Otros cursos muy interesantes los tomé con Carmen Barbosa. A ellos les presenté los exámenes y los demás me calificaron con 0 en todo. Así me retiré del conservatorio.

¿Esto quiere decir que nunca llegó a titularse en el Conservatorio?

No, no aprendí nada de fondo, nada serio; lamentablemente había una crisis muy violenta en el mismo conservatorio. En la cátedra de piano, por ejemplo, llegué a tener solamente dos clases en todo un semestre. Es decir, ¡una situación totalmente absurda! Yo decidí retirarme. Seguí en forma autodidacta como había hecho antes...venía un profesor, y tomaba una y otra clase. Con ese sistema autodidacta

preparé algunas obras importantes para luego postularme a conservatorios extranjeros. En ese momento hice lo posible por buscar una beca internacional. Solicité una beca de Francia.

Recuerdo que un día estaba estudiando un concierto de Beethoven en una sala del conservatorio. Había otro piano atrás y mientras tocaba me percaté que alguien se sentaba a acompañarme en el otro piano con la parte de la orquesta. No me detuve, hasta que al final me di cuenta que era el maestro Roots. Le dije: «¡Maestro, qué vergüenza!» Y él me respondió: «No... ¡muy bien! Muy bien... pero Beethoven no se toca así». Entonces me enseñó y me invitó a un concierto didáctico que se daría ese sábado con la Sinfónica Nacional. Ese sábado llegué al evento y justo ese día entró en remodelación el Colón y no se llevó a cabo el concierto, pero el maestro Roots me dio una carta de recomendación dirigida a la Embajada de Francia.

Me sirvió para solicitar la beca y la gané pero, faltando una semana, Monsieur Pierre me llamó y me dijo: «*Monsieur Zorro, c'est dommage! Je suis désolé!*» Me explicó que había una estudiante en Moscú que necesitaba la misma beca y tuvieron que asignarle a ella la plaza. Esta niña, cuyo nombre no voy a decir pero es una magnífica amiga mía en este momento, logró poco después que le renovaran la beca de Moscú. ¡Se perdió entonces la beca de Francia! Nadie se la llevó. Ni ella ni yo.

En ese momento yo trabajaba en algunos proyectos culturales y dirigiendo coros. A eso me había dedicado por mucho tiempo y me iba bastante bien. Empecé a trabajar con el Icetex, dirigiendo su coro y otros programas culturales. Los amigos del Icetex que manejaban las becas me dijeron: «Aquí tenemos todos sus papeles. Hemos firmado este año un convenio con la Unión Soviética». Anteriormente, sólo viajaban a la URSS los estudiantes vinculados con el Partido Comunista o a través de los sindicatos, pero todavía no había una línea directa para estudiar allá. A partir del nuevo convenio, el Icetex empezó a administrar estas becas.

Yo respondí negativamente. No me interesaba ir a Moscú, ni aprender un idioma que probablemente nunca usaría de nuevo en mi vida. Dada mi respuesta, yo asumí que el Icetex nunca había metido mis documentos en la convocatoria, hasta que un día recibí una llamada de la Embajada de Rusia. Yo no tenía ni idea de qué se

trataba. Me informaron que tenían mis papeles solicitando la beca. Me quedé callado...

Me dijeron: «Por su edad, es imposible que le demos una beca para ir a estudiar a Moscú, pero esta carta del maestro Roots, a quien conocimos y sabemos quién fue, es suficiente credencial para que le demos a usted la beca». Esa carta fue la que me abrió las puertas de Rusia.

Faltaba muy poco para viajar a Moscú. En principio, dudé muchísimo de aceptar pero, efectivamente, viajé en el año 1974. Viajamos unos cincuenta estudiantes de diferentes áreas, y el Icetex me pidió el favor de que yo fuera el encargado de guiar a los estudiantes hasta llegar a Moscú. Yo era el único estudiante del área de música, y por lo tanto el primer becario del convenio para esta disciplina.

Llegué en Septiembre de 1974 y comencé mi formación en el año preparatorio. Antes de eso, venían de Latinoamérica unos sesenta estudiantes aspirando a entrar al Conservatorio Tchaikovsky. Se requería de un examen de ingreso, y tuve la suerte de ser uno de los dos únicos seleccionados entre el grupo de sesenta estudiantes. Conmigo ingresó un costarricense llamado Edwin Marín.

¿Esto quiere decir que el aval de la Embajada de Rusia en Colombia servía apenas para aspirar a la admisión?

Sí. La oferta de la Embajada no garantizaba el ingreso al conservatorio. Muchos de los estudiantes que llegaban a estudiar música pretendían ingresar a la institución, pero algunos tenían un nivel muy bajo. A esos estudiantes les recomendaban más bien tomar clases de Balalaika en alguna escuela de cultura de Kiev o de otras ciudades... (Risas)

Yo creo que corrí con mucha suerte porque realmente no estaba preparado para un examen así. Solicité la beca para dirección coral pero, al parecer, el nivel de piano les gustó. Toqué unos estudios de Chopin y la Fantasía Cromática de Bach, entre otras obras. Me dieron la opción de estudiar ambas áreas, dirección y piano, pero también estaba muy interesado en la parte de teoría. Aunque mi nivel de teoría era bajo, logré

que me incluyeran en los grupos de estudiantes rusos y no en los de extranjeros. Si hubiera estado en los de extranjeros habría sido muy superficial el nivel de estudio teórico.

En el programa del conservatorio, ¿los estudiantes debían estar involucrados en proyectos de investigación musical?

No. El concepto de investigación dentro de los conservatorios es muy occidental. En el conservatorio Tchaikovsky, el campo de estudio de la teoría está bastante mezclado con el de la musicología. No es tan separado como en otros países donde parecen dos áreas distintas.

¿Durante cuántos años estuvo usted inscrito en el conservatorio?

Cinco años. Entre 1974 y 1979. En 1977 me presenté al concurso que conmemoraba los sesenta años de la Revolución Socialista. Yo obtuve el primer puesto del concurso; se realizó en el Teatro Bolshoi. Fue una experiencia que definió mejor mi perfil en el campo de la dirección. Mi interés en la dirección sinfónica estuvo siempre muy ligado al de la dirección coral y al piano.

¿Qué sucedió después de su experiencia formativa en Moscú?

Cuando salí de Moscú en 1979, viajé a París. Había una situación complicada en París por una crisis de profesorado. La situación era muy inestable...yo estudiaba en la *École Normale de Musique*. En ese momento estaba viviendo en París el maestro colombiano Rafael Puyana Michelsen. En una conversación con él, le comenté que en París no encontraba un profesor que valiera la pena, y me dijo que efectivamente era sí. Me sugirió que me fuera a estudiar con Rosa Sabater en Friburgo. Con ella preparé el Concurso Schubert, aunque nunca me presenté. Sabater fue una experiencia maravillosa, así que el campo de la dirección quedó temporalmente en *stand-by*.

Hablemos un poco sobre su gestión como educador musical a partir de su regreso a Colombia.

En 1980 regresé a Colombia y comencé a trabajar con algunos alumnos. Me fui entusiasmando con la idea de darles algunas clases, pero después de unos meses me enfrentaba a una incertidumbre: regresar a Alemania o quedarme en Colombia. Surgió una situación interesante... Jaime Guillén y su amiga María Teresa habían trabajado con un fabuloso coro en el municipio de Tocanzipá. Fui invitado a dirigir el coro, pero tenía en principio mis dudas sobre trabajar con aficionados. Después de un tiempo de insistencia, escuché una grabación de lo que estaba preparando el coro. Era nada menos que el *Réquiem* de Antonio María Valencia, que para mí es la obra más importante escrita para repertorio coral antes de 1950 en América Latina.

Me enamoré del proyecto y quise terminar de montar el *Réquiem*. Los muchachos del coro venían de un contexto marginal, y gracias al apoyo de Bienestar Familiar les fue otorgada una casa en el Barrio Egipto de Bogotá. Teniendo a los muchachos en la ciudad, aproveché para que ensayaran todos los días al Teatro Colón durante unos tres meses. Muchos de esos niños casi no sabían leer o escribir, pero aprendieron en medio del trabajo coral y desarrollaron tesituras de niveles extraordinarios

Cuando consideramos que estaban bien preparados, hicimos una gira por las ciudades más importantes de Colombia y finalizamos en Ibagué. Fue un éxito maravilloso. Hay una reseña que escribió Otto de Greiff sobre ese concierto. En esa oportunidad nos programaron para el final del concierto, como a las 11 de la noche, después de tres réquiems más. Como éramos el cuarto réquiem, pensábamos que después de los tres primeros ya la sala estaría desocupada. Dirigí el coro y, cuando terminamos después de 45 minutos, hubo un silencio sepulcral... Pensé que se había ido la gente, hasta que todo el público se levantó en aplausos y en una algarabía impresionante. Estaba como jurado un representante del canal RAI de la televisión italiana. Subió saltando al escenario y me felicitó diciendo que había valido la pena viajar miles de kilómetros para escuchar una obra tan monumental.

Cuando terminamos esa gira y volvimos a Bogotá, pensé que sería injusto si el trabajo de estos niños terminara en ese punto. Necesitaban un nivel de profesionalización. Muchos eran niños de la calle, aunque también había una mezcla con muchachos de toda condición social. Quise entonces crear una escuela con ellos y profesionalizarlos. Así nació la idea de una escuela de música en Colombia. Estamos hablando de los meses de Febrero a Abril de 1980.

Tomé la determinación de fundar la escuela alquilando una casa en la Calle 170. No tenía una infraestructura adecuada y yo no tenía ninguna base económica para remediarla. Me quedé sin un peso y pensaba que me meterían a la cárcel porque no tenía ni para pagar el alquiler de la casa. Fue en ese punto cuando apareció una nueva figura muy importante, el señor Gustavo Mateus Cortés, en ese momento director del Instituto de Cultura de Boyacá. Él era amigo de Alberto Upegui.

Upegui le dijo a Gustavo que yo acababa de llegar de Rusia y le planteó llevarme a la Academia Boyacense de Música. Así como pasó en Tocanzipá, ahora me llamaban de Tunja todos los días. Yo en principio no quería radicarme en Tunja, pero tras un período de insistencia quise proponer que hiciéramos una escuela de verdad. Mi reacción fue: «Acabemos con esa academia de Tunja que no sirve para nada, y hagamos algo mejor. Si me lleva a mí, tiene que llevarse a los 40 niños». Gustavo Mateus dijo que sí. Les preparó vivienda y los niños se trasladaron desde Bogotá. Así nació en 1980 la Escuela Superior de Música de Tunja.

3.2. Entrevista con Mauricio Cristancho, Director del Departamento de Música de la Universidad Sergio Arboleda (Jueves 8 de Marzo de 2012)

Maestro Cristancho, usted es reconocido en Colombia como uno de nuestros violinistas más destacados y como fundador de la escuela de música que hoy pertenece a la Universidad Sergio Arboleda. Hablemos, en primera instancia, de sus primeros acercamientos a la música, remontándonos a su infancia.

Inicialmente, podría decir que mi atmósfera familiar fue muy positiva y amplia en cuanto al arte se refiere, y sobre todo a la música. Mi padre [Francisco Cristancho Camargo] era compositor, arreglista, trombonista y guitarrista. Mi hermano también era músico y mi madre actriz de teatro. Ella fue una de las primeras damas del cine sonoro en Colombia. Se llamaba Sofía Hernández y participó en películas como *Cosas de gracia* alrededor de 1939. También mi círculo familiar fue abierto en cuanto a las decisiones que los hijos quisieran tomar. En mi infancia, sin embargo, a pesar de esos estímulos musicales que tenía a mi alrededor, no fui yo quien tomó la decisión debido a otros intereses propios de un niño: jugar al fútbol, ir a las fiestas...no me preocupé por estudiar a muy temprana edad.

¿Cuándo comenzó entonces su educación formal en música?

Teniendo unos once o doce años de edad me empecé a interesar por la música. Probé con el trombón, la trompeta y la guitarra con profesores particulares y algunos del conservatorio, hasta que finalmente, en unas vacaciones decidí que quería estudiar violín. Mi padre habló con Ernesto Díaz, violinista de la Sinfónica, y me propuso que, si me gustaba, podía empezar a estudiar con él. Empecé a combinar el colegio con mis estudios de música. Sin haber sido un *nerd*, era uno de los mejores estudiantes. Ponía atención y tenía los primeros puestos. Cuando empecé a estudiar violín seguí teniendo buenos resultados escolares.

¿Venía desde su adolescencia contemplando la idea de seguir profesionalmente una carrera de música?

Inmediatamente, no me dediqué cien por ciento a la música. Entré a la Universidad Nacional a estudiar Ingeniería Química. Influyó la situación económica, pues la vida de hogar era un poco apretada. Mi hermano estudiando música, mi padre también... sentí la necesidad de buscar una carrera que tal vez proyectara mejores recursos económicos.

¿Cómo mantuvo, en medio de esas circunstancias, su relación con el violín?

Cuando tenía dieciocho años, abrieron una convocatoria en la Orquesta Sinfónica Nacional. Había unas vacantes para violines. En 1965 preparé el concurso y fui admitido, dejando así la Ingeniería Química pero continuando con mis estudios en el conservatorio. Empezó una etapa enriquecedora, aunque muy fuerte. La sinfónica estaba constituida, principalmente, por músicos europeos que habían venido desde de la guerra. La dirigía el Maestro [Olav] Roots, quién además fue mi profesor de orquestación, instrumentación y dirección.

Siendo joven me atrevía a todo y aprovechaba cada oportunidad. Comencé como último violín, y poco a poco llegué a los primeros violines. Esto me enseñó mucho. Alex Tovar tocaba en la sinfónica. El tenía un problema visual y lo ponían solo en el atril. Al subir a los primeros violines, tuve que compartir atril con él, lo que me sirvió muchísimo porque, cuando él se acercaba para poder ver la partitura, la tapaba totalmente. Tan pronto se alejaba, yo tenía que aprender unos cuantos compases rápidamente para seguir la música antes de que me volviera a tapar.

Así seguí ascendiendo, hasta que llegué a ser concertino asistente y concertino asociado. Duré en la sinfónica doce años, entre 1965 y 1977. Mientras tanto, aprovechaba también cualquier oportunidad para estudiar por fuera. Entre 1967 y 1968, tuve una experiencia muy enriquecedora. En ese entonces tocaba en la Orquesta de Cámara del Conservatorio, dirigida por Luis Biava. Él obtuvo un puesto en Estados Unidos y me encargó, de un día para otro, que dirigiera un concierto. Estando un año allá, tuvo la oportunidad de dirigir la Orquesta de Washington, me recomendó como violinista y pronto me enviaron un contrato para tocar en su orquesta. Tuve, sin embargo, un problema con el tío Sam. Estábamos en plena Guerra de Vietnam. Yo tenía unos veintiún años, era latino y residente, es decir que estaba perfilado para ser

enviado directamente al Servicio Militar y a Vietnam. Para evitarlo, me vi obligado a regresar a Colombia.

Estamos, entonces, acercándonos a la década de los setenta. ¿Qué venía por delante en su formación dentro y fuera de Colombia?

En 1970 se me presentó otra oportunidad espectacular. Pasó por aquí la Camerata Bariloche y la escuché en el auditorio de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Quedé absolutamente enamorado de esa orquesta. Era una orquesta a nivel de *I Musici*. Terminó el concierto y fui a saludar al maestro [Alberto] Lysy, quien comentó que al día siguiente realizaría unas audiciones en el Hotel Cordillera. A las 8 a.m. estaba yo en el hotel. Gané con mi profesor y otros dos compañeros colombianos la oportunidad de tomar un curso en Bariloche. Llegué a Argentina y tuve otra audición para ser parte de la Camerata, pero no me escogieron. Aun así aproveché mucho el curso, y unos dos días antes de terminarlo, pude presentar una última audición y el maestro Lysy me dijo: «nos acompañas a unos conciertos que tenemos en Punta del Este y en Mar del Plata».

Presentamos los conciertos y, volviendo de ellos, hubo unas palabras de Lysy que hasta me hicieron llorar de la emoción: «Che, ¡no vas a poder recorrer el mundo con esa maleta tan grande!». ¡Eso quería decir que me llevaría a una gira mundial! Llamé a pedir permiso a la Sinfónica Nacional, y el maestro Roots se portó muy bien. La gira era realmente mundial: América, Asia y Europa. No he conocido un violinista con más talento que Lysy. Aproveché ese año y aprendí muchísimo, aunque no recibí clases formales todas las semanas, como sucedía acá en el conservatorio...

¿En algún momento, dentro de esta historia, usted había llegado a titularse como músico profesional?

No... ¡Querían graduarme en el Conservatorio! No digo nombres, pero querían darme el título porque hacía quince años que no graduaban a nadie, pero yo no quise. No consideraba que mereciera recibir ese grado así. Había cursado unos veinte o veintiún semestres. Ese año lo disfruté y aprendí muchísimo tocando, pero sobre todo

escuchando a los grandes maestros que tocaban ahí, de las clases magistrales y de todo lo que pudiera aprovechar.

En 1972, se presentó otra oportunidad de estudio. Me admitieron en un curso de verano convocado por el maestro Henryk Szerynk (polaco-mexicano) en Ciudad de México. Era un curso de altísimo nivel. Francamente, ¡era el mejor violinista del mundo! Tomamos el curso unos doce o trece estudiantes de muy alto nivel... ellos, no tanto yo. Yo tenía cierto nivel y eso también me sirvió. También Dios me favoreció con que hice una amistad con el maestro Szerynk. Él me decía su hijo colombiano. El maestro Lysy también. En una ocasión, celebrándole los setenta años al maestro Menuhin, me presentó como su nieto. Sentimentalmente sí, me consideré hijo tanto del maestro Szerynk como del maestro Lysy. Desde el punto de vista sentimental, romántico...

Pasemos a hablar de su intervención en la educación musical. ¿Comenzó también a partir de su interacción con estos maestros?

Sí. Szerynk vino a tocar aquí y traje también a Lysy para que impartiera cursos. Fuimos a Zipacón, por ejemplo... Después de algunos años Lysy me empezó a llamar ya como profesor. Fui varios veranos a dar cursos hasta el año 2009. En ese año fui a España a hacer un convenio y después a Suiza, donde él estaba bastante mal por su cáncer de próstata. Ahí tuve que reemplazarlo porque él ya no podía dar todas las clases. Reemplazar es un decir, porque yo no me atrevería a reemplazar a Lysy como violinista. Esto fue en Julio y él falleció en Diciembre.

Usted había fundado su propia escuela, sin embargo, varios años atrás en Bogotá. ¿Cómo nació ese proyecto y quienes estaban involucrados?

Alrededor de 1972, nació la idea de fundar una escuela acá. Mi relación con mi hermano Francisco es excelente. Somos personas muy distintas pero musicalmente nos entendemos muy bien. Él propuso que hiciéramos unas clases los sábados en la tarde, de guitarra, de tiple y de algo de licor. Eso terminaba en fiesta... Desde 1974 ya me hice cargo como director de la escuela y empecé a tratar de ponerle un poquito de orden. No sólo con respecto a las asignaturas (solfeo, entrenamiento auditivo, etc.),

sino también a los instrumentos. Yo estaba casado con Ruth Marulanda, entonces ella impartía piano, yo violín y mi hermano las materias teóricas. Luego, se nos ocurrió que la guitarra no fuera solamente un instrumento para tocar serenatas, como era considerada en esa época. Le pedimos al maestro Ramiro Isaza que impartiera clases de guitarra clásica e hizo una labor muy importante; y así, poco a poco fuimos organizando el programa y el orden administrativo.

Llamamos a la escuela Centro de Orientación Musical “Francisco Cristancho Camargo”, en homenaje a mi padre, quien todavía vivía. Alcanzó a ver parte de la escuela, pero no fue él quien la inició. En principio nació como una escuela de música popular, resultado de las tertulias del año 72. Teniendo en cuenta que yo mismo había sido testigo de ciertas dificultades aquí en la enseñanza, con las que no estaba de acuerdo, pensé que debía compartir de otra manera lo que había aprendido desde mi formación.

¿Había un rango de edades?

No, cualquiera podía ingresar, desde niño.

¿Desde cuándo se incluyó en el programa la cátedra de Historia de la Música?

Alrededor de 1980. La cátedra la impartía la profesora Anne Marie Rostrom, quien nos colaboró hasta su muerte el año pasado, y a quien tú estás ahora reemplazando.

¿Fue una cátedra que se mantuvo vigente desde su primera apertura?

Se puede decir que sí, pero con mucha dificultad. Si nos vamos a esa época, las personas se acercaban a la escuela únicamente porque querían aprender un instrumento y punto. Nosotros les obligábamos a estudiar solfeo, pero ellos querían aprender a oído. Por eso inicialmente les ofrecíamos cursos de apreciación musical, para luego llevarlos a tomar clases de historia, aunque si hablamos de porcentajes en términos de intensidad horaria, estas asignaturas no sobrepasaban un 5% del *pensum*.

¿Tiene usted conocimiento sobre cómo funcionaban este tipo de asignaturas en otras universidades?

Cuando esta escuela inició, las únicas dos escuelas de música organizadas eran el Conservatorio de la Universidad Nacional y la Universidad Pedagógica. No había nada más. Yo me atrevo a asumir que, gracias a que en esta escuela se abría un campo nuevo y surgían unas propuestas novedosas, las otras universidades empezaron a preocuparse también por abrir esos espacios en sus programas.

Ahora, un postulado nuestro que quizás llamó la atención y que sigue siendo válido es que invitamos a nuestros estudiantes a que traten de aprender las cosas bien, independientemente del género. No por ser las cosas populares tienen que ser malas, y no por ser eruditos todo es bueno. Lo que importa es la calidad y hacer las cosas lo mejor posible. Desde una guabinita, un torbellino, hasta un Mahler y los conciertos más demandantes.

¿Tuvo como referente algún modelo de otra escuela? ¿Algún paradigma a seguir?

No. Cuando te estaba contando de mi trayectoria, te decía que recibí experiencias de muchas escuelas. Lo de Lysy, viene de la escuela de Menuhin. Lo de Szcerink, de escuela polaca. Por decirte algo, con la Camerata Bariloche coincidíamos con el maestro Lysy en que hacíamos cualquier tipo de música pero, si no resultaba, poníamos los atriles en la plaza de un pueblo de Italia y empezábamos a tocar tangos y bambucos. Entonces, ahí sí salía la gente. Y ya con el público, nos poníamos a tocar música barroca, renacentista...

Precisamente, una de las medidas con las que nunca estuve de acuerdo en la época fue la de importar las metodologías, como cuando se importa un carro. Sin desconocer que eran metodologías excelentes, el problema radicaba en que las escuelas no se preocupaban por adaptarlas a las necesidades nuestras. Y entonces, eso creaba unas confusiones tremendas. Yo fui testigo de esto; no personal, pero sí a través de mis compañeros que estudiaban entre diez y doce años en el conservatorio. Se daban cuenta de que sabían mucho, pero no les servía para nada porque el medio no tenía campo para eso. Me acuerdo de un tubista; no es que tuviera mucho talento,

¡pero el señor estaba esperando que el único tubista de la sinfónica se muriera para poder comer!

El otro punto es que nos formaban a todos para ser exclusivamente concertistas. El futuro consistía en ser concertista y dar conciertos por todo el mundo. Quienes no pudimos, ¿qué hacíamos? Terminar tocando en mariachis, etc. Se traumatizó mucha gente.

Desde que nació su propia escuela, ¿cuáles han sido los cambios más significativos que usted ha tenido que implementar para contrarrestar esa problemática?

Ha sido un camino lento, pero organizado. Sin cambios ni saltos bruscos. Ha sido un proceso de aprendizaje, de prueba de acierto y error. Te pongo los ejemplos de nuestros materiales de solfeo. Los hemos hecho nosotros y los hemos probado: esto sirve... esto no... Lo hemos hecho de una manera modesta, pero muy honesta. El hecho es aterrizar las necesidades reales de los muchachos. Que los muchachos salgan con una formación profesional y digna. Ahí está la conexión con la universidad, por el lado de las humanidades y de la formación integral. En la universidad dicen que tenemos una metodología nuestra. La “metodología Cristancho”, aunque yo no voy tan lejos con el nombre. Los muchachos que han salido de nuestro programa se han desenvuelto en muchos aspectos, dentro y fuera de Colombia.

¿En qué momento pasa el Centro de Orientación Musical “Francisco Cristancho Camargo” a formar parte de la Universidad Sergio Arboleda?

Antes de vincular la escuela a la universidad, ofrecíamos títulos de “educación no formal”, o lo que ahora se llama “educación para el trabajo”. Las conversaciones con la universidad comenzaron en el año 2005 y el convenio se firmó el 25 de Julio de 2007.

¿Por qué esa universidad y no otra?

Partiendo del Centro de Orientación Musical, queríamos desarrollar un plan de estudios más exigente. Insistir en incorporar estudios de inglés, en humanidades, etc. Tuve que hacer las veces de director y gerente. Yo no sé de eso, pero lo aprendí en el camino. La parte económica fue muy dura en la escuela. Tener que endeudarme con los bancos para pagar a los profesores sus horas de clase... Una de las personas que me asesoraba era profesor de la Universidad Sergio Arboleda, y me comentó que allá estaban interesados en una escuela de música. Después, me enteré de que habían recibido propuestas de otras escuelas. Fui con mi plan de estudios, se lo mostré y el rector dijo: «esto es exactamente lo que necesitamos».

¿Cuál cree usted que pudo haber sido el criterio? Qué diferenciaba a esta escuela de otras propuestas?

Por un lado, nuestros resultados. Estamos de acuerdo en que las personas deben ser gente, y después músicos. Nuestro espectro es amplio. Ni una escuela estrictamente clásica, ni estrictamente popular. Eso les llamó la atención.

Desde que se vincula la escuela a la universidad, asumo que hubo nuevos requisitos para obtener el título. ¿Entraba en ellos la investigación?

Sí, y ha sido un trabajo muy fuerte para nosotros. Tenemos el material. Hemos hecho trabajo de campo, pero hace como veinte años. Tuvimos alrededor de 1984 un Departamento de Investigación Folklórica, pero desafortunadamente no somos expertos en el área, y el proyecto duró unos tres años. No tenemos ni idea de la parte científica. Lo dirigía Octavio Marulanda. Fue profesor, impartía sus clases y organizaba los viajes de campo. Nunca se publicó ni se procesó su trabajo. Alcanzamos a trabajar con temáticas como las cuadrillas de San Martín, el primer Festival de bandola llanera, los vestigios del torbellino bailado, y estudios sobre la guabina de Vélez y del sector cundi-boyacense de Tibirita y Manta. Conservamos registros musicales y entrevistas, que alcanzaron a ser parcialmente sistematizados por el maestro Mauricio Lozano. También estuvieron involucrados Ricardo Márquez y Luis Fernando Cardona. Desde eso hasta ahora, ha habido un lapso en materia de investigación. Estamos empezando a fortalecer este tipo de trabajos con las monografías de grado que exigimos a nuestros estudiantes. A Dios gracias, muchos de

estos proyectos de grado se han convertido en proyectos de vida. Nuestra intención es que nuestros estudiantes sigan transitando ese camino.

3.3. Entrevista con Carolina Santamaría Delgado, Etnomusicóloga (PhD) y Directora del Área de Historia de la Música y Musicología de la Pontificia Universidad Javeriana (Lunes 26 de Marzo de 2012)

Hablemos sobre sus introducción al campo de la Etnomusicología. Siendo un campo académico prácticamente inexistente en las universidades colombianas, ¿cuál fue su primer acercamiento al mismo?

La verdad es que, inicialmente, fue pura casualidad. Desde pequeña yo venía estudiando música, cataba en un coro, luego aprendí guitarra y piano. Llegué a la Universidad Javeriana con la intención de tomar los cursos libres que ofertaba, cuando la música todavía no estaba consolidada como una carrera. Yo tocaba piano pero me costaba mucho trabajo, y siempre me había interesado mucho la historia. Terminé estudiando clavecín, con el fin de incorporar la música y la interpretación, pero además la parte histórica que me parecía muy importante. Aquí había clavecinistas, aunque no vinculados a la universidad, y tuve dificultades porque la persona con quien yo estudiaba dejó de impartir clases. Seguí, sin embargo, estudiando música antigua.

¿Esta época coincide con el momento en el que la Universidad Javeriana comenzaba a organizar su carrera de música?

Sí. El programa nació en 1991. Para quienes habíamos hecho cursos libres, que existían desde 1985, había un proceso de homologación. Eran tres o cuatro cursos que podían tomar personas de todas partes. Yo tenía, por ejemplo, compañeros que venían de haber terminado sus carreras de música en la Universidad Pedagógica.

Completé entonces el programa de la Javeriana, pero aún tenía la preocupación sobre lo que haría después. Me interesaba la parte de interpretación, pero me asustaba a la vez. Me sentía más cómoda con el clavecín porque se prestaba para tocar como

acompañante, pero no tenía muchas herramientas de bajo continuo. Estuve divagando un poco, pensando lo que quería hacer y volvió mi interés por la historia. Me llamaba la atención la memoria, lo que tiene uno en la oreja con respecto al ambiente cultural en el que uno ha crecido. Esa relación entre memoria e historia, pensando en América Latina, fue mi motivación. No necesariamente lo europeo.

¿Había tenido contacto con musicólogos o investigadores relacionados con el campo en el país?

Sí. Marcela García⁴¹⁴ y Beatriz Goubert⁴¹⁵, pero nunca me senté a hablar detenidamente con ellas. Envié mis solicitudes y me fui a estudiar a Estados Unidos en Pittsburg, pero sin saber nada de la musicología o la etnomusicología. Quería profundizar en historia.

¿Cómo funcionaba la cátedra de historia de la música aquí, antes de partir?

Era un componente sólido. Tomé clases, unas más interesantes que otras, con un par de personas. Todo lo que tenía que ver con repertorio antiguo, hasta Renacimiento, lo trabajé con Alejandro Zuleta, quien trabaja como director de coros pero está muy involucrado con el área.

Hablemos de tu formación en Etnomusicología desde que llegaste a los Estados Unidos.

⁴¹⁴ Marcela García es también una de las figuras más destacadas en el área de historia de la música a nivel universitario. Egresada de los programas de la Universidad Pedagógica y de la Universidad Javeriana de Bogotá, García se especializó en el área gracias a una beca Fullbright que le permitió recibir el título de Maestría en Historia de la Universidad de Oregon (1992-1994). Regresaría posteriormente a la misma institución para completar su Doctorado en Historia y Teoría de la Música (1996-2002), con una tesis fundamentada en procedimientos de transcripción y análisis del *Ciclo de Magnificats en los ocho tonos* del compositor Rodrigo de Ceballos. Actualmente se desempeña como profesora de la Universidad de Los Andes en Bogotá. (Información consultada en Colciencias el 14 de Junio de 2012):

http://201.234.78.173:8081/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0000991210

⁴¹⁵ Beatriz Goubert es Antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia, con Maestría de Louisiana State University (1996-1998). A lo largo de su trayectoria académica, ha vinculado sus estudios de Antropología con temáticas relacionadas con músicas populares y folklore, e impartió las cátedras de Historia de la Música en Colombia y en América Latina en la Universidad Javeriana entre 1999 y 2002. (Información consultada en Colciencias el 14 de Junio de 2012):

http://201.234.78.173:8081/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0000241164

Fui a la Universidad de Pittsburg a través del Centro de Estudios Latinoamericanos. Eso era lo que me interesaba: tomar asignaturas que tuvieran que ver con América Latina. También había contemplado otras universidades. Una era la Catholic University, porque también tienen un énfasis en América Latina. Lo mismo se puede decir de Arizona. Ése era el criterio principal para escoger mi programa.

¿Qué destacas del programa específico de Pittsburg?

Yo creo que lo que más me llamó la atención fue entrar en contacto con gente que trabajaba con América Latina desde otras perspectivas. Me di cuenta que no era el fuerte de la escuela de música. Por ese lado no fue tan importante, sino por el del Centro de Estudios Latinoamericanos. Pude conocer a gente muy interesante como Jesús Martín Barbero y Santiago Castro. Fue el sitio donde conocí a los latinoamericanistas. Inicialmente realicé dos años de maestría, y luego me dieron la opción de hacer el doctorado.

¿Cuáles fueron los principales proyectos de investigación realizados durante esa formación?

En el programa de maestría estaba muy interesada en la relación entre la identidad y la televisión. En esa época estaba en pleno auge la telenovela colombiana *Yo soy Betty, la Fea*. Me parecía muy interesante cómo, entre los estudiantes colombianos, uno de los elementos que nos unía era la telenovela. Descubrí que Jesús Martín Barrero había escrito sobre la novela latinoamericana. En principio quise trabajar con dos novelas colombianas: *Café* y *Escalona*. Por exceso de tema, me quedé sólo con *Café*. Estudié cómo la música que estaba retratada ahí incluía principalmente rancheras, boleros y tangos, que no es música colombiana pero que representa en gran parte la identidad musical del Eje Cafetero. Era, además, muy interesante la historia de lo nacional, la identidad detrás del café. Tenía muchas ideas pero estaban un poco en desorden; por eso no resultaron publicaciones de este trabajo. Tenía demasiadas ideas y me costó mucho concretar el tema del melodrama.

Luego, durante el doctorado, pasé a otro tema relacionado. Me interesó estudiar lo que sucedió con la industria discográfica paisa alrededor de los años cincuenta:

¿Qué sonaba en Medellín y en la Zona Cafetera para que, cuando aparece la industria discográfica, la mayor producción fuera de boleros y tangos? Terminé trabajando el tema de estos dos géneros foráneos, más un género local que era el bambuco. Las dinámicas de consumo que se dan entre los años treinta y cincuenta en Medellín. Creo que ésa es la raíz de la cual va a salir toda la industria musical que venía por delante.

¿En este caso sí resultaron publicaciones?

Sí, parte de esta investigación está relacionado con el contenido de mi artículo sobre el bambuco y los saberes mestizos. También publique otros dos artículos, uno sobre el bolero en *Signo y Pensamiento*, y otro sobre tango en *Musical Quarterly*.⁴¹⁶

¿Qué vino después de esta tesis, en materia de investigación?

Cuando yo terminé el doctorado, regresé a Colombia y me estrellé un poco con la realidad. La escuela de la Universidad Javeriana seguía muy pensada como una escuela de música donde se educa intérpretes. Tuve tentaciones de volver a Estados Unidos, porque pensé que aquí no se sabía ni cómo abordar la investigación musical, ni había redes de conocimiento. Tuve que hacer una propuesta para diseñar un mecanismo de investigación. Estamos hablando del año 2005, y nadie estaba haciendo investigación musical en la universidad. Terminé así metida en el Consejo de Facultad. Yo me había ido con una beca Fullbright, y era mi compromiso volver a la Universidad. La Javeriana fue muy generosa y me dio los espacios para empezar a abrir esos campos. Se juntaron varias cosas. Estaba, por ejemplo, ACOFARTES⁴¹⁷, que también estaba trabajando el tema de investigación, y además el proceso de acreditación de las universidades exigía que las facultades incluyeran este componente.

¿Desde cuando venía fortaleciéndose este interés por la investigación en artes en Colombia?

⁴¹⁶ Para las referencias completas de estas tres publicaciones, v. Bibliografía.

⁴¹⁷ Asociación Colombiana de Facultades y Programas de Artes.

Esto comenzó desde el año 2002, que es cuando empieza a surgir todo el Sistema de Ciencia y Tecnología de Colciencias. En ACOFARTES se dieron varios encuentros, y decidimos hacer uno nacional en 2007 para juntar a varios especialistas y llevar a cabo una convocatoria. Ése fue el encuentro que se hizo en Abril de 2007. Golpeando puertas y trabajando en proyectos con personas de la Biblioteca Luis Ángel Arango, llegaron a involucrarse muchas personas. Fue satisfactorio ver que el interés por la investigación no era un capricho de un par de personas, ni tampoco una imposición del sistema, sino que había muchos interesados. Desafortunadamente eso no perduró, porque la misma ACOFARTES no ha tenido mucha continuidad. Se ha convertido en un ente político. Fue interesante en la medida en que empezamos a crear unas pequeñas redes que facilitaron la posibilidad de conocernos.

¿Quiénes han sido las personas más influyentes en el campo de la investigación musical?

Yo destacaría a Carlos Miñana; me parece que es una persona fundamental. No solamente tiene una tradición muy extensa, sino un respaldo académico sobresaliente. Para mí es el más importante en el área. Hay otros musicólogos como Egberto Bermúdez. Egberto tiene un conocimiento muy amplio pero desafortunadamente no ha sido muy generoso con él. Eso hace que muchas veces no sea fácil acceder a la información. Aunque es una persona muy importante, su trabajo no ha sido como un nodo en el que confluyan conexiones con nuevos investigadores, sino que ha sido más bien un poco hermético. Por otro lado están los investigadores de Medellín, como el grupo alrededor de María Eugenia Londoño. Ellos han creado, en un espacio poco amable para la investigación, un centro de investigación importante para la Universidad de Antioquia.

Ya que nos referimos a la ciudad de Medellín, la Universidad EAFIT fue pionera en la apertura de un Programa de Maestría en Musicología. ¿Existe algún vínculo entre su trayectoria y el programa de esta escuela?

Sí. Mi relación con EAFIT se remonta incluso antes de que empezara la maestría. Me comunicaba constantemente con Fernando Gil, quien ahora dirige el programa, ya que él estaba llevando a cabo una investigación que era muy pertinente

para mi trabajo de doctorado. Cuando llega un nuevo grupo de estudiantes a la maestría, Fernando me ha invitado para trabajar temáticas específicas a manera de seminarios con ellos. Hemos abordado temas como música y poscolonialidad, el problema de la construcción de historia con fuentes tan particulares como las que tenemos nosotros, el cuestionamiento de la fuente, etc. Carlos Miñana también ha sido invitado.

¿Qué está pasando con la musicología en otras partes del país?

El problema es que no hay una red clara. Tengo algunas conexiones. Trabajo con un antropólogo de la Universidad Javeriana de Cali, Manuel Sevilla, en proyectos de investigación sobre la música de Carlos Vives. En Cali también está la Universidad del Valle, con investigadoras como María Victoria Casas, quien tiene un trabajo muy interesante sobre la música para piano en el siglo XIX. Luego, está en la Costa Atlántica el profesor Jorge Nieves Oviedo de la Universidad de Cartagena, y Guillermo Carbó de la Universidad del Atlántico, quien hizo una investigación muy interesante sobre la tambora. Carbó es etnomusicólogo y compositor.

Hay otras personas: Graciela Valbuena de la Universidad de Pamplona. Victoria Gumenaia en la Universidad Tecnológica de Pereira. Está llegando gente... poco a poco la musicología está creciendo.

Refirámonos, por último, al programa de pregrado de la Universidad Javeriana de Bogotá. ¿Cómo nació la idea de incluir un énfasis de musicología en la carrera de música de esta institución?

La idea venía de mucho antes, pero se insistía en la pregunta de qué tan posible y deseable era. Los estudiantes que vienen del colegio no necesariamente tienen muy perfilado qué es lo que quieren. Siempre el cuestionamiento era qué tan pertinente podía ser. En vista de que muchos estudiantes llegaban a preguntar sobre investigación, pensamos en qué pasaría si lo planteábamos. Nos sorprendió que había muchos estudiantes nuestros a quienes les parecía interesante. Abrimos el programa y en el primer semestre, sin mucha difusión, llegaron unos cuatro. Al siguiente semestre llegaron nueve.

3.4. Entrevista Alena Krasútskaya, Teórica de la Música (PhD) y Profesora en la Fundación Universitaria Juan N. Corpas (Martes 20 de Marzo de 2012)

Comencemos por recordar cuáles fueron sus primeros acercamientos a la música y, particularmente, a su campo de especialidad: la teoría musical.

Mi formación musical es bastante típica para todos mis compatriotas [bielorrusos] y personas formadas en los países de la ex Unión Soviética. Empecé en una academia musical, pero no era privada, pues todas pertenecían al programa de extensión de la Unión Soviética. A los 14 años, ingresé al pregrado que consistía en un bachillerato especializado, anexo al Conservatorio Estatal de Minsk. Ingresé al área de teoría, y mis profesores se dieron cuenta de que tenía aptitudes para la parte auditiva y reflexiva de la música. El piano siempre estuvo presente por ser un componente tan importante para la teoría, pero obviamente no era lo mismo que tomar piano como especialidad.

Después de completar ese bachillerato especializado, ¿continuó sus estudios superiores en Minsk?

No. Fui a Moscú para continuar con mis estudios de posgrado; completé mi maestría y doctorado en el Conservatorio Tchaikovsky en el transcurso de los siguientes ocho años. Al finalizar, me interesé por pedagogía infantil, y fue una casualidad. Había Conocido a un profesor que era de procedencia rusa pero que estaba trabajando en Hannover. Se trataba de Valery Brainin. Me llamó la atención el método Brainin y fui a tomar clases magistrales con él en Hannover. Ahora soy profesora certificada del método y ése fue mi desempeño en Moscú durante los siguientes diez años.

¿Sus estudios en el área de teoría se encuentran vinculados a un programa de musicología?

En el Conservatorio Tchaikovksy, la teoría y la musicología formaban parte de un mismo componente. Era a partir del cuarto año de la maestría, que los estudiantes teníamos la posibilidad de especializarnos en la parte histórica o teórica. La formación

musicológica también constituye un campo importante en las universidades pedagógicas.

¿En qué consiste el método Brainin?

Él lo describe como el desarrollo del pensamiento musical, pero lo más importante radica en el desarrollo auditivo en relación con la comprensión del lenguaje musical.

¿El método se limita la formación infantil?

No. Es muy eficaz con los niños, pero él tiene experiencia con adultos y es un método que, en general, acerca a la comprensión del lenguaje desde el desarrollo auditivo. La novedad consiste en el método del pronóstico musical, en crear una expectativa correcta en el lenguaje musical. El entrenamiento consiste en aprender los patrones típicos de diferentes estilos para crear una especie de glosario, o un *thesaurus* musical. En mi caso, siento que yo podría aportar mucho traduciendo al español los artículos de Brainin, aunque no he visto mucho interés en revistas como la de la Universidad Nacional por incorporar traducciones del ruso al español. Ese tipo de estudios, relacionados con la semiótica musical y el contenido del lenguaje musical, son muy importantes para que haya más profundización en la parte conceptual de teoría. Teoría no sólo es conocer los tritonos y las dominantes...

¿Existe un modelo homogéneo entre la formación musical de Bielorrusia y de Rusia?

Sí, tienen mucho en común. Por eso quienes nos formamos en Minsk, fácilmente entramos a Moscú. No conozco mucho los programas de otros países europeos o norteamericanos, pero sí siento que mi formación tiene algo especial, algo individualizado, sobre todo en la parte de teoría. Tal vez en el área de interpretación de los instrumentos, se puede notar más elementos en común entre escuelas mundiales, pero la parte de teoría pienso que es más individualizada en las escuelas ex soviéticas. Lo importante en la formación teórica de la escuela rusa es la atención particular al entrenamiento auditivo. La materia que llaman teoría y solfeo tiene muchas horas en el programa dedicadas al área.

¿En qué momento comienza usted a tener contacto con Colombia hasta establecerse en el país como educadora musical en teoría?

Mi primer contacto fue mi matrimonio. A los veintiún años hice mi primera visita y poco a poco fui conociendo algunas instituciones de música. Conocí, por ejemplo, la Escuela de Música de Tunja y tuve la oportunidad de impartir ahí un taller sobre el método Brainin. Esto se dio gracias al contacto con el maestro Jorge Zorro, a quien conocí en esas visitas, la maestra Pilar Leyva, y varios colombianos que estudiaban en el conservatorio Tchaikovsky y que ahora son mis colegas. Estaban, por ejemplo, Jorge Pinzón, Leonardo Cáceres, Edgar Alarcón, Francisco Rodríguez, Felipe Gil y Jacqueline Céspedes. La abundancia de colombianos en el Conservatorio Tchaikovsky se debía principalmente a las becas ofertadas por el Icetex, por el lado del Partido Socialista. Ahora ya no es lo mismo.

¿Significa esto que la presencia de todos estos egresados resultaría en el establecimiento de una escuela de modelo ruso en Bogotá?

En la parte de interpretación, hay algo. Por lo menos como consecuencia de los colombianos que salieron, vieron el nivel internacional, obtuvieron ciertas herramientas metodológicas en la enseñanza del instrumento y las implementaron acá.

En el año 2004 llegué a Colombia, motivada por una invitación de amigos que vivían en Manizales. Debido a la lenta gestión para que saliera una convocatoria de trabajo en esa ciudad, terminé aceptando la invitación del maestro Zorro en la Facultad de Música que había creado en Bogotá, [vinculada a la Fundación Universitaria Juan N. Corpas].

El maestro Zorro estaba encargado de la parte de teoría, pero comenzó a asignarme poco a poco algunas de esas clases. Comencé observando las suyas para familiarizarme con el modelo de su cátedra, pero poco a poco fui adquiriendo más autonomía en los cursos y desarrollando mis propios contenidos.

La Facultad de Música de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas ha ganado, en los últimos años, la reputación de ofrecer una de las mejores formaciones teóricas en la ciudad. ¿Qué la hace diferente a otras escuelas?

La debilidad en el componente teórico es un problema general, no sólo en Colombia sino incluso en Rusia. El estudio de teoría se considera como estudio de conceptos abstraídos de la música, y de la interpretación del lenguaje musical. La intención de Zorro y mía apunta hacia la conexión entre conceptos teóricos. Uno de los principales logros del Maestro Zorro es el incremento en la intensidad horaria consagrado a la teoría: seis horas semanales, más dos de entrenamiento auditivo y dos de análisis socio-histórico de la música. Diez horas semanales, en total. La lectura de las partituras es un componente importante para quien puede digerir más y más el lenguaje musical. El estudiante que lee, cada vez tiene más facilidad para conocer; no sólo para escuchar sino también para tocar. Zorro insistió en que toda la práctica teórica se enseñara en el teclado. Por eso el piano general es tan importante aquí. El estudiante debe entender conceptualmente lo que oye.

¿Qué sucesión de temas se sigue en el programa teórico de esta escuela? ¿Se somete a un orden cronológico de épocas históricas?

Es algo bastante mixto. En las condiciones del pregrado de Colombia es difícil mantener sólo el orden histórico. Por lo general, los primeros dos semestres impartimos teoría básica. Intento introducir algunos elementos del estilo, sobre todo del Clasicismo. Ya a partir del tercer semestre se estudia propiamente la tonalidad clásica, en cuarto la tonalidad romántica, y en quinto semestre se hace un pequeño retroceso al lenguaje barroco. Yo lo considero correcto, porque el lenguaje barroco es mucho más complicado que el clásico. Desde sexto semestre, el curso se enfoca en formas clásicas y románticas instrumentales, y en séptimo se abordan técnicas de composición del siglo XX. Eso demuestra que no es una línea con base en la sucesión de los estilos históricos.

¿Por qué no se aborda teorías de la modalidad antes del Barroco?

El lenguaje pre-tonal se estudia en el marco del contrapunto riguroso. Y el post-tonal, que evidentemente también incluye el manejo de modos, es abordado en el contexto del siglo XX.

Además de trabajar en el área de teoría de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, usted también pertenece al Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia. ¿Qué tipo de diferencias se podrían establecer entre las dos escuelas?

He estado vinculada con la Universidad Nacional desde hace tres años. Las diferencias más evidentes serían las típicas entre una institución privada y una pública. En la privada tenemos más horas y menos estudiantes. En la Nacional mis técnicas son diferentes. Si aquí contamos con seis estudiantes para diez horas semanales, allá tenemos veinticinco para tan sólo cuatro. En la Nacional no se enfatiza como acá la intensidad del piano general ni la lectura de partituras. Hay menos tiempo para las bases, pero hay que reconocer que los estudiantes entran más preparados. Pasan por cursos de nivelación, entonces cuando llegan a primer semestre tienen más bases que nuestros estudiantes de Corpas.

En su conocimiento del desarrollo que viene teniendo Colombia en materia de educación musical, ¿qué considera usted le viene por delante a nuestras instituciones?

En los años que conozco a Colombia, he sido testigo del gran logro del crecimiento de las instituciones de educación musical. Cuando conocí Colombia en 1989, la cantidad de facultades de música en Bogotá era mínima. Hoy en día hay muchas y cada día aparecen más. Yo creo que esta parte ya es un hecho: tenemos muchas instituciones. Ahora, el paso a seguir debe fundamentarse en elevar el nivel y profundizar todo tipo de estudios que permitan la apertura de algunas carreras que están muy estancadas. Entre ellas las nuestras: musicología y teoría de la música.

¿Tiene conocimiento de otras instituciones que ofrezcan el énfasis en teoría de la música?

Si no estoy mal, en EAFIT abrieron una maestría de teoría, y conozco a una colega de Pereira que está gestionando una especialización en el área también. Para mí, lo más importante es que haya pregrados en teoría. Los estudiantes necesitan bases antes de seguir con su especialidad a nivel de posgrado. Es necesario comenzar a proyectar la formación de teóricos en Colombia. Hoy en día, pensar en encontrar un maestro de teoría que sepa y quiera enseñar el lenguaje musical todavía es difícil. Mi objetivo es abrir y fomentar tanto programas de pregrado como maestrías.

3.5. Entrevista con María Victoria Casas, Profesora de la Universidad del Valle (Miércoles 6 de Junio de 2012)

Comencemos por recordar cuáles fueron sus primeros pasos en el campo de la música, y cómo inició su acercamiento a los estudios en Historia de la Música.

Hice mi pregrado en música en la Universidad del Valle. Había estudiado piano durante el Bachillerato, pero tenía claro que no quería ser pianista. Por razones familiares, hasta cierto punto, me presenté al programa académico de Ingeniería Civil, pero al sexto semestre decidí entrar a la Licenciatura en Música. Tenía muchas dudas porque, aquí en Cali, sólo hay dos instituciones para estudiar música profesional: el Conservatorio Antonio María Valencia del Instituto Departamental de Bellas Artes, que formaba instrumentistas y donde yo había hecho mi formación juvenil; y la Universidad del Valle que, en ese momento, sólo ofrecía el programa de Licenciatura en Música. Ahora tiene las dos ofertas: licenciatura y profundización.

Me inquietaba esa pregunta: no iba a ser instrumentista, ¿pero hasta dónde quería ser profesora? ¿Y de qué? ¿De colegio? En fin, era la opción que había...

Entré a la licenciatura y tuve una profesora, Pilar Lago, que había recibido su título de pregrado en música en Chile y era pianista. Ella nos daba historia de la música. Comencé a trabajar como monitora de ella de sus clases. Al terminar la

carrera en 1994, me fui a trabajar a la Fuerza Aérea como Directora del Coro de Cadetes, pero luego tuve la oportunidad de dictar cursos de apreciación musical pero para estudiantes de distintos programas académicos en la Universidad del Valle. Así fue como me empecé a vincularme con la institución. Pilar me seguía supervisando, afortunadamente. Con eso trabajé unos dos años, hasta que cerraron la universidad por una crisis. Cuando volví, por contrato, ya me asignaron algunos cursos de historia de la música porque Pilar se había jubilado.

¿Cómo estaba organizado el contenido de las clases de Historia de la Música en ese entonces?

En las clases de apreciación se abordaba más música instrumental que vocal. El programa no estaba organizado por períodos históricos, sino más bien por géneros. Por ejemplo: el género de concierto en el Barroco, Clasicismo y Romanticismo; luego la sonata, etc. Después de que cerraran la universidad, volví y ya tomé clases de historia, no de apreciación. Con el simple pregrado de licenciatura en música, entré entonces a dar clases de historia de la música.

Cuando yo era todavía estudiante, se ofertaban seis semestres de historia, con una intensidad de cuatro horas semanales. Estaban distribuidos de la siguiente manera:

1. Desde la música en Antigua Grecia hasta la Edad Media.
2. Renacimiento.
3. Barroco.
4. Clasicismo
5. Romanticismo.
6. Siglo XX.

No veíamos nada contextualizado en Colombia ni en América Latina.

No había una oferta de posgrado en ese momento que fuera de utilidad para lo que yo estaba realizando, entonces entré a hacer una especialización en Docencia en Universidad. Logré que me autorizaran unas tutorías para que las electivas tuvieran

relación con música. Los cursos de pedagogía los tomaba con el grupo general de la especialización, y las electivas me las dieron por tutoría independiente. Pude tomar algunas de ellas con Heliana Portes, etnomusicóloga cubana. Estudiábamos principalmente música académica, pero no sobrepasábamos la primera mitad del siglo XX. Desde el pregrado, había estudiado la asignatura llamada “Etnomúsica” con Heliana. En ella veíamos lecturas de Etnomusicología en el primer semestre y estudios de Folklore en el segundo. Sin embargo, fue gracias a las electivas de la especialización con Heliana que pude tener una noción más completa de la Etnomusicología.

Decías que a principios de los años noventa, la Universidad del Valle sólo ofrecía la Licenciatura en Música y en ella se impartían seis cursos de Historia de la Música Occidental. ¿Desde cuándo ha cambiado el programa?

En el año 2003, la universidad abrió otro programa adicional a la licenciatura. Se llama Música con Áreas de Profundización. El de licenciatura tiene ya cuarentaiún años; nació en Septiembre u Octubre de 1971, y era el único en la Universidad hasta 2003. ¿Por qué se abre en una ciudad como Cali, si además se había desbaratado la Orquesta Sinfónica del Valle? ¿Adónde iban a ir los músicos después de graduarse? El otro espacio era una Banda Departamental, pero a ella se pasa por concurso, y si se pretende aspirar a un puesto, sería necesario esperar a que muriera la persona que lo tiene. El campo de acción para los instrumentistas en Cali, sinceramente, sigo poniéndolo en duda...

Interpretación era uno de los énfasis de profundización. Los otros eran musicología, composición, y dirección. Este último cuenta con el registro oficial, pero no se ha abierto realmente. Igualmente tengo mis reservas con respecto a estas titulaciones. Me parece que si no hay unos antecedentes en los campos, es complicado pensar en ellas.

¿Qué desarrollo ha alcanzado a tener el énfasis en musicología desde su apertura?

El programa de musicología fue diseñado por León Darío Montoya, licenciado en música que trabaja en el área, y Heliana Portes. Se presentó el diseño con base en

modelos que se veían en otras partes, pero estaba la preocupación de tener antecedentes en investigación musical en nuestra universidad. Se pensó, por eso, en ofrecer metodologías de la investigación a los estudiantes.

Las áreas de profundización funcionan así: hasta el sexto semestre de carrera, todos estudian lo mismo. De ahí vienen los cuatro semestres de profundización. Los musicólogos, desde séptimo y octavo semestres tomaban metodologías de la investigación, y en noveno y décimo trabajaban en sus proyectos de investigación. Era necesario estudiar temáticas que permitieran identificar un área de la musicología en la región, y es así como surgieron las nuevas cátedras de Historia de la Música en América Latina y Colombia. Adicionalmente, debían tomar Etnomusicología I y II. La primera incluía lecturas generales, y la segunda se centraba en Etnomusicología en Colombia, particularmente en nuestra región, el sur-occidente del país. Fuera de eso podían tomar cuatro seminarios de Musicología, los cuales eran cambiantes y tenían como objetivo principal el estudio de las músicas del mundo. Por último, el programa incluía asignaturas como Antropología y Cultura, piano durante los diez semestres, y electivas como Música Digital, Edición Musical, o cualquiera de las ofrecidas por los otros énfasis. También podían formar parte de cualquiera de los ensambles, corales o instrumentales, para seguir con las prácticas.

Esta reforma se prestó para que los cursos de Historia de la Música Occidental del programa general pasaran a organizarse de la siguiente forma:

1. Antigüedad – Renacimiento.
2. Barroco – Clasicismo.
3. Siglo XIX.
4. Siglo XX en adelante.

Fuera de esos cuatro, ahora existen los cursos de Historia de la Música en Colombia e Historia de la Música en América Latina.

Como programa de estudios, es evidente que está muy bien estructurado. ¿Qué tan grande fue la demanda por parte de los estudiantes interesados en estudiar Musicología?

El programa estaba bien pensado conceptualmente, pero efectivamente no. Fueron varias las razones:

Para la primera oferta, se invitó al musicólogo Egberto Bermúdez. En primera lugar, nos manifestó que le parecía una locura abrir musicología en un programa de pregrado. Su posición era muy válida, pero aun así vino e impartió un seminario sobre musicología histórica, basado en manejo de fuentes y sobre todo en su obra *Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. El seminario fue organizado por León Darío Montoya y Heliana, un semestre antes de abrir el programa. El énfasis finalmente tuvo apertura con cuatro estudiantes que ahora ya están egresados, una de ellas está completando un doctorado en Antropología en Brasil. Otra, llamada Paloma Palau, trabaja con nosotros como profesora de hora cátedra e investigadora. Había también dos chicos, pero no continuaron en el campo.

Aparte de los cuatro inscritos oficialmente, tuvimos un par de estudiantes interesados en el área que llegaron a tomar todas las asignaturas, pero no completaron la totalidad de los requisitos para titularse como musicólogos. Entre ellos estaba Esperanza Aponte, quien actualmente enseña Historia de la Música en la ciudad de Popayán, en la Universidad del Cauca. Luego hubo unos cuantos que tomaron asignaturas, pero no volvimos a graduar a nadie en musicología. Se nos presentó una situación incómoda, pues hubo muy poca demanda y no era posible abrir nuevamente el énfasis para una o un par de personas.

¿Cuáles podrían ser los factores que afectaron tanto la demanda?

En el año 2008, habíamos tenido que renovar los registros calificados. Al hacer la renovación, los profesores del área manifestamos que estábamos muy preocupados por la ausencia de estudiantes, pero era necesario establecer unos requisitos de ingreso específicos para todas las áreas de profundización. Antes, ingresar al área sólo dependía de los créditos de los primeros seis semestres. Para musicología, se

estableció entonces que todos los candidatos debían tener un promedio de 3.8 en la carrera, un buen desempeño en las asignaturas del área (apreciaciones e historia), estar al día y presentar un ensayo de tema libre. Este último fue el primer obstáculo: ¿presentar un ensayo? Los estudiantes, poco acostumbrados a escribir, se rehusaban a hacerlo.

La disciplina en escritura es pésima. Yo soy una de las profesoras de historia; parte de mis evaluaciones consiste en reseñas y escritura de ensayos, pero es un ejercicio que les cuesta. ¡Es la única materia en la que escriben! En el curso de historia 25% de la nota corresponde a reseñas, y otro 25% a ensayos. Ellos protestan mucho por que es la mitad de la asignatura. Es un problema grave en la educación del Valle del Cauca, no sé como esté funcionando en otras partes...

Algo que también me preocupa, además de la ausencia de estudiantes perfilados para el campo, es que estamos haciendo una oferta de Musicología, y sólo contamos con una musicóloga, que es Heliana. Bueno, ella es etnomusicóloga... El resto somos dos profesores con Maestría en Historia y músicos de pregrado. Es necesario reforzar la planta docente, pero siquiera pensar en abrir nuevas plazas es prácticamente imposible.

¿Qué nos ofrece el Valle del Cauca en términos de recursos archivísticos y otras fuentes para la investigación musical?

Gran parte de mi trabajo de investigación no se lleva a cabo aquí en el Valle, sino en centros como la Sala Patrimonial de EAFIT en Medellín, la Biblioteca Luis Ángel Arango y el Centro de Documentación Musical en Bogotá. Cuando pretendo trabajar sobre esta región, tengo que ir a los pueblos y recurrir a familias y archivos personales. No tenemos un verdadero centro de acoplo ni en Cali ni en los otros municipios del Valle del Cauca.

En Buga, por ejemplo, hay una situación terrible. Tienen una Academia de Historia, creo que se llama Leonardo Tascón, donde está toda la colección de Agustín Payana Arboleda, que es un compositor de Cartago. No sólo no hay acceso a los documentos, sino que el archivo está prácticamente pudriéndose. Se envió una carta

desde la Vicerrectoría de la Universidad del Valle para solicitar acceso a los documentos, y nunca hubo respuesta. Fui personalmente, pero me negaron la entrada. La secretaria encargada de supervisar el ingreso a los archivos argumenta que son documentos privados, que la familia del compositor se los dio en custodia que por lo tanto no puede permitir que nadie los vea. Me comuniqué con el Centro de Documentación Musical en Bogotá para ver si podían intervenir, pero me informaron que habían tenido el mismo inconveniente con esta persona.

Las familias de los compositores, por el contrario, han sido muy generosas y siempre me han colaborado con la documentación que han conservado. Sin embargo, hay familias que entregaron todos sus documentos al Centro de Documentación Musical del Municipio de Ginebra, y ese centro tampoco ha sistematizado sus recursos.

Terminemos hablando de las investigaciones más importantes que usted ha venido realizando dentro de la Universidad del Valle.

Una de ellas se llamó *La música de salón en el Valle del Cauca: 1890-1930*, y se basó principalmente en el repertorio pianístico de los municipios de Buga y Cartago. Realmente no había muchos antecedentes en investigación musical sobre temas relacionados en el Valle del Cauca, aparte de los trabajos de Octavio Marulanda, pero su enfoque era diferente. Por sugerencia de Jaime Cortés, profesor de la Universidad Nacional en Bogotá, recurrí a archivos familiares en Buga y caí en cuenta de la riqueza de esa ciudad, al igual que Cartago, en materia de recursos.

El otro trabajo que estoy terminando ahora se titula *La música en Santiago de Cali: 1930-1950*. En ambos casos, tuve que concursar con toda la Universidad del Valle para recibir financiación. Para investigación musicológica o de pedagogía musical, es necesario concursar con la institución entera porque el presupuesto exclusivo de la Facultad de Artes se destina a trabajos de investigación-creación, que sólo recaen sobre compositores o proyectos que incluyan interpretación de obras. Como productos finales, la universidad me exige la publicación de artículos en revistas indexadas, ponencias nacionales y productos

Debía publicar dos artículos en revistas indexadas, y debo hacer una publicación. Los dos artículos están en *Historelo* y el otro en *Historia y Espacio*. Finalizando 2010, entregué el informe y está en evaluación. En algún momento, saldrá una publicación. Ahora estoy terminando *El compromiso* es un ensayo, dos ponencias nacionales, y el documento con seis muestras en audio de la música de esa época. Grabamos en Mayo las seis obras cortas. Antonio María Valencia y Luis Carlos Figueroa, dos de Hernando Sinisterra y dos de Enrique Umaña.

3.6. Entrevista con Ellie Anne Duque, Musicóloga y Profesora de la Universidad Nacional de Colombia (Jueves 29 de Marzo de 2012)

Me gustaría que comenzáramos por comentar cuál fue su intervención en las cátedras de Historia de la Música desde su vinculación a la Universidad Nacional.

Yo entré a la Nacional en 1971 y desde un principio estuve al frente de los cursos de historia de la música occidental, europea. En realidad, yo vine a plantear una reevaluación de los programas de historia. Estos cursos eran impartidos hasta entonces por profesores como Otto de Greiff, Hernando Caro Mendoza y Hans Federico Neuman, pero se trataba de cursos más bien informales.

Me refiero a que los programas en sí no se cumplían. Por ejemplo, si el primer semestre el profesor abordaba hasta Guillaume de Machaut, automáticamente se asumía que el segundo semestre debía arrancar desde ahí. Al llegar al cuarto semestre, Stravinsky se quedaba en el tintero... Había una cierta informalidad en el *pensum*. Una de mis gestiones fue favorecer el cumplimiento del mismo y ser más estrictos con los contenidos que debían ser abordados en cada semestre. Independientemente del tema con el que finalizaba el primero, el segundo debía comenzar con el *pensum* establecido.

Estableciendo esa rigurosidad, ¿no se corría el riesgo de dejar vacíos entre semestre y semestre cuando el profesor no terminaba con lo estipulado por el programa?

Puede ser, pero al menos optábamos por ser estrictos con los contenidos independientes de cada asignatura, y era responsabilidad de cada profesor cumplirlos a cabalidad. En totalidad se cursan cinco semestres de historia, de los cuales el último se concentra la historia de la música en Colombia.

¿En algún momento se pretendió incorporar una concentración académica en el área de musicología?

Nació una intensificación, un énfasis; y para lograr ese énfasis era requisito cursar los cinco semestre de historia de la música, más algunos seminarios, pero hasta ahí llegamos. Actualmente está en proceso la apertura de la Maestría en Musicología, la cual se encuentra en el momento en Consejo Superior, y la citación de la primera cohorte sería posiblemente en Agosto o Febrero.

¿Existe algún convenio o relación entre este programa de maestría y el que ha venido funcionando desde 2008 en la Universidad EAFIT de Medellín?

No estoy autorizada a hablar al respecto. Todo el proceso detrás de la maestría ha sido manejado por Egberto Bermúdez y Jaime Cortés.

¿Qué tan factible es pretender un programa de musicología en Colombia, teniendo en cuenta la disponibilidad de recursos en los archivos y bibliotecas del país?

No hay un título de musicólogo ni de historia de la música en todo el país, que yo sepa. El desarrollo de una formación en musicología en Colombia es muy poco. Una biblioteca con una sección de música que se respete debe incluir fuentes en muchos idiomas. Las bibliotecas colombianas no contaban por lo general con esos recursos, pero la realidad ha cambiado con las herramientas electrónicas que tenemos ahora. Aunque no dispongamos de una copia dura de ciertas fuentes, es posible acceder a bases de datos como J-Stor, a la versión en línea del Diccionario *Grove*, etc. Con esto sí es factible pensar en una musicología en Colombia.

Desde su experiencia como investigadora, ¿Qué nos ofrece el país en cuanto a Archivos Históricos y cuáles han sido sus herramientas metodológicas para explorarlos?

Con respecto a los Archivos, debo decir que me he divertido mucho encontrando cosas. Los Archivos son de una gran riqueza en cuanto a la cantidad de información, pero no necesariamente la calidad de música. Los archivos se los inventa uno, prácticamente, igual que las “metodologías”. Yo me rehúso a hablar de metodologías *a priori*, porque el método lo hace el tema. De eso ni se habla en las escuelas de Inglaterra o Estados Unidos. En mi formación recibí cursos de bibliografía, de notación musical, pero que yo sepa no hay un método para ser musicólogo.

Durante sus años de trabajo en la Universidad Nacional, pudo reconocer un interés por parte de los estudiantes por involucrarse profesionalmente en el área de musicología?

Muy poco. Tal vez entre los estudiantes que hicieron el énfasis de historia de la música, pero por lo general casi nadie decide hacerlo. La Universidad Nacional es un conservatorio muy fuerte en interpretación y en pregrados. El estudiante ingresa porque quiere ser pianista, al igual que yo...y no está listo para abandonar su sueño. Es muy difícil decirle un trompetista, por ejemplo, que se dedique a investigar en música. A la Universidad Nacional viene sobre todo gente de provincia; de hecho es muy fuerte en vientos porque vienen personas de las bandas de todo el país. A ese trompetista que viene de Cartagena, es muy difícil pedirle que investigue. Él quiere su grado en trompeta, pero luego se da cuenta que el asunto no es tan fácil.

Por eso se trató de hacer el énfasis. Sucedería en los últimos dos o tres semestres de la carrera, cuando el estudiante se daba cuenta que ser pianista o guitarrista en Colombia no tenía mayor sentido, a menos que fuera demasiado bueno. En ese punto, el estudiante ya sabe que los parámetros internacionales son muy altos y que su sueño no es tan práctico para ganarse la vida. Se puede reclutar ahí a algún pianista perdido, porque la escuela mía sí da por sentado que la persona que quiere

hacer historia de la música debe, ante todo, ser músico. Es bueno capturar un pianista frustrado más adelante en la carrera. En un primer semestre, es muy difícil.

¿Sería, entonces, más factible pensar en musicología sólo como oferta de posgrado?

Sí. La Universidad Nacional recluta a sus propios alumnos de la Sección Infantil. A la Nacional no entra nadie que no sepa nada de música, pero aun así vienen con un sueño y un proyecto muy diferentes. La musicología es para un tipo de perfil. Es como si yo quisiera estudiar fútbol, y de entrada yo decidiera dedicarme al estudio del reglamento. ¡Lo que yo quiero de verdad es coger la pelota y patearla! Incluso los que estudian Educación Física en la Universidad Pedagógica no entraron para estudiar la historia, sino para jugar...

La otra cosa es que la musicología tiene una aplicación muy grande en docencia. Sirve mucho para formar profesores, pero en Colombia la carrera de docentes es muy desprestigiada. Es un oficio de gente supremamente ignorante...cuando uno le dice a un estudiante que esta carrera lo proyecta a ser docente, el estudiante dice que no, pero luego todos los músicos terminan dictando clases... Los buenos por buenos y los malos por malos.

Yo les explicaba a mis estudiantes: «No hay nada que hacer... ¡Todos vamos a dictar clases!». La musicología sirve para dictar clases de apreciación musical, en colegios o incluso en universidades como la Militar, que nunca va a tener una carrera de música, pero va a estar interesada en ofertas como ésta.

¿Es lo mismo investigar música y ser musicólogo?

Si tomas los escritos de un aficionado como Guillermo Abadía, vas a ver todos los huecos por su falta de formación.

¿Pero qué pasa con investigadores como Carlos Miñana, que vienen de áreas como, en su caso, la Antropología?

Ah, pero Carlos no es un aficionado... es un académico supremamente serio. Un aficionado es Guillermo Abadía, y trabajó en la academia pero no tuvo formación académica. Carlos sí la tiene.

¿Por qué no se ha planteado desde el grupo de investigación de la Universidad Nacional algún proyecto de trabajo compartido con profesores de otras instituciones?

Somos muy egoístas, pero el principal factor es la financiación. La Nacional no va a financiar proyectos de investigación para que sean desarrollados por profesores de la Javeriana.

Cuando yo discutía con mis estudiantes la crítica que hacía José Caicedo y Rojas en 1886 con relación a la falta de integración entre las escuelas de música del siglo XIX, muchos respondían que sentían lo mismo en la actualidad. ¿Sucede algo similar con la musicología de nuestros días? Es decir, ¿hay un hermetismo que impide a unas instituciones formar redes con otras?

El problema de financiación para armar grupos y redes es complicado. Las redes en música no son tan fuertes como las redes en ciencias exactas, sobre todo es muy difícil obtener financiación en Colciencias para nuestro campo. Si estamos hablando de una falta de integración en proyectos de investigación, se debe principalmente al modelo Colciencias. Nunca van a favorecer las artes y la música, y por eso la financiación no va a estar contemplada de igual manera que en campos como la física o la medicina, donde los respaldos económicos son muy fuertes. Ése no es el caso para las artes.

3.7. Entrevista con Susana Friedmann Altmann, Musicóloga (PhD) y Profesora de la Universidad Nacional de Colombia (Viernes 30 de Marzo de 2012)

Hablemos sobre su formación en el campo de la musicología y las líneas de investigación que usted ha venido desarrollando.

Uno de los trabajos más significativos de mi trayectoria comenzó alrededor de 1983 en el Instituto Caro y Cuervo. Ahí conocí el proceso de investigación de una literata que realizó un análisis del romancero en tradición escrita en Colombia, e incluyó un apéndice que se refería a la tradición oral, para el cual yo hice unas transcripciones musicales. Le presenté al King's College de Londres la propuesta de estudiar el romancero y su transmisión a Nariño, que es donde más había encontrado referencias de esa tradición.

Hice un estudio de los cantos durante todo el año festivo y busqué la tradición oral tomando como referencia a Menéndez Pelayo de España. Quise rastrear qué había aparecido textualmente, qué romances eran, etc. Luego hice el análisis musical, y me topé con la conservación de estas tradiciones entre la música de los afrodescendientes. Llevé a cabo un estudio muy semiológico, con el fin de identificar cómo se construye el repertorio, cómo los fragmentos melódicos van intercalándose en distintas canciones, cómo usan el estribillo, en qué partes son más creativos, en qué partes son más reproductivos de la tradición de España y de la Iglesia. Luego pasé un año en Stanford y me interesé mucho por los estudios culturales.

¿Cuáles fueron algunos de los resultados?

Hice una depuración de algunos de los cantos donde se veía que evidentemente había una doble sincronía de dos culturas que coexisten, donde hay una capa cultural que es la capa convencional aceptada y la otra es la resistencia cultural. Estuve en Sevilla - España, investigando cancioneros de romances, pero encontré muy pocas conexiones. Me topé con el romancero religioso, cinco romances que hay al comienzo del siglo XX en España, el cancionero de Torner y trabajos que se concentraban en la tradición oral. Podía encontrar semejanzas, pero lo que se está diciendo es que las tradiciones no son congeladas, sino que tienen su propia dinámica y jamás llegan a

estar aisladas. Mi intención fue abordar una óptica más cultural a partir del estudio de estrategias orales compartidas. Simha Arom me orientó mucho, aunque oficialmente no era mi tutor. Realmente estuve muy sola. Mi tutor quería que yo pudiera decir mucho más sobre los empates, las conexiones entre romanceros de España y Nariño, pero me di cuenta que no fue posible rastrear muchos de ellos.

¿Este proyecto llegó a tener alguna continuidad después de su Doctorado?

No se pudo continuar porque Barbacoas – Nariño es una zona azotada por una situación violenta, con una fuerte presencia de grupos guerrilleros y paramilitares. Cuando yo estuve ahí ya lo sentía así. Tuve varios alumnos que quisieron hacer el seguimiento pero no pudieron. A finales de los ochenta, sin embargo, hubo una tesis de la Universidad de Los Andes basada, en parte, en mi trabajo.

¿Qué otras posibilidades sugeriría para investigar la música en el Departamento de Nariño?

A pesar de su música, Nariño no ha sido tan visible en publicaciones que hablen detalladamente de sus músicos. Sería interesante que nuevos investigadores exploraran los archivos personales de los músicos y sus familias, saber qué nos dicen esos documentos... Se me ocurre comparar con el trabajo que yo personalmente he venido desarrollando con las partituras publicadas en *Mundo al Día*, que se une también al interés de Jaime Cortés. Surgen preguntas, como por ejemplo si las partituras alguna vez publicadas ahí eran realmente tocadas públicamente, si están tan sólo consignadas en esa fuente o si existen quizá registros de la industria discográfica.

Yo miraría quiénes eran los focos artísticos en los municipios de Nariño, quién se involucraba, etc.

¿Figuras como Daniel Zamudio, tal vez? Él estuvo directamente relacionado con la primera escuela de música de la ciudad de Pasto.

¡Exacto! Y si hablamos de Zamudio, me llamaría la atención que se cuestionara el impacto de sus comentarios racistas... Yo creo que por él cogí el tema de

Barbacoas, de hecho (*risas*). Era muy impresionante lo que decía, como por ejemplo que los afro no eran capaces de llevar el ritmo porque eran perezosos, etc. Esos prejuicios se pueden aprovechar en la historiografía porque deben ser contrarrestados por nuevos discursos.

3.8. Entrevista con Andrés Samper Arbeláez, Director del Departamento de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana (Viernes 25 de Mayo de 2012)

Partamos del contexto de su propia formación musical y cómo ésta terminó perfilándolo hacia un trabajo como Director de un Departamento universitario.

Inicié estudios de música en academias privadas aquí en la Universidad Javeriana desde el Programa Infantil y Juvenil, teniendo como hilo conductor el estudio de la guitarra clásica. Viví también en España un año tomando clases privadas y luego en Canadá, donde hice la carrera como guitarrista clásico en la Universidad de Quebec. Estuve viviendo allá unos cuatro años, trabajando fuertemente con el tema de la pedagogía, no sólo como mecanismo de sustento sino también como proyecto de vida.

¿Cómo fue su proceso de vinculación con la enseñanza musical en Colombia al regresar?

En 2002 regresé a Colombia y me vinculé al programa Infantil y Juvenil de la Universidad Javeriana, como profesor de apreciación musical y de guitarra. Luego trabajé también como profesor de guitarra en el programa profesional de la Carrera de Música, realizando paralelamente una especialización en Gerencia y Gestión Cultural en la Universidad del Rosario. Más o menos en 2006, me propuso la antigua directora del Programa Juvenil, Helena Barreto, que la relevara en la coordinación del programa. Quizás veía en mí el perfil de pedagogo, de administrador.

Es un programa que lleva 20 años, que existe simultáneamente desde el nacimiento de la carrera profesional. Desde un principio se tuvo presente que la carrera de la Javeriana debía tener un semillero para preparar a los niños y jóvenes.

Por lo general, ¿los estudiantes que ingresan al programa de la Javeriana vienen directamente de ese semillero?

Muchos sí, pero no los suficientes. Cada semestre, el 10% de estudiantes nuevos vienen del Programa Infantil y Juvenil, y aunque el número no es muy alto, son en su mayoría ellos quienes continúan la carrera hasta el final; seguramente han pasado hasta ahora cerca de 200 estudiantes que vienen de ese programa.

¿Se patrió de algún modelo institucional externo para la creación del Programa de Música de la Javeriana?

Esto se fue alimentando no tanto de modelos, sino de metodologías. Gran parte de nuestros profesores trabajan de manera muy rigurosa con métodos como el Kodály, Dalcroze y Suzuki, entre otros. Pero creo que ante todo se ha construido una forma de hacer propia, que atiende a la idea de que la música no se aprende sólo desde el instrumento, sino desde un componente vivencial y práctico que antecede la conceptualización.

Su llegada a Dirección del Departamento en el año 2010 coincide con la apertura del programa de musicología. Mientras nosotros planteábamos la propuesta, desde el equipo de profesores responsable del diseño curricular, ¿qué pasaba detrás de nuestro trabajo? En otras palabras, ¿cuáles fueron los pasos administrativos para que el programa tuviera aceptación y pudiera implementarse?

Cuando aparece un énfasis nuevo hay básicamente tres instancias que deben ser superadas en el siguiente orden:

1. La aprobación del Comité de la Carrera de Música.
2. La del Consejo de Facultad.
3. La de la Vicerrectoría Académica.

Creo que fue un proceso bastante fluido en cuanto a que ustedes presentaron un muy buen trabajo. No era un texto extenso, pero sí era claro y apuntaba a la pertinencia del énfasis. Las consideraciones eran más de carácter presupuestal, por ejemplo calcular cuántos estudiantes eran necesarios para dar apertura al énfasis. Afortunadamente, se ha venido acumulando el número en la demanda.

Musicólogos como Egberto Bermúdez sostienen que la musicología no debería implementarse en el nivel de pregrado. ¿Por qué en la Javeriana sí?

Yo creo que es una discusión interesante y hasta cierto punto justificada, pero en mi opinión, se salda con el proyecto particular de la Javeriana. Tal vez no funcione en otras universidades. Los egresados de la Javeriana son “músicos con énfasis en”. No graduamos por una parte musicólogos, por otra intérpretes, etc. Nosotros graduamos “Maestros en Música con énfasis en...”

Es posible que un chico a quien le interese la música como objeto de estudio científico pueda entrar a estudiar antropología o historia, y de alguna manera orientar sus trabajos hacia la música, pero siento que el musicólogo javeriano adquiere una perspectiva diferente. Tiene herramientas como, por ejemplo, un entrenamiento musical que tal vez no es tan factible desarrollar cuando ya se está cursando estudios de posgrado. Necesita tiempo para sentarse y escuchar, solfear, cantar, tocar. Eso desarrolla en él un contacto particular con la música que va más allá del análisis intelectual y que para su ejercicio como musicólogo, o como educador musical, puede ser muy pertinente.

La idea de establecer “énfasis” obedece además a un deseo inicial de la escuela por formar músicos para nuestro contexto, con cierta versatilidad para moverse más fácil entre medios distintos del oficio, pero orientado a sus propios intereses.

¿Qué otros aspectos diferencia el modelo institucional de la Javeriana con relación a otras escuelas profesionales de música?

El fundador de este proyecto se llama Guillermo Gaviria y desde un principio fue claro que una de las columnas vertebrales de esta escuela sería el área de teorías, particularmente en dos núcleos, que son: Fundamentos, y Literatura y materiales de la música. El esquema de las clases de Literatura musical viene de un planteamiento que se desarrolló en Julliard hacia los años 50 o 60, y que se fundamentaba en el análisis, pero a partir de la música misma. La posibilidad de contar con intérpretes dentro de la misma clase para tocar la música analizada y el estudio reflexivo de la música constituyen ese fundamento. Intentamos mantener eso vigente. La música está siempre en las grabaciones, pero se intenta que los estudiantes interpreten algo de lo que están analizando, así no sea en su instrumento principal.

¿Cuáles son los antecedentes de la investigación musical que se venían desarrollando incluso antes de la apertura del énfasis en musicología?

En cuanto a profesores, el área de investigación en el Departamento y en la Facultad sigue siendo aún joven. Si en los últimos 20 años no ha habido tanta investigación como en antropología o en otros departamentos, no es porque los profesores no estén produciendo. Están produciendo desde lo que es ontológico a su oficio: creando, tocando. Otros sí se han involucrado más en la investigación desde la musicología histórica, haciendo sistematizaciones de repertorios, trabajo de campo, etc.

En trabajo de campo, por ejemplo, sobresale el trabajo de Leonor Convers, Oscar Hernández y Juan Sebastián Ochoa, con el proyecto que tienen del material didáctico de música de los litorales colombianos. De esto resultó un primer volumen sobre la música de gaiteros y tamboleros, y otro que está a punto de salir sobre música del Pacífico Sur. Estos dos volúmenes sistematizan repertorios, ritmos de esas músicas, facilitando la información como material pedagógico.

El Departamento cuenta con tres líneas de investigación:

1. Música y cultura (contexto, creación, relación público-intérprete).
2. Música y nuevas tecnologías (cómo las necesidades estéticas traen nuevos desarrollos tecnológicos).

3. Música y pedagogía.

En esos tres frentes ya hay publicaciones.

Por otra parte, el año pasado sucedió algo especial. Se abrió una convocatoria para investigación-creación. Es decir, que el producto no fuera necesariamente un texto, sino una obra musical, un performance, un producto artístico en su sentido más puro. Ya se han presentado cuatro proyectos de los cuales dos ya están en curso. Los profesores están encontrando así un espacio más cercano a lo que les interesa.

Los dos proyectos en curso son:

1. Creación de un concierto con cantadoras del Pacífico y con creaciones del profesor Juan Sebastián Ochoa (que contará con un registro en DVD).
2. Una instalación interdisciplinar entre artes escénicas, visuales y música alrededor del tema de nuevas tecnologías, objetos e interfaces en tiempo real.

Además de la investigación por parte de profesores, ¿cómo se han involucrado los estudiantes?

Hay dos áreas donde se trabaja la investigación: el área de Apreciaciones e Historia (pequeños ensayos que implican un ejercicio de trabajo de fuentes, análisis y reflexión), y área de Literatura y Materiales (más orientadas hacia el análisis desde la teoría musical). A partir de este semestre, estamos vinculando a los estudiantes en grupos de investigación. Hay uno que se llama Grupo de Educación Artística e incorpora a los tres departamentos. Así estamos tratando de abrir espacio a la investigación formal.

A poco tiempo de dar apertura a los programas de maestría, ¿qué parámetros se han tenido en cuenta para proponer una oferta de posgrado?

La maestría es un hecho. Abre en Enero. Tiene un planteamiento interesante, porque atiende a una pertinencia que aún no está tan clara en el pregrado. No basta con ser intérprete o compositor, sino que se debe tener una formación que permita dinamizar el oficio en su contexto y con su propio proyecto. Estén en la línea que

estén, todos los estudiantes de maestría tienen que pasar por un componente de gestión de proyectos, uno de investigación y otro de pedagogía. Esto aplica a cualquiera de las cinco líneas para la maestría, ubicadas en dos grandes áreas:

1. Investigación:

Musicología y teoría.

Educación musical.

2. Profundización:

Dirección.

Composición.

Interpretación.

Para cualquiera de los cinco casos, el título sigue siendo el de “Magíster en Música”.

3.9. Entrevista Gisela de la Guardia, Directora del Departamento de Estudios Musicales de la Fundación Universidad Central (Jueves 24 de Mayo de 2012)

Comencemos hablando un poco sobre cómo fue su introducción al campo de la musicología cuando usted aún vivía en La Habana.

Bueno, no sé si estás familiarizado con la estructura de la enseñanza musical en Cuba, pero básicamente consta de tres niveles. Uno elemental que dura siete años, seguido del nivel medio-superior que dura cuatro años más, y finalizando con el superior que tiene una duración de cinco.

A diferencia de Colombia, en Cuba uno empieza su formación musical desde niño, y de alguna manera uno se va perfilando hacia una especialidad en particular. Por ejemplo, en mi caso, yo empecé a estudiar violín desde la edad de nueve años, pero pronto me di cuenta que no quería ser instrumentista, a pesar de que era muy joven. Más o menos a los doce años, ya no quise seguir con el violín, pero como era tan buena en el área teórica, tuve la posibilidad de concentrarme en ella. Mi énfasis

siempre fue la historia de la música, y tuve experiencia como monitora y dictando clases.

¿Esto quiere decir que existe la posibilidad de formarse como musicólogo desde niño?

Allá en Cuba, desde los niveles elemental y medio-superior, ya se va orientando al estudiante en el área teórica. Todavía no se llama musicología, lo que quiere decir que en mi caso cuento con dos títulos, uno en teoría y otro en musicología. La musicología, propiamente dicha, se ve en el nivel superior del Instituto Superior de Arte, que pertenece a la Universidad de las Artes en La Habana.

¿Existe una categorización de distintas líneas de concentración dentro del mismo programa de musicología? En otras palabras, ¿hay una oferta académica específica para la etnomusicología, otra para la historiografía musical, etc.?

Realmente no, porque el programa está lo suficientemente balanceado para ofrecer distintas herramientas a los estudiantes. El musicólogo cubano es bastante integral, y aunque su concentración principal sea la historia de la música, debe tomar clases de etnomusicología, que por cierto en Cuba suele ser llamada “folklorística”. El término “etnomusicología” en sí no es tan común. Además, era requisito involucrarse en campos transversales, como por ejemplo clases de filosofía, de estética y sobre todo de cultura cubana.

Mi línea se orientaba más hacia la historiografía musical. Por eso hice revisión documental de archivos, de fuentes en las catedrales, compositores cubanos, etc.

Comparando con Colombia, ¿qué tan asequibles son los recursos archivísticos para la investigación musicológica en Cuba?

El Museo de la Música es la entidad encargada de centralizar gran parte de la información que se va encontrando en archivos familiares o en las catedrales. Sin embargo, hay muchas cátedras en Cuba que conservan sus propios archivos, y familias

que deciden no compartir sus documentos con el Museo, pero éste es el que más apoya todo lo que tiene que ver con investigación y patrimonio.

¿En qué consistió su trabajo de tesis en el nivel superior de musicología?

Realicé un trabajo sobre la zarzuela en Cuba, concentrándome en la obra de tres compositores: Ernesto Lecuona, Gonzalo Roig y Rodrigo Prats. Cuando me gradué en 1989, este trabajo quedó consignado en el Archivo de la Biblioteca del ISA⁴¹⁸ y en el Centro de Documentación de la Música Cubana. Sé que ha tenido trascendencia porque ha sido citado frecuentemente aunque nunca llegué a publicarlo, y fue el primer trabajo sobre el tema, realizado en Cuba.

¿Cómo pudo aplicar su formación recibida en Cuba una vez radicada en Colombia?

Llegué en Abril de 1995, y de alguna manera he tenido que dedicarme mucho más a la docencia que a la investigación. Tengo una vocación muy fuerte por la enseñanza y me he destacado en la docencia desde que vivía Cuba. Es algo que no puedo dejar. Pero en la parte de la investigación, desde que me radiqué en Colombia tan sólo he podido publicar dos libros sobre pedagogía musical.⁴¹⁹ Fueron proyectos que quisimos desarrollar a partir de la necesidad de proponer alternativas para resolver los problemas formativos latentes en la enseñanza de la música en Colombia, porque como sabes, Colombia tiene la dificultad de que su educación musical empieza tarde, con jóvenes. Es muy distinto a Cuba, donde la formación comienza desde niños. Por eso vimos necesario observar prácticas pedagógicas, hacer un diagnóstico y formular una propuesta.

Independientemente no haber publicado otras obras, ¿ha intervenido en otros proyectos de carácter musicológico en el país?

⁴¹⁸ Instituto Superior de Arte.

⁴¹⁹ Se trata de las publicaciones escritas en colaboración con Ligia Ivette Asprilla y publicadas por la Universidad Central, tituladas *Hacia un modelo alternativo para la formación musical* (2009) y *Tras las huellas de la inteligencia musical* (2007). (v. Bibliografía).

Sí, en ámbito de la historiografía de la música, tuve un acercamiento muy próximo al Centro de Documentación Musical de Colombia desde mi llegada, porque en 1997 me llamaron de la Universidad Pedagógica para dictar clases sobre historia de la música en América Latina y específicamente sobre Colombia. En Cuba se desconoce mucho sobre la música en Colombia debido a las escasas publicaciones que llegan desde acá, así que tuve que internarme en el Centro de Documentación Musical para conocer la bibliografía, las grabaciones, los videos, etc. De hecho uno de nuestros propósitos actualmente es establecer una relación más fuerte entre nuestro programa de la Universidad Central y el Centro de Documentación, pues hay una gran cantidad de documentos y partituras que pueden ser utilizados en investigaciones nuestras. A mí, personalmente, me interesaría retomar el tema de la zarzuela y establecer puntos de comparación entre lo que sucedió en Cuba y Colombia, aunque las dinámicas de los dos países son muy distintas, sobre todo por la ubicación geográfica de la Isla, el intercambio comercial, etc.

¿Tuvo vinculación con alguna otra universidad, además de la Central y la Pedagógica?

Desde 1996 trabajé paralelamente en la Javeriana y la Central. Uno año después me llamaron de la Pedagógica y prácticamente estuve entre las tres universidades hasta que fui nombrada Coordinadora Académica de la Central, y desde 2009 Directora del Departamento de Estudios Musicales. Eso me obligó a desvincularme de las otras dos.

Como profesora de historia de la música en estas tres universidades, ¿consideraste necesario reformar planes de estudio con respecto a los que ya estaban establecidos para esos cursos?

Fue bastante interesante porque los perfiles de las tres universidades son muy diferentes. Estamos hablando de dos privadas y una pública [la Pedagógica]. En todas había unas pautas generales sobre lo que se debía abordar, pero siempre tuve libertad de cátedra. De alguna manera, la visión que se tenía alrededor de la historia de la música era estudiarla a partir de las personalidades, los compositores y el orden cronológico. La Pedagógica, sobre todo, tenía a veces clases con un gran número de

estudiantes en las que era necesario buscar maneras de conservar una dinámica de retroalimentación, de interacción estudiante-profesor.

Mi propuesta radica en indagar en las problemáticas que subyacen a partir de cada tema de interés en la historia de la música. Por ejemplo, si se trata de estudiar la Sinfonía, lo importante no es enumerar a las personalidades y pasar a las siguientes épocas, sino preguntarse el porqué de los estilos, analizar factores socio-históricos pero sobre todo incluir enfoques críticos, reflexiones, valoraciones en torno a la estética.

¿A eso se debe lo de haber dividido el programa de historia de la Central en dos semestres sobre música vocal y luego dos de instrumental?

Exacto, viene de ahí, aunque eso depende del profesor, de sus conocimientos del repertorio en cuestión. Lo importante es buscar conexiones, por ejemplo entre un estilo y otro, sin estar tan ceñidos a criterios como la lista de personalidades o el orden cronológico.

¿Qué se espera del futuro programa de Maestría en Música que planea ofrecer la Central? ¿En qué consiste exactamente la oferta académica?

Nuestro diseño para los programas de maestría propone cuatro líneas, que son:

1. Interpretación histórica.
2. Escénica musical.
3. Pedagogía musical.
4. Investigación musical.

¿Se pensó en algún momento en llamar a alguna de ellas “musicología”?

Sí, pero consideramos que la musicología es una herramienta que está de todas formas presente en las cuatro alternativas. Alguna vez en el pasado pretendimos, de hecho, abrir un Diplomado en Musicología, pero por problemas de divulgación y falta de publicidad recibimos muy pocas solicitudes y nunca se pudo realizar. De todas maneras, lo que se propone con estas maestrías ya reemplaza a cualquier diplomado.

APÉNDICE 4

Documentos relacionados con el proyecto de gestión para incorporar estudios de musicología en universidades de Bogotá

4.1. Propuesta para la creación del énfasis de musicología en la Carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana⁴²⁰

Antecedentes

A finales de los años noventa, el Departamento de Música quiso multiplicar los perfiles de los egresados de la Carrera a través de la oferta de nuevos énfasis, por eso optó por abrir las líneas de Administración Cultural, Educación Musical e Historia de la Música. El énfasis de Historia de la Música estuvo activo por varios semestres entre 1998 y 2004 y se alcanzaron a graduar siete estudiantes que siguieron esa línea. La oferta se suspendió debido a varios factores, entre ellos la ausencia de un equipo estable de profesores expertos en el área, los serios problemas de estructuración que tenía el currículo del énfasis y la escasa comunicación que se estableció entre el Departamento de Música y el Departamento de Historia.

Desde 2009 se comenzó a hablar de manera informal sobre la necesidad de recuperar algunos de esos énfasis, y a partir de enero 2010 el grupo de profesores del área de Historia ha venido trabajando en la reestructuración del énfasis.

Justificación

En los últimos años, el sector académico de la música en el país ha detectado que existe un vacío en el campo de la investigación musical, un área del conocimiento que contribuye a la construcción de memoria histórica, valores de identidad nacional y reconocimiento de las prácticas musicales locales dentro de la institucionalidad del arte en Colombia. A pesar de grandes esfuerzos particulares e individuales, en la actualidad se observa que uno de los obstáculos comunes para la formalización de la investigación en la música es la falta de herramientas conceptuales e investigativas, herramientas que sin duda alguna requieren procesos de formación especializados que

⁴²⁰ Documento preparado por Carolina Santamaría, Natalia Castellanos, Germán Páez, Alejandra Quintana y Luis Gabriel Mesa Martínez. Presentado ante el Consejo de Facultad y la Vicerrectoría Académica de la Pontificia Universidad Javeriana en Octubre de 2010.

recientemente empiezan a aparecer en las universidades nacionales. El énfasis en Musicología que se propone abrir en la CEM cuenta con un grupo de docentes idóneos y especializados para construir esta disciplina contemplando las singularidades del medio local y regional. Por su parte, la ya reconocida trayectoria del programa, basada en un profundo y cuidadoso estudio teórico de la música, se constituye en una de las fortalezas frente a ofertas de otras instituciones, de manera tal que podemos garantizar la formación integral de los estudiantes en el campo de la musicología.

El énfasis en Musicología surge de la revisión y reformulación de las áreas de conocimiento e investigación del Departamento de Música, a la luz de criterios que respondan a las necesidades y realidades locales y regionales. El estudio de las fortalezas y factores de diferenciación de las músicas colombianas, latinoamericanas y los lenguajes no occidentales en general, contribuye a generar una visión integradora que invita a transversalizar los saberes tradicionales, populares y académicos. Para esta circulación de conocimientos la facultad cuenta con docentes con títulos de posgrado en Musicología, Etnomusicología, Historia, Historia de la Música, Estética, Estudios Culturales y Estudios de Género, un amplio espectro que permite cubrir las temáticas y áreas de estudio propuestas en el énfasis. La fortaleza académica del énfasis se fundamenta en múltiples proyectos de investigación realizados por profesores adscritos al Departamento de Música, entre las que se puede destacar "Material didáctico para abordar el estudio de la música de las costas colombianas Vol. 1: Música de gaitas de San Jacinto, Bolívar", "Material didáctico para abordar el estudio de la música de las costas colombianas Vol. 2: Música de marimba de chonta", "El método Kodaly y su adaptación a Colombia" y "Perspectiva de género en el PNMC". La investigación y reflexión sobre la realidad musical del país ha producido algunos libros (Convers y Ochoa 2007 y Zuleta 2008) y un buen número de artículos académicos entre los que se puede citar los textos de Hernández (2005, 2007a, 2007b), Quintana (2009 y 2010) y Santamaría (2007a, 2007b, 2008, 2009a, 2009b).

Un vistazo al panorama de la educación en musicología en América Latina permite ver la necesidad y pertinencia de un programa como el propuesto en nuestro país. Algunas universidades de Chile, México, Uruguay y Argentina ofrecen títulos en

musicología a nivel de pregrado con títulos de licenciatura o “profesorado”. Existen ofertas educativas en importantes instituciones universitarias latinoamericanas tales como la UNAM de México, la Pontificia Universidad Católica de Chile, el Conservatorio “Alberto Ginastera” y la Universidad Católica Argentina, la Universidad de la República de Uruguay y la Universidad Central de Venezuela, las cuales ofrecen carreras de Musicología, Etnomusicología e Investigación Musical y Musicología Latinoamericana tanto en pregrado como a nivel de maestrías y doctorados. Se destacan también los centros de estudios en musicología como el Instituto Brasileiro de Estudos Musicológicos, y, aunque no localizados en territorio latinoamericano, el Latin American Center for Graduate Studies in Music de la Catholic University of América en Washington, DC, y el Latin American Music Center con sede en la Universidad de Indiana, también en los Estados Unidos. En contraste, muy pocas universidades colombianas ofrecen musicología en pregrado, entre las cuales están la Juan N. Corpas en Bogotá y la Universidad del Valle en Cali. A nivel de posgrado, solo Eafit en Medellín ofrece una maestría en Música con énfasis en Musicología Histórica.

Tomando como base las experiencias profesionales exitosas que han tenido los graduados del énfasis original de Historia de la Música, los profesores del área confían en que el énfasis de Musicología permitirá ampliar el espectro de opciones laborales de los egresados de la CEM. La Carrera se proyectará hacia el medio musical a través de la labor de estos profesionales gracias a su aporte en el emprendimiento y la gestión en el área de la música, así como en la educación de públicos. En esta última área, la formación de profesionales que puedan ejercer como comentaristas y críticos musicales hará de caja de resonancia de las actividades del resto de los músicos en una sociedad que, más allá de los comentarios de farándula, no cuenta todavía con mayores referentes musicales calificados en los medios de comunicación. Adicionalmente, el énfasis fortalecerá y dinamizará el desarrollo de la investigación al interior de la CEM, atendiendo a la necesidad latente en el mundo de hoy por reflexionar sobre la importancia de la música en la identidad cultural de las comunidades humanas, y sobre la posibilidad de avanzar en la reflexión sobre el papel de la investigación-creación y hacer propuestas que abran nuevos espacios en el campo de las artes.

«Historia de la Música» versus «Musicología»

La correcta denominación que debería tener el énfasis ha sido punto importante de debate entre los profesores, incluso en el marco de las defensas de tesis de los estudiantes que se graduaron del énfasis original. Las discrepancias se fundamentan en discusiones disciplinares y políticas originadas más allá de los límites de la escuela que vale la pena comentar un poco más en detalle.

Desde el punto de vista disciplinar, la historia de la música suele ser incluida en el área de Musicología Histórica, que favorece el trabajo histórico de archivo y análisis de fuentes, pero deja por fuera otras metodologías etnográficas más cercanas a la antropología que son propias de la Etnomusicología. La diferenciación y separación epistemológica entre ambas disciplinas es tema de debate en muchas escuelas norteamericanas, que en muchos casos están buscando integrar ambas miradas de manera un poco más orgánica (por ejemplo en las escuelas de música de University of Texas y University of Pittsburgh).

Desde América Latina, así como desde otros lugares del llamado Tercer Mundo, se ha hecho una crítica dura a las raíces coloniales de ambas disciplinas, pero particularmente en la aplicación de los principios epistemológicos de la musicología al estudio de músicas no europeas, puesto que se enfoca casi exclusivamente en el análisis de fuentes escritas en culturas musicales en donde la escritura ha sido una herramienta de poder y control. Más aún, debido a que efectivamente existen partituras de ciertos repertorios latinoamericanos, el énfasis en el análisis de lo escrito ha hecho que se ignore el fuerte componente de oralidad que caracteriza estos repertorios. Finalmente, la aparición de nuevas corrientes de pensamiento en la investigación musical, como la teoría crítica propia de los estudios culturales - dentro de la que se inscriben los estudios de género y estudios de música popular - junto con la renovación de tradiciones investigativas como el folclor, han diversificado y complejizado mucho más un campo de conocimiento que antes se pensaba como la tensión de una simple bipolaridad.

En vista de la complejidad del campo, y partiendo de una visión crítica de la posición de la escuela dentro de esa pugna, el equipo de profesores del área ha resuelto definir la denominación genérica “Musicología” para designar el campo

entero de la investigación musical con todas sus corrientes metodológicas, disciplinares y políticas. Tal determinación conlleva la necesidad de establecer dos orientaciones fundamentales complementarias: la histórica y la antropológica. De allí se desprende que dentro del currículo se enfatizará en el manejo de la literatura de ambas disciplinas y la referencia constante a otras corrientes como la estética, los estudios de género, el folclor, etc.

Asignaturas del énfasis

Algunas asignaturas asociadas al énfasis de Musicología ya existen en el catálogo general de la universidad; éstas están enumeradas abajo, e incluyen datos como unidad académica que la ofrece, el ID del curso, los requisitos, y el número de créditos. Por el contrario, las asignaturas que se deben crear en el catálogo ofrecido por el Departamento de Música están marcadas al inicio con un asterisco.

Taller de medios: escritura (Departamento de Literatura, ID curso: 001731. Sin requisitos) 3 créditos.

Taller para la Práctica de Técnicas y Modalidades de Escritura. Apropriación y aplicación de técnicas y modalidades de escritura (carta, informe, protocolo, acta, reseña, artículo), de habilidades gramaticales (sintácticas, ortográficas, semánticas), argumentativas y propositivas.

*Introducción a la musicología 2 créditos.

El presente curso tiene como objetivo ofrecer al estudiante una primera aproximación al estudio investigativo y científico de la música. Se partirá de los antecedentes históricos que generaron la necesidad de investigar la música como un fenómeno social, psicológico, estético y cultural, partiendo de conceptos preliminares para diferenciar y comparar los enfoques de la Musicología, la Etnomusicología y los estudios de la música popular y del folklor. El contenido del curso enfatiza la evolución de las ciencias de la música partir de fenómenos históricos como la bipartición de Guido Adler (Musicología Histórica y Musicología Comparada), el paso por el Folklorismo europeo (Béla Bartók y Constantin Brailoiu) y la

Antropología de la música, entre otros, para finalmente comprender los nuevos discursos alrededor de propuestas y críticas metodológicas contemporáneas.

*Metodología y documentación de la investigación musical 2 créditos.

Esta asignatura tiene como objetivo permitirle al estudiante entender el problema de la catalogación y documentación musical, así como establecer en qué consiste la investigación y cuáles son los diferentes métodos, cualitativos y cuantitativos de aproximación a la misma. A lo largo del curso se exploran los sistemas de catalogación, así como el manejo de recursos bibliográficos específicos para el área de la música, el manejo de bases de datos, y realización de estados del arte. Además se abordarán temáticas y herramientas puntuales para la aplicación de las diferentes metodologías en el campo de la musicología y la investigación en música en general.

Epistemología de la historia (ofrecida por el Dpto. de Historia) ID curso: 1547. 4 créditos. (Se comenzará a trabajar con el Dpto. de Historia en la revisión del programa de esta asignatura para complementar las necesidades de los estudiantes de música). Prerrequisito: Metodología y documentación de la investigación musical.

Fundamentos de la antropología (Departamento de Antropología, ID curso: 1525. Sin requisitos) 3 créditos.

Esta cátedra ofrecerá una mirada general de la disciplina, en particular sobre sus fundamentos epistémicos, teóricos y metodológicos, así como las subdisciplinas, y los caminos de interdisciplinariedad.

Músicas del mundo (existe como Apreciación en el Departamento de Música, ID curso: 017649. Sin requisitos) 2 créditos.

El objetivo del curso es introducir al estudiante al estudio de las músicas étnicas, folklóricas y populares del mundo, las cuales manejan características estéticas marcadamente diferentes a las músicas occidentales de tradición europea. Se hará énfasis en el análisis de los sistemas musicales de estas tradiciones, haciendo una aproximación tanto teórica como histórica. Se pretende que el estudiante al finalizar el curso tenga las herramientas necesarias para poder distinguir auditiva y

conceptualmente las diferentes tradiciones expuestas y que se apropie de los conceptos introducidos para que estos desemboquen tanto en procesos creativos como investigativos. Se considera primordial demostrar las interconexiones e interacciones de las diferentes tradiciones.

Asignatura de Historia 3 créditos.

El Departamento de Historia ofrece semestralmente varias asignaturas que tratan temas históricos por áreas culturales y/o geográficas, como por ejemplo Historia de África Subsahariana, Historia de Bogotá, Historia comparada de América S. XIX, Historia de América colonial, Historia del mundo antiguo, Historia de Europa S. XX, etc. El estudiante deberá escoger la temática que más se ajuste a sus intereses, siguiendo las recomendaciones de su consejero académico.

*Etnomusicología y folclor 2 créditos. Prerrequisito: Introducción a la musicología.

Curso teórico que analiza el desarrollo y evolución de las corrientes de investigación musical enfocadas en el estudio de expresiones musicales no burguesas o exóticas, identificadas como “folclóricas” o “primitivas”. Se examinará la historia intelectual de las tradiciones del folclor y la etnomusicología, con un especial énfasis en la repercusión de esos desarrollos disciplinares en la evolución de la investigación musical en América Latina.

Asignatura de apreciación artística (Departamentos de la Facultad de Artes o Literatura) 3 créditos.

Este curso busca que el estudiante amplíe su conocimiento sobre otras expresiones artísticas y adquiera experiencias nuevas y argumentos contundentes para la discusión sobre la relación del campo de la música con los campos de otras artes.

*Música y Estética 2créditos. Prerrequisito: Apreciación del arte.

El objetivo de esta asignatura es acercar al estudiante a las preguntas comunes de la estética filosófica y el quehacer musical, aportándole una bibliografía básica que le permita sondear desde diferentes perspectivas dichas preguntas fundamentales. Se busca que el estudiante pueda cuestionar el problema de lo estético no solo desde la

música, sino también desde las otras artes. De esta manera se abordaran tres módulos temáticos, a saber: a) Problemas general de la estética, b) Diferentes perspectivas teóricas de la estética y c) Las resonancias de este problema en el quehacer musical y el quehacer de otras artes.

*Musicología en Hispanoamérica y Colombia 3 créditos. Prerrequisito: Etnomusicología y Folclor

Curso enfocado en el estudio del desarrollo de la investigación musical en Hispanoamérica y su evolución en Colombia. Su objetivo es explorar a fondo la literatura producida en la región para historizar su desarrollo e introducir al estudiante a las discusiones que han caracterizado el campo, como los problemas de definición y límites de los estudios, las ambigüedades que se desprenden de la herencia colonial de las disciplinas de investigación musical, así como el surgimiento de escuelas o tendencias en la región.

*Taller de manejo de fuentes y archivo 3 créditos

Taller teórico-práctico encaminado a la búsqueda, reconocimiento, identificación, selección, análisis y uso de fuentes y archivos para la investigación musical. A través de talleres prácticos, los y las estudiantes aprenden a descubrir, localizar y clasificar las fuentes de información, tanto virtuales como físicas, con el objeto no solo de identificar cómo y dónde encontrar información, sino de saber reunir, compilar, preservar el patrimonio musical. Introducción a la realización de grabaciones de campo, así como a la transcripción y el análisis de grabaciones.

Música, arte y desarrollo (Departamento de Música, ID curso: 024061. Sin requisitos) 2 créditos.

El curso tiene como objetivos ofrecer a los estudiantes de la Facultad de Artes un fundamento teórico para comprender el contexto económico, político y social desde su labor profesional. Así mismo, generar en el estudiante la capacidad de relacionar su labor con el entorno que lo rodea. Se brindarán herramientas para que, una vez establecida la relación, el estudiante esté en capacidad de hacer un análisis de las posibilidades en los diferentes espacios: público, privado y tercer sector. Se

generará una metodología de trabajo en grupo, basada en la investigación que posteriormente pueda ser utilizada por el estudiante en diferentes espacios profesionales. Se busca incentivar en el estudiante el interés por su aporte potencial en el área cultural, así como en otros sectores.

*Taller y trabajo de campo 3 créditos. Prerrequisito: Fundamentos de la antropología.

El taller busca exponer las distintas herramientas técnicas y metodológicas para la planificación, recolección y organización de la información durante el desarrollo del trabajo de campo. La identificación y selección de las metodologías adecuadas para las especificidades de las investigaciones, el diseño de protocolos e instrumentos como encuestas, entrevistas, transcripción y análisis de éstas, elaboración de diarios de observación o de campo, y la escogencia y manejo de medios digitales para el proceso de documentación, proporcionarán las herramientas necesarias para su aplicación en un trabajo etnográfico que integre y aplique lo aprendido a través de salidas de campo.

*Taller de investigación: anteproyecto 2 créditos. Prerrequisito: Taller y trabajo de campo.

El presente taller busca orientar al estudiante en su campo específico de investigación. Se partirá de una introducción detallada sobre los componentes que debe incluir un anteproyecto y su proyección hacia una investigación completa. La formulación del anteproyecto implica además el reconocimiento de fuentes y trabajos investigativos que sirvan como marco referencial para el planteamiento (estado del arte), además de una serie de lecturas continuas que permitan reconocer distintas propuestas metodológicas de musicólogos y etnomusicólogos reconocidos.

Asignaturas electiva, Departamento de Música

Mediante esta asignatura se busca que el estudiante explore temáticas diversas en el campo de la música. Actualmente el catálogo incluye asignaturas que pueden ser especialmente relevantes como “Música, mujeres y género” (ID del curso: 000492).

Proyecto de grado I (Departamento de Música, ID del curso: 000948. Sin requisitos) 5 créditos.

En este primer semestre estudiante debe llevar a cabo la primera parte de su investigación, que corresponde con la etapa de documentación, ya sea etnográfica o de archivo, y de organización y clasificación del material. Todo esto se hace con la supervisión de su director de tesis.

Proyecto de grado II (Departamento de Música, ID del curso: 000949. Requisito: Proyecto de grado I) 5 créditos.

El segundo semestre del proyecto de grado corresponde con la etapa de escritura de la tesis bajo la supervisión directa de su director.

Seminario de musicología (existe como Seminario de Historia, Departamento de Música, ID del curso: 000961)

Este seminario busca ser un eje unificador del énfasis en los últimos cinco semestres de la carrera, proponiendo un espacio de reflexión, análisis y discusión entorno a la musicología. Recurriendo a la metodología del seminario alemán, se abordará en cada semestre diferentes temáticas a fines al campo de la musicología como son: Música y perspectiva de género, Historia del cuerpo, Paleografía, Industrais Culturales, Estudios Culturales, Biografía, Estudios de música popular, entre otros.

Actividades complementarias

Como complemento a la formación recibida en las asignaturas ofrecidas en el plan de estudios, los estudiantes del énfasis de Musicología tendrán múltiples oportunidades para participar como monitores en actividades relacionadas con la investigación, la gestión de eventos y el trabajo editorial. Entre las opciones ofrecidas están las siguientes:

- Participar como jóvenes investigadores en proyectos de investigación gestados por el Grupo de Investigaciones Musicales o el Grupo de Investigación en Educación Artística
- Apoyar la organización del Foro de Música, un ciclo semestral de conferencias organizadas desde el área de Historia y Apreciaciones de la Música

- Colaborar en el trabajo editorial en la revista *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*
- Asesorar el trabajo de catalogación de documentos del área de música en la Biblioteca General
- Participar en programación de espacios radiales en la emisora Javeriana Estéreo
- Hacer parte de los Semilleros de Jóvenes Investigadores del Instituto Pensar

Requisitos de admisión

Para participar en el proceso de admisión el aspirante al énfasis de Musicología deberá presentar una prueba de conocimientos teóricos y aptitudes musicales igual a las que aplican para el resto de aspirantes a la carrera. No deberá presentar audición, pero sí demostrar habilidades musicales básicas en el canto o en algún instrumento. En la jornada de admisiones el aspirante presentará una prueba corta de escritura en el que deberá reflexionar sobre una lectura asignada el día de la inscripción.

En el momento de la inscripción deberá entregar en la dirección de Carrera un ensayo corto (entre 1200 y 1500 palabras, fuente Times New Roman de 12 puntos, escrito a espacio y medio) donde exponga habilidades para el pensamiento reflexivo sobre la actividad musical. El tema del ensayo es libre, no obstante se sugieren las siguientes opciones:

- Discutir el fenómeno de la fusión en la propuesta de grupos musicales que trabajen con mezclas de géneros o estilos.
- Reflexionar sobre la música como fenómeno colectivo (por ejemplo en eventos masivos como conciertos o en contextos religiosos) o como fenómeno comercial (por ejemplo en el desarrollo de la industria musical o audiovisual).
- Explorar las conexiones entre música e identidad (identidad juvenil, de género, identidad nacional, étnica, etc.).

En el ensayo corto y la prueba de escritura se evaluarán las aptitudes del estudiante para comunicarse a través del medio escrito, teniendo en cuenta elementos

formales (ortografía, redacción, estructuración del texto) y sus capacidades para la argumentación.

Perfil del egresado

El egresado del énfasis en Musicología estará en capacidad de trabajar en entidades públicas y privadas en la formulación y puesta en marcha de proyectos de investigación en diversas áreas del campo de la música, prestar servicios de docencia, asesoría, crítica musical, gestión y curaduría de eventos musicales.

Profesores

Planta:

- Natalia Castellanos (Música con énfasis en Estética, Maestría en Filosofía)
- Oscar Hernández (Músico administrador, Maestría en Estudios Culturales)
- Juan Sebastián Ochoa (Músico ingeniero de sonido, Maestría en Estudios Culturales)
- Carolina Santamaría (MA y PhD en Etnomusicología)

Cátedra:

- Luis Gabriel Mesa (Candidato a doctor en Musicología)
- Germán Páez (Filósofo, Maestría en Historia)
- Alejandra Quintana (Historiadora de la Música, Maestría en Estudios de Género)
- María del Rosario Torres* (Música administradora, Maestría en Gestión Cultural)
- Ricardo Velasco (Compositor, Maestría en Estudios Culturales)

*Profesora de planta en licencia

4.2. Programa de clases del curso *Introducción a la musicología* diseñado para la Fundación Universitaria Juan N. Corpas y la Pontificia Universidad Javeriana⁴²¹

Introducción

La Musicología, ciencia encargada de entender el fenómeno musical no como un ente aislado sino como un medio de expresión que se manifiesta y desarrolla en función de su entorno, estudia con detenimiento la incidencia de todos los factores que política, social, histórica y espiritualmente afectan la materialización del sentimiento humano a través del sonido. Este curso invita a una reflexión profunda alrededor de factores de identidad como raza, religión, sexualidad y género y su conexión directa con lenguajes musicales de distintas partes del mundo.

A partir de una reconstrucción detallada de la historia de la musicología y la etnomusicología, se recurrirá a casos específicos en los cuales la teoría de ambas disciplinas alcanza una aplicación de alta relevancia social. Temas como la difusión de la música mediante la diáspora, la industria musical, la percepción de la música en la religión islámica y las relaciones entre música y género constituyen la mayor parte del contenido a abordar. Con el fin de conocer las nuevas tendencias de la musicología contemporánea, se concluirá con una breve referencia a los estudios musicológicos enfocados en la incidencia de factores de identidad sexual.

Objetivos

- Identificar el potencial temático y humanístico que puede abordar la Musicología, así como el valor de la interdisciplinariedad en sus procesos de estudio y aprendizaje.
- Desarrollar herramientas académicas de escritura, organización de contenidos, compilación bibliográfica y su respectiva sustentación.

⁴²¹ Diseño curricular de Luis Gabriel Mesa Martínez. El curso ha sido impartido por el autor en los semestres 2009-01 y 2010-01 en la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, y en 2011-02 y 2012-01 en la Pontificia Universidad Javeriana.

Metodología

Las clases combinan la cátedra, la discusión de lecturas, la propuesta de temas de investigación por parte de los estudiantes, y el análisis socio-histórico del fenómeno musical. La participación de los estudiantes es fundamental y en ella se tendrá en cuenta tanto la presencia en clase, como la discusión de todas las lecturas asignadas a lo largo del semestre.

Calificación

Examen Parcial: 25%

Ensayo: 25%

Examen Final: 30%

Lecturas: 20%.

Formato de los Exámenes

El formato del examen constará de tres secciones:

Sección A: Terminología especializada.

Sección B: Preguntas de selección múltiple con única respuesta.

Sección C: Pregunta(s) de respuesta abierta.

Programa

Unidad I

1. Conceptos preliminares: diferencias y semejanzas entre la musicología y la etnomusicología (definiciones clásicas y modernas alrededor de los dos términos, tipo de fuentes y métodos utilizados por las ciencias de la música). Folklorología, Musicología Comparativa y Particularismo Histórico.

* Lectura: Berlanga, Miguel Ángel, *Historia de la Etnomusicología*⁴²² (Archivo electrónico), págs. 19-23.

2. Etnomusicología entre 1930 y 1960. Comparación entre la primera escuela norteamericana y las propuestas europeas por parte de Béla Bartók y Constantin Brailoiu.

* Lectura: Berlanga, Miguel Ángel, *Historia de la Etnomusicología*⁴²³ (Archivo electrónico), págs. 24-34.

3. Musicología y Etnomusicología en Colombia. Antecedentes y desarrollo actual de las ciencias de la música y los estudios del folklore en instituciones colombianas.

* Lectura: Miñana Blasco, Carlos, «Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia», [en línea], *Revista A Contratiempo*, n.º 11, Editorial Universidad Externado de Colombia, 2000, www.acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co.

4. La música como cultura. Alan Merriam y la Antropología de la música. Ejemplo en clase: herencia gitana en la música del Viejo Continente. Entre India y España: análisis del fenómeno de la diáspora y sus consecuencias en la música como cultura. Raíces etnográficas del flamenco español.

* Lectura: Berlanga, Miguel Ángel, *Historia de la Etnomusicología*⁴²⁴ (Archivo electrónico), págs. 34-44.

* Documental: *Latcho Drom* (fragmentos).

5. Instrucciones para dar inicio a los proyectos de investigación. Formalidades académicas y herramientas metodológicas para la presentación de trabajos escritos en Musicología / Etnomusicología.

6. Tendencias de la Antropología de la música entre las décadas de 1970 y 1980. Ejemplo específico: los estudios de la *performance* por parte de Regula Qureshi. El caso de los ritos *Qawali* en la música de los sufíes de India y Pakistán.

⁴²² Documento inédito escrito por el Dr. Miguel Ángel Berlanga y autorizado para su uso y consulta en las clases en cuestión.

⁴²³ *Ibíd.*

⁴²⁴ *Ibíd.*

* Lectura: Berlanga, Miguel Ángel, *Historia de la Etnomusicología*⁴²⁵ (Archivo electrónico), págs. 44-49.

* Documental: *A Voice from Heaven - Nusrat Fateh Ali Khan*.

7. Síntesis de la Unidad I.

8. Primer examen parcial.

Unidad II

9. Musicología Arabista: Importancia de la teoría musical árabe-andaluza y su conservación en las escuelas de África del Norte (Magreb).

* Lectura: Mesa Martínez, Luis Gabriel. «*Ma'luf*: introducción a la historia, significado y conservación del legado andalusí-magrebí en la música tunecina», *Cuadernos de música, Artes visuales y artes escénicas*, vol. 6, nº 2, 2011, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

10. Islam y las censuras contra la música. ¿La música es *harām*? Surgimiento y desarrollo actual del *Rai* argelino. Condenas contra los músicos por parte de corrientes fundamentalistas del Islam.

* Lectura: Langlois, Tony, «The local and the global in North African Popular Music», *Popular Music*, vol. 15, nº 3, Middle East Issue (Octubre), 1996, págs. 259-273.

11. Musicología y género: El impacto del *Rai* en la posición de la mujer de la sociedad argelina. Discusión sobre figuras femeninas en la historia de la canción popular en las músicas del mundo.

* Lectura: Virolle, Marie «Representations and Female Roles in the *Rai* Song», en Magrini, Tullia (ed.), *Music and gender. Perspectives from the Mediterranean*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003 págs. 215-231.

⁴²⁵ *Ibíd.*

12. Musicología, etnomusicología, etnicidad e industria musical. Análisis de los factores de identidad y del fenómeno *world music* en la industria discográfica contemporánea.

* Lectura: Hernández Salgar, Oscar, «El sonido de lo otro. Nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical», *Cuadernos de música, Artes visuales y artes escénicas*, vol. 1 n.º 1, Octubre de 2004 – Marzo de 2005, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

13. Introducción al Islam – La religión musulmana y su presencia en Colombia. Conferencista invitado: Carlos Sánchez García. Mezquita Estambul de Bogotá.

14. Síntesis de la Unidad II.

15. Entrega de trabajos de investigación.

16. Examen Final.

4.3. Programa de clases del seminario de Paleografía Musical y Profundización en Teorías Musicológicas diseñado para la Fundación Universitaria Juan N. Corpas⁴²⁶

Introducción

El presente curso está dividido en dos partes completamente diferentes. La primera, consiste en una profundización sobre temáticas relacionadas con fuentes paleográficas y organológicas. Se hará énfasis en la interpretación de símbolos neumáticos de la paleografía medieval, y en su documentación en territorio español. Con el fin de complementar el material correspondiente a música medieval española, se establecerán puntos de relación entre su desarrollo cristiano y las contribuciones

⁴²⁶ Diseño curricular del autor.

del mundo musulmán. La segunda parte está dedicada a reflexiones y discusiones especializadas en el área de musicología, con el fin de reconocer los grandes aportes de musicólogos influyentes y de las nuevas tendencias de la disciplina en el contexto actual.

Objetivos

- A través de la Unidad I se pretende reconocer la importancia de la interpretación y conservación de fuentes antiguas en la historia de la notación musical, partiendo de la paleografía medieval y continuando con temas relacionados escogidos por los estudiantes.
- La Unidad II ofrece herramientas de estudio para identificar metodologías, enfoques filosóficos y posturas académicas de figuras influyentes en la historia de la musicología, su relación con disciplinas afines y su aplicación en la actualidad.

Metodología

Las clases combinan la cátedra, conferencias complementarias, discusión constante de lecturas especializadas y la organización y sustentación de trabajos escritos. La participación de los estudiantes es fundamental y en ella se tendrá en cuenta tanto la presencia en clase, como la discusión de todas las lecturas asignadas a lo largo del semestre.

Calificación

Examen Parcial: 20%

Trabajo de Investigación: 20%

Artículo de Reflexión: 20%

Examen Final: 20%

Lecturas: 20%.

Trabajos escritos

La primera unidad requiere un trabajo de investigación dentro del área de Paleografía Musical. Como se puede observar en el programa, los ejemplos de la cátedra corresponden a los inicios de la escritura neumática monofónica y polifónica. El estudiante puede escoger un tema de profundización que complemente dicho contenido, como por ejemplo:

- Notación Franconiana y Petroniana en el siglo XIII.
- Notación neumática a partir del *Ars Nova* en el siglo XIV.
- Surgimiento y desarrollo de la notación blanca en el desarrollo de la música polifónica renacentista.
- Renacimiento y Barroco hispanoamericanos, fuentes (notación pentagramática o tablatura) del período Colonial.

La segunda unidad, en lugar de un trabajo de investigación, requiere de un artículo de reflexión sobre temáticas relacionadas con el contenido abordado. El tono y el estilo pueden ser personales, siempre y cuando el lenguaje no se aleje de la formalidad académica y el discurso sea claro para el lector.

Programa

Unidad I

Profundización en estudios paleográficos de música medieval y su relación con la historia de la música en España:

1. Introducción a la paleografía medieval I.

Conferencista: María Andrea Parias (Universidad de París IV - Sorbona).

Lugar: Pontificia Universidad Javeriana. Edificio 54, Salón 104.

* Lectura: PARRISH, Carl. *The Notation of Medieval Music*. Nueva York: Pendragon Press. 1978, págs. 3-40.

2. Introducción a la paleografía medieval II.

Conferencista: María Andrea Parias (Universidad de París IV - Sorbona).

Lugar: Pontificia Universidad Javeriana. Edificio 54, Salón 104.

* Lectura: PARRISH, Carl. *The Notation of Medieval Music*. Nueva York: Pendragon Press. 1978, págs. 60-72.

3. Música sacra medieval en territorio ibérico. Canto gregoriano y liturgia visigoda. Ejemplos de melodías hispánicas, referencias a sus fuentes de origen y comparación con la notación neumática de otras escuelas.

* Lectura: Asensio, Juan Carlos, «De la liturgia visigoda al canto gregoriano», en Gómez, Maricarmen (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica I: De los orígenes hasta c. 1470*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España. 2009, págs. 21-43.

4. Música medieval española y su contacto con culturas de origen árabe. Teóricos medievales de la música arábigo-andaluza: Ziryab, al-Tifasi, Ibn Bayaa e Ibn Sana' al-Mulk.

* Lectura: POCHÉ, Christian, *La música arábigo-andaluza*, Martínez del Fresno, Beatriz (trad.), Madrid, Akal, 1997, págs. 27-49.

5. Revelaciones arábigo-andaluzas en las miniaturas de las *Cantigas de Santa María*. Instrumentos utilizados tradicionalmente en el repertorio culto de las *nawbas*.

* Lectura: POCHÉ, Christian, *La música arábigo-andaluza*, Martínez del Fresno, Beatriz (trad.), Madrid, Akal, 1997, págs. 71-114.

6. Conservación de la música arábigo-andaluza en escuelas magrebíes: el caso de Túnez y el *Ma'luf*. Transcripción de las *nawbas* en notación occidental y otros recursos de preservación y difusión del repertorio.

* Lectura: Mesa Martínez, Luis Gabriel. «*Ma'luf*: introducción a la historia, significado y conservación del legado andalusí-magrebí en la música tunecina», *Cuadernos de música, Artes visuales y artes escénicas*, vol. 6, nº 2, 2011, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

7. Entrega del trabajo de investigación.

8. Presentación oral de las investigaciones.

Unidad II

Discusiones sobre musicólogos, musicología, sus métodos y aplicaciones:

* Todas las lecturas de la Unidad II corresponden al texto: WILLIAMS, Alastair, *Constructing Musicology*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2003.

9. Joseph Kerman, Theodor Adorno y Carl Dahlhaus.

* Lectura: Páginas 1-20.

10. Discursos aplicables a los estudios musicológicos: Estructuralismo, Post-estructuralismo, Textos y Semántica.

* Lectura: Páginas 21-47.

11. Musicología, feminismo y estudios de género.

* Lectura: Páginas 48-70.

12. Música culta y música popular como construcciones sociales y objetos de estudio de la Musicología. Perspectivas, sexualidad y factores de identidad.

* Lectura: Páginas 76-97.

13. Edward Saïd y el Orientalismo. Contrastes con la participación inmersa del investigador en Etnomusicología.

* Lectura: Páginas 98-114.

14. Posmodernismo: nuevos cánones en el desarrollo reciente de la Musicología. El valor de la interdisciplinariedad y la reconstrucción de la dimensión humanística de la Musicología actual.

* Lectura: Páginas 115-140.

15. Entrega del artículo de reflexión y examen final.

4.4. Programa de clases del curso *Historia de la música III* diseñado para la Fundación Universidad Central⁴²⁷

Introducción

El presente curso enmarca la historia de la música instrumental en Occidente a partir de la Antigüedad y concluyendo con las últimas décadas del siglo XVIII, e incluye referencias generales sobre músicas de distintas regiones del mundo y sus instrumentos tradicionales. Su principal propósito es enriquecer el conocimiento del repertorio musical de estas distintas épocas partiendo de la comprensión de los contextos sociales, políticos, económicos y religiosos que acompañaron e impulsaron importantes transformaciones en la estética musical. De esta manera, el análisis de aspectos técnicos y estéticos será combinado con el análisis del entorno social que rodea el hecho musical y de la función que cumple la música dentro del mismo.

Objetivo

- Ampliar el conocimiento de los recursos técnicos musicales y los cambios estéticos a través del estudio del contexto histórico.
- Identificar mediante análisis organológicos la clasificación, mecanismos y relevancia social de los instrumentos musicales en Europa y otros territorios del mundo.

Metodología

Las clases combinan la cátedra, la discusión de lecturas, el análisis del repertorio y la presentación de materiales audiovisuales que ilustren cada uno de los temas a abordar. La participación de los estudiantes es fundamental y en ella se tendrá en cuenta tanto la presencia en clase, como la discusión de todas las lecturas asignadas a lo largo del semestre.

⁴²⁷ Impartido por el autor cada semestre, desde Agosto de 2009 hasta la actualidad.

Calificación

Corte 1: 30%

Corte 2: 30%

Corte 3: 20% (Examen final) + 20% (Participación y quizzes)

Exámenes

El formato de los exámenes puede constar de uno o varios de los siguientes formatos:

A: Escucha (Identificar compositores, obras y rasgos estilísticos de manera auditiva).

B: Preguntas de selección múltiple con única respuesta, basadas en el contenido de las lecturas y cátedras.

C: Pregunta(s) de respuesta abierta.

Programa

Unidad I

1. Música instrumental en África: contexto general sobre la música africana. La percepción de ritmo en culturas sub-saharianas. Apreciación de la organología tradicional de Senegal-Malí y Zimbabwe y su asimilación por parte de intérpretes contemporáneos. La *kora* en la tradición de los *griots* y la transformación de la *mbira* hacia la *kalimba*.

* Lectura: García Martínez, José María, *La música étnica: un viaje por las músicas del mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, págs. 17-33.

2. La herencia gitana en la música del Antiguo Continente. Entre India y España: Análisis del fenómeno de la diáspora y sus consecuencias en la música como cultura. Raíces etnográficas del flamenco español.

* Documental: *Latcho Drom* (fragmentos).

3. Música culta árabe: el legado andalusí-magrebí. Ziryab, Ibn-Bayaa (Avempace) y al-Tifasi. Importancia de la teoría musical arábigo-andaluza y su conservación en las escuelas de África del Norte (Maghreb).

* Lectura: Mesa Martínez, Luis Gabriel. «*Ma'luf*: introducción a la historia, significado y conservación del legado andalusí-magrebí en la música tunecina», *Cuadernos de música, Artes visuales y artes escénicas*, vol. 6, nº 2, 2011, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, págs. 55-68.

4. Islam y las censuras contra la música. ¿La música es *harām*? Surgimiento y desarrollo actual del *Rai* argelino. Condenas contra los músicos por parte de corrientes fundamentalistas del Islam.

* Lecturas: García Martínez, José María, *La música étnica: un viaje por las músicas del mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, págs. 149-156.

5. Tradiciones dramático-musicales en Japón: *Nôgaku*, *Bunraku* y *Kabuki* en Japón – ejemplos de géneros teatrales con un fuerte componente musical.

* Lectura: Tamba, Akira, *Músicas tradicionales de Japón: de los orígenes al siglo XVI*, Madrid, Akal, 1997, págs. 79-112.

6. Músicas de Bali a Java: estudio de la instrumentación característica de la orquesta *gamelan* y análisis de su función social, espiritual y festiva.

* Lectura: Basset, Catherine, *Música de Bali a Java: el orden y la fiesta*, Madrid, Akal, 1999, págs. 13-38.

7. Síntesis de la Unidad I.

8. Primer examen parcial.

Unidad II

1. Fuentes relevantes para el estudio histórico de la organología medieval y de los primeros legados manuscritos de repertorio instrumental. Desarrollo de los instrumentos musicales durante la era medieval. El órgano portativo, el tabor

provenzal, liras, arpas y variantes medievales en la familia de cordófonos pulsados y frotados.

* Lectura: Remnant, Mary, *Historia de los instrumentos musicales*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2002, págs. 17-44.

2. Organología renacentista – Parte I.

Aerófonos: distribución según tesituras en las flautas dulces, chirimías, bombardas y chalumeaux; mecanismos de fuelle en el *mussette* y el *regal*. Excesos decorativos en el arte de crear instrumentos como consecuencia de la creatividad renacentista.

* Lectura: Remnant, Mary, *Historia de los instrumentos musicales*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2002, págs. 44-75.

3. Organología renacentista – Parte II.

Cordófonos: evolución del laúd hacia nuevas variantes como las teorbas y chitarrones. Violas da braccio y violas da gamba. Combinación entre mecanismos de cuerda y percusión: clavicordios y clavecines.

* Lectura: Remnant, Mary, *Historia de los instrumentos musicales*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2002, págs. 77-96.

4. Reseña histórica sobre los primeros luthiers de alto reconocimiento: Amati, Stradivari y Guarnieri. Evolución de los instrumentos de teclado a finales del Renacimiento: clavicordio, clavecín, espineta y virginal. Música instrumental basada en patrones de *basso ostinato*: *Passamezzo*, *romanesca*, *passacaglia* y *ciaccona*.

5. Síntesis de la Unidad II.

6. Segundo examen parcial.

Unidad III

1. Música francesa durante la transición de los siglos XVII a XVIII: Elisabeth Jacquet de la Guerre. *Pièces de clavecin* de François Couperin y de Jean Philippe Rameau. Alusiones descriptivas en el repertorio instrumental francés: Jean-Féry Rebel y Marin Marais.

* Lectura: Hill, John Walter, *La música barroca*, Madrid, Akal, 2008, págs. 449-461.

2. Música instrumental en la segunda mitad del siglo XVII: Sonata en trío (*da camera* y *da chiesa*). Arcangelo Corelli y el principio de oposición de fuerzas en el género del *concerto grosso*.

* Lectura: Hill, John Walter, *La música barroca*, Madrid, Akal, 2008, págs. 335-360.

3. Música instrumental de Johann Sebastian Bach. Influencia de Dietrich Buxtehude en su repertorio para órgano. *El Clave bien temperado* y la optimización de un sistema de afinación de semitonos equidistantes. Crítica de Johann Adolphe Scheibe contra el estilo recargado y artificioso de la época.

* Lectura: Hill, John Walter, *La música barroca*, Madrid, Akal, 2008, págs. 488-499.

4. Simultaneidad de estilos y paralelismos entre el Barroco Tardío y el surgimiento del *Style Galant*. Los primeros sinfonistas y la aplicación de *Empfindsamkeit* y *Sturm und Drang* como fundamentos estéticos de la interpretación clásica.

* Lectura: Downs, Philipp G., *La música clásica: La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Akal, 1998, págs. 41-47 y 66-80.

5. Síntesis de la Unidad III.

6. Examen Final.

4.5. Programa de contenidos del curso *Apreciación de la música II* diseñado para la Escuela de Música Mauricio Cristancho de la Universidad Sergio Arboleda⁴²⁸

Introducción

El presente curso ofrece un primer acercamiento a la música de países latinoamericanos, con el fin de introducir al estudiante en el uso de herramientas de apreciación musical que no se limiten a la valoración de la música académica europea, sino que por el contrario permitan un reconocimiento amplio de distintos lenguajes musicales que mediante procesos históricos de mestizaje han generado diversas propuestas en nuestro continente. El contenido se basa principalmente en la valoración de estilos, géneros y tendencias musicales en las que generalmente se fusionan elementos de folklore nacional con los lenguajes occidentales heredados en América Latina desde la Colonización.

Objetivos

- Reconocer la importancia de la música en distintos contextos socio-culturales de países latinoamericanos, enfatizando el valor de diferentes tradiciones del continente y la diversidad de propuestas presentes en sus lenguajes musicales.

Metodología

Las clases combinan la cátedra, la discusión de lecturas, ejercicios de apreciación de un repertorio específico y el análisis socio-histórico del fenómeno musical. La participación de los estudiantes es fundamental y en ella se tendrá en cuenta tanto la presencia en clase como la discusión de las lecturas, documentales y otros materiales asignados a lo largo del semestre.

Calificación

Examen parcial I: 30%

⁴²⁸ Impartido por el autor cada semestre desde Agosto de 2011 hasta la actualidad.

Examen parcial II: 20%

Participación y quizzes: 20%

Examen final: 30%

Formato de los Exámenes

El formato del examen constará una o varias de las siguientes tres secciones:

Sección A: Escucha: Identificación de compositores, obras y rasgos estilísticos.

Sección B: Preguntas de selección múltiple con única respuesta.

Sección C: Pregunta(s) de respuesta abierta.

Programa

Unidad I

1. Introducción al estudio de la música latinoamericana. Factores de identidad en los procesos de mestizaje a partir del Régimen Colonial.

* Lectura: Aharonián, Coriún. «Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje», *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 15, 1994, n.º 2, Universidad de Texas, págs. 189-225.

2. Introducción al legado musical de las culturas prehispánicas. Antecedentes de las culturas orientales asociadas con las primeras expansiones demográficas a América. Reflexión sobre el patrimonio prehispánico conservado en los territorios de Colombia y Ecuador.

* Lectura: Aretz, Isabel, *Música prehispánica de las altas culturas andinas*, Buenos Aires, Ediciones Lumen, 2003, págs. 17-40.

3. Nacionalismo musical en Colombia en el siglo XIX. Apreciación del bambuco como símbolo nacional en épocas de Independencia. Alusiones al arte pictórico de mediados de siglo y a la literatura costumbrista. Fundación de la Sociedad

Filarmónica de Bogotá (1846) y de la Academia Nacional de Música (1882) - academización de géneros folklóricos de los Andes colombianos.

* Lectura: Mesa Martínez, Luis Gabriel. «Institucionalización de la educación musical en Bogotá entre 1849 y 1910: una reflexión histórica», [Ms. Inédito].

4. Fortalecimiento del nacionalismo mexicano desde la generación de Manuel María Ponce. Inclusión de nuevos lenguajes en el nacionalismo del siglo XX por parte de compositores como Carlos Chávez y Silvestre Revueltas.

* Lectura: Béhague, Gerard, *La música en América Latina: Una introducción*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1983, págs. 183-200.

5. Síntesis de la Unidad I.

6. Primer examen parcial.

Unidad II:

1. Fundación del Conservatorio Nacional en Bogotá por parte de Guillermo Uribe Holguín. Discrepancias alrededor de la música folklórica entre Uribe Holguín y Emilio Murillo. Apreciación del lenguaje impresionista en la música académica colombiana: Antonio María Valencia y su trío *Emociones caucanas*.

* Lectura: Santamaría Delgado, Carolina, «El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la peristencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos», *Revista de Música Latinoamericana*, n.º 28, 2007a, págs. 1-19.

2. Nacionalismo en Brasil en el siglo XX. Heitor Villa-Lobos. Análisis del lenguaje pianístico de vanguardia en *Rudepoema* e inclusión de referencias folklóricas en las colecciones de *Choros* y *Bachianas brasileiras*.

* Lectura: Béhague, Gerard, *La música en América Latina: Una introducción*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1983, págs. 263-293.

3. Síntesis de la Unidad II.

4. Segundo examen parcial.

Unidad III

1. Argentina: Alberto Ginastera y sus tres períodos estilísticos: Nacionalismo objetivo, nacionalismo subjetivo y neoexpresionismo. Desarrollo del nuevo tango gracias a Carlos Gardel.

* Lectura: García Martínez, José María, *La música étnica: un viaje por las músicas del mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, págs. 386-399.

2. Astor Piazzolla y el nuevo tango. Fusiones contemporáneas entre música académica y tradiciones tangueras de Argentina. Material audiovisual: *Astor Piazzolla – In Portrait* (BBC).

* Lectura: Pelinski, Ramón, «Astor Piazzolla: entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística», *Analyse Musicale*, vol. 48, nº 3, París, 2003, págs. 38-54.

3. Vanguardias musicales en México: Julián Carrillo y la creación de un nuevo sistema de notación musical en función de la microtonalidad: “Sonido 13”.

* Lectura: Béhague, Gerard, *La música en América Latina: Una introducción*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1983, págs. 323-338.

4. Síntesis final.

5. Examen final.

4.6. Programa de contenidos del curso *Musicología: raza, religión y género*, diseñado para la Fundación Universitaria Juan N. Corpas

Introducción

La musicología, ciencia encargada de entender el fenómeno musical no como un ente aislado sino como un medio de expresión que se manifiesta y desarrolla en función de su entorno, estudia con detenimiento la incidencia de todos los factores que política, social, histórica y espiritualmente afectan la materialización del sentimiento humano a través del sonido. Este curso invita a una reflexión profunda alrededor de tres de esos factores: raza, religión y género. El primero, se enfocará principalmente en la historia del jazz en Norteamérica, con el fin de resaltar los aportes y la evolución de figuras musicales cuya historia ha sido fuertemente condicionada por la segregación estadounidense entre los descendientes de Europa, los de África, y sus respectivos mestizajes. El segundo, partirá del contexto del Islam como una de las religiones que han generado reacciones muy contrarias con relación a la música; algunas a favor de su práctica mediante ceremonias que llevan a un estado de éxtasis (Sufismo), y otras que condenan toda práctica musical por su cualidad seductora que conduce al pecado (Fundamentalismo Radical Islámico). El último factor, explorará el papel que ha desempeñado la mujer en la historia y el presente de la música; se hará mención a figuras muy representativas de la canción como Oum Kalsoum (Egipto), Edith Piaf (Francia), Fairuz (Líbano), entre otras. El curso concluye con una breve referencia a los estudios musicológicos destinados a cuestiones de género e identidad sexual, cerrando con una discusión sobre el papel de la música en el contexto LGBTQI (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transgéneros, Queer e Intersexo).

Objetivos

- Identificar el potencial temático y humanístico que puede abordar la Musicología, así como el valor de la interdisciplinariedad en sus procesos de estudio y aprendizaje.

- Desarrollar herramientas académicas de escritura, organización de contenidos, compilación bibliográfica y su respectiva sustentación argumentativa.

Metodología

Las clases combinan la cátedra, la discusión de lecturas, la propuesta y exposición de temas relacionados por parte de los alumnos, y el análisis socio-histórico del fenómeno musical. La participación de los estudiantes es fundamental y en ella se tendrá en cuenta tanto la presencia en clase, como la discusión de todas las lecturas asignadas a lo largo del semestre.

Calificación

Examen Parcial: 25%

Exposición: 15%

Ensayo: 15%

Examen Final: 25%

Lecturas: 20%.

Formato de los exámenes

El formato del examen constará de tres secciones:

Sección A: Terminología especializada / Identificación de obras y compositores.

Sección B: Preguntas de selección múltiple con única respuesta.

Sección C: Pregunta(s) de respuesta abierta.

Programa

Unidad I

* Los fragmentos audiovisuales utilizados en esta primera unidad fueron tomados del documental *Historia del Jazz* (2001), dirigido por Ken Burns y narrado por Keith David.

1. Presentación del programa. Música y raza en la sociedad afroamericana. Raíces del jazz en New Orleans. Ambigüedad en la identidad racial de los criollos norteamericanos y racismo abierto en los espectáculos *minstrel*.

2. Antecedentes en la música afronorteamericana durante la transición de los siglos XIX al XX. El *ragtime*, el *blues* y los *spirituals* como precursores del jazz. Legado musical de Scott Joplin, Buddy Bolden y Jelly Roll Morton.

* Lectura: Southern, Eileen, *Historia de la música negra norteamericana*, Madrid, 2001, págs. 331-356.

3. Características fundamentales del jazz e inicios de su difusión a través de las *big bands* y las primeras casas discográficas. Freddy Keppard y su 'Sordina wah wah'. 1917: Grabación de la *Original Dixieland Jazz Band*. Mujeres en la historia del blues y del jazz.

* Lectura: *Ibíd*, págs. 383-403.

4. Tres íconos del jazz: Louis Armstrong, Joe 'King' Oliver y Edward Kennedy 'Duke' Ellington. El Renacimiento de Harlem y la migración de grandes figuras afroamericanas a Chicago y Nueva York.

* Lectura: *Ibíd*, págs. 423-432 y 460-471.

5. *Rhapsody in Blue* de George Gershwin (1924): Estreno de una pieza clásica con elementos del jazz por parte de la orquesta de Whiteman. Academización del jazz con partituras precisas sin espacio para la improvisación. Contexto de la música y la revolución negra hacia mediados de siglo y nuevas direcciones en el jazz.

* Lectura: *Ibíd*, págs. 485-493, 506-516 y 529-542.

Evaluación Parcial I

Unidad II

6. Música y raza en el contexto latinoamericano. Factores de identidad: raza, nación, género y sexualidad. Análisis de los estudios de Peter Wade en la música tropical colombiana.

* Lectura: Wade, Peter, *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia*, Bogotá, Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002, págs. 1-31.

7. Rechazo y adaptación de la música costeña colombiana en ciudades del interior. Propiedad e identidad costeña en el contexto de Bogotá y Medellín.

* Lectura: Ibíd, págs. 239-271.

8. La música en el Islam. Desde el llamado a la oración islámico hasta el éxtasis musical de las cofradías sufíes. El legado de Zyriab en la música culta andalusí y la expansión de la música culta árabe desde Medio Oriente hasta España.

* Lectura: Mesa Martínez, Luis Gabriel. «*Ma'luf*: introducción a la historia, significado y conservación del legado andalusí-magrebí en la música tunecina», *Cuadernos de música, Artes visuales y artes escénicas*, vol. 6, n° 2, 2011, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, págs. 55-68.

9. ¿La música es *harām*? Posición de la mujer en la música árabe. Oum Kalsoum, madre de Egipto. Surgimiento y desarrollo actual del *Rai* argelino. Condenas contra los músicos por parte de corrientes fundamentalistas del Islam.

* Actividad pedagógica: Visita a la Mezquita Estambul de Bogotá.

10. El impacto del *Rai* en la posición de la mujer en la sociedad argelina. Discusión sobre figuras femeninas en la historia de la canción popular en las músicas del mundo.

* Lectura: Magrini, Tullia (ed.), *Music and gender. Perspectives from the Mediterranean*, Chicago, The University of Chicago Press, Chicago, 2003, págs. 215-231.

11. Cantos de mujeres amazónicas. Importancia de la Antropología en estudios etnomusicológicos. Literatura y crítica alrededor del Postcolonialismo.

* Lectura: Lepe Lira, Luz María, *Cantos de mujeres en el Amazonas*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, págs. 23-43, 2005.

12. Nueva Musicología: Los estudios de Susan McClary y la necesidad de una musicología feminista. Philipp Brett y Elizabeth Wood: *Queering the pitch*; introducción a la musicología LGBTQI y discusión sobre los factores de identidad sexual en la historia de la música.

* Lecturas:

McClary, "Of Patriarchs and Matriarchs, too. Susan McClary Assesses the Challenges and Contributions of Feminist Musicology", *The Musical Times*, 1994, vol. 135, n°. 1816, págs. 364-369.

Brett, Philip, Wood, Elizabeth y Thomas, Gary (eds.), *Gay and Lesbian Music*, New York and London, Routledge, 2006.

Evaluación Final

Entrega de ensayos y sustentación:

Cada estudiante tiene la libertad de escoger una temática de interés que incluya uno o varios de los factores analizados en el curso (raza, religión, género / sexualidad). Al final del semestre, todos deberán presentar un trabajo monográfico de 5000 palabras, y sustentar el planteamiento, desarrollo y resultados finales de la problemática abordada a lo largo del proceso investigativo. La sustentación no deberá superar el límite de 15 minutos. Si el estudiante está tomando la asignatura en calidad de electiva (no pertenece ni al área mayor ni menor en Musicología), tan sólo deberá entregar un ensayo entre 2000 y 2500 palabras. Su tiempo para sustentación será también de 15 minutos.

4.7. Programa del Seminario *Musicología y etnomusicología: ¿una o dos disciplinas?* diseñado y dirigido por Brenda Romero (PhD de Etnomusicología) para la Pontificia Universidad Javeriana⁴²⁹

Musicología y etnomusicología: ¿una o dos disciplinas?

Dra. Brenda M. Romero (Brenda.Romero@colorado.edu)

Becaria Fulbright Colombia 2011

Pontificia Universidad Javeriana

Salón de Consejo; Martes 4:00 p.m.

Enfoque del seminario:

Abrir una discusión para reflexionar sobre métodos, posiciones, y problemáticas en la creación de un marco para un programa musicológico para la PUJ.

Temario:

1 Febrero: Introducciones

¿Cómo definimos la etnomusicología? ¿la musicología histórica? ¿la musicología sistemática? Disciplinas vs. posdisciplinas: ventajas y desventajas. La colaboración y “advocacy”: ¿por qué es importante esta discusión?

Editorial: Juan Carlos Arias Herrera. “La investigación en artes: el problema de la escritura y el ‘método,’” *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 5, No. 2/Julio – Diciembre 2010: 5 – 9.

8 febrero: La “*thick description*” (descripción densa) de Clifford Geertz versus el estructuralismo (la contextualización cultural versus el análisis tipo occidental)

Clifford Geertz. “Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture” en *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 2000 ed. (1973): 3-32.

⁴²⁹ El formato de citas bibliográficas utilizado en este programa fue el utilizado por Brenda Romero y difiere de las normas de la Universidad de Granada aplicadas al resto del informe de tesis. Optamos por conservar tan sólo en este caso lo establecido por la Dra. Romero con el fin de citar textualmente el documento en cuestión.

En español: Clifford Geertz: “Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura,” en *La Interpretación de las Culturas*. Traducción por Alberto L. Bixio. Barcelona, España: Editorial Gedisa, (1975) 2003:18-40.

M. M. Bakhtin. “Response to a Question from the Novy Mir Editorial Staff” y la “Introducción” por Michael Holquist en *Speech Genres and Other Late Essays*, Caryl Emerson y Michael Holquist, editores. Austin: University of Texas Press, 1986:1-9, ix-xxiii.

15 febrero: Lingüística y lo Semiótico en la Música Jean-Jacques Nattiez.

“Preface” y “A Theory of Semiology” en *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990:ix- xiii; 3-37.

Raymond Monelle. “Introduction: Music and Meaning” en *Linguistics and Semiotics in Music*. London: Routledge, 2002 (1992):1-31.

22 febrero: Ideología e Historiografía I. Reflexiones sobre el coloquio de Musicología Pre-apertura Maestría en Musicología Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Jueves 17 febrero 2011 La Ethnomusicología Aplicada ¿Que es el valor de un nombre?

Malena Kuss. “Prologue” to Music in *Latin America and the Caribbean, An Encyclopedic History*, Volume 1: Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico, Malena Kuss, ed. Austin: University of Texas Press, 2004:ix – xxvi.

Jeff Titon: “A Conversation with Jeff Todd Titon,” interview by John Fenn via e-mail,

January 2003. J. Ricardo Alviso. “The Impulse to Make a Difference” in *Folklore Forum*, 34:1/2 (2003):89- 96.

1 marzo: Ideología e Historiografía II El modernismo en Brasil: La Semana de Arte Moderno de 1922 Mário de Andrade y Heitor Villa-Lobos

Mário de Andrade: “Ensaio sobre Música Brasileira” (1928); Traducción a ingles en PDF (en Portugués: <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>).

Clifford Geertz. “Ideology as Cultural System” en *The Interpretation of Cultures*, 193-233. En español: Clifford Geertz: “La ideología como sistema cultural,” en *La Interpretación de las Culturas*. Traducción por Alberto L. Bixio, 2003:171-202.

Gary Tomlinson. "Approaching Others (Thoughts before Writing)" en *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*. Chicago: University of Chicago Press, 1993: 1- 43.

8 marzo:

Mark Johnson. Preface: "The Need for an Aesthetics of Human Meaning"; Introduction: "Music is More than Words and Deeper than Concepts," Ch. 11, "Music and the Flow of Meaning," y Ch. 12, "The Meaning of the Body," en *The Meaning of the Body, Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: University of Chicago Press, 2007:ix – xiii; 1-15; 235-62; 263-83.

*Capítulo VIII, "Yo es Otro". Reflexiones sobre el encuentro musical entre Europa y América," *Invitación a la etnomusicología, Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Ediciones Akal, 2000:143-151.

15 marzo:

DVD *Kusisqa Waqashayku* (Con Pena y Alegría Cantamos), por Holly Wissler Wissler, Holly.

'Grief-Singing and the Camera: The Challenges and Ethics of Documentary Production in an Indigenous Andean Community'. *Ethnomusicology Forum*, 18:1, 2009:37— 53.

*Carol E. Robertson. "Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres" en *Las Culturas Musicales, Lecturas de Etnomusicología*, ed. Francisco Cruces. Madrid: Editorial Trotta, S.A., 2001, 2008:383-411.

*Capítulo IV, "Oralidad: ¿un débil paradigma o un paradigma débil?" y

*Capítulo V, "De la historia escrita a la historia oral: la Danza guerrera de La Todolella," en *Invitación a la etnomusicología*, pp. 73-81; 82-106.

22 marzo:

*Capítulo VII, "Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: los modelos de John Blacking y Simha Arom," *Invitación a la etnomusicología*, pp. 127-142.

*Capítulo X, "Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música," *Invitación a la etnomusicología*, pp. 163-175.

*Steven Feld. "El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli" en *Las Culturas Musicales*, 2008:331-355.

29 marzo: La industria musical en Colombia

Oscar Hernández. "El sonido de lo otro: Nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical," *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas* 1/1, 2005:4 – 22.

Carolina Santamaría. "Bolero y Radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950," *Signo Y Pensamiento*, 27/52, 2008:17 - 30.

5 abril: Más estudios aplicados Pluri-etnicidad: Plan Nacional de Música para la Convivencia

"Compendio de Políticas Culturales, Documento de discusión," 2009:167-211

12 abril: Los Matachines: géneros transculturales; La hibridación (hybridity)

Brenda M. Romero. "La Danza Matachines as New Mexican Heritage" en *Expressing New Mexico: Nuevomexicano Creativity, Ritual, and Memory*, edited by Phillip B. Gonzalez. Tempe: University of Arizona Press, 2007:61-83.

18 – 24 abril: Semana Santa

26 abril Curriculum I -- Organología, Archivos, y Lutería en Estudios Universitarios

Artista invitado: Guillermo Contreras Arias, Etnomusicólogo, Organólogo, Profesor de ENM-UNAM, Investigador del CENIDIM, Ciudad México Curriculum II

Juan Sebastian Ochoa Escobar. "La 'práctica común' como la menos común de las prácticas: una mirada crítica a los supuestos que configuran la educación musical universitaria en Colombia." Tesis para la Maestría en Estudios Culturales, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, 2011.

Carolina Santamaría. "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* 28/1, 2007:1-23.

10 mayo: Reflexiones Simon Frith.

"Hacia una estética de la música popular" en *Las Culturas Musicales*, pp. 413- 435.

Peter Fowers. "Beating New Tracks: WOMAD and the British World Music Movement" en *The last post, Music after modernism*. New York: Manchester University Press, 1993:52-85.

Capítulo XV, "Etnomusicología en la edad posmoderna," en Pelinski, *Invitación a la etnomusicología*, pp. 282-308.

Timothy Rice. "Hacia la remodelación de la etnomusicología" en *Las Culturas Musicales*, 2008:155-178.

4.8. Notas al Programa escritas por Sebastián Wanumen, estudiante de musicología de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas

Recorrido Musical en Dos Días

(Notas al programa para el 32º Festival de Música de Zipacón)

"¡El arte! ¿Quién lo comprende? ¿Con quién puede uno consultar acerca de esta gran diosa?"

Ludwig van Beethoven

Repasando a Robert Schumann en sus *Reglas Musicales Para la Vida y el Hogar*⁴³⁰, de seguro los músicos de profesión, encontrarán un manual perfecto para el adiestramiento de sus capacidades técnico-musicales, pero además el espectador de arte, sea crítico como amateur e inclusive el artista mismo, podrá hacer de estas una lectura de gran valor para elevar su percepción. Una de las reglas más importantes, a mi criterio, es aquella que nos invita a reemplazar el móvil del estudio técnico: que el fin no sea demostrar la bravura sino entregarse a través de la expresión, así pues consideraremos como uno de los puntos focales del arte aquel de la "trasmisión". Otra regla la cual nos es útil de pre-mesa en el recorrido que iniciaremos, nos recuerda que

⁴³⁰ Robert Schumann, *Reglas musicales para la vida y el hogar*, Madrid : Editorial NA, 2005. Libro recomendado.

es la historia y el conocimiento del repertorio la “cura más rápida para la vanidad”; solo conociendo la grandeza de los demás entenderemos que el lenguaje que nos es conocido no nos pertenece sino que es el fruto del *espíritu del tiempo* y la humanidad y que el destino de cada siglo es hacer su propio aporte para aquellos venideros.

El repertorio que a ustedes presentamos en esta edición del festival, ha sido curado con el fin de recorrer las pasiones del ser humano en el transcurso de la historia, salvaguardando las palabras de Schumann, tendremos la oportunidad de oír música que abarca la edad vivaldiana pasando por el romanticismo y concluyendo en el desaforado espíritu nacional de Bartok del siglo XX. Además veremos como la técnica séase interpretativa que compositiva consiste en el motor de aquella expresión exigida por Schumann, tanto en su concierto para piano, o en obras de género alejado, como el oratorio de Dubois. Así pues, los distintos géneros musicales y las obras pertenecientes a variadas épocas nos ayudarán a descifrar dicho *pathos*, inseparable del desarrollo de las artes. Iniciemos entonces este recorrido.

Primer Día

La Europa pianística de la primera mitad del siglo XIX se caracterizaba por la aparición de *pianoforti* cada día más elaborados y de mayor resonancia, permitiendo nuevas exploraciones en el instrumento, compositores como Schumann, Schubert y Chopin serían los grandes revolucionarios de las nuevas sonoridades producidas por el instrumento. No obstante debemos recordar que el fenómeno de consumo se encargaba de impulsar compositores por sus piezas *brillantes* o *de concierto*, kalkbrenner, Elsner, Thalberg, serían nombres inclusive más conocidos en París, Berlín o Vienna que los mencionados anteriormente. El gusto circundante en las ciudades radicaba más que en la emoción de los intérpretes, en las velocidades de digitación y en las dinámicas extremas que llegasen a alcanzar. Son el ***Concierto Número 1 en Mi menor para Piano y Orquesta Opus 11*** de Frédéric Chopin (1810-1849) y el ***Concierto en La menor para Piano y Orquesta Opus 54*** de Robert Schumann (1810-1856) los que ilustrarán la libertad necesitada, según Theodor W. Adorno, para trascender en la literatura de su época y permanecer en la historia. Sin duda alguna son producto del imaginario y la creatividad de los compositores estas

dos brillantes obras, pero tal vez más radical sea el hecho de encontrar en ellas ese deseo por cuestionar los patrones de su época, independientemente de la crítica. En cuanto a la creación de Chopin, estrenada por él mismo en el otoño de 1830 en Varsovia, encontramos un éxito relativo, pues el mismo público que aplaude a Kalkbrenner⁴³¹ lo aplaudirá, mientras que la crítica erudita no será buena. Por un lado la relativa parquedad de Chopin de exhibición en el piano será objeto de condena y la tan discutida orquestación. Compositores como Berlioz dicen: “Cuando los instrumentos de la orquesta tocan *tutti*, no se los puede oír, y uno se siente tentado a decirles: ‘!Por qué no tocan, por Dios!’ Y cuando acompañan el piano, sólo interfieren con él, de modo que el oyente quiere gritarles ‘!Cállense chapuceros, están molestando!’”. De hecho el mismo Chopin reconoce sus limitaciones y vuelca la creación de la atmosfera en el piano, también se conoce que el concierto siguiente, en Fa menor, se interpretó incluso sin la orquesta por el mismo compositor y funcionó a cabalidad. Sin embargo son las melodías únicas en Chopin, los colores armónicos y su finesa de expresión a la que debemos hacer atención.

Por otra parte Schumann admira ampliamente a Chopin, en su epistolario escribe: "Quítense sus sombreros, señores, he aquí un genio", por ende no es de apartar dichos conciertos y la influencia del Polaco es totalmente marcada en Schumann quien estrena su concierto en 1845. Será Clara Wieck su esposa a estrenarlo, quien además impulso su creación, pues su génesis radicaba en una fantasía y ella convencería a Robert (quien no se sentía en la capacidad para escribir un concierto y había intentado fallidamente) a ampliarlo hasta la obra ya conocida. Schumann mismo juzga su concierto como carente de virtuosismo, pero será clara también quien lo reconocerá como una obra cumbre pues alude a que la simplicidad melódica, el dialogo pianístico orquestal y el desarrollo armónico es de mayor importancia que cualquiera de los movimientos imposibles realizados por los pianistas de la época.

Al caer la tarde podremos oír las seis primeras sonatas de Antonio Vivaldi(1678-1741): **RV 40** a la⁴³² **RV47**, expuestas en tonalidades afectivas⁴³³. El

⁴³¹ Maestro de Chopin a quien el concierto está dedicado. Durante la juventud de Chopin la admiración era mutua, pero con la madurez compositiva de Chopin, éste se aleja de las prácticas de su maestro.

⁴³² La sonata RV 42 corresponde a la sonata No. 7.

Sacerdote pelirrojo Veneciano, las escribió haciendo uso de un género muy importante durante el siglo XVII y XVIII en Italia: la *Sonata di Chiesa* (sonata de iglesia). Como su nombre lo indicaría, la *Sonata di Chiesa*, pertenecería al repertorio religioso, pero sería falso afirmar esto, pues éstas están hechas únicamente para el deleite de los oyentes. Esta sonata implica 4 movimientos, comenzado con un *largo* (lento), después un *allegro* (rápido), y como tercero y cuarto movimiento un *largo* y un *allegro* nuevamente. Las Sonatas de Vivaldi reúnen la sonoridad barroca caracterizada por el *continuo* y su genialidad melódica, el segundo movimiento de la *Sonata in Si bemolle maggiore RV47*, el cuarto movimiento de la *Sonata in La minore RV43* y de la *Sonata in Mi minore RV40* exponen una belleza melódica propia del barroco, invitando (a pesar del uso del modo menor⁴³⁴) a un regocijo musical, mientras que por ejemplo el tercer movimiento de la *sonata in Fa maggiore RV43*, es claramente una entretención atemporal a cualquier presión mental, invita a la serenidad y calma absoluta.

Segundo Día

El Repertorio de la mañana interpretado por la Orquesta de la Escuela por la Paz Unimúsica, en la exploración de la literatura universal interpretarán además de música culta europea, música folklórica. Podremos observar la *Sinfonía Número 93 en Re Mayor* escrita por Joseph Haydn (1732-1809) y estrenada el 17 de Febrero de 1792 perteneciente al grupo de las llamadas Sinfonías de Londres, ya que fueron escritas en y para la ciudad inglesa. Tal vez el punto de mayor reflexión que podremos a partir de esta intervención musical es la presencia de dos obras de carácter Folklórico, pero orquestadas en formato sinfónico. Béla Bartók nació en Hungría en 1881 y fue la continuación del nacionalismo surgido algunas décadas atrás. Hasta la época de Purcell Inglaterra era considerado el país sin música, pues desarrollaba un papel político y comercial importante en el viejo continente, pero sus aportes musicales eran casi nulos, el mismo fenómeno se desarrolla en el Siglo XIX con países más alejados como Hungría o Polonia, de hecho es Chopin con la utilización en su repertorio quien

⁴³³ Entiéndase por el manejo no de efecto de la tonalidad sino de afecto (teoría que daba a cada componente musical un significado *afectivo*).

⁴³⁴ La semiología propuesta por Meyer en el siglo pasado coincide en pensar la modalidad menor, en generalidad con la insatisfacción del ser.

introduce con mayor fuerza el folklore Polaco. Su homologo húngaro sería Bartók, quien además no solo reproduce en la música sinfónica aquello que oye en su tierra natal sino que estudiaría y traduciría a luz de la teoría, la ciencia y la antropología esa música que presentaba al mundo, ganando así, como muchos lo consideran, “el primer etnomusicólogo”. *Las Seis Miniaturas* corresponden a los cantos y danzas (que en la mayor parte de la musical folklórica se basa en estas dos formas) tomado del integral de Bartók y arreglado por el compositor estadounidense Harry Alshin para orquesta juvenil. Por otra parte la inclusión del tan conocido *Maquerule* de tradición popular, y arreglado por el compositor colombiano Carlos Escalante, significa el paso que Colombia debe imitar de tantas culturas del mundo que conservan su folklore, no como pieza de museo, sino como demostración viva de identidad cultural. Pero: ¿Qué significa Maquerule?, la misma letra nos confiesa: Maquerule no es más que la forma de pronunciación del nombre Mac Duller, habitante que llega al chocó y vive la historia de este ritmo colombiano:

Mister Mac Duller era un Chombo

Panadero en Andagoya-

Lo llamaban Maquerule,

¡Se arruinó fiando mogolla!

Maquerule no está aquí,

Maquerule está en Condoto

Cuando vuelva Maquerule

¡Su mujer se fue con otro!

El punto de reflexión reside entonces de la siguiente manera: ¿Si es él folklore digno de una estética de la misma seriedad dada a la llamada música “cultura” y además parte del imaginario musical que puede evolucionar con su pueblo, no es momento para convertirnos en el grande Bartók? Recibamos con diligencia el llamado de una orquesta tan joven como esta.

Para concluir el festival tendremos dos polos opuestos en la historia de la cultura: Ingleses y Franceses y además en el estilo y por ende en el tiempo. Compararemos así la música (solistas, componentes como armonía, dinámicas) y las

pasiones despertadas en ellas. *Les Sept Paroles du Christ* oratorio de 1867 escrito por Theodor Dubois (1837-1974) y el cuarto acto de la mascarada (género escénico menor similar a la ópera) de Henry Purcell (1659-1695) *The Fairy Queen* de 1692. La música en su singularidad estilística, como podremos observar, nos llevará a través de distintas emociones, unas centradas en lo Religioso y exclusivamente prosaico con Dubois y otras lo profano y escénico con Purcell. Ambas obras hablan de dos reyes y ambas los alaban a través de la música, los coros nos indicarán cada uno con un afecto musical claro las palabras que han sido encomendadas transmitir. Musicada por Purcell están las palabras al rey de las hadas Oberón⁴³⁵ y a quien dicen en la celebración de su natalicio: “¡Ave! ¡Ave! Padre nuestro, Luz y consuelo de la tierra, ante ti las estaciones se inclinan ¡Ave! Creador de la naturaleza”, una introducción marcial una fuga y un ritornelo a la introducción, de aire alegre en tonalidad mayor. Contrariamente encontraremos en el oratorio del francés la prédica al culmine de la obra: “Te adoramos, Señor, y te bendecimos, porque por tu santa cruz redimiste al mundo”, y veremos una brote de serenidad en la música a la cual hacemos la invitación a ser descubierto por ustedes. Pero esto no llegará sin antes mostrarnos las otras caras del drama la –mascarada en la mascarada- de Purcell produce colores fríos tanto en la música como lo será en la misma escenografía. También lo veremos en Dubois y con mayor frecuencia, pues la exigencia textual llama a un color tenebroso y doloroso, propia de la Pasión de Cristo en donde claramente oiremos nuevamente por el gran coro a ustedes ofrecido. Entre estas las palabras duras y conmovedoras acaecidas en el santo martirio: “Y los que pasaban le injuriaban, meneando la cabeza y diciendo: ¡Bah! tú que destruyes el templo de Dios, y en tres días lo reedificas, sálvate a ti mismo, y desciende de la cruz” o la sufriente y enternecedora estación del Stabat Mater, siempre ilustrando todas las sensaciones de respeto y amor mutuo entre Dios y el hombre a través de la partitura Sinfónico Coral.

Esperamos, como lo decía ya al comienzo, esta sea la ocasión para cambiar la percepción de la música, la humanidad y nuestras vidas, ya que el repertorio escogido ha mirado a ser extenso y en especial conmovedor, quien escucha una obra musical de

⁴³⁵ *The Fairy Queen* toma como plot *Sueño de una Noche de Verano* de William Shakespeare, no obstante al ser una mascarada, y debe acomodarse al género de entretenimiento y espectáculo, Purcell adapta muchas de las escenas del escrito shakesperiano, en el caso del acto cuarto, es tal vez el menos reconocible en la comedia ya que corresponde a una mascarada de las estaciones dentro de la misma obra.

estas magnitudes, está llamado a ser otra persona al fin de la interpretación, pues la música aquí ejecutada y su contexto ya expuesto nos ofrecen un gran universo de nuevas sensaciones, sentimientos y emociones, que el lenguaje solo no alcanzaría.

Sebastian Wanumen

Abril de 2011

BIBLIOGRAFÍA

A

- Abadía Morales, Guillermo, *A B C del folklore colombiano*, (11ª ed.), Bogotá, Panamericana Editorial Ltda., 2007.
- Abadía Morales, Guillermo, *Compendio general del folklore colombiano*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977.
- Abadía Morales, Guillermo, *Instrumentos de la música folklórica de Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1981.
- Academia Nacional de Música, *Plan de estudios de la Academia Nacional de Música: 1890*, Imprenta de la Nación, Bogotá, 1890.
- Academia Nacional de Música, *Reglamento de la Academia Nacional de Música*, Imprenta de H. Andrade, Bogotá, 1882.
- Adolfo Mejía Navarro: Viajero de mí mismo*, [documental audiovisual], Grupo Interdís, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2006.
- Aguirre Lora, María Esther, «La Escuela Nacional de Música de la UNAM (1929-1940): compartir un proyecto», *Perfiles Educativos*, vol. 28, 2006, n.º 111, Universidad Autónoma de México, págs. 89-111.
- Aharonián, Coriún. «Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje», *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 15, 1994, n.º 2, Universidad de Texas, págs. 189-225.
- Agudelo, Alejandro, *Lecciones de música: precedidas de una introducción histórica*, Bogotá, Imprenta de Pizano i Perea, 1858.
- Alarcón, Honorio, «Carta dirigida al Ministerio de Instrucción Pública», (Abril 17 de 1905), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Instrucción Pública: Suministros*, Carpeta 3, Caja 19, Folio 8.
- Alarcón, Honorio, «Carta dirigida a Gustavo Santos Montejo», (Junio 14 de 1935), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Instrucción Pública: Suministros*, Carpeta 5, Caja 2, Folio 29.
- Alfonso X, *Las siete partidas*, Tomos I-III, Real Academia de la Historia, Madrid, Imprenta Real, ed. 1807.
- Anderson, Warren, «Music education, classical», [en línea], *Grove Music Online. Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, [Consulta: Abril 22 de 2011].
- Anónimo (Pseudo-Plutarco), «Diálogo sobre la música», Plutarco, *Moralia: Obras morales y de costumbres*, García López, José (trad.), Madrid, Editorial Gredos, 2002.

- Arenas Monsalve, Eliécer, «Utopías de la educación musical en Colombia: Dilemas y conflictos de representaciones», [ponencia], en *VI Congreso Nacional de Música*, Medellín, 2011.
- Aretz, Isabel, *América Latina en su música*, Siglo XXI Editores, 2004.
- Aretz, Isabel, *Historia de la Etnomusicología en América Latina: desde la época precolombina hasta nuestros días*, Caracas, FUNDEF – CONAC – OEA, 1991.
- Aretz, Isabel, *Música prehispánica de las altas culturas andinas*, Buenos Aires, Ediciones Lumen, 2003.
- Ariza Acevedo, Andrea, *La mujer en la música académica: antecedentes históricos en Occidente y su acoplamiento en Colombia hasta la actualidad*, [Tesis de grado], Mesa Martínez, Luis Gabriel (dir.), Bogotá, Fundación Universitaria Juan N. Corpas, Departamento de Musicología, 2011.
- Arnold, Denis, «Conservatories: II. Up to 1790», [en línea], *Grove Music Online. Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, [Consulta: Abril 22 de 2011].
- Aróstegui, Julio, *La investigación histórica: teoría y método*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.
- Asensio, Juan Carlos, «De la liturgia visigoda al canto gregoriano», en Gómez, Maricarmen (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica I: De los orígenes hasta c. 1470*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España. 2009.
- Asprilla, Ligia Ivette y De La Guardia, Gisela, *Hacia un modelo alternativo para la formación musical*, Bogotá, Fundación Universidad Central, 2009.
- Asprilla, Ligia Ivette y De La Guardia, Gisela, *Tras las huellas de la inteligencia musical: una propuesta alternativa para la valoración de la musicalidad*, Bogotá, Fundación Universidad Central, 2007.
- Atehortúa, Blas Emilio, «Prólogo», en Asprilla, Ligia Ivette y De La Guardia, Gisela, *Hacia un modelo alternativo para la formación musical*, Bogotá, Fundación Universidad Central, 2009.
- Ayestarán, Lauro, *La música en el Uruguay*, vol. I, Montevideo, Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, 1953.

B

- Baltanás, Enrique y Rodríguez, Salvador, «La herencia rechazada: Antonio Machado y Álvarez y el clima intelectual del 98», *Revista de Antropología Social*, n.º 7, Universidad Complutense de Madrid, 1998.

- Barriga, Martha Lucía, «Educadores musicales en Bogotá de fines del siglo XIX y principios del XX», *El Artista – Revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 2010, n.º 7, Pamplona - Norte de Santander, Universidad de Pamplona, págs. 216-240.
- Barriga, Martha Lucía, «La educación musical durante la Colonia en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata», *El Artista – Revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 2006, n.º 3, Pamplona - Norte de Santander, Universidad de Pamplona, págs. 6-23.
- Barriga, Martha Lucía, «La educación musical en Bogotá: 1880-1920», [Tesis Doctoral], Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja, RUDECOLOMBIA, 2005.
- Bartók, Béla, *Escritos sobre música popular*, 5º ed., Madrid, Siglo XXI Editores, 1997.
- Béhague, Gerard, *La música en América Latina: Una introducción*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1983.
- Bellingham, Jane, «Alcuin», [en línea], *Grove Music Online. Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, [Consulta: Abril 23 de 2011].
- Bermúdez, Egberto, «“A una hembra se lo cogí”: un raro documento de la cultura popular (¿y musical?) del período colonial en la Nueva Granada (siglo XVIII)», *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2008, n.º 14, págs. 92-131.
- Bermúdez, Egberto, «El diccionario de música española e hispanoamericana: un proyecto discriminatorio», *A contratiempo*, n.º 7, Bogotá, 1990, págs. 5-11.
- Bermúdez, Egberto, *Historia de la música en Santafé y Bogotá: 1538 – 1938*, Bogotá, Fundación de Música - Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000.
- Bermúdez, Egberto, «Historia de la música vs. Historias de los músicos», *Revista de la Universidad Nacional*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1985a, vol. 1, n.º 3, págs. 5-17.
- Bermúdez, Egberto, «La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: Tres momentos», en *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2006, Colección de Crónicas, n.º 3, págs. 7-83.
- Bermúdez Egberto, «Música indígena en Colombia», *Revista del Departamento de Antropología*, 1987, n.º 5, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, págs. 85-98.
- Bermúdez, Egberto y Cortés, Jaime (eds.), *Musicología en Colombia: una introducción*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2001, Documentos de Historia y Teoría: Textos, 5.

- Bermúdez, Egberto, «Reseñas bibliográficas: Guillermo Abadía Morales. Instrumentos de la Música Folklórica de Colombia», *Revista de la Universidad Nacional*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1985b, vol. 1, n.º 1, págs. 108-126.
- Bethell, Leslie, *Historia de América Latina, Tomo 4: América Latina colonial: población, sociedad y cultura*, Barcelona, Editorial Crítica, 2000.
- Boëthius, Anicius Manlius Severinus, *Fundamentals of Music*. Calvin M. Coger (trad.), Claude V. Palisca (ed.), New Haven, Yale University Press, 1989.
- Bonds, Mark Evan, *A History of Music in Western Culture*, Nueva Jersey, Prentice Hall, 2003.
- Borda, José Joaquín, *Historia de la Compañía de Jesús en la Nueva Granada*, Santafé de Bogotá, Poissy Imprenta de S. Lejay et ce., 1872.
- Brailoiu, Constantin, «Esquisse d'une méthode de Folklore musical», *Revue de Musicologie*, 1931, T.12e, n.º 40e, Société Française de Musicologie, págs.. 233-267.
- Bravo Márquez, José María, «Carta dirigida al Ministerio de Educación Nacional», (Julio 13 de 1937), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Bellas Artes*, Sección: Actividades culturales / Informes, Carpeta 2, Caja 3, Folio 102.
- Bravo Márquez, José María, «El primer Congreso Nacional de Música», *Revista Universidad de Antioquia*, Medellín, 1936, vol. 7, págs. 414-416.
- Bustos Valderrama, Raquel, «Conservatorios: IV, Chile», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, págs. 895-896.

C

- Cacua Prada, Antonio, *Sindici o la música de la libertad*, Centenario del Himno Nacional, Bogotá, Instituto Colombiano de Estudios Latinoamericanos y del Caribe, ICELAC, 1987.
- Caicedo y Rojas, José, «Estado actual de la música en Bogotá», *El Semanario*, Bogotá, 1886, n.º 5, págs. 34-35.
- Caicedo y Rojas, José, «Estado actual de la música en Bogotá», *El Semanario*, Bogotá, 1886, n.º 6, págs. 41-42.
- Caicedo y Rojas, José, «Estado actual de la música en Bogotá», en Bermúdez, Egberto y Cortés, Jaime (eds.), *Musicología en Colombia: una introducción*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2001, Documentos de Historia y Teoría: Textos, 5, págs. 83-94.

- Calcaño, José Antonio, *La ciudad y su música: crónica musical de Caracas*, 2ª ed., Caracas, Fundarte, 1980.
- Campo de Pozo, Fernando, «Modernización de los estudio agustinianos en Santafé de Bogotá por fray Diego Francisco Padilla a finales del siglo XVIII», *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 2000, n.º 2, Tunja, RUDECOLOMBIA - Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, págs. 37-50.
- Cárdenas, Gloria y Fallas, Luis Alberto, *En diálogo con los Griegos: Introducción a la filosofía antigua*, Bogotá, Editorial San Pablo, Universidad Pedagógica Nacional, 2006.
- Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 1988.
- Carvajal, Armando, «Carta dirigida a Guillermo Uribe Holguín», (Octubre 25 de 1938), Bogotá, Archivo de Guillermo Uribe Holguín, Biblioteca Luis Ángel Arango, *Colección de Libros Raros y Manuscritos*, Bogotá, Carpeta 3, Folio3.
- Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1-10, Sociedad General de Autores y Editores, 2002a.
- Casares Rodicio, Emilio, «Yépez Chamorro, Benjamín», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, Sociedad General de Autores y Editores, 2002b, págs. 1055-1056.
- Casas Figueroa, María Victoria, «El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930», *HiSTOReLo: Revista de Historia regional y local* 2010, vol. 2, n.º 3, págs. 94-124.
- Casas Figueroa, María Victoria, «Música e identidad en los inicios de la República (A propósito de identidades colectivas)», *Entreartes*, 2007, vol. 6, Cali, Universidad del Valle, págs. 6-15.
- Castilla, Alberto, «Carta dirigida a la Dirección Nacional de Bellas Artes», (Septiembre 12 de 1935), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Bellas Artes*, Carpeta 5, Caja 3, Folio 3.
- Castillo Ferreira, Mercedes, «La colegiata [o iglesia colegial] como entidad musical en Andalucía y su proyección en América: una reflexión sobre la exportación de modelos institucionales», en García-Abásolo, Antonio (coord.), *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2010.
- Castillo Mathieu, Nicolás del, «La primera visión de las costas colombianas», *Revista Credencial de Historia*, Bogotá, 1992, n.º 27.
- Ceballos Gómez, Diana, «Desde la formación de la República hasta el Radicalismo Liberal (1830-1886)», en Rodríguez Baquero, Luis et al., *Historia de Colombia: Todo lo que hay que saber*, Bogotá, Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., Bogotá, 2011.

- Ceñal, Néstor y García, Carmen, «Conservatorios: II, Argentina», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, págs. 892-894.
- Chaves de Tobar, Matilde, «Procesos de folklorización en Colombia: orígenes históricos y elementos unificadores de las culturas», *Revista de Musicología*, 2003, vol. XXVI, n.º 2, Madrid, Sociedad Española de Musicología (SEdEM).
- Chrysander, Friedrich, *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1863.
- Cicerón, Marco Tulio, *Sobre el orador*, Iso Echegoyen, José (trad.), Madrid, Editorial Gredos, 2002.
- Cifuentes, Santos, «La música en Colombia», *Boletín de Programas*, Instituto Nacional de Radio y Televisión, Agosto de 1965, Año XXII, n.º 223, Bogotá, págs. 27-43.
- Cifuentes, Santos, *Tratado de Armonía*, Londres y Nueva York, Novello, Ewer y Compañía, 1896.
- Claro Valdés, Samuel, «La música en las Misiones Jesuitas de Moxos», *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1969a, n.º 108.
- Claro Valdés, Samuel, «La música virreinal en el Nuevo Mundo», [Conferencia, Ateneo de Caracas, 24 de Junio de 1969b], en *Colección de Ensayos*, vol. XVIII, 1970.
- Claro Valdés, Samuel, «Los grandes gestores de la musicología latinoamericana contemporánea», *Revista Musical de Venezuela*, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 1992, n.º 30-31, págs. 65-81.
- Convers, Leonor y Ochoa, Juan Sebastián, *Gaiteros y Tamboleros: Material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- Cortés Polanía, Jaime, *La música nacional popular colombiana en la Colección Mundo al Día (1924-1938)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.

D

- Davidson, Harry C., *Diccionario folklórico de Colombia: Música, instrumentos y danzas*, Bogotá, Banco de la República, 1970.
- De Castellanos, Juan, *Elegías de varones ilustres de Indias*, 2ª ed., Biblioteca de autores españoles – Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, Madrid, M. Rivadeneyra, 1857.

- De Greiff, Otto, «La educación musical a través de la radiodifusora nacional», *Revista de las Indias*, Bogotá, Órgano del Ministerio de Educación Cultural, 1945, n.º 84, págs. 311-314.
- De la Espriella Ossío, Alfonso, «Evolución de la profesión musical», en *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero*, Bogotá, Quebecor World Bogotá S. A., 1997, págs. 281-394.
- De la Hoz, Manuel Ezequiel, «Carta dirigida a la Dirección Nacional de Bellas Artes», (Septiembre 12 de 1935), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional, Actividades culturales / Informes*, Carpeta 5, Caja 3, Folios 65-66.
- De Lima, Emirto, «Carta dirigida a Gustavo Santos», (1936), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Bellas Artes*, Carpeta 5, Caja 3, Folio 11.
- De Lima, Emirto, «Diverses manifestations folkloriques sur la côte des Antilles en Colombie», *Acta Musicologica*, vol. 7, fasc. 4, Basilea, Sociedad Internacional de Musicología, 1935, págs. 167-169.
- De Lima, Emirto, *Folklore colombiano*, Barranquilla, 1942.
- De Lima, Emirto, «La musique Colombienne», *Boletín de la Sociedad Internacional de Musicología*, Año 2, Cuaderno 3, Basilea, Sociedad Internacional de Musicología, 1930, págs. 92-96.
- Devoto, Daniel, «Panorama de la Musicología Latinoamericana», *Acta Musicologica*, vol. 31, fasc. 3/4, Sociedad Internacional de Musicología, 1959, págs. 91-109.
- D'Indy, Vincent, «Carta dirigida a Guillermo Uribe Holguín», (Nantes, Noviembre 15 1913), Bogotá, Archivo de Guillermo Uribe Holguín, Biblioteca Luis Ángel Arango, *Colección de Libros Raros y Manuscritos*, Bogotá, Carpeta 5, Folio 4.
- Douglas, Hugh Alexander, «Notes on the History of the Pontifical Singers», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Franz Steiner Verlag, n.º 11, págs. 446-453.
- Duque, Ellie Anne, «Adolfo Mejía: 1905-1973» [Cuadernillo], *Adolfo Mejía. Obras para piano: Helvia Mendoza (Pianista)* [Disco Compacto], Banco de la República de Colombia, 2001a, Colección Música y Músicos de Colombia.
- Duque, Ellie Anne, «El estudio de la música. Instituciones musicales», en Bermúdez, Egberto, *Historia de la música en Santafé y Bogotá: 1539 – 1938*, Bogotá, Fvndación de Mvsica, 2000, Alcaldía Mayor de Bogotá, págs. 125-148.
- Duque, Ellie Anne, «José María Emirto de Lima y Sintiago» [Cuadernillo], *Emirto de Lima: Música para piano* [Disco Compacto], Bogotá, Fvndación de Mvsica, 2001b.
- Duque, Ellie Anne, *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular*, Bogotá, Ediciones del Centenario de Guillermo Uribe Holguín, 1980.

Duque, Ellie Anne, «Obras musicales publicadas por *Mundo al Día*», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, XXXIII, 1996, n.º 42, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República de Colombia.

E

Eder, Francisco Xavier S.I., *Descriptio Provinciae Moxitarum in Regno Peruano*, Budaë, Typis Universitatis, 1791.

Ehrenforth, Kart Heinrich, *Geschichte der musikalischen Bildung*, Mainz, Schott, 2005.

Erhard, *Les États Unis de Colombie: précis d'histoire et de géographie physique, politique et commerciale*, París, Ed. Marpon et E. Flammarion, 1883.

Escobar, Eduardo, *Fuga canónica: en torno de la figura desdichada de Julio Quevedo Arvelo, llamado El Chapín y otras notas sobre la música y la amusia*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002.

Escobar, Luis Antonio, *La música en Cartagena de Indias*, Bogotá, Intergráficas Ltda, 1983.

F

Fallon, Diego, *Arte de leer, escribir y dictar música: Sistema alfabético*, Bogotá, Imprenta Musical de Diego Fallon, 1885.

Feld, Steve, *Sound and Sentiment*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982.

Fernández, [en línea], *Diccionario crítico de Ciencias Sociales*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/I/indigenismo.htm>, [Consulta: Marzo 15 de 2012].

Fernaud, Álvaro, «Realidad y utopía en la educación musical», en Aretz, Isabel, *América Latina en su música*, Siglo XXI Editores, 2004.

Friedmann, Susana, «Avance de investigación del diario de la tarde *Mundo al Día*», *Ensayos*, 1998-1999, n.º 5, págs. 265-295.

Friedmann, Susana, *Jesús Bermúdez Silva: Músico*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, IIE, Escala, 1986, n.º 8.

Friedmann, Susana, *Los cantos festivos de Barbacoas Nariño y sus implicaciones para la transmisión del romance español*, [Tesis Doctoral], King's College, Londres, 1997.

Friedmann, Susana, «Mujer, religiosidad y cultura musical en Barbacoas, Nariño», *Texto y Contexto*, Bogotá, Universidad de los Andes, 1996, vol. 30, págs. 135-146.

Friedmann, Susana, «In Search of a Common Past. Romancero and Festive Song in the Colombian Pacific lowlands: a Case Study», *Revista de Musicología*, España, 1994, vol. XVI, fasc. 4, págs. 2055-2064.

G

García-Abásolo, Antonio (coord.), *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2010.

García, Bárbara Yadira, «La Educación Colonial en la Nueva Granada: Entre lo Doméstico y lo Público», *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, Tunja, RUDECOLOMBIA - Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2005, n.º 7, págs. 217 – 238.

García Muñoz, Carmen, «Formación de musicólogos: la formación del investigador y su entorno», *Revista Musical Chilena*, , n.º 180, 1993, Santiago de Chile, Universidad de Chile, págs. 28-35.

García Ürgová, Laura y Hernández González, Nelson, *Recuperación y edición de 'Ester: Ópera Bíblica en tres actos*, [Monografía de grado], Bogotá, Fundación Universitaria Juan N. Corpas, 2007.

Gembero Ustárroz, María y Ros-Fábregas, Emilio (eds.), *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada, Universidad de Granada, 2007.

Gesualdo, Vicente, *Breve historia de la música en La Argentina*, Buenos Aires, Claridad, 1998.

Gil Araque, Fernando, «Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937», *Música, cultura y pensamiento: Revista de investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima*, vol. 1, n.º 1, 2009, Ibagué, Editorial Conservatorio del Tolima, págs. 13-34.

Giovanetti, Egisto, *La música religiosa - Estudio histórico-crítico: lecciones dictadas en el Seminario de Bogotá*, Bogotá, Editorial Centro, 1937.

Gómez, Maricarmen (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica I: De los orígenes hasta c. 1470*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2009.

Gómez-Vignes, Mario, *Imagen y obra de Antonio María Valencia*, Cali, Corporación para la Cultura, 1991.

González Mora, Felipe, *Reducciones y haciendas jesuíticas en Casanare, Meta y Orinoco, ss. XVII-XVIII: arquitectura y urbanismo en la frontera oriental del Nuevo Reino de Granada*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2004.

- Goubert Burgos, Beatriz et al., *Estado del arte del área de música en Bogotá D.C.*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, Panamericana Formas e Impresos S.A., 2009.
- Grier, James, «Adémar de Chabannes, Carolingian Musical Practices, and Nota Romana», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 56, n.º 1, 2003, University of California Press, págs. 43-98.
- Gruppi, Luciano, *Il concetto di egemonia in Gramsci*, Roma, Riuniti Instituto Gramsci, 1972.
- Gutiérrez, Alberto, S.I., «Los jesuitas en Colombia y la teología», *Theologica Xaveriana*, 2000, n.º 134, págs. 191-210.
- Gutiérrez Barrenchea, María del Mar, *La formación de intérpretes profesionales en los conservatorios en el marco de la reforma educativa: Madrid como paradigma*, Madrid, Ediciones Gráficas Ariel S.L. – Ministerio de Educación y Ciencia, 2007.

H

- Hazard, Paul, *La crisis de la conciencia europea*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- Hernández, Francisco Javier, S.I., *Colección de bulas, breves y otros documentos II*, Bruselas, 1879.
- Hernández de Alba, Gregorio «De la música indígena en Colombia», *Boletín Latinoamericano de Música*, vol. IV, Bogotá, 1938a, págs. 721-731.
- Hernández de Alba, Gregorio «De la música indígena en Colombia», [Manuscrito], Archivo Gregorio Hernández de Alba, Colección de Libros Raros y Manuscritos, Banco de la República de Colombia, Bogotá, 1938b.
- Hernández de Alba, Gregorio «La música en las culturas prehistóricas de San Agustín», *Boletín Latinoamericano de Música*, vol. IV, Bogotá, 1938c, págs. 733-737.
- Hernández de Alba, Gregorio «La música en las culturas prehistóricas de San Agustín», [Manuscrito], Archivo Gregorio Hernández de Alba, Colección de Libros Raros y Manuscritos, Banco de la República de Colombia, Bogotá, 1938d.
- Hernández de Alba, Gregorio, «La universidad en la Colonia», *Revista de las Indias*, n.º 6, Julio de 1937.
- Hernández Salgar, Oscar, «El sonido de lo otro. Nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical», *Cuadernos de música, Artes visuales y artes escénicas*, vol. 1 n.º 1, Octubre de 2004 – Marzo de 2005, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- Hernández Salgar, Oscar, «Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia», *Latin American Review*, n.º 28/2, 2007a, págs. 242-270.

Hernández Salgar, Oscar, «Marimba de chonta y poscolonialidad musical», *Nómadas*, n.º 26, Bogotá, Universidad Central, 2007b, págs. 56-69.

Hoppin, Richard, *La música medieval*, Madrid, Akal, 2000.

Homero, *La Ilíada*, Crespo Güemes Emilio (trad.), Madrid, Editorial Gredos, 1991/2004.

I

Igualada, Fray Francisco de, «Musicología indígena de la Amazonía colombiana», en Lange, Francisco Curt (dir.), *Boletín Latinoamericano de Música*, Vol. IV, Bogotá, 1938, págs. 675-708.

Instituto Indigenista Interamericano, «Política indigenista (1991-1995)», en *América Indígena*, vol. L., 1991.

Iriarte, Carolina, «Conservatorios: V, Colombia», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, págs. 897-898.

Isaacs, Jorge, *María: Edición del centenario de la obra*, Cali, Norma, Universidad del Valle, 1967.

J

Jordán, Diego, «Carta de censura contra los cantos de mercaderes en Popayán», Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Popayán, 1770, Microfilm conservado en el Archivo General de la Nación, Bogotá, Rollo 46, Legajos 630-640.

K

Karp, Theodore, *Aspects of Orality and Formularity in Gregorian Chant*. Evanston - Illinois, Northwestern University Press, 1998.

Kraus, Ergon, *El estado actual de la educación musical en el mundo*, Buenos Aires, Editorial Eudeba, 1964.

Kunst, Jaap, *Musicologica: a Study of the Nature of Ethno-Musicology, its Problems, Methods and Representative Personalities*, Indisch Instituut, Amsterdam, 1950.

L

La Prensa Libre, [Periódico], San José de Costa Rica, 5 de Octubre de 1899.

Lange, Francisco Curt, *Americanismo musical*, Montevideo, Instituto de Estudios Superiores, 1934.

- Lange, Francisco Curt (dir.), *Boletín Latinoamericano de Música*, Vol. IV, Bogotá, 1938a.
- Lange, Francisco Curt, «Guillermo Espinosa y la Orquesta Sinfónica Nacional», en *Boletín Latinoamericano de Música*, Vol. IV, Bogotá, 1938b, págs. 23-54.
- Lepe Lira, Luz María, *Cantos de mujeres en el Amazonas*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2005.
- Ley 30 de Diciembre 28 de 1992*, [en línea], Congreso Nacional, República de Colombia, http://www.cna.gov.co/1741/articles-186370_ley_3092.pdf, [Consulta: Junio 17 de 2012].
- León XIII, Sumo Pontífice, «Reglamento para la música sagrada», en *Gaceta Musical*, Milán, 1884.
- Lingas, Alex, «Schola cantorum», [en línea], *The Oxford Companion to Music*, Alison Latham (ed.), *Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, [Consulta: Abril 23 de 2011].
- Londoño Fernández, María Eugenia, *La música en la comunidad indígena Emberá-Chamí de Cristianía*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2000.
- López Calo, José y Casares Rodicio, Emilio, «Universidades: I, España», Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, págs. 563-566.

M

- Mantilla Ruiz, Luis Carlos, *Don Bartolomé Lobo Guerrero: inquisidor y tercer arzobispo de Santafé de Bogotá (1599-1609)*, Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 1996.
- Márquez Yáñez, Francisco, «Algunos antecedentes sobre estudios folclóricos en Colombia», *Revista Colombiana de Folklore*, vol. III, n.º 8, Bogotá, 1963.
- Marroquín, Alejandro, *Balance del indigenismo*, México, Instituto Indigenista Interamericano, 1972.
- Marrou, Henry-Irenee, *Historia de la educación en la Antigüedad*, Madrid, Akal, 2004.
- Martín Moreno, Antonio, «La música teatral del compositor barroco Sebastián Durón», [Entrevista a Martín Moreno de Andrés Ruiz Tarazona], Madrid, *El País*, 15 de Agosto de 1978, [En línea], http://www.elpais.com/diario/1978/08/15/cultura/271980001_850215.html, [Consulta: Noviembre 20 de 2012].
- Martín Moreno, Antonio, «Pasado, presente y futuro de la musicología en la universidad española», *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, vol. 19, n.º 1, 2005, págs. 53-76.

- Martínez Montoya, Andrés, «Reseña histórica sobre la música en Colombia desde la época de la Colonia hasta la fundación de la Academia Nacional de Música», *Boletín de Programas*, Bogotá, [s.e.], 1932, vol. XX, n.º 206, págs. 1-13.
- Marulanda, Octavio y González, Gladys, *Pedro Morales Pino: la gloria recobrada*, Fundación Promúsica Nacional FUNMÚSICA, Ginebra, 1994, Colección Nuestra Música, IV.
- Mejía, Adolfo, «Antecedentes de la música religiosa en España», *Rapsodia*, 1946, n.º 4, págs. 8-9.
- Memoires de musicologie sacrée lus aux assises sur la musique religieuse le 27, 28 et 29 Septembre 1900 à la Schola Cantorum*, Paris, Schola Cantorum, 1900.
- Merino Montero, Luis, «Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción», *Revista Musical Chilena*, n.º 189, 1998, Santiago de Chile, Universidad de Chile, págs. 9-36.
- Mesa Martínez, Luis Gabriel. «*Ma'luf*: introducción a la historia, significado y conservación del legado andalusí-magrebí en la música tunecina», *Cuadernos de música, Artes visuales y artes escénicas*, vol. 6, n.º 2, 2011, Bogotá, Pontifica Universidad Javeriana, págs. 55-68.
- Mesa Martínez, Luis Gabriel, *Mestizajes musicales: historia, tradiciones y profesionalización del repertorio andino colombiano*, [Tesina: Diploma de Estudios Avanzados], Doctorado en Historia y Ciencias de la Música, Granada, Universidad de Granada, 2009.
- Ministerio de Educación Nacional, Actividades culturales: Informes, [Documentación relacionada con el Conservatorio del Atlántico], Archivo General de la Nación, Bogotá, Caja 7, Carpeta 2, Folios 1-211.
- Ministerio de Educación Nacional, Actividades culturales: Informes, [Documentación relacionada con el Primer Congreso Nacional de Música], Archivo General de la Nación, Bogotá, Caja 3, Carpeta 5, Folios 1-159.
- Ministerio de Educación Nacional, Actividades culturales: Informes, [Documentación relacionada con la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín y el Segundo Congreso Nacional de Música], Archivo General de la Nación, Bogotá, Caja 3, Carpeta 2, Folios 1-119.
- Miñana Blasco, Carlos, «Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia», [en línea], *A Contratiempo: Revista de música en la cultura*, n.º 11, 2000, www.acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co, [Consulta: 1 de Marzo de 2009].
- Miñana Blasco, Carlos, «Investigación sobre músicas indígenas en Colombia, Primera Parte: un panorama regional», [en línea], *A Contratiempo; Revista de música en la*

cultura, n.º 13, 2009,
www.acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co, [Consulta: 2 de Junio de 2012].

Miñana Blasco, Carlos, «Investigación sobre músicas indígenas en Colombia, Segunda Parte: campos disciplinares, institucionalización e investigación aplicada», [en línea], *A Contratiempo: Revista de música en la cultura*, n.º 14, , Editorial Universidad Externado de Colombia, 2010, www.acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co, [Consulta: 2 de Junio de 2012].

Miñana Blasco, Carlos, *Recorrido de flautas y tambores: Encuentro de Investigadores sobre las músicas del formato de banda de flautas*, [ponencia], Universidad Nacional de Colombia, Octubre 9 de 2009.

Molano, Alfredo y Vera, César, *Evolución de la política educativa en el siglo XX*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 1984.

Moreno Perdomo, Ricardo, *Música y tradición, pasado y presente: hacia un visibilizar indigenista proyectado desde la urbe* [Tesis de grado], Mesa Martínez, Luis Gabriel (dir.), Fundación Universitaria Juan N. Corpas, Departamento de Musicología, 2012.

Moser, Brian; Tayler, Donald et al. [1960-1961], *Music of the Tukano and Cuna peoples of Colombia*, Farnham, Surrey, Rogue Records, 1972.

Muñoz Vélez, Enrique Luis, *Jazz en Colombia: Desde los alegres años 20 hasta nuestros días*, Barranquilla, Escala Impresores S.A., 2007.

Murillo Posada, Amparo, «La modernización y las violencias (1930-1957)», en Rodríguez Baquero, Luis et al., *Historia de Colombia: Todo lo que hay que saber*, Bogotá, Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., Bogotá, 2011.

Murray, Russell; Forscher Weiss, Susan; Cyrus, Cynthia (eds.), *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 2010.

N

Nattiez, Jean-Jacques, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Abbate, Carolyn (trad.), Princeton University Press, 1990.

O

Ocampo López, Javier, *Las fiestas y el folclor de Colombia*, Bogotá, Panamericana, 2006.

Ochoa Gautier, Ana María, *Ana María Ochoa dialoga con Mayra Estévez y Fabiano Kueva* [Material audiovisual], Centro Experimental Oído Salvaje, Trayecto In-Disciplinar, Quito, 2012, <http://vimeo.com/50535928>, [Consulta: Enero 20 de 2013].

- Ochoa Gautier, Ana María, «Artes, cultura, violencia: entre el desarrollo y las políticas de supervivencia» [Ponencia], en *Cultura y paz: violencia, política y representación en las Américas* [Simposio], Universidad de Texas en Austin, Marzo 24-25 de 2003a, <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring03/culturaypaz/ochoa.pdf>, [Consulta: Enero 19 de 2013].
- Ochoa Gautier, Ana María, *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre las políticas culturales*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2003b.
- Ochoa Gautier, Ana María, *Músicas locales en tiempos de globalización*, Bogotá, Norma, 2003c.
- Ochoa, Gautier, Ana María, «Pensar los géneros musicales desde las nuevas prácticas de intercambio sonoro», *A Contratiempo: Revista de música en la cultura*, n.º 13, 2009, www.acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co, [Consulta: 19 de Enero de 2013].
- Ochoa Gautier, Ana María, «Tradición, género y nación en el bambuco», *A Contratiempo: Revista de música en la cultura*, n.º 9, 1997, págs. 34-44.
- Osorio, Juan Crisóstomo, «Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia» [1879], en Bermúdez, Egberto y Cortés, Jaime (eds.), *Musicología en Colombia: una introducción*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2001, Documentos de Historia y Teoría: Textos, 5, págs. 65-81.
- Osorio, Juan Crisóstomo, «Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia», *Repertorio Colombiano*, Tomo III, Bogotá, 1879, n.º 5, págs. 161-178.
- Osorio, Juan Crisóstomo, *Diccionario de música*, Bogotá, Imprenta Gaitán, 1867.

P

- Pagano, César, «Un siglo de la fiesta en Bogotá», *Aquelarre: Revista del Centro Cultural Universitario*, 2007, vol. VI, n.º 12, Ibagué, Universidad del Tolima, págs. 127-138.
- Page, Christopher, «Universities», [en línea], *Grove Music Online. Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, [Consulta: Abril 23 de 2011].
- Pardo Tovar, Andrés, «De la cultura musical en Colombia. I: Precursores», *Boletín de Programas*, Bogotá, Instituto Nacional de Radio y Televisión, 1966a.
- Pardo Tovar, Andrés, «Diccionario de musicología y etnomusicología», *Boletín de Programas*, Instituto Nacional de Radio y Televisión, Octubre de 1965, Año XXII, n.º 223, Bogotá, págs. 68-72.
- Pardo Tovar, Andrés, «La cultura musical en Colombia», en *Historia Extensa de Colombia*, vol. XX, tomo 6, Bogotá, Lerner, 1966b.

- Pardo Tovar, Andrés, *Los cantares tradicionales del Baudó*, Bogotá, CEDEFIM, Universidad Nacional de Colombia, 1960.
- Pardo Tovar, Andrés, «Los problemas de la cultura musical en Colombia», *Revista Musical Chilena*, vol. 13, n.º 66, 1959, Santiago de Chile, Universidad de Chile, págs. 61-72.
- Pardo Tovar, Andrés y Pinzón Urrea, Jesús, *Rítmica y melódica del folklore chocoano*, Bogotá, CEDEFIM, Universidad Nacional de Colombia, 1961.
- Parrish, Carl, *The Notation of Medieval Music*, Nueva York, Pendragon Press, 1978.
- Pava Pulecio, Darío de la, «Amina Melendro de Pulecio, protagonista de una historia», *Aquelarre: Revista del Centro Cultural Universitario*, 2007, vol. VI, n.º 12, Ibagué, Universidad del Tolima, págs. 33-38.
- Pedrell, Felipe, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos. Acopio de datos y documentos para servir a la Historia del Arte Musical en nuestra nación*, Barcelona, Víctor Berdós, 1897.
- Peláez, Ofelia y Jaramillo, Luis Felipe, *Colombia musical: una historia...una empresa*, Medellín, Discos Fuentes Ltda., 1996, págs. 36-43.
- Perdomo Escobar, José Ignacio, «Doña Teresa Tanco de Herrera», *Boletín de Programas*, Instituto Nacional de Radio y Televisión, Septiembre de 1965, Año XXII, n.º 222, Bogotá, págs. 42-44.
- Perdomo Escobar, José Ignacio, *El Archivo musical de la Catedral de Bogotá*, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo XXXVII, Bogotá, 1976.
- Perdomo Escobar, José Ignacio, «Esbozo histórico sobre la música colombiana», *Boletín latinoamericano de música*, vol. IV, págs. 387-560, Bogotá, 1938.
- Perdomo Escobar, José Ignacio, *Historia de la música en Colombia*, 3ª ed., Bogotá, Editorial A B C, 1963, Biblioteca de Historia Nacional, vol. CIII.
- Pérez González, Juliana, *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- Pérez Guiérrez, Mariano, «Conservatorios: I, España», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, págs. 884-892.
- Pérez Guiérrez, Mariano, et al., «Conservatorios», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, págs. 884-913.
- Perry, Jimena, «Biografía intelectual de Gregorio Hernández de Alba» [Tesis de grado], Universidad de los Andes, Bogotá, 1994.

Platón, *Diálogos: República*, vol. IV, Eggers Ian, Conrado (trad.), Madrid, Editorial Gredos, 1992.

Plutarco, *Moralia: Obras morales y de costumbres*, García López, José y Morales Ortiz, Alicia (trad.), Madrid, Editorial Gredos, 2002.

Poché, Christian, *La música arábigo-andaluza*, Beatriz Martínez del Fresno (trad.), Madrid, Akal, 1997.

Portes de Roux, Heliana, *Música religiosa de negros nortecaucanos en las voces de Mingo*, Banco de la República, 1986.

Posada Amador, Carlos, «Carta dirigida a la Junta Organizadora del Segundo Congreso Nacional de Música», (Septiembre 16 de 1936), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Bellas Artes*, Carpeta 5, Caja 3, Folios 142-143.

Price, Jorge Wilson, *Anuario de la Academia Nacional de Música: Año escolar de 1888*, Tipografía de la Nación, Bogotá, 1888a.

Price, Jorge Wilson, *Anuario del año académico de Febrero 1 a Noviembre 29 de 1894*, Imprenta de La Luz, Bogotá, 1895.

Price, Jorge Wilson, «Carta dirigida al Ministerio de Instrucción Pública», (Octubre 8 de 1903), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Instrucción Pública. Actividades culturales / Informes*, Carpeta 2, Caja 4, Folio 63.

Price, Jorge Wilson, *Memoria histórica del fundador y director de la Academia Nacional de Música: desde su fundación hasta diciembre de 1887*, Edición Oficial, Imprenta de La Luz, Bogotá, 1888b.

Q

Quintana, Alejandra, «Festivales de gaitas y tambores en Ovejas y San Jacinto, una tradición de exclusión hacia las mujeres», en Pardo, Mauricio (comp.), *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, Bogotá, Universidad del Rosario, 2009a, págs. 135-154.

Quintana, Alejandra, «“Si no esta en juego la vida, sólo es cosa de folclor”. Las décimas de Mery Suescúm», *A Contratiempo: Revista de música en la cultura*, n.º 14, 2009b.

Quintiliano, Marco Fabio, *Instituciones Oratorias*, Rodríguez, Ignacio y Sandier, Pedro (trad.), Madrid, Imprenta de Perlado Páez y Compañía, 1910.

R

- Ramírez, Fabio, S.J., «Notas para una historia de la Universidad Javeriana», en *Simposio permanente sobre la Universidad*, Alfonso Borrero Cabal S.J. (dir.), Bogotá, 2004, Seminario General Nacional XXXII.
- Rashdall, Hastings, *The universities of Europe in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1895.
- Restrepo Gómez, Bernardo, *Conceptos y aplicaciones de la investigación formativa, y criterios para evaluar la investigación científica en sentido estricto*, [En línea], Universidad del Tolima, 2006, http://desarrollo.ut.edu.co/tolima/hermesoft/portal/home_1/rec/arc_6674.pdf, [Consulta: Diciembre 6 de 2012].
- Restrepo Posada, Daniel, «Contraste entre dos músicos que representaron la formación académica y la condición popular de la música en Medellín a finales del siglo XIX y comienzos del XX», *Revista de Antropología y Sociología: Virajes*, 2007, n.º 9, págs. 329-350.
- Rodríguez Álvarez, Luis Carlos, «La Lira Antioqueña (1886). El primer periódico musical de Medellín», *Artes*, n.º 1, vol. 1, Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, 2001.
- Rodríguez Baquero, Luis et al., *Historia de Colombia: Todo lo que hay que saber*, Bogotá, Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., Bogotá, 2011.
- Rodríguez, Cruz Blanco de, «Carta dirigida al Ministerio de Educación Nacional», (Marzo 14 de 1936), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación Nacional. Dirección de Bellas Artes*, Carpeta 5, Caja 3, Folios 115-116.
- Rodríguez Cruz, Agueda María, *Historia de las universidades hispanoamericanas: Período hispánico*, Tomo I, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias e Instituto Caro y Cuervo, 1973a.
- Rodríguez Cruz, Agueda María, *Historia de las universidades hispanoamericanas: Período hispánico*, Tomo II, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias e Instituto Caro y Cuervo, 1973b.
- Romero Isaza, María Claudia, «Instituto de Investigaciones Estéticas 20 años», *Revista Ensayos*, 1998/99, n.º 5, año V, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, págs. 321-324.
- Rondón, Víctor, «Música misional en Chile (1583-1767)», [Tesis de Magister en Artes con mención en Musicología], Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1997.
- Ruiz Orduz, Angélica, «Caracterización social de la Academia de Música bogotana. Una reconstrucción del proceso de institucionalización», *El Artista – Revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 2008, n.º 5, Pamplona - Norte de Santander, Universidad de Pamplona, págs. 26-45.

S

- Saldívar, Gabriel, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 2 vols., México, INBA Cenidim, 1992.
- Salgado, Susana, «Conservatorios: XVII, Uruguay», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, págs. 910-911.
- Samper, José María, «El Bambuco» [1867], en Bermúdez, Egberto y Cortés, Jaime (eds.), *Musicología en Colombia: una introducción*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2001, Documentos de Historia y Teoría: Textos, 5, págs. 57-64.
- Sánchez, Luis Alberto, *La universidad latinoamericana*, Impala, 1949.
- Sanctis de Morales, Josefina de, «Carta dirigida a la Dirección Nacional de Bellas Artes», (Agosto 4 de 1937), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Cultura – Secretaría General, Dirección de Extensión Cultural / Informes*. Carpeta 5, Caja 3, Folio 111.
- Santa Cruz, Domingo, «La música en la Educación Superior de América Latina. La experiencia chilena», *Revista Musical Chilena*, 1964, n.º 89, Santiago de Chile, Universidad de Chile, págs. 6-14.
- Santamaría Delgado, Carolina «Bolero y radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950», *Signo y pensamiento*, 2008, vol. 27, fasc. 52, Pontificia Universidad Javeriana, págs. 17-30.
- Santamaría Delgado, Carolina, «El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la peristencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos», *Revista de Música Latinoamericana*, n.º 28, 2007a, págs. 1-19.
- Santamaría Delgado, Carolina, «Estado del arte de la historia de la música popular en Colombia», *Memoria y Sociedad*, vol. 13, n.º 26, 2009a, págs. 87-103.
- Santamaría Delgado, Carolina, «La “Nueva Música Colombiana”: la redefinición de lo nacional en épocas de la world music», *El Artista / The Artist*, n.º 4, 2007b, págs. 6-24.
- Santamaría, Carolina, Mesa Martínez, Luis, Castellanos, Natalia, Páez, Germán y Quintana, Alejandra, *Propuesta para la creación de énfasis de Musicología – Carrera de Estudios Musicales*, Pontificia Universidad Javeriana, Octubre de 2010.
- Santamaría Delgado, Carolina «Tango’s reterritorialization in Medellín: Gardel’s Myth and the Construction of a Tanguero Local Identity», *Musical Quarterly*, 2009b, vol. 92, fasc. 3-4, Oxford University Press, págs. 177-209.
- Santofimio Ortiz, Rodrigo, «Don Bartolomé Lobo Guerrero, tercer arzobispo del Nuevo Reino de Granada (1599-1609), y el proceso de cristianización en la alta Colonia»,

Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, 2011, vol. 38, n.º 1, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, págs. 17-49.

Santos Montejo, Gustavo «Carta dirigida a Alberto Castilla, Director del Conservatorio de Tolima», (Julio 30 de 1935), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Educación, Actividades culturales / Informes*, Carpeta 2, Caja 7, Folio 42.

Santos-Herceg, José, *Conflicto de representaciones: América Latina como lugar para la filosofía*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Savall, Jordi, *Folías antiguas y criollas del Viejo al Nuevo Mundo*, [Programa de Concierto], Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, Bogotá, Noviembre 21 de 2012.

Seeger, Anthony, «What Can We Learn When They Sing? Vocal genres of the Suya Indians of Central Brazil», *Ethnomusicology*, 1979, vol. 23, n.º 3, Society for Ethnomusicology, págs. 373-394.

Serralach, Lorenzo, *Historia de la educación musical*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1953.

Soto Arango, Diana, «Aproximación histórica a la universidad colombiana. Los estudios superiores en el período colonial», *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 2002, n.º 4, Tunja: RUDECOLOMBIA, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, págs. 308-348.

Soto Arango, Diana, «La calidad y la evaluación de la educación en los estudios superiores de la Audiencia de Santa Fe», *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 1998, n.º 1, Tunja: RUDECOLOMBIA, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, págs. 113-128.

Soto Arango, Diana, *La reforma del plan de estudios del fiscal Moreno y Escandón. 1774-1779*, Bogotá, Centro Editorial Universidad del Rosario, 2004, Cuadernos para la Historia del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario.

Soto Arango, Diana, *La universidad en el período colonial: Educadores criollos neogranadinos*, Tunja, COLCIENCIAS, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Ediciones Doce Calles, Búhos Editores, 2011.

Southern, Eileen, *Historia de la música negra norteamericana*, Madrid, 2001.

Stevenson, Robert, «La Música Colonial en Colombia», *Revista Musical Chilena*, 1962a, n.º 81-82, Santiago de Chile, Universidad de Chile, págs. 153-171.

Stevenson, Robert, «Cartagena de Indias», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, págs. 266-267.

- Stevenson, Robert, «La música en la América española colonial», en Bethell, Leslie, *Historia de América Latina*, tomo IV: *América Latina colonial: población, sociedad y cultura*, capítulo 11, Barcelona, Editorial Crítica, 2000.
- Stevenson, Robert, «The Bogotá Music Archive», *Journal of the American Musicological Society*, 1962b, vol. 15, n.º 3, University of California Press, págs. 292-315.
- Stevenson, Robert, «The First New World Composers: Fresh Data from Peninsular Archives», *Journal of the American Musicological Society*, 1970a, vol. 23, n.º 1, University of California Press, págs. 95-106.
- Stevenson, Robert, «Tributo a Higinio Anglés», *Revista Musical Chilena*, 1970b, vol. 24, n.º 112, Santiago de Chile, Universidad de Chile, págs. 6-13.
- Suárez Guzmán, Jaime Andrés, *Aires y melodías del folclor llanero: al rescate de un patrimonio cultural*, [Tesis de grado], Mesa Martínez, Luis Gabriel (dir.), Bogotá, Fundación Universitaria Juan N. Corpas, Departamento de Musicología, 2010.
- Subirá, José, *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953.

T

- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la estética: II, La estética medieval*, Madrid, Akal, 2007.
- Téllez, Hernando, *Cincuenta años de radiodifusión colombiana*, Bedout S.A., 1974.
- The Illustrated Buffalo Express* [Periódico], Buffalo, Nueva York, Septiembre 22 de 1901.
- Tiemstra, Suzann Spicer, *The Choral Music of Latin America: a Guide to Compositions and Research*, New York, Greenwood Publishing Group, 1992.
- Tobón, Alejandro, Londoño, María Eugenia y Zapata, Jesús, *Entre sones y abozos: Aproximación etnomusicológica a la obra de tres músicos de la tradición popular chocoana*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2006.
- Torre Revelo, José, *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, México, Universidad Autónoma de México, 1991.
- Troyan, Brett, «Gregorio Hernández de Alba (1904-1973): The Legimization of Indigenous Ethnic Politics in Colombia», *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, n.º 82, Abril de 2007, págs. 89-106.
- Trujillo Muñoz, Augusto, «Alberto Castilla más allá de la música», *Aquelarre: Revista del Centro Cultural Universitario*, 2007, vol. VI, n.º 12, Ibagué, Universidad del Tolima, págs. 27-32.

Tunnermann Bernheim, Carlos, *Historia de la universidad en América Latina: de la época colonial a la Reforma de Córdoba*. Caracas: IESALC / UNESCO, 1999.

Turina, Joaquín, «Carta dirigida a Guillermo Uribe Holguín», (Madrid, Julio 19 de 1931), Bogotá, Archivo de Guillermo Uribe Holguín, Biblioteca Luis Ángel Arango, *Colección de Libros Raros y Manuscritos*, Carpeta 8, Folio 1.

U

Universidad Nacional de Colombia, «Conservatorio Nacional de Música: reseña histórica», *Anuario de la Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá, UNAL, 1939.

Uribe Holguín, Guillermo, «Triunfaremos», *Revista del Conservatorio*, 1991, vol. I, n.º 3, págs. 33-34.

V

Valdés, Claro, *Antología de la música colonial en América del Sur*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1974.

Valencia, Antonio María, *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*, Bogotá, Editorial E.J. Posse, 1932a.

Valencia, Antonio María, *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*, [Transcripción Digital: Carolina Santamaría Delgado], Bogotá, 1932b.

Valencia, Antonio María, «Carta dirigida a la Dirección Nacional de Bellas Artes», (Cali, 6 de Diciembre de 1935), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Instrucción Pública. Actividades culturales / Informes*, Carpeta 5, Caja 3, Folios 12-13.

Valencia, Antonio María, «Carta dirigida a la Dirección Nacional de Bellas Artes», (Cali, 6 de Diciembre de 1935), Bogotá, Archivo General de la Nación, *Ministerio de Instrucción Pública. Actividades culturales / Informes*, Carpeta 5, Caja 3, Folios 14-16.

Velásquez Ospina, Juan Fernando, *Los ecos de la villa: la música en los periódicos y revistas de Medellín*, Medellín, Secretaría del Cultura Ciudadana, 2011.

Vergara y Vergara, José María, «Poesía popular – carácter nacional (conclusiones)» [1867], en Bermúdez, Egberto y Cortés, Jaime (eds.), *Musicología en Colombia: una introducción*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2001, Documentos de Historia y Teoría: Textos, 5, págs. 39-56.

Verón, Pedro, *El correo nacional* [Columna de Diario], 9 de Noviembre de 1894.

Villegas Villegas, Héctor, *Reseña histórica del Conservatorio de Música del Tolima*, Ibagué, Contraloría General del Departamento, 1962.

W

Wade, Peter, *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia*, Bogotá, Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002.

Weber, William et al., «Conservatories», [en línea], *Grove Music Online. Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, [Consulta: Abril 22 de 2011].

Weber, William, «Universities: II. 1600-1945», [en línea], *Grove Music Online. Oxford Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, [Consulta: Abril 22 de 2011].

Y

Yépez, Benjamín, «Archivos y patrimonio», *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1993, n.º 180.

Yépez, Benjamín (dir.), *Compositores colombianos: vida y obra – Catálogo n.º 1*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, Editorial Gente Nueva, 1992.

Yépez, Benjamín, «Uribe Holguín, Guillermo», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, Sociedad General de Autores y Editores, 2002a, págs. 584-587.

Yépez, Benjamín, «Valencia, Antonio María», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, Sociedad General de Autores y Editores, 2002b, págs. 665-668.

Yépez, Benjamín, «Vidal (III)», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, Sociedad General de Autores y Editores, 2002c, págs. 860-863.

Yudkin, Jeremy, “The Influence of Aristotle on French University Music Texts,” en *Music Theory and Its Sources*. Ed. Barbera, pp. 173-189, 1987.

Z

Zamudio, Daniel, «Anotaciones sobre la música religiosa en Colombia», *IV Boletín Latinoamericano de Música*, 1938, págs. 345-350.

Zanolli Fabila, Betty Luisa, «Historia de un legado invaluable: CXL aniversario del Conservatorio Nacional de Música de México (1866-2006)», *Universo de El Búho*, México, Fundación René Avilés Fabila, 2006, n.º 71, págs. 22-31.

Zarama, Juan Bautista y Soberón y Ramos, José de, «Auto de Juan Bautista Zarama y José de Soberón y Ramos sobre el funcionamiento de la ciudad de Pasto», Archivo Histórico de Pasto, Fondo, Cabildo, 1817.

Zorro Sánchez, Jorge, «Estudio comparativo de los programas de formación universitaria elaborado por Jorge Zorro Sánchez», en Goubert Burgos, Beatriz et al., *Estado del arte del área de música en Bogotá D.C.*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, Panamericana Formas e Impresos S.A., 2009.

Zuleta, Alejandro, *El método Kodály en Colombia*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008.

LISTA DE REFERENCIAS ELECTRÓNICAS CONSULTADAS (PÁGINAS OFICIALES)⁴³⁶

Abadía de San Luigi: www.sal-luigi.org

Archivo Curt Lange – Universidad Federal de Minas Gerais:
www.curtlange.bu.ufmg.br

Asociación Colombiana de Facultades y Programas de Artes (ACOFARTES):
www.acofartes.org.co

Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero de la Universidad ICESI:
www.bibliotecadigital.icesi.edu.co

Biblioteca Digital de Música de la Universidad EAFIT – Sala Patrimonial Luis Echavarría Villegas: www.bdmusica.eafit.edu.co

Biblioteca Virtual de la Universidad de Antioquia: www.biblioteca-virtual-antioquia.udea.edu.co

Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango: www.banrepcultural.org/blaavirtual

CENIDIM: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical de México, <http://www.cenart.gob.mx/centros/cenidim/origen.htm>

Colciencias – Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación:
www.colciencias.gov.co

Comunitat Catalana de Colòmbia: www.comunitatcatalanacolombia.com

Conferencia Episcopal de Colombia. www.cec.org.co

Consejo Nacional de Acreditación (CNA): www.cna.gov.co

Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris: www.cnsmdp.fr

⁴³⁶ La presente lista incluye las páginas oficiales de universidades, conservatorios de música, archivos electrónicos y otras referencias utilizadas a lo largo de la investigación. Las fechas exactas de consulta aparecen en cada cita específica o, para el caso de artículos académicos, en la sección de Bibliografía.

Conservatorio de Música de Cali – Bellas Artes Institución Universitaria del Valle:
www.bellasartes.edu.co

Conservatorio del Tolima: www.conservatoriodeltolima.edu.co

Conservatorio Nacional de Música de Ecuador: www.conamusi.edu.ec

Conservatorio Nacional de Música de Perú: www.cnm.edu.pe

Diario *El País*: www.elpais.com

Diccionario de la lengua española (Real Academia Española): www.rae.es

Escola de música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: www.musica.ufrj.br

Departamento de Artes Musicales “Carlos López Buchardo” de Argentina:
www.artesmusicales.org

Escuela de Música de la Universidad del Valle:
escuelademusica.univalle.edu.co

Fundación Universidad Central: www.ucentral.edu.co

Fundación Universitaria Juan N. Corpas: www.juanncorpas.edu.co

Grove / Oxford Music Online: www.oxfordmusiconline.com

Institución Universitaria de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar: www.unibac.edu.co

Instituto Dalcroze de Ginebra – Suiza: www.dalcroze.ch

Instituto Caro y Cuervo: www.caroycuervo.gov.co

Instituto de Investigaciones Estéticas – Universidad Nacional de Colombia:
www.iie.unal.edu.co

Instituto de Musicología Carlos Vega: www.inmuvega.gov.ar

Instituto Superior de Arte – Universidad de las Artes de La Habana – Cuba:
www.isa.cult.cu

Internet Archive: www.archive.org

Ministerio de Educación Nacional de Colombia: www.mineduccion.gov.co

Music at Cambridge – A Brief History: www.mus.cam.ac.uk

Patronato Colombiano de Artes y Ciencias: www.patronatocolombiano.com

Pontificia Universidad Javeriana: www.javeriana.edu.co

Real Academia Española: www.rae.es

Seminario Conciliar de Bogotá: www.seminariobogota.org

Sistema de Patrimonio y Museos de Colombia: www.museos.unal.edu.co

Sociedad Española de Musicología (SEdeM): www.sedem.es

Universidad Complutense de Madrid: www.ucm.es

Universidad de Antioquia: www.udea.edu.co

Universidad de Salamanca: www.usal.es

Universidad del Valle: www.univalle.edu.co

Universidad Sergio Arboleda: www.usa.edu.co

Vaticano – Santa Sede: www.vatican.va

Victor Talking Machine Company – Catálogo Virtual: www.victor.library.ucsb.edu