



**biblioteca abierta**

colección general **historia**



**Las historias de la música  
en Hispanoamérica (1876-2000)**



# **Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)**

**Juliana Pérez González**

**Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Ciencias Humanas / Departamento de Historia  
Bogotá D. C.**

CATALOGACIÓN EN LA PUBLICACIÓN  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Pérez González, Juliana, 1978-

Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000) / Juliana Pérez González. --  
Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, 2010  
168 p. – (Biblioteca abierta. Historia). Incluye referencias bibliográficas

ISBN : 978-958-719-476-0

1. Música - Historia y crítica - América Latina - 1876-2000 2. Musicología - Historia  
y crítica - América Latina - 1876-2000 3. Música latinoamericana - Historiografía  
I. Tít. II. Serie

CDD-21 780.904 / 2010

***Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)***

**Biblioteca Abierta  
Colección General, serie Historia**

**Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Ciencias Humanas  
Departamento de Historia**

**© 2010, autora  
Juliana Pérez González**

**© 2010, Universidad Nacional de Colombia  
Bogotá D. C., Junio 2010**

Preparación editorial  
**Centro Editorial, Facultad de Ciencias Humanas**  
Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá  
ed. 205, of. 222, tel: 3165000 ext. 16208  
e-mail: editorial\_fch@unal.edu.co  
www.humanas.unal.edu.co

**Impreso por Digiprint Editores E. U.  
Impreso en Colombia**



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de  
este libro cuenta con una licencia Creative Commons  
“reconocimiento, no comercial y sin obras derivadas” Colombia 2.5, que  
puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/co/>

*A mis padres Jorge y Stella, y mi hermana Camila.*

*A Jaime.*



# Contenido

Agradecimientos .....	11
Nota sobre esta publicación .....	14
Introducción .....	15
<b>1. Estado actual de la historiografía musical hispanoamericana</b> .....	<b>27</b>
<b>1.1. Trabajos generales</b> .....	<b>30</b>
<b>1.2. Trabajos específicos</b> .....	<b>40</b>
1.2.1. Sobre países .....	40
1.2.2. Sobre autores .....	43
1.2.3. Sobre áreas temáticas .....	45
<b>2. Componentes de las historias de la música en Hispanoamérica</b> .....	<b>51</b>
<b>2.1. Algunas herramientas</b> .....	<b>53</b>
2.1.1. Las fuentes .....	53
2.1.2. Criterios de periodización .....	58
2.1.3. La biografía .....	62
2.1.4. La causalidad .....	65
<b>2.2. Algunas nociones</b> .....	<b>69</b>
2.2.1. El problema de los orígenes .....	69
2.2.2. Ideas de progreso y evolución .....	72
2.2.3. Lo local con relación a Europa .....	74
2.2.4. La música como un lenguaje universal .....	77
<b>3. Historia de los estudios histórico-musicales en Hispanoamérica</b> .....	<b>81</b>
<b>3.1. Surgimiento e institucionalización del estudio sobre historia musical (1870-1960)</b> .....	<b>83</b>
3.1.1. Los primeros escritos histórico-musicales y su entorno (1870-1930) ...	84
3.1.2. Las historias de la música nacionales y los primeros pasos hacia la institucionalización (1930-1960) .....	92
3.1.2.1. Pasos hacia la institucionalización del conocimiento histórico-musical: el americanismo musical .....	103

3.1.2.2. Más pasos hacia la institucionalización del conocimiento histórico-musical: los estudios de folclor musical .....	108
3.1.2.3. Otros pasos hacia la institucionalización del conocimiento histórico-musical: la <i>Revista Musical Chilena</i> .....	110
<b>3.2. La llegada de la musicología y sus efectos en la historia musical (1960-2000) .....</b>	<b>114</b>
3.2.1. La llegada de la musicología: época de tránsito (1960-1980) .....	116
3.2.2. La demanda por lo social y la especialización temática (1980-2000) .....	130
 <b>Conclusiones .....</b>	 <b>139</b>
 <b>Anexo</b>	
<b>Textos generales de historia musical hispanoamericana en orden cronológico de publicación .....</b>	<b>143</b>
 Bibliografía .....	 149
Índice de materias .....	167
Índice de nombres .....	169
Índice de lugares .....	171

## Agradecimientos

**AGRADEZCO LA AYUDA ECONÓMICA** otorgada por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia y al director de la sección de Historia, Guillermo Sosa, por haber confiado en la viabilidad de esta investigación y haberla seleccionado como ganadora en la convocatoria Apoyo a investigadores, 2003, pues sin dicha ayuda habría sido imposible la consecución del material bibliográfico consultado para este estudio.

Fueron varias las personas que con sus comentarios y sugerencias ayudaron a que el presente escrito tomara forma. Deseo agradecer a Egberto Bermúdez el acompañamiento y guía en la elaboración de este trabajo y su constante firmeza para mantener esta investigación sobre las directrices iniciales, así como la paciencia que tuvo en leer los manuscritos y discutir con energía sus planteamientos. De igual forma debo mencionar las valiosas conversaciones que mantuve con Emilio Quevedo, reconocido historiador de las ciencias, médico y músico, quien con infinita paciencia me enseñó teorías e hipótesis sobre el conocimiento humano y se preocupó por el desarrollo de la presente investigación, leyendo su versión preliminar. No menos importantes fueron los aportes que encontré en las fructíferas conversaciones que tuve con especialistas como

Coriún Aharonián, Alejandro Vera, Juan Pablo González y Rodrigo Torres, y las demás personas que durante mi viaje me aportaron sus puntos de vista sobre el tema de esta investigación.

También agradezco a quienes con desprendimiento y diligencia me ayudaron en la búsqueda bibliográfica: a todos los bibliotecarios que con paciencia me guiaron por los ficheros y estantes; a los historiadores, musicólogos y músicos que me aconsejaron consultar textos esenciales para este estudio; a quienes con desprendimiento me abrieron sus bibliotecas personales, particularmente a Graciela Pareskevaidis y Coriún Aharonán, y a quienes en algún momento pusieron de su tiempo para hacer posible la consulta de textos lejanos como fueron Antonieta Sachi, Sergio Pardo y Juan Fernando Olaya.

Esta investigación no se habría podido realizar sin el apoyo constante y los inteligentes aportes realizados por el historiador de la música Jaime Cortés Polanía. A él debo agradecer la generosidad con la que me ayudó en todas las etapas de la pesquisa, desde compartir su documentación y darme la motivación que requería, hasta discutir las ideas y leer críticamente cada una de las páginas que la investigación fue arrojando.

Detrás de la publicación de este libro está el trabajo y vivacidad del Centro Editorial de la Facultad de Ciencias Humanas, dirigida por Camilo Baquero, a quien debo agradecer el entusiasmo que mostró desde el inicio por el manuscrito hasta su transformación en el libro que tenemos en nuestras manos, pues tras el periodo que duró quieta la publicación, por diversos cambios administrativos, el director del Centro Editorial y su equipo no escatimaron esfuerzos en llevar a feliz término esta publicación.

Finalmente, doy gracias de manera especial a mi familia, quienes con paciencia y generosidad apoyaron la realización de este trabajo, particularmente a María Stella González de Pérez, quien desde su profesión me enseñó la difícil labor de poner por escrito las ideas y quien con su ejemplo me motivó desde pequeña a buscar información en los libros. A mi padre, por enseñarme a amar y disfrutar del trabajo cotidiano. A mi hermana por su infinita paciencia con mis angustias historiográficas. Y a Ricardo Be-

cerra Enríquez, mi novio, por compartir conmigo la alegría de ver mi trabajo hecho un libro. Gracias a Claudia, Alexandra, Mónica, Johanna, Carolina, Diana, Juan Sebastián, Christian y a todas aquellas personas que con sus palabras y ejemplo me alentaron a finalizar este escrito.

### **Nota sobre esta publicación**

El presente trabajo fue finalizado en el año 2004 para optar el título de historiadora en el Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, donde obtuvo mención laureada; fueron jurados el historiador canadiense Roch Little y el musicólogo chileno Alejandro Vera. Posteriormente este escrito participó en el X Premio de Musicología Casa de las Américas, 2005, donde fue destacado en el acta de premiación por los jurados Rubén López-Cano (México), Miriam Escudero (Cuba), Marita Fornaro (Uruguay), Juan Pablo González (Chile) y Juan Francisco Sans (Venezuela). En 2007 obtuvo el primer lugar en el XVI Concurso Mejores Trabajos de Grado 2005-2006, Área Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia.

## Introducción

**CUANDO POR PRIMERA VEZ** me interesé en la historia de la música e indagué por la producción existente sobre este tema en Colombia, encontré que era una materia pocas veces tenida en cuenta por los historiadores profesionales. Me percaté de que, pese a la apertura temática propuesta por la escuela francesa conocida como *Annales* y su acogida en el ámbito colombiano durante las últimas décadas, el tema musical no había sido desarrollado por los historiadores de formación académica. Me llamó la atención que cuando la historia profesional se refería ocasionalmente al tema musical se basaba en textos elaborados por historiadores aficionados y muy pocas veces se tenían en cuenta los trabajos hechos por la musicología, pese a que los primeros se alejaban notablemente de los enfoques historiográficos contemporáneos y los segundos respondían de manera más eficaz a las nuevas orientaciones<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El tema de las fronteras entre la historia y la musicología fue tratado en 1998 por la historiadora francesa Myriam Chimènes, cuyo artículo conocí gracias a la traducción al portugués de José Geraldo Vinci de Moraes y su publicación en la *Revista de História* de la Universidad de São Paulo en 2007.

En busca de un panorama diferente acudí a la literatura que se había producido en otros países de Hispanoamérica<sup>2</sup> sobre historia musical y encontré que, al igual que en el caso colombiano, existía en la mayoría de países una literatura elaborada por no profesionales de la historia que presentaba muchas similitudes al interior. Además, observé que en la actualidad son escasos los historiadores profesionales que trabajan el tema musical y que la historia de la música es catalogada como una curiosidad en esos círculos.

Tras una búsqueda más cuidadosa en los ficheros y bases de datos de algunas bibliotecas americanas, apareció un gran número de títulos que me indicaron la existencia de una corriente de estudios sobre historia musical más fecunda de lo que inicialmente percibí y que ameritaba un seguimiento. Es importante tener en cuenta que esta literatura histórico-musical ha venido siendo catalogada en dos vertientes, la histórica y la musicológica, sin que muchas veces los límites entre una y otra estén claramente definidos. Esta falta de claridad es comprensible si tenemos en cuenta que la música es un tema factible de historiar, de acuerdo con los postulados de la historiografía francesa; por lo tanto, la historia de la música sería perfectamente aceptable bajo el rótulo de «histórico». Pero, por otra parte, también la musicología se ha definido como una disciplina que estudia la música, hasta mediados del siglo xx, dividida entre la musicología histórica (historia de la música) y la musicología sistemática (análisis musical), lo cual conduce a que también sea aplicable el rótulo de «musicológico» a los trabajos histórico-musicales<sup>3</sup>. Entonces surgía la pregunta, ¿cómo hacer un balance historiográfico de un cuerpo de conocimiento que oscila entre dos disciplinas?

- 
- 2 Uso el término para referirme específicamente a los países americanos de habla hispana, dejando para futuras investigaciones la inclusión de la literatura brasileña y de las regiones angloparlantes.
  - 3 Sobre la continua presencia del estudio de la historia de la música en la musicológica se puede consultar Rodríguez, 2002, quien en su capítulo titulado «Inserción y evolución de la historia de la música en el campo musicológico» hace un recorrido por varias definiciones de musicología mostrando el papel principal que ellas le han otorgado al estudio histórico.

Después de estudiar el material, reconocí que el problema del uso de los rótulos «musicológico» e «histórico» podía aclararse al entender que los trabajos sobre la historia musical de Latinoamérica han estado cercanos e influidos a través del tiempo por estas dos disciplinas: la historia y la musicología. De esta manera, es posible reconocer un cuerpo de conocimiento tangible, materializado en discursos cuya característica común es el interés por lo musical en el tiempo y que se han valido de las herramientas de estas dos disciplinas para la elaboración de sus relatos. Dos disciplinas que tienen en común el interés por el pasado y que le ofrecen un espacio a quien se interese en el tema de la historia musical.

Partiendo de esta aclaración básica, encontré que la producción existente sobre la historia musical de los países de América Latina es abundante, pues entre libros, artículos, capítulos de libros, artículos de enciclopedias, etc., se pueden llegar a reunir más de mil títulos<sup>4</sup>. No quise escoger el material pertinente para la elaboración de un balance historiográfico sobre la materia a partir de una definición particular sobre cómo se debe historiar la música, como, por ejemplo, aquellas definiciones que precisan como objeto de estudio a los hombres que hacen música, ni las que proponen a la música como objeto a historiar, ni aquellas que proponen lo musical como un arte, ni como una disciplina. Al estar ante un cuerpo de conocimiento que se ha movido entre las aguas de la historia y la musicología, el motivo principal para no usar ninguna de estas definiciones fue no correr el riesgo de dejar por fuera trabajos elaborados bajo parámetros diferentes, considerados como aportes a la historia musical por sus contemporáneos y probablemente desechados en la actualidad. En consecuencia, no ajustarme a ninguna de estas definiciones me permitió pensar en cómo ha

---

4 En la recopilación bibliográfica coordinada por la Sociedad Española de Musicología y el Instituto per lo Studio della Musica Latino Americana durante el Periodo Coloniale, se recolectaron 1069 títulos de trabajos que han estudiado la música latinoamericana con una perspectiva histórica. Esta bibliografía fue terminada en 1992 y, al parecer, no fue publicada. El borrador que consulté se encuentra en Santiago de Chile, en la Biblioteca de Música de la Universidad Católica de Chile.

sido concebida la historia musical por cada autor, y así llegar a contemplar varias tendencias y tipos de material como transcripciones de partituras y grabaciones discográficas hechas con parámetros históricos, que quedarían por fuera de una definición elaborada desde la disciplina histórica. Lo anterior significa que mi análisis de la historia musical se basó en la convicción de que este es un campo (un espacio con actores y saberes) que se ha ido definiendo y redefiniendo a través del tiempo.

En este trabajo me propuse hacer una introducción al desarrollo que ha tenido el estudio de la historia musical hispanoamericana a través de un balance historiográfico de su producción desde sus inicios, a mediados del siglo XIX, hasta finales del siglo XX. Para cumplir este objetivo fue importante reconocer, en primer lugar, que no hay consenso sobre una manera única de hacer un balance historiográfico, pues los análisis de este tipo han sido realizados de diferentes maneras, tales como un recuento de los autores y trabajos más representativos; un análisis de las herramientas conceptuales y metodológicas; un estudio de la manera como dicha producción ha estado vinculada con su contexto intelectual, etc. En términos generales, concluí que un balance historiográfico busca como fin último dar cuenta de la producción de conocimiento en torno a un tema o un problema histórico.

Gracias a mi experiencia como asistente de investigación en el Centro de Historia de la Medicina «Andrés Soriano Lleras» de la Universidad Nacional de Colombia y mi contacto con algunos de los métodos y postulados de la historia de las ciencias, encontré alguna similitud entre el propósito que se tiene al realizar un balance historiográfico y el objetivo con el que la historia de las ciencias se enfrenta a un cuerpo conceptual. A continuación enunciaré esta relación y enumeraré las herramientas provenientes de la historia de las ciencias que usé para la elaboración de este balance historiográfico<sup>5</sup>.

---

5 Para la elaboración de este apartado me baso fundamentalmente en el escrito de Emilio Quevedo «Los estudios histórico-sociales sobre las ciencias y la tecnología en América Latina y en Colombia: balance y actualidad». Este pertenece al Tomo I: *Fundamentos teórico-metodológicos* de la colección de la *Historia social de la ciencia*, publicada por Colciencias

En la actualidad, la historia de las ciencias se propone principalmente hacer explícitos los mecanismos de producción de conocimiento usados por una disciplina en particular, sin restringirse al campo que fue denominado como «científico» por el positivismo. Si entendemos que la Historia es una disciplina que produce saberes a través de métodos y herramientas conceptuales particulares, se puede considerar viable hacer una historia de la Historia desde la metodología que propone la historia de las ciencias. No obstante, no debemos olvidar que existe una producción elaborada por historiadores quienes, en una especie de «psicoanálisis intelectual», vienen escribiendo la historia de la producción del conocimiento histórico a manera de balances historiográficos. Teniendo en cuenta lo anterior, considero que sería enriquecedor hacer uso de las discusiones teóricas y metodológicas de la historia de las ciencias, para ser aplicadas al estudio de la generación de conocimiento histórico, y así dejar atrás las bibliografías comentadas en las que algunas veces se convierten los balances historiográficos. Sírvanos, entonces, el ejercicio que haré en este trabajo con la generación de conocimiento histórico-musical para proponer la vinculación de la metodología de la historia de las ciencias con el ejercicio historiográfico.

Recurriendo a la terminología que emplea la historia de las ciencias se podría pensar en hacer dos tipos de balance historiográfico, uno internalista y otro externalista<sup>6</sup>. El primero fijaría su

---

en 1993. También consulté Khun, 1972; Saldaña, 1986 y 1989; Woolgar, 1991; Barnes y Bloor, 1992; Bunge, 1992; Solis, 1994.

- 6 Con estos dos términos se denominan dos tipos de enfoques usados por los historiadores de las ciencias. El enfoque «externalista» surgió en la década de 1930 como contraposición a los estudios «internalistas» que se venían haciendo en la historia de las ciencias. En 1931, B. Hessen escribió un ensayo titulado «Las raíces socioeconómicas de la mecánica de Newton», donde el autor se levantó contra el tipo de historia de la física newtoniana que hacía una recopilación y enumeración de materiales acerca de Newton y no analizaba los factores que determinaron el contenido y la dirección de sus trabajos. En cambio, Hessen, utilizando el método del materialismo dialéctico y la concepción del proceso histórico creado por Marx, se propuso estudiar «la génesis y el desarrollo de la obra de Newton en relación con la época en la cual este vivió y trabajó» (Hessen

atención en los componentes con que se ha escrito la historia, trataría de escudriñar dentro de los textos en busca de las nociones que han permeado la construcción de los discursos y se dedicaría a buscar identificar el uso que estos discursos han dado a las herramientas de las que se sirve la historia para interpretar el pasado. Por otra parte, el enfoque externalista se preguntaría por las personas que han escrito los discursos, y las tomaría como individuos envueltos en un ámbito social e intelectual particular que condiciona su quehacer, estudiaría sus interrelaciones, sus motivaciones, los procesos históricos a los que pertenecen y entendería por qué escribieron como escribieron.

De esta manera, un balance historiográfico sería válido desde cualquiera de estos dos enfoques. Sin embargo, lo interno y lo externo de la producción de un saber no permanecen separados, sino que por el contrario mantienen una relación dialéctica que exige, a quien se interese por el conocimiento historiográfico desde estas bases, tener puestos los dos lentes y comprender cómo las categorías mentales de los historiadores no crecen en sus cerebros espontáneamente, sino que son generadas por los referentes externos en que se desenvuelven y que no siempre se introducen de manera consciente. Por esta razón, otra buena herramienta para el análisis historiográfico es el planteamiento que la sociología del conocimiento hizo al considerar el conocimiento como un producto social —tanto el científico como el histórico, antropológico, musical, médico, etc.— y que después la historia de las ciencias adoptó para explicar cómo los saberes generados por una disciplina son un consenso social, lo cual implica la aceptación o refutación de

---

citado por Saldaña, 1986: 66) y se apoyó en la tesis teórica de que: «El mundo de la producción de la vida material condiciona los procesos social, político y espiritual de la sociedad» (Hessen citado por Saldaña, 1986: 67).

Este escrito dio origen al estudio «externalista» que introdujo la dimensión social en el análisis histórico de las ciencias y rompió con la hegemonía del enfoque «internalista» que se preocupaba por el estudio del conocimiento científico como un ente superior y desconectado de las dinámicas humanas.

ciertos postulados, de acuerdo a las características y particularidades sociales que puedan sustentar o contradecir.

Al proponerme pensar el material recopilado desde la perspectiva que plantea la historia de las ciencias, considero la historia de la música como un cuerpo de conocimiento que, elaborado desde la historia y desde la musicología, ha seguido un tímido proceso de institucionalización y que en las últimas décadas se ha convertido en un saber en vía de profesionalización, visible a través de los resultados de la investigación (artículos, libros y discos), instituciones en que se difunde el conocimiento (revistas, asociaciones y congresos) y a través de mecanismos de reproducción (programas de pregrado y posgrado en la estructura universitaria)<sup>7</sup>. Sin embargo, como se verá en el cuerpo del trabajo, estos dos procesos que la historia de la música ha vivido, los ha asumido no como disciplina independiente, sino como una rama de la musicología que, para el caso hispanoamericano, es la más productiva. Por otra parte, es importante indicar que a causa del gran número de elementos que entran en juego en dicho proceso, sumado a la dispersión de la información por el continente y la amplitud cronológica en que dichas transformaciones se han dado, este escrito es

---

7 De acuerdo con Juan Carlos Eslava, dentro de la sociología de las profesiones existe un amplio debate sobre los criterios formales de una profesión y las características que le son propias. No obstante, para este trabajo he retomado las tres dimensiones básicas enunciadas por Bryan Turner para identificar la profesionalización de un saber: «La primera es la producción y mantenimiento de un cuerpo de conocimiento esotérico, el cual requiere de una base de educación formal para su aprendizaje; la segunda es el cultivo y la conservación de una “clientela” amplia para sus servicios, en competencia con ocupaciones rivales [...]; y la tercera es la conservación de privilegios en el sitio de trabajo y en la ejecución de la práctica profesional, lo que posibilita una soberanía ocupacional y un control del trabajo propio» (Eslava, 2004: 29), y adicionalmente me guío por las probables etapas que sigue un proceso de profesionalización, a las que se refirió María Helena Machado: «a) el trabajo se convierte en una ocupación de tiempo integral, b) se crean escuelas para el adiestramiento, c) se constituye la asociación profesional, d) la profesión es reglamentada y e) se adopta un código de ética» (Eslava, 2004: 14).

sólo un planteamiento esquemático de estas dinámicas en espera de ser contrastado con nuevos trabajos.

Usé para el análisis externalista un acervo documental amplio que incluyó, junto con los textos de corte histórico-musical, otros escritos como historias de la música europea que circularon en nuestro territorio en el siglo XIX; discusiones de corte nacionalista-musical que recurrieron al pasado en busca de elementos legitimadores; trabajos musicales desprendidos del fenómeno del folclor<sup>8</sup> de los años cincuenta; partituras transcritas y grabaciones de repertorio hechas con parámetros históricos; diccionarios histórico-musicales; opiniones sobre la manera como se estudia la historia de la música, y comentarios sobre la historicidad en la musicología. Es decir, en términos generales, usé escritos publicados que me permitieron comprender el ambiente intelectual en el cual florecieron los discursos histórico-musicales. Con este material intenté reconstruir el ambiente y ciertas particularidades en las que se produjo este conocimiento, teniendo en cuenta los procesos de institucionalización y profesionalización del saber y las corrientes intelectuales más visibles en la configuración de estos discursos.

De todo el material recopilado escogí los textos que a consideración mía construyeron un discurso en torno a la historia musical y que pueden ser estimados como «contribuciones generales en su trasfondo histórico» (Allen, [1939] 1962: xvi). Con esta muestra bibliográfica conformada por cuarenta y un títulos, elaboré un análisis internalista que examina las herramientas y nociones con las que fueron elaborados dichos trabajos, con el fin de conocer algunos de los principios, cambios y permanencias epistemológicos por los que se ha guiado la historia musical.

Este escrito está organizado en tres capítulos. En el primero nos acercaremos a trabajos anteriores que de una u otra forma han contribuido a pensar en los matices y dinámicas de la historiografía musical hispanoamericana y que ayudan a ubicar la presente investigación dentro de esta tradición. En el segundo se presenta el análisis de los cuarenta y un estudios histórico-musicales con-

---

8 Usamos la palabra *folclor*, aceptada por la RAE, en lugar de *folclore*.

siderados como aportes generales, teniendo en cuenta el uso que sus autores dieron a algunas herramientas usadas por la Historia (el manejo de fuentes, los criterios de periodización, la biografía y la causalidad), y la presencia de ciertas nociones que permearon los discursos histórico-musicales (el problema de los orígenes, las ideas de progreso y civilización, el eurocentrismo y la música como lenguaje universal). En el tercer capítulo se esbozarán las características del medio en que se desarrolló la historia musical para comprender cuáles fueron las circunstancias en las que los investigadores hicieron uso de las herramientas y nociones enunciadas en el segundo capítulo, es decir, fijaremos nuestra atención en quiénes han sido sus autores, qué formación han tenido, qué instituciones han estado detrás y qué dinámicas en general han rodeado la producción intelectual sobre la materia.

Por otra parte, los límites temporales de este trabajo están dados por la publicación en 1876 de la primera historia de la música a la que tuve acceso, hasta el año 2000, fecha en que se terminó de imprimir el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Aunque no se trata de un diccionario dedicado exclusivamente a la América de habla hispana ni es un diccionario de corte histórico, es en la actualidad la obra de síntesis más voluminosa que reúne, entre otros saberes, los frutos de la investigación histórico-musical sobre el continente hispano que se han cosechado hasta la fecha. Pero, sobre todo, es una consecuencia visible del proceso de profesionalización del estudio musical —en el cual se entronca la historia de la música— que reunió en torno a una misma obra un gran número de investigadores, instituciones y actividades para legitimar su saber frente a la sociedad.

Es importante anotar que pese a que procuré reunir la mayor cantidad de textos posibles, el material al que finalmente tuve acceso redujo los límites geográficos del trabajo y dejó para estudios posteriores áreas como el Caribe hispanoparlante y gran parte de Centroamérica. Además, cuando se elaboran trabajos como este, los altos costos del correo, los cortos tirajes y demás gastos que implican la divulgación de las publicaciones que se hacen en nuestros países, han ocasionado que los textos sobre historia musical, cir-

culen la mayoría de las veces entre especialistas y pocas veces lleguen a los estantes de las bibliotecas públicas, generalmente preocupadas por otros temas de la historia. Obstáculos como estos impiden que este escrito dé cuenta de toda la producción que se ha publicado y, por lo tanto, no es de extrañar que falten textos por incorporar. Así, las coordenadas que he trazado obedecen a la visión que logré construir de todo el proceso, desde Colombia y con la consulta de algunas bibliotecas latinoamericanas. De esta manera, las conclusiones a las que he llegado son preliminares y están en espera de los datos y matices que aporte el material restante.

Las bibliotecas consultadas en Bogotá fueron: la Biblioteca de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB); la Biblioteca de la Pontificia Universidad Javeriana; la Biblioteca de la Universidad de los Andes; la Biblioteca de la Universidad Nacional de Colombia; la Biblioteca del Centro de Documentación Musical; la Biblioteca del Instituto Caro y Cuervo, sede Yerbabuena; la Biblioteca del Instituto Colombiano de Antropología e Historia; la Biblioteca Luis Ángel Arango, y la Biblioteca Nacional. Gracias a la ayuda económica otorgada por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, por medio del programa de apoyo a investigadores, pude consultar bibliotecas de otros países de Hispanoamérica, lo cual amplió el acceso a los materiales. En Santiago de Chile, consulté la Biblioteca de la Universidad Católica de Chile; la Biblioteca de la Universidad Católica de Chile: Fondo «Biblioteca del musicólogo Samuel Claro»; la Biblioteca de la Universidad de Chile, y la Biblioteca Nacional de Chile. En Montevideo: la Biblioteca del Museo Nacional de Uruguay, sede Museo Romántico: Fondo Biblioteca del Musicólogo Lauro Ayestarán; la Hemeroteca Museo Nacional de Uruguay; la Biblioteca Nacional de Uruguay, y la Biblioteca particular de los musicólogos Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaidis. En Buenos Aires, consulté la Biblioteca de la Universidad de Buenos Aires; el Fondo del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, adscrito a la Universidad Católica de Argentina; la Biblioteca del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega; la Biblioteca Nacional de Argentina, y la Biblioteca de la Universidad Católica de Argentina.

Esta publicación es básicamente mi monografía de grado presentada en el Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, con la cual obtuve el título de Historiadora en el 2005. La presente versión contiene algunas notas de pie de página y líneas que complementan el texto original, gracias a las oportunidades de consulta que he tenido en los últimos años.

Como becaria de la Fundación Carolina en el 2008 participé en el Curso de Musicología para la Protección y Difusión del Patrimonio Artístico Iberoamericano, impartido por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Gracias a esta experiencia pude acercarme al estado actual de la musicología española y consultar la Biblioteca Nacional de Madrid, la Biblioteca de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) y la Biblioteca del mencionado Real Conservatorio de Madrid, en donde encontré materiales de gran utilidad.

Con el apoyo de la beca otorgada por el gobierno brasileño a través de su Programa para Estudiantes Extranjeros PEC-PG, en la actualidad estoy cursando la Maestría en Historia Social en la Universidad de São Paulo, hecho que me ha permitido consultar la Biblioteca del Instituto de Estudios Brasileños (IEB) y tener acceso a una serie de documentos provechosos para este trabajo. En esta universidad también he podido contrastar los planteamientos presentados en mi escrito con algunas ideas de la historiografía musical brasileña y percibir que su comparación con el caso hispanoamericano amerita una investigación más profunda, ya que, en términos generales, los lineamientos brasileños tienden hacia la misma dirección, pero con particularidades interesantísimas que enriquecen el debate historiográfico. Llegar a esta observación no habría sido posible sin las enseñanzas de mi orientador en la Universidad de São Paulo, el profesor José Vinci de Moraes y su curso História, memória e música popular: dilemas, impasses e possibilidades de construção do conhecimento histórico, impartido en el 2009.



## 1. Estado actual de la historiografía musical hispanoamericana

**PUEDE CONSIDERARSE APRESURADO HABLAR** de una historiografía musical hispanoamericana cuando ni siquiera se puede estar muy seguro de que exista una tradición historiográfica sobre la producción histórica general. No se ha trabajado a profundidad en una historia intelectual actualizada de Latinoamérica que dibuje las corrientes de pensamiento comunes al continente, ni se han enunciado con seguridad los cambios y permanencias que han sustentado en la mediana duración la producción intelectual de las personas relacionadas con el continente americano. Por lo tanto, antes de hablar de historiografía musical, hay que llamar la atención sobre el desarrollo inicial de los estudios historiográficos y de la historia intelectual que, rompiendo fronteras nacionales, proponen una lectura de la producción histórica hispanoamericana como unidad<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Se suelen hacer análisis historiográficos muy interesantes a nivel nacional como, por ejemplo, *El nuevo pasado mexicano* de Enrique Florescano (1991), la *Historia de la historiografía costarricense (1821-1940)* de Juan Rafael Quesada Camacho (2002), *La historia y los historiadores en el Perú* de Manuel Burga (2005), o *La historiografía argentina en el siglo XX*, compilada por Fernando Devoto (2006). Sin embargo, cuando se ha

Teniendo en cuenta el ambiente historiográfico descrito, uso el término historiografía musical hispanoamericana para referirme a una serie de pequeños trabajos que por breves momentos se han detenido en la materia, siendo mayores los vacíos que los logros alcanzados hasta el momento. Es notoria la inexistencia de análisis minuciosos y profundos que, tras el estudio de una bibliografía amplia y representativa del continente, se dediquen a pensar cómo se ha desarrollado la historia de la música, cuáles han sido sus tendencias y qué corrientes humanísticas la han influido; que identifique las continuidades y cambios que han caracterizado el quehacer histórico-musical y que ponga en relación las tendencias historiográficas trazadas con la historia intelectual occidental. Por este motivo, en este capítulo busco hacer una exposición de todos los trabajos que de una u otra forma sustentan un pensamiento historiográfico-musical para el caso hispanoamericano, y dejaré de lado textos como el publicado en 1989 bajo el título *Musicología en Latinoamérica*, pues, pese al sugestivo título, se trata de una selección de capítulos de libros ya publicados sobre temas específicos, sin que haya cuestionamientos sobre el estado, la historia o la filosofía de la musicología como disciplina<sup>2</sup>. El objetivo de este capítulo es, entonces, hacer un esbozo del estado en que se encuentra la historiografía musical en Hispanoamérica con el fin de conocer

---

intentado pensar la historiografía a nivel continental, son los trabajos sobre temas particulares de la historia los que han roto los límites patrios, pues, por lo general, algunos textos como *Manual de historiografía hispanoamericana contemporánea* de Edberto Óscar Acevedo (1992) y *Siete ensayos de historiografía* (1995), recopilados por Marco Palacios, mantienen los límites políticos y hacen una sumatoria de los casos particulares. En un ambiente como el descrito es natural que textos como el de Germán Colmenares, *Convenciones contra la cultura*, resulte significativo gracias a su propuesta transnacional, y que se continúen usando textos como los de Leopoldo Zea (1912) y Pedro Hernández Ureña (1884-1946), donde no se analiza con profundidad la segunda mitad del siglo XX.

- 2 La edición, prólogo y notas de este libro fueron elaborados por Zoila Gómez. En estos espacios la autora tampoco planteó ningún tipo de lineamiento historiográfico.

cuándo y cómo se ha trabajado este tema y enmarcar el presente escrito en relación con análisis y postulados anteriores.

Organicé la producción identificada en dos categorías: estudios generales y estudios particulares. Con ello quiero diferenciar los escritos que se han acercado al tema a nivel continental, y que han propuesto algunos lineamientos extensivos, de los trabajos que se han centrado en problemas específicos, tales como el estado de la musicología en un país particular, los escritos biográficos que retomaron la vida y producción de un investigador y los trabajos sobre áreas particulares del conocimiento musicológico. En su mayoría, los análisis contruidos por estos trabajos se han preocupado por identificar las circunstancias en que se produjeron los escritos histórico-musicales, quiénes fueron los autores, en qué países y qué instituciones los han apoyado, y muy pocos autores han hecho estudios que examinen los discursos en busca de los mecanismos de producción de ese conocimiento.

Otro problema ausente en el incipiente debate historiográfico, salvo tres excepciones, es la pregunta por el vínculo que han guardado en nuestro contexto la musicología y la historia a través de la producción del conocimiento histórico-musical, pues, como anunciaba en la introducción, estos discursos se han construido algunas veces influenciados por la historia y, la mayoría de las veces, muy cercanos a la musicología. La ausencia de esta pregunta se relaciona con que los investigadores, quienes han formulado planteamientos de corte historiográfico, pertenecen a la tradición musicológica y han asumido, de manera tácita, que la «naturaleza» de la musicología es su interés por la historia de la música y que, por lo tanto, las herramientas que ella ofrece son suficientes. La falta de formación en la disciplina histórica de los musicólogos les ha impedido reconocer que los planteamientos y métodos históricos de la musicología no son exclusivos de ella, sino que provienen de los desarrollos de la disciplina histórica.

Los trabajos de historiografía musical que mencionaré tienen una tipología que ha cambiado en el transcurso del tiempo. La producción sobre historiografía musical se inició a mediados del siglo xx bajo cierta influencia del trabajo de Warren Dwight Allen, ti-

tulado *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600-1960* ([1939] 1962), y aunque no fue un texto muy difundido en nuestro medio, motivó la aparición de dos escritos iniciales, uno elaborado por Leopoldo Hurtado en 1951 y otro por Robert Stevenson en 1970. A partir de la década de los años sesenta, aparecieron otros escritos que se preocupaban por trazar los lineamientos del desarrollo del conocimiento musicológico local para darle legitimidad a un saber nuevo en el medio hispanoamericano. Entre este tipo de trabajos se pueden mencionar los escritos del musicólogo chileno Samuel Claro Valdés. Y el tercer, y más reciente tipo de historiografía musical que se ha realizado busca polemizar frente a la manera como se ha desarrollado el conocimiento histórico-musical recurriendo al revisionismo, de lo cual son ejemplos los escritos de Egberto Bermúdez, Gerard Béhague, Bernardo Illari y Juan Pablo González, y recientemente de Leonardo Waiman y Alejandro Vera, a los que nos referiremos en detalle más adelante.

### 1.1. Trabajos generales

El libro de Warren Dwight Allen, al que ya me he referido, se publicó en 1939, y fue aumentado y reeditado en 1962<sup>3</sup>. Aunque la obra de Allen no estudia las historias producidas sobre América Latina, es un texto importante para la historiografía musical por el tipo de interrogantes que plantea y por el manejo de fuentes que lo sustenta. Allen se pregunta qué ha sido considerado a través del tiempo como una historia de la música, sus características y los cambios filosóficos que las han construido. Para responder sus interrogantes, el autor tomó 317 historias de la música europea, desde la que él consideró como la primera (1594) hasta la década de 1960, e hilvanó los trabajos a través del análisis de cuatro problemas: los orígenes y las ideas de evolución, desarrollo y progreso.

Sobre la historiografía de América Latina, en 1951 fue publicado por la *Revista Musical Chilena* el artículo «Apuntes sobre

---

3 He consultado esta segunda edición, que incluye un anexo con comentarios sobre las historias de la música publicadas entre 1939, año de su primera edición, y 1962.

historiografía musical», del crítico musical argentino Leopoldo Hurtado<sup>4</sup>. El escrito de Hurtado es una copia defectuosa del análisis que Allen construyó para las historias europeas, pues no sólo tergiversó la argumentación del estadounidense, sino que generalizó el modelo. La ligereza con que Hurtado retomó a Allen lleva a inexactitudes<sup>5</sup>, y, desafortunadamente, sus afirmaciones no están sustentadas con notas bibliográficas ni referencias a trabajos concretos, lo cual hace más imprecisos sus postulados. No obstante, es rescatable del artículo de Hurtado el hecho de ser el primero en llamar la atención sobre la importancia del estudio de la historiografía musical —como él la denominó—.

En 1970 se publicó la conferencia que Robert Stevenson dictó en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos en 1969 bajo el título de *Philosophies of Music History*. Stevenson cita a Allen para hacer una reflexión introductoria afirmando que el libro de dicho autor es un sumario en orden cronológico de las «ideas y convicciones» de los historiadores representativos de la música europea, y asegura que para la historiografía americana es más útil solucionar siete preguntas cuyas respuestas darán una visión precisa del desarrollo de los estudios históricos sobre música (Stevenson, 1970: 1).

Lo interesante del artículo de Stevenson son las siete preguntas que sugiere, pues aunque no da respuestas exhaustivas, sus interrogantes trazan una guía de análisis que —contrario a lo que afirma el autor— no es muy diferente a la ya propuesta por Warren D. Allen. Los cuestionamientos que Stevenson plantea se pueden enumerar así:

1. ¿Dónde siente un historiador que comienza y termina la música en su especialidad?
2. Fuera de las experiencias musicales totales, ¿qué facetas interesan al historiador como problemas dignos de narrar en su libro?

---

4 Este escrito hace parte de su libro *Introducción a la estética de la música*, publicado el mismo año.

5 Entre otras, Hurtado afirma que la cuestión de los orígenes y el término evolución en la historiografía latinoamericana «están hoy muy venidos a menos» (Hurtado, 1951: 19), a pesar de que las décadas de los años cuarenta y cincuenta fueron prolíficas en textos donde persistieron estos enfoques.

3. ¿Qué criterios determinantes del valor musical acepta el autor y por qué?

4. ¿Qué tan importantes considera el historiador las fuentes primarias y primeras ediciones, en oposición a las simples fuentes secundarias?

5. ¿Qué tipo de público imagina el historiador? ¿Uno con conocimientos musicales o un público más amplio?

6. ¿Tiene el historiador una percepción teleológica del desarrollo musical o, en otras palabras, concibe éste la historia de la música americana en un movimiento hacia una meta reconocible?

7. Si es así, ¿se cree que se avanza hacia algo mejor o superior a lo que lo precede?<sup>6</sup>

Cuando Stevenson pregunta sobre cuál es el lugar donde el historiador «siente» que empieza la historia de la música, no hace otra cosa más que remontarse nuevamente al problema de los orígenes, mencionado por Allen. Detrás de la necesidad de conocer el límite temporal que adjudica el historiador a su historia está la idea de que con ello se ubica el inicio que, para el investigador, tiene la música y, por lo tanto, su historia. De ser así, a esta pregunta se darán respuestas del tipo de las encontradas por Allen: el origen de la música en la historia se ha explicado en el origen divino, el mundo de los números, la imitación de la naturaleza, las emociones del alma, el talento o genio individual, la conciencia nacional, el impulso religioso y el instinto (Allen, [1939] 1962: 215-216)<sup>7</sup>.

---

6 «Where does a specific historian feel that music in his area begins and ends? Out of the total music experience in his area, what facets appeal to the historian in question as worthy of chronicle in his book? What criteria for determining musical value does the historian accept, and why? How important does the historian consider primary documents and original editions to be, as opposed to merely secondary sources? What kind of public does the historian envision –one of musical cognoscenti or a broad lay public? Is the historian teleologically minded, or, in the other words, does he envision American music history as moving forward to some recognizable goal? If so, is the goal toward which history leads understood to be always higher and better than anything that has preceded it?» (Stevenson, 1970: 2).

7 Stevenson encuentra que en las historias de la música sobre Estados Unidos

Igual sucede con la sexta y séptima pregunta. Cuando Stevenson llama la atención sobre el posible enfoque teleológico de la narración y el desarrollo hacia algo superior, ¿no se está refiriendo al problema del desarrollo, progreso y evolución en las historias de la música, también trabajado por Allen?

Los tres problemas mencionados por Stevenson forman parte de las premisas que caracterizaron la historia positivista: los orígenes, el progreso y la cronología. Este mismo enfoque se encuentra en la tercera pregunta referente a los juicios de valor del investigador, pues se nota tras bambalinas la preocupación por la intromisión emotiva, debida o no, del historiador en su relato o por la capacidad de desaparecer tras los hechos que narra, preocupación propia de la historiografía positivista.

También la cuarta pregunta, y su referencia al papel que desempeñan las fuentes primarias y secundarias, nos recuerdan la importancia que dio la historia positivista al documento. De manera más amplia, la pregunta de Stevenson traduce la preocupación historiográfica general por cuáles han sido las fuentes usadas a través del tiempo para la construcción del conocimiento histórico. De igual manera, cuando Stevenson examina qué considera el historiador digno de narrar y qué no, nos remite a otro de los grandes interrogantes de la historiografía general: ¿qué construye el relato histórico? Y, por consiguiente, ¿qué es un hecho en historia?

Para finalizar, la quinta incógnita sobre el tipo de auditorio al que se dirige el historiador hace parte del problema presente en la historia musical cuando debe elegir entre un análisis musical, pensado para músicos lectores, o los análisis históricos, pensados para lectores provenientes de las ciencias humanas<sup>8</sup>.

---

todo ha empezado con la llegada del hombre blanco y que tal límite no es causado por carencias documentales, sino porque sus historiadores no tienen una perspectiva más profunda. A diferencia de lo anterior, están las historias de la música sobre la región latinoamericana, en la mayoría de las cuales todo se inicia con la música indígena prehispánica.

- 8 Egberto Bermúdez hizo un análisis del escrito de Robert Stevenson *Philosophies in American Music History* y resaltó también con explicaciones adicionales la fuerte influencia positivista que existe

En 1959, 1972 y 1992 se publicaron tres artículos con un carácter historiográfico diferente a los ya mencionados. «Panorama de la musicología latinoamericana» (1959), del argentino Daniel Devoto, radicado en Francia; «The Present State and Potencial of Music Research in Latin America» (1972), del brasileño Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, y «Los grandes gestores de la musicología latinoamericana contemporánea» (1992), de Samuel Claro Valdés. El texto de Daniel Devoto hace un inventario minucioso de textos que hasta la fecha habían tratado sobre la producción musical académica y folclórica de países hispanoamericanos y concluye que aquellos países que han tenido un desarrollo musical más notorio son los que poseen trabajos musicológicos de mayor envergadura. Por su parte, los dos escritos de Corrêa y Valdés muestran el desarrollo que la musicología ha tenido en Latinoamérica usando un tono legitimador de su labor y documentando sus adelantos. Estos dos artículos se componen de pequeñas reseñas de los textos que sus autores consideraron determinantes y de menciones a instituciones y revistas relacionadas con la materia. Conviene resaltar que la selección del material enumerado por Corrêa y Valdés evidencia el hecho de que, desde su llegada a la América Hispana, la musicología se ha preocupado por desarrollar las investigaciones de corte histórico, lo cual significa que, hablando en términos musicológicos, la rama más desarrollada ha sido la musicología histórica, a diferencia de la musicología sistemática de la que no se habla en ninguno de los artículos citados<sup>9</sup>.

---

tras la argumentación de Stevenson. Véase Bermúdez, 1982.

- 9 Durante muchos años, la musicología se ha dividido en musicología histórica y musicología sistemática. En 1770, Nicolas Etienne Framery dividió el conocimiento musical en tres grandes ramas: acústica, práctica e histórica, dando cierta especificidad a cada una. En 1792, Johann Nikolaus Forkel hizo una bibliografía con los libros musicales que circulaban en su época y los clasificó entre literatura de historia de la música y literatura de la teoría y la práctica, siguiendo la anterior división entre lo temporal y lo práctico. Más tarde, en 1885, Guido Adler en su libro *Unfag, Methode und Ziel der Musikwissenschaft (Propósito, método y objetivos de la musicología)* dividió el estudio musicológico nuevamente en dos grandes ramas: la musicología sistemática y la musicología histórica.

Del enfoque historiográfico que presenta Corrêa, debemos destacar que es el primero que considera importante, además de los textos publicados, otros medios de difusión del conocimiento, como las instituciones de enseñanza y los organismos que han girado en torno a la musicología y, también que introduce en su balance productos de la investigación histórica diferentes de los textos de síntesis, como son la edición de partituras, los catálogos de archivos y las grabaciones. Aunque no comparto de manera global la valorización que hace Corrêa de algunos textos<sup>10</sup>, entiendo que su artículo fue escrito en una de las más prometedoras décadas para la musicología en nuestro continente, cuando el proceso de institucionalización tomaba fuerza, como él mismo lo ilustra.

El artículo de Samuel Claro Valdés coincide con el de Corrêa en ciertos autores, sin embargo, Claro aumenta la lista con las investigaciones realizadas en los veinte años que separan los dos escritos. Claro Valdés hace el barrido de los trabajos escritos en los diferentes países latinoamericanos (Venezuela, México, Cuba, Argentina, Colombia, Uruguay, Perú, Chile) y los investigadores estadounidenses interesados en esta región, y centra su atención en comunicar quiénes, dónde y cómo estaban haciendo la musicología sobre Latinoamérica en 1992, con el fin último de demostrar la importancia y sustento que la musicología había alcanzado en el continente, e ilustrar la legitimidad de la que gozaba.

El artículo de Samuel Claro Valdés aporta al estudio de la historiografía musical un esbozo de periodización que fue precisado por la autora argentina Carmen García Muñoz en su artículo «Formación de musicólogos: la formación del investigador y su

---

Desde entonces, y hasta nuestros días, la musicología ha mantenido esta dicotomía entre lo histórico y lo no histórico (Duckles, 1980).

- 10 Corrêa consideró a los cronistas como los primeros etnomusicólogos gracias a sus observaciones sobre la música de los indígenas durante la Colonia (Correa, 1972: 251), pero en mi opinión esta sugerencia resulta ser anacrónica puesto que el término etnomusicología empezó a usarse sólo hasta 1950. También me llama la atención las muy escasas menciones al trabajo adelantado por Robert Stevenson, quien ya en 1972 se identificaba como uno de los más fecundos investigadores en musicología latinoamericana.

entorno» (1993). Claro Valdés alcanza a identificar cuatro grandes momentos de la literatura musical: los trabajos de los cronistas y la literatura sobre teoría musical escrita en la Colonia; un periodo medio con «los primeros y meritorios ensayos literato-musicales» (Claro, 1992: 67); un tercer momento distinguido por el acopio de fuentes documentales y un último periodo caracterizado por una nueva generación con formación musicológica.

García Muñoz, por su parte, propuso caracterizar la primera etapa por la formación de archivos eclesiásticos durante la colonia, la fundación de conservatorios y academias de música, y la publicación de partituras en el siglo XIX. La segunda etapa está conformada por «los ensayos y libros que van apareciendo en la literatura y en el campo de la tradición oral, y las obras musicales» (García, 1993: 30). La tercera etapa está determinada por «una serie de acontecimientos de singular trascendencia» (García, 1993: 30) como la fundación de institutos por Carlos Vega y Francisco Curt Lange y el descubrimiento de documentación novedosa sobre el periodo colonial. La cuarta etapa consiste en la incorporación de la musicología en los estudios universitarios y la edición de publicaciones periódicas especializadas. Finalmente, la quinta y última etapa se inicia con la concreción de las tareas para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, publicado entre 1999 y 2000<sup>11</sup>.

Mi propuesta de periodización difiere de las hechas por Claro Valdés y García Muñoz. En primer lugar, diferencio dos tipos de periodización: una dada por el proceso de institucionalización del saber histórico-musical, para el cual la llegada de la musicología en la década de los sesenta significó importantes logros y, por otra parte, una periodización construida a partir del análisis de los elementos epistemológicos de los textos, concluyendo que se puede

---

11 «a) la primera —por ahora— la damos en un bloque, pero debe dividirse en dos grandes grupos: los siglos coloniales y las décadas iniciales de las naciones independientes. b) la segunda desde 1880 a 1930. c) la tercera de 1930 a 1960. d) la cuarta del 1960 a 1990. e) la quinta a partir de 1990. (los años no marcan un límite fijo, existe una cierta elasticidad pre- y post-entre los límites establecidos)» (García, 1993: 29).

observar un cambio hacia la década de 1980, cuando empezaron a aparecer fracturas en el paradigma epistemológico.

No considero prudente incluir la literatura musical producida en los siglos XVI, XVII y XVIII como parte del mismo proceso. Aunque los primeros escritos conocidos con descripciones musicales datan de los tiempos de la Conquista y la Colonia, no considero que estos relatos puedan ser tomados como las primeras historias de la música —y mucho menos como trabajos musicológicos—, pues, por encima de los ricos datos que entregan al lector, sabemos que la principal intención de estos observadores no fue historiar la actividad musical, pues nunca aseguraron estar escribiendo una historia de la música, sino que mencionaron lo musical como parte del paisaje. Por este motivo, prefiero ubicar el inicio de las historias de la música en el siglo XIX, representado por los primeros trabajos que tuvieron la intención explícita de hacer un relato histórico-musical que relacionara por medio de un hilo de tiempo prácticas musicales del pasado.

Continuando con los trabajos de corte historiográfico, el musicólogo colombiano Egberto Bermúdez escribió en 1982 una conferencia, publicada en 2002 con el título «La musicología y la investigación en los archivos musicales». En este escrito el autor se aleja de los ejercicios historiográficos anteriormente citados y cuestiona, desde un punto de vista crítico, la práctica que para la década de los años ochenta adelantaba la musicología en Latinoamérica. Bermúdez se pregunta por cuál es la especificidad que encierra la musicología histórica: «¿qué se entiende por musicología?, ¿qué significa el uso del adjetivo “histórico”?», ¿qué tiene todo esto que ver con hacer “historias de la música”», a lo cual agrega,

[Adler] considera la Historia de la Música como casi un sinónimo de la que de ahí en adelante se llamaría Musicología Histórica [...] desde entonces y en la medida en que la práctica musicológica se hace más y más especializada, en la discusión conceptual —cuando la hay— se tiende a definir sus objetivos de forma cada vez más general y vaga, dejando de lado la reflexión sobre el concepto de Historia de la Música, el cual se cree ingenuamente, se explica por sí mismo. (Bermúdez, [1982] 2004)

El escrito de Bermúdez ilustra cómo estas preguntas no han tenido una respuesta satisfactoria por parte de los investigadores latinoamericanos y termina diciendo: «¿Conclusiones? Ninguna. [...] La discusión en el marco de un evento como este debe proporcionarnos alguna respuesta» (Bermúdez, [1982] 2004).

Los interrogantes que planteaba el autor, hace treinta años, no se han vuelto a tratar de manera explícita, y las veces que han sido sugeridos, las respuestas han sido evasivas, por lo tanto continúan siendo preocupaciones sin solución. En el discurso de incorporación de Samuel Claro Valdés como académico de número de la Academia Chilena de la Historia, titulado «La musicología y la historia. Una perspectiva de colaboración científica», el autor relacionó estas dos áreas a través de su interés común en estudiar a los hombres. Claro afirmó que: «Historia y Musicología son [...] disciplinas que se complementan para la correcta interpretación del camino cultural que ha seguido la humanidad en el trascurso de los siglos» (Claro, 1973: 60) y, por lo tanto, el diálogo interdisciplinario las beneficiaría, ya que: «En el estudio de la historia, el musicólogo obtendrá un rico caudal de informaciones sobre la música interpretada en el pasado. Con el concurso de la musicología, en cambio, el historiador obtendrá nueva magnitud en su recreación de la vida y costumbres del hombre del pasado» (Claro, 1973: 62). En este escrito, vemos cómo el autor se preocupó por relacionar dos disciplinas cuyas especificidades y diferencias no eran claras, tal y como lo planteó Bermúdez, unos años después, en 1982.

Un caso similar al anterior es el artículo «De la historia de la música a la historia cultural de la música» (2002), del musicólogo e historiador venezolano Fidel Rodríguez, quien plantea el tema y busca reconciliar los métodos históricos y musicológicos, pero quien en mi opinión no llega a ninguna propuesta concreta, porque intenta vincular los estudios de Norbert Elias a la historia de la música y se queda en la explicación de los trabajos de dicho autor.

Dentro de los trabajos de corte historiográfico es importante hacer mención de obras de referencia que se preocuparon por recopilar bibliografía escrita sobre música del continente americano. En 1945 se publicó *Guide to Latin American Music*, de Gilbert

Chase, después reeditado y aumentado en 1962 con los textos impresos entre 1943 y 1960 bajo el título *A Guide to Latin American Music*. Este libro es una herramienta bibliográfica fundamental para conocer los trabajos hechos en la primera mitad del siglo xx con útiles índices y pequeños comentarios bibliográficos y de contenido a cada obra. Chase organiza el material por países y presenta de cada uno bibliografías, obras generales, música colonial, biografías, crítica y análisis, ópera, época contemporánea, nacionalismo, folclor y miscelánea. También son útiles otras publicaciones como la hecha en la *Revista Musical Chilena*, en sus dos entregas, correspondientes a 1992, de la primera parte del proyecto Bibliografía Musicológica Latinoamericana, dirigido por Gerardo V. Huseby e iniciado en 1988 (Huseby, 1993: 60-64); ésta es una bibliografía comentada que resulta muy útil para actualizar las referencias anotadas en el libro de Chase.

Existen otras bibliografías hechas en algunos países que ayudan a profundizar en su producción nacional. Ejemplos de estos trabajos son el libro en dos tomos de Gabriel Saldivar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía* (1992), publicado después de su muerte con una recopilación de bibliografía musical mexicana desde el siglo xvi donde no sólo se incluyen textos históricos, sino también teóricos, periodísticos y de folclor. Otros ejemplos son la bibliografía hecha por Annie Figueroa de Thompson, *Bibliografía anotada sobre la música en Puerto Rico* (1977) y la *Contribución a la bibliografía de la música en Colombia* (1973), recopilada por Carmen Ortega Ricaurte.

Como hemos ilustrado, la incipiente historiografía musical hispanoamericana no ha hecho planteamientos de fondo sobre la manera en que se construyen los discursos histórico-musicales. Si bien es cierto que Bermúdez en 1982 lanzó preguntas básicas sobre el tema y planteó una serie de problemas que apuntaban hacia una discusión de corte epistemológico, este debate aún no se ha dado en nuestro medio. Por otra parte, los otros trabajos que han pensado en la producción histórico-musical no han pasado de ser inventarios, unos más exhaustivos que otros, de las publicaciones más conocidas, los investigadores más representativos y las insti-

tuciones más activas. En el apartado siguiente nos detendremos en trabajos que también han hecho este mismo ejercicio sobre una pregunta más específica y, aunque sus resultados no se diferencian de los hasta aquí enunciados, sirven a manera de lente de aumento para ver algunas dinámicas particulares relacionadas con la generación de discursos histórico-musicales.

## 1.2. Trabajos específicos

### 1.2.1. Sobre países

Los textos centrados en el desarrollo de la musicología en un país particular fueron elaborados siguiendo el proceso de institucionalización que había iniciado este saber, por este motivo priman en ellos las menciones a instituciones, actos públicos, investigadores, publicaciones y enseñanza, ya que su principal interés fue ilustrar el lugar que la nueva disciplina musicológica estaba ganando en el medio intelectual. El mejor ejemplo de esta motivación es la publicación en 1948 del escrito más temprano al respecto, titulado *La escuela musicológica argentina*, elaborado por Julio Viggiano en donde se hace

una breve reseña de la organización y una somera exposición del método de investigación e interpretación de la Escuela musicológica argentina fundada por Carlos Vega [...], una descripción de la organización y actividad del Gabinete de Musicología del Instituto de Arqueología, Lingüística y *folklore* “Dr. Pablo Cabrera” de la Universidad Nacional de Córdoba. (Viggiano, 1948: 1)

Como se deja entrever en el párrafo anterior, el escrito de Viggiano nos sirve para ilustrar la manera en que la institucionalización incipiente que vivía el saber histórico-musical en Argentina motivó al director de uno de sus institutos a escribir un texto bajo un título tan sugerente, pero que, en realidad, no hace referencia al desarrollo de una disciplina, tal como su título parecería indicar.

Cuarenta años después, la *Revista Musical de Venezuela*, dirigida por Francisco Curt Lange, se propuso publicar estudios que contuvieran «información concreta sobre la génesis de la musicología

logía en los países latinoamericanos» (Bustos, 1988: 145), iniciando así una labor de recuperación de la historia institucional de los estudios musicológicos.

El primer escrito publicado bajo este propósito fue el artículo de Raquel Bustos titulado «La musicología en Chile» (1988), donde efectivamente la autora puso en blanco y negro el proceso que ha seguido esta disciplina, no a través de sus productos académicos, sino de los medios de divulgación y reproducción que ha usado, es decir, a través de las instituciones preocupadas por la investigación musical desde la fundación de la Sociedad Bach en 1924 hasta el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile; también menciona las facultades y universidades interesadas en ofrecer formación musicológica, a sus egresados y directores, y las revistas y principales trabajos publicados.

La iniciativa del director de la *Revista Musical de Venezuela* de publicar historias de la musicología finalizó al año siguiente con la publicación de dos artículos referentes a Brasil y Venezuela, los cuales realmente fueron conferencias dadas por Gerard Béhague y José Peñín, respectivamente, en Caracas, en 1989. El artículo sobre Brasil es sólo un conjunto de notas esquemáticas de las ideas principales mencionadas por Béhague en el primer día de su conferencia; el artículo de José Peñín es una transcripción de la conferencia sin trabajo de edición ni notas bibliográficas. Peñín inicia con referencias a los trabajos más sobresalientes y finaliza con anotaciones sobre la importancia de recuperar y organizar los archivos musicales, pues reconoce que en esta labor yace gran parte de los adelantos de la musicología venezolana.

Aparte del intento de la *Revista Musical de Venezuela* por escribir la historia de la musicología latinoamericana, se publicaron otros trabajos que no se centran en el proceso de institucionalización, sino que retoman la producción intelectual e intentan organizarla en un relato descriptivo. En 1972, Pola Suárez presentó una tesis de cinco volúmenes para optar al título de doctorado en Musicología de la Universidad Católica de Argentina, titulada *Antecedentes de la musicología en la Argentina; documentación y exégesis*. De este trabajo la autora publicó luego tres artículos que resumían

algunos apartados en relación con la producción musicográfica — como ella la llamó— del siglo XIX, donde recopiló escritos de corte histórico, de crítica musical y textos de teoría y enseñanza musical elaborados por argentinos<sup>12</sup>.

En el año 2000 se publicó el trabajo de Yarelis Domínguez titulado *Caminos de la musicología cubana*, donde la autora resume los enfoques y aportes de los trabajos considerados por ella como los más representativos del pensamiento musicológico cubano, empezando por los periódicos musicales decimonónicos hasta la obra de Argeliers León a mediados del siglo XX. Llama la atención la identificación clara que hace la autora de dos tipos de trabajos musicológicos: la historiografía y la crítica musical, entendiendo por la primera toda la producción de historias de la música realizadas en la isla y haciendo eco de la división entre musicología histórica y musicología sistemática.

Para finalizar es importante hacer mención del artículo de Robert Stevenson titulado «Musicología mexicana, 1980». Allí el autor toma la obra de Gabriel Saldivar y hace un recorrido por sus aportes a la musicología mexicana, resaltando las labores de transcripción y grabación del repertorio colonial, tema en el que trabajó Saldivar gran parte de su vida. A través de este pequeño trabajo bibliográfico, Stevenson logra presentar un panorama general del desarrollo que venía teniendo la musicología en México, pues relaciona los aportes hechos por Saldivar con el ambiente que vivía la musicología en el país.

Los artículos sobre países específicos son importantes para este trabajo porque por medio de ellos se puede identificar el grado de institucionalización del saber histórico-musical particular de cada zona. Además, es posible especificar ciertas diferencias en los contextos en que se ha producido el conocimiento, ver con mayor detalle las dinámicas en que sus autores se movieron, y, finalmente, corroborar cómo la producción académica de un saber está condicionada por el entorno social en que se desenvuelve, tal como lo había planteado Michel de Certeau (Certeau, 1985: 28).

---

<sup>12</sup> Véase Suárez, 1982; 1983; 1986.

### 1.2.2. Sobre autores

Los escritos biográficos retomaron la vida de investigadores cuya obra era considerada paradigmática en sus países. Algunos escritos se limitaron a hacer discursos apologéticos de la labor del investigador, como, por ejemplo, los escritos sobre el uruguayo Lauro Ayestarán y el venezolano Juan Bautista Plaza después de sus fallecimientos. En estos, sus biógrafos se ocuparon de relatar anécdotas de sus vidas y realzar los rasgos de la personalidad sin preocuparse por presentar una visión de sus obras<sup>13</sup>. No obstante, trabajos como estos son útiles porque ponen a la mano datos como la formación, los escritos, los viajes, los contactos, las fechas y la iconografía del personaje reseñado<sup>14</sup>.

Por otra parte, están las biografías interesadas en estudiar los aportes hechos por un investigador a la historia musical, y cuyo trabajo, al igual que en el caso de las biografías apologéticas, es considerado paradigmático en su medio. El investigador más veces reseñado en este grupo de trabajos es el estadounidense Robert Stevenson, y aunque sólo uno de los artículos revisa parte de su producción, los otros autores retoman, para enaltecer al investigador, el amplio número de títulos escritos por Stevenson, su presencia y notoriedad en las instituciones del saber histórico y su vida dedicada a la labor musicológica<sup>15</sup>. El escrito al que me refiero, el único que ha mirado con cierto detenimiento la producción de Stevenson, es el artículo de Samuel Claro Valdés titulado «Veinticinco años de labor iberoamericana del doctor Robert Stevenson» (1977). Allí presenté

---

13 Ejemplo de este tipo de escrito son los publicados por Soriano, 1967 y Nicosi, 1994, sobre Lauro Ayestarán; y Castillo, 1985 y Plaza, 1981, sobre Juan Bautista Plaza.

14 Además de los trabajos examinados, existen artículos sobre otros autores como Carlos Vega (Chase, 1967); Andrés Pardo Tovar (Stevenson, 1972); Eugenio Pereira Salas (Claro, 1980) y Jesús C. Romero (Stevenson, 1996). Todos estos artículos fueron escritos poco tiempo después de que los investigadores fallecieron.

15 Sobre la obra de Robert Stevenson se han publicado muchos escritos que han reconstruido su bibliografía, que han hecho apuntes sobre su vida y que lo han entrevistado. Véase: Merino, 1985; Pulido, 1989; Brothers, 1996; Clark, 1996; Koegel, 1996; Kuss, 1996; Pérez y Miranda, 1996; Robles, 1996.

breves reseñas de los trabajos de Stevenson sobre transcripción y edición de partituras de música colonial, con lo cual Claro Valdés enunció el cambio que los trabajos de este tipo estaban ocasionando, porque al crecer el número de partituras transcritas puestas al alcance de los músicos, se revivía un repertorio ya olvidado.

Otro investigador reseñado con cierta frecuencia, específicamente en Chile, es el historiador Eugenio Pereira Salas. En 1979, Luis Merino hizo un interesante acercamiento a la historia musical chilena mediante un trabajo principalmente biográfico que junta las labores realizadas por Pereira Salas en relación con la actividad musical chilena, con su formación en historia, su cercanía con la música, sus artículos, libros, reseñas y los comentarios que en su momento produjeron los trabajos del investigador<sup>16</sup>. Es un buen escrito introductorio a la obra de un prolífico investigador, sin embargo, Merino no logró identificar las corrientes historiográficas que influyeron en Pereira Salas y, tal vez por falta de elementos comparativos, el autor no percibió la importancia que tuvieron los estudios de Pereira Salas en Francia como alumno de Charles Seignobos y por lo tanto no reconoció el énfasis positivista que tienen sus trabajos.

Luis Merino también escribió una completa biografía de otra de las grandes figuras de la musicología latinoamericana, Francisco Curt Lange. Aunque Merino no entra a analizar los enfoques epistemológicos del musicólogo, el aporte de su escrito está en la traza de los acontecimientos y publicaciones que giraron en torno a Lange durante su vida y en la pormenorizada información que ofrece sobre esta gran figura (Merino, 1998).

Por último, Egberto Bermúdez publicó en 1985 un artículo titulado «Historia de la música vs. historias de los músicos» en la *Revista de la Universidad Nacional de Colombia*, en el cual plantea la presencia del positivismo en las historias de la música, ejemplificada en la obra de José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la*

---

16 El artículo en el que nos basamos fue publicado en la *Revista Musical Chilena* en 1979. Posteriormente, con la publicación del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, la entrada para «Pereira Salas, Eugenio» fue encargada a Luis Merino, quien editó para este fin una versión resumida de su artículo de 1979.

*música en Colombia*. El escrito de Bermúdez es hasta el momento el único hallado que hace una vinculación entre la historia musical y la historia general a través del estudio de un trabajo concreto. El autor se refiere a uno de los problemas mayúsculos que identificaba en la historia musical, como fue el influjo de la historia positivista, que centraba su atención en las vidas de músicos y compositores dejando de lado la vinculación con los contextos sociales y culturales en que vivieron.

A excepción del trabajo de Bermúdez, quien no se limita a hacer un trabajo biográfico, sino que realiza un estudio de caso para ilustrar un problema de mayor envergadura, el resto de reseñas biográficas aquí mencionadas y las entradas sobre la vida de los investigadores del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* me permitieron conocer la formación, producción y demás aspectos personales de los autores que han escrito sobre historia musical latinoamericana, para así poder plantear algunos enunciados sobre la relación saber-individuo-sociedad, que desarrollaré en el tercer capítulo.

### 1.2.3. Sobre áreas temáticas

Desde la década de los noventa la historiografía musical dejó de concentrarse en personajes y áreas geográficas y pasó a trabajar sobre campos específicos de la historiografía musical. Isabel Aretz publicó en 1991 la *Historia de la etnomusicología en América Latina*; Gerard Béhague escribió el capítulo «Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology» en el libro *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology* (2000), editado por Bruno Nettl y Philip Bohlman; Bernardo Illari ganó el Premio de Musicología Samuel Claro con su artículo «Zuola, criollismo, nacionalismo y musicología», y en el 2001, Juan Pablo González publicó en la *Revista Musical Chilena* el artículo «Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos»<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Aparte de estos escritos, existen otros trabajos de menor envergadura, pero ricos en el planteamiento de problemas temáticos, como el de

El trabajo de Isabel Aretz se concentra específicamente en lo que desde 1950 se llamó etnomusicología<sup>18</sup>, y aunque su publicación fue tardía con respecto al momento en que estuvo terminado, el documento fue novedoso para la fecha de su impresión<sup>19</sup>. En él la investigadora divide el tema en dos partes principales: un esbozo sobre los logros de los trabajos etnográficos respecto a la música y una segunda parte en la que se centra en los investigadores, sus trabajos y las instituciones que lo han apoyado o que ellos han creado. Este es un trabajo descriptivo de la historia que tuvo la etnomusicología en Latinoamérica hasta 1980.

A diferencia del libro de Aretz, los artículos de Béhague y de González prefieren centrarse en el análisis de un problema particular concerniente a su campo de estudio y dejar de lado la «crónica historiográfica». Gerard Béhague, por ejemplo, busca señalar algunas ideas que han permeado los trabajos etnomusicológicos a través del tiempo, como el nacionalismo intelectual en búsqueda de lo indígena para construir la identidad de sus países (décadas de los años veinte y treinta), el problema de los orígenes, lo inferior y superior, el énfasis descriptivo, entre otros.

Juan Pablo González, por su parte, se preocupa por mostrar el estudio de la música popular como un campo de estudio individual que requiere de diferentes y variadas herramientas de análisis, muchas veces provenientes de la musicología, la etnomusicología y la historia. Al mismo tiempo este autor se preocupa por conocer y utilizar las reflexiones teóricas que el estudio de la música popular

---

Stevenson, 1996, sobre la música prehispánica; el de Miñana, 2000, sobre los estudios de folclor y etnomusicología, y el de Pérez, 2005, sobre el estudio de la música del periodo colonial.

- 18 «[...] nombre que nuestra ciencia especializada recibe después de 1950, en que el holandés Jaap Kunst estampara por primera vez la palabra *ethno-musicology* en el libro con el cual reseña la historia de la disciplina, mejor conocida hasta entonces con el nombre arbitrario de “musicología comparada” y aún de “musicología de los pueblos exóticos”» (Aretz, 1980: 10).
- 19 Ya en 1980, en la introducción de *Síntesis de la etnomusicología en América Latina*, Isabel Aretz presenta este trabajo como resultado de su libro *Historia de la etnomusicología en América Latina*, el cual anunció que sería publicado en 1984 (Aretz, 1980: 11).

ha generado en Europa y Estados Unidos y subraya las diferencias y semejanzas que él encuentra con el caso latinoamericano.

El artículo de Bernardo Illari «Zuola, criollismo, nacionalismo y musicología» (2000) no toma un área del estudio histórico-musical propiamente dicha, como los dos ejemplos anteriores, sino que hace un análisis sobre la manera en que dos investigadores argentinos entendieron, escribieron y divulgaron la existencia de un grupo de partituras anónimas del siglo XVIII. De esta manera Illari profundiza en un problema específico del conocimiento histórico-musical y demuestra cómo las lecturas de los dos investigadores estuvieron vinculadas con el ambiente nacionalista de la década de los treinta del siglo XX en Argentina.

En el año 2004, se presentó en la XVI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología la ponencia «Cánones musicológicos en la historiografía tradicional de la música colonial en Chile», del chileno Alejandro Vera. En este trabajo Vera se centra en el estudio de la música del periodo colonial y propone que «el menor interés de [Samuel] Claro [Valdés] por la historia musical de la colonia chilena y la escasez de musicólogos interesados en proseguir con esta línea de investigación puede explicarse por la existencia de ciertos cánones — es decir, modelos y preceptos— que estuvieron asociados al desarrollo de la disciplina en nuestro país», refiriéndose al trabajo de Eugenio Pereira Salas. La ponencia de Vera propone la revisión de los cánones historiográficos como un método para evaluar el conocimiento adquirido sobre un tema histórico y las implicaciones que su aceptación o refutación trae a la práctica de la disciplina musicológica.

A diferencia de los trabajos sobre países y sobre investigadores, las preguntas que se plantean al revisar el desarrollo de un campo temático permiten al investigador entrar a revisar conceptos y categorías existentes en los discursos histórico-musicales que pasan desapercibidos cuando no se intenta historiar un saber sino una actividad.

Hasta aquí llega la revisión de los trabajos que de una u otra forma han contribuido al estudio de la historiografía musical hispanoamericana. Como dije al comienzo, he identificado dos tipos de estudios: primero están los trabajos generales que buscaron dar a conocer lo que hasta el momento se había hecho, algunos con una

estructura descriptiva a través del uso de pequeñas reseñas y otros haciendo reflexiones sobre el estado de la investigación en historia musical, y, en segundo lugar, están los trabajos específicos que se centraron en un país, un investigador o un problema temático.

De acuerdo con los escritos sobre el desarrollo de la musicología en países de habla hispana (Argentina, Chile, Cuba, México y Venezuela), se puede llegar a concluir que, entre los cinco países mencionados, Chile es donde mayor continuidad y solidez parece tener el proceso de institucionalización de la musicología, sobresaliendo aun los cuatro restantes, respecto al resto del continente hispano. Los trabajos sobre autores específicos, por su parte, contribuyen al conocimiento de la producción bibliográfica del investigador trabajado, además de indicarnos que por uno u otro motivo —no siempre explícito— su actividad originó admiración entre sus colegas. El grupo de los estudios sobre áreas específicas del conocimiento musicológico, y de fecha reciente, presenta problemas epistemológicos referentes a su campo y, por lo tanto, superan el enfoque descriptivo muy común tanto en los trabajos por países como los biográficos. Desde luego, no hemos agotado la bibliografía, pero consideramos que estos ejemplos nos presentan un panorama general de la manera como se ha construido la historiografía musical en la América Hispana.

\*\*\*

Para finalizar este capítulo quiero hacer mención de las palabras que usó Edwin Stringham en 1939 en el prólogo de la primera edición del libro de Warren Dwight Allen. Decía Stringham:

Los métodos historiográficos han sido muy raramente aplicados al campo especializado de las historias de la música [...]. La musicología, en América al menos, es una ciencia muy reciente y ella debe tener tiempo suficiente para pensarse a sí misma, establecer su propio carácter o conseguir una autoridad indiscutible en su propia esfera del conocimiento. Así la ciencia de los escritos histórico-musicales ha tenido pocas oportunidades para construirse a sí misma en el mundo académico. (Allen, [1939] 1962: XII)<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> «Historiographical methods have been very rarely applied to the specialized

## 1. Estado actual de la historiografía musical hispanoamericana

Aunque esta observación está pensada para los Estados Unidos, se puede ver que hoy, varias décadas después, el panorama no es muy diferente para el caso hispanoamericano.

---

field of music histories. [...] Musicology, in America at least, is a very recent science and it has hardly had sufficient time to know itself, to establish a character of its own, or to achieve unchallenged authority in its own sphere of thought. Thus the science of music-history writing has had little opportunity to make itself felt and respected in the world of serious scholarships» (Allen, [1939] 1962: XII).



## 2. Componentes de las historias de la música en Hispanoamérica

EN ESTE SEGUNDO CAPÍTULO nos centraremos en el análisis de cincuenta y un textos que se consideran aportes generales a la historia musical del continente americano de habla hispana<sup>1</sup>. Este análisis busca identificar el uso que sus autores dieron a dos tipos de componentes historiográficos: sus herramientas y sus nociones. El propósito es mostrar cuáles componentes analizados han cambiado y a cuáles se les ha dado un uso persistente, pues, teniendo en cuenta que estas historias de la música han sido construidas desde dos disciplinas, suponemos que cada una ha aportado diferencias epistemológicas en la construcción de los discursos.

En términos generales el desarrollo del estudio histórico-musical hispanoamericano lo podemos dividir en tres etapas principales. En la primera etapa las historias de la música estuvieron influidas por las tendencias historiográficas de corte positivista, imperantes desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX, y por el patrocinio del nacionalismo musical. La segunda etapa se inició en la década de 1960 y se caracterizó por la llegada de la musico-

---

<sup>1</sup> El anexo de este trabajo presenta una lista bibliográfica de las historias musicales consideradas como contribuciones generales.

logía y su adopción de los estudios histórico-musicales, esto generó algunos cambios visibles, como la inclusión de partituras como fuentes históricas y una aceleración en el proceso de institucionalización, aunque es importante tener en cuenta que la musicología no trajo ni ocasionó un cambio epistemológico inmediato. Y el inicio de la tercera y última etapa lo podemos ubicar hacia los años ochenta, cuando se puede percibir la gestación de un cambio de canon al que denomino *historia social de la música*, aunque el término no es exacto. Este último enfoque se encuentra actualmente en proceso de consolidación, y puede llegar a convertirse en un nuevo paradigma dentro de la musicología y —junto con ella— de las historias de la música, o, por el contrario, puede pasar inadvertido y no consolidarse<sup>2</sup>.

Este capítulo está dividido en dos partes, en la primera analizaremos algunas de las herramientas que han usado las historias de la música, y en la segunda llamaremos la atención sobre algunas nociones que han caracterizado a estos discursos. Entendemos por herramientas aquellos elementos que son usados por toda la disciplina histórica y que pueden considerarse básicos del ejercicio investigativo: manejo de las fuentes, criterios de periodización, biografía y causalidad. Por ingredientes, entendemos aquellas nociones que han estado presentes en las mentes de los autores, y que no siempre son explícitas, pero sobre cuyas bases se construyen discursos; estas nociones fueron «bebidas» del ambiente intelectual en que sus autores se desarrollaron y han llegado a configurar su inconsciente intelectual, a partir del cual construyeron discursos particulares<sup>3</sup>. He identificado cuatro nociones: el problema de los

- 
- 2 Retomo la noción de «paradigma» planteada por Thomas Khun, para quien este «es un logro científico fundamental que incluye una teoría y una aplicación ejemplar» (Khun, 1972: 89), agregando que su durabilidad es transitoria, pues «la pauta de desarrollo de la ciencia madura es, por lo común, pasar de un paradigma a otro» (Khun, 1972: 90).
  - 3 El término «inconsciente intelectual» fue enunciado inicialmente por Jean Piaget en el marco de la psicología genética y ha sido luego articulado al cuerpo teórico de la historia de las ciencias por Emilio Quevedo en su investigación sobre la construcción del concepto de fiebre amarilla selvática en Colombia. Bajo esta categoría se entienden todos aquellos

orígenes, las ideas de progreso y evolución, lo local con relación a Europa y la música como un lenguaje universal.

Antes de entrar en materia es importante resaltar que por los términos del presente trabajo me limitaré a hacer un estudio sobre la manera en que estos componentes se manejaron dentro del quehacer histórico-musical, sin profundizar en las genealogías conceptuales que están detrás de cada uno de ellos.

## 2.1. Algunas herramientas

### 2.1.1. Las fuentes

En la disciplina histórica el uso de fuentes ha sido una herramienta que ha influido de manera notoria en la construcción de diferentes tipos de discursos sobre el pasado. En las historias de la música se observa que la inclusión de varios tipos de fuentes —fuentes arqueológicas, escritas y orales— no ha variado notablemente desde el siglo XIX hasta la actualidad. Con esto me refiero a que durante el periodo estudiado comúnmente se ha recurrido a estos tres tipos de documentos, no obstante, los investigadores han hecho diferentes tipos de lecturas sobre el mismo material y gracias a ello han variado sus discursos.

El uso de fuentes arqueológicas ha sido un punto de referencia muy frecuente para los autores que trabajaron el periodo prehispánico. En 1883, el venezolano Ramón de la Plaza recurrió a los instrumentos indígenas conservados en el Museo de Bellas Artes de Caracas para lanzar algunas hipótesis sobre la manera como debió sonar la música indígena. También lo hizo en México Miguel Galindo en la década de 1930, cuando tomó fuentes arqueológicas del entonces Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, las fotografió e hizo sonar los instrumentos no sin antes aclarar que:

La documentación arqueológica, que tanto nos instruye sobre la importancia social de la música prehistórica, nos deja casi a

---

conceptos que habitan en la mente de los científicos e investigadores y de cuya existencia y uso ellos no son conscientes y que son visibles en la configuración de sus productos intelectuales (Quevedo, 2003).

obscuras de la calidad de ésta, por la falta de escritura. Teniendo la música por elemento esencial el sonido, y siendo éste eminentemente pasajero, las emociones y sentimientos que sus combinaciones despertaron, se perdieron en las generaciones que las inventaron. (Galindo, 1933: [s. p.]

Algunos ejemplos de autores más recientes que han recurrido también a las fuentes arqueológicas son Robert Stevenson en su libro *Music in Azteca and Inca Territory* (1968), Atiliano Auza León en *Historia de la música boliviana* (1982) y Susana Dultizin Dubin, José Antonio Guzmán Bravo y José Antonio Nava Gómez en el primer tomo de la colección *La música de México* (1984), editada por Julio Estrada.

Por otra parte, con el influjo de los estudios de folclor también los investigadores recurrieron a tradiciones orales para documentar lo popular, de esto es ejemplo el capítulo sobre música de negros en el libro *La música en el Uruguay* (1953) de Lauro Ayestarán. En la actualidad, con el fortalecimiento de la etnomusicología en nuestro territorio en la década de 1960, se continúa recurriendo a tradiciones orales en busca de permanencias que ayuden a matizar o sustentar lecturas sobre el pasado, tal como lo hizo Thomas Stanford en el capítulo «El concepto indígena de la música, el canto y la danza», publicado en el tomo I de la obra *La música de México* (1984).

Respecto al uso de fuentes escritas, ellas han sido las más usadas por la totalidad de los autores, y la diferencia más notoria entre ellos es el grado de sistematización con que usaron las citas y referencias documentales. Autores como el chileno Eugenio Pereira Salas y Robert Stevenson se caracterizan por sustentar todas sus afirmaciones con referencias documentales, mientras que la mayoría de escritores sin formación histórica ni musicológica, como el guatemalteco Rafael Vásquez, el colombiano José Ignacio Perdomo Escobar y el ecuatoriano Segundo Luis Moreno, no acompañaron sus discursos de ninguna cita precisa.

También podemos decir que existe cierta homogeneidad en el tipo de documentos que las historias de la música han usado, dependiendo del periodo histórico estudiado y del grado de con-

servación de las fuentes en los diferentes países: libros del cabildo eclesiástico, historias de cronistas, inventarios de instituciones, prensa del siglo XIX, relatos de viajeros y archivos de instituciones de enseñanza musical.

Esta cierta uniformidad en el uso de la documentación enumerada se puede explicar por el hecho de que la música ha sido una actividad marginal dentro de las sociedades hispanoamericanas y porque, al ser un oficio eminentemente práctico, no ha tenido ocasión de dejar grandes masas documentales sobre su desarrollo, sino sólo pequeñas referencias esparcidas en este tipo de fuentes sobre las cuales los autores se ven obligados a volver continuamente.

Otro elemento importante en el manejo de textos escritos es el tipo de crítica de fuentes que los autores acostumbraron usar. Por lo general, es notoria la ausencia de la crítica documental, puesto que los autores estuvieron alejados de la musicología y de la historia y realizaron sus libros tomando la palabra escrita como verdad histórica. Quienes pertenecieron a las tendencias que marcaba el positivismo en la investigación histórica, practicaron la crítica externa (crítica de procedencia y restitución) y fueron pocos quienes pusieron en práctica la hermenéutica o crítica interna —también propuesta por el positivismo—, lo cual significa que pocos autores dudaron de la veracidad del texto escrito; entre estas pocas excepciones está Lauro Ayestarán. Fue hasta la década de 1980 cuando la crítica de fuentes tomó un papel preponderante en el ejercicio histórico-musical y se convirtió en una herramienta cada vez más usada por los investigadores, ya no para lograr desempolvar la verdad histórica, sino para revisar la historiografía anterior y leer los documentos con otras preguntas en la mente. Este cambio paulatino en contra de la idea de que existe una única verdad histórica descubierta por medio del método histórico-científico naturalmente está relacionado con el debilitamiento de la ciencia positivista y su concepción de que existe una única verdad o la Verdad (con mayúscula).

Durante la segunda mitad del siglo XX, las historias de la música han hecho uso de dos tipos de fuentes adicionales, que han permitido hacer nuevas preguntas sobre el pasado: las partituras y la iconografía.

La inclusión de las partituras dentro de los análisis históricos significó un cambio importante en el oficio del historiador, no sólo por tener material musical disponible, sino porque relacionó la práctica de los historiadores con la práctica musical de sus contemporáneos, como veremos en el tercer capítulo. Anterior a la llegada de la musicología, las historias de la música incluyeron trozos de partituras y en ocasiones sus autores o colaboradores hicieron transcripciones de algunos trozos para ilustrar el tema al que se referían<sup>4</sup>; otros autores incluyeron fotografías de partituras a modo de ilustraciones, tal como usaban fotos y retratos de compositores reseñados<sup>5</sup>, y otros autores no las usaron ni como ilustraciones ni como material pedagógico.

Después de la llegada de la musicología, algunos autores hicieron análisis musicales de las partituras para buscar los elementos netamente musicales por los que se caracterizó la música del territorio hispanoamericano, y los incluyeron dentro de sus discursos históricos. Uno de los primeros trabajos donde se le dio este uso a las partituras fueron los de Robert Stevenson; y en la actualidad trabajos como los de la musicóloga colombiana Ellie Anne Duque siguen usando este tipo de análisis. Este uso del material musical está sustentado por el énfasis que la musicología puso en el estudio de la música, no como actividad humana, sino como resultado de una práctica, lo cual significa que se debían historiar los resultados de esa práctica, es decir, sus productos (obras musicales), los cuales son cualificables a través del análisis musical.

El hallazgo, estudio, transcripción y publicación de cierto repertorio histórico desconocido puso en manos de los músicos intérpretes un nuevo material y acercó a los países latinoamericanos al debate del *historical performance* durante la década de 1990, hecho que, a su vez, despertó el interés por la reconstrucción de instrumentos an-

---

4 Por ejemplo, Segundo Luis Moreno cuando intenta ilustrar en qué consistió el estilo criollo de la música ecuatoriana (Moreno, 1930: 211-215), y Miguel Galindo, quien, probablemente con la ayuda de su esposa la pianista María de la Luz Pimienta y del músico Alfredo Carrasco, transcribió cortos trechos de canciones.

5 Por ejemplo, Guillermo Furlong (1945).

## 2. Componentes de las historias de la música en Hispanoamérica

tiguos para acercarse a las sonoridades del pasado<sup>6</sup>. En medio de este movimiento, la iconografía musical ha venido siendo incluida como fuente histórica para proponer técnicas de interpretación musical y de construcción de instrumentos. En la actualidad el trabajo de Egberto Bermúdez *La música en el arte colonial de Colombia* (1994) es representativo del uso de esta nueva fuente en Hispanoamérica<sup>7</sup>.

Vemos entonces cómo los discursos histórico-musicales han estado contruidos sobre el mismo tipo de fuentes, lo cual no significa que las preguntas, lecturas y conclusiones elaboradas sobre ellas hayan sido iguales. Por el contrario, y pese a que en la mayoría de trabajos escritos antes de la década de 1980 no se acostumbró hacer crítica de fuentes, hubo otros cambios en los discursos que llevaron a los investigadores a mirar sus fuentes con preguntas diferentes y, por lo tanto, escribir cosas nuevas.

Por lo general, las *historias de la música nacionales*<sup>8</sup> y los trabajos escritos durante la época de tránsito (1960-1980) usaron los documentos históricos como testigos confiables de lo que había pasado, y extrajeron de ellos información sin antes contextualizar ni dudar de su veracidad.

Hemos procurado escribir un libro de historia y no una novela. Cuando decimos que el Obispo Fray Antonio González de Acuña entró a Caracas de mitra y báculo, cabalgando en un caballo rucio con gualdrapa de terciopelo morado y en cuyas puntas estaban bordadas las armas del Obispo [...] o cuando consignamos que Mister Middleton subía al Calvario para contemplar la ciudad, llevando su gran paraguas verde y blanco, es porque todo eso se lee en los docu-

---

6 Para profundizar en el uso del *historical performance* en Latinoamérica se puede consultar Bermúdez, 2004.

7 Para profundizar en el uso que se le puede dar a la iconografía musical en la investigación histórica hispanoamericana se puede consultar Álvarez, 1992.

8 El término *historias de la música nacionales* fue acuñado por mí para calificar a un grupo de historias de la música que fueron escritas bajo influencia nacionalista. No se trata de textos que historiaron únicamente la música considerada como nacional de un país, sino que se trata de historias de la música que independientemente del tipo de música que estudiaron, reflejan la fuerza del nacionalismo en sus discursos. Sobre este tema nos detendremos en el tercer capítulo.

mentos o en las obras de consulta. Hemos procurado, hasta donde ha sido posible, dejar la imaginación quieta. (Calcaño, 1958: 9)

Esto ocasionó que autores tan distantes como José Sáenz Poggio, músico del siglo XIX, Víctor Miguel Días, periodista guatemalteco, Guillermo Furlong, sacerdote jesuita y Samuel Claro Valdés, musicólogo, hayan escrito historias de la música similares en su forma narrativa, es decir, caracterizada por la ausencia de crítica de fuentes. Otros autores, como el mexicano Gabriel Saldivar, y su postura anticlerical, y Lauro Ayestaran, discípulo de Francisco Curt Lange y de Carlos Vega, hicieron lecturas críticas de las fuentes, lo cual los sitúa más cerca a la actual manera de hacer historia que a la de sus contemporáneos. Por ejemplo, Lauro Ayestarán tomó la descripción que hacía un viajero de un baile de negros y la comparó con descripciones que otros viajeros hicieron de bailes de esclavos en otros lugares del continente, y descubrió que todas estas narraciones eran textualmente iguales, lo cual le hizo poner en duda la veracidad de la fuente y, por consiguiente, la existencia real de un baile idéntico en toda la región (Ayestarán, 1953: 67).

Esta ausencia notoria de crítica de fuentes dentro del quehacer histórico-musical fue causada por la herencia de la historiografía positivista y por la poca formación que tuvieron los autores en la disciplina histórica. Cuando la musicología puso énfasis en la formación musical de los investigadores, las historias de la música permanecieron aisladas del cambio que la historiografía marxista y la escuela de los *Annales* vivía en el ámbito hispano durante las décadas de los sesenta y setenta (Palacios, 1995: 16) y que puso en duda los postulados de la escuela positivista. Sólo hasta la década de los ochenta aparecieron tímidos escritos que, en contacto con la nueva historiografía, han intentado introducir la crítica de fuentes a través de su contextualización, lo cual se logra a través de un conocimiento profundo de la historia, como disciplina y saber.

### **2.1.2. Criterios de periodización**

La periodización que la historia de la música europea comúnmente ha adoptado es de tres tipos: la periodización de la historia

general, la periodización de la historia del arte y una periodización propia al fenómeno en estudio.

En el caso de los discursos histórico-musicales hispanoamericanos, la periodización de la que comúnmente se han servido los investigadores es la planteada por la historiografía de la primera mitad del siglo xx. Ésta propuso que la historia de los países latinoamericanos se dividía en cuatro grandes periodos: prehispánico, colonial, siglo xix y siglo xx. Ninguna de las historias de la música consultadas propuso una periodización guiada por las etapas reconocidas por la historia del arte europeo y algunas más recientes han postulado una periodización propia del fenómeno musical estudiado. Así, la mayoría de las historias de la música se suelen dividir en cuatro periodos: la prehistórica (indígena), la música colonial, la música del siglo xix y la música del siglo xx o contemporánea. El padre José Díaz Gainza decía: «En efecto, las épocas de la Historia de la Música y de la Nacional bolivianas son “correlativas” en cuanto a su evolución» (Díaz, 1962: 43).

Es notoria la dificultad que el periodo prehispánico causó a los autores. En la mayoría de los casos las menciones sobre música prehispánica tienden a poner en el mismo plano temporal las deducciones que los autores hicieron en relación con lo musical gracias a la arqueología, junto con descripciones de cronistas sobre la presencia indígena en la actividad musical colonial, además de las observaciones etnográficas que los autores o sus contemporáneos hicieron en comunidades indígenas vivas. Esta característica de las historias de la música no es causada por un descuido de sus autores o por un mal ordenamiento del texto final, sino porque existió la idea de que el mundo indígena era inmutable y, por lo tanto, se creyó que las prácticas actuales y coloniales fueron iguales a las prehispánicas. Esta idea de la inmutabilidad del mundo indígena está relacionada con las propuestas que hicieron los estudios de folclor. El libro de Segundo Luis Moreno titulado *Historia de la música en el Ecuador* (1971) es un texto sobre tradiciones populares en cuya introducción el autor asegura:

¿Cómo comprobarlo científicamente si los aborígenes no nos han legado música escrita, ni siquiera hay noticias de que jamás es-

cribieran sus composiciones? [...] Pero no: nuestra buena suerte ha querido que se conserven aún todos, o casi todos los instrumentos musicales que han usado los indios desde antes de la conquista incaica; es decir, sus instrumentos autóctonos, y luego, por tradición conservan intactos muchísimos de sus cantares y danzas. Los examinaremos, pues, a la luz de una sana crítica, y así, con este bagaje, nos internaremos en la selva virgen de la prehistoria musical ecuatoriana. (Moreno, 1972: 28)

En las historias de la música nacionales, escritas en la primera mitad del siglo XX, el punto que marcó su periodización fue la independencia del país y los autores presentaron el periodo de estas guerras como un hito que modificó la actividad musical:

Sin embargo, el proceso clave y formidable del momento [siglo XIX] tuvo que influir en los destinos de esa música, pues aquel fue nada menos que el paso de la Colonia a la República, en varias etapas, con lo cual se generaba el nacimiento de una conciencia nacional en el territorio recién liberado de la tutela hispánica. (Claro y Urrutia, 1973: 83)

La independencia no es el comienzo de una nueva etapa de nuestra vida histórica, sino el final de una etapa. Cuando comprendemos así las cosas es cuando empezamos a ver con claridad el proceso de nuestra vida nacional. La etapa nueva comenzó más tarde, cuando comenzaron a actuar, junto a los viejos coloniales que aún vivían, los jóvenes que alcanzaron el uso de la razón durante la independencia o más tarde aún. (Calcaño, 1958: 225)

Pero algunos trabajos monográficos de otro tipo han propuesto que el cambio musical en el siglo XIX no fue causado por las independencias hispanoamericanas, sino por la entrada de la estética italiana al continente en el siglo XVIII, conclusión a la que se pudo llegar una vez que los autores se alejaron de la periodización usada por la historia tradicional y buscaron caracterizar el proceso a partir de los cambios que su objeto de estudio —la actividad musical— presentaba. Siguiendo la tradición de usar referentes de la historia general para hacer periodizaciones, Gloria Carmona en el volumen

## 2. Componentes de las historias de la música en Hispanoamérica

III de *La música de México*, titulado «Periodo de la independencia a la revolución (1810-1910)» hace la siguiente periodización:

La música en México al iniciarse la Independencia (1810-1821).

La música en México durante la Independencia (1822-1839).

La música en México entre Santa Anna y la Reforma. Primera parte (1840-1850).

La música en México entre Santa Anna y la Reforma. Segunda parte (1851-1856).

La música en México durante la Reforma (1857-1863).

La música en México durante el Segundo Imperio (1864-1867).

La música en México en la época de Juárez, Lerdo y Díaz (1868-1879).

La música en México durante el porfirismo. Primera parte (1880-1889).

La música en México durante el porfirismo. Segunda parte (1890-1899).

La música en México durante el porfirismo. Tercera parte (1900-1910). (Carmona, 1984, 211)

En esta propuesta se observa claramente que la autora introdujo lo musical dentro de periodos caracterizados, no por lo que sucedía en el ámbito musical, sino por la historia política mexicana. Al desarrollar su texto, Carmona no logra ilustrar la manera en que las características políticas de cada época influyeron en la práctica musical, por lo tanto la periodización que hace no tiene ninguna relación con el objeto que historia.

Trabajos como los de Lauro Ayestarán (1958), Andrés Sas (1972), Juan Carlos Estenssoro (1989) y Egberto Bermúdez (2000), entre otros, intentaron alejarse de la periodización tradicional, ordenando el material recopilado por ejes temáticos. Al romper con la periodización tradicional, los autores lograron llegar a nuevas conclusiones sobre el desarrollo de la actividad a partir de los análisis particulares que sobre ella hicieron. Andrés Sas, quien investigó en el Archivo de la Catedral de Lima, organizó la información recopilada entre lo referente a maestros de capilla, compositores, músicos —y ellos, a su vez, organizados por el tipo de instrumento que tocaban—, cantantes, sochantres, repertorio y fiestas religiosas.

Juan Carlos Estenssoro, por su parte, propuso una periodización propia del fenómeno que estudió:

Este periodo [siglo XVIII] está marcado por la lenta introducción de las ideas ilustristas entre los miembros de los sectores dirigentes de la sociedad colonial, que significó la ruptura del consenso sobre la función y valor de la música. (Estenssoro, 1989: 127)

Y, por su parte, Egberto Bermúdez dividió su historia de la música en Bogotá en siete ejes temáticos: la música en la iglesia, la música doméstica, la música en calles y plazas, los espectáculos musicales, el estudio de la música, músicos e instrumentos musicales. A través del análisis del material el autor pudo reconocer momentos particulares de la actividad musical relacionados con lo que la influyó directamente y no, como el caso de Gloria Carmona, «etiquetándola» con títulos de fenómenos lejanos a lo musical. Los trabajos con periodizaciones propias son escasos y en la actualidad continua vigente la periodización hecha con base en los periodos de la historia general.

### **2.1.3. La biografía**

En las historias de la música, la biografía ha sido usada como herramienta historiográfica y sus particularidades han variado de acuerdo con las tendencias vigentes. Armar y completar listas de personas vinculadas con la actividad musical ha sido una de las principales labores de las historias de la música, pues cada vez que un nuevo músico, compositor o cualquier individuo relacionado con la música aparece en los documentos, su nombre es incluido dentro de los relatos<sup>9</sup>. Esto se puede explicar por la escasez documental que ha perdurado sobre la música, lo que ocasiona que cualquier referencia sobre la actividad de un músico sea funda-

---

9 Andrés Sas, en su libro *La música en la catedral de Lima durante el Virreinato* (1972), presentó los nombres de las personas vinculadas a la actividad musical catedralicia, de quienes encontró alguna referencia en el archivo de la Catedral. Este trabajo está recopilado en un diccionario biográfico de dos tomos.

mental para extender los relatos histórico-musicales y cumplir con el postulado positivista de narrar lo que verdaderamente pasó.

Por otra parte, no se han hecho biografías de todos los músicos sobre los que se ha tenido noticias, y resulta sobresaliente el hecho de que las historias de la música, a través de los 124 años estudiados, han privilegiado a la figura del compositor para escribir sobre ellos relatos biográficos. Con los reclamos por una historia social de la música, los autores han hecho estudios sobre músicos como gremios y no como sujetos particulares, mientras que la figura del compositor sigue siendo mantenida como individuo.

Sin embargo, el trabajo biográfico, es decir, las preguntas que los autores se han hecho sobre la vida de los compositores, ha variado notablemente. Para autores como Víctor Miguel Díaz (1934) o Ramón de la Plaza (1883), lejanos a la cientificidad de la historia positivista, el carácter de la personalidad de los compositores era importante de reseñar, y las características que se le adjudicaban eran cercanas al modelo cristiano, generalmente haciendo énfasis en el carácter bondadoso y amigable; un ejemplo de lo anterior es la mención de Ramón de la Plaza sobre Juan José Tovar, compositor caraqueño:

Hombre honrado y padre amoroso, sostuvo con inquebrantable empeño, así la educación de sus hijos, como la dignidad de su hogar. Su familia fue el arca santa donde depositó todos sus cuidados, sus sacrificios y sus esperanzas; y cuando ya encorvado sobre la lira, buscó refugio en el seno del amor filial, retirado de la vida militante del arte, acaso olvidado del mundo en un rincón de su modesto hogar [...]. (Plaza, [1883] 1983: 112).

Más adelante, cuando llegó la musicología y aportó a los cursos histórico-musicales su énfasis en lo musical, las biografías de los compositores abandonaron su interés por los rasgos de la personalidad de los compositores y se preocuparon por escribir biografías que dieran cuenta de su formación musical, tal vez con el fin de relacionar esos datos con las características musicales de sus obras. Además, este nuevo tipo de biografías se preocupó por identificar quiénes habían sido los maestros y discípulos de los compositores y por hallar conexiones que ayudaran a explicar el

estilo de cada uno y, ocasionalmente, que permitieran identificar una escuela musical local. El mejor exponente de este uso de la biografía es Robert Stevenson en su libro *Music in México. A Historical Survey* (1952).

En los trabajos publicados después de la década de 1980, la biografía de los compositores como grandes figuras individuales ha tendido a desaparecer y se empezó a plantear que quienes han construido las dinámicas de la historia de la música no son individuos, sino familias y grupos de músicos que han servido como vehículos de tradiciones entre generaciones. Este cambio en el trabajo biográfico es muy importante porque propone reevaluar el papel del individuo y combinarlo con el estudio de grupos familiares y gremiales, rompiendo con la figura particular anteriormente exaltada y proponiendo el estudio de las interrelaciones entre individuos. Los libros de Alberto Calzavara (1984) y Egberto Bermúdez (2000) son representativos de esta nueva forma de enfrentar la biografía.

Por otra parte, la preponderancia de biografías de compositores en las historias de la música está relacionada con la visión romántica sobre la genialidad, que provenía de las tradiciones del siglo XIX<sup>10</sup>, también influida por la historiografía positivista y su interés por los grandes héroes. Las historias de la música convirtieron a los compositores en eslabones del progreso musical de su región y se consideró que el encadenamiento de sus vidas ofrecería un panorama sobre el ámbito musical del pasado.

Sabemos que la selección de compositores de quienes se han escrito biografías está relacionada con la documentación a la que los autores han tenido acceso<sup>11</sup>. Pero también es posible vincular esta selección con un momento particular del ambiente intelectual, pues, al ser incluidos los análisis musicales como herramientas de

---

10 Sobre la figura del compositor y del genio en la historia de la música se puede ver Cook, [1998] 2001.

11 «[...] los nombres de organistas, cantantes, bajonistas o maestros de capilla que hemos citado, aparecen fugazmente entre los viejos documentos, sin que encontremos noticias posteriores de ellos. En cambio, en Pérez Camacho tenemos un personaje con algo de historia [...]» (Calcaño, 1958: 41).

los discursos histórico-musicales, fueron resaltados los compositores que cumplieran con las expectativas estéticas de los autores.

Adicionalmente, el interés biográfico también estuvo patrocinado por la inclusión de entradas para compositores hispanoamericanos en algunas enciclopedias de música<sup>12</sup>, lo cual ocasionó que los editores encargaran a los especialistas artículos sobre algunos personajes y así se le diera un empuje significativo al género biográfico.

Podemos decir que la historia musical de corte positivista buscó a través del estudio biográfico exaltar a los compositores a la manera en que ensalzó a los grandes héroes. Después, con los aires del nacionalismo musical en la primera mitad del siglo xx, la biografía sirvió para reivindicar la existencia de prácticas locales a través de compositores nacidos en su territorio. A mediados del siglo xx la biografía se interesó por los nombres propios de indígenas y negros, cuando los estudios de folclor y posteriormente la etnomusicología reclamaron atención para los grupos étnicos. En la actualidad el estudio biográfico tiende a ser matizado a través de la idea de que no hay grandes figuras, sino hombres interrelacionados cuyos datos biográficos ayudan a construir mapas musicales: «Muchos de estos músicos fundaron una tradición dentro de sus propias familias. Así como se habla de los Carreño [...]. Así, también se habla de los Olivares, los Velásquez, los Landaeta, etc.» (Milanca, 1994: 73).

### 3.1.4. La causalidad

Hemos examinado la manera en que algunos tipos de fuentes documentales han sido usados por los discursos histórico-musicales, además hemos presentado los criterios de periodización que los autores han manejado y también hemos visto cómo ha sido construido el relato biográfico dentro de las historias de la música. Ahora analizaremos a qué tipo de factores los autores le han atribuido los cambios y permanencias del devenir histórico. Esta búsqueda de la causalidad nos permite profundizar en los discursos

---

12 *New Catholic Encyclopedia* (1961), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980).

histórico-musicales y así proponer algunos de los mecanismos que se han usado para comprender los procesos estudiados.

Las historias de la música anteriores a la década de 1980 contemplaron tres tipos de causalidad. Algunos autores consideraron que el cambio en el tiempo obedecía a un proceso natural que iba desde un estadio inferior a uno superior, por lo tanto creyeron suficiente organizar los datos en orden cronológico para ilustrar este cambio. Hubo otros autores que atribuyeron la causalidad a las obras de personas particulares como músicos extranjeros o fundadores de instituciones, para lo cual resaltaron las consecuencias que tuvieron sus acciones. Otros autores vieron en la educación musical un motor de cambio importante y entendieron que las variaciones en la actividad eran causadas por su calidad.

Estos tres tipos de causalidad fueron usados por todos los autores, hasta la década del ochenta, cuando se construyeron nuevos discursos histórico-musicales que encontraron en los cambios sociales un factor de causalidad más importante que los anteriormente mencionados. Este cambio en la causalidad que las historias de la música han usado es lo que caracteriza el cambio epistemológico que se generó en las dos últimas décadas del siglo xx.

A continuación ilustraremos con algunos ejemplos los usos de estos cuatro tipos de causalidad. En 1945 el sacerdote jesuita Guillermo Furlong publicó *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*, donde presenta en orden cronológico la información que encontró en archivos argentinos sobre el periodo colonial. El autor organizó su discurso demostrando que el transcurso de los acontecimientos tendía hacia una actividad más fructífera, dejando este cambio a las leyes naturales del progreso. También Segundo Luis Moreno, en 1972, aseguró que:

[...] basados en el principio de que los pueblos más intelectuales, más adelantados, han sido siempre los más aptos para las manifestaciones del arte, y conocidas las condiciones de elevada cultura a que había llegado el Reino de Quito, que en sus últimos años formó parte principalísima del Imperio de los Incas, [...] no será aventurado suponer que la música hubo llegado en esta Nación,

## 2. Componentes de las historias de la música en Hispanoamérica

al tiempo de la conquista española, a un grado relativamente superior de progreso. (Moreno, 1972: 26)

Entre quienes le atribuyen la causalidad a las obras de grandes personajes está Ramón de la Plaza, quien afirmó: «Al Padre Sojo, en la época de la colonia, debe, pues, Venezuela los elementos que han venido desde entonces formando la base del arte [...]» (Plaza, [1883] 1983: 94). También, el ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro dijo sobre Antonio Neumane, compositor del himno nacional: «La obra de Neumane es el principio de la música americana, porque en ella se ha combinado la pompa y la armonía de la música europea con el poético sentimentalismo de los acentos nacionales» (Guerrero, [1876]1984: 29).

Como veremos en el tercer capítulo, la escritura de historias de la música durante la primera mitad del siglo XX estuvo en manos de músicos relacionados con las labores de las escuelas de música y conservatorios, por lo tanto, es entendible que varias historias musicales expliquen el movimiento histórico a través de los niveles de educación musical. El colombiano Jorge Price, en 1935, después de haber fundado y dirigido la Academia Nacional de Música, afirmó que la música en la historia cambia por medio de la educación (Price, [1935] 1961:1). Unos años antes, en 1929, al escribir su texto el guatemalteco Rafael Vásquez también atribuyó el cambio a la enseñanza musical: «cuando del Conservatorio salieron nuevos elementos y regresaron del exterior los que allá fueron a terminar sus estudios, la producción musical tomó otro giro, en consonancia con las corrientes evolutivas que invadieron el país» (Vásquez, 1950: 27). El padre José Díaz Gainza, reconocido en Bolivia por sus labores pedagógicas en el Cuzco, dijo en su libro: «La “educación” es uno de los factores de mayor importancia en el campo del saber y de la actividad humana» (Díaz, 1962: 11). Después de la llegada de la musicología, la búsqueda de causalidad en los niveles de educación dejó de ser tan explícita como en las anteriores afirmaciones, pero continuó vigente en la mente de los autores que siguieron buscando, en las biografías de los músicos, datos que hablaran sobre su formación musical para así poder explicar su desempeño.

Respecto a la causalidad buscada en lo social, pueden encontrarse ejemplos que presentan de diferentes maneras la forma en que el contexto influyó en la historia musical, pero que, pese a sus diferencias, mantienen el marco social como causante de ciertas dinámicas. En el trabajo de Ellie Anne Duque la sociedad aparece como una fuerza reguladora de lo que pasa en el ámbito musical: «Se podría asegurar que estos músicos quedaron relegados a la composición de cuadros costumbristas sinfónicos, a petición de la misma sociedad que escuchaba sus obras» (Duque, 1993: 227).

También Mario Milanca Guzmán consideró las condiciones económicas como reguladoras de la actividad musical: «Para el periodo que examinamos, especialmente de 1500 a 1600, los bienes de la Iglesia se encontraban en formación, de ahí que se explique, por ejemplo, la pobreza del coro catedralicio en la primera etapa» (Milanca, 1994: 30). Milanca es consciente de la necesidad que existe entre relacionar los contextos musicales con los sociales y económicos:

Este aspecto [económico] hasta el presente no ha sido tomado en cuenta al abordar la situación de la Iglesia como institución. Se le ha examinado —hablamos de estudios dentro del campo de la musicología— como un ente autónomo alejado de una realidad social y económica, por ello hemos hecho esta digresión para lograr una mejor comprensión de las reiteradas dificultades que tenía el Capítulo para proveer a la Catedral tanto de músicos como de instrumentos. (Milanca, 1994: 31).

Tal vez por la formación como historiador que tiene este autor, logra reconocer que los estudios histórico-musicales elaborados desde la musicología no habían considerado los contextos sociales y económicos en sus justas dimensiones.

Otra forma en que ha sido considerada la causalidad a partir del contexto social es relacionando dos fenómenos, uno social y otro musical, para mostrar cómo lo que sucede en el ámbito musical está influido por circunstancias externas que pueden llegar a determinar su desarrollo:

Comienza la emigración de grandes terratenientes a la capital y por entre crisis y bancarrotas nuestra economía pasa del feuda-

## 2. Componentes de las historias de la música en Hispanoamérica

lismo a la burguesía. El gobierno apoya complacido desde sus arcas exhaustas la realización de las grandes temporadas y las subvención graciosamente. Coincide justamente el auge de la gran ópera. (Ayestarán, 1953: 163)

Al igual que el ejemplo anterior, Egberto Bermúdez también entiende lo musical como una actividad condicionada por circunstancias sociales que la influyen, y, por lo tanto, le atribuye a la historia de la música una causalidad diferente a la otorgada si subrayara el papel de las grandes figuras o la educación

[...] no es posible determinar con claridad las tenues fronteras entre los distintos tipos de actividad musical; la diferencia sólo empieza a aparecer a mediados del siglo XIX, como producto de los cambios en el ámbito político, social y cultural y de la paulatina inserción de nuestro país dentro del orden cultural internacional. (Bermúdez, 1993: 205)

### 2.2. Algunas nociones

#### 2.2.1. El problema de los orígenes

El problema de los orígenes es una influencia del pensamiento historiográfico positivista en los discursos histórico-musicales. Esta inquietud ha sido desechada por los autores que se alejan de esta tendencia, tales como Mario Milanca Guzmán, quien con formación de posgrado en Historia no tuvo inconveniente en reunir cinco trabajos monográficos bajo el título *La música venezolana: de la Colonia a la República* (1994) y presentar una historia de la música sin preguntarse por el origen de esta. «Nos apartamos de las historias musicales conocidas que, en su mayoría, se debaten entre la crónica y la ficción» (Milanca, 1994: 8). Trabajos como este y los realizados por musicólogos e historiadores durante las dos últimas décadas del siglo XX no se han preguntado por el problema de los orígenes.

No obstante, las historias de la música anteriores a la década de 1980, mantuvieron la inquietud por los orígenes de diferentes maneras. Esta inquietud se reconoce en varios tipos de preguntas: preguntas sobre los orígenes de la música en la historia, sobre el

origen de un género musical o de un instrumento y sobre el origen mitológico de la música.

El trabajo de Ramón de la Plaza es un prototipo del desarrollo que el problema de los orígenes tuvo en la historiografía decimonónica. El autor comenzó asegurando que: «El arte es un medio de estudio seguro para llegar al conocimiento del origen de los pueblos» (Plaza, [1883] 1983: 16) y después enunció que era necesario buscar el origen del arte,

así como en la historia de la humanidad es necesario remontar a las primeras familias que se extendieron por el mundo, y buscar cuidadosamente las sendas que tomaron [...]; de la misma suerte, y por idéntico camino ha de buscarse la huella del arte. (Plaza, [1883] 1983: 20)

Después de plantear la paradoja entre asegurar que el arte indica el origen del hombre, y que se debe buscar el origen del arte, concluyó que el origen de la música, entendida como un arte, está en Dios:

Creó Dios la criatura a su semejanza y dióla en el lenguaje articulado los medios de manifestar sus pensamientos, como dióla también en el lenguaje rítmico de los sonidos, como expresión suprema del sentimiento, la manera de transmitir sus emociones. (Plaza, [1883] 1983: 22)

Con el mismo problema de los orígenes se había encontrado unos años antes Juan Agustín Guerrero Toro cuando quiso escribir su texto, pero lo desechó por los siguientes motivos:

Cuando me propuse escribir el presente artículo, creí hacerlo de un modo que satisficiera algún tanto a la necesidad de la historia de la música del Ecuador, presentándola desde su origen, o por lo menos revelando algunos hechos que fueran dignos de un honroso recuerdo; pero, desgraciadamente, nada hay que pueda llenar este deseo, ni la tradición nos ofrece un dato. (Guerrero, [1876] 1984: 6)

Otra manera en que el problema de los orígenes permeó las historias de la música fue a través de la pregunta por el origen de un instrumento o género musical y de tratar de identificar su lugar de

procedencia (americano, africano o europeo), discusión que se tornó fundamental para la historiografía nacionalista de la primera mitad del siglo xx. Un ejemplo temprano de esta problemática es el planteamiento realizado por Juan Crisóstomo Osorio sobre el origen del bambuco. Osorio propuso que su origen era africano y que fue traído por un grupo de esclavos provenientes del país de Bambuk (Osorio, 1879: 164). Pese a que este ejemplo fue escrito en el siglo xix, se puede relacionar este tipo de problemas sobre el origen de un género o instrumento con las preguntas que en la década de los cuarenta se hicieron de estudios sobre el folclor y que veremos en el tercer capítulo.

Otra forma de dar respuesta al problema de los orígenes fue recurrir al origen mitológico que el mundo indígena le daba a la música. Esta solución fue usada por Gabriel Saldivar (1934), quien inició su escrito con los mitos indígenas mexicanos que se referían a la aparición de la música en el mundo. La manera en que el autor estructuró su libro permite proponer que intentó solucionar la pregunta tácita sobre los orígenes de la música a través de la inclusión de estos mitos al inicio del libro.

Aunque la pregunta sobre los orígenes ha dejado de ser explícita en la literatura histórico-musical de la segunda mitad del siglo xx, este problema se ha maquillado y planteado a través de la inquietud por documentar «lo primero»: el primer órgano, la primera composición, la primera escuela musical, la primera ópera, la primera orquesta, la primera grabación, la primera historia de la música, etc. Robert Stevenson, por ejemplo, dedicó varias páginas para mostrar el origen mexicano de la zarabanda y la chacona: «[...] es posible, sobre bases fidedignas, afirmar que la zarabanda es de origen mexicano» (Stevenson y Guzmán, 1986: 22 y ss.). También José Antonio Calcaño hizo esto cuando dijo «fueron tal vez las primeras piezas musicales compuestas en nuestro suelo» (Calcaño, 1958: 35). El mejor ejemplo de la importancia que ha tenido para los discursos histórico-musicales definir «lo primero», fue la transcripción y publicación de la ópera *La púrpura de la rosa*<sup>13</sup>, considerada como la primera ópera

---

13 La transcripción y el estudio preliminar fueron hechos por Robert Stevenson.

hispanoamericana, y la admiración que su descubrimiento causó en el medio intelectual de la década del setenta.

### **2.2.2. Ideas de progreso y evolución**

No profundizaré en la historia que las nociones de progreso y evolución han tenido en el mundo occidental, sino que únicamente ilustraré la manera como estas aparecen y desaparecen en las historias de la música estudiadas<sup>14</sup>. La idea de progreso, fuertemente arraigada en el pensamiento decimonónico latinoamericano, estuvo presente en la historia musical del siglo XIX, y después en el siglo XX esta noción empezó a ser remplazada por la idea del evolucionismo.

La idea de progreso explicó el cambio histórico en términos generales, como si se tratara de una ley de la naturaleza: «La transformación, sin embargo, es lei ineludible del progreso, y nuevas ideas traen al arte nuevas combinaciones» (Plaza, [1883] 1983: 11). La noción de progreso traía implícita dos características fundamentales. Primera, que este era un proceso que se daba en el tiempo y, segunda, que conducía siempre hacia algo mejor: «El tiempo, que está encargado de la mejora de los hombres y las costumbres, fue presentando nuevos motivos de adelantos a la música ecuatoriana» (Guerrero, [1876] 1984: 23).

Más adelante, el evolucionismo se convirtió en la forma en que los discursos histórico-musicales argumentaron el proceso histórico, y con una visión teleológica se supuso que la historia musical se desarrollaba en etapas que comenzaban en lo primitivo (infancia) y llegaban a lo civilizado (adulthood). En 1958, José Antonio Calcaño propuso tres etapas del desarrollo musical en los siguientes términos:

La historia de la música, casi sin excepción, nos deja ver que esta comienza, en todos los pueblos, en el templo, llenando una función religiosa o mágica. Pasa después, al correr de los años o de los siglos, a los palacios o salones de los nobles, y por último, ya en plena madurez, pasa al teatro o a la sala de conciertos. Estos tres pasos, sujetos a los cambios que impongan los medios y las

---

<sup>14</sup> Allen presenta en su libro un profundo estudio sobre el desarrollo de estas dos nociones y su influencia en la historiografía musical europea.

## 2. Componentes de las historias de la música en Hispanoamérica

circunstancias, están presentes en la historia de todas las culturas. (Calcaño, 1958: 19)

Unos años después, Samuel Claro Valdés, al hablar sobre la música aborigen, aseguró que los grupos indígenas chilenos «se encontraron en el umbral de una cultura media» (Claro y Urrutia, 1973: 17), lo cual indica que para el autor lo indígena era un paso entre dos etapas, dos etapas que más adelante situó en una línea hacia lo civilizado: «El tránsito progresivo de la vida rural a la vida urbana elevó el nivel de civilización» (Claro y Urrutia, 1973: 46). Seis años después, en su siguiente publicación, Claro Valdés ya no situó al mundo indígena en una etapa intermedia, sino que lo ubicó en el estado anterior, es decir, en el primitivismo: «se habrían asombrado si hubieran podido comparar la complejidad del arte musical renacentista con la música que ellos [los indígenas] usaban, una de las más primitivas del continente» (Claro, 1979: 13).

Para Claro Valdés el proceso evolutivo no era propio de la historia musical chilena, sino que también regía a la música europea: «podemos establecer, como ejemplo, una línea evolutiva de la música de esta época al través de las composiciones de Monteverdi, Schütz, Lully, Purcell, Alessandro y Domenico Scarlatti» (Claro y Urrutia, 1973: 47).

Otros autores de la segunda mitad del siglo también han usado la noción evolucionista para explicar los procesos histórico-musicales. Atiliano Auza en 1982 dijo al referirse al periodo pre-hispánico:

Es muy probable que los cancioneros vocal e instrumental de los pueblos prehistóricos hubiesen sido monótonos e intrascendentes para nuestros oídos, acostumbrados ya a una evolución avanzada de audición musical. (Auza, 1982: 12).

Es interesante observar que el evolucionismo permaneció hasta la década de los ochenta, tanto en autores con formación musicológica, como es el caso de Samuel Claro Valdés, como en autores alejados de las ciencias humanas y con formación exclusivamente musical, como es el caso del boliviano Atiliano Auza. El

evolucionismo hizo parte del inconsciente intelectual de quienes escribieron la historia musical, principalmente hasta la década de 1980. Durante los años anteriores a esa década es común encontrar otros ejemplos, como Gabriel Saldivar, cuando en 1930 argumentó que las modificaciones de la música primitiva se derivaban de su evolución (Saldivar, 1930: 239), y Andrés Pardo Tovar, quien treinta años después, al iniciar su libro *La cultura musical en Colombia*, consideró que su labor era «un intento de evaluación del proceso evolutivo» de la música en el país (Tovar, 1966: 17).

### **2.2.3. Lo local con relación a Europa**

La consecuencia que trajo, para las historias de la música hispanoamericanas, adoptar la mirada evolucionista del proceso histórico fue mantener durante mucho tiempo un constante ejercicio comparativo entre la actividad local y la europea, considerada como la más evolucionada y hacia donde tendía la nuestra. Este ejercicio buscaba responder a la pregunta implícita sobre cuál era el lugar, en la escala evolutiva, que le correspondía a lo que sucedía en nuestros países. Por ejemplo, José Antonio Calcaño finalizó su libro comparando el desarrollo europeo con el desarrollo venezolano en los siguientes términos:

En Europa habían ocurrido sucesos de la más grande importancia en el mundo musical [...]. Desde Guzmán hasta 1919, los compositores criollos conocían, como autores más recientes, a Chopin, fallecido hacía 60 años, al vacío Gottschalk, y ya en el siglo, comenzaron a tocar las pequeñas piezas de piano de Grieg, de Godard y de Chaminade. Todo esto revela una triste desorientación. Nuestros músicos de la colonia, con las grandes dificultades que había entonces en las comunicaciones con el viejo mundo, no conocían a Haydn, a Mozart, a Pleyel, quienes por entonces aún vivían y representaban lo más nuevo de aquella época. (Calcaño, 1958: 450)

En los trabajos escritos durante el siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, se buscó demostrar que el proceso musical local no se diferenciaba del europeo y que los cambios que sufría la actividad musical en ese entonces, como apertura de conserva-

torios, sociedades filarmónicas, compañías de ópera, etc., se encontraban en la misma vía del desarrollo que había tenido la actividad musical europea.

En el periodo siguiente, influido por el nacionalismo musical y los estudios que se realizaban desde el folclor sobre música tradicional, la historia musical usó el referente europeo para asegurar que, así como el Viejo Mundo poseía tradiciones históricas y propias, así también los países hispanoamericanos tenían prácticas populares antiguas que le otorgaban una identidad nacional legítima. Esta discusión era eco de la polémica que el nacionalismo musical había abierto sobre la existencia de una tradición musical propia.

Más adelante, y tras haber incluido a la partitura como fuente de conocimiento, la historia musical estudió la presencia europea y mediante el análisis musical identificó una marcada influencia de las tradiciones del Viejo Mundo en la música que había dejado registro en partituras. Autores como Robert Stevenson resaltaron la gran similitud entre algunas composiciones hispanoamericanas y las del renacimiento y barroco español, para así demostrar que en nuestro territorio existían importantes aportes musicales. En el tomo sobre el periodo virreinal de la colección *La música de México*, Stevenson inicia diciendo:

Ninguna nación en el continente americano puede preciarse, como México, de ser heredera directa de la música renacentista y barroca europea. En este estudio intentaremos analizar tan singular privilegio [...]. El florecimiento exuberante de la música se explica porque Europa envió a México muchos y muy notables maestros ejecutantes. (Stevenson y Guzmán, 1986: 4)

Una postura diferente frente a lo europeo que vale la pena citar fue la adoptada por Lauro Ayestarán en 1953 cuando propuso una solución a la comparación desigual entre lo europeo y lo local. El autor consideró que los hechos juzgados como ejemplares de la tradición europea hacían parte de un discurso histórico posterior, que se encargó de realzar algo que no era tan claro entre sus contemporáneos:

¿Cuál fue su posición [la de Uruguay] respecto a la música que se hacía en Europa? [...] Víctor Hugo gana la decisiva batalla del ro-

manticismo en su turbulento Hernani; Chopin, pálido adolescente aun, da a conocer en Varsovia sus dos conciertos para piano y orquesta; Musset publica sus ardientes *Contes d'Espagne et d'Italie*; Delacroix y el tierno inglés Turner empapan sus pinceles en las ideas y la atmósfera del siglo; Berlioz sienta el principio de la música de programa, esto es: música, vehículo de ideas, sentimientos y paisajes, más aun qué divino juego sensorial e inteligente de sonidos capaz de provocar una limpia emoción de jerarquía estética (Mozart), en su deslumbrante *Sinfonía fantástica*; Lamartine edita sus nostálgicas Harmonies, mientras Mendelssohn [sic] compone el sutil tejido sinfónico de La gruta de Fingal. Es, en una palabra, el Siglo Romántico vestido de punta en blanco con los tributos de resplandeciente gloria.

Pero todo este grande historial del año 1830 en Europa, no es por cierto una realidad social y artística cohesionada y evidente. El lento discurrir del tiempo y una perspectiva histórica amplia, nos permiten reconstruir hoy las fuerzas imperecederas que movieron subterráneamente todo el romanticismo. (Ayestarán, 1953: 163 y ss.)

Sin embargo, posiciones que hicieran relativo el ejercicio comparativo entre Europa y lo local, como la anterior, no volverán a aparecer sino hasta finales de la década de 1980, cuando tímidamente se ha acudido a la relación centro-periferia para reevaluar el papel de lo europeo en relación con lo americano.

El pensamiento crítico venezolano y latinoamericano en general ha ponderado y tomado en cuenta solamente aquello que de alguna manera se ha evidenciado como «equiparable» a las realizaciones del Viejo Mundo. Este criterio eurocentrista imperante ha dado importancia a las manifestaciones llamadas «cultas» o «académicas» como únicos testimonios válidos de «la cultura». No cabe duda que bajo este punto de vista, comparativo y competitivo, el devenir artístico nacional queda atado a niveles de inferioridad, en relación a Europa. Por lo tanto, se impone ahora el surgimiento de una nueva óptica crítica y valorativa cuya meta sea la consideración de los fenómenos artísticos —a través de la historia— como una to-

talidad plural, producto de un proceso sui géneris, articulado al hecho cultural de América Latina. (Calzavara, [1984] 1987: 206)

#### **2.2.4. La música como un lenguaje universal**

Para terminar este capítulo quise hacer mención de la existencia, en algunos discursos histórico-musicales, de la idea acerca de que la música posee un poder semántico universal. En la actualidad, este es un principio que ha dejado de ser vigente para quienes están cercanos a la etnomusicología, pues ella propuso la idea contraria, aquella de que la música es un producto cultural y por lo tanto matizó ciertos universales que se le atribuían —como era el poder semántico—. No obstante, la noción de universalidad de la música sigue siendo usada en ámbitos no académicos y ha servido para apoyar o patrocinar políticas culturales y comerciales, para lo cual hay que recordar el uso como eslogan de la frase «la música es un lenguaje universal», empleado por campañas culturales o como filosofía de empresas discográficas especializadas en la llamada *world music*.

Sin embargo, la idea de que la música comunica no es algo propio del mundo contemporáneo, pues ya en 1873 el guatemalteco José Sáenz Poggio aseguró que «la música es la voz del alma, es como una lengua universal que expresa armoniosamente todas las sensaciones de las criaturas» (Sáenz, [1873] 1947: 7), y casi cien años después Samuel Claro Valdés agregó: «esta universalidad de la música tampoco se detiene ante las barreras del idioma, por lo que su mensaje puede ser comprendido por todos los hombres y a lo largo de la historia» (Claro, 1979: 7). Pese a que los dos autores concuerdan en otorgar a la música un poder semántico universal, hay que tener en cuenta que el sustento de sus postulados es diferente.

El razonamiento que hay detrás de la afirmación de Sáenz Poggio puede relacionarse con la idea, antes expresada por el autor, de que la música es natural, ya que ella fue dada a los hombres por Dios para comunicarse con Él, y al ser Dios un ente universal, es de suponer que ese lenguaje también lo sea. Por su parte, Claro Valdés le otorga a la música la cualidad no sólo de tener significado semántico universal, sino de que este es entendible para hombres de diferentes lugares y épocas, lo cual se acerca más a la existencia de

un mundo donde los medios de comunicación iniciaron un fenómeno de globalización y donde existe una pugna entre las categorías locales y las mundiales, ambiente dentro del cual se generaron los debates etnomusicológicos a los que me he referido.

Pero, ¿cómo puede afectar a los discursos histórico-musicales la noción de universalidad semántica musical? Si bien es cierto que las historias de la música no se construyeron refutando o argumentando este principio, sí podemos ilustrar la manera cómo influyó sobre el análisis que hicieron algunos autores. El colombiano Andrés Pardo Tovar manifestó dicha idea con las siguientes palabras: «la música —al nivel de lo artístico propiamente dicho— no es ni puede ser una forma dialectal de expresión sino, tanto en su aspecto técnico como en el estético, un idioma universal» (Pardo, 1966: 17). En el caso de este autor, otorgarle esta característica a la música lo llevó más adelante a leer de una manera particular los relatos que los cronistas hicieron sobre la música indígena en el momento de la Conquista:

Volviendo al carácter melancólico que los cronistas de Indias creyeron percibir en la música de los aborígenes, podría recordarse también que el desconcierto y la amargura de éstos [los indígenas], ante el vasallaje a que los sometían los conquistadores y la amargura que les ocasionaba el sacrificio de sus legítimos soberanos, tuvo necesariamente que traducirse en sus expresiones musicales. (Pardo, 1966: 27)

Como el autor consideró que la música tenía un poder de comunicación universal, entonces concluyó que la tristeza, característica otorgada a la música indígena por los cronistas, era un mensaje sobre lo que sentían y que comunicaban a los observadores con su música. Pardo Tovar no consideró las observaciones de los cronistas como una apreciación de carácter estético, sino como un mensaje comunicado por la música, como si fuera un idioma que manejara códigos comunes. Esta vía de deducción que usó Pardo Tovar no es una característica historiográfica, pero sí es un ejemplo de cómo las categorías preconcebidas y presentes en las mentes de los autores influyeron en los discursos que ellos elaboraron sobre el pasado musical.

\*\*\*

Después de revisar algunos componentes de los discursos histórico-musicales, hemos visto que han existido permanencias y cambios. A partir del uso de estos componentes, podemos proponer tres tipos diferentes de trabajos: las historias tradicionales de la música, las historias de la música centradas en lo musical y las historias de la música sociales.

El primer tipo de trabajos se caracteriza por hacer uso de las fuentes escritas y orales para sustentar sus relatos sin crítica documental, tomar sus criterios de periodización de la historia general, hacer biografías de compositores como grandes héroes y buscar la causalidad del devenir histórico en las leyes «naturales» del progreso, la educación y las obras de grandes personalidades. Además, suelen estar permeadas por nociones como el problema de los orígenes, la idea evolución y la comparación entre lo local y Europa. Esta tipología es la que se usa con frecuencia en las historias de la música nacionales.

Por otra parte, las historias de la música centradas en lo musical —como las he llamado— hicieron del análisis musical una herramienta importante para sustentar sus relatos. Esta nueva herramienta permitió que los discursos histórico-musicales no sólo hablaran de los hombres que produjeron música, sino también de sus productos, y se convirtieran así en historias de los frutos de una actividad humana. Es necesario resaltar que la inclusión del análisis musical no causó una ruptura entre este tipo de historias y las historias tradicionales; por el contrario, en muchas ocasiones el análisis musical sirvió para sustentar, por ejemplo, el papel principal de algún compositor, o apoyar la comparación con la tradición europea. Las historias de la música centradas en lo musical no produjeron un cambio de modelo historiográfico, sino que, en mi opinión, ocasionaron un perfeccionamiento del paradigma anterior, lo cual significa que incluyeron lo musical en su manera de hacer relatos históricos.

En tercer lugar, diferencio otro tipo de discursos histórico-musicales a los que he llamado historias de la música sociales, pero cuyo

adjetivo puede no ser muy exacto. Se trata del nuevo tipo de relatos que se han publicado en las últimas tres décadas y que, a diferencia de los relatos anteriores, no usan una periodización prestada de la historia general, sino que, gracias a su organización temática, proponen periodizaciones propias del problema que estudian. Estos han disminuido el papel protagónico dado a los grandes héroes por las historias anteriores y, por el contrario, se han preocupado por estudiar las interrelaciones entre los hombres partícipes de la actividad musical. La característica más importante que tiene esta nueva manera de escribir la historia musical es que han buscado la causalidad en procesos externos al hecho musical, identificando en los contextos sociales, económicos, culturales y políticos, factores que ayudan a explicar los cambios y permanencias en la historia de la música. Son historias de la música que han seguido usando el análisis musical como la herramienta que les permite acceder a lo realmente musical, pero que están rompiendo con las demás características historiográficas de los discursos tradicionales. Para finalizar, es necesario aclarar que este último tipo de historias de la música se están consolidando y, hasta el presente, se puede palpar la gestación de un cambio de paradigma.

### **3. Historia de los estudios histórico-musicales en Hispanoamérica**

EN ESTE TERCER CAPÍTULO, busco reconstruir el medio en que las historias de la música se produjeron. Ya hemos visto los elementos que constituyen los discursos histórico-musicales de carácter general y los cambios y permanencias que han sufrido, pero, ¿por qué se produjeron algunas fracturas y por qué ha habido continuidades en la manera como se ha escrito la historia musical hispanoamericana durante más de cien años? Para responder esta pregunta, durante las siguientes páginas nos centraremos en los individuos que escribieron los textos analizados, sus nombres, el tipo de escritos que produjeron, cuáles fueron sus motivaciones y qué formación tuvieron. Además, presentaré algunos elementos que ayudan a ilustrar el medio en que escribieron, tales como los fenómenos del nacionalismo musical, los estudios de folclor y la llegada de la musicología que, aunque no son temas centrales de este trabajo, fueron importantes en la generación de discursos. Por ser este un trabajo monográfico, dejo para futuras investigaciones la vinculación entre la producción histórico-musical y el contexto social e intelectual hispanoamericano, pues un análisis exhaustivo en este sentido requiere de una bibliografía amplia sobre la historia

general del continente e, idealmente, de unos lineamientos definidos de la historia intelectual hispanoamericana.

En términos generales, los 124 años que recorreremos están caracterizados por un proceso de institucionalización que el conocimiento histórico-musical ha vivido, inicialmente con la institucionalización de la actividad musical misma, durante el siglo XIX; después con la aparición de los estudios de folclor, en la primera mitad del siglo XX, y posteriormente, a través de la musicología, durante la segunda mitad de este siglo. Sin embargo, el momento en que este proceso se hizo más visible fue con la llegada y asentamiento de la musicología.

Además de identificar un proceso de institucionalización, reconozco durante las últimas décadas del siglo XX el inicio de un proceso de profesionalización de los estudios histórico-musicales. Esta transformación ha estado alejada del desarrollo que en la misma vía ha seguido la disciplina histórica durante la segunda mitad del siglo XX, pues hay que reconocer que pese a que las primeras historias de la música se escribieron cercanas a los métodos de la historia, desde la década de los sesenta los discursos histórico-musicales se vincularon a la musicología. Esto no sólo ha significado el enraizamiento de la historia musical en instituciones como conservatorios, institutos de folclor y de arte, sino también la marginalización, hasta cierto punto, respecto a las tendencias historiográficas generales del momento. Este incipiente proceso de profesionalización del saber histórico-musical se podrá ver a través de la paulatina consolidación de las instituciones educativas que sirven de dispositivos de reproducción del saber y en los mecanismos que se han usado para dar utilidad social al conocimiento histórico-musical.

Es importante aclarar que en un territorio tan extenso como el ocupado por la América Hispana, estas etapas enunciadas no se han dado simultáneamente, pues, al igual que todos los procesos históricos, los cambios que esbozaré están matizados por circunstancias locales y dinámicas particulares. Esto significa que se delinearán tendencias más que hechos sincrónicos.

### 3.1. Surgimiento e institucionalización del estudio sobre historia musical (1870-1960)

La referencia más antigua que conozco sobre la publicación de una historia de la música del territorio hispanoamericano es la de Gabriel Saldivar (1992), quien se refiere a una historia escrita por Emilio Palant en 1866 en territorio mexicano. El mismo Saldivar anota que este dato lo tomó de *Bibliografía del folclore mexicano* (1939), recopilada por Ralph Steele Boggs, esta historia además fue mencionada el 9 de abril de 1866 en el periódico *El pájaro verde* (Saldivar, 1992: 206). Adicionalmente, no conozco ninguna otra referencia sobre la existencia actual de este escrito, y el único dato que poseo sobre su autor es que muy probablemente se trató del flautista Emile Palant, quien llegó a México como director de la orquesta del Emperador Maximiliano II en 1858 (Carmona, 1984: 89).

La siguiente publicación de una historia musical es el escrito de Juan Agustín Guerrero Toro, impresa en 1876 con el título *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. En los años siguientes también se escribieron en otros países otros textos de sesos de historiar la actividad musical, tales como la *Historia de la música guatemalteca desde la monarquía española hasta fines del año 1877*, de José Sáenz Poggio, el artículo «Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia», de Juan Crisóstomo Osorio y, poco después, el conocido libro de Ramón de la Plaza *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, considerado por mucho tiempo como la primera historia de la música (Stevenson, 1978: 34-36; Milanca, 1984 y Claro, 1992: 67).

Así, en el siglo XIX se produjeron varios escritos histórico-musicales esporádicos hasta que en la década de los años treinta del siglo XX ciertos acontecimientos viraron las anteriores dinámicas de la historia musical. Las labores de personas como Francisco Curt Lange, Carlos Vega y Domingo Santa Cruz lograron que la historia de la música dejara de ser interés de unos pocos músicos y encontrara un lugar en las instituciones musicales y artísticas de la época, construyendo así la cuna a donde llegaría la musicología en la segunda mitad del siglo XX.

### **3.1.1. Los primeros escritos histórico-musicales y su entorno (1870-1930)**

El siglo XIX latinoamericano estuvo caracterizado por una rica actividad musical que alcanzó cierto nivel de institucionalización, reflejada en la creación de sociedades filarmónicas, escuelas de música y conservatorios, publicaciones periódicas con crítica musical y partituras, la conformación de orquestas, la construcción de teatros y la consolidación de la ópera como un espectáculo público (Günther, 1982: 21-32). Todo este movimiento musical, sumado a los procesos de urbanización y a la creciente demanda de actividades de entretenimiento y distinción social, más la idea de progreso reinante en las políticas gubernamentales decimonónicas, y su búsqueda de elementos civilizadores, crearon el ambiente propicio para que la música fuera considerada un indicador de distinción y, por lo tanto, tuviera la atención del gran público.

En este ambiente hubo una alta producción de periódicos para el hogar publicados a lo largo del continente americano, dentro de los cuales la sección musical gozó de gran relevancia y se usó no sólo para publicar partituras de música de salón, sino para dar vuelo a comentarios sobre conciertos y obras ejecutadas en la época; pequeñas crónicas y biografías de compositores o músicos; disquisiciones sobre un género musical local; noticias sobre la apertura o cierre de algún conservatorio o escuela de música, al igual que sobre sociedades filarmónicas, orquestas y bandas; críticas o alabanzas a las compañías de ópera visitantes y recién creadas; comentarios beligerantes sobre la labor de compositores locales; noticias de lo que sucedía en los teatros europeos, etc<sup>1</sup>. Así, entre reclamos, reseñas, cumplidos, noticias y críticas se forjó un cuerpo literario respecto a la actividad musical americana que permanece disperso en los múltiples periódicos locales de escasa circulación y corta vida.

Y fue allí donde germinaron los primeros escritos de corte histórico que reseñaron en pocas líneas el pasado de un músico — muchas veces recién fallecido—, un género, un instrumento o una agrupación musical. Ejemplos de estos escritos son los artículos

---

<sup>1</sup> Véase Günther, 1982; Peñín (ed.), 2000.

del músico chileno José Zapiola, quien estuvo a cargo de la sección «Apuntes sobre la historia musical de Chile» en el periódico *El Semanario*, publicado durante 1852<sup>2</sup> (Pereira, 1941: 112-113). Periódicos bogotanos como *El Día*, *El Museo*, *El Hogar*, o el *Repertorio Colombiano*<sup>3</sup>, este último donde Juan Crisóstomo Osorio publicó su escrito «Breves apuntes para la historia de la música en Colombia». El caso del libro *Las artes en Santiago de Cuba* de Laureano Fuentes Matons, publicado inicialmente por entregas (Domínguez, 2000: 26). Lo mismo sucedió tanto en publicaciones periódicas argentinas (Suárez, 1982), como mexicanas (Saldivar, 1992).

En estos mismos periódicos es frecuente encontrar a lo largo del continente traducciones de textos sobre historia musical europea, así como menciones a músicos y compositores europeos y cortas noticias sobre la vida musical del Viejo Mundo. En la *Lira Venezolana* durante varias entregas se publicaron apartes traducidos del texto *History of Music* de Frédéric Louis Ritter (1874), sin saberse quién fue el traductor<sup>4</sup>. Por otra parte, en México, Manuel Rivera y Río tradujo *La música al alcance de todos. Exposición de todo lo que es necesario saber para juzgar de este arte* (1871), escrita en francés por François Joseph Fétis (Saldivar, 1992: 220), y unos años después, también en México, el *Correo Musical* publicó la traducción del libro de Matthews W. S. B., *A Popular History of the Art of Music from the Earliest Times to the Present* (1891), bajo el título de *Nueva historia de la música desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*. En Colombia, *Papel Periódico Ilustrado* publicó datos biográficos de Franz Liszt en 1886<sup>5</sup> y en la *Lira Venezolana* aparecieron datos sobre el pianista y compositor Louis Moreau Gottschalk<sup>6</sup>. También tenemos noticias sobre la circulación de libros de autores europeos

---

2 Posteriormente, estos artículos dieron origen a su libro *Recuerdos de treinta años* ([1872] 1928), donde reseña gran parte de la actividad musical chilena del siglo XIX.

3 Véase Anónimo, [1944] 2001; Caicedo, [1849] 2001; Samper, [1867] 2001.

4 *Lira de Venezuela*, n.º 17 (agosto 15 de 1883); n.º 13 (junio 15 de 1883); n.º 11 (mayo 15 de 1883); n.º 20 (noviembre 15 de 1883).

5 *Papel Periódico Ilustrado*, tomo V, n.º 102 (15 de octubre de 1886).

6 *Lira de Venezuela*, n.º 2 (enero 1 de 1883); n.º 4 (febrero 1 de 1883); n.º 8 (abril 1 de 1883); n.º 10 (mayo 1 de 1883).

como lo documenta el anuncio de finales del siglo XIX en el catálogo de la librería de Manuel Gómez Calderón en Bogotá, sobre el «libro a diez reales el ejemplar [...] *historia de la música* de Nombela<sup>7</sup>», muy probablemente refiriéndose al libro *Manual de música* (1860) de Julio Nombela, escritor español del siglo XIX.

La circulación y lectura en territorio hispanoamericano de textos sobre la historia de la música europea ha marcado de múltiples formas al ejercicio histórico-musical propio. Quiero llamar la atención sobre el consumo que ha existido desde el siglo XIX de historias de la música europeas porque este fenómeno ocasionó, en el corto plazo, que esa literatura sirviera como modelo de investigación en un medio alejado de esta tradición historiográfica<sup>8</sup>. Además, la circulación de esa literatura, traducida al español y publicada en diarios de fácil acceso, logró que los músicos y críticos locales adoptaran como marco de referencia musical el desarrollo europeo, el cual se presentó y consideró como paradigmático durante muchas décadas.

Principalmente a finales del siglo XIX, la circulación de historias de la música europea fomentó la publicación de textos sobre Europa escritos por músicos locales, lo cual no solo aumentó la circulación de literatura al respecto, sino que favoreció la apropiación hispanoamericana de los modelos metodológicos y de los problemas presentes en las historias de la música europeas, como la noción de evolución musical, como ya hemos visto en el segundo capítulo. Los siguientes son algunos ejemplos de historias de la música europea escritos en países hispanoamericanos: *Ligeras nociones sobre la Historia de la música* (1876), escrito por el mexicano Félix M. Alcérreca (Saldivar, 1992: 236); la publicación por entregas

---

7 *Archivo Histórico del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, vol. 24, fol. 88 (s.f.).

8 Este es el caso de los famosos libros del belga François Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique depuis les temps anciens à nos jours* (1869-1876) y *Biographie universelle des musiciens* (1873), a los cuales el uruguayo Lauro Ayestarán les dedicó una conferencia en 1963, durante la cual enfatizó en el acertado método etnográfico usado por el autor belga (Pardo, 1963: 8).

en el periódico *La Armonía* (Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana) de las «Lecciones sobre historia de la música dada a los alumnos de la Sociedad Filarmónica Mexicana» (1866)<sup>9</sup> (Saldívar, 1992: 206); *Breves apuntes sobre la historia de la música* (1888) del cubano Guillermo Tomás (Domínguez, 2000: 24) y *Compendio de historia musical desde la antigüedad hasta nuestros días* (1909) del venezolano José María Suárez. La tendencia por escribir historias de la música europea ha continuado a lo largo del siglo xx, como lo ilustra el libro de la argentina Pola Suárez, titulado *Breve historia de la música* (1994). Estoy segura de que tras una búsqueda pormenorizada en la prensa y bibliotecas nacionales, ejemplos como los enunciados aquí se multiplicarían.

Pero, ¿quiénes fueron las personas que escribieron las primeras historias de la música de sus localidades y cuáles fueron sus motivaciones? Todos los autores de los escritos histórico-musicales que he identificado para los años comprendidos entre 1870 y 1930 tuvieron algún tipo de formación musical, y aunque a los ojos de hoy muchos de ellos pueden ser considerados como aficionados, varios de ellos fueron reconocidos como músicos profesionales en su medio. Estos son los casos de Juan Crisóstomo Osorio, reconocido por algunas composiciones, entre ellas una zarzuela (Bermúdez, 2000: 94), y quien escribió el primer trabajo de este tipo en el actual territorio colombiano, y del venezolano Ramón de la Plaza, quien tocaba el violonchelo y compuso algunas piezas de música de salón<sup>10</sup>.

Diferente es el caso de músicos dedicados de tiempo completo a la actividad musical y que escribieron algunas páginas de carácter histórico, entre quienes podemos mencionar al cubano Laureano Fuentes, reconocido principalmente como violinista y compositor, y quien escribió *Las artes en Santiago de Cuba* (1893),

- 
- 9 «Hoy comenzamos a publicar, conforme a la foliatura, distintas para que puedan ser encuadernadas, las interesantes lecciones orales, que sobre la historia de la música, está dando a los alumnos del Conservatorio, nuestro distinguido consocio el Sr. D. Muñoz Ledo» (Saldívar, 1992: 206).
  - 10 Los datos biográficos mencionados de aquí en adelante han sido tomados de las entradas biográficas del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (de aquí en adelante *DMEH*).

con un capítulo sobre música (Domínguez, 2000: 23). Los chilenos Jorge Valenzuela Llanos, de quien se conservan varias composiciones en la Biblioteca Nacional de Chile, escribió un corto artículo titulado «La música en Chile» (1921), y José Zapiola, reconocido por sus labores de composición y difusión musical durante el siglo XIX, quien escribió *Recuerdos de treinta años 1810-1840*, que, aunque no es una historia de la música sino una crónica de la vida de Santiago de Chile, aporta datos sobre la actividad musical y ha sido frecuentemente citado por la historiografía posterior. Otros casos de músicos de público reconocimiento son el ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro, el mexicano Gerónimo Baqueiro Foster y el cubano Guillermo Tomas; este último, además de publicar una historia de la música europea, escribió dos artículos sobre Cuba, «Acotaciones para una historia de la música en Cuba» y «Panteón histórico de artistas cubanos y aficionados» (1929)<sup>11</sup>.

Todos los autores de los escritos publicados durante este periodo estuvieron relacionados con los conservatorios recientemente fundados. Quienes poseían formación musical muchas veces la habían adquirido en estas instituciones, o se desempeñaban como profesores en ellas, y un pequeño grupo de autores estuvo directamente relacionado con la fundación y dirección de estas instituciones. Los textos de estos últimos fueron elaborados con la intención de realzar la labor de estas instituciones, usando la historia para legitimar su labor educativa; así lo permite documentar Juan Agustín Guerrero Toro, quien exalta en su libro la labor del gobierno ecuatoriano que apoyó la fundación del Conservatorio de música —del cual él fue director— y habla sobre la importancia que este hecho tuvo para la historia musical de su país. Del mismo modo, Ramón de la Plaza dedicó varias páginas para hablar de las labores del Instituto Nacional de Bellas Artes (con escuela de música), del cual él fue su primer director, afirmando que había hecho una labor remarcable por el progreso de las artes en

---

11 De acuerdo con Yarelis Domínguez, el primer artículo citado es el capítulo XXXIV de un libro inédito del autor. El segundo artículo es un diccionario de artistas cubanos profesionales y aficionados (Domínguez, 2000: 23-24).

Venezuela. Muchos años más adelante, Andrés Martínez Montoya, profesor de la Academia Nacional de Música (posterior Conservatorio) y miembro de su Consejo Directivo, escribió al finalizar su corta historia de la música en Colombia:

[...] y llegamos al acontecimiento de mayor trascendencia en los anales de nuestra historia musical: la fundación de la Academia Nacional de Música. (Martínez, [1932] 1961: 9)<sup>12</sup>

Por otra parte, la pertenencia de los autores a los círculos musicales de sus países colaboró para que acudieran al ejercicio histórico para legitimar su práctica frente al conflicto que el ambiente musical vivió desde finales del siglo XVIII y el XIX, resumido en el asentamiento de la estética musical italiana en detrimento de las prácticas renacentista y barroca anteriores (Behague, 1983). Autores como el guatemalteco José Sáenz Poggio, quien probablemente perteneció a la famosa familia de músicos Sáenz del siglo XIX<sup>13</sup>, hizo en su texto alusiones constantes a las diferencias entre la «música de la antigüedad» (seguramente renacentista y barroca) y la de su momento (italiana), resaltando la riqueza de la segunda. Juan Agustín Guerrero Toro diferenció también entre el «sistema antiguo» y la música moderna (Guerrero, [1876] 1984: 9) y tejió su texto en torno a la comparación entre la pobreza musical anterior y la rica vida musical decimonónica.

Por otra parte, otras de las motivaciones que seguramente tuvieron los autores para escribir sus historias musicales fue el auge que el nacionalismo musical fue adquiriendo a medida que llegaba el siglo XX y cuya mayor influencia se observará en el periodo siguiente —iniciado en la década de los años treinta— en las historias

---

12 Con probabilidad esta misma motivación estuvo tras el escrito del cubano Guillermo Tomás, quien en 1911 fundó el Conservatorio Municipal de Música Félix Alpizar en la Habana (*DMEH*), y en 1929 publicó los artículos «Acotaciones para una historia de la música en Cuba» y «Panteón histórico de artistas cubanos y aficionados» (Domínguez, 2000: 23). Infortunadamente, no he tenido acceso a estos escritos.

13 «El parentesco que me liga a la mayor parte de los profesores de música de Guatemala [...]» (Sáenz, [1878] 1947: 16).

de la música nacionales. Antes de llegar al apogeo del fenómeno, es interesante trazar desde aquí las líneas que le precedieron a finales del siglo XIX e inicios del XX, para lo cual mencionaré brevemente en qué consistió el nacionalismo musical y después poder considerar cómo influyó en el ejercicio histórico.

Naturalmente, el nacionalismo musical está ligado íntimamente con el concepto histórico de nacionalismo, pero para su discusión me limitaré al fenómeno en la música<sup>14</sup>. El nacionalismo musical fue un movimiento que se dio tanto en Europa como en América entre el siglo XIX y el XX. La idea de crear mediante la música fuertes lazos de unión e identidad nacional puso en manos de compositores como Franz Liszt, Frederic Chopin y, más tarde, Nikolay Rimski-Korsakov y Bela Bartok, entre otros, la elaboración de piezas musicales distintivas. Por lo general, estos compositores encontraron en las culturas musicales populares de sus países elementos que introdujeron en sus composiciones de corte académico y que el gran público recibió con beneplácito y se consideraron constructoras de identidad nacional. En América Latina el nacionalismo musical tuvo ciertos matices particulares, como muy bien lo ilustra Robert Günther:

[...] en el siglo XIX, para Latinoamérica —con la renovada y creciente afluencia de inmigrantes convertida en un continente poliétnico— fue irrelevante durante mucho tiempo la cuestión de su independencia artística y musical de Europa; y autonomía política no significaba en algún modo desvinculación cultural de la antigua madre patria [...]. Así en el siglo XIX siguieron concentrándose los esfuerzos preferentemente en la intensificación y ampliación de una viva actividad musical siguiendo el modelo europeo. Sólo hacia finales del siglo se descubrió el patrimonio nacional y los compositores utilizaron en creciente medida motivos y ritmos de la música popular local, pero sin desprenderse, ciertamente, de los estilos de composición europeos. (Günther, 1982, 21)

---

<sup>14</sup> Alguna bibliografía introductoria la tema del nacionalismo se encuentra en Anderson, 1993 y Hobsbawn, 1997.

No obstante, en este tímido movimiento de finales del siglo XIX se reconocen los inicios del nacionalismo musical desarrollado con fuerza en las primeras décadas del siglo XX por compositores como Manuel M. Ponce y Carlos Chávez en México; Guillermo Uribe Holguín y Emilio Murillo en Colombia, Pedro Humberto Allende en Chile, Heitor Villa-Lobos en Brasil, Alberto Williams en Argentina, entre muchos otros nombres. Al igual que en el caso europeo, el nacionalismo musical latinoamericano se preocupó por hallar posibilidades de composición entre los elementos musicales considerados como propios. El influjo de este nacionalismo no sólo se reflejó en las obras de múltiples compositores, sino —y tal vez con mayor notoriedad— en los discursos que estaban detrás de la música, es decir, en los múltiples escritos que produjeron críticos, literatos, músicos y políticos con opiniones sobre la materia, que en varias ocasiones originaron discusiones irresolubles<sup>15</sup>.

El ambiente que creó el nacionalismo musical permeó la producción histórico-musical de finales del siglo XIX e inicios del XX, pues la búsqueda de elementos propios por parte de los compositores llevó a que varios autores buscaran legitimar por medio del relato histórico algunos géneros musicales o instrumentos, mostrando su antigua existencia en el territorio y, por lo tanto, su legítima identificación como elementos nacionales. Ejemplos de este temprano influjo nacionalista en las historias de la música son títulos de artículos como *La historia y desenvolvimiento del arte musical en Cuba y fases de nuestra música nacional* (1924) de Joaquín Molina y Ramos (Bermúdez, 1985: 1) y la ponencia de Jesús Romero presentada en el I Congreso Nacional de Música en México, titulada «Historia crítica de la música en México como única justificación de la música nacional» (1927) (Saldivar, 1992: 140). Otros ejemplos son el artículo del colombiano Juan Crisóstomo Osorio, donde afirma que la historia de la música «contribuiría en parte a ayudarnos a averiguar de dónde somos criollos» (Osorio, 1879: 163);

---

15 Para profundizar en las diferentes dinámicas que tomó el nacionalismo musical en países de Latinoamérica, se puede consultar Kuss, 1980; Günther, 1982; Behague, 1983; Veniard, 1986; Moreno, 1989, Cortés, 2004.

el libro de Rubén Campos *El folklore y la música mexicana* (1928), que organiza todo lo que el autor consideró propio de su país, empezando por los instrumentos indígenas hasta «los precursores de nuestro arte musical» (Saldívar, 1992: 141), y el artículo «La música en el Ecuador» (1930), de Segundo Luis Moreno, publicado con ocasión de los primeros cien años de independencia ecuatoriana y en donde el músico propone el «estilo criollo» como característica de nacionalidad. El escrito de Segundo Luis Moreno es el preludeo al siguiente periodo caracterizado por el aumento de obras como esta, que elaboran relatos históricos de corte nacional<sup>16</sup>.

En resumen, vemos cómo en este primer periodo de surgimiento del interés por la producción histórico-musical, esta literatura estuvo cercana a la institucionalización musical en los conservatorios, pues al ser considerados estos como grandes logros de la actividad musical se escribieron relatos históricos que ilustraron su importancia y, paralelamente, hicieron los primeros llamados sobre la necesidad de una historia musical del país. Esta literatura además estuvo relacionada con la existencia de los diarios para el hogar con espacios para publicar escritos de historia musical europea y local. Este periodo termina con el auge que el nacionalismo musical empezó a adquirir durante las décadas de los años veinte y treinta, y su posterior influencia en los discursos histórico-musicales.

### **3.1.2. Las historias de la música nacionales y los primeros pasos hacia la institucionalización (1930-1960)**

La producción de historias de la música entre los años de 1930 y 1960 se puede considerar como resonancia de la labor que las

---

<sup>16</sup> Además de los escritos mencionados, tengo conocimiento de otros títulos publicados en el mismo periodo: Callejo y Ocasio, Sandalio. *Historia de la música y los músicos*. San Juan: Tip. Mercantil. 1898 (Figueroa, 1977); Calderón de la Barca, E. G. «Apuntes de historia de la música: Sud América», en *Correo musical Sudamericano*, vol I, n.º 22 (25 de agosto), Buenos Aires: Talleres gráficos de Casa y Caretas, 1915, pp. 4-6 (Bermúdez, 1985: 1); Gutiérrez Sáenz, Alberto. «The Evolucion of Argentine Music».

En *Musical Digest*, vol. VI, n.º 5, 1924, pp. 10-11 (Bermúdez, 1985: 1); Callejo Ferrer, Fernando. *Música y músicos portorriqueños*. San Juan: Tip. Cantera Fernandez & Co. 1915 (Figueroa, 1977).

academias de historia venían realizando. Cuando llegó la década de 1930, se había dado ya la casi simultánea creación de las academias de historia en todo el territorio hispanoamericano; dicha aparición fue motivada por la necesidad de legitimar la existencia de los países americanos como naciones libres, después de casi cien años de independencia. La labor de las academias de historia fue escribir la historia institucional de cada país con el carácter de obra mayúscula y concentrada, naturalmente, en los límites geográficos de la nación. Fue así como se creó un gran número de academias como la Academia Mexicana de Historia, la Academia Nacional de Historia en Argentina, el Instituto Histórico Peruano, la Academia Salvadoreña de Historia, la Academia Nacional de Historia en Ecuador, la Academia Colombiana de Historia, la Academia Chilena de Historia, el Instituto Histórico y Geográfico de Uruguay, la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, la Academia Nacional de Historia en Venezuela, entre otras<sup>17</sup>.

El resultado de la conformación de estas instituciones fue el estudio y escritura de la historia de cada país con el fin de tejer por medio de la conciencia histórica un lazo de unidad. Estos ejercicios historiográficos estuvieron a su vez permeados por el positivismo, corriente que —entre otras características— le otorgaba un lugar importante a la historia como un relato mayúsculo que se movía entre los orígenes y el presente. Esta historia positivista fue la dueña del escenario historiográfico de la primera mitad del siglo xx en los países de habla hispana y la que guió la labor de quienes conformaron las academias de historia. Por lo tanto se puede reconocer un auge historiográfico positivista y nacionalista que naturalmente influyó en quienes durante la primera parte del siglo xx escribieron sobre historia musical, pese a que sólo un par de los autores estuvo directamente vinculado con la labor de las academias de historia.

Fermentado el ámbito intelectual por las labores de las academias de historia, germinaron entonces escritos histórico-musi-

---

17 Disponible en: <http://rah.insde.es>; [www.an-historia.org.ar](http://www.an-historia.org.ar); [www.uchile.cl/instituto](http://www.uchile.cl/instituto); [www.acadnachistoria.org](http://www.acadnachistoria.org); <http://www.acadnachistoria.org/home.htm>, páginas consultadas el 22 de julio de 2003.

cales en Hispanoamérica a los que he denominado como historias de la música nacionales. Estos textos se caracterizan porque son obras que intentan dar cuenta de grandes periodos cronológicos, se preocupan por diferenciar lo propio de lo ajeno y resaltar la riqueza del pasado musical nacional, se centran en los acontecimientos sucedidos dentro de los límites geográficos de su país y, en general, se acercan a la historiografía positivista. Además son escritos muy citados en trabajos posteriores y sus autores han sido considerados como pioneros de la labor.

Algunas de estas historias de la música nacionales estuvieron directamente vinculadas con los movimientos de nacionalismo musical de sus países, sirviendo como herramientas para legitimar sus postulados. Uno de los textos que mejor retrató la preocupación de este nacionalismo fue la historia de la música escrita por Alejo Carpentier (1904-1980), titulada *La música en Cuba* (1946). Carpentier tuvo cierto contacto con el mundo musical desde su infancia, puesto que su padre había estudiado violonchelo, su madre era pianista y él adelantó estudios de música hasta los dieciocho años. Un tiempo después perteneció al movimiento intelectual nacionalista cubano Grupo Minorista, junto con autores como Fernando Ortiz y el músico Amadeo Roldán, entre otros. Hacia 1930 Carpentier fue jefe de redacción de *La Gaceta Musical*, revista que dirigía el compositor nacionalista mexicano Manuel Ponce y a través de ella conoció a Heitor Villa-Lobos, músico brasileño y el mejor representante del nacionalismo musical de ese país<sup>18</sup>.

La cercanía de Carpentier con los movimientos culturales nacionalistas se ve claramente reflejada en su historia musical, puesto que el relato que construyó, con base en la documentación histórica que reunió, subraya el aporte del elemento negro a la música cubana y sistemáticamente niega o reduce influencias de tipo indígena y española. Este discurso ayudaba a sustentar desde la historia el discurso político-cultural en boga en torno al afrocubanismo. Es importante no olvidar que *La música en Cuba* (1946) fue publicada

---

<sup>18</sup> Disponible en: <http://www.letras.sj.com/carpentier260702.htm>, consultado el 20 de enero de 2004.

durante un periodo caracterizado por un clima político y social particular que Cuba venía viviendo desde finales del siglo XIX: la isla caribeña se hallaba a cinco décadas de haber logrado su independencia de España (en 1898), existía un candente conflicto racial ya que sólo hasta 1886 se abolió la esclavitud y solo siete años después, en 1893, se declaró la igualdad civil entre negros y blancos. En la década de los años cuarenta, pese a sus esfuerzos por construir una república moderna libre, Cuba seguía subyugada a una nueva forma de colonialismo, ahora bajo las fuertes políticas intervencionistas de Estados Unidos. Esta situación ocasionó que existiera en la isla un afán por crear una conciencia nacionalista en contraposición a los influjos internacionales, y así se creó un grupo intelectual y político que realizaba los valores africanos de la cultura cubana como insignias de orgullo y unidad, en contraposición a quienes preferían el elemento blanco como sustento de identidad nacional.

Existen otras historias de la música donde el carácter nacional se introdujo con menor evidencia ideológica, pero que mantienen características relacionadas con las inquietudes que el problema de la identidad nacional despertó, y más concretamente con los postulados que las polémicas del nacionalismo musical mantenían vigentes. Estas historias de la música nacionales conservan sus relatos dentro de los límites geográficos del país y conservan la continua diferenciación entre lo propio y lo extranjero, recurriendo a extensas argumentaciones que lo sustentan, además continúan adoptando los enfoques que ejercía la historiografía de las Academias de la Historia. Dentro de este grupo de historias de la música nacionales encontramos autores que pusieron el acento en periodos particulares de la actividad musical. El músico Segundo Luis Moreno (1882-1972) escribió «La música en el Ecuador» (1930) donde recorrió la historia musical ecuatoriana desde la Prehistoria hasta sus contemporáneos, y varios años después este mismo autor publicó el libro *Historia de la música en el Ecuador* (1972), dedicado en su totalidad al siglo XIX y XX. Algo similar sucedió con los textos de Eugenio Pereira Salas (1904-1979) *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941) e *Historia de la música en Chile* (1957), trabajándose en el primero la música de Chile entre el periodo colonial y el siglo XX y en el segundo sólo

la segunda mitad del siglo XIX. Estos dos ejemplos ponen de manifiesto que para algunos autores la verdadera riqueza musical se había dado en el siglo XIX y XX, siendo la actividad colonial considerada como pobre o como simples antecedentes de la riqueza decimonónica, pese a que en trabajos anteriores ya se habían reunido fuentes sobre el periodo colonial<sup>19</sup>.

Esta lectura del mundo colonial se puede explicar de cuatro maneras. Por una parte, influyó la poca documentación a la que los autores tuvieron acceso y, por consiguiente, la adopción de la idea sobre la pobreza musical colonial que había sido propagada por los escritos del periodo anterior. Sin embargo, finalizando la década de los treinta, autores como el padre jesuita Juan Pedro Grenon en *Nuestra música instrumental* (1929) publicaron importantes trabajos a los que nos referiremos enseguida. También pudo haber influido en el desprecio por lo colonial el auge de la estética musical italiana en el siglo XIX, que hacía mirar con desdén la tradición renacentista colonial. Por otra parte, es probable que la afanosa búsqueda de elementos folclóricos nacionales en el pasado haya impedido a los autores valorar las referencias a la música del periodo colonial que fue cercana a la práctica renacentista y barroca española. En último lugar, es posible que haya influido en cierto grado la «leyenda negra» difundida por los movimientos independentistas y republicanos durante el siglo XIX para hacer pensar a los autores de estas historias que realmente no valía la pena profundizar en el periodo colonial, considerada como una época oscura en la historia de las naciones hispanoamericanas.

Esta visión del mundo colonial empezó a cambiar tras la publicación y difusión de trabajos que centraron su atención en este periodo. En 1934 Gabriel Saldivar (1909-1980) publicó su libro *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*, que pese a haber empezado con la intención de ser el primer tomo de una obra que comprendiera tanto el periodo colonial como los si-

---

19 El músico guatemalteco Rafael Vásquez no incluyó al periodo colonial en su libro *Historia de la música en Guatemala* (1950), tal vez a causa de la poca documentación que recopiló sobre este periodo.

guientes, el autor resolvió especializarse en la actividad musical de la Nueva España—por razones que desconocemos—. Casi diez años después, en Argentina, el padre jesuita Guillermo Furlong (1889-1974) publicó su libro *Músicos argentinos durante la dominación hispánica* (1945), centrado también en el periodo colonial, pues había hecho estudios de humanidades, paleografía y un doctorado en filosofía en España y Estados Unidos, lo cual, sumado a su condición de sacerdote, le facilitó el acceso y la valoración de la información que reposaba en viejos archivos eclesiásticos. Ambos textos hacen gala de una rica documentación y cuidadosa búsqueda en archivos, lo cual les permitió dedicar varios cientos de páginas a este periodo histórico, desechado por otros investigadores<sup>20</sup>.

Otro sacerdote que escribió una historia de la música nacional fue el padre José Ignacio Perdomo Escobar (1917-1980), a quien a la edad de 21 años —aún sin haber ingresado al seminario— le fue encargada por Francisco Curt Lange la elaboración de un artículo donde se esbozara la historia musical del país (Perdomo, 1938: 387). Este artículo fue publicado en el *Boletín latinoamericano de música* (1938) y en 1945, probablemente mientras iniciaba sus estudios en el seminario, su escrito se convirtió en un pequeño libro posteriormente reeditado tres veces. Perdomo Escobar estudió derecho, fue secretario del Conservatorio de Música y adelantó algunos estudios de violín, además fue miembro de número de la Academia Colombiana de Historia (Perdomo, 1961: 19), lo cual lo vinculó directamente con la historiografía de las academias. Contrario al argentino Furlong, Perdomo Escobar procuró mantener en su libro una cronología amplia que llevara su relato desde lo prehispánico hasta sus contemporáneos y, sin un manejo de fuentes exhaustivo y con una narración anecdótica, se convirtió hasta la década de 1980 en la referencia más citada sobre una historia musical colombiana.

También en Bolivia fue un sacerdote quien se enfrentó a la labor de escribir la historia musical de este país. El padre José Díaz Gainza, nacido en España, llegó a Potosí en 1936 y trabajó como profesor de

---

<sup>20</sup> Para profundizar en el manejo del periodo colonial dentro de la historiografía musical se puede consultar Pérez, 2005.

teoría musical; probablemente su labor pedagógica lo llevó a publicar en 1962 el primer volumen de la *Historia musical de Bolivia* (1962), pero su muerte al año siguiente dejó interrumpida su labor. El libro de Díaz Gainza está construido con las principales características de las historias de la música nacionales, que se encuentran explícitas en la definición que el autor elaboró en su introducción:

La *Historia musical boliviana* es una exposición, ordenada y razonada, de los hechos musicales más importantes, ocurridos en nuestro actual y antiguo territorio, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días, y que han ejercido una notable influencia en el desarrollo de este arte, como propio característico. (Díaz, [1962] 1977: 7)

Por otra parte, y como lo ilustra la definición anterior, la intención de las historias de la música nacionales fue documentar el pasado de un territorio geográfico nacional, pero, por lo general, estas terminaron centrándose en la vida musical de las metrópolis y salpicaron con cortos comentarios o referencias al resto del país. Esta característica no sólo fue ocasionada por la poca documentación musical de las regiones a la que tuvieron acceso los autores, sino también porque sus autores pertenecieron a las culturas urbanas que durante la primera mitad del siglo XX se presentaban como vehículos de modernidad, en comparación con los contextos rurales considerados como atrasados. José Antonio Calcaño (1900-1978) hizo explícito su interés por la actividad musical de la capital de Venezuela y tituló a su libro *La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas* (1958), asegurando que

la música nace del seno de la ciudad, como nacen todas las cosas. Y así como el frailejón no puede crecer junto al Orinoco, ni el cacao en la campiña inglesa, así ciertas actividades musicales no pueden prosperar en ciertos momentos históricos, ni en cierto medio social. (Calcaño, 1958: 8)

Otro libro importante dentro del grupo de las historias de la música nacionales es el libro de Vicente Gesualdo (1922) *Historia*

*de la música en la Argentina* (1961), publicado en tres volúmenes<sup>21</sup>, donde el autor asegura que fue escrito

[...] procurando aportar, por nuestra parte, el mayor número posible de informaciones nuevas, que hemos extraído de archivos, periódicos y documentos de la época, intentando así llenar los demarcados cuadros de nuestra cronología musical con el propósito de ofrecer un cuadro general completo del desarrollo de la cultura musical en la Argentina, desde la época colonial hasta nuestros días. (Gesualdo, 1961: 5)

Lo cual nos indica que tampoco Gesualdo se distanció de la manera en que se escribieron las historias hechas por las academias de historia, pese a que sus publicaciones fueron terminadas e impresas durante la segunda mitad del siglo XX, cuando se vivía un ámbito intelectual diferente.

Caso contrario a la permanencia de una manera de historiar la música es el monumental trabajo de Lauro Ayestarán (1913-1966), *La música en el Uruguay* (1953), cuyo libro identifico como un puente importante entre las historias de la música nacionales y las tendencias que los estudios musicológicos introdujeron en la década de 1960. Este libro pretendía ser el primer tomo, dedicado a los orígenes, de un estudio más amplio que comprendiera la segunda mitad del siglo XIX y las tradiciones folclóricas uruguayas del siglo XX, sin embargo, la prematura muerte del autor dejó inacabada la obra.

---

21 La obra de Vicente Gesualdo fue publicada en tres y en dos volúmenes el mismo año por la editorial Beta, lo cual se presta para confusión en ocasiones. Posteriormente, el autor hizo una versión reducida, con un capítulo adicional, sobre músicos contemporáneos, ilustraciones y sin referencias documentales, titulada *La música en la Argentina*, esta fue publicada por la editorial Stella en 1988. Diez años después, la editorial Claridad encargó al autor una nueva versión reducida de su libro de 1961 para ser publicada dentro de su colección «Breves historia de...», produciéndose así el texto *Breve historia de la música en la Argentina* (1998) que es un resumen bastante completo de las dos versiones anteriores.

Además de los textos ya mencionados, existen otras historias que trabajan desde el mismo enfoque nacionalista, pero que tal vez por su distribución local no tuvieron el peso alcanzado por las señaladas hasta aquí. Este es el caso de libros como el de Juan Max Boettner, *Música y músicos del Paraguay* (1957), *Nociones de la historia de la música mejicana* (1933) de Miguel Galindo, *Historia de la música argentina. Origen y características* (1933) de Arturo Schianca y *Datos históricos sobre el arte de la música en El Salvador* (1940) de Rafael González Sol.

Volviendo nuestra mirada sobre los autores que escribieron estas historias nacionales de la música, hay que resaltar que, contrario a lo sucedido durante el primer periodo, estos relatos no fueron escritos exclusivamente por músicos, sino por personas con otra formación diferente. Tenemos los casos de Miguel Galindo, quien estudió medicina en la Universidad de Guadalajara y que además de escribir sobre historia de la música también lo hizo sobre historia de la literatura y de su pueblo natal Colima (Saldivar, 1992: 195); el paraguayo Juan Max Boettner, quien también estudió medicina en la Universidad de Buenos Aires, combinándola con estudios de música en Alemania, los cuales le permitieron la composición de algunas obras (Boettner, 1957: solapa), y aunque del salvadoreño Rafael González Sol no poseemos datos biográficos exactos, sabemos que es reconocido en su país como químico e historiador<sup>22</sup>.

Particularmente llamativa fue la aparición de casos de autores que estuvieron cercanos a las ciencias humanas, pues en el periodo anterior no hallamos ningún autor reconocido por algún tipo de acercamiento a estas áreas. Me refiero particularmente al caso del historiador chileno Eugenio Pereira Salas, de quien nos ocuparemos en detalle gracias al paradigma que creó no sólo en su país, sino en los lugares a los que llegó su obra<sup>23</sup>.

---

22 Disponible en: [http://www.dpi.gob.sv/sala\\_lecturas/diccionario/Autores/gonzalez\\_dario.htm](http://www.dpi.gob.sv/sala_lecturas/diccionario/Autores/gonzalez_dario.htm), consultado el 3 de febrero de 2004.

23 También al argentino Vicente Gesualdo se le califica como historiador, pero ignoro si este título se debe a haber tenido formación en la disciplina, o por haberse desempeñado como tal, inclinándome a creer que se trata del segundo caso, dado el tipo de discurso que construye.

En primer lugar, hay que resaltar que Eugenio Pereira Salas fue el único historiador de formación que antes de la década de los ochenta del siglo xx se interesó por la historia musical. De acuerdo con Luis Merino (1979), Pereira Salas se formó como historiador en Francia siendo alumno de Charles Seignobos<sup>24</sup>. A su regreso a Chile fue miembro de número de la Academia Chilena de la Historia y trabajó otros aspectos de la historia de su país, como las relaciones entre Chile y Estados Unidos. Estuvo vinculado a la actividad musical chilena siendo miembro de la Sociedad Bach y posteriormente trabajando en el Instituto de investigaciones del folclor musical de Chile. Su escritura de la historia se caracteriza por ser de corte enteramente positivista, pues de acuerdo con Cristián Guerrero Yoacham, la obra de Pereira Salas es

el recuento interpretativo y crítico de todas las experiencias humanas del pasado, presentado en un cuadro cronológico integral y ecuménico, concebido en un plano realista, trazado sobre la base de la objetividad de los hechos tal cual las fuentes permiten conocerlos. (Guerrero, 1999: 173)

Como había anunciado anteriormente, Pereira Salas publicó dos textos importantes sobre historia musical: *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941) e *Historia de la música en Chile (1850- 1900)*, en 1957, siendo el segundo una ampliación del primero. En estos dos textos el autor hizo gala de un uso exhaustivo de fuentes primarias, sus afirmaciones estuvieron sustentadas por notas documentales y así construyó un relato cronológico impecable sobre la actividad musical de su país. De esta forma, Pereira Salas aplicó el canon historiográfico positivista a través del uso del método que esta escuela proponía, sin embargo, hay que hacer notar que se desprendió de la importancia temática que esta misma escuela otorgaba a la historia política, pues como vemos dedicó una parte de su obra a la historia del arte y la música.

---

<sup>24</sup> Charles Seignobos es, junto con Charles Victor Langlois, autor del famoso libro *Introducción a los estudios históricos*, publicado por primera vez en 1898 y traducido al español en 1913. Estos dos autores son considerados como los mejores exponentes del positivismo en historia y su libro es el tratado por excelencia de estos postulados.

Por otra parte, la obra de Pereira Salas respondió satisfactoriamente a las preguntas que el nacionalismo musical chileno se hacía en la década de 1940. Su relato está construido sobre la premisa de que Chile posee una riqueza musical particular que pone al país a la altura de las tradiciones europeas y, al mismo tiempo, le otorga un patrón de identidad nacional del que se podía sentir orgulloso. Este discurso lo construyó a partir de la aplicación de un método considerado científico (el método de la historia positivista), sumado a una exaltación mesurada de la música tradicional con la que había entrado en contacto gracias a sus experiencias con los estudios de folclor. Como el autor no poseía conocimientos musicales profesionales, recurrió a la asesoría de Jorge Urrutia Blondel, reconocido compositor de tendencia nacionalista, para hacer los análisis musicales de sus libros y dar sustento musical a su discurso. Estos tres elementos con los que Pereira Salas alimentó sus trabajos lograron que sus libros se convirtieran en paradigmas de la historia musical no sólo en Chile, sino en todos los lugares donde se conoció, pues es uno de los textos con más ejemplares esparcidos por Hispanoamérica.

Es importante reconocer que el trabajo de Pereira Salas no solamente instituyó un paradigma por la aplicación que hizo de los tres elementos anteriormente enunciados, sino porque sus postulados encontraron correspondencia con las necesidades del círculo social al que llegó. En el prólogo de *Los orígenes del arte musical en Chile*, Domingo Santa Cruz presentaba el libro con las siguientes palabras:

La obra que el profesor y buen amigo nuestro don Eugenio Pereira Salas da hoy día a la prensa, representa el primer esfuerzo realmente sólido para establecer, no solo una valoración de la cultura musical en nuestra patria, sino muy especialmente para buscarle, como podría decirse, el abolengo que ha de hacerla noble a los ojos de los que creen que la música ha florecido en América como un remedo europeo contemporáneo y que no tiene otro arraigo con la médula de nuestros pueblos, que las manifestaciones folclóricas, hoy por desgracia tan venidas a menos. (Pereira, 1941: IX)

Santa Cruz definió con bastante precisión lo que pidió el nacionalismo musical a la historia, lo cual se puede traducir en legitimidad histórica.

Con las palabras de Santa Cruz, quiero señalar que la aceptación y acogida de trabajos como los de Pereira Salas, se sustenta en la relación que sus autores crearon entre sus discursos histórico-musicales y las respuestas que el nacionalismo musical buscaba, lo cual nos recuerda la idea planteada por la sociología del conocimiento respecto a que el saber es un consenso social y, por lo tanto, su aceptación como verdad está relacionada con el tipo de respuestas que su entorno quiere oír.

Los restantes autores de las historias de la música nacionales realizaron estudios musicales y se mantuvieron activos dentro de la actividad musical al mismo tiempo que se preocuparon por investigar sobre el pasado musical de sus países. El guatemalteco Rafael Vásquez, el ecuatoriano Segundo Luis Moreno, el uruguayo Lauro Ayestarán y el venezolano José Antonio Calcaño estudiaron composición en los conservatorios y escuelas de música de sus países.

#### ***3.1.2.1. Pasos hacia la institucionalización del conocimiento histórico-musical: el americanismo musical***

La producción de todas las historias de la música nacionales que hemos mencionado estuvo apoyada por un incipiente proceso de institucionalización de los estudios musicales, y con ellos de la historia de la música, que entre las décadas de 1930 y 1960 empezaban a poner sus cimientos. Empezaremos por referirnos al americanismo musical y su proyecto transnacional, después dedicaremos unas páginas al fenómeno del folclor y finalmente presentaremos el caso de Chile, donde no gratuitamente se produjeron textos como los de Pereira Salas.

Al hablar de americanismo musical se habla de Francisco Curt Lange y su labor como musicólogo y gestor cultural. Alrededor de la vida de Francisco Curt Lange y su formación académica existen ciertas inexactitudes sobre las que no me detendré<sup>25</sup>, puesto que para este trabajo interesa más su actividad en torno a la difusión de los estudios musicales que su producción intelectual, la cual giró en torno al estudio de la historia musical de Brasil, y aunque sobre el territorio hispanoamericano produjo algunos artículos, el mayor impacto que tuvo su labor para el conocimiento histórico-musical fue a través de sus gestiones por la institucionalización.

Francisco Curt Lange llegó a Uruguay proveniente de Alemania en la década de 1920 y fundó la Sección de Investigaciones Musicales en el Instituto de Estudios Superiores de Investigaciones en 1933. Los objetivos principales de esta sección fueron:

1. Investigaciones y publicaciones. *Léxico latinoamericano de música*.
  2. Biblioteca latinoamericana de música.
  3. Discoteca de obras latinoamericanas.
  4. Museo latinoamericano de instrumentos indígenas, partituras y demás documentos.
  5. Boletín latinoamericano de música.
  6. Organización del Congreso latinoamericano de música.
- (Lange, 1934: 17)

Al año siguiente el Instituto de Estudios Superiores publicó un folleto titulado *Americanismo musical* (1934), en el cual Lange expuso por primera vez su idea de americanismo musical di-

---

25 En una conversación con el musicólogo uruguayo Coriún Aharonián (diciembre, 2003), se me hizo caer en la cuenta de que difícilmente Francisco Curt Lange pudo tener toda la formación intelectual que se le atribuye en sus biografías, puesto que el periodo entre su nacimiento (el año de 1903, en Alemania) y su llegada a territorio americano hacia 1923 obligaría a pensar que Curt Lange hizo sus estudios básicos de piano, violín, composición, dirección de orquesta, órgano, musicología, arquitectura y filosofía, antes de los 19 años de edad.

fundida en conferencias y artículos posteriores<sup>26</sup>. En su propuesta se conjugan dos problemas relevantes para la época: los problemas de identidad, que el nacionalismo ya había despertado, y las políticas norteamericanas de panamericanismo. Algunos apartes de su primer planteamiento versan de la siguiente manera:

Quisiera, en un potente llamado, gritarles: ¡Amigos, guiad vuestras miradas fascinadas por los ambientes culturales de Europa, hacia vosotros mismos, colocad el oído al pulso de la vida que palpáis a cada instante en vuestro ambiente. [...] Me dirijo a todos, músicos del atril, solistas y virtuosos, profesores de historia, estética o pedagogía, investigadores, directores de conjuntos sinfónicos y corales, pero ante todo a nuestros compositores [...] hay algo que debe primar a todo instante: una doctrina de nuestro arte: *la música americana para los americanos*. (Lange, 1934: 7)

Bajo esta consigna Lange se dio a la tarea de publicar en 1935 el primer tomo del *Boletín Latinoamericano de Música*. De este boletín se publicaron seis volúmenes, cada uno con un suplemento musical, donde se reunieron los trabajos más importantes que para su momento se realizaban en América Latina<sup>27</sup>. Algunos ejemplos son el escrito de Carlos Raygada «Panorama musical del Perú», que es considerado como un texto pionero en la materia; un trabajo de Rubén Campos (autor del libro *El folklore y la música mexicana*) perteneciente al tercer volumen; el mencionado escrito de José Ignacio Perdomo Escobar publicado en 1938; el quinto volumen del cual fue

---

26 «Lanzó entonces en la década de 1930 su planteamiento sobre el americanismo musical en artículos publicados entre 1934 y 1939 en diversos medios informativos de Nueva York, Tlaxcala (México), Ciudad de México, Santo Domingo (República Dominicana), La Habana, Caracas, Bogotá, Lima, Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile y Río de Janeiro, en los que formuló un llamado amplio en pro de la integración musical incluyendo en esta última a los Estados Unidos» (Merino, 1998: 3). Publicado en los años de 1935, 1937 y 1941 en Montevideo; en 1936 en Lima; en 1938 en Bogotá y en 1946 en Río de Janeiro.

27 Publicado en los años de 1935, 1937 y 1941 en Montevideo, en 1936 en Lima, en 1938 en Bogotá y en 1946 en Río de Janeiro.

editor asociado Charles Seeger y estuvo dedicado a Norteamérica<sup>28</sup> con escritos de autores como el mencionado Warren Dwight Allen y Otto Kinkeldey, considerado uno de los padres de la musicología estadounidense. Estos seis tomos, con sus suplementos musicales, son la empresa más ambiciosa que se ha realizado antes de la elaboración del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, que rompió fronteras nacionales y puso en contacto a investigadores que hasta el momento poco conocían sobre lo que se hacía fuera de sus fronteras. La riqueza de las 600 páginas de cada tomo del *Boletín Latinoamericano de Música* amerita un estudio historiográfico particular.

Mientras el *Boletín Latinoamericano de Música* se venía publicando, cada vez en un país diferente, Lange continuó difundiendo su idea de americanismo musical, la cual encontró eco en varios países del continente, incluido Estados Unidos<sup>29</sup>. Fue así como en 1940 se creó el Instituto Interamericano de Musicología, con sede en Montevideo, cuyas labores fueron el fomento de las relaciones interamericanas en el arte musical, la incorporación temporal al instituto de profesores y alumnos que desearan trabajar en sus archivos, organizar un centro de investigaciones, una biblioteca interamericana, un órgano de publicaciones, una asociación interamericana de compositores contemporáneos y la organización de congresos periódicos (Merino, 1998: 4). Este instituto logró unir las actividades que años antes venía organizando y promoviendo Lange, pues ya en 1939 se había hecho la Conferencia Interamericana de Música (Washington, 1939) y entre 1938 y 1946 se hicieron los Festivales de Música Interamericanos en varios países<sup>30</sup>. En 1941 se creó la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores.

---

28 En 1941, fecha en que se publicaba este tomo del *Boletín*, Charles Seeger fue nombrado director de la División de Música de la Unión Panamericana.

29 De acuerdo con Hugo López esta idea ya «había encontrado un amplio eco en el continente, sensibilizado por el auge de las tendencias nacionalistas en música. Igualmente gozó del favor de Estado Unidos, al compás de los nuevos vientos de la *política del buen vecino* de Franklin D. Roosevelt» (López, 1999: 736).

30 El primer festival se realizó en Bogotá en 1938, véase *El Tiempo*, 31 de agosto de 1938.

Es importante señalar que al lado de la actividad de Francisco Curt Lange se formó el uruguayo Lauro Ayestarán (1913-1966), pues recién iniciadas las labores de Lange en Uruguay en 1935, el joven Ayestarán, quien se desempeñaba como crítico musical, fue nombrado secretario de la Sección de investigaciones musicales y del *Boletín Latinoamericano de Música*. Años después, y tras haber ganado el premio nacional de historia Pablo Blanco Acevedo con su libro *La música en el Uruguay*, se creó en 1946 la Sección de Musicología como departamento adscrito al Museo Histórico Nacional, para la cual Lauro Ayestarán será contratado. Esta nueva institución se creó cuando Francisco Curt Lange abandonó Uruguay para trasladarse a Argentina.

Continuando con la actividad de Lange, en 1946 se radicó en Mendoza (Argentina) donde trabajó en el Instituto de Musicología de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo y editó por poco tiempo siete números de la *Revista de Estudios musicales* (1949-1954), intentando continuar con su labor iniciada en el *Boletín Latinoamericano de Música*. Allí, en Mendoza, propuso la apertura de una licenciatura en musicología de la que sólo alcanzó a redactar su plan de estudios, el cual dividía el estudio de la musicología en tres aspectos: sistemático, histórico y comparativo<sup>31</sup>. En los años siguientes, Francisco Curt Lange continuó trabajando sobre música en el Brasil, organizando eventos, archivos y bibliotecas, y en sus labores como investigador musical<sup>32</sup>.

La idea del americanismo musical influyó en los discursos histórico-musicales de la época, motivando la producción de historias de la música transnacionales, tales como la *Historia de la música la-*

---

<sup>31</sup> Véase *Revista de Estudios musicales* 1 (agosto), 1949.

<sup>32</sup> «En 1986, a los 83 años de edad, inició una nueva y la postrera etapa de su vida, radicándose en Caracas como Agregado Cultural en la Embajada de Uruguay en Venezuela y echando a andar renovados proyectos de musicólogo: asesorar a la Biblioteca Nacional de Venezuela en el proceso de clasificar su biblioteca personal adquirida por esta institución; dirigir la reputada *Revista musical de Venezuela* [...] y apoyar, desde 1989, la realización del *Diccionario enciclopédico de la música española e hispanoamericana*» (Merino, 1998, 11)

*tinoamericana* (1938), escrita por Rolando García, Luciano Croatto y Alfredo Martín, cuya dedicación dice: «A Francisco Curt Lange, el gran propulsor del Americanismo Musical, en testimonio de profunda admiración». Del mismo año existe otro texto de Samuel Salas, Pedro Pauletto y Pedro Salas titulado *Historia de la música (América Latina)* (1938) que está «adaptado a los nuevos programas de tercer año de la enseñanza secundaria». Productos de la preocupación de Lange, aunado a las labores de la División de Música de la Unión Panamericana, surgieron en la década de 1940 los famosos textos de Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música hispanoamericana* (1943), el diccionario biográfico de compositores contemporáneos latinoamericanos *Música y músicos de Latinoamérica* (1947) y el libro de Nicolás Slonimsky *La música de América Latina* (1945).

### **3.1.2.2. Más pasos hacia la institucionalización del conocimiento histórico-musical: los estudios de folclor musical<sup>33</sup>**

Este trabajo no comprende la bibliografía que el folclor produjo en la América Hispana porque sus estudios no se interesaban por lo musical en el tiempo, sino como algo que debía ser conservado, a pesar de que el tiempo trascurriera<sup>34</sup>. Lo que me interesa resaltar del desarrollo de los estudios sobre folclor musical es su temprana institucionalización y la posterior transformación de estos espacios en institutos interesados por el conocimiento histórico-musical y etnomusicológico<sup>35</sup>.

---

33 Usamos la escritura españolizada *folclor* para el término inglés *folklore*, como fue aceptada por la Real Academia de la Lengua Española.

34 No obstante, dentro de las historias de la música hispanoamericanas, incluí el libro *El folklore y la música mexicana* (1928) de Rubén Campos, porque, pese a presentarse a sí mismo como un trabajo sobre la música folclórica mexicana, el autor hizo una historia de la música desde la Colonia hasta el siglo XX, incluyendo diversos géneros musicales como la ópera. Sin embargo, en su introducción, Campos dice que su libro es «un pequeño museo de belleza realizada en notas» (Campos, 1928: 8), por lo tanto, podemos ver este libro como una obra que está a medio camino entre la historiografía musical y los estudios de folclor que llegaban a nuestro continente.

35 Para conocer la historia de los estudios de folclor en Europa y su aparición en el siglo XIX, se puede consultar Ortiz, 1985.

El argentino Carlos Vega (1898-1966) fue uno de los primeros y más activos representantes de los estudios sobre folclor musical en Hispanoamérica. En 1931 fundó y dirigió la primera institución dedicada al estudio de la actividad musical: el Gabinete de Musicología Indígena<sup>36</sup>, adscrito al Museo de Historia Natural Bernardino Rivadavia, en Buenos Aires. Julio Viggiano (1948) nos deja ver que la labor inicial del Instituto estuvo dirigida al estudio de la música de tradición oral, es decir, a la música campesina e indígena. Aunque Viggiano hace referencia a la labor pedagógica de Carlos Vega, el Instituto no ofreció formación en musicología a nivel universitario. Hoy en día es una entidad gubernamental con labores de investigación y divulgación (García, 1999: 432-433).

Junto a Carlos Vega y su Gabinete de Musicología Indígena se formaron investigadores como Isabel Aretz, Luis Felipe Ramón y Rivera y el uruguayo Lauro Ayestarán (Viggiano, 1948: 8), quien paralelo a su trabajo en el *Boletín Latinoamericano de Música* mantuvo correspondencia desde 1939 con Vega y después viajó a Buenos Aires y colaboró en las investigaciones que el Gabinete realizaba (*DMEH*).

Estas primeras instituciones fundadas con el interés de estudiar y divulgar las tradiciones musicales orales de los países latinoamericanos no fueron propias del Cono Sur, pues en un periodo no mayor a veinte años todos los países, desde México hasta Chile, juntaron esfuerzos por estudiar sus propias tradiciones, desde la perspectiva que en este momento ofrecía el folclor. En orden cronológico se puede nombrar la apertura de los siguientes institutos: el Instituto de Investigaciones del Folclor Musical de Chile, fundado en 1944, donde trabajó Eugenio Pereira Salas<sup>37</sup>; la Sección

---

36 En 1944 el Gabinete de Musicología Indígena cambió su nombre y se llamó Instituto de Musicología Nativa, en 1971 fue rebautizado como Instituto Nacional de Musicología y desde 1977 hasta hoy es conocido como Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega en honor a su fundador. Disponible en [www.inmuvega.gov.ar](http://www.inmuvega.gov.ar) (consultado el 10 de julio de 2003).

37 De acuerdo con Raquel Bustos, este Instituto se convirtió en 1947 en el Instituto de Investigaciones Musicales, que contó con cinco secciones: pedagogía, folclor (a cargo de Eugenio Pereira Salas), historia, difusión y musicología (a cargo de Jorge Urrutia Blondel), de las cuales sólo funcionaron la sección de folclor y de musicología (Bustos, 1988: 151).

de Folclor y Artes populares en Perú, en 1945; en 1946 se abrió la Sección de Investigaciones Musicales, una subsección de Investigaciones Folklóricas en México a cargo de Vicente T. Mendoza; el Instituto de Folclor de Venezuela, en 1947, dirigido por Luis Felipe Ramón y Rivera —alumno de Carlos Vega—; el Departamento de Folclor del Ministerio de Educación de Bolivia, en 1954; el Centro de Estudios Folklóricos y Musicales de la Universidad Nacional de Colombia, en 1959, donde trabajó Andrés Pardo Tovar; el Instituto Ecuatoriano de Folclor en 1961, entre otros (Aretz, 1991).

Muchos de estos institutos tuvieron una vida corta y desaparecieron, pero otros sirvieron de inicio para que instancias gubernamentales se responsabilizaran del estudio de la música de sus países, inicialmente propuesto a través del folclor —al calor de los debates sobre identidad nacional imperantes— y con el pasar de los años se les diera continuidad a través de los actuales institutos dedicados a la musicología. Este es el caso del actual Instituto nacional de Musicología «Carlos Vega», en Buenos Aires y del CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical «Carlos Chávez») en México<sup>38</sup>.

### **3.1.2.3. Otros pasos hacia la institucionalización del conocimiento histórico-musical: la Revista Musical Chilena**

Chile se caracterizó durante estos mismos años por un rápido proceso de institucionalización de la investigación musical, reflejado en cambios en la enseñanza musical, constitución de institutos de investigación y la aparición de publicaciones periódicas.

Se le adjudica gran parte de esta institucionalización, tanto de la actividad musical como de su investigación, a Domingo Santa Cruz (1899-1987), quien con estudios en composición y derecho promovió la vida musical de Santiago de Chile, ocupando altos

---

<sup>38</sup> Para conocer mejor los detalles del transcurso de las instituciones dedicadas al estudio de la música tradicional, se puede ver Aretz, 1991.

No obstante, hace falta un trabajo que en la misma perspectiva del artículo de Carlos Miñana (2000), realizado sobre el caso colombiano, profundice en los enfoques epistemológicos, los contextos sociales y la formación de quienes han trabajado el tema en otros países.

cargos en la estructura educativa del país. Él fue uno de los fundadores de la Sociedad Bach en 1917, donde se cocinaron importantes cambios para el estudio de la música. A ella también perteneció Eugenio Pereira Salas, entre otros. Esta Sociedad inició sus labores como institución reconocida por el estado en 1924, en cuyos estatutos se proponía la

fundación de una revista musical que pueda realmente reflejar nuestro ambiente artístico y, mientras esto no sea posible, preparar el terreno con constantes publicaciones en todos los órganos de la prensa. (Santa Cruz, 1960: 17)

En 1927 se publicó la revista *Marsyas*, a la cual siguieron otras publicaciones promovidas por el mismo grupo de personas, hasta que en 1945 se consolidó la *Revista Musical Chilena*, a la que me referiré más adelante.

En 1935, mientras salía el primer tomo del *Boletín Latinoamericano de Música*, el Conservatorio Nacional en Chile reestructuró su plan de estudios y formuló cuatro carreras básicas: composición, interpretación, pedagogía y musicología (Bustos, 1988: 148). Sin embargo, parece ser que fue casi veinte años después, en 1953, que se reguló el grado de Licenciado en Ciencias y Artes Musicales con mención en Musicología:

Comienza, desde este momento la enseñanza sistemática de la musicología, con un plan de estudios hasta cierto punto exploratorio y de clara orientación europea. La licenciatura exigía como requisito de ingreso una formación previa de cuatro años de estudios musicales y estar en posesión del grado de bachiller en humanidades. Por cuatro años consecutivos debía el alumno perfeccionarse en la teoría y práctica de la música y profundizar las materias de cultura general. (Bustos, 1988: 152)

Los maestros que dictaron las primeras clases fueron músicos con conocimientos de carácter autodidacta en investigación musical: Domingo Santa Cruz, Carlos Botto, Juan Orrego Salas, Alfonso Letelier y Jorge Urrutia, colaborador, este último, del libro *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941), de Eugenio Pereira

Salas, y autor del artículo «Apuntes sobre los albores de la historia musical chilena», aparecido en el *Boletín Latinoamericano de Música* (1937) de Francisco Curt Lange. Dentro de la primera promoción de egresados de esta licenciatura se encontró Samuel Claro Valdés, uno de los más reconocidos musicólogos de formación.

Mientras se adelantaba en el terreno de la formación en musicología, en 1940 se creó el Instituto de Extensión Musical, «con financiación proveniente de un impuesto del 2.5% sobre las entradas para los espectáculos públicos de cine» (Claro, 1999: 433) y vinculado a la Universidad de Chile. Sus propósitos fueron «estimular la cultura musical y asegurar la situación de los profesionales de la música, quienes pasaban a ser empleados públicos con contrato permanente» (Claro, 1999: 433). Entre las funciones del Instituto estuvo organizar y mantener grupos musicales y de danza, como orquestas, coros, grupos de ballet, grupos de cámara y solistas, y estimular la composición y la investigación musical, esta última a través de

a) el sistema de premios para obras de investigación [...]; b) presentaciones públicas del resultado de investigaciones etnográficas y folclóricas, publicaciones de sus resultados y grabaciones de discos, y c) publicación, a partir de 1945, de la *Revista Musical Chilena*. (Claro, 1999: 433)

La preocupación por los estudios de corte histórico-musical se dejaba sentir en 1947, cuando Domingo Santa Cruz publicó en la editorial de la *Revista Musical Chilena* su llamado a apoyar a «un grupo, en creciente aumento [que se preocupa por] los estudios históricos o musicológicos» (Santa Cruz, 1947: 8).

La *Revista Musical Chilena* se convirtió desde entonces en la publicación especializada más antigua de la América Hispana sobre música. En ella se pueden ver los diferentes cambios que desde su aparición, en 1945, han tenido los estudios musicales. Por ejemplo, es notorio el espacio cada vez más reducido que ocupan los escritos sobre la música europea, hasta llegar a ser hoy en día una publicación dedicada a Latinoamérica, donde no sólo publican autores chilenos, sino de diferentes nacionalidades. Además de su anti-

güedad, es remarcable su amplia circulación por el continente, lo cual la ha convertido en un órgano importante de difusión.

Esta revista, además, es la demostración de una actividad de investigación musical que desde hace varias décadas se viene desarrollando en Chile, casi sin interrupción, pues el sostenimiento tanto económico como intelectual de esta publicación es ya síntoma de cierta tradición en la materia y dibuja con mayor precisión el ambiente en que Eugenio Pereira Salas escribió sus libros y el medio que acogió sus trabajos.

Para finalizar este capítulo es importante entonces subrayar la importancia que tuvieron la conformación de las academias de historia y el nacionalismo musical en la producción de las historias de la música nacionales. Estos dos fenómenos no sólo solicitaron la escritura de discursos histórico-musicales particulares, sino que permearon a sus autores de unas necesidades y métodos considerados propicios para su elaboración. Por otra parte, podemos vislumbrar que el medio recibió con beneplácito las historias de la música nacionales, el cual se refleja en la institucionalización del estudio histórico-musical en organismos como el *Boletín Latinoamericano de Música*, los institutos inicialmente creados para el estudio de las tradiciones orales y el grupo intelectual que en torno a la *Revista Musical Chilena* luchó por encontrar un lugar en las instituciones educativas y estatales. Todos estos elementos se pueden ver condensados en la obra del historiador chileno Eugenio Pereira Salas, quien, además de aplicar el paradigma positivista a la historia de la música, fue partícipe del proceso de institucionalización del conocimiento musical en su país y trabajó cercano a los postulados que los estudios del folclor proponían sobre la música tradicional.

Además, es importante indicar que la aparición de las historias de la música nacionales no sólo impactó el medio que las recibió, sino que sus huellas han perdurado hasta el presente. El tipo de inquietudes que alimentaron estos relatos histórico-musicales como ciertos mitos sobre lo nacional, la restricción a límites territoriales y el discurso reivindicativo de lo popular se pueden identificar dentro de literatura posterior. Si bien es cierto que desde la década de los ochenta la historia de la música ha empezado a revisar y poner en duda estos

postulados, también han seguido haciéndose escritos relacionados con lo nacional, como bien lo ilustró Julio Estrada en 1982:

Finalmente, por lo que respecta a la edición misma, bajo el título general de *La música de México*, en contraste con «la música en México», la colección define su orientación hacia una búsqueda que tiende a destacar aquello que se significa como mexicano a lo largo de las más diversas manifestaciones musicales comprendidas en un periodo mayor de tres mil años de cultura. [...] La música es parte de la identidad de cada país: surge de las esencias mismas de sus habitantes. (Estrada, 1982: 12)

### **3.2. La llegada de la musicología y sus efectos en la historia musical (1960-2000)**

Con anterioridad a la década de los años sesenta se percibe un cambio en la terminología utilizada por aquellos que se interesaban por historiar la música. La palabra musicología se usaba cada vez con mayor frecuencia, y aunque los enfoques y resultados de las investigaciones no tenían cambios significativos, se empezaba a sentir una atmósfera diferente. Esta atmósfera particular se materializó en el fortalecimiento institucional que durante estos años recibió el estudio histórico-musical y el inicio del incipiente proceso de profesionalización que veremos reflejado en el interés por delimitar, caracterizar y proponer un método específico para el estudio del pasado musical, además de los esfuerzos nacientes por instituir cátedras de enseñanza a nivel universitario y la relación de utilidad que se creó entre las investigaciones musicales y los músicos contemporáneos a través del debate conocido como *historical performance*.

Durante el periodo comprendido entre las décadas de los años sesenta y ochenta hubo cambios visibles, como la aparición de instituciones dispuestas a apoyar la investigación y universidades que ofrecían estudios y especializaciones en la materia, lo cual estuvo relacionado con el auge que paralelamente la musicología fue adquiriendo en Estados Unidos. Además, hubo un paulatino acercamiento a la musicología anglosajona de lo cual es testimonio el reconocimiento que ha tenido el trabajo del norteamericano Robert Stevenson, quien marcó un cambio importante en

la forma como se podía trabajar el material musical. No obstante, hay que subrayar que por debajo de este ambiente activo no hubo un cambio de paradigma, pues la musicología que llegó no entró en conflicto con los postulados que la historiografía positivista había manejado hasta el momento.

Las nuevas particularidades con que se elaboraron los discursos histórico-musicales encontraron un terreno abonado en Hispanoamérica, gracias a los frutos que las historias de la música nacionales habían arrojado anteriormente y gracias a los espacios creados por las instituciones de los estudios de folclor.

Entre los resultados que la investigación musical había presentado encontramos, por ejemplo, el trabajo adelantado en archivos. Durante los años treinta y cuarenta se dieron a conocer fondos musicales a través de catálogos y artículos que pusieron a la luz nuevas fuentes documentales, como fue el caso de archivos eclesiásticos con partituras del periodo colonial, que durante el siglo XIX habían permanecido sin explorar y se convertían en un descubrimiento para los hombres del siglo XX<sup>39</sup>. La existencia de estos fondos musicales, sumado al interés que la llegada de la musicología puso sobre la partitura, ocasionó que la historia de la música encontrara una nueva esfera para relacionar su producción de conocimiento con la sociedad que lo recibía, ya no a través del nacionalismo musical, sino de la puesta en escena de repertorios históricos en desuso.

Adicionalmente, el periodo en el que nos adentramos se ha caracterizado por un notable aumento de los estudios sobre historia musical y del número de investigadores. Asimismo, su producción se diversificó en un altísimo porcentaje respecto al periodo anterior, consolidándose nuevos campos de estudio que dejaron atrás la preferencia por las historias de la música nacionales y los temas amplios, y los reemplazó por los estudios monográficos. Además, los congresos, asociaciones, revistas y demás instituciones han ayudado a que el estudio de la materia crezca y se siga especializando.

---

39 Para algunos ejemplos de catálogos de archivos musicales se puede ver: Bernal, 1939; Ayestarán, 1947; Pope, 1951.

### **3.2.1. La llegada de la musicología: época de tránsito (1960-1980)**

Durante la segunda mitad del siglo xx se ha hecho uso de la palabra musicología o musicólogo un tanto a la ligera, y se ha calificado como tal todo tipo de trabajo e investigador que haya hablado sobre música en una perspectiva histórica. Sin embargo, es importante enfatizar en que estos dos términos realmente deben hacer referencia a una disciplina que desde el siglo xix ha venido consolidándose en Europa como área del saber y en el siglo xx como profesión en otros lugares del mundo. Teniendo en cuenta lo anterior, en este capítulo me referiré a la musicología como disciplina y diferenciaré entre quienes tienen formación académica en ella y quienes han bebido sus postulados del ambiente intelectual imperante. Por ejemplo, al guatemalteco Rafael Vásquez, autor de *Historia de la música en Guatemala* (1950), se le atribuyen estudios de musicología en Estados Unidos entre 1914 y 1916 (*DMEH*), lo cual es poco probable porque para estos años no se enseñaba esta disciplina en las universidades estadounidenses, además su texto escrito en 1929 y publicado en 1950 no tiene ninguna característica que lo vincule con los postulados de la musicología. Muy seguramente se le calificó como tal y se le atribuyó formación en la materia por haber escrito un trabajo sobre la historia musical de su país.

Si bien es cierto que el término musicología circulaba por Hispanoamérica desde antes de los años sesenta, fue en esta década que su presencia se hizo más fuerte a través de alguna literatura sobre sus postulados y de la llegada de investigadores formados en la escuela musicológica norteamericana. En los trabajos sobre historia de la música escritos durante estos años de transición, es posible identificar la presencia de las tendencias predominantes en las décadas anteriores, junto con un esfuerzo —algunas veces escaso— por acercarse a los postulados de la musicología.

Al ver cuáles fueron las nociones que sobre musicología inicialmente circularon en nuestro territorio, encontramos que ellas estuvieron enfocadas en delimitar su objeto de estudio y la definición de un método particular, lo cual en términos generales lo relacio-

namos con un indicio del deseo de profesionalización de este saber. En 1946, la *Revista Musical Chilena* publicó un escrito de Charles Seeger titulado «Música y musicología en el Nuevo Mundo», donde el autor enfatizó en la diferencia entre la labor del músico y la del musicólogo. Seeger afirmaba: «la palabra musicología es empleada en el más amplio sentido para designar cualquier conferencia o escrito sobre música concebido con seriedad» (Seeger, 1946: 12), a lo cual agrega, citando a Kurt Sachs: «cualquier muchacha que pergeña un artículo de diario, ordenando unos datos transcritos del Diccionario Grove sin demasiados errores, se considera a sí misma un musicólogo» (Seeger, 1946: 13), por lo tanto, hay que conocer el método científico —dice el autor— de la musicología para no caer en errores de este tipo. Este corto escrito de Seeger se preocupa por esclarecer la diferencia entre un músico y un musicólogo, preocupación entendible en un medio donde la escritura de la historia musical estaba en manos de músicos, más que en personas cercanas a las ciencias humanas. Es paradójico que en la actualidad la labor del musicólogo se caracterice y defienda en contraposición a los estudios que sobre el material musical elaboran la antropología, la sociología, la historia y la psicología, en vez de la actividad que desarrollan los músicos.

El artículo de Seeger puede ser considerado un indicio del combate por la profesionalización de la musicología que se vivía en el continente en la década de 1950, tal vez con mayor fuerza en Estados Unidos que en Latinoamérica. Sin embargo, téngase en cuenta que su publicación en Chile, país que para estos años llevaba adelantado un proceso de institucionalización de los estudios musicales, ayudaba a sus defensores a apoyarse en una autoridad internacional para demostrar la importancia y «cientificidad» que tenían estos estudios y sustentar así su labor. Hay que mencionar que para la fecha de publicación del artículo de Charles Seeger, él se desempeñaba como director de la División de Música de la Unión Panamericana y, por lo tanto, gozaba de cierta legitimidad institucional.

Al año siguiente de la publicación de este escrito, la *Revista Musical Chilena* volvió sobre el tema a través de un artículo de Juan Orrego Salas, compositor chileno, quien acababa de regresar de Estados Unidos tras adelantar estudios de musicología en la Univer-

sidad de Columbia<sup>40</sup>. Su artículo se tituló «¿Qué es la musicología?» (1947) y en él indica que la investigación musicológica requiere de dos pasos: en primer lugar, la recopilación de la documentación, y después los análisis histórico y teórico-musical que se deben hacer paralelamente. De esta afirmación, quiero resaltar la importancia que la musicología daba, en teoría, tanto a lo histórico como a lo musical. No obstante, los investigadores hispanoamericanos se ocuparon en la práctica en mayor medida por lo segundo y dejaron la metodología histórica en manos de la tradición historiografía positivista de las décadas anteriores. De este énfasis en la formación y capacidad musical de los musicólogos dio testimonio Charles Seeger, cuando afirmó que quien se desempeña en esta disciplina «es práctica e invariablemente un experimentado y bien formado músico desde su punto de partida» (Seeger, 1946: 14). Para finalizar este punto sobre la delimitación del quehacer musicológico, y junto con él de la investigación histórico-musical, es ilustrativa la argumentación que Jacques Chailley hizo en 1958 para el contexto musicológico europeo, y que va en la misma vía de lo expuesto aquí:

Se puede ser musicólogo de muchas maneras. En última instancia casi podría pretenderse que no es indispensable para ello «saber música». El historiador que se dedica a reconstruir la existencia de un artista, el sociólogo que estudia las condiciones de vida de los músicos en un ámbito determinado, el filólogo que revela las menciones de instrumentos musicales en determinada serie literaria, el bibliotecario que establece el catálogo de una colección de música, todos ellos cumplen una tarea útil para la musicología. Y, sin embargo, pueden llevar a cabo su labor sin haber leído o escuchado nunca una nota musical. Se trata, si se nos permite la expresión, de la «musicología externa». El peligro es que los que se dediquen a ella lleguen a creer ilusoriamente que este trabajo les cualifica también para intervenir en la musicología «interna», pues para esto la cualificación necesaria es de muy distinta naturaleza. Sólo es accesible para músicos «en parte entera», y exige para ellos, además de esos conoci-

---

40 Disponible en <http://www.music.indiana.edu/som/lamc> (página consultada el 14 de junio de 2004).

### 3. Historia de los estudios histórico-musicales en Hispanoamérica

mientos generales reseñados, el conocimiento profundo de las partituras, el dominio de las técnicas de análisis musical, una formación amplia en solfeo y armonía, es decir, todo lo que se aprende en los conservatorios, pero que no constituye sino una parte insuficiente de la formación específica necesaria. (Chailley, [1958] 1991: 26-27)

Fue así como durante las décadas de los sesenta y setenta hubo un medio intelectual donde se empezó a luchar por la profesionalización del conocimiento histórico-musical, por una institucionalización cada vez más visible de este saber, y por la inclusión del uso de partituras y del elemento musical al paradigma historiográfico positivista anterior. Y fue a este medio al que llegó el norteamericano Robert Stevenson, quien no sólo sirvió de vehículo para acercar las tendencias musicológicas norteamericanas, sino que su trabajo instituyó un nuevo paradigma en la manera de hacer la historia musical hispanoamericana cuya vigencia ha llegado hasta la actualidad.

Stevenson es quizá el investigador que más elogios y homenajes ha recibido por parte de sus colegas, pues sobre él se han escrito frases como «es la máxima autoridad en el campo de la música ibérica y de Latinoamérica» (Merino, 1985: 57), sin que hasta la fecha se haya publicado una opinión contraria. Efectivamente, esta admiración está sustentada en los numerosos títulos de libros, artículos y separatas sobre la música de América Latina y Europa, escritos por Stevenson y que llegan a ser más de 350 (Merino, 1985; Kuss, 1996). Sin embargo, este número disminuye considerablemente al comparar sus escritos, pues muchos de ellos son reimpressiones, traducciones o publicaciones del mismo texto bajo diferentes títulos<sup>41</sup>. El trato re-

---

41 Podemos citar algunos ejemplos. Su libro titulado *The music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epoch* (1960) se compone de seis capítulos, de los cuales cinco fueron publicados como artículos en diferentes revistas: «Ancient Peruvian Instruments» (*Galpin Society Journal*, vol. XII, junio, 1959), «Music Instruction in Inca Land» (*Journal of Research in Music Education*, vol. VIII, 2, otoño, 1960), «Cathedral Music in Colonial Peru» (Pacific Press, 1959), «Opera Beginnings in the New World» (*Musical Quarterly*, vol. XLV, 1, enero, 1959) y «Early Peruvian Folkmusic» (*Journal of American Folklore*, vol. LXXIII, 288, abr-jun, 1960).

verencial dado a Robert Stevenson por parte de los investigadores hispanoamericanos se puede considerar también relacionado con el ambiente que los países latinoamericanos vivían en las décadas de los cincuenta y sesenta, cuando las políticas desprendidas de la Guerra Fría, las campañas anticomunistas y los gobiernos pronorte-americanos propiciaron en general un ambiente adecuado para que Stevenson encontrara simpatías en el territorio hispanoamericano.

También la fuerte formación musical académica de Stevenson reforzó la admiración despertada en el ámbito hispano, donde la mayoría de autores que se dedicaban a estudiar la historia musical provenían de la música. Stevenson estudió piano y composición en la Universidad de Texas e hizo un doctorado en composición en la Universidad de Rochester. Durante los años de su formación musical debió entrar en contacto con los estudios musicológicos, que para esos años ya ocupaban cátedras en estas universidades; además sus estudios posteriores de teología en la Universidad de Princeton y en Oxford le permitieron hacer uso de una herramienta adicional de análisis que los investigadores locales no siempre manejaron.

---

El libro *Music in Azteca and Inca Territory* (1968) se compone en su gran mayoría de los textos sobre música indígena, publicados en sus libros anteriores: *Music in México. A Historical Survey* (1952) y *The music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epoch* (1960). El artículo «La música en Quito», que apareció por primera vez en la *Revista Musical Chilena* (1962), se volvió a publicar en la *Revista del Archivo Nacional de Historia* (Quito: año XI, n.º 17, agosto 10, 1968), fue traducido por el autor con el título «Music in Quito, Four Centuries» para *Hispanic American Historical Review* (vol. XLIII, 2, mayo, 1963) y reimpresso como el volumen número tres de la *Colección fuentes y documentos para la historia de la música en el Ecuador* (1989).

Sus dos artículos «Rumbos de la investigación sobre música colonial latinoamericana» y «Tendencias en la investigación de la música colonial» publicados en 1976 en dos revistas diferentes son la reimpresión del mismo texto bajo dos títulos diferentes.

De acuerdo con Samuel Claro (1977), el libro con transcripciones de partituras coloniales mexicanas *Seventeenth-Century Villancicos from a Puebla Convent Archive Transcribed with Optional Added Parts for Ministriles* (1974) «contiene todos menos dos de los villancicos publicados» (Claro, 1977: 126) por el mismo autor en *Christmas Music from Baroque Mexico* (1974).

Stevenson ha investigado principalmente el periodo colonial de países como México, Guatemala, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia, y su trabajo se caracteriza por estar sustentado en una rica recopilación de fuentes primarias como manuscritos, obras impresas, partituras y la bibliografía que con anterioridad se produjo sobre su objeto de estudio, lo cual marcó una diferencia con los trabajos anteriores que, salvo los escritos de Eugenio Pereira Salas, tenían un sustento documental débil o no referenciado. Stevenson bebió sus tendencias historiográficas del medio intelectual de mediados del siglo xx sustentado en la historia positivista, pues aunque el autor no lo hace explícito, se puede identificar en sus trabajos el interés por reconstruir relatos cronológicos del pasado, sirviéndose de la documentación encontrada sin someterla a una crítica interna que dude de la veracidad de la palabra escrita ni un análisis que le permita construir relatos apartados de las palabras textuales que lee en los documentos. Los escritos de Stevenson demuestran una fina puntería para cazar fechas y años en los archivos que han justificado la elaboración de artículos, que aclaren algún impase en la organización cronológica de un trabajo anterior. De manera esquemática se puede decir que muchos de los libros y artículos de Stevenson son la organización cronológica de datos recopilados sobre algún tema musical.

Sin embargo, es de destacar que, contrario al manejo que le da al documento escrito, Stevenson hace ricos análisis documentales cuando se trata de partituras, pues gracias a su robusta formación musical este autor aportó a la historia de la música hispanoamericana un tratamiento crítico de las fuentes musicales trabajadas y enseñó a sus lectores la imperiosa necesidad que existe, al hablar de historia musical, de acudir a los elementos musicales. Trabajó las partituras como fuentes que comunican música y necesitan ser analizadas minuciosamente para poderlas traducir al lenguaje musical contemporáneo, es decir, para transcribirlas.

El trabajo de archivo de Stevenson arrojó tres tipos de productos representativos del interés que la musicología ponía en el material musical, pues además de escribir artículos y libros, hizo catálogos de varios archivos musicales que se encuentran recopi-

lados por el autor en *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (1970) y la transcripción y publicación de varias partituras del periodo colonial desconocidas, como son las contenidas en su *Latin American Colonial Music Anthology* (1975). Los trabajos de Stevenson marcaron un hito importante porque el autor investigó en varios países de América Latina el periodo colonial —lo cual no se había hecho hasta entonces— y su visión de la actividad musical hispánica no está mediada por los límites políticos actuales, sino que comprende al territorio con la unidad que tuvo durante el Imperio español, lo cual también incluye una relación particular con la metrópoli, igualmente estudiada por Stevenson.

La importancia que Stevenson dio a lo musical fue reflejo del énfasis que la musicología de mediados del siglo xx puso en la partitura y su análisis musical. Por lo tanto, la llegada de la musicología a Hispanoamérica, y el acento que ella puso en el material musical, ocasionó que otros investigadores también se interesaran en la publicación de transcripciones de partituras y las posteriores grabaciones discográficas, lo cual hizo que la historia de la música dejara de ser un texto para ser leído y se convirtiera en un texto para ser tocado y oído.

Como lo habíamos anotado anteriormente, el trabajo de transcripción de partituras estuvo ligado a uno de los cambios más notables en los tempranos discursos histórico-musicales, como fue el acceso a los archivos musicales coloniales. Por lo tanto, entre las décadas de 1940 y 1950 se hicieron las primeras transcripciones de antiguas partituras encontradas (Plaza, 1943 y Bal, 1952). El español Jesús Bal y Gay dijo en la introducción de su transcripción del llamado código del convento del Carmen, en México:

Los trabajos realizados hasta ahora con vista a perfilar la historia de la música mexicana se limitan casi exclusivamente a la investigación biográfica. Sin pretender negar la importancia de tales trabajos, indiscutiblemente necesarios, consideramos no menos necesario y urgente el conocimiento de la música misma, tal y como se practicó en su tiempo. (Bal, 1952: IX)

Después, y con el influjo de la musicología, el número de publicaciones de transcripciones fue en aumento, siendo paradigmáticas las antologías con repertorio del periodo colonial hispanoamericano hechas por Samuel Claro y Robert Stevenson en la década de 1970 (Claro, 1974 y Stevenson, 1975).

Esta nueva labor de la historia musical despertó otro campo en el que se reclamó la atención de los historiadores de la música: la interpretación del repertorio que se ponía en manos de los músicos contemporáneos. Esta no fue una pregunta exclusiva de nuestro medio, sino que, por el contrario, provino del movimiento *early music* desarrollado en Europa y Estados Unidos, que fue el propiciador del debate conocido como *historical performace* en la década de 1980, y que ha producido hasta el presente posturas interesantes en torno a la historicidad de la interpretación del repertorio del pasado. En el contexto hispanoamericano, estos debates han llegado por rebote, y resulta característico de las décadas de los sesenta y setenta la grabación del repertorio colonial transcrito por los investigadores, representado al principio en el equipo conformado entre Robert Stevenson y Roger Wagner, y el trabajo de Jesús Estrada y de Arndt von Gavel. Sin embargo, el mayor desarrollo de la discografía, producto de la investigación musicológica, se ha visto en los años ochenta y noventa, cuando no sólo el repertorio del periodo colonial fue manejado de esta forma, sino también el del siglo XIX y el de los inicios del XX<sup>42</sup>. La importancia que tuvo la puesta en escena de repertorio histórico es la vinculación creada entre el conocimiento histórico-musical y la práctica de los músicos contemporáneos, lo cual se puede traducir en un tipo de necesidad social de la puesta en práctica de una disciplina<sup>43</sup>.

---

42 Otros ejemplos de grabaciones hechas con parámetros históricos son los discos «Del salón al cabaret. Música y baile de la belle époque chilena», de la Facultad de Artes, Instituto de Musicología. Universidad Católica de Chile. 2002; «Aires de siglo», Syntagma Ensemble, 2001, y los trabajos discográficos colombianos producidos por la Fundación DeMvsica.

43 Sobre este tema de la interpretación del repertorio colonial y su desarrollo dentro de la historiografía hispanoamericana se puede consultar Pérez, 2004.

Por otra parte, y en términos generales, los discursos histórico-musicales anteriores a la década de 1960 estuvieron vinculados con la tendencia positivista proveniente de Francia, y posteriormente, tras la Segunda Guerra Mundial, las historias de la música hispanoamericanas se empezaron a ver influenciadas por la naciente musicología anglosajona y su uso del material musical. Esta nueva tendencia empezó a ganar un lugar cada vez más notorio en las instituciones de la época y dio origen a nuevos espacios donde se reprodujo. Una de las vías por las que la musicología llegó a Hispanoamérica fue a través de investigadores como Robert Stevenson, a quien ya nos referimos, pero es importante también mencionar otros mecanismos importantes, como las ayudas económicas para la elaboración y publicación de investigaciones, la formación de investigadores hispanos en universidades estadounidenses y la apertura de revistas e institutos especializados en el tema latinoamericano. Antes de profundizar en los mecanismos, vale la pena hacer un somero recorrido por el desarrollo que esta disciplina venía teniendo en Estados Unidos.

De acuerdo con Joseph Kerman, la musicología llegó a institucionalizarse en las universidades norteamericanas con la diáspora europea, posterior a la Segunda Guerra Mundial, representada en figuras como Paul Henry Lang (profesor del chileno Juan Orrego Salas), Alfred Einstein, Paul Nettl y Otto Kinkeldey (Kerman, 1985). De acuerdo con Frank Ll. Harrison, la naciente musicología estadounidense adoptó la organización de la europea y, en común con el grupo de inmigrantes, guió su investigación y enseñanza de acuerdo con las líneas de división establecidas entre la historia general, los periodos históricos, la historia de las formas, la biografía, la bibliografía y la edición de partituras (Harrison, 1963: 56-57)<sup>44</sup>.

---

44 En 1930, Otto Kinkeldey fue profesor de musicología en la Universidad de Cornell, siendo la primera cátedra impartida en el país, y cuatro años después Kinkeldey fue nombrado presidente de la Sociedad Americana de Musicología, creada en 1934. Después se hizo notoria la Universidad de Princeton, que bajo la administración y enseñanza de Arthur Mendel llegó a ser el mayor centro intelectual-musical de Estados Unidos (Kerman, 1985: 27). Princeton se caracterizó por tener un fuerte trabajo en teoría musical, mientras que Yale, donde también hubo programa de

Volviendo al territorio hispanoamericano, una de las maneras como influyó el auge de la musicología norteamericana en los estudios histórico-musicales fue a través de la financiación de publicaciones sobre la materia, lo cual nos ayuda a ilustrar el nivel de institucionalización que el conocimiento histórico-musical adquirió a mediados del siglo xx. La División de Música de la Unión Panamericana empezó a publicar estudios musicales sobre Latinoamérica desde la década de 1940, cuando Charles Seeger fue director de la División. En 1949 se publicó *Music and Musicians of the Dominican Republic* de Jacob M. Coopersmith, en cuya introducción Charles Seeger dice:

Al encargar la preparación de estos estudios se indicaron ciertas normas generales. Se recomendó, en primer lugar, que se prestase atención a conceptos, tendencias e informaciones estadísticas más bien que a simples novedades, que cada estudio fuese de carácter técnico y erudito, no popular o elemental. (Coopersmith, 1949: 61)

Lo anterior muestra que si bien el enfoque de los escritos publicados y patrocinados por la División de Música no fue exclusivamente histórico, sí fue un órgano que mantuvo activo el estudio musical desde el folclor, la historia y la crítica musical, patrocinando estudios tanto de norteamericanos como de hispanos<sup>45</sup>.

---

musicología, mantuvo el énfasis en el programa de historia de la música. Ya para la década de 1950 se enseñaba musicología en las universidades de Harvard, Indiana, Berkeley, Illinois, Chicago, Columbia, Yale y Nueva York (Kerman, 1985: 26).

<sup>45</sup> Uno de los primeros textos que se publicó fue elaborado por Charles Seeger, y se titulaba *Partial List of Latin American Music Obtainable in the United States, with a Supplementary List of Books and a Selective List of Phonograph Records* (1942). Al año siguiente, la División de Música patrocinó el trabajo del estadounidense Albert T. Luper sobre Argentina *The Music of Argentina*. En 1943 se publicó *Notas para la historia del intercambio musical entre las Américas* de Eugenio Pereira Salas. En 1945 se dio a conocer la primera edición de la bibliografía sobre música hecha por Gilbert Chase. En 1946 *El estado presente de la música en México* de Otto Mayer-Serra y en 1950 *Recordings of Latin American Songs and Dances*, y *An Annotated Selective List of Popular and Folk-Popular Music*, elaborado por Gustavo Durán.

En 1953, Charles Seeger fue remplazado en la dirección de la División de Música por el músico colombiano Guillermo Espinosa, quien permaneció en el cargo hasta 1975. En su administración la Unión Panamericana inició la publicación del *Inter-American Music Bulletin* (*Boletín Interamericano de Música*), el cual circuló entre 1957 y 1973 y sirvió de órgano difusor de las noticias musicales del continente con algunos breves artículos de corte histórico elaborados principalmente por Robert Stevenson. En 1960, este mismo órgano dio una ayuda económica e hizo la publicación del trabajo de Stevenson sobre el Perú, *The music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epoch*, y además colaboró en la coordinación de congresos como la primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología, realizada en Cartagena en 1963 (Pardo, 1963: 6-9)<sup>46</sup>.

Paralelo a la circulación del *Inter-American Music Bulletin* (*Boletín Interamericano de música*) se crearon centros de estudio de la música latinoamericana en dos grandes universidades estadounidenses. En 1961, Gilbert Chase abrió en la Universidad de Tulane el Inter-American Institute for Music Research, y en el mismo año el compositor chileno Juan Orrego Salas fundó el Latin American Music Center en la Universidad de Indiana (Corrêa, 1972: 262). Estos centros se enfocaron en la investigación sobre América Latina que se realizaba en Estados Unidos e instituyeron el reconocimiento del tema a nivel internacional. Además, Robert Stevenson fue profesor de la Universidad de California (Los Ángeles) desde 1949 hasta retirarse en la década de los noventa, allí formó en musicología a un número considerable de investigadores hispanoamericanos, entre los que se encuentran Malena Kuss (Pulido, 1989: 94) y Luis Merino (*DMEH*). Stevenson también aportó al estudio histórico-musical a través de su calidad de gestor, primero publicando y buscando dinero para sus propias investigaciones y después como fundador y editor de *Inter-American Music Review* desde 1978.

---

46 A esta conferencia asistieron importantes figuras de los estudios musicales como Carlos Vega, Charles Seeger, Mantle Hood, George List, Gilbert Chase, Cesar Arrospe de la Flor, Lauro Ayestarán, Luis Felipe Ramón y Rivera e Isabel Aretz y algunos músicos colombianos como Adolfo Mejía, Luis Carlos Espinosa, Jesús Pinzón y Blas Emilio Atehortúa (Pardo, 1963: 6-9).

Mientras el interés musicológico sobre Latinoamérica se institucionalizaba en Estados Unidos, en algunos países de habla hispana también se dieron importantes pasos hacia el fortalecimiento institucional, pero esta vez ya no a la manera de institutos, como los creados en torno a los estudios de folclor, sino de programas de enseñanza que ayudaban a consolidar un grupo profesional de la historia musical.

En 1953, la Universidad de Chile abrió la Licenciatura en Ciencias y Artes Musicales, con mención en Musicología. Este plan de estudios tuvo tres niveles de asignaturas: de nivel básico, en el que se contemplaba la teoría musical; de formación general, como historia general del arte, psicología y pedagogía; y materias de formación especializada, tales como historia de la música, tanto europea, como americana y chilena, y análisis de composición musical (Bustos, 1988: 171). Algunos de los profesores de estos cursos fueron Juan Orrego Salas, Domingo Santa Cruz y Jorge Urrutia Blondel. En la primera promoción de esta licenciatura se graduó Samuel Claro Valdés, quien fue uno de los primeros musicólogos de formación egresado de un programa hispanoamericano (Bustos, 1988: 152). Samuel Claro después estudió en la Universidad de Columbia y regresó a su país como profesor de la Universidad de Chile.

Mientras tanto, y para el mismo año en que Samuel Claro recibió su licenciatura en 1960, la Universidad Católica de Argentina abrió una licenciatura y un doctorado en musicología bajo la decanatura del compositor Alberto Ginastera, con profesores como Lauro Ayestarán y Carlos Vega. Al parecer los estudios en materia musicológica se han continuado en diferentes niveles hasta el presente en esta universidad.

En 1964, la Universidad de Chile modificó el plan de estudios de su licenciatura en música con mención en musicología, y la convirtió en Licenciatura en Musicología exclusivamente. Se ampliaron «las materias de formación musical y cultura general, se elevó el folclor al rango de cátedra universitaria y se inició al alumno en las actividades propias de la investigación musicológica» (Bustos, 1988: 153). Entre las nuevas materias cabe destacar la paleografía e historia de la nación, etnomusicología y meto-

dología musicológica (Bustos, 1988: 172). En 1978, la Universidad de Chile volvió a modificar su plan de estudios tras el regreso de Samuel Claro con maestría de la Universidad de Columbia; Luis Merino, con maestría y doctorado de la Universidad de California (Los Ángeles), y María Ester Grebe, con un doctorado obtenido en Irlanda. Estos tres musicólogos dividieron la licenciatura en musicología y licenciatura en etnomusicología, y las enfocaron hacia la investigación de la música chilena, adicionando materias de formación especializada, tales como metodología de la investigación, organología general, historia de la música latinoamericana y culturas musicales del mundo, entre otras. Estos dos pregrados continuaron hasta 1982, cuando se dejó la formación musicológica para nivel de posgrado (Bustos, 1988).

Bajo la motivación de estos nuevos espacios de formación académica, las historias de la música tomaron un nuevo aliento y se valieron de ellos como medios de reproducción del conocimiento. Aunque es difícil evaluar los alcances e incidencias que tuvieron estas facultades de musicología en las tendencias historiográficas, podemos hacernos una idea de cuál fue el tipo de enseñanza que se impartió y qué cambios ocasionó, a través de dos libros de Samuel Claro Valdés, uno de sus primeros egresados.

En 1973 se publicó el libro de Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel, *Historia de la música en Chile*, del cual Claro Valdés escribió los capítulos sobre música indígena, la Colonia y el siglo xx; mientras Urrutia Blondel se encargó del capítulo sobre el siglo xix. Es llamativo que este texto fue escrito por un autor con formación musicológica —Samuel Claro— y Jorge Urrutia, un compositor de público reconocimiento, profesor del primero, autor de un escrito introductorio sobre historia de la música chilena publicado en el *Boletín Latinoamericano de Música* (1936) y colaborador de Eugenio Pereira Salas en su libro *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941). El resultado de esta unión de dos tendencias aparentemente diferentes es un texto más o menos homogéneo, lo cual confirma que para la fecha la historia de la música, en su aspecto histórico, no difería mucho de los ejercicios realizados en la primera mitad del siglo xx. En esta *Historia de la música en Chile*, la inclusión del análisis

musical está presente, pero como señalaba anteriormente, esta influencia musicológica no entró en conflicto con la práctica histórica positivista imperante, sino que las dos se mantuvieron vigentes.

En 1979, Samuel Claro escribió *Oyendo a Chile*, que fue una historia de la música concebida con fines pedagógicos. Probablemente, nuevas experiencias y un mayor grado de madurez en la investigación contribuyeron a que este segundo escrito se acercara más a la musicología anglosajona. En este libro hay notorios cambios, como la introducción de comentarios comparativos entre la historia musical chilena y lo sucedido en otros países americanos —lo cual es una herramienta de análisis—, además introdujo capítulos sobre música popular y anexó un casete con grabaciones de los ejemplos musicales, llamando la atención sobre la música en sí.

El trabajo de Samuel Claro nos sirve para ilustrar cómo no se produjo en este periodo un cambio epistemológico, sino que el canon positivista anterior se completó y perfeccionó con las propuestas de la musicología, pero es importante tener en cuenta que ella no puso en duda sus postulados. Por este motivo identifico a las décadas de 1960 y 1970 como un periodo de tránsito, donde no hay rupturas.

Durante este periodo de tránsito se publicaron otros trabajos como el libro de Andrés Pardo Tovar, *La cultura musical en Colombia* (1966), el cual hace parte de la colección *Historia Extensa de Colombia*, coordinada y editada por la Academia Colombiana de Historia. Este texto intentó ser novedoso y se enriqueció por el hecho de que su autor estaba en contacto con el movimiento histórico-musical de Argentina y Chile, sin embargo, tampoco logró una ruptura historiográfica, sino que continuó guiándose por los cánones de la historiografía positivista. Un autor importante de este periodo de transición fue el uruguayo Lauro Ayestarán, quien con formación musical de conservatorio participó en los proyectos de Francisco Curt Lange y se alimentó de la corriente del folclor institucionalizada por Carlos Vega. Aunque la formación académica de Ayestarán estaba vinculada de manera directa con la manera en que se historiaba la música en la primera mitad del siglo XX, su libro *La música en el Uruguay* (1953) presenta interesantes reflejos de una nueva forma de encarar la historia musical, lo cual lo ubica más

cerca de las actuales tendencias historiográficas que del ámbito académico de la década de los cincuenta. Gracias a la cercanía que tuvo Ayestarán con el estudio de la música tradicional, su libro estudia con detenimiento prácticas populares del pasado, reconociendo, en primer lugar, que no se trata de tradiciones estáticas —como lo proponía el folclor— y que, por lo tanto, sus características actuales no son trasladables al pasado. Por otra parte, Ayestarán usó fuentes orales para acercarse a usos musicales del siglo XIX, comparando sus datos con fuentes escritas de la época y matizando la información, lo cual no se había hecho hasta el momento.

El libro de Lauro Ayestarán no tuvo una buena circulación por el territorio hispanoamericano y sólo fue conocido en Argentina, Chile y Uruguay en la época de su publicación. Esta circunstancia, sumada a la muerte del autor en 1966, ocasionó que su trabajo no tuviera un impacto preponderante en el medio historiográfico, como sí lo tuvieron los trabajos de Stevenson.

### ***3.2.2. La demanda por lo social y la especialización temática (1980-2000)***

El último periodo de la historia que ha seguido la construcción de discursos histórico-musicales lo podemos identificar entre la década de los años ochenta y la actualidad. Aunque en estas últimas décadas no es visible un acontecimiento único y notorio que sea producto de los procesos de institucionalización y profesionalización —acentuados desde la década de 1960—, se observa que por su parte los discursos histórico-musicales sí han empezado a cambiar con relación a los enfoques usados anteriormente y continuamente están evaluando la práctica de sus colegas del pasado. De esta evaluación se desprendieron los primeros reclamos por una historia social de la música, la cual buscaba abandonar los relatos de corte positivista y dar una nueva interpretación basada en el entorno social.

Este pequeño viraje, que empezó a hacerse evidente en la década de 1980, se propició por dos motivos. En primer lugar, porque la misma musicología reevaluó su quehacer y en consecuencia afectó la manera en que se venían escribiendo los relatos históricos y, en

segundo lugar, porque ingresó al panorama historiográfico un pequeño grupo de investigadores con formación en historia.

El cambio en el enfoque musicológico se hace visible al comparar las definiciones que en 1955 y 1980 se dieron de la palabra musicología, primero por un comité de la Sociedad Americana de Musicología, y en 1980 por el *Grove Dictionary of Music and Musicians*, una de las más importantes obras de referencia de la musicología angloparlante. En 1955 se dijo que la musicología era «un campo del conocimiento que tiene como objeto la investigación del arte de la música como un fenómeno físico, psicológico, estético y cultural» (Duckles y Pasler, 2010), y quince años después, en 1980, se propuso que el «estudio de la música debe estar centrado no en la música sino en el hombre, los músicos, actividades con un comportamiento social y cultural» (Duckles, 1980: 836). La siguiente cita que hace Juan Pablo González también ilustra la tendencia que en los años ochenta la musicología empezó a tomar hacia lo social.

Revisemos [...] los tipos de relación entre música y sociedad definidos durante el siglo XX: la música está rodeada por la sociedad (musicología histórica); la música surge de un contexto social (Etzkorn, 1974); la música refleja la realidad social (Attali, 1985); la música es una metáfora de la sociedad (Attali, 1985); la música es un símbolo de la sociedad (Shepherd, 1977); la música es morfogenética con la sociedad (Etzkorn, 1974); la música es creada por la realidad social (Turner, 1967); la música articula estructuras sociales (Shepherd, 1977); la música crea realidad social (Wolf, 1987); y la música es realidad social (Adorno, 1962). (González, 1993: 38)

En el contexto hispanoamericano este interés se vio reflejado en algunas opiniones sobre el uso de lo social como parte importante del proceso musical. En 1985, Egberto Bermúdez expuso la diferencia entre hacer historias de la música divorciadas de elementos sociales, económicos y políticos, e historias centradas en los músicos, como fue el caso de los trabajos de Perdomo, a raíz de las historias de la música en Colombia escritas por José Ignacio Perdomo Escobar (Bermúdez, 1985). Ese mismo año, Juan Carlos Estenssoro entregó su trabajo para optar al título de bachiller en

Humanidades con mención en Historia de la Universidad Católica del Perú, titulado *Música y sociedad coloniales. Lima 1680-1830*, el cual sería publicado cuatro años más tarde al obtener mención honorífica del Premio Robert Stevenson en Musicología e Historia de la música americana (OEA), lo cual demuestra una acogida por parte de la comunidad intelectual de este tipo de propuestas acordes con el nuevo enfoque musicológico.

Durante la década de los años ochenta se publicaron dos libros preocupados por hacer una historia musical y social, que, aunque compartían el mismo propósito, fueron dos textos con resultados diferentes. Alberto Calzavara escribió *Historia de la música en Venezuela. Periodo hispánico con referencia al teatro y la danza* (1984), en cuya introducción dijo que se trataba de una primera aproximación hacia una historia social de la música

cuya meta es la interpretación de la música (en el contexto del arte en Venezuela) según los postulados del materialismo histórico, desde la época colonial hasta nuestros días. (Calzavara, [1984] 1987: 3)

Calzavara, músico con formación de historiador, recurrió a la historia para responder las siguientes preguntas:

¿De qué manera pesa el pasado sobre nuestro presente y cómo podríamos entender dicho presente musical —para muchos casi totalmente incomprensible aún— sirviéndonos del entendimiento del pasado y sus eventuales transformaciones y evoluciones desde entonces hasta hoy? ¿Podrá la historia ayudarnos, como instrumento crítico, a esclarecer nuestra función de músicos latinoamericanos en el momento presente y las pautas del compromiso que debemos asumir ahora y en el futuro como entes participativos de la sociedad? Finalmente, ¿qué es la música en nuestro país, cuál es su función, por qué, para qué, para quién? (Calzavara, [1984] 1987: 3)

Su propuesta sobre una historia social entonces está relacionada con lograr, como fin último, vincular el papel del músico en su sociedad con la actividad musical del pasado. El resultado de su investigación fue un libro de 342 páginas, fundamentado sobre un gran acervo documental y un análisis de la actividad musical

colonial, construido a partir de desmentir leyendas construidas por los discursos anteriores. De esta manera, el autor no sólo describió la actividad musical de la época, sino que logró ilustrar un mapa de interrelaciones entre los músicos, relaciones de ellos con el medio en que se desenvolvían y relaciones con lo que sucedía en otros lugares de América, teniendo en cuenta el papel periférico de Venezuela para el Imperio español.

El segundo libro publicado durante la década de 1980, con énfasis en lo social, fue el de Juan Carlos Estenssoro, quien dice haber escrito su texto porque

hemos querido dar un sentido global a todas aquellas menciones (breves y dispersas) encontradas en las fuentes. Estas nos han permitido confirmar, pero en pocos casos describir, una presencia constante de la música al interior de la sociedad limeña. (Estenssoro, 1989: 15).

En el libro de Estenssoro desaparecen por primera vez las listas de nombres propios de músicos, compositores, constructores de instrumentos y demás personas vinculadas con la actividad y se le da paso a problemas, tales como la «forma en que la palabra música es empleada en los textos coloniales» (Estenssoro, 1989: prólogo), pues el autor se interesó por estudiar la actividad musical como una parte de las dinámicas sociales coloniales. No hay que olvidar que este texto fue escrito por un historiador y no por un musicólogo, lo cual explica por qué le interesan este tipo de preguntas, sin embargo, el hecho de que este libro haya ganado un premio de musicología es indicio de que en alguna medida sus planteamientos y respuestas estuvieron acordes con las preguntas que esta disciplina se hacía<sup>47</sup>.

---

47 No se han vuelto a publicar trabajos que intenten dar respuestas al tipo de problemas propuestos por Estenssoro, en un espacio temporal o geográfico amplio. Además, los intereses de este autor parecen haber tomado otro rumbo, pues en su tesis doctoral *Del paganismo a la santidad, la incorporación de los indios del Perú al catolicismo* (2003), recientemente publicada, no trabajó específicamente lo musical.

Escritos como los anteriores demuestran que la necesidad de una historia social de la música era una inquietud que pasaba por la mente de quienes —en la década de los años ochenta— se relacionaban con la historiografía, inquietud que continua vigente y es visible en títulos de proyectos como «Historia social de la música colonial», adelantado en el 2004 por un grupo de investigación de la Universidad Católica de Chile y financiado por la Fundación Carolina<sup>48</sup>, y en artículos como «¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX», de Maximiliano Salinas (2000), o *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950* (2005), de Juan Pablo González y Claudio Rolle. Sin embargo, reconocer esta incipiente tendencia no significa que se pueda caracterizar la producción historiográfica reciente como una nueva lectura desde lo social, pues estos son trabajos aislados que poco a poco se han ido consolidando.

Lo que sí es posible identificar en la producción historiográfica de las dos últimas décadas del siglo XX es un cambio del discurso descriptivo por un discurso que intenta ser explicativo. Es llamativo que en esas ocasiones se suele usar el referente social y de contexto para ilustrar la causalidad del proceso musical<sup>49</sup>. Este es uno de los cambios que, como documenté en el segundo capítulo, permite proponer la gestación de un cambio de paradigma epistemológico en los discursos histórico-musicales a finales del siglo XX. Sin embargo, es importante mencionar que este tipo de trabajos que buscan las causas del cambio y las permanencias en los contextos sociales están siendo publicados al mismo tiempo que se siguen produciendo escritos pertenecientes al periodo de las historias de la música nacionales<sup>50</sup> y del periodo de tránsito<sup>51</sup>.

Por otra parte, el proceso de institucionalización y profesionalización del conocimiento histórico-musical que veníamos do-

---

48 Comunicación personal de Claudio Rolle, historiador chileno e investigador principal del proyecto desarrollado en la Universidad Católica de Chile.

49 A este tipo de trabajos pertenece Bermúdez, 2000.

50 Como, por ejemplo, Cava, 1997 y Arizaga, 1990.

51 Algunos ejemplos son Salgado, [1971] 1980 y Auza, [1982] 1996.

cumentando continuó durante las últimas dos décadas del siglo xx. De un lado, los cierres y aperturas de programas de pregrado y de posgrado en musicología de varias universidades hispanoamericanas ha ayudado a que el conocimiento se difunda y reproduzca, aunque es importante aclarar que no estamos hablando de programas de formación consolidados ni puestos al día con las tendencias internacionales, sino que por el contrario, son programas con constantes deficiencias en sus bibliotecas, con un pequeño número de estudiantes y, por lo general, con profesores formados en las tendencias tradicionales descritas. Es ilustrativa la situación que vivió en el 2004 la enseñanza de la musicología en Argentina, donde los conservatorios de Morón y Juan José Castro de la Lucila atravesaron una crisis por falta de profesores idóneos<sup>52</sup> y los diferentes cambios que tuvo el programa de licenciatura de la Universidad de Chile hasta convertirse en 1993 en un programa de maestría<sup>53</sup>. A la par, hay que mencionar recientes intentos por fortalecer la enseñanza musicológica, que se evidencian en los cursos de posgrado ofrecidos por la Universidad Central de Venezuela, cuya primera promoción salió en 1998<sup>54</sup>, la carrera de pregrado abierta por la Universidad Católica de Chile en 1999, la maestría en Música, con opción en musicología, de la Universidad de Veracruzana (México) abierta en 2001, la maestría ofrecida en la Universidad Católica de Argentina sobre música colonial latinoamericana en 2004<sup>55</sup>, y la maestría y doctorado en Música en las áreas de Musicología y Etnomusicología, abierta actualmente por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), entre otros<sup>56</sup>.

Tal vez el cambio más notorio que han sufrido los estudios histórico-musicales a finales del siglo xx sea la diversidad de temas que han surgido y la especialización en cada uno de ellos, cam-

---

52 Lista de discusión de la Asociación Argentina de Musicología, disponible en <http://www.gourmetmusical.com/aam> (consultada en julio 2004).

53 Disponible en <http://musicología.uchile.cl> (consultada el 17 junio de 2004).

54 Disponible en <http://www.postgrado.ucv.ve> (consultada el 15 junio de 2004).

55 Disponible en: <http://www.uca.edu.ar> (Consultada el 24 de mayo 2004). Dicha maestría finalmente no se abrió por falta de estudiantes.

56 Sobre educación musicológica en Latinoamérica se puede ver González, 1993.

biando los acercamientos totalizantes por trabajos monográficos. Un ejemplo de esta tendencia es el libro editado por Julio Estrada, *La música de México* (1984), el cual se compone de tomos elaborados por diferentes autores sobre un periodo o aspecto de la historia de México. Esta tendencia hacia los trabajos monográficos también proviene de los postulados de la musicología, la cual en los últimos treinta años ha propuesto nuevos campos temáticos. De acuerdo con Duckles (2010), la musicología se puede dividir en la actualidad así: histórica, teoría musical y sus métodos analíticos, estudio de los textos (paleografía musical, diplomática y bibliográfica), archivística musical, lexicografía, organología, iconografía, interpretación musical, estética y crítica, sociomusicología, psicología, y estudios de género y sexualidad<sup>57</sup>.

Como una consecuencia de lo que estaba sucediendo en las escuelas de musicología anglosajona, aparecieron trabajos especializados en temas como iconografía musical, organología, etnomusicología, especialidad en la música del periodo colonial, música de salón (siglo XIX) y estudios de música popular desde la década de los sesenta en territorio hispanoamericano. Aunque este tipo de trabajos no los incluí en el presente trabajo es importante tener en cuenta este cambio hacia la especialización temática y el paulatino abandono de historias generales de la música.

Con la especialización temática también surgieron nuevos institutos y congresos centrados en un aspecto musical específico. En 1984 se organizó la primera Jornada Argentina de Musicología y al año siguiente se formó la Asociación Argentina de Musicología. En 1994 se llevó a cabo en La Habana el primer congreso de la IASPM-LA (Línea latinoamericana de la International Association of Popular Music, creada en Inglaterra) y en 1996 el primer Festival Musical de Chiquitos en Bolivia y su simposio internacional especializado en música del periodo colonial. En 1998 se organizó en Venezuela el Congreso Iberoamericano de Musicología cuyo tema fue

---

57 Más bibliografía sobre la historia de la musicología: Chailley, [1958] 1991; Harrison Mantle and Palisca, 1963; Kerman, 1985; Bergeron and Bohlman, 1992.

la música de salón iberoamericana. Este congreso estuvo a cargo de la Fundación Vicente Emilio Sojo fundada en 1978 y la cual viene publicando desde 1980 la *Revista Musical de Venezuela*, otra de las revistas especializadas en musicología hispanoamericana. Por su parte, en México el CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez), adscrito al Instituto Nacional de Bellas Artes, viene apoyando la investigación de musicólogos y publicando la revista *Heterofonía* desde 1968. Junto a esta actividad musicológica, también se pueden incluir las Jornadas Hispanoamericanas de Musicología que se realizaron entre 1989 y 1993 en torno a la elaboración del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* y que reunieron a investigadores españoles, hispanoamericanos y estadounidenses que colaboraron en la elaboración de las entradas del diccionario (Cáseres, 1992, 83). Desde luego, quedan por fuera varios institutos, revistas y eventos de otros países, pero estos que hemos enunciado nos sirven para ilustrar la manera como los estudios sobre música han establecido lugares en las instituciones intelectuales de sus países, alcanzando algunas veces proyección internacional.

Por último, es importante mencionar que durante los últimos veinticinco años ha entrado al escenario un grupo de nuevos profesionales en el estudio histórico-musical, la mayoría de ellos formados en la escuela musicológica anglosajona y quienes están marcando las pautas del actual desarrollo de la historia musical, pues los resultados de sus investigaciones gozan de tan buena aceptación, que no en vano fueron Bernardo Illari, Juan Pablo González y Alejandro Madrid, musicólogos con formación norteamericana, los ganadores de la IX y X versión del Premio de Musicología Casa de las Américas por sus trabajos titulados «Zipoli: para una genealogía de la música clásica latinoamericana», «Historia social de la música popular en Chile (1890-1950)» y «Música, cultura e ideas en el México post-revolucionario, 1920-1930», respectivamente.

\*\*\*

Durante este tercer capítulo, hemos hecho un recorrido por la producción de estudios histórico-musicales y hemos resaltado

sus distintas vinculaciones con la historia y la musicología. Vimos cómo las historias de la música inicialmente se construyeron a partir del ambiente generado por la historia, desprendida de las Academias y permeada por el positivismo, la cual ofreció unas herramientas particulares que los músicos adoptaron para construir sus discursos histórico-musicales. También vimos cómo con la llegada de la musicología los relatos histórico-musicales encontraron un lugar dentro de las instituciones intelectuales y dentro de las estructuras académicas. Hemos enunciado también que los cambios que trajo la musicología no ocasionaron un cambio de paradigma, sino que este se empezó a gestar en las últimas décadas a través de lo que hemos llamado las historias sociales de la música, con influencia de los desarrollos de la disciplina histórica en comunión con la institucionalización de la musicología.

## Conclusiones

LOS LINEAMIENTOS DE LA historia musical hispanoamericana han estado íntimamente ligados desde sus inicios con la historiografía musical europea y, posteriormente, con la anglosajona. Es posible ver este vínculo a través de la manera como ella ha hecho uso de las herramientas tradicionales de la historia (tales como el manejo de fuentes, la periodización, la causalidad y la biografía) y de nociones comunes en la historiografía occidental (búsqueda de los orígenes, ideas de progreso, evolución y eurocentrismo). Esto significa que las historias musicales hispanoamericanas no han creado ningún método ni modelo de análisis propio que se acomode al proceso histórico-musical vivido en el territorio. Por el contrario, en sus inicios la historia musical hispanoamericana bebió los postulados de la escuela positivista francesa y fueron paradigmáticos los trabajos que lograron cumplir sus cánones, siendo relevantes los escritos de Eugenio Pereira Salas, alumno de Charles Seignobos. Después, con la llegada de la musicología, se empezó a gestar un cambio hacia un nuevo canon enunciado como una historia social de la música, cambio que se ha venido cocinando desde la década de 1980, y que hoy en día se vislumbra como el nuevo principio que los investigadores buscan aplicar al conocimiento histórico-musical.

Sin embargo, para trazar una cronología del proceso historiográfico musical hispanoamericano es importante hacer notar que la llegada de la musicología en la década de 1960 generó un paso importante hacia la profesionalización del saber histórico-musical, y no un cambio de paradigma. Esta tendencia hacia la profesionalización se observa en el fortalecimiento y creación de instituciones preocupadas por la reproducción del conocimiento, tanto en las cátedras de enseñanza abierta, como en el fortalecimiento y apertura de institutos de investigación, revistas y congresos. Además, la musicología de los años sesenta despertó la inquietud por estudiar el material musical del pasado, lo cual llevó a que los discursos histórico-musicales incluyeran las partituras como fuentes importantes de conocimiento, dignas de ser trabajadas mediante el análisis musical. Gracias a la inclusión de las partituras, se generaron nuevos tipos de productos de la investigación: historias, ya no para ser leídas, sino para ser tocadas y oídas. De esta manera, la historia musical impulsó su proceso de profesionalización porque entabló una relación directa con la actividad musical contemporánea y de esta forma su campo de acción gozó de mayor reconocimiento en el medio. Sin embargo, hoy en día este proceso de profesionalización no se ha terminado de desarrollar, sino que continua dando sus primeros pasos.

Mientras la llegada de la musicología impulsó el proceso de profesionalización del conocimiento histórico-musical anteriormente descrito, los postulados epistemológicos no cambiaron, sino que se siguieron usando los mismos métodos anteriores aplicados a la historia musical. Los fundamentos de la musicología no entraron en conflicto con la historiografía de corte positivista que se venía desarrollando, sino que se amalgamaron y juntos perfeccionaron el modelo anterior, ahora también preocupado por el material musical. Si bien es cierto que se incluyó un nuevo tipo de fuente (la partitura), el manejo que se le dio no impidió que la historia musical continuara reconstruyendo relatos descriptivos, completando cronologías y otorgándole total credibilidad al documento escrito. El mejor exponente de este canon perfeccionado es Robert Stevenson, quien gracias a su formación musical, combinó las dos tendencias: manejo exhaustivo de fuentes, discurso des-

criptivo, inclusión del material musical y función del hecho como fin de la investigación.

Los postulados epistemológicos de la historia musical empezaron a cambiar en la década de 1980, cuando la musicología anglosajona se redefinió y planteó la necesidad de estudiar la música como una actividad esencialmente social, y, en consecuencia, la historiografía musical reclamó la elaboración de una historia social de la música. Esta aparición de lo social en las preguntas y problemas historiográficos está generando subterráneamente un cambio epistemológico que lentamente podría transformar el paradigma anterior. Esta nueva tendencia se puede ver en la manera como el discurso histórico ha buscado la causalidad de los cambios y permanencias del devenir musical en los contextos culturales y políticos. También es visible en la forma en que se hace la crítica de fuentes a través de su contextualización, y en cómo, poco a poco, se han ido abandonando las figuras protagónicas para dar paso a las interrelaciones de los individuos. Todos estos cambios se han dado a la par que continúa vigente el interés por el material musical y la preocupación por la música como tal.

Este movimiento de cambio, apreciable desde el análisis de los discursos históricos actuales, no ha terminado de cocinarse, y en la actualidad convive con posturas herederas de la tradición anterior, pues, aunque se pueden identificar trabajos que se sustentan en la nueva musicología, aquella que se interesa por construir discursos interpretativos del pasado y superar los relatos descriptivos, estos trabajos aún no han marcado una ruptura que defina un antes y un después epistemológico.



## Anexo

### Textos generales de historia musical hispanoamericana en orden cronológico de publicación<sup>1</sup>

- (1866). Palant, Emilio. *Historia de la música de México*. México: [s. e.].
- [1876]. (1984). Guerrero Toro, Juan Agustín. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, vol. 1. Colección Fuentes y Documentos para la Historia de la Música del Ecuador. Quito: Banco Central del Ecuador. 54 pp.
- [1878]. (1947). Sáenz Poggio, José. *Historia de la música guatemalteca desde la monarquía española hasta fines del año 1877*. En *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, vol. 22, n.º 1-2 (mar.-jun.). Ciudad de Guatemala: [s. e.]. 80 pp.
- (1879). Osorio, Juan Crisóstomo. “Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia”. *Repertorio Colombiano*, tomo III, n.º 15: pp. 162-166. Bogotá: [s. e.].
- [1883]. (1983). Plaza, Ramón de la. *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Ed. Facsimilar. Caracas: Imprenta al Vapor de “La Opinión Nacional”. 262 pp.
- (1891). Ramírez, Serafín. *La Habana artística. Apuntes históricos*. [s.l.]: Imp. del E. M. de la Capitanía General.\*

---

<sup>1</sup> Los textos que se acompañan de un asterisco (\*) no han sido localizados.

- (1893). Fuentes Matons, Laureano. *Las artes en Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba: Ravelo.\*
- (1898). Callejo y Ocasio, Sandalio. *Historia de la música y los músicos*. San Juan: Tip. Mercantil.\*
- (1915). Callejo Ferrer, Fernando. *Música y músicos portorriqueños*. San Juan: Tip. Cantera Fernandez & Co.\*
- (1915). Calderón de la Barca, E. G. "Apuntes de historia de la música: Sud América". *Correo Musical Sudamericano*, vol 1, n.º 22 (25 de ago.): pp. 4-6. Buenos Aires: Talleres gráficos de Casa y Caretas.\*
- (1921). Valenzuela Llanos, Jorge. *La música en Chile*. Viña del Mar: [s. e.]\*
- (1924). Gutiérrez Sáenz, Alberto. "The Evolution of Argentine Music". *Musical Digest*, vol. VI, n.º 5: pp. 10-11.\*
- (1924). Molina y Ramos, Joaquín. *La historia y desenvolvimiento del arte musical en Cuba y fases de nuestra música nacional*. La Habana: El Siglo xx.\*
- (1927). Romero, Jesús C. "Historia crítica de la música en México como única justificación de la música nacional". En *I Congreso Nacional de Música*. México: Tall. Linotip, Rodarte. 30 pp.\*
- (1928). Campos, Rubén. *El folklore y la música mexicana*. México: Secretaría de Educación pública, Talleres gráficos de la Nación. 351 pp.
- (1929). Tomás, Guillermo. "Acotaciones para una historia de la música en Cuba" y "Panteón histórico de artistas cubanos y aficionados". En *Cuba musical*. La Habana: [s. e.]\*
- (1930). Moreno, Segundo Luis. "La música en el Ecuador". En *El Ecuador en 100 años de independencia*, vol. 2, pp. 187-276. Quito: [s. e.].
- [1932]. (1961). Martínez Montoya, Andrés. "Reseña histórica sobre la música en Colombia desde la época de la Colonia hasta la fundación de la Academia Nacional de Música". *Boletín de Programas*, vol. xx, n.º 206 (oct.): pp. 1-13. Bogotá: [s. e.].
- (1933). Galindo, Miguel. *Nociones de la historia de la música mejicana*. Colima: Tip. de El Dragón. 636 pp.
- (1933). Schianca, Arturo. *Historia de la música argentina. Origen y características*. Buenos Aires: Establecimiento Gráfico Argentino. 315 pp.
- (1934). Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*. México: Editorial Cvltvra. 324 pp.

- (1934). Díaz, Víctor Miguel. *Las bellas artes en Guatemala*. Folletín del Diario de Centro América. Guatemala: Tipografía Nacional. 600 pp.
- [1935]. (1961). Price, Jorge. “Datos sobre la historia de la música en Colombia”. *Boletín de Programas*, vol. xx, n.º 207: pp. 1-16. Bogotá: [s. e.].
- (1936). Raygada, Carlos. “Panorama musical del Perú”. *Boletín Latinoamericano de Música*, vol. II. Lima: [s. e.].\*
- (1938). Perdomo Escobar, José Ignacio. “Esbozo histórico sobre la música colombiana”. En *Boletín Latinoamericano de Música*, vol. IV: pp. 387-560. Bogotá: [s. e.].
- (1939). Villacorta C., J. Antonio. “Índice analítico de la capitania general de Guatemala”. *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, vol. 16, n.º 5 (sep.): pp. 341-383. Guatemala: [s. e.].
- (1940). González Sol, Rafael. *Datos históricos sobre el arte de la música en El Salvador*. San Salvador: Imp. Mercurio. 74 pp.\*
- (1941). Pereira Salas, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria. 373 pp.
- (1945). Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. 348 pp.
- (1963). Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Biblioteca de Historia Nacional. Bogotá: ABC. 422 pp.
- (1975). Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Cuarta edición abreviada. Bogotá: ABC. 202 pp.
- (1980). Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Plaza & Janés. 293 pp.
- (1945). Furlong, Guillermo. *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*. Buenos Aires: Ediciones Haurpes. 203 pp.
- (1946). Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica. 369 pp.
- (1949). Coopersmith, Jacob M. *Music and musicians of Dominican Republic*. Washington D.C.: Pan American Union. 146 pp.
- (1950). Vásquez, Rafael. *Historia de la música en Guatemala*. Guatemala: Tip. Nacional. 346 pp.
- (1952). Stevenson, Robert. *Music in Mexico. A Historical Survey*. Nueva York: Thomas y Crowell Company. 300 pp.

- (1953). Ayestarán, Lauro. *La música en el Uruguay*. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica Sodre. 818 pp.
- (1957). Boettner, Juan Max. *Música y músicos del Paraguay*. Asunción: Ediciones Autores Paraguayos Asociados. 295 pp.
- (1957). Pereira Salas, Eugenio. *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago de Chile: Universidad de Chile. 393 pp.
- (1958). Calcaño, José Antonio. *La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas*. Caracas: Conservatorio Teresa Carreño. 518 pp.
- (1960). Stevenson, Robert. *The music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epoch*. Washington D.C.: Pan American Union. 331 pp.
- (1961). Gesualdo, Vicente. *Historia de la música en la Argentina*. 3 vols. Buenos Aires: Editorial Beta S.R.L.
- (1962). Stevenson, Robert. "La música en Quito". *Revista Musical Chilena*, vol. xvi, n.º 81-82 (jul.-dic.): pp. 172-194. Santiago de Chile: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- [1962]. (1977). Díaz Gainza, José. *Historia musical de Bolivia*. 2.<sup>a</sup> edición. La Paz: Puerta del sol. 226 pp.
- (1964). Baqueiro Foster, Gerónimo. *Historia de la música en México*. México: Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes. 607 pp.
- (1966). Pardo Tovar, Andrés. *La cultura musical en Colombia. Historia extensa de Colombia*, vol. 10, tomo 6. Bogotá: Lerner. 449 pp.
- (1968). Stevenson, Robert. *Music in Azteca and Inca Territory*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press. 378 pp.
- (1972). Sas, Andrés. *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*. 2 vols. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos e Instituto Nacional de Cultura.
- (1972). Moreno, Segundo Luis. *Historia de la música en el Ecuador*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. 228 pp.
- (1973). Claro, Samuel y Urrutia Blondel, Jorge. *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Orbe. 191 pp.
- (1973). Estrada, Jesús. *Música y músicos de la época virreinal*. México: Sepsetentas. 164 pp.
- (1976). Magliano U., Ernesto. *Música y músicos de Venezuela. Apuntes históricos biográficos*. Caracas: CGV.\*

- (1979). Claro Valdés, Samuel. *Oyendo a Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello. 143 pp.
- (1981). Bonnelly de Díaz, Aída. *Breve historia de la música dominicana*. Santo Domingo: Banco de Reservas. 4 pp.\*
- (1981). Moreno González, Juan Carlos. *Datos para la historia de la música en el Paraguay*. Asunción: Ediciones Autores Paraguayos Asociados. 46 pp.\*
- [1982]. (1996). Auza León, Atiliano. *Historia de la música boliviana*. 3ª Ed. Enciclopedia Boliviana. La Paz: Editorial Los Amigos del Libro. 236 pp.
- (1984). Estrada, Julio (ed.). *La música de México*. 7 vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- [1984]. (1987). Calzavara, Alberto. *Historia de la música en Venezuela. Periodo hispánico con referencia al teatro y la danza*. Caracas: Fundación Pampero. 342 pp.
- (1988). Gesualdo, Vicente. *La música en la Argentina*. Buenos Aires: Stella. 288 pp.
- (1989). Estenssoro, Juan Carlos. *Música y sociedad coloniales, Lima 1680-1830*. Lima: Colmillo Blanco. 159 pp.
- (1990). Arizaga, Rodolfo. *Historia de la música en la Argentina*. Colección Manuales musicales. Buenos Aires: Ricordi Americana. 119 pp.
- (1993). Bermúdez, Egberto. "Música: la tradición indígena y el aporte colonial". En *Gran enciclopedia de Colombia*, vol. 6, pp. 205-216. Bogotá: Círculo de Lectores.
- (1993). Duque, Ellie Anne. "La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX". En *Gran enciclopedia de Colombia*, vol. 6, pp. 217-234. Bogotá: Círculo de Lectores.
- (1994). Milanca Guzmán, Mario. *La música venezolana: de la Colonia a la República*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana. 241 pp.
- (1998). Gesualdo, Vicente. *Breve historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Claridad. 410 pp.
- (2000). Bermúdez, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fundación de Música. 216 pp.



## Bibliografía

- Acevedo, Edberto Óscar. *Manual de historiografía hispanoamericana contemporánea* Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1992.
- Allen, Warren Dwight. *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music*. [1939]. 2.ª edición. Nueva York: Dover Publications, Inc, 1962. 382 pp.
- Álvarez, Rosario. "La iconografía en la investigación musicológica." *Revista Musical de Venezuela*, año 12, n.º 30-31 (ene.- dic., 1992): pp. 83-90. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Anónimo. "Bogotá en 1803 y 1843". *El día*, n.º 210 (febrero 25 de 1844). Bogotá. [Reimpresión: *Textos. Musicología en Colombia: una introducción*, pp. 65-82. Bogotá: Facultad de Artes. Universidad Nacional de Colombia, 2001. Se añaden datos del autor].
- Aretz, Isabel. *Síntesis de la etnomusicología en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980. 338 pp.
- Aretz, Isabel. *Historia de la etnomusicología en América Latina. Desde la época precolombina hasta nuestros días*. Caracas: Fundec-Conac-OEA, 1991. 384 pp.
- Arizaga, Rodolfo. *Historia de la música en la Argentina*. Manuales musicales, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1990. 119 pp.
- Auza León, Atiliano. *Historia de la música boliviana*. Enciclopedia Boliviana. La Paz: Editorial Los Amigos del Libro, [1982], 1996. 236 pp.
- Ayestarán, Lauro. *Fuentes para el estudio de la música colonial uruguaya*. Separata de la *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, año 1, n.º 1. Asunción: Impresora Uruguaya, 1947. 57pp.
- Ayestarán, Lauro. *La música en el Uruguay*. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica Sodre, 1953.
- Bal y Gay, Jesús. *Tesoro de la música polifónica en México. El código del convento del Carmen*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952.

## Bibliografía

- Barnes, Barry y Bloor, David. "Relativismo, racionalismo y la sociología del conocimiento". *Fin de Siglo*, n.º 3 (mayo-jun., 1992): pp. 4-19. Cali: Universidad del Valle.
- Behague, Gerard. "Desarrollo de la música y musicología en Brasil". *Revista Musical de Venezuela*, año 10, n.º 27 (ene.-abr., 1989): pp. 37-43. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Behague, Gerard. *La música en América Latina. Una introducción*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1983. 559 pp.
- Behague, Gerard. "Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology". En Nettl, Bruno & Bohlman, Philip (eds.). *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, pp.56-68. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Bejarano, Jesús Antonio. "Guía de perplejos: Una mirada a la historiografía colombiana". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 24 (1997): pp. 283-330. Bogotá: Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia.
- Bergeron, Katherine and Bohlman, Philip (ed.). *Disciplining Music. Musicology and its Canons*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Bermúdez, Egberto. "Historia de la música vs. Historias de los músicos". *Revista de la Universidad Nacional*, vol. 1, n.º 3 (1985): pp. 5-17. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Bermúdez, Egberto. "Música: la tradición indígena y el aporte colonial". *Gran enciclopedia de Colombia*, vol. 6, pp. 205-216. Bogotá: Círculo de Lectores, 1993.
- Bermúdez, Egberto. *La música en el arte colonial de Colombia*. Bogotá: Fundación de Mvsica, 1994.
- Bermúdez, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fundación de Mvsica, 2000.
- Bermúdez, Egberto. "La musicología y la investigación en los archivos musicales". En *Actas II Encuentro de Archivos e Investigación*. Bogotá: Alcaldía de Bogotá, [1982] 2004. [Disponible en [www.alcaldiabogota.gov.co/bogota/Archivo/](http://www.alcaldiabogota.gov.co/bogota/Archivo/), documento consultado el 6 abril de 2004]

- Bermúdez, Egberto. “¿Cómo realmente sonaba?: reflexiones personales sobre la interpretación histórica de la música del pasado en América Latina y Colombia 1990-2000”. En *Las artes en los años noventa*, tomo II: Música. Bogotá: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2004. [También disponible en: <http://www.ebermudezcurso.unal.edu.co/bibel.htm> consultado en 2 de octubre de 2004].
- Bernal Jiménez, Miguel. *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María Valladolid*. Morelia: Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939. pp. 45.
- Bispo, Alexandre Antonio. “Tendencias e perspectivas da musicologia no Brasil”. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, vol. I, n.º1 (1983): pp. 13-51.
- Boettner, Juan Max. *Música y músicos del Paraguay*. Asunción: Ediciones de Autores Paraguayos, 1957. 295 pp.
- Brothers, Lester D. “Robert Stevenson: A Tribute”. *Internation Hispanic Music Study Group Newsletter*, vol. 2, n.º 2 (verano, 1996): pp. 1-3.
- Bunge, Mario. “Una caricatura de la ciencia: La novísima sociología de la ciencia”. *Fin de Siglo*, n.º 3 (mayo-jun., 1992): pp. 53-64. Cali: Universidad del Valle.
- Bustos Valderrama, Raquel. “La musicología en Chile”. *Revista Musical de Venezuela*, año 9, n.º 25 (mayo-ago., 1988): pp. 143-178. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Burga, Manuel. *La historia y los historiadores en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2005.
- Caicedo y Rojas, José. “El tiple”. *El museo*, tomo I, n.º 3 (mayo 1 de 1849). Bogotá. [Reimpresión: *Textos. Musicología en Colombia: una introducción*, pp. 65-82. Bogotá: Facultad de Artes. Universidad Nacional de Colombia, 2001. Se añaden datos del autor].
- Calcaño, José Antonio. *La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas*. Caracas: Conservatorio Teresa Carreño, 1958.
- Calzavara, Alberto. *Historia de la música en Venezuela. Periodo hispánico con referencia al teatro y la danza*. Caracas: Fundación Pampero, 1987 [1984]. 342 pp.

## Bibliografía

- Carmagnani, Marcelo; Hernández, Alicia y Romano, Ruggiero (coord.) *Para una historia de América*. 3 vols. México: Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, 1999.
- Carmona, Gloria. *Historia: Periodo de la independencia a la Revolución (1810-1910)*. En Estrada, Julio (ed.). *La música de México*, vol. III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984. 212 pp.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- Cásares, Emilio. "Situación, problemas y estado actual de la investigación en el Diccionario de la música española e hispanoamericana". *Revista Musical de Venezuela*, año 12, n.º 30-31 (ene.-dic., 1992): pp. 83-90. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Castillo Didier, Miguel. *Juan Bautista Plaza. Una vida por la música y por Venezuela*. Colección Investigaciones, n.º 4. Caracas: Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios musicales Vicente Emilio Sojo, 1985.
- Castillo Fadic, Gabriel. "Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano". *Revista Musical Chilena*, vol. LII, n.º 190 (jul.-dic., 1998): pp. 15-35. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Cava, Roberto Sebastián. *Apuntes para una historia de la música latinoamericana*. Buenos Aires: Dunker, 1997. 70 pp.
- Cetrangolo, Aníbal y Giuliani, Roberto. *Bibliografía de la música colonial latinoamericana*. [s. l.]. [s. e.]. [1992]. 150 pp.
- Chailley, Jacques. *Compendio de musicología*. Colección Alianza Música. Madrid: Alianza Editorial, [1958] 1991. 566 pp.
- Chase, Gilbert. *A Guide to the Music of Latin America*. 2.ª edición aumentada, [1945]. Washington: The Library of Congress and the Pan American Union, 1962. [1.ª edición: *Guide to Latin American Music*. Washington: Division of Music, Department of Cultural Affairs, Pan American Union, 1945].
- Chase, Gilbert. "Recordando a Carlos Vega". *Revista Musical Chilena*, n.º 101 (jul.-sep., 1967): pp. 36-46. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Chimènes, Myriam. "Musicologia e história. Fronteira ou 'terra de ninguém' entre duas disciplinas?". *Revista de História*, n.º 157 (2.º

- sem., 2007): pp. 15-30. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Clark, Walter A. "Genesis or Legacy: Spanish Musicology in the Age of Robert Stevenson". *International Hispanic Music Study Group Newsletter*, vol. 2, n.º 2 (primavera, 1996): pp. 1-3. International Hispanic Music Study Group.
- Claro Valdés, Samuel. "Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana". *Revista Musical Chilena*, n.º 101 (jul.-sep., 1967): pp. 8-25. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Claro Valdés, Samuel y Urrutia Blondel, Jorge. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe, 1973.
- Claro Valdés, Samuel. *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974. [Reimpresión: Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1994].
- Claro Valdés, Samuel. "La musicología y la historia. Una perspectiva de colaboración científica". *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, n.º 87 (1973): pp. 55-83. Santiago: Academia Chilena de la Historia.
- Claro Valdés, Samuel. "Veinticinco años de labor iberoamericana del doctor Robert Stevenson". *Revista Musical Chilena*, vol. XXXI, n.º 139-140 (1977): pp. 122-134. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Claro Valdés, Samuel. *Oyendo a Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1979. 143 pp.
- Claro Valdés, Samuel. "Eugenio Pereira Salas (1904-1979): In memoriam". *Inter-American Music Review*, vol. II, n.º 2 (1980): pp. 146-147. Los Ángeles: R. Stevenson.
- Claro Valdés, Samuel. "Los grandes gestores de la musicología latinoamericana contemporánea". *Revista Musical de Venezuela*, año 12, n.º 30-31 (ene.-dic., 1992): pp. 65-81. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Claro Valdés, Samuel. "Institutos: Chile". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Colmenares, Germán. *Las convenciones contra la cultura*. 4.ª edición. Bogotá: Tercer Mundo, 1997. 103 pp.
- Cook, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial, [1998] 2001.

## Bibliografía

- Coopersmith, Jacob M. *Music and musicians of Dominican Republic*. Washington D.C.: Pan American Union, 1949.
- Corréa de Azevedo, Luiz Heitor. "The Present State and Potencial of Music Research in Latin America". En Brooks, Barrgs et ál. (eds.) *Perspectivs in Musicology*, pp. 249-269. Nueva York: W. W. Norton Co, 1972.
- Cortes Polanía, Jaime. *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al Día (1924-1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos, 2004.
- De Certeau, Michel. "La operación histórica". En Le Goff, Jaques & Nora, Pierre (dir.). *Hacer la historia*, vol. 2. 2.ª edición. Barcelona: Ed. Laia, 1985.
- Devoto, Daniel. "Panorama de la musicología latinoamericana". *Acta Musicológica*, vol. 31, n.º 3-4 (jul.-dec., 1959): pp. 91-109.
- Devoto, Fernando (comp.) *La historiografía argentina en el siglo XX*. Buenos Aires: Editores de América Latina, 2006.
- Díaz Gainza, José. *Historia musical de Bolivia*. La Paz: Puerta del Sol, [1962] 1977. 226 pp.
- Díaz, Víctor Miguel. *Las bellas artes en Guatemala*. Folletín del Diario de Centro América. Guatemala: Tipografía nacional, 1934. 600 pp.
- Domínguez Benejam, Yarelis. *Caminos de la musicología cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2000. 79 pp.
- Duckles, Vicent. "Musicology". En Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: MacMillan Publishers Limited, 1980.
- Duckles, Vicent and Pasler, Jann. "Musicology". *Grove Music Online*. Ed. L. Macy (consultado en 15 marzo de 2010).
- Dultizin Dubin, Susana; Guzmán Bravo, José Antonio; Nava Gómez, José Antonio; Stanford, Thomas. *Periodo Prehispánico (ca. 1500 a.C. a 1521 d.C.)*. En Estrada, Julio (ed.). *La música de México: historia*, tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984. 235 pp.
- Duque, Ellie Anne. "La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX". *Gran enciclopedia de Colombia*, vol. 6, pp. 217- 234. Bogotá: Círculo de Lectores, 1993.
- Elías, Norbert. *Sociología de un genio* (trad. de Marta Fernández-Villanueva y Oliver Strunk). Barcelona: Limpergraf, 1991.

- Eslava, Juan Carlos. *Buscando el reconocimiento profesional. La salud pública en Colombia en la primera mitad del siglo XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004. 98 pp.
- Estenssoro, Juan Carlos. *Música y sociedad coloniales, Lima 1680-1830*. Lima: Colmillo Blanco, 1989. 159 pp.
- Estenssoro, Juan Carlos. *Del paganismo a la santidad, la incorporación de los indios del Perú al catolicismo*. Lima: PUC; IFEA, 2003.
- Estrada, Julio (ed.) *La música de México*, tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- Estrada, Julio et ál. *Periodo nacionalista (1910-1958)*. En Estrada, Julio (ed.). *La música de México: historia*, tomo I, vol. 4. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984. 170 pp.
- Figuroa de Thompson, Annie. *Bibliografía anotada sobre la música en Puerto Rico*. Barcelona: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1977. pp. 70.
- Florescano, Enrique. *El nuevo pasado mexicano*. México: Cal y Arena, 1991.
- Furlong, Guillermo. *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*. Buenos Aires: Ediciones Haurpes, 1945.
- García Muñoz, Carmen. "Formación de musicólogos: la formación del investigador y su entorno". *Revista Musical Chilena*, vol. XLVII, n.º 180 (jul.-dic., 1993): pp. 29-36. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- García, Rolando; Croatto, Luciano y Martín, Alfredo. *Historia de la música latinoamericana*. Buenos Aires: Librería Perlado Editores, 1938. 231 pp.
- Gesualdo, Vicente. *Breve historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Claridad, 1998. 410 pp.
- Gesualdo, Vicente. *Historia de la música en la Argentina*. 3 vols. Buenos Aires: Editorial Beta S.R.L, 1961. [Existe otra impresión en dos volúmenes hecha por la misma editorial en el mismo año].
- Gesualdo, Vicente. *La música en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Stella, 1988.
- Gómez, Zoila. *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1989. 441 pp.
- González, Juan Pablo. "Los estudios de posgrado y la expansión de la musicología". *Revista Musical Chilena*, vol. XLVII, n.º 180 (jul.-dic., 1993): pp. 37-41. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

## Bibliografía

- González, Juan Pablo. *Clásicos de la música popular chilena, 1900-1960*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1994.
- González, Juan Pablo. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos". *Revista Musical Chilena*, vol. LV, n.º 195 (2001): pp. 38-64. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- González, Juan Pablo. y Rolle, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.
- Grenon, Pedro. *Nuestra primera música instrumental: datos históricos*. Buenos Aires: Librería La Cotizadora Económica, 1929. 106 pp. [Reimpresión: *Revista de Estudios Musicales*, n.º 5/6-XII-1950 a IV-1951].
- Guerrero Toro, Juan Agustín. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, vol. I. Colección Fuentes y Documentos para la Historia de la Música del Ecuador. Quito: Banco Central del Ecuador, 1984. 54 pp. [Primera edición: Quito: Imprenta nacional, 1876. 54 pp.].
- Guerrero Yoacham, Cristián. "Eugenio Pereira Salas y su obra. A veinte años de su muerte" En *Anales de la Universidad de Chile*, sexta serie, n.º 9 (agosto de 1999). [También disponible en <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0018600.pdf>].
- Günther, Robert (ed.). *Las culturas musicales de Latinoamérica en el siglo XIX. Tendencias y perspectivas*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1982.
- Harrison, Frank, Hodd, Mantle and Palisca, Claude. *Musicology*. The Princeton Studies: Humanistic Scholarship in America. Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1963. 337 pp.
- Hobsbawm, E. J. *Nations and Nationalism since 1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Hurtado, Leopoldo. "Apuntes sobre historiografía musical". *Revista Musical Chilena*, n.º 41 (otoño, 1951): pp. 17-36. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Huseby, Gerardo. "La bibliografía musicológica latinoamericana". *Revista Musical Chilena*. vol. XLVII, n.º 180 (jul.-dic., 1993): pp. 60-64. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. *Historia del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 63 años de actividad*. Buenos Aires: (ms. ind.), 2003. 4 pp.

- Kerman, Joseph. *Contemplating Music. Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press. 1985. 255 pp.
- Koegel, John. "Robert Stevenson's Contribution to the Study of Music in Mexico and in the United States". *Internation Hipanic Music Study Group Newsletter*, vol. 2, n.º 2 (primavera, 1996): pp. 1-3.
- Khun, Thomas. "Los paradigmas científicos". En Barnes, Barri (comp.) *Estudios sobre sociología de la ciencia*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- Kuss, Malena. "Lenguajes nacionales de Argentinas, Brasil y México en las óperas del siglo XIX: hacia una cronología comparativa de cambios estilísticos". *Revista Musical Chilena*, n.º 149-150 (ene.-jun.1980). Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Kuss, Malena. "The Contribution of Robert Stevenson to Latin American and Caribbean Music Research". *Internation Hispanic Music Study Group Newsletter*, vol. 2, n.º 2 (primavera, 1996): pp. 1-4.
- Lange, Francisco Curt. *Americanismo musical*. Montevideo: Instituto de Estudios Superiores, 1934. 32 pp.
- Langlois, Charles Victor y Seignobos, Charles. *Introducción a los estudios históricos*. Madrid: Daniel Jorro Editor, 1913.
- López Chirico, Hugo. "Lange, Francisco Curt". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, pp. 736-742. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Martínez Montoya, Andrés. "Reseña histórica sobre la música en Colombia desde la época de la Colonia hasta la fundación de la Academia Nacional de Música". *Anuario*, vol. 1 (1932): pp. 61-76. Bogotá: Academia Colombiana de Bellas Artes. [Reimpresión en Boletín de Programas, vol. xx, n.º 206 (oct., 1961): pp. 1-13].
- Mayer-Serra, Otto. *Música y músicos de Latinoamérica*. México: Editorial Atlante S. A., 1947.
- Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la música hispanoamericana*. México: Editorial Atlante S.A., 1943.
- Merino, Luis. "Contribución seminal de Robert Stevenson a la Musicología Histórica del Nuevo Mundo." *Revista Musical Chilena*, vol. 39, n.º 164 (jul.-dic., 1985): pp. 55-79. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Merino, Luis. "Don Eugenio Pereira Salas (1904-1979). Fundador de la historiografía musical en Chile". *Revista Musical Chilena*, vol. 33, n.º

## Bibliografía

- 148 (oct.-dic., 1979): pp. 66-87. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Merino, Luis. "Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción". *Revista Musical Chilena*, vol. 52, n.º 189 (ene.-jun., 1998): pp. 9-36. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Milanca Guzmán, Mario. "Ramón de la Plaza Manrique (1831?-1886): autor de la primera historia musical publicada en el continente latinoamericano". *Revista Musical Chilena*, n.º 162 (jul.-dic., 1984): pp. 86-109. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Milanca Guzmán, Mario. *La música venezolana: de la Colonia a la república*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1994.
- Miñana Blasco, Carlos. "Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia". *A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura*, n.º 11 (2000): pp. 36-49. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Moreno, Segundo Luis. "La música en el Ecuador". En *El Ecuador en 100 años de independencia*, vol. 2. Quito: [s. e.], 1930.
- Moreno, Segundo Luis. *Historia de la música en el Ecuador*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.
- Nicrosi Otero, Alfredo. "Lauro Ayestarán-Vida y obra". *Revista Histórica*, año LXXXVIII, n.º 166 (1994): pp. 73-124. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Museo Histórico Nacional.
- Orrego Salas, Juan. "¿Qué es la musicología?". *Revista Musical Chilena*, n.º 24 (sep., 1947): pp. 39-40. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Ortega Ricaurte, Carmen. "Contribución a la bibliografía de la música en Colombia". *Revista de la Dirección de Divulgación Cultural Universidad Nacional de Colombia*, vol. 12 (1973): pp. 83-255. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ortiz, Carlos Miguel y Tovar, Bernardo (ed.). *Pensar el pasado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1997.

- Ortiz, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 1985. 68 pp.
- Osorio, Juan Crisóstomo. “Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia”. *Repertorio Colombiano*, tomo III, n.º 15 (1879): pp. 162-166. Bogotá. [Reimpresión: *Textos. Musicología en Colombia: una introducción*, pp. 65-82. Bogotá: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2001. Se añaden datos del autor].
- Palacios, Marco (comp.). *Siete ensayos de historiografía*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995. 189 pp.
- Pardo Tovar, Andrés. “Música del pueblo. La primera conferencia interamericana de Etnomusicología”. *Boletín Interamericano de Música*, vol. 13 (sep., 1963): pp. 6-9. Washington: Unión Panamericana, División de Música del Departamento de Asuntos Culturales.
- Pardo Tovar, Andrés. *La cultura musical en Colombia. Historia extensa de Colombia*, vol. 10, tomo 6. Bogotá: Lerner, 1966. 449 pp.
- Peñin, José (Ed.). *Música iberoamericana de salón. Actas del congreso iberoamericano de musicología*. 2 tomos. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo. 2000. 796 pp.
- Peñin, José. “Realidad de la musicología en Venezuela”. *Revista Musical de Venezuela*, año 10, n.º 27 (1989): pp. 47-61. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Perdomo Escobar, José Ignacio. “Esbozo histórico sobre la música colombiana”. *Boletín Latinoamericano de Música*, n.º 4. (1938): pp. 387-560.
- Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1945. 348 pp.
- Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Biblioteca de Historia Nacional. Bogotá: ABC, 1963. 422 pp.
- Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Edición abreviada. Bogotá: ABC, 1975. 202 pp.
- Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Plaza & Janés, 1980. 293 pp.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1941. 373 pp.

## Bibliografía

- Pereira Salas, Eugenio. *Historia de la música en Chile (1850- 1900)*. Santiago: Universidad de Chile, 1957.
- Pérez González, Juliana. “Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: Un esbozo historiográfico”. *Revista Fronteras de la Historia*, vol. 9 (2005). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Pérez González, Juliana. “La historia de la música colonial y la interpretación del repertorio: un balance historiográfico”. En Rondón, Víctor (ed.). *Actas del V Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología*, pp. 137-148. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura (APAC), 2004.
- Pérez Soto, Adriana y Miranda, Ricardo. “Robert Stevenson y la música mexicana: bibliografía selecta”. *Heterofonía*, n.º 114-115 (ene.-dic., 1996): pp. 64-72. México: Órgano del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información musical.
- Plaza Alfonzo, Eduardo. “Apuntes sobre la vida, la persona y la obra de Juan Bautista Plaza”. *Revista Musical de Venezuela*, año 2, n.º 4 (mayo-ago., 1981): pp. 54-77. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Plaza, Juan Bautista. *Archivo de música colonial venezolana. Cuadernos 1-12*. Montevideo: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, 1943.
- Plaza, Ramón de la. *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Edición facsimilar. Caracas: Imprenta al Vapor de “La Opinión Nacional”, [1883] 1983. 262 pp.
- Pope, Isabel. “Documentos relacionados con la historia de la música en México”. *Nuestra Música*, vol. 6, n.º 21 (1951): pp. 5-28. México: Ediciones Mexicanas de Música.
- Price, Jorge. “Datos sobre la historia de la música en Colombia” [1935]. 2.ª edición. *Boletín de programas*, vol. XX, n.º 207 (1961): pp. 1-16. Bogotá: [Impreso en *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. XXII, n.º 254 y 255 (1935): pp. 623 y 645. Bogotá].
- Pulido Silva, Esperanza. “Robert Stevenson, mexicanista”. *Inter-American Music Review*, vol. 10, n.º 2 (primavera-verano, 1989): pp. 93-99. Los Ángeles: R. Stevenson.

- Quesada Camacho, Juan Rafael. *Historia de la historiografía costarricense (1821-1940)*. San José, C. R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2002.
- Quevedo, Emilio. “Los estudios histórico-sociales sobre las ciencias y la tecnología en América Latina y en Colombia: Balance y actualidad”. *Historia social de la ciencia en Colombia. Fundamentos teórico-metodológicos*, tomo I. Bogotá: Colciencias, 1993.
- Quevedo, Emilio et ál. “La construcción del concepto de fiebre amarilla selvática en Colombia 1906-1948”. Bogotá: Proyecto de investigación, Universidad Nacional de Colombia, Banco de la República y Colciencias, 2003.
- Quintana, Hugo (comp.). *La Lira Venezolana. Edición Facsimilar de la Revista Venezolana del siglo XIX*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1998. 166 pp.
- Raynor, Henry. *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1986. 509 pp.
- Robles Cahero, José Antonio. “Una labor de medio siglo en la investigación musical: Entrevista con Robert Stevenson”. *Heterofonía*, n.º 114-115 (ene.-dic., 1996): pp. 48-63. México: Órgano del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información musical.
- Rodríguez Legendre, Fidel. “De la historia de la música a la historia cultural de la música”. *Revista Musical de la Sociedad de Musicología*, n.º 4 (jul.-sep., 2002): pp. 1-40. Caracas: Sociedad Venezolana de Musicología.
- Ros-Fábregas, Emilio. “Historiografías de la música española y latinoamericana: algunos problemas y perspectivas en el siglo XXI”. *Boletín Música. Casa de las Américas*, n.º 9 (2002): pp. 25-49. La Habana: Casa de las Américas.
- Ruiz, Irma. “Herederos de la colonización jesuítica: el caso de los chiquitos”. *Revista Musical de Venezuela*, año 16, n.º 34 (mayo-ago., 1997): pp. 7-20. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Sáenz Poggio, José. *Historia de la música guatemalteca desde la monarquía española hasta fines del año 1877*. 2.ª edición. En *Anales*

## Bibliografía

- de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, vol. 22, n.º 1-2 (mar.-jun., 1947). Ciudad de Guatemala: [s. e.]. 80 pp. [Primera edición: Guatemala: Imprenta la Aurora, 1878, 80 pp.].
- Salas, Samuel, Pauletto, Pedro y Salas, Pedro. *Historia de la música (América Latina)*. Buenos Aires: (s.e.), 1938.
- Saldaña, Juan José (comp.). *Introducción a la teoría de la historia de las ciencias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. 391 pp.
- Saldaña, Juan José. “Marcos conceptuales de la historia de las ciencias en Latinoamérica: positivismo y economicismo”. En Saldaña, Juan José (ed.). *El perfil de la ciencia en América. XI Congreso Interamericano de Filosofía. Actas del simposio Historia y Filosofía de la Ciencia en América*. México: Sociedad Latinoamericana de Historia de las Ciencias y la Tecnología, 1986.
- Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*. México: Editorial Cvltvra, 1934. 324 pp.
- Saldívar, Gabriel. *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*. 2 vols. México: INBA, Cenedim, 1992.
- Salinas, Maximiliano. “¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”. *Revista Musical Chilena*, vol. LIV, n.º 193 (2000): pp. 45-82. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Samper, José María. “El bambuco”. *El Hogar* (1867). Bogotá. [Reimpresión: *Textos. Musicología en Colombia: una introducción*, pp. 65-82. Bogotá: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2001. Se añaden datos del autor].
- Santa Cruz, Domingo. “Editorial. El instituto de Investigaciones Musicales”. *Revista Musical Chilena*, n.º 17-18 (dic.-ene., 1947): pp. 3-8. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Santa Cruz, Domingo. “Antepasados de la Revista Musical Chilena”. *Revista Musical Chilena*, n.º 71 (mayo-jun., 1960): pp. 17-33. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Sas, Andrés. *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*. 2 vols. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos e Instituto Nacional de Cultura, 1972.

- Schianca, Arturo. *Historia de la música argentina. Origen y características*. Buenos Aires: Establecimiento gráfico argentino, 1933.
- Seeger, Charles. “Música y musicología en el Nuevo Mundo”. *Revista Musical Chilena*, n.º 14 (sep., 1946): pp. 7-18. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Slonimsky, Nicolás. *La música de América Latina*. [1945]. Buenos Aires: El Ateneo, 1947. [*Music of Latin America*. Nueva York: J. Crowell, 1945].
- Solis, Carlos. *Razones e intereses. La historia de la ciencia después de Khun*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994. 279 pp.
- Soriano, Alberto. “Lauro Ayestarán (1913-1966)”. *Revista Musical Chilena*, n.º 101 (jul.-sep., 1967): pp. 26-31. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Stanley, Glenn. “Historiography”. En Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: MacMillan Publishers Limited, 2001.
- Sterling A., Carlos A. “Recuento historiográfico de la música colonial”. *Historia y Espacio. Revista de Estudios Históricos Regionales*, vol. III, n.º 10 (enero-junio, 1984): pp. 213-123, Cali.
- Stevenson, Robert y Guzmán, José Antonio. *Periodo virreinal (1530-1810)*. En Estrada, Julio (ed.) *La música de México: Historia*, tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. 68 pp.
- Stevenson, Robert. “Andrés Pardo Tovar (1911-1972): In Memoriam”. En *Yearbook for the Inter-American Institute for Musical Research*, vol. VIII, pp. 133-137. Austin, Texas: University of Texas.
- Stevenson, Robert. “Aportaciones del doctor Jesús C. Romero a la musicología mexicana”. *Heterofonía*, n.º 114-115 (ene.-dic., 1996): pp. 11-24. México: Órgano del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información musical.
- Stevenson, Robert. “La música en Quito”. *Revista Musical Chilena*, vol. XVI (jul.-dic., 1962): 81-82. Santiago de Chile: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Stevenson, Robert. “Latin American Colonial Music Anthology”. [1975]. *Inter-American Music Review*, vol. VII, n.º 1 (otoño-invierno, 1985). Washington D. C.: [s. e.]. [Primera edición: Stevenson, Robert. *Latin American Colonial Music Anthology*. Washington D. C.: Organization of American States, 1976].

## Bibliografía

- Stevenson, Robert. "Musicología mexicana, 1980". *Heterofonia*, vol. XII, n.º 4 (1980): pp. 2-12. México: Órgano del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical.
- Stevenson, Robert. "Ramón de la Plaza: Ensayos sobre el arte en Venezuela". *Heterofonia*, vol. XI, n.º 2 (mar.-abr., 1978): pp. 34-36. México: Órgano del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical.
- Stevenson, Robert. "Reflexiones sobre el concepto de música precortesiana en México". *Heterofonía*, n.º 114-115 (ene.-dic., 1996): pp. 25-37. México: Órgano del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical.
- Stevenson, Robert. "Rumbos de la investigación sobre música colonial latinoamericana". *Revista Musical Chilena*, n.º 134 (abr.-sep., 1976): pp. 3-8. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales. [El mismo texto fue impreso bajo el título: "Tendencias en la investigación de la música colonial". *Heterofonía*, vol IX, n.º 4 (jul.-ago., 1976)].
- Stevenson, Robert. *Music in Azteca and Inca Territory*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, [1968] 1977. 378 pp.
- Stevenson, Robert. *Music in México. A Historical Survey*. Nueva York: Thomas y Crowell Company, 1952.
- Stevenson, Robert. *Philosophies in American Music History*. Washington: Library of Congress, 1970.
- Stevenson, Robert. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington: Secretaria General de la OEA, 1970.
- Stevenson, Robert. *The music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epoch*. Washington: Pan American Union, 1960.
- Stevenson, Robert. *Torrejón y Velasco, Tomás de. La púrpura de la rosa. Estudio preliminar y transcripción de la música por Robert Stevenson*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, Biblioteca Nacional, 1976.
- Suárez Urtubey, Pola. "La musicografía argentina en la proscripción. Un documento en el Buenos Aires rosista". *Revista del Instituto de Investigación musicológica Carlos Vega*, vol. 5, n.º 5 (1982): pp. 7-30. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- Suárez Urtubey, Pola. "La musicografía después de Caseros 1". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, vol. 6, n.º 6 (1983): pp. 89-108. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.

- Suárez Urtubey, Pola. “La musicografía después de Caseros II”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, vol. 7, n.º 7 (1986): pp. 45-74. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- Suárez Urtubey, Pola. “Antecedentes de la musicología en la Argentina; documentación y exégesis”. Tesis de doctorado en Musicología. Buenos Aires: Universidad Católica de Argentina, 1972.
- Tovar, Bernardo (comp.). *La historia al final del milenio*. 2 vols. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1994.
- Tovar, Bernardo. *La colonia en la historiografía colombiana*. Bogotá: Editor Ecoe, 1990. 206 pp.
- VV. AA. “Bibliografía musicológica latinoamericana”. *Revista Musical Chilena*, nos. 177-178 (ene.-jun. y jul.-dic., 1992). Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Vásquez, Rafael. *Historia de la música en Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1950.
- Veniard, Juan María. *La música nacional en Argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1986. 135 pp.
- Vera, Alejandro. “Cánones musicológicos en la historiografía tradicional de la música colonial de Chile” (ponencia). *XVI Conferencias de la Asociación Argentina de Musicología. Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa: historia, debates perspectivas historiográficas*. Mendoza: Asociación Argentina de Musicología, 2004 (inérito).
- Viggiano Asain, Julio. *La escuela musicológica argentina*. Córdoba: Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore, Dr. Pablo Cabrera, 1948. 25 pp.
- Von Gavel, Arndt. *Investigaciones musicales de los archivos coloniales en el Perú*. Lima: Asociación Artística y Cultural Jueves, 1974.
- Waisman, Leonardo. “Alcances a dos estudios sobre la música española e hispanoamericana de los siglos XVII y XVIII”. *Revista Musical Chilena*, vol. LVIII, n.º 201 (ene.-jun., 2004): pp. 87-98.
- Waisman, Leonardo. “‘Soy un problema para mí mismo’: San Agustín y la musicología del siglo XXI” (ponencia). *XVI Conferencias de la Asociación Argentina de Musicología. Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa: historia, debates perspectivas*

## Bibliografía

- historiográficas*. Mendoza: Asociación Argentina de Musicología, 2004 (inédito).
- Woolgar, Steve. *Ciencia: abriendo la caja negra*. Barcelona: Anthropos, 1991. 170 pp.
- Young Osorio, Silvia. *Guía bibliográfica*. En Estrada, Julio (ed.). *La música de México*, tomo VI. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984. 74 pp.
- Zapiola, José. *Recuerdos de treinta años 1810-1840*. [1872]. 4.<sup>a</sup> edición. Santiago: Imprenta de “El Independiente”, 1928.

## Índice de materias

- Americanismo musical,  
103-104, 106-107, 157
- Análisis externalista, 22  
–internalista, 22
- Archivo(s), 61-62 n. 9, 86 n.  
7, 119 n. 41, 121, 151, 160
- Balance historiográfico, 16-20, 160
- Biografía, 23, 44, 52, 62, 64-65, 124, 139
- Causalidad, 23, 52, 65-69,  
79-80, 134, 139, 141
- Compositor, 62-64 n. 10, 67, 79,  
85, 87, 94, 102, 117, 126-128
- Conservatorio(s), 25, 67, 84, 87  
n. 9, 88-89, 97, 111, 129
- Crítica de fuentes, 55, 57-58, 141
- Educación musical / Enseñanza  
musical, 42, 55, 66-67, 110
- Etnomusicología, 35 n. 10, 45-46, 54,  
65, 77, 126-127, 135-136, 149, 158-159
- Evolución, 16 n. 3, 30-31 n. 5,  
33, 53, 59, 72-74, 79, 86, 139
- Folclor, 22 n. 8, 39, 46 n. 17, 54,  
59, 65, 71, 75, 81-82, 101-103,  
108-110, 113, 115, 125-126, 129
- Historia (disciplina), 19, 23, 24,  
69, 82, 88, 93, 95, 97, 101-102,  
105-106, 109 n. 37, 125, 130, 137
- Historia de las ciencias,  
18-21, 52 n. 3, 162
- Historia social de la música, 52, 63,  
130, 132-134, 137, 139, 141, 156, 161-162
- Historiadores, 14-16, 19-20, 27  
n. 1, 31, 33, 56, 66, 122, 151
- Historias de la música  
europea, 22, 30, 86-87
- Historias de la música nacionales, 57,  
60, 79, 92, 94-95, 98-99, 103, 113, 115
- Historiografía, 16, 22, 25, 27 y ss.,  
55, 58-59, 64, 70-71, 72 n. 14,  
88, 94-95, 97, 108 n. 35, 114, 118,  
123 n. 43, 129, 133, 139-141, 149-  
150, 154, 156-157, 159, 161, 165
- Historiografía musical, 22, 25,  
27 y ss., 72 n. 14, 97 n. 20, 108  
n. 34, 139, 141, 156-157
- Historiografía positivista  
(positivismo), 58, 64, 74, 114, 118, 129
- Iconografía, 43, 55, 57, 136, 149
- Institucionalización, 21-22, 35-36,  
40-42, 48, 52, 82-84, 92, 103-104,  
108, 110, 113, 117, 124, 130, 134, 138
- Instituto(s), 17 n. 4, 24-25, 36, 40, 41,  
82, 88, 93, 101, 102, 106-113, 123 n. 42,  
124, 126, 136-137, 140, 153, 156, 162, 165
- Música indígena, 33 n. 7, 53, 78, 119, 128
- Músico, 56 n. 4, 58, 62-63, 84-85, 91,  
94-95, 96 n. 19, 116-118, 125, 131
- Musicología, 15-16, 21-22, 24, 28-29,  
34-42, 44-48, 52, 55-56, 58, 67-68,  
81-83, 104 n. 25, 105-111, 114-  
118, 121-124, 126-131, 133-141

## Índice de materias

- Musicología histórica, 16,  
34, 37, 42, 131, 157  
Musicología sistemática, 16, 34, 42  
Musicólogo, 44, 58, 117, 133
- Nacionalismo musical, 51, 65, 75,  
81, 89-93, 94-95, 101-103, 113, 115
- Partitura, 75, 115, 121, 140  
Periodización, 23, 35-36, 52,  
58-62, 65, 79-80, 139  
Prehistoria, 60, 95  
Problema de los orígenes,  
23, 32, 46, 69-71, 79  
Profesionalización, 21-23, 82,  
114, 116-118, 130, 134, 140  
Progreso, 23, 30, 33, 53, 64,  
66-67, 73, 79, 84, 88, 139
- Siglo XIX, 18, 22, 36-37, 42, 51,  
53, 55, 58-60, 69, 71-72, 74, 79,  
83-85 n. 2, 86, 88, 90-91, 95-96,  
99, 108, 115, 123, 128-129, 136  
Siglo XX, 55, 59-60, 65-67, 69,  
71-72, 74, 82-83, 87, 89, 91, 93,  
95, 98-99, 101, 108, 113-116, 121-  
122, 124, 128-129, 131, 134-135

## Índice de nombres

Academia(s) de Historia, 93, 99, 113  
*Annales*, 15, 58

Ayestarán, Lauro, 24, 43, 54-55, 58,  
61, 75, 86 n. 8, 99, 103, 106, 109,  
115 n. 39, 126 n. 49, 127, 129-130

*Boletín Latinoamericano de música*,  
97, 104-107, 110, 111, 113, 128

Carpentier, Alejo, 94

Claro Valdés, Samuel, 30, 34-36,  
38, 43-44, 58, 73, 77, 127-128

Curt Lange, Francisco, 36, 40, 44, 58,  
83, 97, 103-104, 106-108, 111, 129, 158

*Diccionario de la música  
española e hispanoamericana*,  
23, 36, 44 n. 16, 105

División de Música de la Unión  
Panamericana, 105 n. 28, 107, 117, 124

Dwight Allen, Warren, 29-30, 48, 105

*Historical performance*, 56-57 n. 6, 114

Perdomo Escobar, José Ignacio,  
44, 54, 97, 105, 131

Pereira Salas, Eugenio, 43 n. 14, 44,  
47, 54, 95, 100-103, 109 n. 37, 110-113,  
120, 125 n. 45, 128, 139, 153, 156-157

*Revista musical chilena*, 30, 39, 44  
n. 16, 45, 110-113, 116-117, 119 n. 41

Stevenson, Robert, 30-35 n. 10, 42-44,  
46 n. 17, 54, 56, 64, 71, 75, 114, 119-123,  
125-126, 130-131, 140, 153, 157, 160-161

Vega, Carlos, 24, 36, 40, 43 n. 14, 58,  
83, 108-110, 126 n. 46, 127, 129, 153



## Índice de lugares

- Alemania, 100, 103 n. 25
- América Latina, 18 n. 5,  
30, 45, 119 n. 41, 126
- Argentina, 24, 35, 41, 47-48, 91, 93, 97,  
99, 107, 125, 127, 129-130, 135-136
- Bambuk, 71
- Berkeley, 124 n. 44
- Bogotá, 24-25, 62, 86, 104 n.  
26, 105 n. 27, 106 n. 30
- Bolivia, 67, 97-98, 109, 120, 136
- Brasil, 41, 91, 104, 107, 151, 157
- Buenos Aires, 24, 92 n. 16, 100,  
102 n. 26, 104-106, 164
- Caracas, 41, 53, 57, 98, 104, 107 n. 32, 146
- Caribe, 23
- Centroamérica, 23
- Chicago, 124 n. 44
- Chile, 24, 35, 41, 44, 47-48, 88, 91, 95,  
101-102 n. 26, 109-112, 117, 123 n. 42,  
126-130, 133 n. 48, 134-135, 137, 147,  
151, 153, 156-157, 159-160, 162, 165
- Ciudad de México, 104 n. 26
- Colombia, 15, 24, 35, 39, 52 n. 3, 57,  
74, 83, 85, 89, 91, 109, 120, 129,  
131, 144-147, 151, 155-158, 161-162
- Cono Sur, 109
- Córdoba (Argentina), 40
- Cuba, 35, 48, 85, 91, 94-95, 144-145, 151
- Ecuador, 59, 70, 93, 95, 119 n. 41,  
120, 143-144, 146, 156, 158
- España, 95, 97
- Estados Unidos, 31-32 n. 7, 47, 49, 95,  
97, 101, 102, 106, 116, 123-124, 126
- Europa, 48, 53, 74-76, 79, 86, 90,  
105, 108 n. 35, 116, 119, 123
- Francia, 34, 44, 101, 123
- Guatemala, 89 n. 13, 93, 96 n. 19,  
116, 120, 143, 145, 154, 162, 165
- Illinois, 124 n. 44
- Indiana, 124 n. 44, 126
- Irlanda, 127
- La Habana, 89 n. 12, 104 n. 26, 136, 143
- Latinoamérica, 17, 27-28, 34-35, 37,  
46, 57 n. 6, 90-91 n. 15, 108, 112,  
117, 119, 126, 135 n. 56, 155-157, 164
- Lima, 61-62 n. 9, 104 n. 26, 105  
n. 27, 131, 146-147, 155, 162
- Los Ángeles, 126-127
- Madrid, 25, 137
- Mendoza (Argentina), 107
- México, 35, 42, 48, 53-54, 61, 64, 75,  
83, 85, 91, 96, 104 n. 26, 109, 113, 119-  
120, 122, 125 n. 45, 135-137, 143-147,  
149, 152, 154-155, 157, 160, 162-164
- Montevideo, 61, 62 n. 9, 104 n. 26,  
105 n. 27, 131, 146-147, 155, 162
- Nueva España, 97
- Nueva York, 105 n. 26, 124 n. 44
- Orinoco, 98

## Índice de lugares

- Paraguay, 100, 146-147, 151
- Perú, 27 n. 1, 35, 105, 109, 119  
n. 41, 120, 125, 131, 133 n. 47,  
145-146, 151, 155, 164-165
- Princeton, 120
- Puerto Rico, 39, 155
- Quito, 66, 119 n. 41, 146, 163
- República Dominicana, 104 n. 26
- Río de Janeiro, 104 n. 26, 105 n. 27
- Santiago de Chile, 17 n. 4,  
24, 88, 104 n. 26, 106
- Santiago de Cuba, 85, 87, 144
- Santo Domingo, 105 n. 26
- São Paulo, 14 n. 1, 25
- Tlaxcala, 104 n. 26
- Uruguay, 24, 35, 54, 75, 93, 99,  
104, 106-107, 129-130, 146, 149
- Venezuela, 35, 40-41, 48, 67, 83, 89,  
93, 98, 107 n. 32, 109, 132, 135-136,  
143, 146-147, 149-153, 159, 164
- Washington, 106



*Las historias de la música  
en Hispanoamérica (1876-2000),*

EDITADO POR EL CENTRO EDITORIAL

DE LA FACULTAD DE CIENCIAS  
HUMANAS DE LA UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE COLOMBIA, FORMA

PARTE DE LA BIBLIOTECA

ABIERTA, COLECCIÓN GENERAL,

SERIE HISTORIA. EL TEXTO FUE

COMPUESTO EN CARACTERES

MINION Y FRUTIGER. SE UTILIZÓ

PAPEL IVORY DE 59,2 GRAMOS Y,

EN LA CARÁTULA, PAPEL KIMBERLY

DE 220 GRAMOS. EL LIBRO SE

TERMINÓ DE IMPRIMIR EN

BOGOTÁ, EN DIGIPRINT EDITORES

E. U., EN EL AÑO 2010.

