



# La música en Colombia: siglos XIX y XX

**BERNARDO HOYOS PÉREZ**

Durante la segunda parte de la entrevista con el experto musicólogo Egberto Bermúdez, cuya primera sesión se enfocó en las raíces musicales de nuestro país<sup>1</sup>, el director de la emisora de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, hjut 106.9 F.M., Bernardo Hoyos Pérez, dialoga con él acerca de los principales matices musicales que existieron en el país desde la época de Independencia, hasta el final del siglo XX. Un análisis profundo y reflexivo, disponible para los lectores de EXPEDITO, a partir del cual se construye una visión integral de la historia musical colombiana.

Música: fundamento cultural de nuestro país.  
([ebermudezcursos.unal.edu.co](http://ebermudezcursos.unal.edu.co))

“Si bien los sucesos que tuvieron lugar a partir de 1810 plantearon, en muchos ámbitos, una rivalidad fuerte entre mantener las tradiciones que nos vinculaban con España y buscar alternativas novedosas, en el caso de la música, este proceso resultó tardío”.

**Bernardo Hoyos:** *¿En Colombia, parece que no tuvimos órganos tan buenos como los que se conservan en Bolivia, Ecuador y en Perú?*

**Egberto Bermúdez:** Quizá el elemento más interesante que nos vincula con la tradición española de la música de órgano es el que se desarrolló en Boyacá y en la zona norte de Cundinamarca, durante el siglo XIX. Todavía podemos encontrar vestigios, e incluso instrumentos que se conservan en buenas condiciones, en pueblos como Tibasosa, Firabitova, Sora o Monguí. Naturalmente, lo que allí se encuentra es de creación moderna, pero fiel a la tradición de organería española del siglo XVI.

No tenemos muchos instrumentos completos, aunque sí conservamos algunas cajas, como la que existe en el Convento de Santa Clara, que pertenece a un órgano fabricado en Bogotá, durante la primera mitad del siglo XVIII. Desafortunadamente, los tubos, el teclado y otros elementos fueron desmontados, si bien la caja del órgano y el diseño original se conservan intactos. En 1692, por ejemplo, la Catedral Primada de Bogotá compró un órgano de cuya adquisición y uso existen claras referencias que lo vinculan con la tradición española de la época.

Es claro que “joyas” como las que se conservan en las catedrales de Cuzco y México; los órganos pequeños que se encuentran en Sucre, Bolivia, o en algunas ciudades de Oaxaca, México; y otros que conocemos por documentación iconográfica; no tienen equivalencia en nuestro país. Naturalmente, sí los hubo, como lo demuestran las fotografías de la exposición que se tuvo lugar en el Museo de Arte Colonial, en 1959, espacio en donde se exhibió un órgano portátil bellísimo del que, en este momento, no tengo noticias.

**B.H.:** *Hace doscientos años, ¿qué ritmos y características musicales se desarrollaron en Colombia?*

**E.B.:** Si bien los sucesos que tuvieron lugar a partir de 1810 plantearon, en muchos ámbitos, una rivalidad fuerte entre mantener las tradiciones que nos vinculaban con España y buscar alternativas novedosas, en el caso de la música, este proceso resultó tardío.

Por ejemplo, en el diario de José María Caballero (1751-1820) se describen sucesos interesantes que tienen lugar a partir de 1810. Él habla, entre otras cosas, de cómo se le “dio” música a José Miguel Pey (1763-1838), estadista, abogado, militar y alcalde de Bogotá, quien estaba a favor del proceso de emancipación. Caballero menciona que se le ofrendó “por papel”, para manifestar que ya existían piezas musicales que era necesario leer en partitura; es decir, las obras que hasta aquel momento algunos músicos tocaban de la memoria, ya no eran las únicas disponibles. Los instrumentos también evolucionaron: los clarinetes, y los oboes y las trompas, no eran los más comunes en Bogotá, a finales del siglo XVIII.

Entre 1810 y 1825, se consolidó un proceso de cambio. Algunos documentos de la época, creados por un cronista, mencionan a un militar español, Juan José de Austria (1629-1679), en cuya casa se reunían intérpretes de música de cámara, conocidos como cuartetos. Estos encuentros adquirieron constancia en 1824 y 1825.

(<http://www.flickr.com/photos/acmedtnerboellmann/3862992830/#/>)





Centros religiosos, núcleos para la producción musical en Colombia (catedralescatolicas.com)

Años después, ocurrió un cambio de repertorio, identificable en la figura del músico venezolano Nicolás Quevedo (1803-1874), quien viajó a Colombia con Simón Bolívar, a finales de la década de 1820. Quevedo tenía una formación musical completa, desarrollada en Caracas, junto a un grupo de músicos diverso que un historiador venezolano quiso agrupar, acuñándolos como la “Escuela del Chacao”, aunque no hubo tal.

Si bien la persona a quien se le otorgó el papel de líder en este caso, fue el padre Pedro Sojo (1739-1799), quien conocía la música europea y tenía en su poder partituras de música preclásica y clásica, las otras figuras de quienes se hacía referencia y que trabajaban en la Catedral de Caracas, no tenían el mismo acervo cultural; sin embargo, son de gran importancia para el desarrollo de la cultura americana.

Bartolomé Bello (1781-1865), el padre de Andrés Bello, era músico de la tribuna del coro de la Catedral de Caracas, que también contaba con la participación del compositor Cayetano Carreño (1774-1836), abuelo de la pianista, cantante y compositora venezolana Teresa Carreño (1853-1917).

También debemos mencionar al célebre maestro de Bolívar, Simón Rodríguez (1769-1854), cuyo nombre real era Simón Carreño Rodríguez. Él cambió su primer apellido por una desavenencia con su hermano Cayetano. Entonces, no es casualidad que este grupo de personas estuvieran “metidas en el mismo costal” de la actividad musical que tuvo lugar en Caracas.

Cuando Nicolás Quevedo vino a Colombia, impulsó actividades del mismo estilo en Bogotá. Tuvo dos alumnos: Santos Quijano (1807- 1892) y Joaquín Guarín (1825-1854), cuya actividad como compositores, en la década de 1840, fue catalizada por el músico y pintor paisajista Henry Price (1819-1863), mediante la fundación de la Sociedad Filarmónica de Bogotá, la primera orquesta que se constituyó en el país, y que agrupó músicos profesionales y músicos aficionados, al estilo de las *brain* de Viena y de las restantes asociaciones filarmónicas de Europa.

Price no estuvo solo en esa “colada” de iniciativas musicales, también se destacó William Wills, fundador de otra importante familia figuró en la composición de *El ga-*

“Durante la década de los 60, en la que ya mencionamos cómo influyeron los nuevos compositores, se va a conocer al que es, sin duda alguna, el intérprete más importante que ha tenido nuestro país: Rafael Puyana”.

*lerón llanero*, cuyo autor fue su hijo, el compositor Alejandro Wills (1887-1942). Esa familia organizó tertulias musicales, de manera constante, que incentivaron el desarrollo de nuevos músicos, durante la segunda parte del siglo XIX.

**B.H.:** *En este punto, ¿podríamos decir que ya existía en Bogotá una escuela musical?*

**E.B.:** La escuela de música que existió fue de carácter informal, aquella que se hacía de alumno a profesor, en la práctica. En la Catedral de Bogotá se hacía música y se contaba con maestros de capilla.

En aquel momento, el maestro era Manuel Rueda (? – c. 1881), cuyos profesores habían sido formados en la primera época de la Catedral. En contexto, Juan de Dios Torres, maestro de capilla en la década de 1820, fue hijo de un músico y militar, y enseñó a la familia de los Quijano, que también eran músicos de la capilla.

Por eso, cuando empezaron a conocerse el piano, la música de salón y los bailes de sala europeos, un personaje como Santos Quijano, cuyo padre y hermano habían sido músicos de la capilla, tocó piano y compuso polcas, mazurcas y canciones, aunque su formación musical sucedió en la Catedral de Bogotá.

De esta manera, en la ciudad hubo una tradición de “familias musicales”, que se pueden establecer e identificar, buena parte éstas eran miembros de la Academia Filarmónica. La familia Hortúa, por ejemplo, contaba con varios músicos profesionales, la Michelsen y la Copell hacían parte del mismo grupo.

En este contexto, la formalización de una escuela musical es un proceso que en realidad tiene lugar después de las guerras civiles, durante la segunda etapa del siglo XIX. Sucedió de una manera tradicional y conservadora, en la etapa conocida como la Regeneración, que permitió la creación de la Academia Nacional de Música. Ahí empezó la formalización de la educación musical, en manos del hijo de Enrique Price, Jorge Price (1853-1956), quien se marchó muy joven a Nueva York, pero que regresó para desarrollar una actividad comercial y, por una cuestión de gusto y formación musical empírica.

Lo que hace interesante la figura de Jorge Price en la Academia Nacional es su persistencia en el mantenimiento y el buen funcionamiento de la misma, hasta que ésta es disuelta en aquel dramático episodio que va a ser, para Colombia, la Guerra de los Mil Días. La Academia estuvo cerrada durante seis años, entre 1899 y 1905, cuando fue restituida con el impulso del pianista samario Honorio Alarcón (1859-1920). Allí, se inició el contacto con la institución Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), quien fue nombrado director en 1910, y le cambió el nombre por Conservatorio Nacional.

**B.H.:** *En el ámbito de la composición, ¿qué personas podemos destacar en el inicio del siglo XX?*

**E.B.:** La figura de Uribe Holguín, por supuesto, es descollante durante su primera etapa musical. Aunque, él escribió sus memorias en los años cuarenta y, durante los treinta años que antecedieron ese momento, su actividad como compositor fue casi inexistente.

Aparte de él, aparecen tres grandes revelaciones: una es Antonio María Valencia (1904-1952), pianista caleño muy talentoso, que estudió en París, pero cuya obra se limita a una música de cámara muy particular y escasa. Otra revelación es el nortesantandereano José Rozo Contreras (184-1976), quien regresa de Europa con un gran bagaje en dirección más que en composición, pero de quien no se puede negar su faceta creativa. Y, finalmente, en Bogotá, con una formación española más conservadora, menos “colorida”, aunque no por eso menos interesante en términos de nacionalismo musical, está Jesús Bermúdez Silva (1884-1969), a quienes posible reconocer como “educador” en este grupo, dado que fue uno de los grandes profesores del Conservatorio Nacional, donde trabajó hasta su fallecimiento.

Él, junto a Fabio González Zuleta (Bogotá, 1920), es considerado como “formador” en la escuela musical. Otras personas, si bien se destacaron por su labor individual, no se dedicaron a generar esa clase de experiencia educativa. Este aspecto formativo se consolidó más adelante, con compositores jóvenes de aquel momento, como Jesús Pinzón Urrea y Blas Emilio Atehortúa, quienes se pusieron en contacto con el Instituto di Tella, en Buenos Aires y le dan un vuelco a la orientación de la composición musical en Colombia, durante los años sesenta.

**B.H.:** *Respecto a los intérpretes, ¿cuáles podemos destacar?*

**E.B.:** Durante la década de los sesenta, en la que ya mencionamos cómo influyeron los nuevos compositores, se conoció al que es, sin duda alguna, el intérprete más importante que ha tenido nuestro país: Rafael Puyana



(mincultura.gov.co)

(Bogotá, 1931). Ha formado parte de los grandes círculos internacionales de la música desde mediados de los años cincuenta, hasta su retiro, en el período temprano de los noventa. Desarrolló una carrera sólida y sostenida, y su experiencia matizó con la trayectoria de algunos intérpretes jóvenes, como Blanca Uribe, Carlos Villa y Harold Martina.

**B.H.:** *¿Cómo fue la evolución del ámbito orquestal en Colombia?*

**E.B.:** Para entender esta parte, resulta necesario recalcar la importancia que tiene el apoyo del Estado en el mantenimiento de una actividad musical sostenida que, en este caso, es una de las más costosas que existe. De hecho, en el ámbito cultural, mantener una Orquesta Sinfónica no tiene comparación con otras actividades. Desafortunadamente, las orientaciones económicas de la política nacional, durante la década de los ochenta y noventa, que promovió el modelo neoliberal y la autofinanciación, dio como resultado la reducción del ámbito musical, con la desaparición de instituciones tan importantes como la Banda Nacional y la disminución de otras, como la Orquesta Sinfónica de Colombia.

Además, se dio un cambio de paradigma cultural con respecto al escenario, la difusión y el público, así como y su relación con las orquestas, que se desplazaron a una categoría de funcionamiento ligada al espectáculo.

Este cambio no ha tenido tal impacto en otros países porque, pese a los problemas financieros, allí se ha trabajado desde una perspectiva a largo plazo. Por ejemplo, en Venezuela se ha desarrollado una visión a largo plazo desde los años setenta, con énfasis en el “efecto multiplicador” generado por las orquestas de jóvenes y niños. Esto, sumado a una inversión estatal de gran envergadura, ha logrado que el Sistema Nacional de Orquestas de Venezuela, compuesto por cientos de agrupaciones sinfónicas, cuente con símbolos como Gustavo Dudamel (Barquisimeto, 1981), un verdadero referente en el panorama actual de la música.

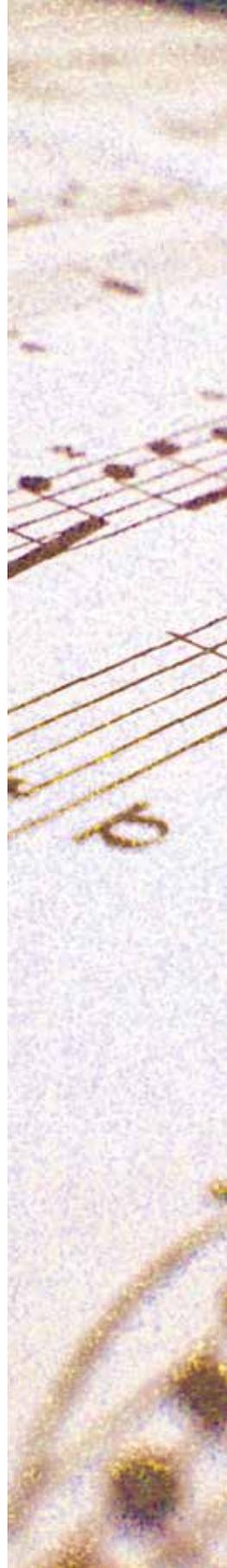
**B.H.:** *¿Qué puede mencionar con respecto al desarrollo de la música popular en Colombia, a sus figuras y a cómo han influido en su difusión la globalización y la apertura tecnológica?*

**E.B.:** La música popular es uno de los rubros más exitosos de la música colombiana. De hecho, su figuración en el tiempo es antigua y, si se consultan los periódicos de comienzos del siglo xx, están presentes las discusiones con respecto a lo que Guillermo Uribe Holguín escribía, puesto que demostraba un interés genuino por la música, que iba más allá de su procedencia. Sin embargo, lo que él no excusaba es que las propuestas realizadas en nombre de la música nacional tuvieran un desarrollo mediocre. De esa forma, ponía el “dedo en la yaga” respecto a cuáles eran los procesos de trabajo que tenían los músicos profesionales en Bogotá.

Un ejemplo al respecto puede encontrarse en el caso de Anastasio Bolívar (1895-1949), un músico que hacía parte de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, y también tenía su propia agrupación de baile y la banda de jazz más popular de Bogotá. Esto no le pasó sólo a él, sino a otros personajes importantes, tanto en la música académica como en la popular: Adolfo Mejía (1905-1973) y Alejandro ‘Álex’ Tobar (1907-1975), músicos capaces de trabajar en ambas temáticas.

Así que no existía enfrentamiento entre ambas vertientes, porque los músicos eran los mismos. Pero sí había una fijación mental, relacionada más con temas de clase y de política, que del ámbito musical. Por eso, la fractura que todavía percibimos en Colombia al respecto, influye en la manera en que se configura lo que llamamos música popular. Quizá resultaría más conveniente llamarla de otra manera, porque no hay que olvidar que se hablaba de “música campesina” en el siglo xx. Sin embargo, con el grave fenómeno social que ha llevado a que cuatro millones y medio de personas hayan sido desplazadas, naturalmente la relación de esa música con la sociedad se ha desintegrado y parece en proceso de desaparición.

Por otra parte, elementos como el auge de la radiofonía a partir de los años treinta, así como el fenómeno de la música disco y otras expresiones, en los cincuenta, explican por qué personajes como el dueto Garzón y Collazos, ‘Lucho’ Bermúdez, ‘Pacho’ Galán, Los Corraleros de Majagual y otros, de la música vallenata, carrilera, etcétera, tienen un impacto tan fuerte en la cultura colombiana, impulsados por el papel “difusor” que han jugado los medios de comunicación.



**B.H.:** Finalmente, en cuanto a la historia de la música colombiana, además de usted, ¿a quiénes podemos destacar como investigadores?

**E.B.:** Existe una pequeña historia de la musicología nacional, y de aquello que podemos llamar “textos obligados”, como la primera recopilación de Juan Crisóstomo Osorio (1836-1887), que se conoció a finales del siglo XIX, como el primer intento de sistematizar la presencia musical en Colombia. Durante la etapa costumbrista se generaron las crónicas de José Caicedo Rojas (1816-1898), un personaje muy apreciado y conocedor de aquello que fue la actividad musical en Bogotá, quien además publicó dos libros: *Recuerdos y apuntamientos* y *Apuntes de ranchería*.

En el siglo XX, existen artículos como el que escribió Santos Cifuentes en 1915, en el que transmite sus impresiones poco gratas acerca de lo que para él representó la llegada de Uribe Holguín a la Academia Nacional de Música. Santos fue un hombre muy talentoso y acuñó un término importante: *americanismo musical*, algo que le fue reconocido por el alemán Francisco Curt Lange (1903-1997), quien profundizó y estudió ese fenómeno de manera detallada. También está Víctor Justiniano Rosales, quien escribió, en 1920, en el boletín de la Unión Panamericana, un artículo interesante sobre la historia de la música en Colombia, y sobre musicología.

En los años treinta, aparece Andrés Martínez Montoya (1869-1933) y, posteriormente, la primera sistematización formal de la música nacional, realizada por José Ignacio Rivera Escobar, antes de convertirse en sacerdote, y quien en su época madura fue el símbolo de la difusión de la música religiosa y tradicional en el país.

En los sesenta, Andrés Pardo Tovar (1911-1972) intentó desarrollar una historia musical del país y, a partir de ella, nutrió a quienes pertenecemos a la más reciente generación de profesionales de la musicología, que tuvimos la opción de salir del país, obtener una formación profunda en el tema y desarrollar trabajos que, en el futuro, otras personas podrán juzgar. En este caso, cabe mencionar a quienes trabajan conmigo, en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional: las profesoras Elián Duque y Susana Friedmann, y el docente Jaime Cortés.

---

(Endnotes)

- 1 Ver *Colombia: zona de transición cultural* latinoamericana, en Expedito Núm.3, agosto de 2010.