



Ramiro Albino,
*Música colonial
hispanoamericana*,
Mendoza: [Ed. del autor],
2016, 278 pp.

¿Para quiénes y cómo escribimos hoy sobre (historia de la) música?

EGBERTO BERMÚDEZ
Profesor titular
Universidad Nacional de
Colombia, Bogotá

Dos reseñas recientemente aparecidas –que recibí al comenzar la pandemia– me llevaron a finalizar otra del libro de Ramiro Albino (n. 1970) que había apenas comenzado¹. A esta decisión contribuyeron las reflexiones surgidas con la lectura del libro reseñado en

¹ Juliana Pérez, 'Comentarios sobre Una historia de la música colonial hispanoamericana de Leonardo Waisman', *Revista Musical Chilena*, 73, 232 (dic. 2019), pp. 138-46 y Javier Marín López, 'Una historia de la música colonial hispanoamericana: Waisman, L. J.', (2019), Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 480 pp.', *El oído pensante*, 82 (agosto 2020-enero 2021), pp. 207-17, a quienes agradezco el envío de sus textos. Agradezco también a Ramiro Albino quien en 2017 - a su paso por Bogotá- me obsequió su libro, y que a pesar de que quise comentarlo inmediatamente, sólo puedo hacerlo ahora. Existe además una muy breve reseña (identificada con dos iniciales y no fechada) del libro de Albino, ver R. B. 'Reseña: "Música colonial hispanoamericana" de Ramiro Albino', en Centro Universitario de Estudios (CUDES), Instituto de Cultura, <https://institutodecultura.cudes.org.ar/articulo/resena-musica-colonial-hispanoamericana-de-ramiro-albino/>.

ambas, el reciente trabajo de Leonardo J. Waisman (n. 1947). En los párrafos siguientes me concentraré en el trabajo de Albino incluyendo comentarios sobre el de Waisman dadas las coincidencias en las características y temática de ambos textos². A esto se añade la muy reciente aparición del trabajo de Laura Fahrenkrog dedicado al Paraguay durante este mismo periodo, que incluiré en estos comentarios gracias a la diligencia de amazon.com³.

I

La primera reflexión es sobre el público al que se dirigen estos trabajos, todos orientados hacia un periodo específico de nuestra historia de la música. Ni Pérez ni Marín -los autores de las reseñas que menciono- profundizan sobre este asunto pero afortunadamente Albino y Waisman aclaran para quién escriben. Waisman (p. 11) considera que su lector ideal debe contar con conocimientos 'básicos de armonía y de historia de la música europea'. Por su parte, Albino (p. 15) entre líneas revela que se dirige ante todo a sus colegas intérpretes, pues espera que las ideas expuestas en su trabajo puedan guiarlos en sus 'ensayos sobre la reconstrucción de un inmenso pasado sonoro'. Albino también incluye los interesados en la música colonial cuando desea que su libro les pueda ayudar en sus 'exploraciones'. En otro aparte (p. 30), Albino va un poco más allá y explica, incluyéndose, que su libro se dirige a quienes

'hacemos y escuchamos' ese repertorio⁴. Waisman añade que escribe para el músico profesional y el estudiante de música aunque suponemos que sus lectores pueden incluir también a melómanos o aficionados con conocimientos básicos de música. A diferencia de Albino, Waisman no considera los intérpretes en forma explícita; y además, así se trate de profesionales o aficionados, el tema especializado de estos libros (la música en América Latina entre los siglos XVI y XIX) limita notablemente el número de quienes puedan interesarse en ellos. Desde otra perspectiva, Fahrenkrog aclara que desea contribuir a 'la historia cultural y social del Paraguay' (p. 41). Sus lectores son muy diferentes a los de Albino y Waisman, aunque es posible que en una librería o biblioteca, algún estudiante de música o aficionado curioso se interese por este libro, simplemente atraído por las palabras 'cantores' y 'prácticas musicales' de su título.

Examinando un poco estos públicos -y comenzando por Colombia- notamos que los músicos profesionales, estudiantes de música y melómanos que moderadamente conozcan de armonía y contrapunto constituyen un sector muy reducido. En la Universidad Nacional de Colombia, por ejemplo, los estudiantes del Conservatorio de Música representan sólo el 0,01% del total de estudiantes de la Sede de Bogotá. Ahora bien, en cursos experimentales orientados a estudiantes universitarios con algún nivel de educación musical y que no estudian música, se ha constatado que a pesar de que no son muchos, constituyen un número relativamente significativo pues añaden un 10%

² Leonardo J. Waisman, *Una historia de la música colonial hispanoamericana*, Buenos Aires: Gourmet Musical, 2019, 477 pp. Agradezco a Néstor Dueñas (Bogotá) el haberme obsequiado este trabajo después de un viaje a Buenos Aires.

³ Laura Fahrenkrog Cianelli, *Los 'indios cantores' del Paraguay. Prácticas musicales y dinámicas de movilidad en Asunción colonial (siglos XVII-XVIII)*, Buenos Aires: SB, 2020.

⁴ Ramiro Albino, 'Profesionalizar el deseo/Ramiro Albino' *TEDxPaseoAlameda*, 29 de abril, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=sNrQns7JduE&feature=emb_logo, agradezco a Juliana Pérez (São Paulo) el haberme indicado esta fuente.

al exíguo número de estudiantes de música⁵. En general, en 2018-19 se contaba con poco más de 3 000 estudiantes de música en todo el país, de los cuales una tercera parte estudiaba en Bogotá⁶. Si bien éstos tienen los conocimientos básicos de armonía y de teoría musical que hemos mencionado, la experiencia en las clases de historia de la música con ellos indica que menos de la tercera parte estaría potencialmente interesada en libros como los que comentamos.

En México, donde se cuenta con algunos estudios estadísticos, sucede algo semejante. En 2010, las personas cuya ocupación incluía la música, sin importar su profesión y educación, eran un 0,857% del total de población de casi 112 millones de habitantes. Esas cifras también mostraban el crecimiento registrado en esa década, pues en 2000 se registraban alrededor de 14 000 profesionales de la música y una década después este número se había triplicado y llegaba a los 44 000, los cuales, no obstante, sólo representaban un

0,39% del total de la población⁷. Necesitaríamos muchos más datos para llegar a conclusiones más sólidas, pero es posible que la conclusión fuera la misma: también en México la demanda de libros especializados en música es muy baja.

Otra manera de analizar el alcance de los libros de Albino, Waisman y Fahrenkrog, es considerar su tiraje promedio, muy difícil de estimar hoy pues esos datos no se consignan actualmente en las publicaciones. Sin embargo, la experiencia generalizada en el medio latinoamericano -excluyendo Brasil y posiblemente también Argentina- indica que 300 ejemplares serían suficientes. Otros datos confirman la precaria situación de lectura en nuestro medio, muy acentuada el terreno de las humanidades. Argentina, Brasil, Colombia y México en ese orden son los cuatro principales mercados del libro en la región. Mientras que en México al año solo se invierten en compra de libros USD\$ 3.89, en Argentina se invierte casi el triple, USD\$ 11.38; sin embargo, ambos niveles son muy bajos con respecto a España donde se gastan USD\$ 53.16. En América Latina el número de títulos anuales también es muy bajo y Argentina y Uruguay, los líderes de la región, publican menos de siete títulos por cada 10 000 habitantes, cantidad que se reduce casi a la mitad en Brasil (4,2), en Colombia sólo llega a 3,8 y en México a una cuarta parte (2,0)⁸. Curiosamente -y volviendo a nuestros primeros argumentos- esto coincide a grandes rasgos con el número de matriculados en la universidad en Colombia para 2018-19, es decir cinco por cada diez mil habitantes. Si en nuestra

⁵ Estos datos seguramente han variado desde marzo de 2020 con el confinamiento, restricciones y el cambio de métodos de enseñanza durante la pandemia COVID-19, pero se estimaba que el primer semestre de 2020 había alrededor de trescientos estudiantes matriculados en pregrado en música en el Conservatorio de Música (uno de las unidades de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional). El curso en cuestión no fue ofrecido para ellos sino para estudiantes de otras carreras; de alrededor de cien, treinta tocaron en el concierto final, esto lo que un aumento de 10% en las personas que pueden hacer una presentación musical dentro de la universidad. Agradezco a Mario Sarmiento (Maestría en Musicología, Universidad Nacional, Bogotá) por la indicación de algunas de estas fuentes. estadísticas

⁶ Colombia, Ministerio de Educación Nacional, Sistema General de Información de la Educación Superior (SNIES), en <https://snies.mineducacion.gov.co/portal/ESTADISTICAS/Bases-consolidadas/> Para Colombia en 2017-19, sobre un total de 2'300.000 estudiantes universitarios en todo el país, una escolaridad universitaria del 0,046% per capita, es decir, aproximando, cinco de cada diez mil habitantes.

⁷ Rocío Guadarrama Olivera, 'Mercado de trabajo y geografía de la música de concierto en México', *Espacialidades. Revista de temas contemporáneos sobre lugares, política y cultura*, 3, 2 (julio-diciembre 2013), pp. 192-216 (pp. 200-01).

⁸ José Diego González, Rüdiger Wischerbart, *El espacio iberoamericano del libro 2018*, Bogotá: CERLALC, 2019, pp. 29 y 76.

región leemos muy pocos libros, sin duda leemos mucho menos sobre música.

Pero aún en este universo de muy pocos lectores, estos libros son necesarios. Ahora bien, lo mencionado indicaría que los trabajos introductorios, informados y de tono divulgativo siguen siendo los más útiles para hacer crecer, o al menos mantener ese público, que debe incluir a quienes antes coleccionaban discos y grabaciones y que hoy acumulan en su computador videos y archivos musicales con los repertorios musicales que prefieren. Si salimos del terreno del pop y de Beethoven, en cuanto a música latinoamericana, sin duda, el repertorio anterior a 1800 es el más conocido, especialmente entre el público joven. Ante esto, la lectura del libro de Albino lleva a dos paradojas: a) los profesionales e intérpretes, quienes comprenden mejor las preguntas planteadas por su autor, no encuentran suficientes soluciones; y por otra parte b) los melómanos y aficionados no encuentran en este trabajo un panorama introductorio y suficientemente general que les permita acercarse por primera vez al tema, con todos sus vericuetos e interrogantes.

Albino ya se había preocupado por un público más amplio en su trabajo anterior *Guía para disfrutar más de la música antigua* de 2015, su primer libro publicado con el sistema de 'crowdfunding'. No he tenido acceso a este trabajo pero sus objetivos se exponen en una de sus reseñas. Dice Albino que su *Guía* fue escrita 'pensando en el público, no en los especialistas sino en aquellos que disfrutaban de los conciertos, discos o videos...'⁹. No hay duda de que al menos

un capítulo orientado hacia estos lectores le hubiera venido muy bien a su segundo libro.

No hay que buscar mucho para constatar que en nuestro medio no hemos contado con trabajos de divulgación de calidad en el terreno de la música. Además, los libros que comentamos y muchos otros corroboran que nuestra musicología se ha desarrollado y comienza a tener cada vez mejores resultados; sin embargo, las tesis de grado, artículos y capítulos en compilaciones no pueden llenar en forma adecuada el vacío de la divulgación musical. No concuerdo con Pérez y Marín quienes consideran que el libro de Albino es un trabajo de divulgación¹⁰. Gran parte de su contenido podría serlo, pero su tono general y sus aspectos más interesantes se orientan al debate argumentativo en el terreno de la musicología. Sin embargo, ninguno de los dos filones del libro, ni el divulgativo ni el musicológico, recibe adecuado tratamiento y desarrollo en su escrito¹¹.

II

El libro de Albino está estructurado en doce capítulos sin numeración (identificados aquí del I al XII), de extensión variable y que oscilan entre cinco y treinta páginas de un libro de bolsillo (12 x 17.5 cm o antiguo 16^o) tamaño que a nivel internacional ha

[en-proceso-de-crowdfunding/](#) Ver también Daniel Varacalli Costas, 'Reseña: *Guía para disfrutar más de la música antigua* por Ramiro Albino, edición del autor', *Revista del Teatro Colon*, 119 (agosto-septiembre 2015), p. 94, también en <http://ramiroalbino.blogspot.com/2015/09/resena-de-mi-libro-en-la-revista-del.html>

¹⁰ Pérez, p. 138 y Marín, p. 207 n1.

¹¹ En 'Un siglo de enseñanza de la Historia de la Música en el Conservatorio Nacional de Música y la Universidad Nacional de Colombia, 1910-2010', actualmente en elaboración, se exploran para el caso de Colombia, las características y diferencias de los trabajos de periodismo y divulgación en música y los estrictamente musicológicos.

⁹ 'Una "Guía para disfrutar más de la música antigua" en proceso de Crowdfunding', Jueves 19 de febrero de 2015, www.musicaantigua.com. *Espacio cultural sobre la música compuesta antes de 1750*, en <http://www.musicaantigua.com/una-guia-para-disfrutar-mas-de-la-musica-antigua->

perdido vigencia en las últimas décadas. Además de la lectura normal, Albino propone una lectura alternativa en su 'Índice misional' (p. 11) orientada a quien sólo le interese 'leer sobre la música en las reducciones de los jesuitas'. El material de esta segunda lectura incluye ocho apartados, que generalmente son las secciones finales de la mayoría de los otros capítulos, además de dos capítulos enteros (IV y X), sobre los que volveremos más adelante.

Teniendo en cuenta el número total de páginas y si excluimos los tres primeros capítulos (pp. 19-66) dedicados a aspectos terminológicos, culturales e históricos, lo escrito sobre las misiones jesuitas constituye casi el 40% del material total de la obra. Albino mismo corrobora su especial interés en el repertorio jesuita en una charla de 2018 (disponible en [youtube.com](https://www.youtube.com)) donde narra su búsqueda de fuentes musicales e históricas y la conformación de un grupo profesional con financiación adecuada para interpretarlas y realizar conciertos y grabaciones¹². Sin embargo, uno de los primeros problemas que presenta esta narrativa es su intento de extrapolar lo copiado sobre el tema jesuita a un campo más amplio y de cobertura latinoamericana.

Si la música de los jesuitas es su principal foco de atención, el otro es el villancico, aceptado como otra de las 'especificidades' latinoamericanas para la música de este periodo. Con estos dos ejes temáticos y una bibliografía que pudiera haber sido más completa, Albino esboza su visión de las líneas fundamentales del funcionamiento de la música en la región. En esto coincide con Waisman cuya Tercera parte (pp. 97-240) está dedicada al desarrollo de los mismos temas, sección que según

indica su autor (p. 14) finalizó en 2014 y sirve de complemento a las otras dos partes de su libro, publicadas previamente en 2004 y 2009¹³.

Consciente de la proliferación de información en nuestra era digital y con el fin de incorporar estudios recientes, Albino propone un blog que acompañe la lectura de su libro con el ánimo de acopiar nueva información sobre maestros de capilla, datos biográficos, obras, etc.. Este blog puede ayudar al lector curioso, pero es fácil constatar que muy pocas veces los lectores pasamos de la lectura de un libro a la inmediata consulta en Internet. Ahora bien, si el lector llega al blog, el autor enfrenta el problema de mantenerlo actualizado y si lo actualiza frecuentemente comienza a tener otros problemas¹⁴. En su caso, Albino convoca a los lectores a colaborar enviando información, procedimiento que funciona al comienzo pero que tiende a perder su ímpetu y crea a su vez la necesaria y ardua tarea de verificación de la idoneidad y credibilidad de sus muy variadas fuentes.

Para referirnos a la lectura doble arriba mencionada son necesarias algunas consideraciones sobre el diseño del libro. En el terreno de la música, uno de los primeros ejemplos de una lectura doble se presenta en *La musique: les hommes, les instruments et les ouvres*, obra colectiva publicada en dos volúmenes en 1965 por Larousse bajo la dirección del organista, educador y musicólogo Norbert Dufourcq (1904-90)¹⁵. Allí, la lectura doble era posible por la presencia de dos narrativas separadas, una principal y otra en recuadros con diferente tipografía e impresos sobre un fondo

¹² Ramiro Albino, 'Profesionalizar el deseo', *loc.cit.*

¹³ Ver también Pérez, p. 140. y Marín, p. 208.

¹⁴ Albino, p. 231 y <http://maestrosdecapilla.blogspot.com/>

¹⁵ Norbert Dufourcq (ed.), *La musique: les hommes, les instruments, les ouvres*, Paris: Larousse, 1965, 2 vols.

de diferente color, en los que se desarrollan desde cortas biografías hasta cortas monografías.

Además, la obra de Dufourcq es el primer escrito general de historia de la música -de tono divulgativo- en que aparece la música colonial de América Latina. Las secciones relacionadas con la música española estuvieron a cargo del crítico, medievalista y musicólogo argentino Daniel Devoto (1916-2001) quien también se encargó de aquellas dedicadas a América Latina junto con el musicólogo y crítico brasileño Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-92). Dicha obra fue traducida al castellano y publicada en cuatro volúmenes en Barcelona por Planeta en 1982¹⁶. Entre 1966-68 el mismo Corrêa, Andrés Pardo Tovar (1911-72) y Robert Stevenson (1916-2012) aportan capítulos sobre América Latina a dos obras colectivas publicadas en Francia, ambas muy significativas para nuestra magra bibliografía¹⁷. Todas estas obras desempeñaron un importante papel de divulgación del repertorio colonial latinoamericano previamente desconocido.

¹⁶ L. H. Corrêa de Azevedo, 'América', *La música: los hombres, los instrumentos, las obras*, N. Dufourcq (ed.), Barcelona: Planeta, 1982, I, pp. 50-56; Daniel Devoto, 'La América latina', *ibid.*, 4, pp. 323-39. Sobre Corrêa de Azevedo ver Jairo José Botelho Cavalcanti, *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na historiografia musical brasileira: História, ideologia e sociabilidade*, São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo/Departamento de Música, 2011 y sobre Devoto, José Luis Moure, 'In memoriam Daniel Devoto', *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 67, 265-66 (julio-diciembre 2002), pp. 309-15.

¹⁷ L. H. Corrêa de Azevedo, 'Le chant de la liberté: Compositeurs de l'Amérique latine à l'époque des luttes pour l'Indépendence, Hymnographie patriotique', *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris: Centre de recherches de l'Institut d'études hispaniques, 1966, I, pp. 259-79, R. Stevenson, 'Les musiques incas et aztèques et leur survivances', *Encyclopédie des musiques sacrées*, Ed. Jacques Porte, Paris: Éditions Labergerie, 1968, I, pp. 105-16 y Andrés Pardo Tovar, 'L'Amérique latine jusqu'à la fin du XVIIIe siècle', *ibid.*, II, pp. 510-21 y 'L'Amérique latine de la fin du XVIIIe siècle à nos jours', *ibid.*, III, pp. 253-65.

Regresando al trabajo de Albino, ante la disyuntiva de las dos lecturas, ya sea que optemos por la lectura 'jesuita' o por la 'no jesuita', encontramos el problema de las numerosas citas de otros autores intercaladas en el texto. Albino incluye más de cien textos de diferente extensión y que en su mayoría corresponden a trabajos musicológicos; aunque también hay otros de ensayistas, escritores y aún fuentes primarias del periodo colonial, en especial testimonios jesuitas. Pasando por alto la discusión sobre la heterogeneidad de sus fuentes, muchas de estas citas no están debidamente conectadas con el texto principal y otras son muy extensas y desvían la atención del argumento comentado. En su sistema de citación, Albino no adhiere a la tradición de escritura académica, es decir citar un texto e incorporarlo a su narrativa discutiéndolo, corroborando o refutando su contenido con argumentos de la misma índole. Tampoco se ajusta a esta práctica su sistema bibliográfico, que se torna reiterativo y en muchos casos nunca incluye la información completa. Los largos textos citados a que nos referimos hubieran podido convertirse en textos contextuales, diferenciándolos del texto principal, siguiendo el uso de la obra de Dufourcq. Sin embargo, el pequeño tamaño de libro no lo hubiera permitido.

Los aspectos de historia intelectual y social de los primeros dos capítulos además de ser pertinentes han merecido y seguirán mereciendo atención. Por predilección del autor, estos se concentran en las fuentes jesuitas y Albino recalca el orden y la calidad de esta documentación (p. 69) algo en lo que se debería insistir en otros trabajos para explicar el 'jesuitocentrismo' de muchos de ellos. Esta sección es una de las que más se aleja del tono de un libro de divulgación y sus planteamientos son un buen punto de partida para la discusión de la fase temprana de la actividad musical de los jesuitas

en aquellas regiones. En esta temática, Albino confluye con el trabajo de Fahrenkrog, otro caso de la centralidad de la actividad de los jesuitas en la música de este periodo. Por cierto, trabajos recientes concluyen que ya a finales del siglo XVI los jesuitas habían establecido redes (en Europa y sus misiones fuera de ella) y se habían hecho acreedores a una gran reputación global en cuanto al uso de la música en su proyecto evangelizador y contra-reformista¹⁸. La música en el trabajo misional de los jesuitas adquiere un realce global y examinando cualquiera de los casos puntuales en América, pasa inmediatamente a un papel protagónico. Aquí, hubiera sido útil adoptar el amplio marco en que hoy se trabaja este tema y referirse a trabajos como el de Alfred E. Lemmon (n. 1949) quien en las décadas 1970-90 publicó diversos trabajos sobre el extenso trabajo musical de la Compañía de Jesús en América Latina¹⁹.

En los capítulos siguientes, Albino reitera las ya mencionadas singularidades latinoamericanas, el aporte local a la música y el debate sobre la existencia de compositores indígenas. En lo que se

refiere a la interpretación de música europea por parte de indígenas y negros (p. 106) se concentra en estos últimos alegando fuentes insuficientes en el caso de los indígenas. Sin embargo, el trabajo en que basa sus hipótesis para la música afroamericana es de carácter general y sus conclusiones son muy tentativas²⁰. Una mejor búsqueda de bibliografía hubiera podido aportar más información sobre este tema. Aquí, Albino aporta algunas citas de autores jesuitas poco conocidas y muy relevantes cuya lectura seguirá suscitando variadas interpretaciones.

En el capítulo IX Albino discute la presencia simultánea de instrumentos musicales indígenas y europeos, lo que atribuye al aislamiento y a la flexibilidad del experimento social jesuita (p. 122). Sin embargo, hubiera sido deseable profundizar en este asunto y mencionar los trabajos básicos al aspecto, entre ellos los de Lange²¹. Lo mismo ocurre con Fahrenkrog, quien la primera vez que menciona a Lange (p. 211) le achaca la lectura

¹⁸ Daniele V. Filippi, 'Ask the Jesuits to Send Verses from Rome': The Society's Networks and the European Dissemination of Devotional Music', en *Exploring Jesuit Distinctiveness: Interdisciplinary Perspectives on Ways of Proceeding within the Society of Jesus*, Ed. Robert Aleksander Maryks, Leyden; Brill, 2016, pp. 62-80.

¹⁹ Alfred E. Lemmon, 'Jesuits and Music in Mexico', *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 46 (1977), pp. 191-98; 'Jesuits and Music in the Provincia del Nuevo Reino de Granada', *AHSI*, 48 (1979), pp. 149-60; 'Pedro Murillo Velarde y la música filipina', *Heterofonia*, 13 (1980), pp. 23-26 y 'Jesuit Chroniclers and historians of Colonial Spanish America', *Inter American Music Review*, (1989), pp. 119-29. Ver también T. Frank Kennedy, 'Music and Jesuits: Historiography, and a Global Perspective', *Journal of Jesuit Studies* 3, 3 (2016), pp. 365-76 y Daniele V. Filippi, 'Retrieving the Sounds of the Old Society: For a History of Historiography on Jesuits and Music', *Jesuit Historiography Online*, https://referenceworks.brillonline.com/entries/jesuit-historiography-online/retrieving-the-sounds-of-the-old-society-for-a-history-of-historiography-on-jesuits-and-music-COM_192554

²⁰ Eduardo A. Rodríguez, 'Había una vez u ritmo ... de lo negro al mestizaje e la América colonial (trabajo inédito)', no se incluye ninguna información adicional en la bibliografía y suponemos que tiene que ver con la charla 'Había una vez un ritmo', dictada por Eduardo Rodríguez en la Escuela de Arte de Berisso, el 6 de septiembre de 2017, ver <https://www.facebook.com/events/escuela-de-arte-de-berisso-montevideo-y-11/habia-una-vez-un-ritmo-eduardo-rodr%C3%ADguez-en-la-escuela-de-arte/123633358281355/>

²¹ Francisco Curt Lange, 'El extrañamiento de la Compañía de Jesús del Río de la Plata (1767). Los bienes musicales y la constancia de su existencia a través de los inventarios practicados', *Revista Musical Chilena*, 40, 165 (enero-junio 1986), pp. 4-58; 'Segunda Parte', *Revista Musical Chilena*, 45, 178 (julio-diciembre 1991), pp. 57-98; Leonardo Waisman, "Ich bin Missionar, weil ich singe, spiele und tanze", *Martin Schmid als Musiker*, en *Martin Schmid (1694-1772): Missionar-Musiker-Architekt. Ein Jesuit aus der Schweiz bei den Chiquitos-Indianern in Bolivien. Ausstellung in Historisches Museum Luzern, 15. Juni bis 11. September 1994*, Ed. Eckhart Kühne, Luzern: Historisches Museum, 1994, pp. 55-64 y E. Bermúdez, 'La música en la misiones Jesuitas en los Llanos Orientales colombianos, 1725-1810', *Ensayos. Historia y Teoría del arte*, 5, (1998-99), pp. 143-66 y 306.

‘algo equívoca’ de los documentos. Es cierto que Lange no conoció ni consultó los documentos del Archivo Nacional de Asunción, pero eso no hace equívoca la lectura de los que sí estudió y publicó. Por el contrario, para poder resaltar el contenido musical de los nuevos documentos aportados por Fahrenkrog y otros es necesario verlos en el contexto de la amplísima bibliografía existente, recogida en trabajos bibliográficos como los de Gerardo Huseby (1943-2003) y Aníbal Cetrangolo (n. 1948)²². En el caso de los instrumentos, además de los ya citados vale la pena mencionar el trabajo de Waldemar A. Roldán (n. 1927) directamente relacionado con algunos de los documentos trabajados por Fahrenkrog²³. En el campo de los instrumentos, Albino no presenta mayor elaboración aunque frecuentemente los menciona de paso. Waisman tampoco les dedica un apartado, aunque gracias a su índice (pp. 465-66) se puede verificar su uso y ubicación geográfica y el período al que se refiere cada mención. Una de las virtudes de este capítulo de Albino (pp. 197-214) es que puede fácilmente funcionar como resumen del libro pues allí se enumeran y explican los estilos musicales europeos presentes en las Américas a lo largo del periodo tratado.

En el capítulo XI, que usa como subtítulo y cita un par de versos del himno nacional colombiano de 1880, Albino considera en forma muy somera al

²² Ver Gerardo V. Huseby (ed.), ‘Bibliografía musicológica latinoamericana’ No. 1 Primera parte, *Revista Musical Chilena*, 46, 177 (enero-junio 1992), pp. 13-143; No. 1 Segunda parte, *Revista Musical Chilena*, 46, 178 (julio-diciembre 1992), pp. 9-89; No. 2, *Revista Musical Chilena*, 48, 181 (enero-junio 1994), pp. 13-128 y Aníbal Cetrangolo y Roberto Giuliani (eds.), *Bibliografía de la música colonial latinoamericana*, Padua: Sociedad Española de Musicología/Istituto per lo studio della musica Latino-americana durante il periodo coloniale (IMLA), 1992.

²³ Waldemar A. Roldán, *Música colonial en la Argentina. La enseñanza musical*, Buenos Aires: El Ateneo, 1987.

tránsito entre la colonia y las nuevas repúblicas²⁴. En esta sección también queda corta la información bibliográfica pues no se incluyen las regiones en que más se ha investigado, Venezuela y Brasil, que sólo cita de paso en referencia a los conflictos por las misiones jesuitas (p. 129). Obviamente un tratamiento más completo debe incluir la música en los Estados Unidos, Canadá y el Caribe para lo que resultan muy útiles los trabajos de Daniel Mendoza de Arce (n. 1940)²⁵.

Por último, otro aspecto llamativo en estas publicaciones es que dos de ellas hayan seleccionado para la portada y títulos, la caligrafía del manuscrito de la extensísima carta ilustrada dedicada a Felipe III (1578-1621) por Felipe Guamán Poma de Ayala (c. 1535-c.1616), finalizada en Lima alrededor de 1615 y que hoy se conserva en la Biblioteca Real (Det Kongelige Bibliotek) de Dinamarca (Copenhague)²⁶. En el caso de Fahrenkrog, la

²⁴ La cita llamará la atención de cualquier colombiano pues solo uno de los versos citados por Albino se canta actualmente. Sobre el himno, Oreste Sindici (1828-1904) autor de la música y el varias veces presidente Rafael Núñez (1825-94) autor de la letra ver Antonio Cacua Prada, *Sindici o la música de la libertad. Centenario del Himno Nacional*, Bogotá: Universidad Central/ICELAC, 1987.

²⁵ Daniel Mendoza de Arce, *Music in Ibero America to 1850. A Historical Survey*, Lanham (MD): The Scarecrow Press, 2001 y *Music in North America and the West Indies from the Discovery to 1850. A Historical Survey*, Lanham (MD): The Scarecrow Press, 2006, Sobre el primer trabajo ver Marisa Restiffo, ‘Reseña: Mendoza de Arce, Daniel. *Music in Ibero-America to 1850. A Historical Survey*, Lanham (Maryland) and London, The Scarecrow Press, 2001, xviii, 723 pp., bibliografía e índices’, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 24 (2010), pp. 439-52. Mendoza de Arce, formado en derecho y ciencias sociales en Montevideo, su ciudad natal, llegó a los Estados Unidos en 1972 y se desempeñó como profesor de sociología y antropología en el William Paterson College de Paterson (NJ) y como profesor de cultura hispánica en la Governor’s State University, University Park, Illinois, hasta su retiro en 1995.

²⁶ Det Kongelige Bibliotek, *El sitio de Guamán Poma. Un Centro digital de investigación de la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague*, <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/>

portada incluye uno de los grabados (y un detalle) de la *Rhetorica christiana* del mestizo mexicano, misionero franciscano y grabador Diego de Valadés (1533-c.1582), publicada en Perugia en 1579, edición rara de la que el Archivo Nacional de Asunción conserva una copia²⁷. En todos los casos el tema de las ilustraciones se relaciona con el uso de la música en la evangelización de los indígenas con intención de situar una vez más las especificidades de la música colonial latinoamericana ante los repertorios europeos, pero en la mayoría de los casos, viéndolas por fuera del inmenso corpus de otros estilos musicales contemporáneos en Europa y provenientes de situaciones coloniales semejantes en diferentes partes del mundo. Además, en los siglos XVI y XVII, el villancico era una ‘especificidad’ española (y portuguesa hasta 1640) también en el contexto musical europeo. Desde Nápoles, el músico y teórico italiano Pietro Cerone (1566-1625) lo recalca en 1613 al referirse a la popularidad de los villancicos, aludiendo a que aun aquel que no asistía a la iglesia ningún día del año, se tomaba la molestia de ‘levantarse a media noche, por mucho frío que haga, sólo para oírlos’²⁸.

III

A manera de conclusión, haremos algunos comentarios sobre los aspectos que Albino toca

info/es/frontpage.htm ver ‘Bibliografía’, <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/biblio/index.htm> Sobre este documento existe también una extensísima bibliografía, disponible en el sitio que esta Biblioteca dedica exclusivamente a la versión digitalizada del manuscrito.

²⁷ Diego Valadés, *Rhetorica Christiana...*, Perugia: Pietro Giacomo Petrucci, 1579. Algunos de los grabados están firmados por ‘D. Valades’ o ‘Didacus Valades’, f. 107 y R. Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley: University of California Press, 1968, pp. 162-63.

²⁸ Pietro Cerone, *El Melopeo y maestro...*, Nápoles: Juan Bautista Gargano, Lucrecio Nucci, 1613, pp. 196-97.

de paso, no formula o no desarrolla, pero que son claves para el debate actual y futuro sobre este tema. Los principales son tres: a) la cobertura geográfica y cultural del discurso histórico sobre la música colonial, b) la presencia de una tradición musical viva en todo el continente, que en este caso se refiere a grupos indígenas de Paraguay, Argentina y Bolivia y c) la necesidad de considerar las tradiciones interpretativas creadas desde la década de 1960, materializadas en cientos de grabaciones (LPs, CDs, DVDs y ahora videos y archivos sonoros en internet) con el repertorio de este periodo.

a. La ampliación de la cobertura geográfica ha sido y será el resultado de la paulatina superación de la inercia del nacionalismo y localismo en nuestras investigaciones. En 1994 comentaba Manuel Carlos de Brito (n. 1945) que se consideraba un musicólogo periférico cuyos temas de estudio no formaban parte del mainstream de la musicología y que la dinámica de reproducción de la musicología de ese momento lo llevaba a pensar que esta situación no cambiaría rápidamente²⁹. La situación ha cambiado, pero no tanto como quisieramos y Brito acertaba al indicar que la música clásica (erudita, culta, docta o como se le llame) ha sido siempre una tradición internacional y en consecuencia proponía –recordemos de nuevo, en 1994– que superando nuestro regionalismo, la comunidad musicológica internacional podría comenzar a ‘aceptar una visión más universal de la historia musical de occidente’³⁰.

²⁹ Manuel Carlos de Brito, ‘El rescate de la música del periodo colonial: Una perspectiva luso-brasilera’, *Revista Musical de Venezuela*, 16, 34 (1997), pp. 137-46 (143-45).

³⁰ Brito, p. 145.

No estamos de acuerdo con Waisman (p. 168) cuando afirma que los grandes relatos de historia de los estilos musicales ‘se han tornado inadmisibles’. A pesar de que aceptemos que estos son problemáticos, polémicos y sin duda muy difíciles de materializar, sus orientaciones y logros siempre podrán discutirse. Y claro, afortunadamente habrá siempre muchas propuestas. Por esa razón, desde hace cuarenta años ha habido varios proyectos de historias ‘globales’ de la música o de la música ‘en la vida del género humano’ –como se formularon al comienzo³¹, de las que siempre hemos formado parte. Estos esquemas ‘vertebrales’ son especialmente útiles para las obras de carácter divulgativo, que como al comienzo se dijo, son tal vez las más necesarias en nuestro medio.

b. El segundo aspecto se refiere a la confluencia de musicología y etnomusicología en trabajos históricos sobre este periodo. En el capítulo X (pp. 217-24) Albino menciona la continuidad de la tradición musical colonial hasta hoy, haciendo énfasis en la diferencia entre los casos de Paraguay y Bolivia. Aquí vale la pena anotar que el proyecto de Waisman comenzó como un esfuerzo conjunto entre etnomusicología y musicología para abordar tanto las partituras como la música que continuaban haciendo los indígenas que las habían custodiado

³¹ Aquí no es posible reseñar todas estas iniciativas pero entre las primeras está la propuesta de Barry S. Brook (1918-97) para la UNESCO a comienzos de la década de 1980 y entre las últimas, la coordinada por Reinhard Strohm (n. 1942) y que obtuvo el Premio de la International Balzan Prize Foundation en 2012. Ver Malena Kuss, *Music in the Life of Man. A World History*, IMC/Unesco, *Work in Progress, Volume IV: Latin América and The Caribbean: Part 1*, Paris: IMC/Unesco, 1983 y R. Strohm, ‘Introduction’, y ‘My Work and Worries in Music History’, *Balzan Prizewinners’ Interdisciplinary Forum 2012, Rome, 15 November 2012 - Accademia dei Lincei*, <https://www.balzan.org/en/prizewinners/reinhard-strohm/rome--15-11-2012-forum-strohm>

durante siglos. Irma Ruiz (n. 1938) quien dirigió el proyecto en sus etapas iniciales lo dejaba muy claro en varios de sus trabajos³². Sin embargo, no hay presencia del indígena actual en las tres obras que comentamos. Desde la década de 1950, en el caso de Paraguay es tangible pero marginal en la obra de Boettner, se relega a un papel de fuente para las operaciones identitarias de Colman y en el caso de las misiones jesuitas de Bolivia solo figura en forma prominente en la publicación de la exposición dedicada al misionero jesuita, arquitecto y músico suizo Martin Schmid (1694-1772) en el Museo Histórico de Lucerna (Historischen Museum Luzern) en 1994³³. El editor de este trabajo, Eckhart Kühne, combina exitosamente las aproximaciones antropológica e histórica para darnos –en especial por su excelente documentación fotográfica– una visión más amplia del pasado jesuita y de sus cambios y continuidades hasta hoy. También Piotr Nawrot (n. 1955) se ha aproximado a la tradición viva y a propósito de la edición e interpretación de la famosa pieza “Dulce Jesús mío” con una sección

³² Irma Ruiz y Gerardo V. Huseby, ‘Pervivencia del rabel europeo entre los Mbiá de Misiones (Argentina)’, *Temas de etnomusicología*, 2 (1986), pp. 67-106; Irma Ruiz, ‘Herederos de la colonización jesuítica: El caso de los Chiquitanos’, *Revista Musical de Venezuela*, 16, 34 (mayo-agosto 1997), pp. 7-20 y Gerardo Huseby, “Welche alle instrument ich gemacht”. Die Musikinstrumente und Orchester der Chiquitomismission’, *Martin Schmid (1694-1772): Missionar-Musiker-Architekt. Ein Jesuit aus der Schweiz bei den Chiquitos-Indianern in Bolivien. Ausstellung in Historisches Museum Luzern, 15. Juni bis 11. September 1994*, Ed. Eckhart Kühne, Luzern: Historisches Museum, 1994.

³³ Kühne, ed., ver nota anterior y Juan Max Boettner, *Música y músicos del Paraguay*, Asunción: Autores Paraguayos Asociados, 1956, Alfredo Rolando Ortiz, *Latin American Harps. History, Music and Techniques for Pedal and Non Pedal Harpists*, Corona (CA): [Edición del autor], 1992, 3rd. Ed. y Alfredo Colman, *The Paraguayan Harp: From Colonial Transplant to National Emblem*, Spencertown (NY): Custos/Music Word Media Group, 2012.

de texto en lengua chiquitana, realizó trabajo de campo en San Antonio de Lomerío³⁴.

c. Albino insiste en la reconstrucción sonora de las partituras, indicando que es necesario (p. 91) 'intentar reconstruir o al menos crear hipótesis sobre la manera de hacer música de aquellos indios convertidos, a la luz de sus convicciones'. En la segunda parte del capítulo XII (pp. 238-46) hace un recuento muy somero de lo que han sido estas reconstrucciones materializadas en grabaciones, comenzando con aquellas de los años ochenta. Las conclusiones de Albino para esta década hablan de 'anarquía' en las propuestas de reconstrucción sonora y de un estrecha relación entre musicólogos e intérpretes que ha cambiado en las décadas siguientes, en las que Albino observa el surgimiento de los grupos latinoamericanos y la tendencia al exotismo. Ahora bien, estas conclusiones tendrían que reconsiderarse a la luz de la poca información disponible, por ejemplo, la lista de sesenta y siete grabaciones analizadas por Tello en su trabajo sobre los villancicos de la colección Sánchez Garza³⁵. En esta lista, que cubre un periodo de treinta y cinco años, su distribución por décadas es la siguiente: 1970s (1,5%), 1980s (13,4%), 1990s (46,2%) y 2000s (38,8%); lo que nos lleva a pensar que las tendencias realmente significativas (con casi 85%) son aquellas de la última década del siglo XX y la primera del siguiente.

Esto reitera -como bien apunta Marín- la necesidad de un verdadero estudio de la discografía

existente sobre este repertorio; así como el análisis del uso de fuentes históricas y criterios musicológicos en su realización. En su trabajo, Marín insiste en que este corpus de grabaciones no ha recibido atención de conjunto y se concentra en la década entre 2006-16 donde encuentra que se ha querido acentuar la 'diferencia latinoamericana' con el exotismo como símbolo de 'esencialismo y autenticidad' (p. 293). En el amplio repertorio que considera, Marín identifica por un lado las grabaciones que antes y ahora siguen el modelo europeo y por el otro, recalca la continuidad y amplitud del proyecto K 617 de Alain Pacquier iniciado en 1990. Otro filón destacado por Marín es el 'sonido Savall' replicado en el 'sonido Elyma' y luego continuado por Capella Mediterránea; y en el extremo opuesto, la tendencia dominante a mediados de la segunda década de este siglo, marcada por la fusión, el crossover y orientada a la 'Early World Music'³⁶.

Tello se mueve en un terreno muy diferente y se centra en las versiones grabadas de algunos villancicos de la colección de partituras del convento de la Santísima Trinidad de Puebla (conocida como Sánchez Garza, nombre del anticuario y coleccionista que la vendió en 1967 al estado mexicano)³⁷. Sus comentarios se basan en cincuenta y tres piezas individuales consideradas por fuera del plan y concepto del disco al que pertenecen. Tello no identifica las tendencias de ese conjunto de grabaciones y encuentra en su lugar, 'gran independencia

³⁴ Maria Eugenia Soux, 'Notas críticas de la transcripción', en Piotr Nawrot et al., *Pasión y Muerte de N. S. Jesucristo. Música de los Archivos Coloniales de Bolivia, Siglos XVII y XVIII*, La Paz: Cooperación Española en Bolivia/Fundación Boliviana para la Música, 1997, pp. 15-45 (p. 36).

³⁵ Aurelio Tello, 'Fonografía de la Colección Sánchez Garza', *Heterofonía*, 142 (enero-junio 2010), pp. 91-154 (pp. 100-17).

³⁶ Javier Marín, 'Performatividades folklorizadas: visiones europeas de las músicas coloniales', *Revista de Musicología*, 39, 1 (enero-junio 2016), pp. 291-310 (pp. 293, 295, 297 y 305).

³⁷ Sobre dicha colección ver Aurelio Tello 'Prólogo', en Aurelio Tello, Nelson Hurtado, Omar Morales y Barbara Pérez, *Colección Sánchez Garza: Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*, México: INBAL/CENIDIM, 2008, pp. 17-28.

... de lo que ofrece la musicología'. Sin embargo, su ejercicio se orienta más hacia la crítica que a la musicología aunque en su valoración de dichas versiones trata de incluir criterios musicológicos como el análisis de las ediciones que se usaron y el aporte que los directores y grupos hicieron al texto musical que interpretaban. Sin embargo, predominan las apreciaciones propias de la crítica de conciertos o de discos y así, Tello encuentra algunas estéticamente vergonzosas, otras sin ninguna gracia, ingenuas o 'naif'; y otras emocionantes, magistrales y que encarnan algo que no define pero que exalta como 'el más puro estilo del barroco hispanoamericano' del siglo XVII³⁸. Albino podría haber aportado a esta discusión, exponiendo las premisas y conceptos que sirvieron de punto de partida para sus tres grabaciones realizadas entre 2003 y 2010³⁹.

Volviendo ahora a los comentarios del comienzo, algo notorio en el libro de Albino es la ausencia de un esquema histórico básico que pueda servir de hilo conductor para su discurso. Sus opciones hubieran podido ser: la trayectoria de los estilos musicales, la investigación musicológica sobre éstos, o el desarrollo histórico de las reconstrucciones musicales plasmadas en ediciones y grabaciones de las fuentes musicales existentes. Sin embargo, Albino decide combinarlos en un único discurso cronológico que no permite explicar si-

multáneamente esos tres aspectos del repertorio que considera.

Al centrarse en el repertorio jesuita, Albino pudo ser más explícito en insistir en que se trata de un repertorio disputado por diferentes agencias nacionales a veces convergentes y a veces no, basadas en diferentes hitos históricos: la territorialidad actual de la antigua provincia del Paraguay (Paraguay, Argentina, Brasil, Bolivia y al comienzo Chile); la centralidad de Córdoba debida a la presencia de Zipoli; la actual supervivencia de miles de partituras en Bolivia; y sobre todo dos aspectos nuevos, el emergente localismo indígena frente a esas agendas nacionales y por otro el surgimiento de un nuevo revival del 'latinoamericanismo' musical.

El primero y hasta ahora uno de los pocos trabajos que intentó dar una visión de conjunto sobre el tema que tratamos lo constituyen los primeros tres capítulos de *Music in Latin America: An introduction* de Gérard Béhague (1935-2005) de 1980 (traducido en 1983), que ni Albino ni Fahrenkrog consideran y sólo Waisman cita de paso en una nota (p. 73)⁴⁰. En esas cien primeras páginas (un poco menos de un tercio del total del libro que cubre hasta mediados del siglo XX) hallamos los datos básicos conocidos sobre la música en las misiones y en las catedrales, la música teatral y las pocas fuentes de música instrumental del periodo colonial. Este trabajo satisface a varios públicos y con él las bibliotecas universitarias cuentan con

³⁸ Tello, 'Fonografía', pp. 98, 124-5, 133, y 137.

³⁹ Capilla del Sol. Conjunto de Música Barroca del Museo Fernández Blanco, *Música barroca de América del Sur. Selección de la grabación en vivo de los conciertos n° I y II* CD s.n., Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, 2003; *Concierto... 28 de mayo de 2005, Parroquia Mater Admirabilis*, Buenos Aires, CD, s.n., Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, 2005 y *Como pudieran en cualquier catedral. Una misa en las reducciones jesuíticas del oriente boliviano*, CD, s.n., Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco/Mecenazgo Buenos Aires/Fundación YPF, 2010.

⁴⁰ Gerard Béhague, *Latin American Music. An introduction*, Englewood Cliffs (NJ): Prentice Hall, 1980, Prentice Hall History of Music Series, editor H. Wiley Hitchcock (1923-2007); traducido al castellano como *La música en América Latina (Una Introducción)*, Trad. Miguel Castillo Didier, Caracas: Monte Ávila, 1983. Incluye un Prefacio (pp. 13-16) con un párrafo añadido sobre la traducción y su publicación.

una narrativa musicológica que sitúe la música de América Latina en un marco internacional. Además su mayor valor es precisamente ese carácter musicológico, que Behague esperaba fuera una contribución para músicos y musicólogos (p. x) sin perder de vista el aficionado (layman) y además, que como narrativa basada en fuente primarias, sirviera de estímulo para jóvenes investigadores. Como síntesis, el trabajo de Behague sigue siendo un excelente punto de partida para cualquier trabajo detallado y lamentablemente, y a pesar de su aporte, no contó con reseñas significativas en el circuito musicológico norteamericano y europeo y solo fue valorado en el contexto de la emergente proyección internacional de la musicología latinoamericana⁴¹.

Otro trabajo útil en este sentido es el de Pardo Tovar de 1968, arriba citado, que circuló muy poco en nuestro medio. Antes que Béhague, Pardo Tovar adopta una visión geográfica amplia, incluye a Brasil y en sus dos partes sintetiza los resultados de los trabajos de Lange, Stevenson y otros creando un breve panorama introductorio muy adecuado al tono de dicha obra sobre música religiosa, lamentablemente como dijimos, de muy poca circulación. En 1984, Stevenson publicaría dos breves capítulos sobre música del período colonial en América hispánica y Brasil para *The Cambridge History of Latin America*⁴² cuya inten-

ción también era divulgativa y que orientó hacia un público universitario interesado en general en América Latina.

En cuanto a los textos de divulgación dedicados a las tradiciones musicales nacionales, no podemos profundizar en el aporte de trabajos de divulgación como *Oyendo a Chile* (1979) de Samuel Claro Valdés (1934-94) o en el caso de Colombia, *La música en Colombia* (1970) concebido y publicado por el emigrado español Clemente Airó (1918-75)⁴³. En cuanto a las obras recientes de la historia de la música con un ámbito general, dos extremos muy contrastantes están representados por los trabajos de José Miguel Wisnik (n. 1948) en Brasil y de Pola Suárez Urtubey (1931-2021) en Argentina⁴⁴. Sin embargo está claro que hay muy pocos trabajos de esta índole y que necesitamos algunos más.

Los libros de Albino, Waisman y Fahrenkrog constituyen aportes significativos a nuestra bibliografía musical. Es muy probable que después de

History of Latin America, 2. Colonial Latin America, Ed. Leslie Bethell, Cambridge: CUP; 1984 (varias reediciones hasta 2008), pp. 771-98 y 799-804.

⁴³ Samuel Claro Valdés, *Oyendo a Chile*, Santiago: Editorial Andrés Bello, 1979, 3a. ed. 1997 y Clemente Airó (ed.), *La música en Colombia*, Bogotá: Editorial Iqueima, 1970; separata de la *Revista Espiral. Letras y Arte*, Nos. 116-17 (sept.-dic. 1970), pp. 3-89. Los colaboradores en esta publicación fueron Clemente Airó, Guillermo Abadía (1912-2010), José I. Perdomo Escobar (1917-80) y Hernando Caro Mendoza (1927-2004). Sobre Airó ver Sergio Pérez Álvarez, 'Semblanza de Clemente Airó', *EDI RED*, 2017, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX- XXI), <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvx2g1> y Alberto Bejarano, 'La utopía en la revista bogotana *Espiral* (1944-75) de Clemente Airó', *Nómadas*, 47 (octubre 2017), pp. 97-106.

⁴⁴ José Miguel Wisnik, *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*, Sao Paulo: Companhia das Letras, 2004, 2a.ed., 3a. reimpresión (primera edición 1989, segunda ed. 1999) y Pola Suarez Urtubey, *Historia de la música*, Buenos Aires: Claridad, 2007. Agradezco a Nina Sánchez (Buenos Aires) el obsequio de este último trabajo.

⁴¹ Luis Merino, Reseña: *Gerard Béhague, Music in Latin America...*, *Revista Musical Chilena*, 34, 151 (julio-sept. 1980), pp. 61-3; Juan Orrego Salas, Review: *Music in Latin America...*, *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 1, 1 (Spring-Summer, 1980), pp. 114-117. Aurelio de la Vega, 'Review Music in Latin America: An Introduction. by Gerard Béhague', *Hispanic American Historical Review*, 60, 4 (Nov., 1980), pp. 731-732 y Martin Schwarzenlander, 'Gerard Béhague, Music in Latin America...', *Österreichische Musikzeitschrift*, 37, 2 (1982), pp. 124-5.

⁴² Robert Stevenson, 'The music of Colonial Spanish America' y 'A note on the music of Colonial Brazil', *The Cambridge*

leerlos un estudiante de música intente tocar este repertorio con las partituras y grabaciones que pueda conseguir, como hicieron muchos antes y después de Albino. Como dijimos, estos textos también despertarán interés entre estudiantes y estudiosos de las humanidades y ciencias sociales. No obstante, los coleccionistas de discos de música colonial, que los hay, o los simples aficionados a la música y fans de los grupos que todavía existen, no encontrarán cómo conectar las ideas allí expuestas con lo que oyen frecuentemente, pues ninguno de los tres se refiere al repertorio grabado o recomienda una mínima lista de discos o referencias a las plataformas de streaming para hacer audible su contenido. Como sugerencia final, para una segunda edición (o en otro libro) Albino podría retomar el camino de su primera obra: se necesita un pequeño volumen que se llame *Guía para disfrutar más de la música colonial latinoamericana*. Albino es músico de fuertes convicciones en sus versiones, extrañamos su voz, en este libro hubiera podido escribir más sobre la música que él mismo interpreta.

