
HISTORIA DE LA MUSICA VS. HISTORIAS DE LOS MUSICOS:

Por
Egberto Bermúdez

LA OBRA DE JOSE I. PERDOMO ESCOBAR

I.

La preocupación por establecer una secuencia histórica de los hechos musicales fue producto del iluminismo, es decir, parte integral del programa de sistematización del conocimiento humano que tuvo como símbolo la *Encyclopédie*. Sin embargo, sólo algunas de estas primeras sistematizaciones históricas del acontecer musical, fueron realmente partícipes de una de las características fundamentales del proyecto 'enciclopedista, a saber, la búsqueda de un conocimiento práctico.

En el Renacimiento, entre quienes se ocuparon de este problema, existía la tendencia a limitar la discusión a la actividad musical de sus contemporáneos; las obras de Seth Kallwitz (1556-1615) y Vincenzo Galilei (1520-1591) entre otros muchos la ponen de manifiesto y a pesar de sus inquietudes históricas, humanistas y racionalistas no logran superarla totalmente¹.

Sólo a finales del siglo XVII se intentó compilar en forma independiente (es decir, desvinculándola de las demás artes) una historia de la música. Las obras de Wolfgang C. Printz (1641-1717), Giovanni Andrea Angelini-Bontempi (1624-1705), el Abate Bourdelot (1610-1685) y sus continuadores Pierre (1638-1708) y Jacques Bonnet (1644-1724) ponen de manifiesto un cambio de actitud al mostrar un interés por la música de la antigüedad y desprenderse un poco del presente y de su música².

Ya en el siglo XVIII, los trabajos de Martin Gerbert (1720-1793), Charles Burney (1726-1814), John Hawkins (1718-1789) y Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) constituyen el producto más depurado de esa preocupación histórica antes mencionada y nos revelan los alcances de la inquietud historiográfica de críticos y eruditos musicales³.

Todas ellas presentan un conocimiento insuficiente de las fuentes originales, particularmente en lo que se refiere a la música anterior a 1600 y sólo la *General History of Music* de Charles Burney puede considerarse un genuino producto del Iluminismo. Este autor —al contrario que Hawkins, Gerbert y Forkel— llevó el recuento histórico hasta su propia época e incluyó el material sobre la música anterior a 1700 para que su Historia no quedara incompleta, ya que su verdadero interés era la música de sus contemporáneos. Su intención práctica era descifrar los fundamentos estéticos del 'gusto', que era para él el único parámetro capaz de comprobar la validez o excelencia de una obra musical. Así aparece para la música, la historia impresionista fundamentada en la obra misma, donde ésta última es autosuficiente y proporciona toda la información relevante acerca de sí misma.

Por la misma época, aparecían otros elementos que caracterizarían en el medio siglo siguiente la tendencia romántica en la crítica y la historia musicales. Los escritos de Herder, Wackenroeder y Schelling planteaban ya una reversión de valores en cuanto tocaba al lugar que le correspondía a la música entre las demás artes. Este cambio interno en la jerarquía artística, les dio a los músicos y críticos de la época la oportunidad de reestructurar los

1. Seth Kallwitz 'De origine et progressu musicæ' *Exercitationes Musicae*, Leipzig: 1600.

Vincenzo Galilei *Dialogo della Musica antica et della Moderna*, Firenze: 1581.

2. Wolfgang Kaspar Printz *Historische Beschreibung der eddelen Sing-ung Klinghunst*, Dresden: 1690.

Giovanni A. Angelini-Bontempi *Historia Musica*, Perugia: 1695.

P. Bourdelot, Pierre y Jacques Bonnet *Histoire de la Musique et des ses effects depuis son origine*, Paris: 1715.

3. Martin Gerbert *De Cantu et Musica Sacra*, St. Blasien: 1774. 2 vols.

Charles Burney *A General History of Music*, London: 1776-1789. 4 vols.

John Hawkins *A General History of the Science and practice of Music*, London: 1776.

Johann Nikolaus Forkel *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig: 1788, 1801. 5 vols.



Malena Cepeda; "Anelam. No. 759". Grafía. 25 × 20 cms. 1985.

fundamentos estéticos de la creación y apreciación musicales⁴.

Por otra parte, el trabajo de Johann N. Forkel sobre J.S. Bach estableció la tradición biográfica que habría de ser muy importante para la crónica artística de los 'genios' del romanticismo⁵.

A los elementos anteriores se sumaba el interés romántico también— por los orígenes de la música que habría de convertirse posteriormente en la base de las especulaciones históricas evolucionistas de finales del siglo XIX⁶.

4. Para los escritos de Herder, Wackenroeder, Schelling y otros exponentes del romanticismo, ver:

Enrico Fubini *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino: Einaudi, 1971.

Sobre todo los capítulos I y II.

5. Johann N. Forkel *Über Johann Sebastian Bachs leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig: 1802.

6. Para una discusión más amplia al respecto ver: Egberto Bermúdez 'Las clasificaciones de instrumentos musicales y su uso en Colombia: Un ensayo explicativo' *Revista Colombiana de Investigación Musical*, I, No. 1, (Enero-Junio 1985), pp. 3-78.

Los aspectos metodológicos mencionados constituían los pilares de la historia o visión historiográfica que fue puesta en entredicho con la aparición de la obra de Leopold von Ranke⁷. Este autor proponía superar la historia anecdótica y moralizante y construir una historia 'como realmente fue' basándose en el estudio directo de los hechos, los cuales se individualizaban mediante el examen de fuentes documentales originales⁸.

A pesar de que en el campo de la música persistieron (y persisten aún) proyectos históricos —por decirlo así— pre-rankeanos, en el segundo cuarto del siglo XIX aparecieron algunas obras que en esencia se mostraban partícipes de la reforma de Ranke, de las cuales se puede tomar como representativo el trabajo de Carl von Winterfeld (1784-1852) sobre Giovanni Gabrieli (1553-1612)⁹.

Sin embargo, esta legítima preocupación por convertir el discurso histórico en una disciplina científica no tardó en convertirse en el mito positivista que identificaba el conocimiento de los hechos con los hechos mismos y en algunos casos hasta con los documentos que los contenían.

Los historiadores rankeanos creyeron ingenuamente —en opinión de E. H. Carr— que si ellos se ocupaban de la compilación de los hechos, la divina providencia se encargaría de la interpretación de los mismos, es decir, en última instancia, del significado de la historia¹⁰.

Volviendo al terreno de lo musical, allí el método filológico fue el catalizador que le dio coherencia al discurso histórico logrando articular las dos vertientes mencionadas: por una parte la biografía y la obra musical de los compositores y por la otra la reflexión estilística y la búsqueda de información a través del estudio de documentos originales, conjugándolas en la secuencia cronológica de biografías, obras y juicios sobre obras características de las historias de la música de aquella época.

La *Geschichte der Musik* de August Wilhelm Ambros (1816-1876) y la *Histoire Générale de la Musique* de Francois Joseph Fétis (1784-1871) son los mejores exponentes de dicha confluencia metodológica¹¹. La tendencia a

7. Leopold von Ranke *Geschichten der romanischen und germanischen Volker von 1494 bis 1514*, Leipzig: 1874. (Publicado originalmente en 1824).

8. El lema de Ranke era 'Wie es eigentlich gewesen' (tal como realmente fue). Cf. Ranke *op. cit.* p. vii.

9. Carl von Winterfeld *J. Gabrieli und sein Zeitalter*. Berlín: 1834. 2 vols.

10. E. H. Carr. *What is History?*, Harmondsworth: Penguin Books, 1978. p. 19.

11. August W. Ambros *Geschichte der Musik*, Leipzig: 1862-1878, 1882, 5 vols.

Francois J. Fétis *Histoire Générale de la Musique*, Paris: 1869-1876. 5 vols., también su: *Biographie Universelle des Musiciens*, Brussels 1835-1844.

ver la organización histórica del quehacer musical como una secuencia cronológica de biografías de compositores, prevalece desde entonces. Por otra parte, la adaptación mecánica de la teoría de la evolución a dicho esquema, legitimó su jerarquización, como una prueba más del convencimiento decimonónico de que su época constituía en todos los frentes la cúspide del progreso¹².

Después, en el seno del esquema mencionado, se plantearon dos alternativas: por un lado la secuencia cronológica de periodos o estilos y por el otro la de formas musicales; aunque los presupuestos metodológicos seguían siendo los mismos y el cambio se manifestaba solamente en la exposición final de los resultados.

En todos los casos se partía del concepto de una historia musical divorciada de los contextos que la afectan y a los que afecta perteneciente a la 'historia interna' de G. Weber, quien la diferenciaba de la 'historia externa' es decir, la social, económica y política¹³.

Este aislacionismo fue parcialmente superado en la medida en que la especialización musicológica puso al alcance del historiador de la música una gran cantidad de información que le permitió —utilizando los postulados históricos hegelianos del *Zeitgeist* y el *Volkgeist*— intentar, para la música, las formulaciones que investigadores como Burckhardt y Wölfflin habían propuesto para otros sectores de la actividad artística, aunque dichos intentos no lograron abarcar sino periodos cortos o compositores individuales¹⁴.

Además de los problemas de su organización interna y de su metodología histórica, también es preciso reflexionar sobre la validez de la pretendida 'universalidad' de dichas historias de la música.

El apogeo de la visión eurocéntrica del mundo tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XIX aparentemente justificada por la fortaleza y vitalidad del sistema económico internacional dirigido desde las metrópolis europeas. La

12. Cf. Jack Westrup *An Introduction to Musical History* London: Hutchinson, 1973. pp. 52-53. También: John F. Rowbotham *History of Music to the times of the Troubadours*, London: 1885-1887, y: C. Hubert Parry *The Evolution of the Art of Music*, London: 1893.

13. Georg Weber *Lehrbuch der Welgeschichte mit Rücksicht auf Literatur, Literatur und religionvesen*. Leipzig. Engelman, 1850. 2 vols.

Cf. Fernand Braudel 'Aportación de la historia de las Civilizaciones' *La Historia y las Ciencias Sociales*, Madrid: Alianza Editorial, 1970. p. 146.

14. Con respecto a los conceptos históricos hegelianos y la Historia de la Cultura ver: E.H. Gombrich *In Search of Cultural History*, Oxford: Clarendon Press, 1969. pp. 6-14.

Jakob Burckhardt. *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Leipzig: 1860.

H. Wölfflin *Renaissance und Barock*, Munchen: 1888, en el terreno musical: W. Dilthey *La Gran Música de Bach* Madrid: Taurus, 1963, y en un sentido más amplio en cuanto a teoría y metodología: T. W. Adorno *Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt: Sohrkamp Vlg., 1962.

Europa de aquella época era un mundo optimista y seguro de sí mismo que a pesar de su clara posición de dominio no deseaba compartir con otros pueblos su pretendido monopolio del arte y de la historia. Por esta razón no permitía que los pueblos no-europeos entraran en su historia o en su historia de la música, sino a través de la antropología y de la musicología comparada respectivamente.

La 'universalidad' era un mito, otro esfuerzo por afianzar y justificar su control del mundo, que a pesar de su verdadero contenido fue fácilmente aceptado por la mentalidad colonizada de la periferia europea, en especial, América. La actividad artística extra-europea era incluida en las obras a que nos referimos, solamente en forma de apéndice, de suplemento, con el afán de ser exhaustivos cuantitativamente, pero nunca integrándola a la discusión central que era —lógicamente— dedicada exclusivamente a Europa.

De esa manera y a pesar de haber sido escritos por no-europeos, los primeros intentos de historia de la música en América Latina observan nuestro quehacer musical desde la perspectiva europea, como una emanación; y sus autores buscan reproducir en ellos las secuencias biográficas de genios de la historia de la música en boga en Europa. Sin embargo, estos ensayos no se pueden desligar del fenómeno global constituido por la aparición de las historias nacionales, tanto en lo general como en lo cultural y artístico.

La aparición de las historias nacionales de la música puede considerarse como un paso lógico después de los intentos generalizantes; especialmente si se inscriben —como un producto cultural— dentro del proceso de consolidación de los estados europeos actuales durante el siglo XIX.

Jaime Jaramillo Uribe sintetiza de esta manera la aparición de la escuela histórica alemana:

*Los infortunios de una Alemania fragmentada frente a las unidades de otras potencias europeas, Inglaterra o Francia, llevó a la formación de la escuela histórica alemana y produjo la obra impresionante de los Monumentae Germaniae Historica, que compilaron Droysen, Ranke y los grandes representantes de la escuela histórica alemana*¹⁵.

En el campo musical, ocurría otro tanto en los diferentes países europeos, cuyos representantes más destacados son entre otros: W. Nagel (1863-1929), Hermann Kretzschmar (1848-1924), Henri Expert (1863-1952), Francisco Asenjo y Barbieri (1823-1894) y Luigi Torchi (1858-1920). Además, el mencionado concepto de 'monumentos' (ediciones de obras sueltas, manuscritos, facsimiles y otros documentos) también irrumpió en la historia musical y contribuyó a consolidar las escuelas nacionales, tanto en la composición como en la investiga-

15. Jaime Jaramillo Uribe 'Introducción' *Manual de Historia de Colombia*, I, Bogotá: I.C.C., 1978. p. 23.

ción musicales¹⁶. En el caso de la composición, la práctica musical se nutre de un nacionalismo producto de la búsqueda y posterior utilización de elementos nacionales, resultado del afán romántico por redescubrir las antiguas mitologías europeas.

En líneas generales los nuevos estados tenían que fundamentar su identidad y para sentirse diferentes necesitaban de una historia propia y aún en el terreno de lo emotivo se crea una historia paralela, mítica, idealizada, pero igualmente efectiva en la mentalidad colectiva.

Recapitulando, en la Europa del siglo XIX, la 'historia universal de la música', era, la mayoría de las veces, una exposición cronológica de biografías, estilos o períodos de la composición musical europea, precedidas por una síntesis de la música primitiva (considerada como una reliquia de la niñez de la humanidad) y rematada por unos pocos párrafos acerca de la música 'artística' de las llamadas 'altas culturas' asiáticas, lo mismo que de la Europa transplantada fuera de sus fronteras, en especial América. Si es evidente que dicho esquema distaba mucho de ser universal, ni siquiera llegaba a ser histórico.

II.

En el período comprendido entre 1878 y 1930 se hicieron en algunos países latinoamericanos los primeros ensayos de historiografía musical. Las obras de José Sáenz Poggio, E. G. Calderón de la Barca, Ramón de la Plaza, Guilherme T. Pereira de Mello, Jorge Valenzuela, Juan Crisóstomo Osorio, Joaquín Molina y Ramos y Segundo Luis Moreno son en su mayoría, artículos cortos en los que se plantea cronológicamente la trayectoria de los músicos más sobresalientes de cada país¹⁷.

16. Estas obras se comenzaron a publicar en la misma época en los diferentes países europeos, las colecciones más sobresalientes son:

Denkmaler deutscher Tonkunst Eds. H. Kretzchmar, R. von Liliencron et al. 1892-1931.

Denkmäler der Tonkunst in Osterreich, Eds. G. Adler, E. Schenk et al. 1894-1934.

Hispaniae Schola Musica Sacra, Ed. Felipe Pedrell, 1894-1898.

Les Maîtres Musiciens de la renaissance française, Ed. Henri Expert, 1894-1908.

The Old English Edition, Ed. G.E.P. Arkwright, 1889-1902.

Vereniging voor Noord-Nederlandische Muziekgeschiedenis, Eds. J. Wolf, A. Smijers, 1869-1955.

17. José Sáenz Poggio *Historia de la Música Guatemalteca desde la Monarquía española, hasta fines del año de 1877*, Guatemala: Imp. de la Aurora, 1878.

E.G. Calderón de la Barca 'Apuntes de historia de la Música: Sud-América', *Correo Musical Sudamericano*, I, No. 22, (25 de Agosto 1915), pp. 4-6, esta obra se refiere al Brasil, Argentina y Uruguay. Ramón de la Plaza *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, Caracas: Imp. La Opinión Nacional, 1883.

Alberto Gutiérrez Sáenz 'The Evolution of Argentine Music', *Musical Digest*, VI, No. 5, (1924), pp. 10-11. Guilherme Theodoro Pereira

No es coincidental el hecho de que en la misma época aparecieran también los primeros trabajos históricos sobre los nuevos estados latinoamericanos, como lo son las obras de Bartolomé Mitre, Diego Barros Arana, José Manuel Groot, Federico González Suárez, Jesús Henao y Gerardo Arrubla entre muchos otros¹⁸.

Si bien es cierto que ambos grupos de historiadores compartían la inquietud por el enfoque histórico, los trabajos de tipo musical siguen perteneciendo a la historia 'interna' a la que antes nos referimos y dichos recuentos artísticos no dejan de ser crónicas más o menos informadas que no salen del ámbito capitalino y de sus centros musicales ya fueran estos teatros, tertulias, academias, sociedades o centros educativos.

En Colombia, el trabajo pionero de Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte (1836-1887) contiene una definición que expresa escuetamente la intención y finalidades de dichos estudios; dice Osorio Ricaurte:

*La historia de la música de un país, es una relación de todos los acontecimientos que, desde su origen, hayan influido en el establecimiento y progreso del arte, así como de los descubrimientos que se hayan hecho en él, dando asimismo una idea del carácter y estilo de su música*¹⁹.

En los intentos históricos a que nos referimos prevalece este concepto de historia como 'relación de hechos' confirmando la ausencia —en la investigación— de una articulación entre la actividad artística y las otras actividades sociales, políticas o económicas consideradas como ya se dijo, objeto de estudio de la historia 'externa' o pública.

En el trabajo de Osorio Ricaurte se distinguen cuatro períodos en los que éste autor trata de aglutinar los hechos musicales. De acuerdo a la concepción tradicional de nuestra historia, estos cuatro períodos son: época pre-colombina, colonia, independencia y república.

de Mello *A Musica no Brasil desde os tempos coloniaes ate o primeiro decenio da republica*, Bahia: Typ. de S. Joaquim, 1908.

Jorge Valenzuela Llanos *La Música en Chile*, Viña del Mar: 1921.

Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte 'Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia', *Repertorio Colombiano*, 15, (1879).

Joaquín Molina y Ramos *La Historia y desenvolvimiento del arte musical en Cuba y fases de nuestra música nacional*, La Habana: El Siglo XX, 1924.

Segundo Luis Moreno 'La Música en el Ecuador', *El Ecuador en 100 años de Independencia*, II, Quito: 1930, pp. 187-276. Ed. G. Orellana.

18. Cf. Tulio Halperin Donghi *Historia Contemporánea de América Latina*, Madrid: Alianza Editorial, 1972. Especialmente la bibliografía.

19. J.C. Osorio Ricaurte *Op. cit.*, reproducido en: *Textos sobre Música y Folclore, Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia 1942-66/1969-71*, I. Bogotá: I.C.C., 1978, p. 81. Eds. D. Feferbaum y H. de Greiff.

Partiendo de los datos consignados en los escritos de los cronistas e historiadores de la actividad misional tales como Juan de Castellanos, Lucas Fernández de Piedrahita, Alonso de Zamora y José Cassani, Osorio Ricaurte intenta reconstruir el estado de la música entre los aborígenes del territorio colombiano, lo mismo que entre los conquistadores y colonizadores españoles²⁰. En primer lugar, sus conclusiones acerca de la música aborigen —dada la parquedad de las fuentes utilizadas— están basadas sobre lo poco conocido hasta entonces acerca de la música e instrumentos musicales indígenas en uso en aquel momento. Esta actitud, a tono con el evolucionismo social de la época, habría de persistir entre quienes utilizaron posteriormente este trabajo, notablemente José I. Perdomo Escobar²¹.

En segundo lugar, Osorio Ricaurte utiliza las mismas fuentes para extraer los primeros datos acerca de las actividades musicales durante los siglos XVI y XVII, lo mismo que para reconstruir hipotéticamente el estado de la música española traída a América durante dicho periodo²².

En cuanto a los dos últimos períodos, este autor finaliza su trabajo con una sucesión de semblanzas de los músicos de la primera mitad del siglo XIX, excluyendo de su discusión sus propios contemporáneos. Esta exposición consecutiva de vidas y obras era característica del discurso histórico al que ya nos referimos que aislaba al creador artístico y a su obra del contexto en el que él y ésta funcionaban como tales.

La obra de Gustavo Santos, aparecida en 1916, se hace partícipe de la misma filosofía de la historia de la música; pero ahonda —dadas las actividades del autor como crítico de arte— en los aspectos estéticos, abstractos y de significado de la creación musical. Al referirse a sus fuentes dice Santos:

*Siendo nuestra intención hablar de la música como una manifestación del alma nacional, sólo acudiremos a aquella historia anecdótica cuando pueda ayudarnos en nuestra tarea*²³.

De esta forma, Santos por un lado se muestra partidario de la existencia de una música nacional, pero de otro propone una supuesta ahistoricidad para el hecho musical

20. Juan de Castellanos *Elegías de varones ilustres de Indias*, Madrid: 1874.

Lucas Fernández de Piedrahita *Historia General de las Conquistas del Nuevo Reino de Granada*, Bogotá: 1881. Alonso de Zamora *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada*, Barcelona: 1701.

Jose Cassani *Historia de la Compañía de Jesús en el Nuevo Reino de Granada*, Madrid: 1741.

21. J.C. Osorio *op. cit.*, pp. 82-87.

22. *idem. op. cit.*, pp. 87 y siguientes.

23. Gustavo Santos 'De la Música en Colombia' en D. Feferbaum y H. de Greiff eds. *op. cit.*, p. 294.

en donde la discusión crítica sería válida sólo si se fundamenta exclusivamente en criterios estéticos, que de por sí desvincula la obra musical de sus contextos generadores.

Herederas de los conceptos fundamentales de los trabajos de Santos y Osorio Ricaurte es la *Reseña Histórica* de Andrés Martínez Montoya (1869-1933) aparecida en 1932. De acuerdo con Santos, este autor afirma que la historia de la música en nuestro país comienza sólo con la llegada de los españoles:

*la historia nos demuestra que la civilización y cultura de los pueblos del Nuevo Mundo se deben en su mayor parte a los misioneros católicos*²⁴.

En el contexto latinoamericano, Martínez Montoya se sitúa entre los intelectuales que mantenían una actitud apologética con respecto a la actividad misionera colonial y sus remanentes en el siglo XIX, y que se encontraba muy a tono con el hispanismo irradiado desde España y que trató de ser el instrumento de una 'reconquista ideológica' de América²⁵. Por otra parte, Martínez Montoya ensancha las fronteras de su trabajo en lo que se refiere a sus fuentes, haciendo amplio uso de la obra de los cronistas y escritores costumbristas del siglo XIX, tales como Pedro M. Ibáñez, José Caicedo y Rojas y José M. Cordovez Moure.

Cuando en 1938, José I. Perdomo Escobar acometió la tarea de escribir un ensayo histórico sobre la música en Colombia con motivo de la publicación en Bogotá del IV volumen del *Boletín Latinoamericano de Música*, los trabajos antes mencionados fueron sus fuentes principales e inmediatas. En el aparte siguiente nos ocuparemos en detalle de la obra de este autor y aunque no era nuestro propósito extender nuestras consideraciones a todas las obras de carácter histórico sobre la música en Colombia, haremos mención del trabajo de Andrés Pardo Tovar (1911-1972), el cual representa una versión alternativa de nuestra historia de la música. Pardo Tovar concibe su trabajo como:

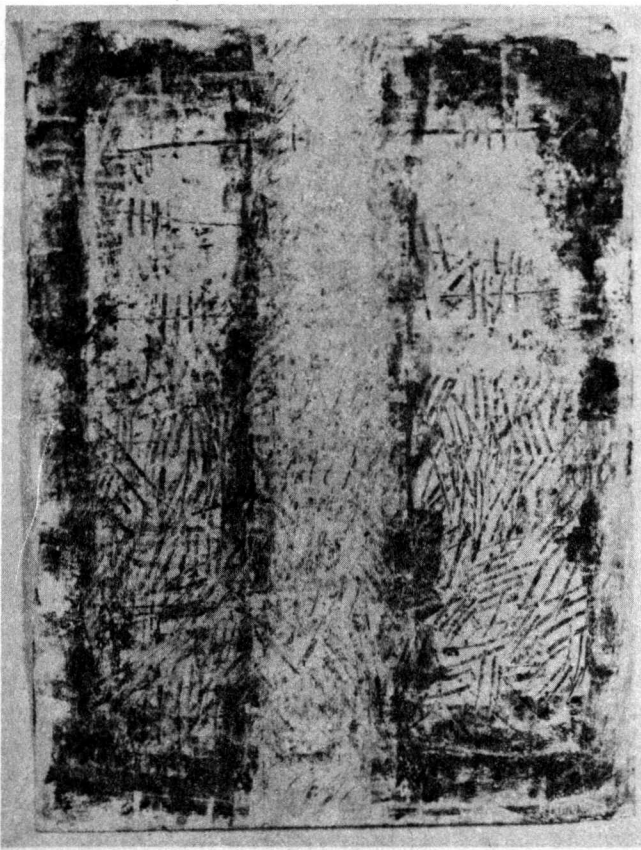
*un intento de evaluación de un proceso evolutivo en el que surgen luces y sombras, monumentos estelares y también lamentables fracasos...*²⁶.

Esta actitud crítica, lo mismo que el atisbo de contextualidad presente en forma de cronologías adicionales si-

24. Andrés Martínez Montoya 'Reseña Histórica sobre la Música en Colombia desde la época colonial hasta la fundación de la Academia Nacional de Música' en D. Feferbaum y H. de Greiff eds. *op. cit.*, p. 59, también G. Santos *op. cit.*, p. 294.

25. Un ejemplo de estos trabajos es la obra de Gabriel Porras Troconis *Historia de la Cultura en el Nuevo Reino de Granada*, Sevilla: Inst. de Estudios Hispanoamericanos, 1952.

26. Andrés Pardo Tovar *La Cultura Musical en Colombia*, Bogotá: Ed. Lerner, 1966, Historia Extensa de Colombia, Tomo 6, Volumen 20. s.p. 'Del Autor al Lector'.



Martha Combariza. Sin título. Oleo sobre papel. 76 × 56 cms. 1985.

túan esta obra más allá del carácter anecdótico de las anteriormente citadas²⁷.

En dichos trabajos, a más de las diferencias en las apreciaciones personales de sus autores, de su dispar competencia ante los documentos musicales propiamente dichos y de la poca o mucha fortuna de sus comentarios, los presupuestos históricos que las sustentan son los mismos. Es decir, una visión grandilocuente del pasado, un afán probatorio, legitimista, apologético y moralizante y ante todo la ausencia de un verdadero sentido de interpretación. Las fuentes disponibles eran las mismas, pero como indica Germán Colmenares:

El problema no tiene nada que ver con la escogencia de las fuentes históricas sino con la manera de analizarlas. La historia no puede reducirse a la versión escueta del contenido de documentos oficiales o de testimonios que concuerden con ellos. Debe ser, por el contrario a partir de las fuentes, una elaboración del espíritu humano. En rigor, una interpretación y no una mera traducción²⁸.

27. Según el autor, *loc. cit.*: 'en su conjunto (dichas cronologías), aspiran a constituir un horizonte histórico cultural que permita la ubicación concomitante de nuestro acontecer musical'.

28. Germán Colmenares *Partidos Políticos y Clases Sociales en Colombia*, Bogotá: Universidad de los Andes, 1970. p. 17.

III.

La obra de José Ignacio Perdomo Escobar es vasta y a pesar de haber sido elaborada alrededor de dos elementos fundamentales en la vida de su autor, a saber la música y su vocación sacerdotal, resulta lo bastante heterogénea como para aceptar juicios globales o generalizantes. Su preocupación por organizar históricamente los datos sobre la música en Colombia fue —por decirlo así— el motor de sus escritos de carácter musical. Por otra parte, su predilección por el período comprendido por los siglos XVI y XVII, logra proporcionarle un campo fértil en el que su otra directriz vital (su vocación sacerdotal) pudo convertirse —bajo la forma de la componente musical de la labor evangelizadora española— en la columna vertebral de la exposición histórica del quehacer musical de dicho período²⁹. Los comentarios que aquí siguen giran alrededor de los diferentes aspectos históricos de la obra de Perdomo Escobar, y procuran colocarla en el contexto europeo y latinoamericano ubicándola dentro de las corrientes historiográficas a que nos hemos referido en los apartados anteriores. En primer término figuran algunas consideraciones históricas generales, posteriormente se ahonda en los aspectos histórico metodológicos e ideológicos ya mencionados mediante el examen detenido de algunos de los temas centrales contenidos en los escritos de dicho autor.

La celebración del cuarto centenario de la fundación de Bogotá en 1938 fue la coyuntura propicia para que Francisco Curt Lange lograra publicar el cuarto volumen del *Boletín Latinoamericano de Música*³⁰.

Casi de la noche a la mañana, José I. Perdomo Escobar, estudiante de derecho y secretario del Conservatorio Nacional de Música, se vio convertido en quien debería escribir la 'historia de la música en Colombia'. En el prólogo al *Esbozo Histórico* de este último, escribe Francisco Curt Lange:

El presente trabajo... representa un serio esfuerzo realizado en un ambiente particularmente indiferente a la música. A los estudiosos que desean tener una visión amplia de la evolución musical del continente, se puede ofrecer ahora un esbozo de la historia de la música en Colombia, aspecto éste que nos fue vedado hasta ahora por falta

29. En diferentes trabajos aparecidos desde 1942 hasta 1976. Cf. Carmen Ortega Ricaurte 'Contribución a la Bibliografía de la Música en Colombia' *U.N. Revista de la Dirección de Divulgación Cultural. Universidad Nacional de Colombia*, No. 12, (Agosto 1973), pp. 83-255.

o la Bibliografía que aparece más adelante, especialmente los números 2, 5, 8, 13, 14, 15, 17 y 18.

30. Esta importante publicación era el órgano de difusión del movimiento denominado Americanismo Musical por el orientador y editor de la misma, Francisco Curt Lange, musicólogo alemán inmigrado al Uruguay.

de contacto y ausencia de americanismo en quienes fueron consultados al respecto³¹.

Se trataba pues de un trabajo preliminar, de un esbozo; sin embargo, a nuestro juicio, allí ya estaban definidas todas las directrices metodológicas, históricas e ideológicas de los escritos posteriores, tanto artículos sueltos como las posteriores ediciones de este trabajo que en su edición —ya como libro y no como artículo— de 1945, se convirtió en la *Historia de la Música en Colombia*³².

El aspecto que resulta menos explícito en este trabajo, es la relación entre la organización histórica de la música en Colombia y la ya establecida visión histórica de la música en Europa. Sólo en la 'Introducción' nos da Perdomo Escobar un juicio comparativo entre músicos europeos y americanos:

*Pero, ¿qué son nuestros músicos americanos, respecto de lo que representa Bach para Alemania, o Palestrina para Italia? Si lanzamos una mirada a la tradición musical del viejo mundo y de las civilizaciones anteriores a él —guardando relaciones cronológicas con nuestro continente— salta a la vista, ante todo, que el arte musical ha sido el más lento en evolucionar; basta ver la historia general de la música, cuántos siglos transcurrieron para que se tuviera cabal concepto del acorde y como consecuencia de esto, de la armonía; cuantas luchas de elementos encontrados e influencias diversas para definir con precisión las escuelas con sus tendencias y modalidades y la música propia de los países. 'El Giotto de la música, Bach, nació 300 años después del pintor; Beethoven, el Shakespeare, 200 años después del dramaturgo'. En los contados siglos de existencia que llevamos vividos sería imposible haber creado música propia en América*³³.

En este texto, son evidentes por un lado una visión eurocéntrica y por otro la noción de una evolución lineal de la música, producto de esa adaptación mecánica y precipitada del esquema evolutivo biológico a las esferas sociales y culturales que vició gran parte de la investigación del siglo pasado y comienzos de éste³⁴. Según dicha visión, en el caso de la música un único derrotero llevaría a una única cúspide —la armonía en este caso— y lo que viniera posteriormente (la música del siglo XX por ejemplo) sería una degeneración o retroceso. Ahora bien, la cúspide se podía situar en otro lugar y tiempo y había quienes pensaban que esta había sido la polifonía sacra

31. Francisco Curt Lange 'Nota de la Dirección' en José I. Perdomo Escobar 'Esbozo Histórico sobre la Música Colombiana', *Boletín Latinoamericano de Música*, IV (1938), p. 387.

32. José I. Perdomo Escobar *Historia de la Música en Colombia*, Bogotá: Imprenta Nacional, 1945. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, LIX.

33. Perdomo Escobar *op.cit.* (1938), p. 388.

34. Cf. E. Bermúdez *op.cit.*

del siglo XVI, o quienes le asignaban dicho lugar a la ópera.

Así, Perdomo Escobar tiene que acudir al trillado tema de la 'no contemporaneidad' de la música con las otras artes para probar la aludida falta de música original en el medio americano. Tal vez si hubiera visto nuestro quehacer musical desde dentro, no desde la perspectiva europea, no hubiera necesitado de tal argumento para justificar la no existencia de Beethoveses, Bachs o Palestrinas colombianos.

Por otra parte, el solo hecho de escudriñar apenas las fuentes disponibles convenció a Perdomo Escobar de que era necesario ordenar históricamente la información dispersa sobre la música nacional, quizás despertando en él un entusiasmo tal que lo llevó a preocuparse más por el 'qué' incluir, que por el 'cómo' hacerlo.

De todas formas en aquella época —más que ahora— las diferentes ramas del conocimiento eran consideradas compartimentos estancos y era imposible que un investigador del arte o de la cultura se interesara por las obras históricas disponibles para darle organicidad a su trabajo. En el caso de Perdomo Escobar, aún el poco satisfactorio esquema de la obra de Henao y Arrubla le hubiera proporcionado una base suficiente para explicar algunos fenómenos que en su obra parecen aparecer espontáneamente³⁵. Perdomo Escobar opta pues, como Osorio Ricaurte, Martínez Montoya y Santos, por la historia 'interna' y articula su discurso alrededor de la música como hecho aislado, sin dimensiones sociales e históricas.

Si bien Perdomo Escobar no hizo uso de un esquema histórico que pudiera darle coherencia a los datos recopilados, tampoco pudo contar con un estudio que pusiera en una perspectiva real la cultura colombiana, así fuera entendiéndola en su acepción decimonónica, es decir como la educación y la producción artística y literaria. Los ensayos de Luis López de Mesa, además de estar viciados con un exclusivismo cultural que los hace inutilizables, siguen encuadrando la discusión sobre la cultura en términos normativos y moralizantes. Estos esquemas rígidos no podían apreciar en su totalidad esa realidad multiforme y heterogénea que es la 'cultura' colombiana³⁶.

Retomando el problema de su organización histórica de las actividades musicales, Perdomo Escobar tuvo a su disposición las dos únicas obras en las que hasta ese momento se había formulado un esquema histórico para aspectos de la cultura tales como el teatro y la literatura. Nos referimos a las obras de José V. Ortega Ricaurte y

35. Jesús María Henao y Gerardo Arrubla *Historia de Colombia*, Bogotá: Ed. Voluntad, 1967. (originalmente publicada en 1911).

36. Luis López de Mesa *Introducción a la Historia de la Cultura en Colombia*, Bogotá: Ed. del autor, 1930 y *Cómo se ha formado la Nación Colombiana*, Bogotá Lib. Colombiana, 1934, especialmente el Cap. VIII 'De cómo se expresa en arte la nación colombiana'.

de José M. Vergara y Vergara³⁷. La *Historia de la literatura en Nueva Granada* de este último proporcionaba no sólo el esquema cronológico, sino la justificación para utilizarlo:

*La materia y su pobreza no me daban derecho a vacilar: no podía hacer otra cosa que lo que he hecho, seguir el orden cronológico poniendo la nota biográfica de cada autor y la de sus obras y un breve juicio crítico sobre los escritos o sobre el autor mismo y mezclado todo eso con los sucesos referentes a las letras*³⁸.

Al igual que Osorio Ricaurte y otros, Perdomo Escobar opta también por el discurso cronológico distinguiendo en forma genérica las siguientes épocas o períodos: precolombino, conquista y colonia, independencia y república. Por ejemplo, en la edición de 1963, la época que se inicia en 1819 y que dura hasta la fundación del Conservatorio Nacional de Música en 1910, ocupa gran parte de la obra. Esto resulta sitomático ya que la concentración en los siglos XVI y XIX es una de las características fundamentales de la historiografía tradicional colombiana. Es sin duda un período muy importante, pues en sentido amplio corresponde con el establecimiento del estado nacional colombiano de hoy, pero en el caso de nuestro autor es también revelador en cuanto al tipo de fuentes de su predilección. Este período es el que ocupa la casi totalidad de la obra de cronistas tales como José Caicedo y Rojas (1816-1898) y José M. Cordovez Moure (1835-1918) y fueron estas las que —para lo correspondiente a la República— le proporcionaron los datos vertebrales de su exposición.

Los escritos de Caicedo y Cordovez Moure, aunque muy distintos en concepción y estilo, documentan un mismo hecho: la actividad artística de la oligarquía neogranadina y de la nueva clase dominante fruto del orden social establecido después de consolidada la independencia. Actividad artística entendida principalmente como entretenimiento y ornato; y sobre todo, desvinculada del centro musical de la preindependencia, es decir, de la iglesia. Si bien es cierto que algunos cronistas, como por ejemplo Cordovez Moure, logran reflejar en sus escritos la inestabilidad social y política de aquellos tiempos (lo que les proporciona más validez como fuentes históricas), ni Perdomo Escobar ni quienes lo antecedieron lograron superar el interés anecdótico y el uso desde una perspectiva positivista de la información allí contenida. El positivismo aparece aquí no como el refinado sistema de investigación actual, sino como un producto de la formación jurídica de la mayoría de nuestros historiadores, tanto

en el terreno militar y político como en el cultural. Juristas fueron Caicedo, Cordoves Moure y también Perdomo Escobar, y sería válido aplicar a todos el juicio de Elisa Mujica cuando se refiere al abandono de la jurisprudencia por parte de Cordovez:

*... la dejó pronto, sin embargo, conservó siempre y transmitió a sus escritos un aire legalista y la afición a poner las cosas en su lugar, por medio de atestiguaciones y peritazgos*³⁹.

Agotadas estas consideraciones generales, a continuación trataremos en detalle cuatro temas que consideramos centrales en la *Historia de la Música en Colombia*, a saber: la actividad musical en el período pre-hispánico, la música en el proceso de evangelización de la población aborigen y en general durante la administración colonial, el siglo XIX y por último la música popular contemporánea. Estos cuatro tópicos no deben considerarse como elementos de una cronología, o como facetas desarticuladas y autónomas de un solo fenómeno, sino como argumentos que nuclean la mayoría de las ideas contenidas en la obra a que nos referimos y que, en consecuencia, facilitan la discusión⁴⁰. Estos temas coinciden con los centros de interés —y al mismo tiempo— los límites de la historiografía tradicional colombiana, que según J. O. Melo son⁴¹: insistencia en la historia institucional (militar y política), concentración en los siglos XVI y XIX (las dos épocas heroicas) y preocupación por el papel de la iglesia en la cultura nacional. Dichos temas, por no decir obsesiones, de los historiadores anteriores a la 'Nueva historia de Colombia' son el eje del esquema de Perdomo Escobar. Estudios como el ya citado de J. O. Melo, o el de D. Jaramillo Agudelo, ponen en evidencia las premisas ideológicas de esta historiografía en la que siendo consecuentes con el afán legitimista y moralizante que la caracteriza, el precedente histórico se convierte en norma, dogma o mito y se establece como elemento justificativo. Este procedimiento fue muy importante en un período como el de 1880 a 1930 (o las décadas siguientes) en el que en su pugna por el poder los dos partidos tradicionales y sus historiadores necesitaban de bases sólidas (al menos aparentemente) para poder justificar su acceso y permanencia en él.

39. Elisa Mujica 'Prólogo' en José M. Cordovez Moure *Reminiscencias de Santa Fé de Bogotá*, Madrid: Aguilar, 1957., p. 12.

José Caicedo y Rojas *Escritos Escogidos*, Bogotá: 1883. *Recuerdos y Apuntamientos*, Bogotá: 1891.

40. De aquí en adelante nos referiremos a las siguientes ediciones de la obra de José I. Perdomo Escobar: *Historia de la Música en Colombia*, Bogotá: Editorial ABC, 1963. Biblioteca de Historia Nacional, CIII e *Historia de la Música en Colombia*: Bogotá: Editorial ABC, 1975. Ed. Abreviada.

41. Jorge O. Melo 'Los estudios históricos en Colombia: Situación actual y tendencias predominantes' *La Nueva Historia de Colombia*, Bogotá: I.C.C., 1976 Ed. e Intr. Darío Jaramillo Agudelo, p. 34, para el fenómeno conocido como 'Nueva Historia de Colombia' ver la Introducción de la obra citada, en especial pp. 11, 23.

37. José M. Vergara y Vergara *Historia de la Literatura en Nueva Granada desde la conquista hasta la Independencia (1538-1820)*, Bogotá: Librería Americana, 1905. Publicada originalmente en 1867.

José V. Ortega Ricaurte *Historia Crítica del Teatro en Bogotá*, Bogotá: Ed. Colombia, 1927.

38. José M. Vergara y Vergara *op.cit.*, p. 13.

Perdomo Escobar atribuye la brevedad de su exposición sobre la actividad musical entre los aborígenes a la llegada de los españoles, a la ausencia de fuentes documentales:

Difícil tarea es la de escribir sobre la música aborígen. Toda civilización deja vestigios en los diversos ramos del arte... los indígenas tocaban o cantaban sus sencillas melodías... que eran transmitidas a sus descendientes por tradición.

... Algunas se conservan completamente adulteradas...⁴².

Además, el autor se hace partícipe de la mencionada teoría de las supervivencias, que en sentido amplio trata de escamotearles su participación en la historia a los pueblos y sociedades ágrafos. Esta ideología (producto de la antropología del siglo XIX pero difundida a otras disciplinas tales como la musicología, dialectología, etc.) supone que los pueblos pre-industriales no tienen historia y que sus manifestaciones culturales son idénticas a las del hombre primitivo (europeo, por supuesto)⁴³. Así pues, las únicas fuentes para reconstruir la actividad musical antes de la llegada de los españoles, eran los escritos de los cronistas y lo conocido hasta entonces sobre la música indígena contemporánea. Los capítulos dedicados por nuestro autor a este asunto están constituidos por una narración que entrelaza citas de J. de Castellanos, Fray Pedro Simón, Pedro de Aguado y Lucas Fernández de Piedrahita ignorando su contexto y circunstancias históricas. La asimilación acrítica de estas fuentes, ha llevado a muchos autores tanto a torpes como audaces deformaciones, en las que prevalece —como filosofía histórica— la corriente aseverativa, que intenta dejar juicios firmes y sentar un precedente aun con base en la más atrevida falta de información, como lo pone de manifiesto la cita siguiente:

Además, está probado que las civilizaciones de Suramérica fueron influidas por el elemento étnico y artístico de las que florecieron en el norte del Continente y a su turno la cultura de los indios colombianos fue una repercusión de la incaica, en muchos de sus aspectos⁴⁴.

Dicho de otra forma —con un lugar común desafortunadamente popular aún hoy en día— ‘nuestra historia comienza con la llegada de los españoles’, o según Perdomo Escobar⁴⁵: ‘todo fue tronchado en botón por el alud civilizador de España’. Esta cita nos conduce al segundo de nuestros temas, es decir, la actividad musical

42. Perdomo Escobar *op.cit.*, (1963), p. 7.

43. Ver E. Bermúdez *op.cit.* p.

44. Perdomo Escobar *op.cit.* (1963), p. 7, para lo que se refiere a los escritos de los cronistas como fuentes históricas de la historia de la música ver E. Bermúdez ‘Ensayo Reseña: Guillermo Abadía M. Instrumentos de la Música Folclórica Colombiana’ *Revista Colombiana de Investigación Musical*, I, No. 1, (Enero-Junio 1985), pp. 108-126.

45. Perdomo Escobar *op.cit.* (1963), p. 13; G. Santos *op.cit.* p. 294.



María Moran ‘Flora’. Oleo sobre tela. 1.70 × 1.50 cms. 1985.

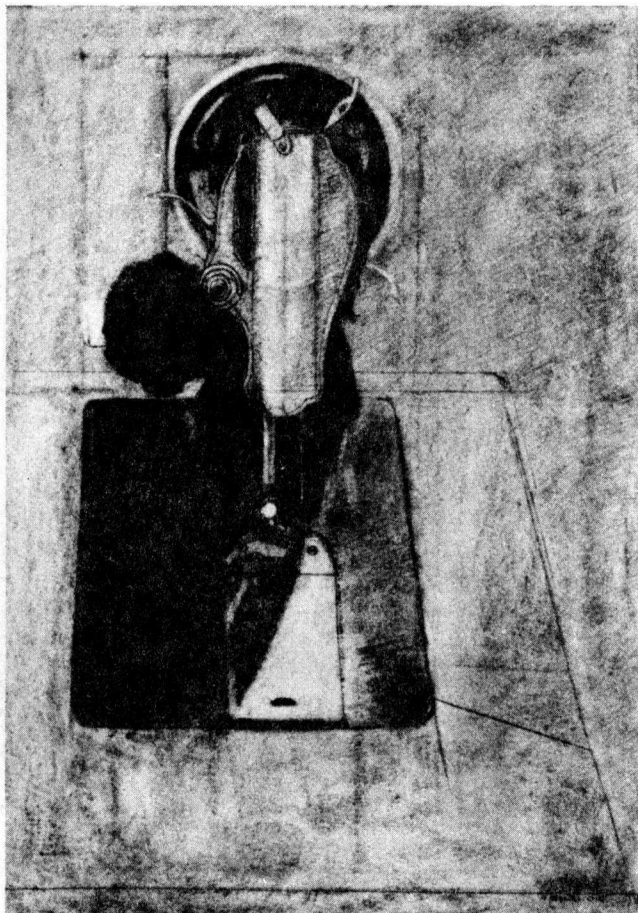
durante el período colonial y la función de la música en el proceso de evangelización de la población indígena.

La actitud apologética de Perdomo Escobar con respecto al papel de la iglesia en la cultura nacional tiene sus antecedentes en el intento de revaluación del mismo planteado en el último tercio del siglo pasado. En aquel momento, la reacción contra el radicalismo y su anticlericalismo trajo consigo un programa histórico que estaba destinado —en palabras de sus ideólogos— a ‘poner en su lugar a los detractores de la iglesia’ y a afianzarse encontrando legitimidad en los precedentes históricos y llevar a cabo la construcción de lo que J. O. Melo ha llamado la ‘república conservadora’. El más notable paladín de esta batalla fue José Manuel Groot y la obra más representativa, su *Historia Eclesiástica y civil de la Nueva Granada* publicada en 1869⁴⁶.

Por otra parte, es imposible desligar dicha actitud de la cosmovisión religiosa y profundamente cristiana de Perdomo Escobar y de sus actividades como sacerdote y canónigo de la Catedral de Bogotá, que seguramente

46. J. O. Melo ‘La República Conservadora’ en D. Jaramillo Agudelo Ed. *op.cit.*, pp. 599-655.

José Manuel Groot *Historia Eclesiástica y Civil de Nueva Granada*, Bogotá: Ed. Cosmos, 1956. 2 vols. (reproduce la segunda edición de 1889).



Miguel Huertas. Sin título. Carboncillo. 38,5 × 56. 1985.

avivaron su curiosidad por los documentos musicales contenidos en el Archivo Capitular de la misma. En el *Esbozo* de 1938, después de un ligero examen de dichos documentos, sólo logra sacar unas pocas y frágiles conclusiones; posteriormente, logró recopilar y sistematizar gran cantidad de información dispersa, hasta culminar este proceso con su trabajo de 1976 y los artículos que aquí se publican⁴⁷.

La trayectoria desde 1938 sería la siguiente: aún en la edición de la *Historia* de 1963 persiste la visión fragmentaria del *Esbozo*, y sólo en la edición abreviada de 1975 logra el autor exponer un panorama articulado de la actividad musical durante los siglos XVI, XVII y XVIII⁴⁸.

La ruptura a que nos referimos fue producida por la aparición entre 1962 y 1970 de una serie de artículos de Robert Stevenson sobre la música en la Catedral de Bogotá

47. José I. Perdomo Escobar *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XXXVII.

48. Perdomo Escobar *op.cit.* (1975), pp. 23-50, Capítulos III, IV y V.

y el archivo musical de la misma que tuvieron como base las investigaciones iniciales de Perdomo Escobar y otros además del material original contenido en los mencionados documentos⁴⁹. Posteriormente, este último reelabora en el *Catálogo* de 1976 y en los artículos que aquí se incluyen, esos escritos anteriores a la luz de lo revelado por las investigaciones de Stevenson.

Desde el punto de vista musicológico, uno de los elementos importantes que surgen en la obra de Perdomo Escobar con la incorporación del trabajo de Stevenson, es la necesidad del examen directo de las fuentes musicales. Nuestro autor intenta entonces en sus últimos trabajos desarrollar un trabajo musicológico que desafortunadamente quedó trunco a su muerte⁵⁰. Sin embargo, logró compilar un extenso catálogo de los villancicos anónimos del Archivo Capitular que es de consulta imprescindible para cualquier investigador de la música de dicho período a pesar de que allí sólo se considere a fondo el aspecto literario de dichas obras⁵¹. Como ya dijimos, sólo en la edición abreviada de 1975 consigue el autor darnos una visión general de la situación musical de los siglos XVI y XVII. Distingue allí tres facetas diferentes: los elementos musicales de la actividad misionera, la música diocesana (es decir, patrocinada directamente por la iglesia) y por último trata de cobijar en un mismo aparte, la música en las órdenes no-misioneras, el teatro y la música secular.

En cuanto a la labor misionera, Perdomo Escobar establece una identidad entre la enseñanza de la música en el proceso de conversión forzada de la población aborigen y la docencia musical. Asimismo, hace énfasis en su utilización para dar más solemnidad al culto divino, es decir, concebida como un elemento accesorio y formal que enriquecía la 'culturización' de los indígenas y mestizos. Para dar a conocer el lugar que le correspondía a la música en el proceso evangelizador, cita al jesuita J. Gumilla, autor de una de las obras más reveladoras acerca de las actividades de los jesuitas en los llanos colombovenezolanos⁵².

Sin embargo, no es posible generalizar sobre el método misional de los jesuitas y considerar sus procedimientos

49. Robert Stevenson 'The Bogota Music Archive' *Journal of the American Musicological Society*, XV, (1962), pp. "Colonial Music in Colombia", *The Americas*, XIX, (1962), pp.

Estos dos artículos fueron traducidos por Andrés Pardo Tovar y publicados en Cali por el Instituto Popular de Cultura en 1964.

También de Stevenson *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington: OAS, 1970, lo mismo que el artículo sobre 'Bogotá' en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, suplement (1973).

50. Perdomo Escobar planeó con quien esto escribe un trabajo de edición de las obras de G. Fernández Hidalgo. Algunos de los artículos que aquí se incluyen, forman parte de ese material que a su muerte estaba aún en su fase preparatoria.

51. Perdomo Escobar *op.cit.* (1976).

52. José Gumilla, *El Orinoco Ilustrado y defendido* Madrid: 1741.

como una práctica común en el proceso evangelizador, ya que esta labor era radicalmente diferente a la llevada a cabo por el clero secular en ciudades y aldeas con población española⁵³. Además, una lectura diferente de los testimonios de los misioneros nos permite percibir el grado de sistematización y la eficiencia del programa de desarticulación de las culturas indígenas americanas; es decir, la deculturación y no la 'culturización' que pretende ver Perdomo Escobar y los apólogos de la obra misionera en las colonias americanas. Ahora bien, en cuanto a la música diocesana, el autor nos hace un recuento biográfico-narrativo sobre las actividades de los maestros de capilla de la Catedral Metropolitana. Aquí utiliza el mismo método de Stevenson en sus artículos referentes a Bogotá y Suramérica pero a diferencia de éste último, Perdomo no es tan preciso al citar las fuentes de su información. Si bien es cierto que dicho material nos da una visión general de la situación musical en Bogotá, de esa lista de nombres y obras no es posible hacerse una idea de las actividades de quienes además de ser empleados de la catedral, también fueron seguramente los compositores de música programática y de circunstancia (celebraciones especiales, torneos, justas, juegos, bailes, etc.) de la Santa Fe de la época, música seguramente muy diferente a aquella conservada en los documentos contenidos en el Archivo.

El material referente al siglo XIX (que constituye el tercero de nuestros temas) es el que mejor se presta a ser presentado en forma biográfico-narrativa. Allí las historias de los músicos se siguen una a otra con muy contadas referencias a todo lo que sucedía más allá de los reducidos círculos a que se restringía la actividad musical. Este procedimiento se facilita ya que Perdomo Escobar es prolijo en el uso de los escritos de los cronistas ya mencionados lo que hace que su exposición tenga un carácter aún más anecdótico que el de los capítulos anteriores.

La disolución del orden colonial era para los apólogos del tutelaje español el comienzo de la decadencia. Nuestro autor se asocia a este pensamiento cuando afirma que:

*El siglo XIX marca una curva de descenso cultural en el campo de la música*⁵⁴.

Y prosigue refiriéndose a la 'poca categoría' de los maestros de capilla de la Catedral y a la 'formación poco profunda, más autodidacta que técnica' de José J. Guarín, Julio Quevedo y José M. Ponce de León, lo mismo que a la influencia negativa de la ópera italiana en la música religiosa y en la obra de los músicos mencionados⁵⁵.

Sin embargo, ¿qué decir de la formación musical de José Cascante, Juan de Herrera o el mismo Gutierrez Fer-

nández Hidalgo, todos representantes del *stile antico* en sus respectivos períodos de actividad?⁵⁶.

Para comprender mejor el fenómeno de la aparente decadencia es importante situar en una perspectiva real el papel del plantel musical de las catedrales en la época colonial. En una organización social eminentemente estamentaria (como lo era la Nueva Granada en aquella época), las catedrales —como todos los centros de poder— manejaban una considerable cantidad de recursos monetarios que hacían muy atractivas las profesiones eclesiásticas y para-eclesiásticas (como lo eran las de los músicos no-religiosos empleados por la iglesia). Además de pagar mejor (o tal vez de ser la única fuente de empleo), era una fuente de status, que en muchos casos servía para limpiar 'malos antecedentes'⁵⁷.

Así pues, una vez desarticulado (al menos en forma parcial) dicho orden social, la iglesia perdió esa importancia y la música pasó a ser una actividad no sancionada por el poder, casi ilegítima (a los ojos de los historiadores tradicionales). En nuestro caso, la Capilla de la catedral perdió su importancia (dineros como las capellanías Sanz Lozano fueron incautados y dedicados a otros fines) y los mejores músicos se desplazaron a otros lugares de actividad, notablemente las bandas militares, conventos y los conjuntos 'ad hoc' de que se habla en los documentos de la época. Para Perdomo, el hecho de que la música hubiera perdido las connotaciones ejemplarizantes que le daba su asociación con la iglesia como institución colonial (en otras palabras, que se secularizara) era un signo incuestionable de decadencia.

Pero esto no es todo, ya que nuestro autor ve algo positivo en la creación de la *Sociedad Filarmónica* (1846) y la *Academia Nacional de Música* (1882):

*La Filarmónica hace oír y gustar música... la Academia forma un abultado personal de maestros y ejecutantes, que luego hacen patria, música e historia en el siglo actual...*⁵⁸.

En opinión de Perdomo, la función fundamental de dichas instituciones de enseñanza estética y técnica era la de ayudar a fabricar la 'patria', la 'nación', proceso en el que cualquier actividad social y cultural, lo mismo que la historia debían desempeñar un papel edificante y ejemplar:

56. 'Estilo antiguo'. Con este término se denominaron las composiciones polifónicas clásicas a comienzos del siglo XVII, para diferenciarlas del 'estilo nuevo' de las que hacían uso del bajo continuo y de una sola línea melódica.

57. Para comprender este fenómeno piénsese en la obstinación con que Gonzalo García Zorro quiso conservar su nombramiento de canónigo cuando éste se le quiso arrebatar por el hecho de ser mestizo.

Cf. Perdomo Escobar 'Apostillas de Historia de la Música en Colombia', *Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia*, No. 228, (junio 1966), pp. 77-81.

58. Perdomo Escobar *op.cit.* (1975), pp. 74-75.

53. E. Bermúdez *La obra musical de Gutierre Fernández Hidalgo: Magnificats*, Introducción (en preparación).

54. Perdomo Escobar *op.cit.* (1975), p. 74.

55. Perdomo Escobar *loc.cit.*

*Bien estudiada (la historia) es a no dudarla, verdadera escuela de patriotismo, porque hace conocer y admirar la patria desde su cuna, amarla y servirla con desinterés y asegurar su porvenir manteniendo la integridad del carácter nacional*⁵⁹.

Este esfuerzo por 'mantener la integridad del carácter nacional' que para los historiadores tradicionales asumía casi el carácter de una gesta, deja una profunda huella cuando investigadores como Perdomo Escobar tienen que enfrentar el estudio de las realidades culturales (musicales en este caso) tanto de los sectores campesinos como indígenas de la sociedad colombiana.

La discusión sobre las músicas popular e indígena ocupa el último capítulo de su *Historia*. Para el autor —cómo para muchos otros— lo referente a las músicas popular e indígena no corresponde al discurso histórico y debe incluirse sólo a manera de apéndice. Ya habíamos visto como una actitud similar se hacía manifiesta en las historias de la música europeas, que pretendían ser universales si incluían una breve reseña de la música extra-europea⁶⁰.

Para nuestro autor, el único punto de contacto entre éstas y la música 'cultura' es la utilidad o no utilidad de las primeras en el proceso de composición de la última.

Por ejemplo, Perdomo encuentra que la música indígena no es útil en este proceso:

*La música indígena colombiana parece estar desprovista de realismo y de estética; se nota la ausencia de motivos aprovechables, se caracteriza por un estado primitivo y rudimentario que se nota en los principios de la historia de la música*⁶¹.

En lo que toca a la utilidad de la música popular, Perdomo menciona el auge que ésta tuvo a comienzos de siglo y más adelante como elemento generador de obras del 'nacionalismo musical' colombiano y prosigue con una serie de semblanzas que hacen uso del lenguaje arcádico y romántico, propio de la visión paternalista e idealizada de la vida campesina⁶².

Vemos cómo, en términos ideológicos, para "mantener la integridad del carácter nacional" era preciso suprimir las heterogeneidades, integrar y fabricar sobre el mito del 'tri-etnismo' una supuesta 'cultura nacional'. En ésta, las músicas de las sociedades indígenas y de los sectores campesinos no existen por sí solas, sino sólo como eso que la investigación tradicional ha llamado 'folklore musi-

cal', por oposición a la 'música' por antonomasia, es decir, a aquella historiada por Perdomo Escobar⁶³.

Los comentarios de orden metodológico incluidos hasta aquí de ninguna manera pretenden restarle importancia a la obra histórico-musical de Perdomo Escobar, por el contrario, intentan precisar los postulados teóricos que la sustentan para posibilitar una lectura crítica (por consiguiente más válida históricamente) de la misma.

Hasta aquí, hemos tomado como fuente fundamental la *Historia de la Música en Colombia* cuyas ediciones de 1945 y 1963 no presentan mayores modificaciones con respecto al texto de 1938. Sin embargo, la edición abreviada de 1975 contiene algunas que merecen ser mencionadas.

Recordemos que —aunque no lo hace explícito como Osorio Ricaurte— nuestro autor limita su investigación a la capital y a los lugares periféricos mejor conectados con ella⁶⁴. Pues bien, en la edición de 1975, incluye un capítulo nuevo (Capítulo XVIII) que denomina 'Notas sobre la música en las diversas secciones de Colombia'⁶⁵. También aquí continúa siendo fiel al método biográfico-narrativo, aunque tampoco esta narración da muestras de organicidad ya que el recuento central (aquel relativo a la capital) se mantiene desvinculado de la información sobre la periferia. Entre las adiciones más notables, figura la reorganización del material tocante al siglo XIX y sobre todo lo nuevo relativo a la composición, conjuntos musicales e intérpretes destacados (Capítulos XVI, XVII, XX y XXI); lo mismo que a la Pedagogía Musical (Capítulo XXII)⁶⁶.

Sin embargo a juicio nuestro lo más importante entre dichas adiciones es sin duda el Capítulo XIX: Historia de la Música en Colombia y Musicología. Allí nuestro autor, al analizar las obras históricas que hemos mencionado, acierta al afirmar:

*Los estudios de historia de nuestra música ofrecen hasta ahora un aspecto más narrativo que crítico. El país no ha sido estudiado con un enfoque musicológico, en la expresión técnica de la palabra*⁶⁷.

63. En un párrafo añadido a la edición de 1975, Perdomo se sitúa más cerca de la realidad de nuestra música popular cuando haciendo una síntesis de lo ocurrido en los últimos tres cuartos de siglo comenta, no sin cierto desazón, (p. 186) 'en lo folklórico, el campesino ha soltado su tiple y su flauta de millo, para oír rancheras en un transistor'.

64. J.C. Osorio Ricaurte *op.cit.*, p. 80.

65. Perdomo Escobar *op.cit.* (1975), pp. 96-131. Aquí se incluye información sobre la música en Popayán, Cartagena, Tunja, Santa Marta, Bucaramanga, Medellín, Cúcuta, Manizales, Neiva, Ibagué, Cali, Barranquilla y Pasto.

66. Perdomo Escobar *op.cit.* (1975), p. 146. Aquí el autor indica que 'con un criterio más enumerativo que crítico' se citan las obras más importantes en este campo.

67. Perdomo Escobar *op.cit.* (1975), p. 132.

59. J.N. Henao y G. Arrubla *op.cit.*, p. x. citados por D. Jaramillo Agudelo *op.cit.*, p. 9.

60. Cf. *infra*, pp. 4-5.

61. Perdomo Escobar *op.cit.* (1975), p. 15.

62. Perdomo Escobar *op.cit.* (1963), p. 294.

Posteriormente comenta brevemente las obras de Osorio Ricaurte, Jorge Price (1853-1953), V. Justiniano Rosales, Narciso Garay, Santos Cifuentes (1870-1932), Gustavo Santos y Andrés Martínez Montoya y las coloca como las fuentes fundamentales de su *Historia de la Música en Colombia*⁶⁸.

En el párrafo dedicado a su obra, nuestro autor nos revela su visión de sí mismo como historiador de la música reconociendo ante todo su condición de no-profesional en este campo. Para su obra histórica, resultan apropiadas las palabras con que J. O. Melo explica la falta de profesionalismo en la historiografía tradicional:

*... (es) en gran parte, obra de 'aficionados', de historiadores que se dedican a la investigación del pasado, sólo en las horas que sus propias actividades profesionales les dejan. La ausencia de cierto 'profesionalismo' en la investigación histórica hace que la dedicación a estos estudios sea muchas veces el resultado de la vinculación personal de los autores con el tema de sus investigaciones*⁶⁹.

En consecuencia y desde el punto de vista historiográfico, la obra de Perdomo Escobar se sitúa en la ya mencionada corriente metodológica anterior a las obras de L.E. Nieto Arteta, Luis Ospina Vázquez y Guillermo Hernández Rodríguez entre otros, quienes abrieron la brecha por la que surgió la 'Nueva Historia de Colombia'⁷⁰.

Para finalizar, dejemos que el autor con sus propias palabras nos dé una visión general de su obra histórico-

musical. Después de referirse a sus fuentes fundamentales, Perdomo Escobar escribe:

*Estas fuentes primarias, más el buceo en la prensa del siglo XIX, la consulta de archivos y la lectura de numerosas publicaciones dispersas, tuvo a la mano José I. Perdomo Escobar (1917, Junio 5) considerado clásicamente como el historiador de la música en Colombia. No es un musicólogo de carrera. Sí, un insomne investigador de todo dato relativo a nuestro devenir artístico. Su obra más de evocación que de crítica, es referencia bibliográfica obligada para conocer el pasado musical del país*⁷¹.

IV.

Perdomo Escobar pecaba de ingenuidad en 1938 cuando escribía que:

*Damos por cumplido hoy, un deseo abrigado desde hace mucho tiempo: escribir la historia de la música colombiana*⁷².

Sin embargo, la historia se escribe y se reescribe y hoy en día es posible y necesario intentarlo de nuevo⁷³.

Ahora bien, sin una reflexión sobre la obra de Perdomo Escobar es imposible delinear el camino a seguir en la construcción de la historia de las actividades musicales en nuestro país. Por esta razón, en este artículo se hace esta reflexión crítica sobre los postulados centrales de su obra. Esta crítica es ante todo, una necesidad de cuestionar la validez de su visión del pasado, necesidad que forma parte de un proceso mayor, en palabras de Marc Bloch:

*Cada vez que nuestras estrictas sociedades, que se hallan en perpetua crisis de crecimiento, se ponen a dudar de sí mismas, se las ve preguntarse si han tenido razón al interrogar a su pasado, o si lo han interrogado bien*⁷⁴.

Por otra parte, la historia —ya se dijo— es un discurso provisional, abierto. La provisionalidad característica de la historia crítica se opone a las pretensiones normativas y autoritarias de la historia-dogma o de la historia-fe.

Bogotá — Luxemburgo, Diciembre 1982 — Febrero 1983.

68. Dejando de lado las obras de Osorio Ricaurte, Santos y Martínez Montoya ya citadas, las otras serían: Jorge Price 'Datos sobre la historia de la Música en Colombia', *Boletín de Historia y Antigüedades*, XXII, (1935), pp. 623 y siguientes.

Víctor Justiniano Rosales 'La Música en Colombia y sus Cultivadores', *Boletín de la Unión Panamericana*, (Mayo 1927), pp. 454-457.

Santos Cifuentes 'La Música Colombiana', *Correo Musical Sudamericano*, 26, (Sept. 22 1915), pp. 4-10.

Narciso Garay 'Música Colombiana', *Revista Gris*, II, No. 7, (Julio 1894), s.p.

69. Jorge O. Melo *op.cit.* (Los estudios históricos...) pp. 36-37.

70. Se debe tener en cuenta que Perdomo Escobar era miembro de número de la Academia Colombiana de Historia y correspondiente de otras similares, otra referencia más que corrobora su pertenencia a la corriente historiográfica aludida. Según J. O. Melo (*op.cit.* p. 35) '... los caracteres tradicionales de la historiografía se reforzaron durante las primeras décadas del siglo XX, en especial bajo la tutela de un cuerpo destinado principalmente a la preservación y conocimiento de las tradiciones del país: la Academia Colombiana de Historia... Todos estos sectores conciben la historia como un conocimiento de eficacia moralizante y ejemplar, cuya función principal es despertar, en lectores y estudiosos, sentimientos patrióticos y de reverencia hacia el pasado...'. Para los precursores de la 'Nueva Historia' cf.: L. E. Nieto Arteta *Economía y Cultura en la Historia de Colombia*, Medellín: Ed. La Oveja Negra, 1970. (Editada originalmente en 1942).

Luis Ospina Vázquez *Industria y Protección en Colombia 1810-1930*, Medellín: E.S.F., 1955; además, D. Jaramillo Agudelo *op.cit.*, p. 21.

71. Perdomo Escobar *op.cit.* (1975), pp. 133-134.

72. Perdomo Escobar *op.cit.* (1938), p. 387.

73. Un ejemplo de una 'contra-historia' en el caso de la música en Colombia, sería la obra de A. Pardo Tovar. cf. *infra*. p. 11.

74. Marc Bloch *Introducción a la Historia*, México: F.C.E., 1975, p. 20. Citado por D. Jaramillo Agudelo *op.cit.* p. 22.