

**LA ORQUESTA SALAZAR:**

**MANIFESTACIONES DE LA PRÁCTICA MUSICAL EN EL ESPACIO PÚBLICO,  
A TRAVÉS DE LA ACTIVIDAD DE LAS ORQUESTAS DE SALÓN.**

**MEDELLÍN 1921-1929**

**SEBASTIÁN MEJÍA RAMÍREZ**

**UNIVERSIDAD EAFIT  
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES**

**2014**

**LA ORQUESTA SALAZAR:**

**MANIFESTACIONES DE LA PRÁCTICA MUSICAL EN EL ESPACIO PÚBLICO,  
A TRAVÉS DE LA ACTIVIDAD DE LAS ORQUESTAS DE SALÓN.  
MEDELLÍN 1921-1929**

**SEBASTIÁN MEJÍA RAMÍREZ**

Trabajo de grado presentado como requisito  
para optar al título de Magíster en Música  
con énfasis en Musicología Histórica

Asesor: Dr. Fernando Gil Araque

MEDELLÍN  
UNIVERSIDAD EAFIT  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
2014

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco en primer lugar a mis padres, hermana y familia, por su esfuerzo, paciencia y acompañamiento en las largas horas de redacción de este trabajo. También a la familia Arango Duque, por su interés y acompañamiento en la culminación del mismo.

Agradezco igualmente a los doctores Fernando Gil Araque y Carlos Mario Jaramillo por sus sugerencias y aportes, sin los cuales no hubiera sido posible delimitar e imaginar los alcances de la presente investigación. A la universidad EAFIT, y al Departamento de Investigación, por facilitar la ayuda necesaria para emprender este ciclo de formación.

A Maria Isabel Duarte, coordinadora de la Sala de Patrimonio Documental de la Universidad EAFIT, a sus empleados y colaboradores, por posibilitar el acceso libre a sus colecciones, confiando en nuestra integridad y respeto por el mismo.

Al señor Carlos Echeverri Arias, amigo en el amor a los sonidos del pasado, compañero en las largas horas de trabajo de archivo. También mi agradecimiento por su ayuda y acompañamiento siempre diligente a la hora de precisar fechas y datos aquí incluidos.

A los colegas y compañeros de la maestría que colaboraron con su interés, Luisa Pérez, Maria Clara Salinas, Julián Botero. Así como al músico colombiano Daniel Pérez Trujillo, radicado en Graz, Austria, por la consecución de material bibliográfico para la redacción del mismo, en centros de documentación europeos.

A los señores Elkin Obregón, Fabio Betancur, Alberto Burgos Herrera, Rodrigo Jiménez, Oscar Peláez, Gustavo Escobar Vélez, Alfonso Martínez, Hernán Morales, y Wilfer Vanegas; así como a la musicóloga Diana Gutiérrez, que entre otros colaboraron para que sus referencias y recuerdos, hicieran también parte del presente trabajo.

A todos ellos mi reiterado y sincero agradecimiento.

Sebastián Mejía Ramírez

## RESUMEN

La presente investigación pretende considerar las condiciones que hicieron posible el asentamiento, permanencia, promoción y aceptación de la actividad de las orquestas de salón en la ciudad de Medellín entre 1921 y 1929. Estas condiciones se estudian a través de la contextualización y estudio del repertorio de una agrupación en particular: la Orquesta Salazar, caracterizando así la actividad de estas agrupaciones en relación con la interpretación y orquestación de música para el baile y el entretenimiento.

La actividad musical de esta agrupación y la de sus pares, coincide con el periodo de industrialización del país, relacionándole estrechamente con ideales característicos de la época tales como la idea de "modernidad" y "progreso". Estos ideales promovidos en la ciudad y el país desde finales del siglo XIX, se manifestarán de manera particular en el entorno local durante el periodo estudiado. Es dentro de dichas condiciones que la música interpretada por esta agrupación, participará en el proceso de construcción de subjetividades que afianzan formas de sociabilidad y apoyan formas de desarrollo económico capitalista, que soportan los procesos de industrialización.

El trabajo se desarrolla en cuatro capítulos, así:

El primer capítulo define en que consiste una orquesta de salón en tanto que conformación instrumental, y realiza una breve mención de su devenir en el contexto nacional durante el siglo XIX y XX.

El segundo capítulo contextualiza la actividad de las orquestas de salón en el contexto local de la ciudad de Medellín, durante el siglo XX.

El tercer capítulo contextualiza en específico la actividad de la Orquesta Salazar. En él se considera la relación de sus integrantes con el ambiente musical de la ciudad y la relación de su actividad con algunas de las demás agrupaciones que durante la época actuaron en la ciudad, así como su relación con los objetos mecánicos de reproducción sonora.

El cuarto capítulo consiste en una descripción de las orquestas de salón, y en particular de la actividad de la Orquesta Salazar, a través de un análisis contextual de las partituras halladas parte de su repertorio.

El trabajo incluye igualmente dos anexos, uno de ellos dedicado a dimensionar su actividad desde el análisis musical y el segundo, que comprende la reproducción facsimilar de las partituras halladas con el objetivo de proveer el material necesario para su futura interpretación.

**Palabras claves: ORQUESTA DE SALÓN, MÚSICA POPULAR, MODERNIZACIÓN, INDUSTRIALIZACIÓN, ANÁLISIS MUSICAL REPERTORIO, BAILE, ENTRETENIMIENTO, INDUSTRIA EDITORIAL MUSICAL, ORQUESTACIÓN, SOCIABILIDAD, URBANO, PÚBLICO, PRIVADO, GUSTO, CUERPO, INTÉRPEPE, FONOGRAFÍA.**

## TABLA DE CONTENIDO

	<b>Pág.</b>
<b>LISTA DE IMÁGENES</b>	iii
<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
<b>CAPÍTULO I.</b>	
Visibilidad de la Orquesta en el contexto nacional durante el siglo XIX: consideraciones previas	27
Visibilidad de la Orquesta en el contexto nacional durante el siglo XIX	34
Breve mención del devenir de la orquesta de salón durante el siglo XX en el contexto nacional.	41
Visibilidad de la Orquesta en el contexto local hasta finales del siglo XIX	59
<b>CAPÍTULO II.</b>	
Visibilidad de la Orquesta durante el siglo XX: consideraciones contextuales	66
Visibilidad de la Orquesta en la localidad durante el siglo XX	72

### **CAPÍTULO III.**

La Orquesta Salazar 111

La actividad de las orquesta de salón: su contacto con los aparatos de reproducción mecánica del sonido 131

La actividad de las orquesta de salón: su contacto con otras agrupaciones instrumentales, el caso del Jazz Band 143

### **CAPÍTULO IV.**

Un acercamiento a la conformación y actividad de las Orquestas de Salón, a través de la lectura de su industria editorial. 156

Un acercamiento a la actividad de las orquestas de salón en la localidad, a través de la contextualización de su repertorio. 165

El repertorio de la Orquesta Salazar: su relación con la industria editorial 170

**CONCLUSIONES** 193

**BIBLIOGRAFÍA** 200

### **ANEXO I**

Un acercamiento analítico-musical al proceso de arreglo y orquestación presente en las partituras interpretadas por la Orquesta Salazar. 218

### **ANEXO II**

Reproducción de las partituras halladas interpretadas por la Orquesta Salazar. 239

## LISTA DE IMÁGENES

Fig.	Pág.
1. Orquesta de Rafael Riaño en las instalaciones del Bolívar Skating Rink.	40
2. Orquesta en el Hotel Regina.	43
3. Mención del estreno del Fox Trot titulado "Souvenirs" de Jerónimo Velasco. Estrenado por la Orquesta de la Unión Musical, en las instalaciones del Hotel Regina.	44
4. Aviso publicitario del cuarteto del Hotel Regina.	44
5. Orquesta dirigida por Jerónimo Velasco.	45
6. Anuncio de la "Orquesta Colón" dirigida conjuntamente por Federico Corrales y Anastasio Bolívar.	46
7. Anuncio de la "Orquesta Metropolitana" dirigida por Anastasio Bolívar.	46
8. Fotografía de la Orquesta "Unión Musical".	47
9. Unión Musical, Orquesta, Jazz Band.	48
10. Programa de la Banda de la Policía Nacional de Bogotá donde sobresale la interpretación de un Fox Trot.	49
11. Fotografía del Jazz Band dirigido por Anastasio Bolívar.	50
12. Fotografía Jazz Band Boada.	50
13. Fotografía de la Orquesta "Unión Musical" de Cali, cerca a 1923.	51
14. Fotografía de la Orquesta "Unión Musical" de Cali, en 1924.	51
15. Fotografía de la "Orquesta Payán".	52
16. Orquesta actuando en el Hotel Ritz de Barranquilla cerca a 1924.	53
17. Fotografía del Bar Americano de Barranquilla ca. 1920.	54
18. Fotografía Orquesta Aida", Bucaramanga.	55
19. Fotografía de la "Orquesta Bogotá" en los estudios de la emisora "La Voz de la Víctor".	56
20. Fotografía de la Orquesta Garavito".	57
21. Fotografía de la Orquesta Belalcázar".	57
22. Fotografía de la Orquesta de la "Voz Amiga".	58
23. Henrique Gaviria I, se publicita como representante de la Orquesta del "Circulo Musical" de Medellín.	64
24. Teatro Bolívar. Ca. 1919.	74
25. Escenario interior del Circo-Teatro España.	75
26. Club Unión. Ca. 1920.	75
27. "Un baile en el Club", Fotograma de Daniel Mesa de la película <i>Bajo el Cielo Antioqueño</i> . 1925.	77
28. Salón de Baile, Medellín 1921.	78
29. Café la Bastilla. Ca. 1919.	79
30. Café en el cruce de la calle "El Codo"	79
31. "El Cabaret", Medellín Ca. 1920.	80
32. El "Café Latino", Medellín Ca. 1925.	80
33. Interior del "Café Cádiz" propiedad de Ismael Montoya H. Medellín, Barrio la América Ca. 1924.	81

34. Orquesta en las instalaciones del "Hotel Palatino".	82
35. Dos orquesta en las instalaciones del "Teatro Rialto".	82
36. Orquesta en las instalaciones del "Teatro Rialto", alternando con el dueto Ospina y Trespalacios.	83
37. Orquesta en las instalaciones del "Salón España".	83
38. Orquesta en las instalaciones del Club Medellín.	84
39. Orquesta en las instalaciones del Club Campestre.	84
40. Orquesta en las instalaciones del Club Unión.	84
41. "Bar Moderno", en las instalaciones del Teatro Junín.	85
42. Orquesta en las instalaciones del Club Balzac.	85
43. Orquesta en las instalaciones del "Salón Chantecler".	86
44. Orquesta en el Centro Social "El Casino".	86
45. Orquesta en las instalaciones del Café "La Bastilla".	90
46. Orquesta en el "Café Belmonte", ubicado al frente del Circo España.	91
47. Orquesta en el Café Cádiz.	91
48. Aviso publicitario de las audiciones musicales en la Cantina "El Disloque".	93
49. Quinteto Molina, Ca. 1913.	94
50. Orquesta del Café la Bastilla, caricatura de Horacio Longas.	95
51. Orquesta dirigida por Pedro Begué, 1934. Fotografía de Jorge Obando	96
52. La Orquesta Begué en las instalaciones del Club Unión.	97
53. El Septeto Vidal en las instalaciones del Salón España.	98
54. El Quinteto Arriola en las instalaciones del Café Chantecler.	98
55. Serenata ofrecida por el músico y violonchelista, Alfonso Vieco a su futura esposa Inés Restrepo. Con la participación de la Orquesta Vidal.	100
56. Serenata ofrecida por Jorge Isaza a la señorita Laura Domínguez, con la participación del Quinteto Arriola.	100
57. Fiesta en casa de habitación de Adolfo Hartman, gerente del Banco Alemán Antioqueño, con la participación del Quinteto Arriola.	100
58. Serenata ofrecida a las hermanas Villegas Arango, con la participación del Sexteto Rodas.	101
59. Presencia de algunas orquestas de salón en el contexto local. 1903-1929.	109
60. Membrete característico del papel pautado distribuido por el Almacén de Música y Librería Luis R. Hurtado.	117
61. Sello de distribución del Almacén de Música y Librería Luis R. Hurtado. sobre el Disco Víctor No. 81344.	117
62. Sello de distribución del Almacén de Música y Librería Luis R. Hurtado, sobre la partitura del Vals-Canción <i>Carita de Virgen</i> , de Alfonso Esparza Oteo.	117
63. Sello de propiedad de la Orquesta Salazar que identifica las partituras halladas de su repertorio.	119
64. Serenata ofrecida por el señor Eduardo Arango R. a la señorita Clara Gómez Quintero por la Orquesta Salazar.	120
65. Serenata ofrecida por la Orquesta Salazar a la señorita Laura Toro Isaza.	120
66. Interpretación musical de la Orquesta Salazar, ofrecida por el cuerpo de bomberos a su director Arthur. S. Aungst.	121
67. Orquesta Salazar, en celebraciones de la élite administrativa de la ciudad.	122
68. Participación de la Orquesta Salazar, en eventos particulares.	123
69. Primer aviso publicitario de la Orquesta Salazar.	125

70. Aviso publicitario del café "la Bastilla.	128
71. El café la bastilla ca. 1925.	129
72. El "Gran Hotel" ofrece dentro de sus instalaciones y como parte de sus servicios música reproducida por un Orquestrión.	129
73. Detalle del aviso publicitario de la casa de pianos Pedro y Daniel D´Achiardi.	133
74. Detalle del aviso publicitario de la Casa Comercial Rudesindo Echavarría e Hijos.	133
75. Presencia de una Electrola, en el Teatro Bolívar, durante los entreactos de la presentación en la ciudad de la compañía Gobelay.	135
76. Presencia en el "Café Sevilla" de una Grafonola.	137
77. Presencia en el "Café Bolívar" de una Victrola.	137
78. Presencia en teatros, cantinas y cafés de una Victrola.	138
79. "¿Por qué una orquesta toca la misma pieza musical mejor que otra?".	139
80. Avisos publicitarios que atestiguan el diálogo con la actividad de las orquestas de salón y la música en vivo.	140
81. El baile como lugar común de la difusión de aparatos mecánicos de reproducción sonora y de la actividad de la orquesta de salón.	142
82. Fotografía del Jazz-Band "Colón". Ca. 1928.	143
83. Fotografía del Jazz-Band "Pasos", Ca. 1928.	146
84. Fotografía del Jazz-Band "Sucre". Ca. 1928.	146
85. Fotografía Jazz-Band "Nicolás". Ca. 1926.	147
86. Presencia del Jazz Band en el teatro, lugar común con la orquesta de salón.	147
87. Presencia del Jazz Band, esta vez el Jazz Nicolás, en el Club.	148
88. Presencia del Jazz Band, esta vez el Jazz Bando Colón, en la cantina de los Moras.	148
89. El Jazz Band Colón, en una audición musical en la casa de campo de Gabriel Echavarría Misas, fundador de Coltejer.	149
90. El Jazz Band Nicolás, en una audición musical para la señorita Candelaria del Corral.	149
100. Aviso del Jazz Band Sucre.	150
101. Aviso del Jazz Band Córdoba.	150
102. Aviso del Jazz Band Colón.	151
103. Aviso del Jazz Band Pasos.	152
104. Aviso publicitario de la Orquesta-Jazz Mascheroni-Ferrante.	153
105. Aviso publicitario de la Orquesta Medellín, antes Orquesta Arriola.	154
106. Integrantes de la Orquesta de la Emisora La Voz de Antioquia Ca. 1942.	154
107. Sello distintivo del "Septeto Salazar" común a las cuatro partituras halladas de su repertorio.	158
108. Parte de piano de la partitura: "Go Into your Dance. Foxtrot".	158
109. Extracto de la partitura de "Selection from "Barbe Bleue".	159
110. "L´Amico Fritz" fantasía de Pietro Mascagni.	159
111. Conjunto de obras que conforman la serie editorial Thatre Orchestra Edition del editorial estadounidense Carl Fischer.	160
112. "Ein Walzertraum", Foxtrot-Fantasie de Oscar Strauss.	160
113. "Dance of the Marionettes; an Automaton Jubilee" de Frank J. Gurney.	161
114. Detalle de la portada de la partitura perteneciente a la serie editorial "The Witmark Dance Collection for Orchestra".	161
115. Detalle de la portada de la partitura perteneciente a la serie editorial	

"Repertorio di Musica per Piccola Orchestra".	162
116. "Czardas No. 8; Op. 100" de Gustave Michiels en arreglo para orquesta de salón.	162
117. Detalle de la portada de la partitura perteneciente a la serie editorial: "L'Orchestre de Salon".	162
118. Partitura para piano de "Leilah" valse lento de Mario Monteiro.	163
119. Detalle de la portada de la partitura perteneciente a la serie editorial: "Cine-Orchestra, publicação para pequena orchestra".	163
120. Orquesta "Italian Jazz" con la cantante Nubia Ordóñez en las instalaciones del Club Medellín.	166
121. Sellos distintivo de la "Orquesta Payán".	167
122. Sello distintivo de la "Orquesta GERSOL".	169
123. Sello distintivo de la "Orquesta Bogotá" sobre la partitura: "Grosses Potpurri aus der Operette: Der graf von Luxemburg, de Franz Léhar.	169
124. Sello distintivo del "Sexteto Rodas" sobre la partitura: "Manzano" Spanish Intermezzo de Ellis Brooks (1848-1920).	170
125. Sello distintivo de las piezas que comprendieron el repertorio de Alfredo Squarcetta, sobre la partitura: "Hänsel und Gretel" Fantasie del compositor Engelbert Humperdick (1854-1921)	172
126. Detalle de la partitura del Foxtrot "Zumbido".	169
127. El Gun Club de Bogotá como centro de actividad musical.	183
128. Portada de la Danza "De ayer a hoy!" de Anastasio Bolívar.	187
129. Marca editorial distintiva de la Serie Editorial "Repertorio Latinoamericano".	187
130. Servicios ofrecidos por la "Orquesta del Repertorio Latinoamericano".	188
131. Gonzalo Vidal Pacheco como distribuidor y representante en Medellín de la serie editorial: "Repertorio Latinoamericano".	191
132. Relación de las partituras halladas que conformaron la serie editorial "Repertorio Latinoamericano".	193
133. Presencia cuantitativa de géneros musicales según las obras halladas publicadas por la serie editorial "Repertorio Latinoamericano".	195
134. Extracto de la partitura del Fox Trot, "Zumbido" de Ray Henderson y Louis Brean. cc. 1-18.	223

# Introducción

El objeto particular de esta investigación se enmarca dentro de los lineamientos teóricos de la musicología histórica<sup>1</sup> y pretende abordar las condiciones sociales, estéticas y culturales que posibilitaron el asentamiento, permanencia y aceptación de una forma de ser específica de la práctica musical, la cual se caracteriza en el arreglo, transcripción y ejecución de música para el baile y el entretenimiento.

Esta forma de ejercer el conocimiento musical define la actividad de las orquesta de salón cuyo contexto será objeto de una reconstrucción histórica, que posibilitará analizar las relaciones de estas agrupaciones con su medio. En este sentido, será necesario abordar consideraciones generales que permitan enfocar el análisis de un caso específico: los diálogos que una agrupación denominada Orquesta Salazar entabló con su medio, en la ciudad de Medellín durante la segunda década del siglo XX.

A lo largo del trabajo subyace un interés por historiar formas no discursivas de la música, cuyos registros no se inscriben en su totalidad sobre soportes oficiales. Para ello el término práctica musical entendido como "el quehacer en torno a la música bien sea desde la ejecución, la composición, la dirección, la gestión, la crítica o la educación musical que

---

<sup>1</sup> Entendida de en su devenir como disciplina polisémica e interdisciplinar según se expresa en: ESPINOSA, Christian Spencer, *ser o no ser, he ahí el dilema: reflexiones epistemológicas en torno a la relación entre ciencia y musicología*. En SANS, Juan Francisco y LÓPEZ CANO, Rubén (Eds), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, Caracas, Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2011. p. 35.

CRIST, Stephen A.; MARVIN, Roberta y MARSHALL, Robert Lewis, (Eds) *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations*, New York, University of Rochester Press 2008. p. 1-8; FULCHER, Jane, (ed). *New Cultural History of Music*, New York, Oxford, 2001.

LANG, Paul Henry, *Reflexiones sobre la Música*, Madrid, Debate, 1998.

CLATYON, Martin, TREVOR, Herbert y MIDDLETON, Richard, *The cultural study of music: a critical introduction*, Routledge, New York, 2012.

bien inscribe sus registros sobre plataformas discursivas o no discursivas"<sup>2</sup>, permite dimensionar estadios de la presencia, impacto y actividad de la agrupación mencionada.

Dicho interés implicó para el desarrollo del trabajo la búsqueda de rutas que permitieran, además de describir el objeto de estudio a través del análisis musical, reflexionar y problematizar la relación que la actividad musical establece con su contexto. La descripción y análisis de esta relación, posibilita apreciar al músico de la actualidad genealogías musicales que le sirven para comprender fenómenos cotidianos de la música en relación con su difusión, divulgación, ejecución, creación y consumo, es decir, su industria.

El lapso cronológico en el que se desenvuelve la investigación, 1921-1929, está determinado por el periodo en que fue posible rastrear la actividad de la orquesta en cuestión. Sin embargo, dicho periodo también coincide con fases de implementación en el contexto nacional del proceso de industrialización iniciado hacia el final del siglo XIX en los nacientes centros urbanos como Medellín. Dentro de este mismo marco, la nación es testigo de aspectos como: el final de la hegemonía conservadora, el advenimiento de la crisis económica norteamericana, la consolidación de las intenciones políticas del poder del partido liberal, así como la fundación de las primeras emisoras de radio y el periodo de la introducción progresiva de repertorio del caribe al interior del país. Estos hitos marcan nuevos desenvolvimientos de la práctica musical descrita.

La manera como los cambios físicos del medio operan sobre el comportamiento de los habitantes del entorno urbano, hace explícita la manera en que los influjos mencionados crean tensiones sobre las estructuras sociales de la localidad y el país, permitiendo visualizar de esta manera dimensiones estéticas del proceso modernizador en Colombia<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> GIL ARAQUE, Fernando, 2009, *La ciudad que En-Canta Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961*. Tesis para optar al título de Doctor en Historia Primera cohorte, Medellín, UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA Sede Medellín Facultad de Ciencias Humanas y Económicas Departamento de Historia. p. X.

<sup>3</sup> CASTRO-GÓMEZ, Santiago, *Tejidos oníricos: movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá, 1910-1930*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2009. p. 194.

Los cambios físicos y comportamentales de dicho periodo posibilitaron en su incidencia sobre los grupos sociales, el crecimiento y formación temprana de una clase trabajadora. Su ascenso, basado en un recién adquirido poder de consumo, le otorga nuevas posibilidades de posicionamiento dentro de su medio. Las modificaciones de la estructura social hacen posible rastrear cambios en el comportamiento y forma de vida de los habitantes de los nacientes centros urbanos que presenciaban la rapidez con que las antiguas "villas", se transformaban en "ciudades modernas"<sup>4</sup>.

Se entiende aquí el espacio urbano como lugar donde confluyen dos procesos: uno de carácter físico y material visible a través de los proyectos de planeación urbana y otro de carácter social que opera sobre el comportamiento de los habitantes de la ciudad. Este segundo, es visible a través de la ejecución de proyectos civilizatorios como los promovidos en la ciudad de Medellín por la Sociedad de Mejora Públicas (S.M.P.) y la incidencia de discursos de control social y direccionamiento moral promovidos por la iglesia<sup>5</sup>.

En relación con los movimientos de planeación urbana dentro dicho contexto, anota Castro-Gómez: "El "City Planning" apuntaba entonces hacia la creación de un imaginario colectivo, de unos valores en los cuales debían reconocerse todos los habitantes de la ciudad. No se trataba solo de construir edificios y avenidas sino, por encima de todo, de construir al ciudadano; de producirlo en tanto que habitante de la urbe moderna."<sup>6</sup>

Es en este proceso de construcción del habitante de la ciudad moderna, donde consideraciones por fuera del modelo biopolítico, sugeridas por la estética y la musicología, hacen pertinente la pregunta por el papel del arte como soporte fundamental de las estructuras sociales, así como por el por qué y el cómo de dicha relación.

---

<sup>4</sup> En relación con el impacto de dicha rapidez en el estilo de vida véase el extenso comentario de CASTRO-GÓMEZ, Santiago, Op. cit. p. 11

<sup>5</sup> *Ibíd*, p. 114.

<sup>6</sup> *Ibíd*, p. 121.

De la misma manera es necesario para el desarrollo de la presente investigación, aclarar un punto de enfoque determinante en relación con la práctica musical descrita, caracterizado en tres postulados:

1. Atender a las condiciones particulares de un periodo caracterizado por el impulso al desarrollo industrial y su relación con la manera en que las relaciones sociales y las formas de desarrollo económico, modifican las estructuras sociales.
2. Observar la emergencia de estratos intermedios entre las clases sociales tradicionales, y describir su emergencia como producto de los procesos de industrialización; así como el papel de estas en la resignificación de roles en la práctica social de la música.
3. Establecer la relación general que, dentro de este mismo contexto, se entabla entre los habitantes de la ciudad y la experiencia de los sonidos musicales propios de la orquesta de salón.

Dichas consideraciones implican el análisis de un medio social que comienza a determinar sus modificaciones en relación con formas de socializar, producto del advenimiento de los procesos de industrialización. Es aquí donde estudios sociológicos, estéticos e históricos, derivados de la crítica marxista, psicoanalítica, los estudios culturales y los estudios poscoloniales sitúan gran parte de sus aportes de referencia desde la segunda mitad del siglo XX. Aportes de los que es necesario retomar elementos, con el fin de establecer categorías de análisis que enfoquen la pregunta por un problema de tipo musical-social.

En este sentido, trabajos como los de Nels Anderson<sup>7</sup> y Manuel Delgado<sup>8</sup> aportan lecturas sobre la conformación de grupos y clases sociales dentro del entorno urbano, producto de las formas en que la modernidad adoptó estrategias estéticas de configuración de nuevos ciudadanos. Mientras que posiciones como las de George Simmel<sup>9</sup> y Maurice Agulhon<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> ANDERSON, Nels, *Sociología de la comunidad urbana: una perspectiva mundial*, México D.F., Fondo De Cultura Económica 1993.

<sup>8</sup> DELGADO RUIZ, Manuel, *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona, Anagrama, 1999.

<sup>9</sup> SIMMEL, George, *La sociabilidad (ejemplo de sociología pura o formal)*, en: *Cuestiones fundamentales de Sociología*, Barcelona, Gedisa, 2002. p. 78.

permiten a través del uso del concepto de "sociabilidad", la visualización de la música como su registro y así como su papel en la constitución de identidades, distinciones y gustos dentro de los entornos urbanos.

Por otra parte los aportes del análisis social de Max Weber<sup>11</sup>, presentan posibilidades de enfoque para considerar la relación de los distintos grupos sociales con dinámicas ancladas a una dimensión moral, que el dinero establece dentro de las comunidades en proceso de industrialización. Esta dimensión moral delinearán discursos que serán adoptados por los sistemas políticos para definir el buen comportamiento del trabajador. En este contexto es posible rastrear las relaciones, tanto negadas como oficiales, que dicho proyecto establece con la música, desde las cuales es posible identificar comportamientos objeto de control social en estrecha relación con las prácticas musicales.

En el análisis de Thorstein Veblen<sup>12</sup> se plantean elementos para hacer lectura en términos materiales, de las relaciones entre clases tradicionales dominantes y la caracterización de la burguesía en las ciudades industrializadas<sup>13</sup>. Este enfoque, que caracteriza el comportamiento de una clase social en relación con el tiempo de ocio, permite establecer dimensiones donde lo recreativo define rangos de lectura de la música como práctica para el tiempo del disfrute.

Walter Benjamin permite desde sus textos de estética y política<sup>14</sup>, dimensionar estrategias que permiten sustentar la perspectiva estética de una lectura social de la música; así como

---

<sup>10</sup> AGULHON, Maurice, *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.

<sup>11</sup> WEBER, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2003.

<sup>12</sup> VEBLEN, Thorstein y HERRERO, Vicente, (Trad), *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de cultura económica, 2002.

<sup>13</sup> Entendiendo la utilidad de dicha lectura a pesar de los argumentos que desde el punto de vista de lo simbólico se exponen en: ADORNO, Theodor. W., *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona, Ariel, 1970. p. 41.

<sup>14</sup> Reunidos en gran parte en: BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires, Taurus, 1989.

de las implicaciones de su reproducción mecánica. De la misma manera y muy cercano a su pensamiento, Andreas Huyssen<sup>15</sup> permite dimensionar la concepción de cultura desde la apropiación de su idea como industria, estableciendo así estadios de interpretación diferentes a la exclusivamente socio histórica, que enriquecen la elaboración del relato musicológico.

Estas lecturas permiten establecer una dimensión de análisis que aúna la relación entre el contexto y las producciones artísticas dentro de sociedades en proceso de modernización. Lo que implica una relación de enfoque y contextualización del hecho musical, considerado -no como autónomo- sino como hecho imbricado en el carácter social, promovido dentro de procesos de masificación continua en la época de la reproductibilidad técnica del arte por una industria cultural<sup>16</sup>. Puntos subrayados y contextualizados para el entorno latinoamericano desde años atrás, en trabajos ampliamente difundidos como los de Sammartino<sup>17</sup> y Garramuño<sup>18</sup>, que serán de vital importancia para el desarrollo de secciones específicas dedicadas a reconstruir la forma particular de dicha relación en el entorno local.

De la misma manera se indagará, a través de la contextualización del repertorio característico de las orquestas de salón, aires musicales en relación con su ejercicio y formas de manifestación de la práctica musical, teniendo en cuenta la relación entre el contenido interno de la obra y el contacto con su entorno.

La descripción de la actividad de una orquesta en específico, la Orquesta Salazar, cuya actividad y ejercicio se desarrolló en lugares de socialización de Medellín como cafés,

---

<sup>15</sup> HUYSEN, Andreas, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo Editora S.A., 2002.

<sup>16</sup> El término es entendido aquí tal y como se enuncia en: HUYSEN, Andreas. Op. cit. p. 49.

<sup>17</sup> SAMMARTINO, Federico, "Benjamin y la radiodifusión radiofónica de la música popular", *ENSAYOS: Historia y teoría del arte*, Universidad Nacional / Instituto Caro y Cuervo, 2008. Vol. 14 No. 14. p. 135.

<sup>18</sup> GARRAMUÑO, Florencia, *Modernidades Primitivas: Tango, Samba y Nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

salones de baile y clubes sociales, servirá como estudio de caso desde el cual se entretejerán relaciones concretas de fenómenos sociales y estéticos, que el arte asume en su inmersión dentro de procesos de industrialización.

Perfilar una manera de ejercer el oficio musical dedicada al arreglo y reinstrumentación de música para el tiempo de ocio, permite identificar los espacios donde las orquestas de salón llevaron a cabo su actividad musical, abriendo posibilidades de reflexión sobre el papel de la orquesta de salón como parte de los lugares públicos de encuentro y socialización. El estudio y caracterización de su actividad permite igualmente estudiar tipos de formación musical y maneras de ejercer el oficio del músico-intérprete.

Se pretende también estudiar cómo la orquesta de salón configura un umbral entre prácticas propias de la música académica, de la música popular y de la música tradicional, a la cual además se le asignan unos valores de estatus, prestigio y reconocimiento social que sirven a la vez como plataforma para la difusión de gustos. Igualmente se considerarán las relaciones que dichas agrupaciones establecen entre repertorios locales y foráneos, a la vez que perfilan el baile como uno de sus atributos distintivos, logrando desde la relación con el cuerpo y la escucha pasiva, la apropiación y traducción de nuevas dimensiones de la experiencia estética.

Una de dichas dimensiones lo constituye la práctica del baile, leída aquí como sustento de la actividad de las orquestas de salón y como lugar común donde el cuerpo en movimiento permite formas de apropiación del espacio público. Dicha consideración implica el contacto con lecturas de este hecho realizadas por disciplinas como la antropología y la sociología. Estas lecturas están representadas aquí por reflexiones sobre el cuerpo y su dimensión social consideradas en los trabajos de Manuel Delgado<sup>19</sup>, Bryan S. Turner<sup>20</sup> y Michael Foucault, este último de manera muy cercana a como ha sido considerado por

---

<sup>19</sup> DELGADO RUIZ, Manuel, Op. cit. 1999.

<sup>20</sup> TURNER, Bryan S., *El Cuerpo y la Sociedad: Exploraciones en Teoría Social*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

trabajos de Zandra Pedraza<sup>21</sup> y Cruz Elena Espinal Pérez<sup>22</sup> para su estudio específico dentro del contexto nacional.

Al aproximarse al análisis del contexto donde se desarrollaran las anteriores inquietudes, son de gran utilidad las postulaciones teóricas y las herramientas metodológicas sugeridas por la historiografía, la cual en la actualidad enriquece su enfoque desde corrientes como los estudios culturales, la historia social, la nueva historia cultural y la teoría crítica. El enfoque amplio de esta disciplina permite abordar de manera abierta los interrogantes que surgen al establecer la pregunta por la relación arte-sociedad.

Conceptos como el de práctica cotidiana propuesto por De Certeau<sup>23</sup>, permiten abordar el análisis de las implicaciones sociales de la música en relación con el baile y los lugares públicos de socialización. De la misma manera, perspectivas de análisis propuestas por Burke<sup>24</sup> permiten establecer relaciones que afloran al relacionar el arte en su dimensión particular, con lo cotidiano, lo político, lo técnico y lo biográfico. Permitiendo ampliar de esta manera, el horizonte de reflexión de la musicología a través de la visualización del diálogo, que en la llamada época moderna, se establece entre la sociedad, sus prácticas y las producciones artísticas.

Las propuestas de Foucault<sup>25</sup>, tomadas aquí como ruta metodológica, presentan alternativas discursivas para realizar lecturas genealógicas de los procesos musicales, sobre los cuales se pueden rastrear condiciones de posibilidad que hacen posible la visualización de

---

<sup>21</sup> PEDRAZA GÓMEZ, Zandra, *En Cuerpo y Alma: Visiones Del Progreso y de la Felicidad*, Bogotá, Departamento de Antropología, Universidad de los Andes, 1999.

<sup>22</sup> ESPINAL PEREZ, Cruz Elena y RAMIREZ BROUCHOUD, Maria Fernanda, *Cuerpos y Controles: formas de regulación civil discursos y prácticas en Medellín 1948-1952*, Medellín, Universidad EAFIT, 2002.

<sup>23</sup> CERTEAU, Michel De, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México D.F, Universidad Iberoamericana. Departamento de historia Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.

<sup>24</sup> BURKE, Peter, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000. Así como en: BURKE, Peter, *La Cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

<sup>25</sup> Específicamente las delineadas en: FOUCAULT, Michael, *La arqueología del saber*, México D.F., Siglo XXI, 1970.

prácticas sociales y estéticas, como la representada por la Orquesta Salazar durante la época descrita.

Atendiendo al hecho de que cada trabajo de investigación constituye a sí mismo la creación de una metodología propia según sus componentes particulares, el presente trabajo pretende desenvolverse por una ruta donde la construcción del relato musicológico en relación con su contexto, "no pretende abarcar las verdades, representaciones, imágenes, temas o preocupaciones de las que tratan los discursos, sino los propios discursos y sus condiciones de existencia", tal y como lo plantea Tomlinson<sup>26</sup>, quien utilizando el concepto de historia arqueológica de Michael Foucault, permite dimensionar genealogías intrínsecas a la apropiación y circulación del hecho musical.

La obra de Roger Chartier permite definir desde el hacer los elementos constitutivos de una práctica social, desde esta consideración es posible detectar estrategias de transmisión que relacionadas con la música, abren posibilidades de análisis de la música como texto. Reflexiones específicas<sup>27</sup> de este autor permiten entender y describir "práctica" como "forma de hacer", este enfoque posibilita al presente trabajo la definición de maneras de ejecutar una actividad específica dentro de contextos bien delimitados. En este sentido será posible analizar el ejercicio de la actividad musical en contextos específicos.

Las reflexiones de Norbert Elias<sup>28</sup> permiten: 1) definir perfiles del proceso civilizador y 2) establecer el potencial transformador de las formas de socialización como actividad capaz de delinear y definir las estructuras sociales y las condiciones de clase. A la vez que la adopción de sus reflexiones suponen un enfoque alternativo al puramente socio-económico, el cual posiciona la reflexión sobre las transformaciones de dichas estructuras, definiendo, enumerando y describiendo los cambios en las condiciones económicas y materiales.

---

<sup>26</sup> TOMLINSON, Gary, "Musicology, Anthropology, History". *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*, New York, Routledge, 2003, 31-44. Citado en: RAMOS LÓPEZ, Pilar, *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Nancea, 2003. p. 48.

<sup>27</sup> CHARTIER, Roger, *Escribir las prácticas: Foucault, De Certeau, Marin*, Manatíal, 1996.

<sup>28</sup> ELIAS, Norbert, *El Proceso de la Civilización: Investigaciones Sociogenéticas y Psicogenéticas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1989.

Estas condiciones aunadas a lecturas de los procesos de socialización y mediación sugeridas por autores como Jesús Martín Barbero<sup>29</sup> y Régis Debray<sup>30</sup>, permiten intuir lecturas que puestas sobre el contexto local, posibilitan entender la relación entre sujeto, identidad y territorio. Esta relación es posible establecerla entendiendo como eje de su reflexión conceptos como *sociabilidad* o *socialidad*, entendidos como: "proceso cultural de relaciones entre individuos que construyen un conjunto complejo de maneras de estar juntos en permanente transformación", aquí los mismos sujetos son quienes: "mediante sus formas de relación y su acción sobre el territorio, lo construyen y apropian; en una transformación que no proviene de la relación misma, sino de los modos de ver, de las prácticas y representaciones que los individuos asumen y de las mediaciones que establecen"<sup>31</sup>.

El concepto de "gusto" entendido como elemento de distinción según lo define Pierre Bourdieu<sup>32</sup>, permite visualizar desde una perspectiva sociológica un dispositivo construido y convenido socialmente, el cual no constituye una unidad autónoma y ahistórica que necesita ser replicada y promovida como ente diferenciador a lo largo de la historia<sup>33</sup>. Esta perspectiva eminentemente sociológica posibilita evidenciar las transformaciones del gusto generadas por el ejercicio colectivo del arte, vinculando a él instituciones, sujetos y discursos en donde se inscribe la práctica representada en la actividad de las orquestas de salón. Esta actividad vista aquí a través de su presencia en las formas colectivas de entretenimiento como el ejercicio del baile, muestra como su ejercicio otorga a quienes lo practican un "poder superior", que les hace sentir destacados entre la masa y convierten sus comportamientos en dignos de ser imitados<sup>34</sup>. Este factor constituye un importante hecho

---

<sup>29</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones*. Convenio Andrés Bello- Gustavo Gili. Bogotá. 1998.

<sup>30</sup> DEBRAY, Régis, *Introducción a La Mediología*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2001.

<sup>31</sup> FRANCO DÍEZ, Germán, *Mirando solo la tierra: cine y sociedad espectadora en Medellín 1900-1930*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013. p. 36.

<sup>32</sup> BOURDIEU, Pierre, *La Distinción: Criterios y Bases Sociales del Gusto*, Madrid, Taurus, 2000. p. 9.

<sup>33</sup> *Íbid*, p. 39.

<sup>34</sup> BOURDIEU, Pierre, *Op. cit.* p. 53.

que será considerado en el trabajo como un importante sustento de la actividad y aparición de las orquestas de salón.

El tratamiento de estos autores dentro del discurso musicológico, constituye la creación de rutas transdisciplinares que amplían el horizonte metodológico de la musicología histórica. El tránsito de dichas rutas implican, en el caso concreto de esta investigación, el establecimiento de un enfoque hermenéutico en relación con la puesta en escena del material musical representada en ese "hacer sonar" que se desprende de la contextualización de la actividad de las orquestas de salón.

En este sentido pensar en prácticas como “maneras de hacer” encontrando diferenciaciones y encuentros entre producciones discursivas y prácticas sociales, hacen posible enfocar la ejecución musical en relación directa con el lugar donde se desenvuelve dicha actividad. A la vez esta relación entre oficio e "institución" permite la formulación de la pregunta por la condición social del músico, y desde ella la posibilidad de inscribir la imagen de ciudad vinculada a la realización de dicho ejercicio, tal y como lo plantea Carreras cuando invita a considerar:

“la condición social de músico (la diversificación de sus funciones y su integración urbana, la interacción entre las distintas instituciones en el marco de la ciudad, la movilidad de los músicos, y la circulación de la música...())...() y como dentro de dicha interacción las artes y la música podían definir poderosamente, la *imago urbis*, la ciudad representada como imagen y emblema...()”<sup>35</sup>

Esta perspectiva adoptada para el estudio de la actividad musical en relación con su ejecución y oficio, ubica la pregunta por las cualidades artísticas y sociales de la música desde su misma puesta en escena, complementando desde esta perspectiva modelos que apoyan dicha reflexión desde el punto de vista del creador o compositor, los cuales caracterizan dicha lectura en la partitura como fuente exclusiva de dicha reflexión.

En este sentido es importante considerar que las características específicas de la música que se pretende analizar, las cuales la definen como práctica musical no discursiva, están

---

<sup>35</sup> BOMBI, Andrea, CARRERAS, Juan José y MARÍN, Miguel Ángel, *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Publicacions de la Universitat de València, 2005. p. 18.

definidas por cierta condición de masividad y mediatización. Esta condición no se inscribe totalmente en la relación interna de los elementos musicales que definen su estructura interna, razón por la cual es de vital importancia describirlas y tipificarlas para ver como ellas en su circulación y puesta en escena definen la actividad de las orquestas de salón, tal y como ocurre en el cuarto aparte del presente trabajo.

Sobre este punto el musicólogo chileno Juan Pablo González propone retomar el interés por la puesta en escena de la música, que sin despojarse de la partitura como fuente, incluye la práctica en su dimensión social como condición *sine que non* para su análisis. Al respecto sugiere:

"Debido a que cuando se habla de música popular, la obra, no está totalmente fijada en la partitura, sino que se define como tal a través de su *performance*, el registro o reconstrucción sonora resulta vital para su análisis en cuanto a producto artístico, ahora definido no sólo por el compositor de la música y el autor de la letra, sino, en importante medida por sus intérpretes"<sup>36</sup>

Esta sugerencia encuentra en la dimensión social del ejercicio del intérprete, estadios de reflexión que permiten concebir potencialidades de la música en relación con su capacidad de configurar lecturas y narrativas del espacio y los imaginarios a ellos asociados, a la vez que cuestionan y controvierten los modelos tradicionales de elaboración del relato musicológico<sup>37</sup>. Este enfoque permite también aflorar horizontes más amplios para la pregunta por el gusto, en cuanto a su capacidad de vehicular redes que definen circuitos de difusión, promoción y puesta en escena de la música dentro del escenario urbano.

Dicha perspectiva, ya puesta en consideración dentro del contexto latinoamericano<sup>38</sup>, permite igualmente tomar distancia de modelos de reflexión musicológica que discurren a través de la historia de la música utilizando el concepto de "genio" y "obra maestra" autónoma y única. Condición que obliga a tratar las sonoridades a las que se aludirá en el

---

<sup>36</sup> GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005. p. 12.

<sup>37</sup> Caracterizados por Myriam Chimenes en: "Musicologie et histoire: Frontière ou "no man's land" entre deux disciplines?", *Revue de Musicologie*, Vol. 84, No.1, 1998, pp. 67-78.

<sup>38</sup> Trabajos como: RODRÍGUEZ LEGENDRE, Fidel, "De la historia de la música a la historia cultural de la música", *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología*, Jul-Sept 2002, Vol. No. 4, 11-29.

desarrollo de la presente disertación, como parte del entramado cultural y contextual donde se leen, apropian y consumen; siendo su relación con este mismo contexto social, el que a la vez las limita, valida y condiciona.

La práctica musical objeto del presente trabajo se encuentra descrita en términos de su ejecución, transcripción y arreglo, en relación ya bien con el baile o la escucha "pasiva", haciéndose imperiosa la necesidad de enfocarla, describirla y estudiarla desde dichas actividades como condiciones que determinan su desenvolvimiento. Este enfoque posibilita una posición crítica frente a posiciones que avalan la condición ahistórica de los sonidos musicales, promovidas en postulados de autores como Eduard Hanslick, cuyos escritos caracterizaron la lectura del hecho musical durante el siglo XIX.

Retomando lo mencionado anteriormente se pretende afrontar preguntas en relación con:

1. Cómo la música acompaña y configura formas de sociabilidad en lugares específicos.
2. Cómo dichas formas de sociabilidad diluyen o configuran distinciones de clase social en su presencia en lugares públicos y privados.
3. Cómo la presencia de la música en el escenario de lo público y las disoluciones que allí ocurren, constituyen una característica del proceso modernizador.
4. Cómo se configuran lecturas del cuerpo dentro del contexto urbano a través del movimiento y el baile y como ellas sustentan la actividad de las orquestas de salón.
5. Cómo la música y en especial la música para ser bailada, determina formas de comportamiento dentro de lugares particulares a través de registros de sociabilidad en relación con el cortejo, la visibilidad social y el status del músico intérprete.
6. Qué condiciones de la industria cultural, en especial en relación con sus objetos, transforman la actividad de las orquestas de salón.

7. Cómo el acontecer de la música que caracteriza la práctica mencionada, llevada a cabo dentro de lugares públicos, determinan y acompañan formas de reconocimiento como habitante de ciudad, partiendo del café como lugar o "topos" donde ello ocurre<sup>39</sup>.

Precisar enfoques de la denominación "música popular" dentro de la disciplina musicológica, posibilita abordar de manera más clara la manera en que se abordan aquí factores claves de la investigación. En especial la manera en que mutan los componentes de la música tradicional ante su inevitable choque con los objetos y conductas que caracterizan la cultura de masas y los procesos de masificación progresiva del arte propios de los procesos de industrialización<sup>40</sup>. Este fenómeno se considera desde esta perspectiva en los capítulos II y IV, donde se verán los diferentes usos de aires tradicionales como el pasillo instrumental en su contacto con formas de masificación como la ejecución mecánica y en vivo.

Con el objetivo de delimitar las precisiones conceptuales precedentes es necesario reconstruir el contexto de su formulación dentro de la disciplina musicológica, en especial del gran porcentaje de trabajos, que dentro de la misma disciplina, ha centrado su interés sobre producciones musicales que cabrían dentro de la gran cantidad de atributos que se le asignan a la denominada "música popular"<sup>41</sup>.

La problematización de interrogantes que rodean la definición mencionada, han hecho posible igualmente la constitución de asociaciones bien fundamentadas para el estudio y difusión de su problemática tanto en Europa como en América Latina. Sus representantes más sobresalientes difunden sus reflexiones a través de reconocidos órganos de divulgación

---

<sup>39</sup> AGULHON, Maurice, *Il salotto, il circolo, il caffè: i luoghi della sociabilità nella Francia borghese*. Roma, Donzelli editore, 1993. p. 9.

<sup>40</sup> Esta inquietud atraviesa también gran parte de los trabajos del musicólogo chileno Juan Pablo González redactados en 1996, 1998 y 2005, relacionados en la bibliografía.

<sup>41</sup> Definida en sus condiciones características como Popular Music en: GROVE, George y SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, 1995. Vol 14 p.87 y considerando sus implicaciones de manera más abierta en: BEARD, David Y GLOAG, Kenneth, *Musicology: The Key Concepts*, Routledge, 2005. p. 133.

de publicación periódica<sup>42</sup> y obras de referencia<sup>43</sup>, fundamentando su reflexión teórica sobre herramientas metodológicas construidas en estrecha consideración de las desarrolladas por disciplinas hermanas como la historia, la antropología, la sociología y la estética.

Líneas de estudio como las mencionadas anteriormente, fundamentadas en gran medida sobre lo que se conoce como *Adornian Critique*, permiten establecer una dimensión estética de la música popular aportando nuevas herramientas para su análisis<sup>44</sup>. De esta manera se formula una línea de interés investigativo, que por su vigencia y amplia aceptación en ciertos sectores de la musicología, y aún más de la latinoamericana<sup>45</sup>, abre al investigador una vertiente de análisis en continua construcción y reconfiguración denominada: musicología popular.

El debate en torno a la definición y uso del término "música popular" fue y sigue siendo una constante dentro de los aportes de quienes se interesan por investigarla<sup>46</sup>. La

---

<sup>42</sup> El caso de: *Latin American Music Review* de la University of Texas press, *Popular Music* fundada en 1981 y publicada por Cambridge University press, *Popular Music and Society* fundada en 1971 por R. Serge Denisoff, *Journal of Popular Music Studies* de la rama estadounidense de la IASPM y publicado por Blackwell publishing, *Popular Musicology online*, *TRANS Revista Transcultural de Música* de la SIBE Sociedad de Etnomusicología y la rama española de la IASPM. Solo por nombrar algunos de los más sobresalientes.

<sup>43</sup> Como es el caso la Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World y la Encyclopedia of popular music of the world, reseñadas ampliamente en: GONZÁLEZ, Juan Pablo, "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos", *Revista musical chilena*, Enero 2001, Vol. 55 No.195, 2001, p. 56.

<sup>44</sup> El caso de obras representativas, como: FRITH, Simon, *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, Ashgate, 2007. Y MIDDLETON, Richard, *Studying popular music*, Open University Press, 1990.

<sup>45</sup> Caracterizada en trabajos como los de: VEGA, Carlos; CHASE, Gilbert y CHAPPELL, John, "Mesomusic: An Essay on the Music of the Masses", *Ethnomusicology*, 01/01, Vol. 10, No.1, 1966, 1-17; GONZÁLEZ, Juan pablo. Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?. *TRANS-Revista Transcultural de Música*. Vol 12; 2008. (Consultado el 3 de Octubre de 2012); PEÑÍN, José, "Música popular de masas, de medios, urbana o mesomúsica venezolana", *Latin america music review*, Vol. 24, spring/summer, 2003, p. 8.

<sup>46</sup> Can we get rid of the "popular" in Popular Music? A Virtual Symposium with Contributions from the International Advisory Editions of *Popular Music* En: MOORE, A.F., *Critical essays in popular musicology*, Ashgate, 2007. p. 35.

denominación, aún hoy en construcción, incluye escisiones e hitos dentro de los que cabe mencionar la insitucionalización de la etnomusicología<sup>47</sup> como disciplina independiente a la teoría musical, a finales de los años 40 y mediados de los 50<sup>48</sup>, así como trabajos posteriores dedicados a expandir sus fronteras con otras disciplinas y a renovar su plataforma discursiva, entre los que se incluyen los trabajos de Seeger<sup>49</sup>, Cook<sup>50</sup>, Taruskin<sup>51</sup> Kerman<sup>52</sup> y Nattiez<sup>53</sup> y de manera más cercana los aportes que los estudios subalternos proponen a la musicología desde los años 80<sup>54</sup>, por mencionar solo algunos grandes referentes.

El establecimiento de una tendencia investigativa, "rama" o "escuela" dentro los estudios musicológicos, implica aún hoy para sus abanderados la necesidad de definir el término "música popular" con miras a la definición y visualización de un objeto particular en constante cambio y reconfiguración. Lo cual plantea no solo retos en relación con sus soportes conceptuales, sino también en relación con la construcción del archivo y la consecución de fuentes en las cuales pueda ejemplificarse de manera consistente las premisas o inquietudes que se viertan sobre el objeto de interés.

En este sentido es necesario construir un campo de indagación donde sea posible plantear las siguientes preguntas: ¿Qué fuentes describirían la historia de agrupaciones en estrecha

---

<sup>47</sup> Para definición y desarrollo del término véase: MERRIAM, Alan P. "Ethnomusicology Discussion and Definition of the Field", *Ethnomusicology*, Vol. 4, No.3, 1960, 107-114.

<sup>48</sup> Teniendo en cuenta la fundación del *International Council for Traditional Music* en 1947 y la *Society of Ethnomusicology* en 1955 como hechos coyunturales en su proceso de institucionalización.

<sup>49</sup> SEEGER, Charles, *Studies in musicology, 1935-1975*, Berkeley, University of California Press, 1977.

<sup>50</sup> COOK, Nicholas (ED.) EVERIST, Mark (ED.), *Rethinking music*, New York, Oxford University Press, 1999.

<sup>51</sup> TARUSKIN, Richard, *Text and Act: essays on music and performance*. New York, oxford university press, 1995.

<sup>52</sup> KERMAN, Joseph, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, Harvard University press, 1985.

<sup>53</sup> NATTIEZ, Jean Jacques, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, 1990.

<sup>54</sup> "New Musicology" En: BEARD, David y GLOAG, Kennet, *Musicology: The Key Concepts*, Routledge, 2005.

relación con la comercialización y consumo de tendencias musicales que son perseguidas y condenadas por los entes de control estatal y religioso? ¿Dónde encontrar dichos testimonio? ¿Qué tanta cantidad de ellos se encuentran hoy en los archivos? ¿Qué memoria de dicha práctica musical permanece en las músicas actuales? ¿En qué registros inscribe su hacer la música popular?

El intento por responder dichos cuestionamientos, dado que la presente se trata de una investigación de tipo documental, implica la descentralización de los tipos de documentación que tradicionalmente sirven como fuentes para el análisis musicológico, abriendo la posibilidad a que no solamente partituras, periódicos y entrevistas arrojaran una luz sobre el objeto de estudio; sino también que grabaciones sonoras, diarios personales, fotografías, sellos y marcas de propiedad hicieran posible la presentación y descripción coherente de un objeto de estudio.

En Colombia, los estudios sobre música popular de los últimos años se dividen de manera clara en dos tendencias, los estudios sobre música popular tradicional<sup>55</sup> y los estudios académicos sobre música popular urbana. Dentro de esta caracterización, existen igualmente dentro de la producción nacional una amplia producción bibliográfica de marcado carácter narrativizante<sup>56</sup>, relacionados con la crónica, el reportaje periodístico y la anécdota, que sirven como base para las reflexiones musicológicas del ámbito nacional<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Caracterizados en el trabajo de: MIÑANA BLASCO, CARLOS, "Entre folklore y etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia", *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*. Bogotá, Vol. No. 11, 2000, 36-49. En relación con el contexto local sobresalen igualmente los trabajos pioneros de investigación musicológica realizados por el grupo de investigación Valores Musicales Regionales a la cabeza de la profesora María Eugenia Londoño; Así como los acercamientos sobre la misma materia realizados en Medellín por profesores y alumnos de la desaparecida Escuela Popular de Arte y en Cali el Instituto Popular de Cultura.

<sup>56</sup> THORTON, Sarah, "Strategies for Reconstructing the Popular Past", *Popular Music*, Vol. 9, No. 1 1990. p. 93.

<sup>57</sup> Enumeradas y descritas en: SANTAMARIA-DELGADO, Carolina, "Estado del arte de la historia de la música popular en Colombia", *Colombia: Memoria y Sociedad*, Pontificia Universidad Javeriana, 2009, Vol. 13 fasc.26, p. 87 - 103.

Entre ellos, cabe mencionar los trabajos de Jorge Áñez<sup>58</sup>, Hernán Restrepo Duque<sup>59</sup>, Heriberto Zapata Cuencar<sup>60</sup>, Carlos E. Serna<sup>61</sup>, Alberto Burgos Herrera<sup>62</sup> y Jaime Rico Salazar<sup>63</sup>.

Dentro de los trabajos académicos recientes que fundamentan el manejo de algunos de los conceptos enunciados, sobresalen los de Carolina Santamaría<sup>64</sup>, Ana María Ochoa<sup>65</sup> y Egberto Bermúdez<sup>66</sup>. Así como algunos de los trabajos de Ellie Anne Duque referidos a la

---

<sup>58</sup> AÑEZ, JORGE, *Canciones y recuerdos*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1951.

<sup>59</sup> En especial sus obras: "Lo que cuentan las canciones; cronicón musical" "La Música Popular en Colombia: crónica de nueve canciones representativas", "Tartarín Moreyra: cancionero, verso y prosa" y "A mi cánteme un bambuco", reseñadas en la bibliografía.

<sup>60</sup> En especial en la revista "La Canción en Colombia" editada por él en 1956 en compañía de Ricardo Mariscal. Así como en sus obras: "Compositores colombianos", "Centenario de Pelón Santamarta (1867-1967): vida, andanzas y canciones del autor de "Antioqueñita", "Historia de la Banda de Medellín", "Compositores Antioqueños", y "Cantores Populares de Antioquia", reseñadas en la bibliografía.

<sup>61</sup> En particular su columna "Tiempos Viejos" publicada por el periódico El Colombiano entre 1980 y 1998.

<sup>62</sup> Específicamente sus dos trabajos: "Antioquia bailaba así" y "La música parrandera paisa", reseñadas en la bibliografía.

<sup>63</sup> RICO SALAZAR, Jaime, *La canción colombiana: su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2004. Así como sus colaboraciones en la revista *Nostalgias Musicales* editada por el Club Internacional de Discos de Medellín.

<sup>64</sup> Como por ejemplo: "Bolero y Radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950", "Tango's Reterritorialization in Medellín: Gardel's Myth and the Construction of a tanguero Local Identity", "Bambuco, Tango, and Bolero: Music, Identity, and Class Struggles in Medellín, Colombia (1930-1953)", reseñados en la bibliografía.

<sup>65</sup> OCHOA, Ana María, "El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia", en Ministerio de Cultura Colombia. (Ed.), *Cuadernos De Nación. Músicas En Transición*, Bogotá, 2001. p.45 - 56. y OCHOA, Ana María, "Músicas Locales en Tiempos de Globalización", *Enciclopedia Latinoamericana de sociocultura y comunicación*, Buenos Aires, Editorial Norma, 2003.

<sup>66</sup> En particular: "Historia de la Música en Santafé y Bogotá: 1538-1938", "Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de 'Pelón y Marín' (1908) y su contexto", "From colombian 'national song' to 'colombian song':1860-1960", "Detrás de la música: el vallenato y sus 'tradiciones canónicas' escritas y mediáticas", "A una hembra se lo cogí": Un raro documento de la cultura popular (¿y musical?) del periodo colonial en la Nueva Granada", "Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia. Parte I", reseñados en la bibliografía.

música de salón<sup>67</sup> que permiten visualizar las relaciones de consecuencia entre la música popular urbana del siglo XX y el desarrollo de músicas decimonónicas.

Tomados en consideración fueron también los trabajos del candidato a doctor en historia de la Universidad Nacional sede Bogotá, Jaime Cortés Polanía<sup>68</sup>, quien desde la historia enfoca de manera textual y directa la música popular urbana como problema, para analizar desde esta perspectiva, el diálogo que establece con su medio a través de sus creadores, promotores y medios de difusión.

Sobresalen también dentro de la producción académica nacional sobre música popular urbana los de Adolfo González Henríquez<sup>69</sup> y Peter Wade<sup>70</sup> referidos a la región del Caribe Colombiano y los escritos tamizados por los estudios subalternos, que centran su problemática en aspectos como la condición de colonialidad y género, visibles en las propuestas de Oscar Hernández Salgar<sup>71</sup> y Alejandra Quintana Martínez, Carmen Millán de Benavides<sup>72</sup> y Carolina Santamaría<sup>73</sup>.

---

<sup>67</sup> Trabajos suyos como: "La Música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)", "En busca del alma nacional: Emilio Murillo Chapull (1880-1942)" y "Gonzalo Vidal (1863-1946): Un caso excepcional en el repertorio pianístico colombiano del siglo XIX", reseñados en la bibliografía.

<sup>68</sup> Cabe citar aquí los titulados: "La Música Nacional y Popular Colombiana en la Colección Mundo al Día (1924- 1938)", "El Tango Chocoanita de Anastasio Bolívar: un augurio musical de los años 1920s en Colombia", "La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana", "De la Voz del amo a la industria Electro Sonora: la colección de discos de la Casa Museo Quevedo Zornoza (Zipaquirá-Colombia)", reseñados en la bibliografía.

<sup>69</sup> GONZÁLEZ HENRÍQUEZ, Adolfo, "Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano", en Colombia Universidad Nacional de. (Ed.), *Colombia*, 2000. p. 152 - 179.

<sup>70</sup> WADE, Peter, *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*, Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento nacional de planeación, Programa Plan Caribe, 2002.

<sup>71</sup> HERNÁNDEZ SALGAR, Oscar, "Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia", *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 28, No.2, 2007, 242-270.

<sup>72</sup> QUINTANA MARTÍNEZ, Alejandra y MILLÁN DE BENAVIDES, Carmen (Eds.), *Mujeres en la Música En Colombia: El Género De Los Géneros* Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

<sup>73</sup> SANTAMARÍA DELGADO, Carolina, "El bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos", *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 28, No.1, 2007, 1-23.

En relación directa con la intención del trabajo, que pretende caracterizar una manera específica de ejercer el conocimiento musical a través del estudio de una agrupación, existen trabajos precedentes como el de Zapata Cuencar referido a la Banda de Medellín<sup>74</sup> y recientes como el de Rico Salazar sobre la Lira Colombiana<sup>75</sup>, así como investigaciones de tipo académico como las de Gustavo Adolfo López<sup>76</sup>, Héctor Rendón Marín<sup>77</sup> y Amparo Álvarez García<sup>78</sup>, que focalizadas sobre agrupaciones específicas, problematizan en distintos niveles sobre su actividad y su función social.

Existen algunos trabajos referentes a la orquesta de salón<sup>79</sup>, que aunque guardan similitud con el presente, en cuanto relacionan acopios documentales de partituras para traducir a través de ellos la actividad de agrupaciones orquestales; sus alcances quedan reducidos a la indexación de información documental y a la caracterización de prácticas musicales discursivas<sup>80</sup> sin mucha relación con la música popular.

---

<sup>74</sup> ZAPATA CUENCAR, Heriberto, *Historia de la Banda de Medellín*, Medellín, Granamerica, 1971.

<sup>75</sup> RICO SALAZAR, Jaime, *Pedro Morales Pino y la Lira Colombiana con Wills y Escobar*, Medellín, Ardila Benítez, 2013.

<sup>76</sup> TANGARIFE CASTANEDA, David; LOPEZ GIL, Gustavo Adolfo; LOAIZA BRAN, Lina Maria, *La banda Paniagua: memorias y olvidos de una tradición musical de Medellín*, Medellín, Universidad de Antioquia; Secretaría de Cultura Ciudadana, 2012.

<sup>77</sup> RENDÓN MARÍN, Héctor, *De liras a cuerdas: una historia social de la música a través de las Estudiantinas. Medellín, 1940-1980*, Medellín, Universidad Nacional sede Medellín. 2009.

<sup>78</sup> ALVAREZ GARCÍA, Amparo, *De la Banda Departamental a la Banda del Conservatorio de la Universidad de Antioquia*, Medellín, Escuela de Ciencias y Humanidades, Universidad Eafit, 2012. Tesis para optar al título de Magister en Música con énfasis en Musicología Histórica. Inédito.

<sup>79</sup> ESCOTT, Angela, "Orchestral Performance Practice Revealed in a Conservatoire's Historic Collections", *Fontes Artis Musicae - Journal of the International Association of Music Libraries, Archives, and Documentation Centres*, Jul 2008, Vol. 55, No.3, 2008, 484-494.

<sup>80</sup> Para la diferenciación entre ambas prácticas véase: GIL ARAQUE, Fernando, "La ciudad que Encanta..." Op. cit. p. 28-29.

Los trabajos musicológicos dedicados a explorar el diálogo entre identidades, música y lugar, en específico los que exploran el denominado fenómeno del “Clubbing”<sup>81</sup>, aportan herramientas teóricas que permiten visualizar de manera general en el trabajo, las formas en que las connotaciones sociales e imaginarios del discurso operan dentro de los lugares en que se publicitan y demuestran.

De igual manera y en relación con estudios musicológicos que relacionan sonoridades a lugares particulares, existen estudios como los de Scott<sup>82</sup>, que enfocando su pregunta sobre el cuerpo, se dedican a analizar la relación cuerpo-sonoridad dentro del *ballroom* inglés. A pesar de proveer de herramientas teóricas para el tratamiento de la relación mencionada, su trabajo se refiere organológicamente a conformaciones musicales tipo *Dance Band* y no a orquestas de salón.

Otros trabajos específicos consultados como: "las Orquestas de Salón: su origen, conformación y repertorio" de Karl Kögler<sup>83</sup>, no logran trascender su análisis del contexto europeo, sin embargo resultan fundamentales para caracterizar tanto la alineación como el repertorio característico de estas agrupaciones.

Existen trabajos dedicados a establecer el devenir que tuvo la tradición orquestal en el territorio norteamericano durante el siglo XIX, uno en específico redactado por John Spitzer<sup>84</sup>, permitió a la investigación identificar diferencias entre agrupaciones similares, según su función social y estética. Se denomina allí a la Orquesta Sinfónica como propia del teatro cuya función está dirigida hacia fines civilizatorios y de perpetuación de

---

<sup>81</sup> MALBON, Ben, *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality* London, Routledge, 1999 y THORNTON, Sarah, *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*, Middletown, Wesleyan University Press, 1996.

<sup>82</sup> SCOTT, Derek B., "Incongruity and Predictability in British Dance Band Music of the 1920s and 1930s", *The Musical Quarterly*, Vol. 78, No.2, 1994, 290-315.

<sup>83</sup> KÖGLER, Karl, "Das Salon orchester: Entstehung, besetzung und repertoire", en Fürst Paul W. (Ed.), *Zur Situation der Musiker in Österreich: Referate der Musik-Symposien im Schloss Schlosshof 1989-1993*, Wien, Institut für Wiener Klangstil, 1994, 393-399.

<sup>84</sup> SPITZER, John (Ed), *American orchestras in the nineteenth century*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.

repertorio académico de origen europeo, lo cual las opone en su intención estética a agrupaciones de tipo similar como la orquesta de salón las cuales están gobernadas por la necesidad de satisfacer demandas del entorno social relacionadas con formas participativas de la música como el baile.

La actividad de las orquestas de salón se caracteriza también en la relación con la remuneración por su ejercicio, según se verá en el capítulo II. Ello implica abordar las relaciones de su actividad con la comercialización y remuneración económica, haciendo necesario retomar matrices teóricas y conceptuales que permitan dimensionar teóricamente dicha relación.

Dentro de ese grupo de herramientas son de gran utilidad las desarrolladas por González, que en bastante cercanía con el contexto latinoamericano, definen la "música popular" en relación con los entornos urbanos y como "mediatizada, masiva y modernizante"<sup>85</sup>. En esta consideración subyace la intención de relacionar la música con las tensiones que genera su contacto con la industria cultural, la cual la configura en términos de su difusión, recepción y consumo; y la define en estrecha relación con su difusión, comercialización y comodificación.

La denominación del término citado, entendida dentro de los estudios musicológicos como: "la transformación en bienes y servicios de ideas u otras entidades que por su condición de inmaterialidad normalmente no son consideradas bienes materiales"<sup>86</sup>, permite

---

<sup>85</sup> GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Juan Pablo, Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo? *TRANS-Revista Transcultural de Música*. Vol. 12; 2008. p. 13.

<sup>86</sup> Véase *Music as Commodity*, SHEPHERD, Jhon; HORN, David; LAING, Dave; ET AL., *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World Part 1 Media, Industry, Society*, Bloomsbury Academic, 2003. p. 181. Así como en: *Music and the Economy of Commodities* en GREER, David, RUMBOLD, Ian ET AL., *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Future : Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London, 1997*, Oxford Univ. Press, 2000. p. 278.

problematizar componentes de la música popular como su creación, comercialización y mercado con el dinero y su valor de uso<sup>87</sup>.

La resonancia de dicha definición sobresale en trabajos citados dentro del cuerpo del trabajo como los de Menanteau<sup>88</sup> y el caso mismo de la elaboración de la ya citada "Historia Social de la Música en Chile" del mismo González, sin mencionar los aportes producto de las reuniones y congresos de la rama latinoamericana de la IASPM<sup>89</sup> por mencionar solo grandes referentes.

Las investigaciones del doctor de la universidad de Texas de origen Guatemalteco Andrés Amado<sup>90</sup>, que analizan el impacto de tendencias foráneas sobre conformaciones musicales locales durante el proceso modernizador, fueron determinantes a la hora de desarrollar matrices que posibiliten describir su devenir particular en parte del país y la ciudad de Medellín.

Como se dijo anteriormente la poca información hallada sobre las demás orquestas de salón que compartieron su actividad con la orquesta Salazar entre 1921 y 1929, aleja el presente trabajo de una "historia de las orquestas de salón en Medellín", pretendiendo metodológicamente centrarse la reconstrucción del entorno de su actividad para sobre él, situar relaciones específicas entre habitantes de la ciudad, lugares, condiciones sociales y la actividad específica de la Orquesta Salazar.

Lo que comenzó con la intención de desarrollar los objetivos planteados, estudiando el caso general de las orquestas de salón en Medellín, terminó convirtiéndose en el estudio de un caso particular por cuestiones de cantidad en relación con el acopio de fuentes, entendiendo

---

<sup>87</sup> ATTALI, Jaques, *Ruidos: Ensayo sobre la Economía Política de la música*, México, Siglo XXI Editores, 2011. p. 57.

<sup>88</sup> MENANTEAU, Álvaro, *Historia Del Jazz En Chile*, Ocho Libros, 2003. En especial el primer capítulo: "El jazz como música popular", p. 23-51.

<sup>89</sup> Disponibles a través de su sitio Web. <http://www.iaspmal.net/>

<sup>90</sup> AMADO, Andrés, The Fox Trot in Guatemala: Cosmopolitan Nationalism among Ladinos. *Ethnomusicology Review*. Vol 16. Sept; 2011. p. 1-12.

además que las prácticas musicales no discursivas inscriben su actividad en diferentes tipos de registros rastreables como: lo escrito, lo sonoro, lo iconográfico, lo oral o la memoria.

Sobre las demás orquestas de salón que desarrollaron su actividad de manera conjunta con la Orquesta Salazar, el presente trabajo buscó infructuosamente partituras e información por fuera de menciones aisladas, que fueran suficientes para hacer un estudio más extenso. Sin embargo, se encontraron cuatro obras que hicieron parte del repertorio de la Orquesta Salazar lo que se consideró información ya suficiente para emprender entonces el estudio musicológico de un caso concreto.

Decidir fundamentar un trabajo según las condiciones descritas, obligó a la investigación a desarrollar metodologías que atendieran a la condición tradicional de la partitura como generador de la reflexión musicológica, sin que estas evitaran dimensionar desde una posición crítica las relaciones de su actividad con las tensiones generadas por su entorno. De esta manera el estudio no se centra en el análisis y comentario de las partituras mencionadas, sino más bien en su circulación, apropiación y diálogo con su entorno.

Cabe aclarar igualmente que las imágenes que acompañan el siguiente estudio se reproducen a pesar de su estado de conservación original, dada su altísima calidad ilustrativa. La totalidad del trabajo se divide en secciones que en su reunión conforman los diferentes capítulos, ellos son:

1. Caracterización organológica y contextual de la orquesta de salón como conformación instrumental, y descripción breve de su devenir histórico en el contexto nacional desde el siglo XIX.

2. Descripción del contexto cultural nacional y local entre 1921 y 1926, para visualizar en él la actividad de las orquestas de salón. En esta sección se pretende visualizar a través de una caracterización del proceso de industrialización y modernización, la forma en que lo urbano se determina como factor donde se establecen las condiciones del medio que permitieron el asentamiento y transformación de la actividad de la orquesta en cuestión.

3. Descripción de la actividad de la Orquesta Salazar dentro del contexto mencionado. Enumerando su conformación, lugares de su ejercicio dentro del espacio urbano, formas específicas de su actividad musical sobre lugares públicos y privados, relación con la actividad musical de la ciudad, relaciones de su actividad con el baile, con la condición de clases social y sus dispositivos de distinción. Así como el análisis de la manera general en que su actividad musical de las orquestas de salón convivió con el uso de los objetos técnicos de la música y con agrupaciones de origen foráneo asentadas en la localidad, como el Jazz Band.

4. Caracterización y descripción del repertorio de la orquesta en cuestión, según las partituras halladas que hicieron parte de su repertorio. En este capítulo se considerarán las relaciones contextuales del repertorio característico de la orquesta de salón a través del estudio de las series editoriales nacionales y extranjeras que publicaron piezas musicales interpretadas por ella. Se sugieren en esta sección relaciones de su actividad con ideales de localidad y mundo a través del contacto existente ente el repertorio ejecutado en Medellín por la orquesta de salón con editorial local y foránea.

5. Un primer anexo que consiste en la descripción y análisis musical breve de un fragmento representativo de las partituras halladas parte del repertorio de la Orquesta Salazar, con el objetivo de caracterizar a través de condiciones internas del material musical, el proceso compositivo de arreglo, transcripción y reinstrumentación llevado a cabo por esta agrupación en específico.

6. Un segundo anexo incluye la copia facsimilar de las partituras que hicieron parte del repertorio de la Orquesta Salazar, reproducidas como apoyo documental a los apartes que consideran la estructura interna de sus elementos musicales. Las partituras se reproducen igualmente con miras a su posterior ejecución y estudio crítico.

Este proceder estructural, definido por las condiciones del archivo, implica entonces el desarrollo de herramientas de indagación que en comunión con información de tipo

contextual y bibliográfica, permitan responder y visualizar relaciones específicas que atienden a relaciones internas y externas del material musical.

La dinámica metodológica propuesta logra una distribución entre objetivos generales y específicos del trabajo, los cuales tienen en cuenta desde el enfoque musicológico, la hegemonía que ejercieron y ejercen en la actualidad las partituras como fuente exclusiva de la redacción de trabajos de este tipo. Este reconocimiento hace posible distanciarse de manera crítica de estas tensiones, definiendo metodologías que replanteen el papel de las fuentes, así como, la relación que la musicología establece con disciplinas afines. Todo con el objetivo de sustentar los objetivos de una investigación en relación con los diálogos que la música en contexto, establece con quienes la apropian y generan como socialmente determinada.

# Capítulo I

## Visibilidad de la Orquesta en el contexto nacional durante el siglo XIX: consideraciones previas

A continuación se presentan unas consideraciones previas, cuyo objetivo, se centra en reconocer el basamento conceptual de la bibliografía necesaria para reconstruir los antecedentes históricos de la presencia en la localidad de la orquesta de salón. Para cumplir con los objetivos de la presente sección se analizarán relaciones generales de la presencia de la orquesta en parte del territorio del país y la localidad durante el siglo XIX, que permitan establecer genealogías de su proyección en el siglo XX.

Las líneas siguientes se basan en gran parte en menciones reconstruidas dentro de trabajos dedicados a relatar la "Historia de la música en Colombia"<sup>91</sup>. Este hecho, hace necesaria la caracterización de los aspectos más representativos de este tipo de producción, para aprovechar sus potencialidades en términos de reconstrucción de fuentes que registran la actividad musical de siglos precedentes; pero más aún, para sustentar distanciamientos de condiciones propias de su discurso.

Este enfoque se define claramente en intenciones que homogeneizan las condiciones particulares de tiempo y lugar. En la denominación "historia de la música en Colombia" subyacen interrogantes como: ¿A qué tipo de música alude? ¿Música europea? ¿Músicas locales? ¿Qué tipo de territorios reconoce como parte de la "colombianidad"? ¿Los centros administrativos de poder? ¿Sus periferias? ¿Desde qué época? ¿Desde la época de colonización española? ¿Desde antes del descubrimiento?, entre otras.

---

<sup>91</sup> SANTAMARIA-DELGADO, Carolina, "Estado del arte de la historia de la música popular en Colombia", *Colombia: Memoria y Sociedad*, Pontificia Universidad Javeriana, 2009, Vol. 13, fasc. 26, p. 90.

La instauración canónica de sus autores más representativos<sup>92</sup>, define un enfoque dedicado a relacionar compositores y obras maestras estrechamente relacionadas con la formación intelectual de élite; así como con el análisis de corrientes musicales que perpetúan en la localidad tradiciones musicales europeas desde los centros de poder. Sus circunstancias se exponen de manera cronológica, sincrónica y sistemática, en una temporalidad donde unas y otras manifestaciones musicales, ocurren como consecuencia lógica de las que les precedieron<sup>93</sup>.

Dicha denominación empezó a ser discutida hace algunos años, tanto por autores del contexto latinoamericano como local, permitiendo sugerir a la investigación musicológica rutas investigativas apoyadas en el cuestionamiento de dicho paradigma, que se valen de herramientas conceptuales en estrecha relación con modelos historiográficos y teóricos como: la historia cultural, la teoría crítica y los estudio poscoloniales.

El estudio de esta literatura previa posibilita la identificación de hitos que permiten ilustrar sintéticamente el devenir de la orquesta como en su tránsito entre los siglo XIX y XX. Durante este tránsito es posible distinguir varias corrientes y manifestaciones musicales, que sobre dos grandes vertientes, como son la música vocal y la música instrumental, describen y detectan espacios, creadores, intérpretes, tradiciones y corrientes musicales tanto públicas, como privadas, sacras, profanas, académicas y formativas.

Hacia las primeras décadas del siglo XIX se observan al menos cinco grandes vertientes que pueden ser identificadas, bien por el lugar donde se llevaron a cabo, o por los diferentes instrumentos o conformaciones instrumentales que las definen. Ellas son:

---

<sup>92</sup> Es el caso de Jose Ignacio Perdomo Escobar y Andrés Pardo Tovar, para mayores referencias véase la bibliografía y la introducción del presente trabajo.

<sup>93</sup> PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana, *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia Facultad de Ciencias Humanas, 2010. p. 11.

- La que giró alrededor de la música para piano y del instrumento mismo, comprendiendo compositores, intérpretes y espacios que hicieron del salón el lugar donde encontró su mayor visibilidad y relevancia.
- La que giró alrededor de la Banda civil y/o militar, comprendiendo directores, arreglistas, compositores, espacios y públicos, constituidos alrededor de la plaza pública como lugar de su mayor visibilidad.
- La del teatro musical, en estrecha relación con la música vocal, que incluye géneros como la ópera, la opereta, la zarzuela, la revista musical, el vaudeville y el espectáculo de variedades, donde la música vocal e instrumental alterna o acompaña con la acción dramática. El circo y el teatro es el lugar que la convoca y reúne actitudes como: atención visual concentrada en las tablas como único foco, compostura, silencio y quietud del cuerpo, que caracterizan el comportamiento de la denominada *sociedad espectadora*<sup>94</sup>, como actitudes complementarias que también la definen.
- La música de cámara de tradición europea caracterizada en conformaciones por lo general de la misma familia, que comprende la actividad de duetos, tríos y cuartetos con o sin presencia del piano. Esta corriente se establece con bastante cercanía con el espacio privado de las salas palaciegas durante los siglos XVII y XVIII, y la corriente musical representada por la presencia del piano durante el siglo XIX.
- La corriente musical representada por la orquesta, que en estrecha cercanía con la música de cámara, comprende conformaciones instrumentales que incluyen al menos un instrumento representante de la familia de cuerda frotada, viento madera, viento metal y percusión<sup>95</sup>. Su sostenimiento y promoción es responsabilidad de sociedades particulares de demarcado carácter civilizador y tienen en el teatro el lugar de su reconocimiento.

---

<sup>94</sup> FRANCO DÍEZ, Germán, *Mirando solo a la tierra de la sociedad parroquial a la sociedad espectadora: Cine en Medellín 1900-1930*. Bogotá, Universidad Javeriana, 2013. p. 23.

<sup>95</sup> Orchestra en: SADIE, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary Of Music and Musicians*, London. Mcmillan, 1980. V. 14 p. 679.

Aunque el análisis y descripción del devenir de cada una de dichas corrientes y su desarrollo durante los primeros siglos de su aparición, no son el objetivo específico de este trabajo, será necesario volver sobre ellas en el desenvolvimiento del mismo, con el objetivo de definir y caracterizar las relaciones que cada una de ellas estableció con funciones sociales, lugares, agentes y repertorios hermanados con la actividad de las orquestas de salón.

La orquesta, estandarizada hacia el siglo XVIII como conformación de al menos un representante de la familia de cuerda frotada, viento madera, viento metal y percusión, fue receptora en su transcurrir en el tiempo de la influencia de corrientes musicales presentes en ámbitos religiosos, privados y públicos que modificarán sus relaciones sociales y los lugares característicos de su actividad.

Es justamente en la Europa de fines del siglo XVIII, cuando la actividad musical, específicamente la musical instrumental no religiosa, comienza a descentralizarse poco a poco desde la corte y el palacio real, como centro mayoritario de su actividad, hacia el salón burgués y el teatro<sup>96</sup>.

Al adentrarse el siglo XIX ocurren ciertas variaciones en la conformación instrumental y en los lugares de desenvolvimiento de su función<sup>97</sup> como consecuencia de los cambios generados en su medio por procesos de industrialización producto de la revolución industrial. Durante este periodo su ejercicio comienza a ser conducido por connotaciones de gusto vehiculadas por la clase media que comienza a establecerse en los nacientes centros urbanos<sup>98</sup>, popularizando músicas fácilmente comprensibles, de duración media, con una línea melódica sobresaliente y una armonía acompañante simple y restringida<sup>99</sup>, que no necesita de exhaustiva preparación previa para su interpretación o escucha.

---

<sup>96</sup> SADIE, Stanley (Ed.), Op. cit, p. 680.

<sup>97</sup> *Ibíd.*

<sup>98</sup> Popular music, en: SADIE, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary Of Music and Musicians*, London. Mcmillan. 1980. V. 15 p. 87.

<sup>99</sup> SADIE, Stanley (Ed.), Op. cit, p. 680.

Es dentro de este contexto general que en estrecha relación con los usos domésticos de la música, se origina la orquesta de salón como una manifestación alternativa de la orquesta sostenida por sociedades filarmónicas. Su origen como agrupación se desliga de mezclas instrumentales originadas sobre el trío con piano, compuesto de violín, violonchelo y piano. A este conjunto base se le agregan instrumentos de viento metal, viento madera y percusión, constituyéndose con características propias en su actividad y alineación.

Definida organológicamente por un tamaño variable entre cinco a 12 ejecutantes, la orquesta de salón cuenta con la presencia de al menos un ejecutante, no solo de instrumentos de viento- metal, viento-madera y cuerda frotada, sino también por la presencia del piano o el violín como lugar desde donde se dirige el conjunto<sup>100</sup>. Instrumento este primero de donde quizá se desprenda su nombre, dado el protagonismo de éste dentro del salón doméstico, centro de gran parte de la actividad musical del siglo XIX<sup>101</sup>.

Su caracterización, también muchas veces definida por su constitución *ad hoc*, hace variar su conformación según la ocasión para la que se requiera su presencia. Distinguiéndose tres formaciones más o menos variables denominadas según los centros urbanos de su diversificación<sup>102</sup> :

- La alineación vienesa, que incluye dos violines, violonchelo o contrabajo, flauta, piano y percusión.
- La alineación berlinesa, la más ampliamente difundida, que incluye piano, dos violines, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, clarinete, cornetín, trombón y percusión.

---

<sup>100</sup> Salon Orchestra En: KUHN, Laura (Ed.), Baker's Student Encyclopedia of Music. New York, Schirmer Reference, 1999. Vol. 3, p.1564.

<sup>101</sup> CARREDANO, Consuelo y VICTORIA ELI (Eds.), Historia de la Música en España e Hispanoamérica: la música en hispanoamérica *en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010. p. 228 y sgtes.

<sup>102</sup> Salon Orchestra en: SHEPHERD, John; HORN, David; LAING, Dave, ET AL., *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Vol 2: *Individuals, Performing techniques, Personnel, Processes*, Bloomsbury Academic, 2003. p. 63.

- La alineación parisina que está constituida por piano, dos violines, violonchelo, contrabajo, flauta, clarinete, cornetín, trombón y percusión<sup>103</sup>.

Dichas alineaciones se convirtieron igualmente en sujeto de comercialización por parte de la industria editorial durante todo el siglo XIX, industria que encargada de publicar arreglos musicales de obras popularizadas en contacto con diferentes corrientes musicales, coadyuvó a la estandarización de formatos instrumentales<sup>104</sup> y a la conformación de un repertorio típico que comprende: versiones instrumentales de melodías vocales, como canciones populares y extractos de óperas, piezas de carácter, Potpourri<sup>105</sup>, Fantasías, Oberturas, y formas bailables como la Polka, el Gallop, el Vals, el Foxtrot y la Marcha<sup>106</sup>.

Propia del espacio doméstico, pero no confinada únicamente a dicho lugar, se registraron hacia finales del siglo XIX, más de doscientas orquestas de salón solo en Alemania<sup>107</sup>, cuya actividad se registra hacia la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX, en cafés, salones de baile, teatros de cine y hoteles<sup>108</sup>.

La presencia en este tipo de lugares relaciona estrechamente su actividad con el ejercicio del baile, la escucha pasiva y el entretenimiento, actividades que ya habían acompañado su función como parte de las veladas particulares en casas de habitación europeas desde

---

<sup>103</sup> KÖGLER, Karl, "Das Salon orchester: Entstehung, besetzung und repertoire", (la Orquesta de Salón: su origen, conformación instrumental y repertorio) En: Fürst Paul W. (Ed.), *Zur Situation der Musiker in Österreich : Referate der Musik-Symposien im Schloss Schlosshof 1989-1993*, Wien, Institut für Wiener Klangstil, 1994, p. 394.

<sup>104</sup> SHEPHERD, John; HORN, David, LAING, Dave ET AL., Op. cit. p. 63.

<sup>105</sup> Serie encadenada de trozos musicales unidas en una sola interpretación, ejecutadas sin ningún desarrollo de los temas musicales presentados. Potpourri, En: SCHOLLES, Percy A. (Ed), *Diccionario Oxford de la Música*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964. p.990.

<sup>106</sup> KÖGLER, Karl, Op. cit, p. 395.

<sup>107</sup> SHEPHERD, Jhon; HORN, David; LAING, Dave; ET AL. Op. cit. p. 63.

<sup>108</sup> KÖGLER, Karl, Op. cit, p. 395.

finales del siglo XVIII, traducidas durante el siglo XIX a comportamientos similares desplazados al espacio público<sup>109</sup>.

La orquesta de salón es capaz de interpretar su repertorio tanto en recitales como en bailes<sup>110</sup>, y aunque comparte su repertorio y conformación instrumental con otras orquestas, esta diversidad de su función la define fuertemente. Otras orquestas como la orquesta de baile, se encuentran confinadas únicamente al salón de baile o *Dance Hall* y su repertorio se refiere únicamente a piezas que susciten dicha actividad; así como las orquestas patrocinadas por sociedades musicales, que tienen en el teatro su lugar denominador y son ampliamente reconocidas como más formales<sup>111</sup>.

Nótese además que la finalidad de la actividad de las orquestas patrocinadas por sociedades musicales está claramente demarcada por una intención formativa. Su actividad conlleva una experiencia estética para su apreciación que incluye la mirada atenta dirigida al escenario, el cuerpo quieto (muchas veces sentado) y la boca en silencio, como acciones necesarias para su apreciación dentro del teatro. Conductas diametralmente opuestas a la conversación, el cotilleo y el movimiento del cuerpo con las cuales se acompaña el disfrute de la actividad de la orquesta de salón en los lugares públicos mencionados.

Estas características que hacen de la orquesta de salón capaz de proveer entretenimiento musical dentro y fuera del espacio doméstico; así como su presencia activa como elemento vivificador de las actividades sociales, le que permitió gozar de amplia difusión y promoción por fuera del ámbito europeo, extendiéndose su popularidad y existencia tanto en latinoamérica<sup>112</sup> como en el contexto local.

---

<sup>109</sup> Músicas de baile y canciones en las sociedades americanas del siglo XIX, En: CARREDANO, Consuelo y VICTORIA ELI, (eds), Op. cit. p. 101.

<sup>110</sup> SHEPHERD, Jhon; HORN, David; LAING, Dave; ET AL, Op. cit. p. 63.

<sup>111</sup> Forme di volgarizzazione musicale nel XIX secolo e fino alla prima guerra mondiale. En: POMPILIO, Angelo, y otros (Eds), *Atti Del XIV Congresso Della Società Internazionale Di Musicologia*, Turín, Edizioni di Torino, 1990. Vol I, p. 569.

<sup>112</sup> CARREDANO, Consuelo y VICTORIA ELI, (Eds), Op. cit. p. 101.

## VISIBILIDAD DE LA ORQUESTA EN EL CONTEXTO NACIONAL DURANTE EL SIGLO XIX

La actividad generada alrededor de la orquesta, así como su función comienza a definirse de manera general en el contexto nacional hacia las primeras décadas del siglo XIX. Cuando alrededor de los espacios privados se constituyen academias y espacios de socialización alrededor de la música, que en su progresiva institucionalización como reuniones sociales en casas de habitación, veladas, bailes y visitas al teatro, hacen visible dentro de la bibliografía existente, la aparición de orquestas de pocos ejecutantes, que interpretaban piezas tanto del género ligero como de los denominados "compositores clásicos"<sup>113</sup>.

En la capital y durante la primera mitad del siglo XIX, sobresalen figuras como Juan Antonio Velasco hijo (m.1859), José María Cancino (m. 1843), Mariano de la Hortúa, Nicolás Quevedo Rachadell (1803-1874), Eugenio Salas (1823-1853) y posteriormente Julio Quevedo Arvélo (1829-1869) y Andrés Martínez Montoya e Ismael Posada Posada (1863-1928); que ya bien sea como intérpretes o compositores, se encargan de dinamizar la actividad musical incluyendo interpretaciones tanto públicas como privadas de obras para una conformación instrumental denominada por las fuentes de la época como *orquesta*.

Esta denominación hace referencia a conjuntos que comparten bastante relación con tríos y cuartetos de cámara conformados por instrumentos de una sola familia, que con la compañía del piano, amenizaban veladas particulares y conmemoraciones patrióticas. Permitiendo establecer durante las primeras décadas del siglo XIX, en ciudades como la capital del país y la de la provincia de Antioquia, la corriente musical identificada por dicha conformación instrumental, como se verá a continuación.

A mediados del siglo XIX, una vez superada la inestabilidad administrativa que sucedió la terminación de la guerra de independencia, nuevas tendencias intelectuales comienzan a

---

<sup>113</sup> CAICEDO ROJAS, José, "Estado actual de la música en Bogotá," *El Semanario*, Bogotá: Imprenta de la luz, 1886. Nos. 5 y 6, p. 17.

definir ideologías políticas y tendencias artísticas<sup>114</sup>, lideradas por el proceso de modernización de las instituciones del estado representadas en parte por el gobierno liberal de José Hilario López (1849-1853). Es dentro de este contexto que nace la primera orquesta propiamente constituida visible en nuestra tradición musical.

Sostenida por una asociación de nacionales y extranjeros de la capital, se funda en 1846, bajo el nombre de "Orquesta de la Sociedad Filarmónica"<sup>115</sup>, un conjunto que perpetró su actividad hasta 1857. En su actividad a lo largo de sus casi diez años de existencia, logró en el contexto nacional el asentamiento formal de la orquesta como conformación instrumental. A través de su promoción, aunada al teatro como centro de su actividad, se constituyó uno de los dispositivos más efectivos para lograr difundir las intenciones formativas y civilizadoras<sup>116</sup> de sus abanderados.

Estas características hicieron posible establecer entre nosotros no solamente un conjunto de obras "favoritas", donde la obertura cumple un importantísimo papel<sup>117</sup>, sino también el establecimiento del concierto como acontecimiento social de repetición periódica, sobre la cual se establecerán una serie de connotaciones e imaginarios de clase social, género y gusto que permiten retratar fielmente el desenvolvimiento de la música durante dicho periodo.

Se suman igualmente a la presencia de dicha conformación instrumental, las orquestas conformadas por los estudiantes de las pequeñas academias musicales, tanto oficiales como

---

<sup>114</sup> MARTÍNEZ, Frédéric, *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845 - 1900*, Bogotá, Banco de la República, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001.

<sup>115</sup> DUQUE HYMAN, Ellie Anne, " La Sociedad Filarmónica o la vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX", *ENSAYOS* año 3, núm. 3, Vol. 1996 págs. 73-92.

<sup>116</sup> DUQUE HYMAN, Ellie Anne, "Reglamento de la Sociedad Filarmónica, presentación de un documento", *Ensayos*. Universidad Nacional de Colombia, Vol. IX fasc.9 p.223 - 266. 2004.

<sup>117</sup> Visible en la cantidad de programas reproducidos en la bibliografía citada: Ej. BERMÚDEZ, Egberto y DUQUE HYMAN, Ellie Anne, *Historia de la Música en Santafé y Bogotá: 1538-1938*, Fundación de Música, 2000. p. 101.

privadas que antecedieron la constitución de la Academia Nacional de Música en 1882<sup>118</sup>, así como la del mismo recinto dirigida en los primeros años del siglo XX por Guillermo Uribe Holguín, quien como director del Conservatorio, asume la dirección de la misma hasta 1935<sup>119</sup>.

La conformación de sociedades y academias, así como la institución de la reunión social, la visita y la velada musical como actividades regulares de la élite, terminaron por establecer la popularización e interpretación de formas y compositores tanto locales como extranjeros, así como el establecimiento de eventos que terminaron por perfilar gustos y comportamientos que definieron el devenir de la música durante gran parte del siglo XIX.

Igualmente se difundieron entre nosotros corrientes musicales de diversas latitudes, una de ellas especialmente, de origen alemán, se introduce hacia la década del 30 del siglo XIX, citándose desde su introducción como verdadera novedad<sup>120</sup>. La difusión de esta corriente musical entre nosotros, trajo consigo la popularización no solo de autores como Pleyel y Haydn<sup>121</sup>, cuya difusión ha sido ya suficientemente mencionada por la bibliografía previa, sino también la de compositores como Johann Strauss padre e hijo y Joseph Lanner (1801-1843), que con cierta contemporaneidad a su difusión en el territorio local<sup>122</sup>, gozaban de amplio reconocimiento en Europa como intérpretes, directores y arreglistas de música orquestal para baile en la Viena imperial<sup>123</sup>.

---

<sup>118</sup> RUIZ ORDUZ, Angélica, "Caracterización social de la academia de música bogotana. Una reconstrucción del proceso de institucionalización", *El artista*, Universidad Distrital F.J.C, 2008, Vol. 5, p. 40

<sup>119</sup> [http://www.facartes.unal.edu.co/compositores/html/0011\\_1.html](http://www.facartes.unal.edu.co/compositores/html/0011_1.html) (Consultado el 30 de Enero de 2014)

<sup>120</sup> CAICEDO ROJAS, José. Op. cit. p. 17.

<sup>121</sup> Mencionados en las fuentes de esta manera sin poder establecer con claridad si se trata de Michael (1737-1806) o Franz Joseph (1732-1809), ambos difundidos en diferentes épocas en el contexto nacional.

<sup>122</sup> Véanse el programa de mano de la Sociedad Filarmónica de Bogotá correspondiente al concierto ofrecido el 20 de Julio de 1849. CDM-Biblioteca Nacional

<sup>123</sup> PASTENE, Jerome, *Three-Quarter time: the life and music of the Strauss family of Vienna*. New York, Greenwood press, 1971. p. 109. Donde se hace referencia al éxito de Strauss como intérprete y

Los compositores mencionados dirigen pequeños conjuntos denominados localmente con el término *Salonorchester*, conformación orquestal promocionada además por una industria editorial bien cimentada en Francia, Alemania e Inglaterra dedicada a imprimir y comercializar arreglos para dicha conformación, cuyas partituras llegaron a través del intercambio comercial y los viajes de los músicos aficionados a latitudes como Colombia<sup>124</sup>.

La diseminación de otras corrientes musicales, de origen italiano, francés, alemán e inglés, presentes en parte del país; atestiguan igualmente la presencia de agrupaciones musicales de tipo orquestal. Ellas están caracterizadas en obras de autores como: Rossini, Mercadante, Spontini, Weber, Auber y otros menos conocidos pero igualmente relevantes como Bosisio y Joseph Labitsky (1802-1881)<sup>125</sup>. Representados en la mayoría de los casos por la interpretación de piezas de corta duración, extractadas de composiciones suyas de mayor longitud.

Estas pueden considerarse como las condiciones iniciales de la difusión en el suelo nacional de tendencias musicales, en relación con la orquesta como conformación instrumental, las cuales comenzarán a diseminarse entre nosotros con alguna regularidad, introduciéndose como parte de las prácticas sociales cotidianas asentadas entre las élites que habitan la capital de la república. En este proceso son de vital importancia costumbres como la asistencia a espectáculos públicos, las celebraciones de tipo religiosos, el baile y la reunión

---

director de la orquesta base del salón de baile *Zum bock* y de Lanner como director de la orquesta de baile del salón imperial.

<sup>124</sup> Existe igualmente gran número de obras de los compositores mencionados arregladas para pequeñas orquestas en diferentes centros de documentación del país. Una interesante colección en especial que tuvo a su disposición esta investigación, ubicada en la SPD-BLEV Eafit bajo la clasificación AR786.2B743, titulado: "Colección de valeses y cuadrillas del siglo XIX", reúne seis partituras impresas en París hacia 1860 con composiciones de los autores mencionados impresas y arregladas para: Piano, Violín I, Violín II, Cornetín y Flageolet, como ejemplo documental musical de la diseminación de dicho grupo de formas y compositores en el entorno nacional.

<sup>125</sup> Véase como ejemplo de ello el programa de mano de la Sociedad Filarmónica de Bogotá correspondiente el concierto ofrecido el 5 de Enero de 1847. CDM-Biblioteca Nacional. Así como: DUQUE, Ellie Anne " La Sociedad Filarmónica o la vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX", *ENSAYOS*, Año 3, No. 3, Vol. 1996. p. 75.

doméstica, donde diálogos entre influencias musicales sustentan y dan sentido a las costumbres que soportan las estructuras sociales.

En relación con la música instrumental comenzarán a hacerse visibles en parte del territorio nacional, formas musicales tan influyentes y determinantes como el vals<sup>126</sup>, cuya difusión, apropiación y aceptación, tanto en Latinoamérica como en el contexto local definirán una importante fracción del entramado social de la música durante lo que resta del siglo XIX<sup>127</sup>.

En este sentido existen notables ejemplos musicales de dicha relación, donde compositores locales, formados en la tradición musical europea, componen y apropian formas de origen foráneo en la localidad<sup>128</sup>. Permitiendo al ciudadano colombiano de élite del siglo XIX, ponerse a la altura de los modelos sociales europeos de conocimiento, cortesía y civilidad, a través de dispositivos que operan en las estructuras sociales a través de la música, como el comportamiento, el estatus y la clase social.

Cabe mencionar como ejemplo de esta relación entre la música para un conjunto denominado orquesta y prácticas sociales como el concierto, la celebración religiosa, el espectáculo público, el baile y la reunión doméstica, durante el siglo XIX; obras de compositores locales como Nicolás Quevedo Rachadell<sup>129</sup> escritas para conjuntos instrumentales que incluían, voces, violín, violonchelo, contrabajo, clarinete, pistón y trompa.

Destacan en este sentido obras de autores como Julio Quevedo Arvelo (1829-1896) e Ismael Posada Posada (1863-1928); quienes durante finales del siglo diecinueve y ya bien

---

<sup>126</sup> Para su diseminación durante el periodo en el territorio colombiano véase: DAVIDSON, Harry *Diccionario folclórico de Colombia: música instrumentos y danzas*, Bogotá, Banco de la República, 1970. Tomo III, p. 369, así como: DAVIDSON, Harry, "Diccionario...", Op. cit. p. 34 y ss.

<sup>127</sup> CARREDANO, Consuelo y VICTORIA ELI, (Eds), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica: la música en hispanoamérica en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010. p. 207.

<sup>128</sup> DUQUE HYMAN, Ellie Anne, *Nicolás Quevedo Rachadell: un músico de la independencia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011. p. 24.

<sup>129</sup> *Ibíd*, p. 86 y ss.

entrado el siglo veinte, seguían perpetuando formas seculares y profanas anteriormente afamadas como el vals, la polca y la contradanza en este mismo formato.

Dentro de este grupo de composiciones en gran medida asociadas con el baile, así como con celebraciones públicas de carácter oficial, cabe mencionar, según las partes instrumentales conservadas, las siguientes:

- "Página de Neiva"<sup>130</sup> de Ismael Posada Posada, para: flauta, pistón, piano, violín I, violín II y contrabajo.
- "Andante en Re menor: para ser ejecutado en la iglesia"<sup>131</sup>, de Julio Quevedo Arvélo, para: Flauta, dos clarinetes, dos cornos, tres violines, violoncello, y contrabajo
- "De un hijo el acento: himno con acompañamiento de orquesta"<sup>132</sup>, de Julio Quevedo Arvélo, para: flauta, pistón, violín, canto y contrabajo.
- "La Patria: 6ta. marcha en Sol para orquesta"<sup>133</sup>, de Julio Quevedo, para: dos flautas, dos clarinetes, dos cornos, dos pistones, dos trombones, tres violines, violonchelo y contrabajo.
- "Pastorella para piano y orquesta de salón"<sup>134</sup> de Julio Quevedo, para: Flauta, cuerdas y piano solo.
- "Eloísa: valeses" de Julio Quevedo, para: flautín, dos clarinetes, trompas, tres violines y contrabajo.
- "Jilma: polca en re mayor para orquesta"<sup>135</sup>, de Julio Quevedo, para: flautín clarinete, flageolette, fagot, corno, pistón, violín, contrabajo y percusión.

---

<sup>130</sup>Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional, signatura: M1687.C6 CMPC CAR 18/68

<sup>131</sup> CDM, Biblioteca Nacional, signatura: M1045 .Q13/AN

<sup>132</sup>CDM, Biblioteca Nacional, signatura: M1688 .C6 .Q13/H5/DE

<sup>133</sup> CDM, Biblioteca Nacional, signatura: M1046 .Q13 M27/PA

<sup>134</sup> CDM, Biblioteca Nacional, signatura: M1350 Q 13 PA

<sup>135</sup> A pesar de la alusión a la orquesta en el título de la obra, no fue posible por parte de esta investigación el acceso al ejemplar que se cita. Mencionado aquí gracias a la amabilidad de la profesora Ellie Anne Duque. Archivo musical, Casa Museo Quevedo Zornoza de Zipaquirá, signatura: 141.

- "Recuerdos de Ubaqué: vales"<sup>136</sup>, del mismo compositor para: violines, viola, violonchelo, contrabajo, flautín, clarinetes en Do, fagot, cornos, pistón en La y timbales.

Obras escritas para orquestas de no más de 15 ejecutantes y cuya interpretación se relaciona con espectáculos públicos y veladas particulares con alusiones al baile, en el caso de la polca, el gallop, la pastorella y el vals; representarán parte de las costumbres compositivas que se extenderán entre nuestros músicos a lo largo de todo el siglo XIX.

Sobresalen además hacia las últimas décadas del siglo agrupaciones orquestales por fuera de los espacios de formación, como la dirigida por Jorge W. Price hacia 1879, con los ex miembros de la Orquesta de la Sociedad Filarmónica<sup>137</sup>. Así como la Orquesta dirigida por Rafael Riaño, que actuó en las instalaciones del "Bolívar Skating Rink" en Bogotá hacia 1890 interpretando oberturas, valeses, gallop y potpurri. Aires que serán característicos dentro del repertorio orquestal durante la época, como se verá más adelante.

---

<sup>136</sup> CDM, Biblioteca Nacional, signatura: M1049 .Q13 .V2/MI

<sup>137</sup> BARRIGA, Martha, "Educadores musicales en Bogotá de fines de siglo XIX y principios del XX", *El Artista*, Número 7, Diciembre de 2010. p. 220.

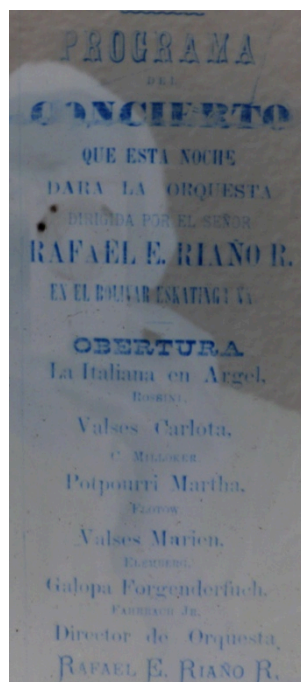


Fig. 1. Orquesta de Rafael Riaño en las instalaciones del Bolívar Skating Rink. El Salón, órgano del Bolívar Skating Rink, Bogotá, Julio 27 de 1890. p. 6.

Otro ejemplo de la presencia de la orquesta por fuera de espacios de formación durante el siglo XIX, ocurre en 1891 y lo constituye un caso ricamente documentado<sup>138</sup>: la composición de un grupo de valsos para orquesta titulado "las brisas del Funza" por parte del intelectual, compositor y hombre público Jorge Pombo Ayerbe (1857-1912)<sup>139</sup>, compuestos con ocasión del baile convocado por lo más granado de la élite juvenil bogotana en el Palacio de la Carrera.

En la reconstrucción documental de su puesta en escena es evidente la estrecha relación existente a finales del siglo XIX, entre la música compuesta para conjunto instrumental y el ritual social de la reunión, la visita y el baile. En ella es posible resaltar tres factores importantes: 1) la apropiación de formas musicales de origen foráneo por parte de los compositores del contexto local 2) la manera en que el baile y la reunión social como práctica común, controvierten o refuerzan el comportamiento cívico y moral. 3) la manera

<sup>138</sup> DUQUE HYMAN, Ellie Anne, "ECOS DE UN BAILE", *ENSAYOS*, Vol. 5, No.1, 2001, 127 - 140.

<sup>139</sup> ORTEGA RICAURTE, Daniel. *Genio y figura de Jorge Pombo Ayerbe*, Editorial Kelly, 1958.

como este tipo de composiciones aunadas a la importancia social del evento que las convoca, constituye un fecundo territorio para la creación y ejecución musical.

#### **BREVE MENCIÓN DEL DEVENIR DE LA ORQUESTA DE SALÓN DURANTE EL SIGLO XX EN EL CONTEXTO NACIONAL.**

La llegada del siglo XX significó para este tipo de agrupaciones una independización parcial de su sostenimiento por parte de sociedades de carácter civilizatorio, así como una diversificación tanto en los lugares de su actividad, número de ejecutantes, disposición instrumental y repertorio. Estos cambios reforzaron la relación de su actividad como parte de la vida cotidiana.

Aunque las solas condiciones de los cambios mencionados constituirían en sí un análisis independiente, por fuera de los objetivos específicos del presente trabajo. Se mencionarán aquí algunos casos específicos con la intención de ilustrar brevemente el devenir general de dicha conformación durante las primeras décadas del siglo XX. Todo con el objetivo de ilustrar más claramente su devenir en el contexto local.

Varias de estas agrupaciones se publicitan con el nombre de "orquestas" desde las primeras décadas del siglo. Su actividad se registra en ciudades como Cali, Pereira, Bogotá, Medellín y Barranquilla, asociándose a los espacios de formación y de entretenimiento. Estas últimas, conformadas por fuera de los espacios de formación, son las que interesan particularmente a este trabajo.

Estas agrupaciones que actúan bajo la denominación general de "orquestas", agregan a su conformación hacia mediados de la década del veinte, instrumentos de cuerda pulsada como el banjo, la bandola y la guitarra; de viento como el saxofón y de percusión como la batería, instrumentos que a la vez se asimilaban ya como propios de corrientes musicales

extranjeras recién venidas, tales como la representada por el Jazz-Band<sup>140</sup>; o de corrientes extranjeras arraigadas en la tradición local, como la Banda militar<sup>141</sup> y la Estudiantina<sup>142</sup>.

En la capital se publicitan ampliamente la actividad de orquestas asociadas a lugares públicos de entretenimiento que amenizan veladas en hoteles, salones, teatros y clubes. Como ocurrió con las presentaciones en el teatro municipal de la "Orquesta Santa Cecilia" y en el Salón Olympia de una orquesta denominada "Orquesta Conti"<sup>143</sup>, dirigida por Manuel Conti (m.1914), quien ya se desempeñaba como director de orquesta desde finales del siglo<sup>144</sup>. Así como las orquestas cuya actividad se desarrolló en el Hotel Regina, fundado en 1921 sobre el costado oriental de la Tercera Calle Real, como reconocido sitio de reunión y alojamiento de extranjeros notables, que ofrecía diversiones musicales como parte de sus reputados servicios<sup>145</sup>.



Fig. 2. Orquesta en el Hotel Regina. Mundo al Día, Bogotá, Año I No. 89, 30 abril de 1924 p. 4.

---

<sup>140</sup> Salon Orchestra en: SHEPHERD, Jhon; HORN, David; LAING, Dave, ET. AL, *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Vol 2: *Individuals, Performing techniques, Personnel, Processes*, Bloomsbury Academic, 2003. p. 61.

<sup>141</sup> *Ibíd*, p. 62.

<sup>142</sup> RENDÓN MARÍN, Héctor, *De liras a cuerdas: una historia social de la música a través de las Estudiantinas. Medellín, 1940-1980*, Medellín, Universidad Nacional sede Medellín, 2009. p. 32.

<sup>143</sup> DUARTE NEIRA, Jesús, "Guillermo Uribe Holguín el visionario pedagogo", *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, Vol. 37, No. 53, 2000, p. 46.

<sup>144</sup> Véase la presentación de la cantante "Castellani" que fue acompañada por la orquesta dirigida por Manuel Conti, En: *El Salón, órgano del Bolívar Skating Rink*, Bogotá, Agosto 3 de 1890. p. 15.

<sup>145</sup> ZENNELLA ADARME, Gina María y LÓPEZ MACÍAS, Isabel, *Bogotá nuevos lugares de encuentro (1894-1930)*, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2008. p. 26.



Fig. 3. Mención del estreno del Fox Trot titulado "Souvenirs" de Jerónimo Velasco, estrenado por la Orquesta de la Unión Musical, en las instalaciones del Hotel Regina.

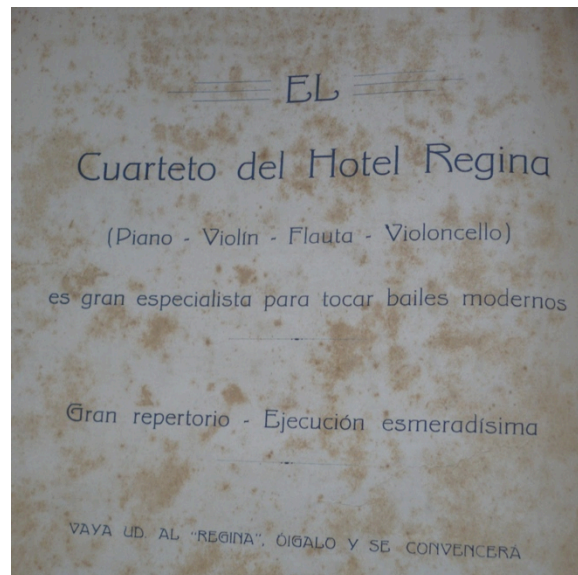


Fig. 4. Aviso publicitario del cuarteto del Hotel Regina, publicado al reverso de la partitura de "La Reina del Carnaval, opereta del maestro Juan Auli" F. López S. Editor, Bogotá. Ca.1921. SPD-BLEV.

El conjunto denominado en la imagen anterior, "Cuarteto del Hotel Regina", puede ser asimilado a la orquesta de salón, ya que a pesar de denominarse cuarteto, se nombra así de

manera arbitraria, por tratarse simplemente de una reunión de cuatro ejecutantes, ya que no coincide con el formato tradicional del cuarteto de cuerdas conformado por: dos violines, viola y cello. Su alineación incluye instrumentos típicos de la orquesta de salón como el piano, la flauta, el violín y el violoncello.

Otras menciones documentales hablan de orquestas en la capital promovidas y dirigidas por compositores particulares como es el caso de la "Orquesta del Repertorio Latinoamericano", a la que se le dedica un extenso aparte en el capítulo cuatro, la "Orquesta Metropolitana"<sup>146</sup> dirigida por Anastasio Bolívar Quiñones (1895-1949), la "Orquesta Colón" dirigida por este último en compañía de Federico Corrales, y la orquesta dirigida por Jerónimo Velasco.



Fig. 5. Orquesta dirigida por Jerónimo Velasco.  
Anuncio publicado al reverso de la partitura de la composición titulada "Valerio Grato" del mismo autor, publicada por M. Ronderos, Bogotá, Ca. 1920. SPD-BLEV Eafit.

---

<sup>146</sup> DUARTE NEIRA, Jesús, Op. cit, p. 46.

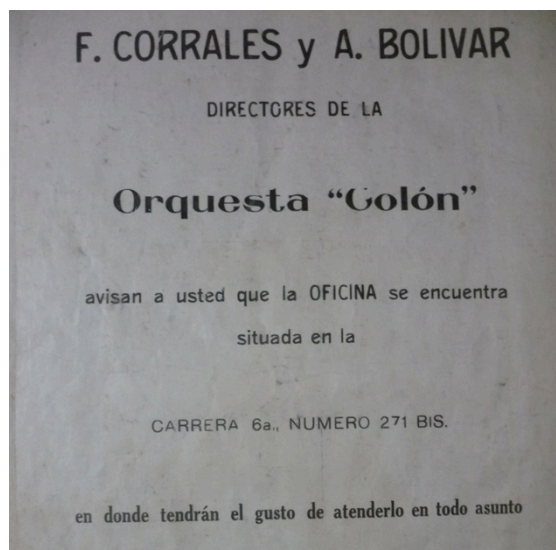


Fig. 6. Anuncio de la "Orquesta Colón" dirigida conjuntamente por Federico Corrales y Anastasio Bolívar, publicado al reverso de la partitura titulada "De ayer a hoy", impresa por Juan Casís, Ca. 1919. Colección particular del autor.



Fig. 7. Anuncio de la "Orquesta Metropolitana" dirigida por Anastasio Bolívar. Colección particular Carlos Echeverri Arias, Medellín.

Las imágenes anteriores además de ilustrar la existencia en algunos lugares públicos de la capital de orquestas de salón, muestran como la industria de impresión y comercialización de partituras sirvió también como plataforma para promocionar los servicios de las orquestas que posiblemente ejecutaban este mismo repertorio.

Otra de las orquestas que sobresale dentro del panorama capitalino durante los primeros años del siglo XX, es la "Orquesta Unión Musical", cuya actividad bajo la dirección de Jerónimo Velasco, se registra ya desde 1913, momento en el que se realizan las grabaciones discográficas para la RCA Víctor que resultarán pioneras en el territorio nacional<sup>147</sup>. Constituida por escritura pública en Febrero de 1915, la orquesta reunió los profesionales más reconocidos del ramo<sup>148</sup> y fue dirigida durante su larga vida por personajes como Jerónimo Velasco, Daniel Zamudio (1885-1952) Carlos Nicosia hacia 1916, César A. Nieto hacia 1923<sup>149</sup> y Jesús Ventura Laguna hacia 1935<sup>150</sup>.



Fig. 8. Orquesta "Unión Musical"<sup>151</sup>.

---

<sup>147</sup> Citada según la relación de las 122 piezas grabadas en el equipo portátil de la RCA Víctor en Bogotá en 1913, que con sus pormenores se encuentra descrita en: ECHEVERRÍ ARIAS, Carlos, *Colombia: presencia de la industria fonográfica 1879-1990*, Medellín. p. 120. Inédito.

<sup>148</sup> POSADA CALLEJAS, Jorge (Ed.), *Libro Azul De Colombia*, J.J. Little & Ives Company, Nueva York, 1918. p. 419.

<sup>149</sup> Boletín Cultural del Banco de la República, Bogotá, Vol. 37 No. 53, p. 49.

<sup>150</sup> BERMÚDEZ, Egberto y DUQUE HYMAN, Ellie Anne, *Historia de la Música en Santafé y Bogotá: 1538-1938*, Fundación de Música, 2000. p. 97.

<sup>151</sup> POSADA CALLEJAS, Jorge, Op. cit, p. 419.

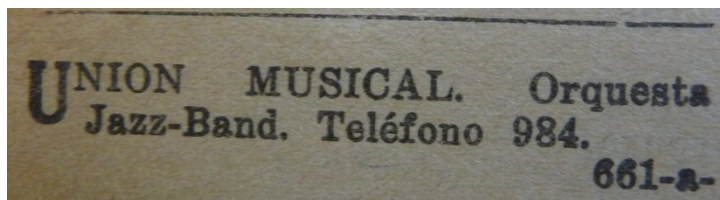


Fig. 9. Unión Musical, Orquesta, Jazz Band. Mundo al Día, Ca. 1924. Número en mal estado de conservación consultado en la SPD-BLEV.

Según la información de la imagen anterior, donde bajo el nombre de "Unión Musical" se ofrecen los servicios un Jazz Band o una Orquesta con el mismo nombre. Es posible conjeturar que posiblemente los miembros de dicha orquesta se organizaban según diferentes conformaciones organológicas de acuerdo con los requerimientos de la ocasión.

En relación con los diálogos y asimilaciones que la orquesta de salón adoptó en su conformación organológica con agrupaciones como la banda militar y el Jazz Band, existen menciones que denominan indistintamente orquestas y Jazz Band en interpretaciones de repertorios compartidos por ambas agrupaciones.

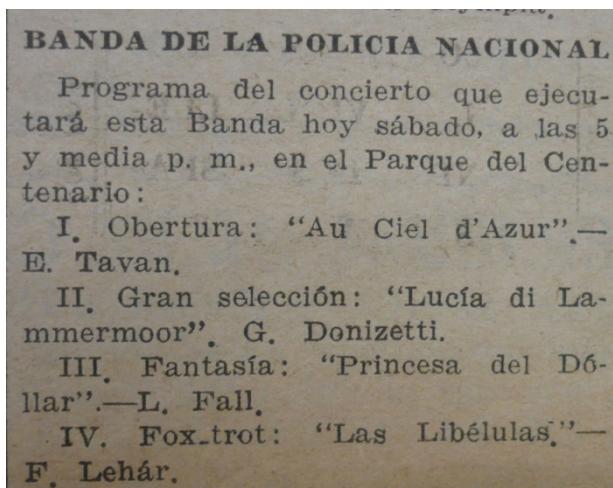


Fig. 10. Programa de la Banda de la Policía Nacional de Bogotá donde sobresale la interpretación de un Fox Trot, también presente desde el siglo XIX como característico de la Orquesta de Salón<sup>152</sup>. Mundo al Día, Año IV, No. 965. Abril 10 de 1927. p. 37

<sup>152</sup> Véase la nota 13 de este mismo aparte.

La siguiente fotografía (Fig. 11), ilustra el Jazz-Band que bajo la dirección de Anastasio Bolívar, amenizó la velada acontecida en el Anglo American Club en Febrero de 1924. En ella es posible detectar la presencia de instrumentos como el contrabajo, de larga tradición orquestal y el banjo de recién introducción en el contexto nacional. Es notoria la presencia de un miembro de la agrupación vestido de uniforme militar, que por su indumentaria podría suponerse que se trata de un miembro de la banda, administrada en aquel entonces por el departamento de policía de la misma ciudad. Los anteriores son elementos que dan muestra de las fusiones que viejas y nuevas conformaciones organológicas sufrieron en el país durante las décadas sucesivas.



Fig. 11.

Jazz Band dirigida por Anastasio Bolívar.

Fotografiada el día de su presentación en el Anglo American Club. Mundo al Día, Año I No. 23, Febrero 7 de 1924. p. 1.



Fig.12. Jazz Band Boada. Mundo al Día, Año IV, No. 974, Abril 22 de 1927. p. 11.

La fotografía anterior está acompañada de un comentario al pie que reza:

"Grupo de artista que componen el Jazz-band Boada, cuyo director, Ernesto Boada, después de viajar por Estados Unidos durante varios años, ha venido a fundar en esta ciudad una **orquesta** (subrayado del autor) cuyo conjunto interpreta de manera inconfundible a sus similares de la nación americana, por lo cual es el grupo preferido hoy por la alta sociedad de Bogotá. El Jazz-band Boada puede ser llamado al Hotel Continental por medio de los teléfonos número 14-10 y 28-33".

Nótese dentro de la conformación la presencia igualmente de la flauta, el piano, el clarinete y el cornetín, característicos de la orquesta de salón. Así como la denominación de dicha conformación instrumental con el nombre de *orquesta*, hecho que posiblemente obedezca al reconocimiento general que ya para el momento tenía esta conformación, lo que permite denominar así a cualquier otra alineación que ocupara las funciones propias de su actividad.

Quizá a ello obedezca el uso indistinto de la denominación "Jazz Band" y "orquesta" para hablar de una misma agrupación.

En otras regiones del país como Cali, se registran igualmente menciones a orquestas por dentro y fuera de los espacios de formación, como la "Orquesta Unión Musical" de Cali, dirigida por Hernando Sinisterra Gómez (1893-1958) donde actuó ocasionalmente como violonchelista Julio Valencia Belmonte, padre de Antonio María Valencia (1902-1952)<sup>153</sup>. Así como las orquestas que según Zapata Cuéncar, dirigieron con el nombre de "Orquesta Payán" en la misma ciudad Agustín Payán padre (ca.1869-1933) y su hijo Agustín Payán Arboleda (1890-1969)<sup>154</sup>.



Fig. 13. Orquesta "Unión Musical" de Cali, cerca a 1923.  
Dirigida por Hernando Sinisterra Gómez, e integrada por Enrique Umaña (1870- 1948), Alfonso Borrero Sinisterra (1885-1965), Ramon Pulgarín, Modesto Salazar, Ernesto Panesso.  
Crédito: Secretaria de Cultura y Turismo-Gobierno del Valle del Cauca.

<sup>153</sup> GÓMEZ-VIGNES, Mario, *Imagen y Obra de Antonio María Valencia, Vol. I*, Cali, Corporación para la cultura, María Isabel Caicedo, 1991. p. 4.

<sup>154</sup> ZAPATA CUENCAR, Heriberto, *Compositores Vallecaucanos*, Medellín, Granamerica, 1968. p. 79.



Fig. 14. Orquesta "Unión Musical" de Cali, en 1924.  
 Crédito: Secretaria de Cultura y Turismo-Gobierno del Valle del Cauca.



Fig. 15. fotografía de la "Orquesta Payán"<sup>155</sup>.  
 Dirigida por Agustín Payán en el violín, e integrada por Antonio José Jiménez (1907-1939) al piano, Francisco Tofiño (1886- 1933) en el contrabajo, y Jesús Tofiño en la flauta. Nótese además la similaridad del conjunto con la del descrito "Cuarteto del Hotel Regina" de Bogotá.

<sup>155</sup> ZAPATA CUENCAR, Heriberto, Op. cit, p. 40.

En otras ciudades como Barranquilla, es posible también rastrear la actividad de este tipo de orquestas durante las primeras décadas del siglo XX, en lugares como Hoteles, Clubes, Cines y Cafés. Cabe mencionar entre las más sobresalientes la orquesta integrada por once miembros nacionales y los cuatro italianos Pedro Biava (1902-1972), Alfredo Squarcetta (m. 1942), Alvaro Baccilieri (m. 1944), Turi Marino y Venanzio Brunetti, contratados desde Roma por Francisco Di Domenico para conformar la orquesta que amenizaría las producciones cinematográficas proyectadas por su firma cinematográfica en el Teatro Colombia de la misma ciudad, hacia 1926<sup>156</sup>.



**Gran Hotel**  
**RITZ**  
BARRANQUILLA — COLOMBIA

Edificio especial con servicio sanitario, ventilación natural, abanicos eléctricos, teléfono, baños, water-closet y demás confort en todas las habitaciones.  
Está situado en el centro de la ciudad, cerca al Club Barranquilla y al Teatro Cisneros.  
Para comodidad de sus clientes, tiene dos lujosos salones, Biblioteca y BAR surtido con los más finos licores.

**COCINA CUIDADOSA Y ESPECIAL**  
a cargo de un cocinero francés, que ha trabajado en el Casino de Monte Carlo y el Hotel Ritz de París.

ORQUESTA LOS JUEVES Y DOMINGOS en las horas de comida.

Apartamentos desde \$ 6.00 hasta \$ 12.00 diarios.  
W. AROCHA E.  
Dirección telegráfica: RITZ.—BARRANQUILLA.

Fig. 16. Orquesta actuando en el Hotel Ritz de Barranquilla cerca a 1924.  
Mundo al Día, compilación de ediciones sabatinas, SPD-BLEV.

<sup>156</sup> NIETO IBAÑEZ, José, *Nostalgias del Cine en Barranquilla: del Cine Astor al Teatro Amazonas(1943-1949)*, Barranquilla, J. Nieto, 2011. Tomo II, p. 215.



# BAR AMERICANO

## BARRANQUILLA

Fig. 17. Fotografía del Bar Americano de Barranquilla ca. 1920.  
Nótese en la esquina superior izquierda la plataforma especialmente dispuesta para la orquesta  
detrás del mostrador.

Foto. Archivo personal Carlos Echeverri Arias, Medellín.

En otras regiones como Bucaramanga, existen menciones de orquestas como la "Orquesta Aida" dirigida por Luis María Carvajal Prada e integrada por Roberto Castellanos Reyes (1911-1995), Jesús María Pinzón, Santos A. López, Juan Guerrero Agueda, Espíritu Santo Becerra, Luis María Peña, Teodomiro Lindarte, Adonai González, Victor Julio Rivas. La cual actúa hacia la década del treinta en clubes y sitios de reunión de la élite santandereana<sup>157</sup>.

---

<sup>157</sup> ZAPATA CUENCAR, Heriberto, *Compositores Colombianos*, Medellín, Carpel, 1962. p. 230.



Fig. 18. "Orquesta Aida". Fotografía colección Carlos Echeverri Arias, Medellín.

La fundación hacia finales de la década del veinte de la primera emisora radial institucional del país, la HJN en 1929<sup>158</sup>, junto con la creación de otras emisoras pioneras en Barranquilla y la capital, constituyen hechos que significan la aparición de nuevos lugares receptores de la actividad de las orquestas diseminadas por fuera de los lugares tradicionales de formación.

La proyección de la actividad musical a través de aparatos de reproducción mecánica del sonido, posibilitó su diseminación a un público cada vez más numeroso. Su presencia antes caracterizada en los salones domésticos, academias y luego en los espacios públicos de encuentro y socialización, como los hoteles, clubes y cafés; se dirige hacia los centros de difusión radial como lugares de recepción de la actividad musical en vivo con fines políticos y comerciales<sup>159</sup>.

---

<sup>158</sup> TÉLLEZ BLANCO, Hernando, *Cincuenta años de Radiodifusión Colombiana*, Medellín, Bedout, 1974. p. 19.

<sup>159</sup> SAMMARTINO, Federico, "Benjamin y la radiodifusión radiofónica de la música popular", *ENSAYOS : Historia y teoría del arte*, Universidad Nacional / Instituto Caro y Cuervo, 2008. Vol. 14 No. 14, p. 138.

Sobresalen en estos contextos la "Orquesta Suramerica" dirigida, primero por Ismael Posada y luego por el ya mencionado Alfredo Squarcetta, que integrada entre otros por Miguel Uribe García en el violonchelo, Gino Politi en la flauta, Antonio Uribe en el violín, José C. Martínez en el clarinete, Israel Becerra, contrabajo, José Antonio Muñoz, violín y Zoilo Nieto<sup>160</sup>, se presentaba en la HJN<sup>161</sup>.

Otra, la "Orquesta Bogotá", dirigida por Julio C. Hernández, e integrada por Miguel Uribe García en el violonchelo, Alejandro Tobar (ca.1907-1975), Zoilo Nieto, Luis Figueroa y Antonio Uribe, que hacía parte del elenco de la emisora "La Voz de la Víctor" hacia la década del treinta<sup>162</sup>. Así como la "Orquesta Garavito" integrada por Milcíades Garavito Sierra (director), padre de Milcíades Garavito Wheeler (1901-1953) quien interpretaba la Flauta, junto a sus hermanos Julio en el Contrabajo, Herberto en la trompeta y Alfonso en el violín, cuyas ejecuciones musicales fueron difundidas por la misma emisora hacia 1930<sup>163</sup>.



Fig. 19.  
"Orquesta Bogotá" en los estudios de la emisora "La Voz de la Víctor".  
*Ondas: Radiorevista*, Año II, No. 18, Noviembre de 1939. p. 6.

---

<sup>160</sup> Según comunicación personal de Carlos Echeverri Arias.

<sup>161</sup> VIZCAÍNO GUTIÉRREZ, Milcíades, *Universidad y medios masivos: del estado de bienestar al mercado*, Bogotá, Universidad Cooperativa de Colombia, 2006. p. 326.

<sup>162</sup> *Ondas: Radiorevista*, Año II, No. 18, Noviembre de 1939. p. 6.

<sup>163</sup> *Ondas: Radiorevista*, Año II, No. 13, Junio de 1939. p. 6.



Fig. 20. "Orquesta Garavito".  
*Ondas: Radiorevista*. Año II, No. 13, Junio de 1939. p. 6.

Se registran también la presencia en centros de radiodifusión de agrupaciones como la "Orquesta Belalcázar" que actuaba en la emisora "La Voz de Colombia" de la ciudad de Cali, y la "Orquesta de la Voz Amiga" que dirigida por Agustín Payán Arboleda, actuaba en la emisora "La Voz Amiga" de la ciudad de Pereira.



Fig. 21.  
"Orquesta Belalcázar".  
*Micro*, Diciembre 21 de 1940, p. 11.



Fig. 22.  
"Orquesta de la Voz Amiga".  
*Micro*, Año I, No. 42, Diciembre 17 de 1940, p. 33.

Se observa según lo anterior la manera como la actividad de la orquesta dentro de lugares tanto públicos como privados, donde se llevan a cabo actividades cotidianas, convoca usos y costumbres establecidos como modelo civilidad desde el siglo XIX, que serán adoptados por la élite comercial de la época posterior.

El traslado de estas costumbres durante el siglo XX a los lugares públicos de encuentro y socialización y posteriormente a las emisoras radiales, afianza a través de una divulgación cada vez más masiva de la actividad de estas orquestas, el lugar de esta agrupación como elemento fundamental de las actividades que definen las estructuras sociales de encuentro, socialización y entretenimiento.

Las menciones anteriores ilustran brevemente el lugar y la función de la orquesta en presentaciones educativas, teatrales, bailes y reuniones sociales, durante gran parte del siglo XIX y XX por fuera del contexto local. A continuación se describirán sus condiciones particulares dentro de la ciudad de Medellín durante los siglos XIX y XX.

## VISIBILIDAD DE LA ORQUESTA EN EL CONTEXTO LOCAL HASTA FINALES DEL SIGLO XIX

De manera similar a su ocurrencia en otros lugares del país, comienzan a hacerse evidentes durante las primeras décadas del siglo XIX, en el contexto local de la ciudad de Medellín, la actividad de agrupaciones instrumentales similares a las mencionadas en apartes anteriores.

La actividad musical de la región fue impulsada por la presencia de extranjeros, veladas musicales, la realización periódica de espectáculos escénico-musicales, la fundación de academias y la conformación de sociedades musicales<sup>164</sup>. Para mediados del siglo XIX se contaba con una banda militar activa<sup>165</sup>, la cual representaba la actividad musical en celebraciones públicas de orden civil y militar. En el espacio privado en cambio, la actividad musical estaba representada mayoritariamente por el piano, ya introducido en la ciudad hacia 1825<sup>166</sup>. Estas condiciones son suficientemente diversas para constituir un medio propicio para el cultivo de la práctica musical en la ciudad.

Menciones vagas a conjuntos musicales denominados "orquestas" sobresalen como acompañantes de la actividad teatral de la ciudad hacia 1840, estas agrupaciones se encargan de amenizar bailes u acompañar tonadillas u extractos de óperas<sup>167</sup> en el Teatro principal de la ciudad construido hacia finales de la década del 30, por iniciativa de Pedro Uribe Restrepo<sup>168</sup>. En este sentido la información aportada por Alejandro Morales ubica la orquesta como acompañante de las presentaciones escénico-musicales de la ciudad desde 1860<sup>169</sup>.

---

<sup>164</sup> GÓNIMA, Eladio, *Apuntes para la historia del teatro de Medellín y Vejece*, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín. 2009. p. 154.

<sup>165</sup> RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luis Carlos, *Músicas para una región y una ciudad: Antioquia y Medellín 1810-1865, aproximación a algunos momentos y personajes*, Medellín, Instituto para el Desarrollo de Antioquia IDEA, 2007. p. 32.

<sup>166</sup> *Ibid*, p. 66

<sup>167</sup> GÓNIMA, Eladio, Op. Cit. p. 32.

<sup>168</sup> *Ibid*, p. 21.

<sup>169</sup> MORALES VÉLEZ, Alejandro, *Zarzuela, Opereta y Ópera en Medellín: Compañías, obras, teatros y artistas*. Medellín, Universidad EAFIT, 2012.

Se debe, según las primeras menciones documentales recopiladas, la fundación de la primera orquesta individual e institucionalizada en la ciudad de Medellín al ciudadano escocés Edward Gregory Mc Pherson (ca.1790-ca.1876). Llegado a Colombia como director de la Banda militar adjunta a la legación británica, y asentado en la ciudad hacia finales de 1837, decide conformar bajo su iniciativa una incipiente academia musical adjunta a una reunión de adinerados comerciantes interesados en impulsar el arte musical, que decidió denominarse "Sociedad Filarmónica". Dicha sociedad apadrinó una agrupación instrumental denominada "Orquesta de la Sociedad" conformada por un piano, flautas, violines, bajo y fagot<sup>170</sup>, a la que se le asignó hacia 1840<sup>171</sup> la tarea de amenizar veladas musicales y bailes en casas de habitación de la élite comercial de la época.

En esta agrupación, llamada indistintamente en las fuentes como Banda<sup>172</sup> u Orquesta<sup>173</sup>, sobresale la presencia de instrumentos como el violín y el piano, poco frecuentes en la conformación de la banda militar, por lo que se asume aquí como una orquesta similar a las descritas anteriormente. Dos autores, Gónima y Zapata Cuencar la denominan indistintamente como "Banda", lo que quizá obedezca al mayor protagonismo que durante la época tenían las bandas militares tanto en los ámbitos públicos como privados, permitiendo denominar "Banda" a cualquier agrupación que interpretase música instrumental, más cuando su director y líder era reconocido como miembro de la banda de la legación británica.

La separación de esta denominación tras una precisión obligada de orden organológico, permite identificar dos corrientes musicales vivificadoras de la actividad musical en el

---

<sup>170</sup> RESTREPO URIBE, Jorge, *Medellín: su origen, progreso y desarrollo*, Medellín, Servigráficas. 1981, p. 519.

<sup>171</sup> GÓNIMA, Eladio, Op. cit. p. 96.

<sup>172</sup> *Ibid* y ZAPATA CUENCAR, Heriberto, *Historia de la Banda de Medellín*, Medellín, Granamerica, 1971. p. 7.

<sup>173</sup> GÓNIMA, Eladio, Op. cit. p. 519 y LLERAS DE LA FUENTE, Carlos. *Sin engañosa cortesía*, Bogotá, Planeta, 2003. p. 63.

contexto local: la representada por la Banda militar y la de la Orquesta, que llevaron a cabo su actividad con extrema cercanía.

Otra sociedad del mismo nombre, impulsada igualmente por un extranjero, asimilaría una orquesta a la actividad de las ya existentes en la ciudad durante la época. Esta sociedad fue fundada por el polifacético alemán Emilio Herbrugger Wheling (1808-1894), antiguo miembro de la ópera Italiana de New York, quién se asienta temporalmente en la ciudad hacia 1849 ofreciendo sus servicios como daguerrotipista y profesor de música<sup>174</sup>.

La actividad del alemán en la región se basó principalmente en introducir e impulsar a través de dicha sociedad, repertorio vocal alrededor del cual se conformaría una orquesta conformada por 25 músicos<sup>175</sup> que interpreta obras similares a las interpretadas por sus contemporáneas capitalinas. La actividad de esta orquesta diseminará el entrono local pequeñas formas instrumentales como el valse y la polka, extractos de óperas italianas de compositores como Rossini y Donizetti y piezas de compositores que gozaban igualmente de profusa difusión en otros lugares del país como Auber y Labitsky<sup>176</sup>, mostrando cierta homogeneidad con los repertorios anteriormente reseñados.

Años después hacia la década del setenta, según mención del mismo Zapata Cuéncar, se registra la actividad de una orquesta denominada "la Filarmónica" dirigida por Daniel Salazar Velásquez (1840-1912) que contaba con los siguientes intérpretes y conformación:

José Antonio Gaviria: Flauta

Henrique Gaviria: Violín 1

Enrique Uribe: Violín 2

Germán Posada: Flauta

Emiliano Navarro: Violín 2

Pedro Mesa: Clarinete

---

<sup>174</sup> RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luis Carlos, Op. cit. p. 130.

<sup>175</sup> *Ibíd*, p. 133.

<sup>176</sup> *Ibíd*, pp. 135 y 144.

Manuel Botero: Contrabajo

Justo Pastor Gallo Restrepo: Violonchelo

Samuel Uribe: Piano

Daniel Salazar Velásquez: Dirección y Piano

Esta orquesta estuvo encargada además de amenizar reuniones sociales, como el suntuoso baile ofrecido por Carlos Coriolano Amador en su casa de habitación en Octubre de 1881<sup>177</sup>, así como de la realización de giras por ciudades del oriente de la capital como Rionegro<sup>178</sup>.

Integrantes de dicha agrupación como Justo Pastor Gallo Restrepo era reconocido en las últimas décadas del siglo como introductor de instrumentos musicales y partituras<sup>179</sup>. Músicos como Henrique Gaviria I, Samuel Uribe Uribe y Germán Posada Berrío, continuarán siendo protagonistas de la escena musical de la ciudad a lo largo del siglo siguiente.

Existe igualmente una breve mención extractada de comentarios de prensa, que reproducen los programas y las impresiones de las presentaciones musicales de una orquesta apadrinada igualmente por una sociedad denominada "Sociedad Musical de Medellín"<sup>180</sup>. La actividad de dicha sociedad se desenvuelve hacia la última década del siglo, convoca algunos de los intérpretes anteriormente mencionados en ejecuciones de extractos instrumentales de marchas y oberturas operáticas, tandas de valeses, pequeños duetos instrumentales y versiones vocales con acompañamiento instrumental de óperas italianas y obras de compositores de la talla de Émile Waldteufel (1837-1915) cuya influencia marcará gustos y tendencias musicales a lo largo de lo que resta del siglo<sup>181</sup>.

---

<sup>177</sup> RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luis Carlos, Op cit, p. 153.

<sup>178</sup> ZAPATA CUENCAR, Heriberto y MARISCAL, Ricardo, *La Canción en Colombia*. No.2, p. 11.

<sup>179</sup> *El Espectador*, N° 208-209. p. 492. Medellín, Noviembre 16 de 1892.

<sup>180</sup> *El Espectador*, N° 132. p.135. Medellín, Septiembre 25 de 1891.

<sup>181</sup> BERMÚDEZ, Egberto, "Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de 'Pelón y Marín' (1908) y su contexto", *Ensayos: historia y teoría del arte*, Vol. 17, 2010, p. 10.

Se encuentra igualmente una mención documental que data de 1899<sup>182</sup> que registra la presentación (seguramente no la única) de una orquesta llamada del "Círculo Musical". Conjunto posiblemente apadrinado por una sociedad del mismo nombre, que actuó durante la ceremonia celebrada a beneficio del artista yarumaleño Francisco Antonio Cano (1865-1935), presidida por Carlos E. Restrepo (1867-1937), Pedro Nel Ospina (1858-1927) y los miembros del consejo de la ciudad representados por Carlos A. Molina Vélez y Camilo Botero Guerra (1853-1942). El programa que convocó la velada alternó obras para orquesta y canto con acompañamiento instrumental, en el siguiente orden:

- Obertura de "Franchonette" de Louis Clapisson (1809-1866), por la orquesta
- Romanza de "Paul y Virginie" de Victor Massé(1822-1884), canto por la Srta Alicia Amador acompañada por Gonzalo Vidal
- Valses "Arc en Ciel" de Waldteufel, por la Orquesta
- Valses "Lira Caucana" de Gonzalo Vidal, por la Orquesta
- "Delirio de Lucia"<sup>183</sup>, selección de Lucia de Lammermoor de Donizetti, canto de la Srta Alicia Amador con acompañamiento de Orquesta
- Recitación de José Velasquez García acompañada al piano por Gonzalo Vidal
- "4ta Mazurka" de Benjamín Godard (1849-1895), por la Orquesta.
- "Crepuscular" romanza de Gonzalo Vidal, canto Alicia Amador acompañada al piano del autor.
- "Vals"<sup>184</sup> de Waldteufel por la Orquesta.

La Orquesta, dirigida por Jesús Arriola, quien a la vez era el encargado de realizar los arreglos interpretados por la misma durante la ocasión, convocó la presencia de músicos de amplio reconocimiento en el entorno local mencionados anteriormente como Henrique Gaviria I, y Germán Posada y Gonzalo Vidal. Haciendo visible una vez más en la escena

---

<sup>182</sup> *El Cascabel*, Año I, Serie VII, No.74. p. 2. Medellín, Mayo 17 de 1899.

<sup>183</sup> Comúnmente conocida como "Escena de la locura", este aparte comprende las arias: "Il dolce suono", "Ardon gli incensi" y la cabaletta "Spargi d'amaro pianto". Según la información de la fuente no es posible establecer con claridad si se interpretó una o el conjunto de arias que componen la totalidad de la escena.

<sup>184</sup> No se especifica esta vez en la fuente el nombre del vals ejecutado.

musical de la ciudad, autores ampliamente difundidos por la industria musical editorial del siglo XIX, como el ya mencionado Waldteufel, Benjamín Godard y Louis Clapison.

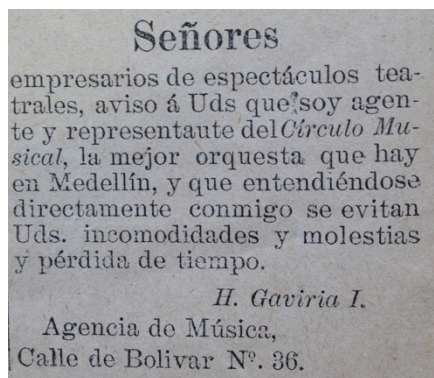


Fig. 23. Henrique Gaviria I, se publicita como representante de la Orquesta del "Circulo Musical".<sup>185</sup>

Existe una mención en el mismo diario, importante a la hora de establecer relaciones entre conjunto instrumentales, repertorios y tradiciones musicales de cuerda pulsada en los entornos en proceso de urbanización, que registra la actuación alterna de una orquesta, posiblemente la del "Círculo Musical", durante la presentación de la *Lira Colombiana* dirigida por Pedro Morales Pino (1863-1926) en la ciudad de Medellín en Febrero de 1899. El programa<sup>186</sup> incluyó oberturas, valeses, romanzas y polkas, interpretados alternativamente por ambas agrupaciones y pasillos composición de Morales Pino interpretados por la *Lira*.

Estas, junto con otras menciones documentales que abundan en la literatura de la época<sup>187</sup>, sitúan la orquesta en lugares como la escuela, el teatro y la iglesia, ubicándola así dentro del entramado social como parte de actividades propias del espacio público, privado, sacro y religioso. Ejemplo de ello lo constituye la orquesta anexa a la Academia de Música de Santa Cecilia, que compuesta por profesores y alumnos destacados, servía como práctica a

---

<sup>185</sup> *El Cascabel*, Año I, Serie I, No.11. p. 4. Medellín, Febrero 14 de 1899.

<sup>186</sup> *El Cascabel*, Año I, Serie I, No. 74. s/p. Medellín, 4 de febrero de 1899.

<sup>187</sup> Véase: "Un Concierto y un *Dilettante*" En: BOTERO GUERRA, Camilo. *Brochazos*. Medellín. Tipografía Central. 1897. p.49 y "Gran baile del Club de la Varita", *Ibid*, p. 67.

los estudiantes de instrumento del mismo recinto, a la vez se encargaba de amenizar las veladas estudiantiles de la misma institución fundada en 1888<sup>188</sup>.

Dentro del teatro y como acompañante de la acción dramática, se registran igualmente la presencia de orquestas sobresalientes algunas veces por su precariedad<sup>189</sup>. En otros lugares como la iglesia, conjuntos compuestos por dos violines, Flauta, Violoncello y Contrabajo, acompañaban un coro mixto durante las celebraciones litúrgicas de importancia<sup>190</sup>. De esta manera se dibuja brevemente el panorama general de su presencia en el contexto local durante el siglo XIX, estableciendo formas particulares que serán fundamentales durante el análisis de su posterior desenvolvimiento durante el siglo XX.

---

<sup>188</sup> VELÁSQUEZ OSPINA, Juan Fernando, *Los rostros de Euterpe: la música en Medellín por medio del análisis de periódicos y revistas (1886-1903)*, tesis para optar al título de Magíster en Musicología Histórica, Medellín, Departamento de Música Universidad EAFIT, 2011. p. 35.

<sup>189</sup> *La Organización*, Año I, Serie 5, No. 434. p. 2. Medellín, Mayo de 1904. Citado en: VELÁSQUEZ OSPINA, Juan Fernando. Op. cit. p. 143.

<sup>190</sup> *El Cascabel*, Año I, Serie I, No. 74. s/p. Medellín 4 de febrero de 1899. Citado en: VELÁSQUEZ OSPINA, Juan Fernando. Op. cit. p. 155.

## Capítulo II

### Visibilidad de la Orquesta de salón durante el siglo XX: consideraciones contextuales

El presente capítulo se centra en describir las características más relevantes del marco cronológico escogido, para notar sus condiciones particulares en la localidad y estudiar el diálogo entre dichos cambios y la actividad musical a través de la orquesta de salón. En él se ubicarán los lugares de su existencia, su relación con imaginarios de época al que se adhieren en su ejercicio, así como las costumbres sociales que sustentan su actividad en lugares públicos como privados.

La actividad de la orquesta de salón, rastreable a lo largo de la segunda década del siglo XX, la ubica dentro de un contexto general que coincide con el culmen de un proceso de cambios iniciado desde las dos últimas décadas del siglo XIX. El transcurso de estas dos últimas décadas significó para el país la introducción de su economía, basada mayoritariamente en una economía de explotación agrícola, a modelos de desarrollo capitalista. Introducción que delinearé el tránsito progresivo de una sociedad mayoritariamente rural a una sociedad que comienza a organizarse alrededor de los nacientes centros urbanos.

Las condiciones particulares de dichos cambios, asentados de manera parcial y suficientemente descritos por la historia socio-económica del país<sup>191</sup>, permiten sin embargo detectar sus factores caracterizadores en el notable incremento de la producción y comercialización de materias primas como el café y el petróleo, que aunado a un periodo de relativa paz y estabilidad política, trajo consigo cambios en todos los estadios de su desarrollo, caracterizando así, el denominado periodo de industrialización<sup>192</sup>.

---

<sup>191</sup> URIBE CELIS, Carlos, *Los años veinte en Colombia: Ideología y Cultura*, Bogotá, Aurora, 1985. p. 96.

<sup>192</sup> MAYOR MORA, Alberto, "Historia de la Industria Colombiana: 1886-1930". En: *Nueva Historia de Colombia*, Bogotá, Editorial Planeta, 1989. p. 313.

Los tranvías, el ferrocarril, las aeronaves, los automóviles, los acueductos, la luz eléctrica, el teléfono, los gramófonos y demás objetos de la modernización, comenzarán a hacerse cada vez más comunes como dotación de las actividades diarias. Su presencia sobre los entornos urbanos traerá consigo cambios a nivel material y físico donde aflorarán subjetividades que soportaron su diseminación y permanencia<sup>193</sup>, posibilitando así el asentamiento de nuevas maneras de ver, oír y percibir el entorno.

Entre las condiciones específicas de dicho proceso, sobresalen:

- la introducción de nuevas fuerzas productivas de carácter mecánico, que produjeron la división de la actividad de trabajo, acentuando aún más la relación entre trabajadores y patrones.
- La disminución de la carga del trabajo físico, humano y animal, producto de la introducción de nuevas fuerzas productivas que posibilitarán nuevos espacios para la inversión del tiempo por fuera de la actividad de trabajo.
- La aparición de nacientes centros urbanos, poblados por migraciones del campo a la ciudad en donde se establecerá la actividad fabril.
- El asentamiento de una porción de la población, de mayoría obrera y libre, cuyo esfuerzo productivo era remunerado, gozando así de un moderado pero progresivo poder adquisitivo.
- La apertura de nuevas redes de transporte, el equipamiento de redes de servicios públicos y la construcción de nuevas infraestructuras.

Estas condiciones, que junto con un mayor protagonismo del espacio público producto del tránsito a éste desde el espacio privado, se irán afianzando gracias a las políticas gubernamentales dirigidas a promover el fortalecimiento de la clase burguesa y el crecimiento de centros urbanos; lugares donde la clase comercial afianzará su posicionamiento progresivo dentro del tejido social, definiendo constantes del proceso de industrialización.

---

<sup>193</sup> CASTRO-GÓMEZ, Santiago, *Tejidos oníricos: movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá, 1910-1930*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2009. p. 11.

Los cambios físicos del medio se adaptan a iniciativas al servicio de la acumulación de capital<sup>194</sup>. Grupos sociales emergentes comenzarán a reunirse alrededor de los nacientes centros urbanos, compartiendo la condición de ser familias o personas individuales que después de largas jornadas de trabajo y buena fortuna logran reunir un capital que les otorga reconocimiento<sup>195</sup>.

Esta clase social ascenderá a un nuevo lugar de posicionamiento frente a la clase tradicional que detenta el poder político y/o económico. Convirtiéndose en portadora de una significativa fuerza de cambio que suple la falta de tradición aristocrática, con riqueza<sup>196</sup>. La clase burguesa mediante el ejercicio del poder otorgado por la acumulación de capital, está en la necesidad de publicitar y exteriorizar dicho poder económico. Esta necesidad la ubica dentro de la sociedad como un ente dinamizador de las tensiones sociales y económicas que caracterizan el entorno urbano, perfilando rasgos de la denominada *ciudad burguesa*<sup>197</sup>.

El establecimiento de los nacientes centros urbanos y la ubicación alrededor de ellos de los centros de producción, produjo no solo la modificación del espacio físico sino también la transformación de su sociedad<sup>198</sup>. El asentamiento de una nueva clase trabajadora comienza a modificar el hasta el momento rígido sistema de relaciones sociales, introduciendo un nuevo estilo de vida de tendencia cosmopolita y universalizante<sup>199</sup>, opuesto a las formas provincianas de vida asentadas en la periferia de los marcos urbanos.

---

<sup>194</sup> KALMANOVITZ, Salomón, "Los orígenes de la industrialización en Colombia (1890-1929)", *Cuadernos de Economía*, Universidad Nacional de Colombia, 1983, Vol. 5, No. 5, p. 80.

<sup>195</sup> Lo que Veblen llama *respetabilidad pecuniaria*. VEBLEN, Thorstein y HERRERO Vicente (Trad), *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de cultura económica, 2002. p. 216.

<sup>196</sup> ANDERSON, Nels, *Sociología de la comunidad urbana: una perspectiva mundial*, México D.F., Fondo De Cultura Económica, 1993. p. 62.

<sup>197</sup> ROMERO, José Luís, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1999. p. 321.

<sup>198</sup> BOTERO HERRERA, Fernando, *La Industrialización en Antioquia: Génesis y Consolidación, 1900-1930*, Medellín, Centro de Investigaciones Económicas, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Antioquia, 1984. p. 16.

<sup>199</sup> ROMERO, José Luís, Op. Cit. p. 346.

Estas capas emergentes de la sociedad, centralizadas alrededor de los centros de desarrollo industrial, establecen nuevas maneras de denominar moralmente el tiempo de trabajo, reglamentando el tiempo de actividad y el tiempo de ocio a través de adaptaciones que modifican también sus hábitos de consumo<sup>200</sup>. Hábitos dirigidos ahora no sólo a satisfacer las necesidades básicas, satisfechas en parte por la producción interna, sino incrementando la necesidad de satisfacer un demarcado interés por el consumo de bienes de carácter suntuoso<sup>201</sup>.

Esta necesidad de consumo en estrecha relación con las formas de publicidad tanto individuales como colectivas muy asociados el progreso como ideal de la modernidad y la con la moda como dispositivo de distinción social<sup>202</sup>; será el lugar donde la música y el baile encontrarán un territorio que le permitirá desenvolverse como parte esencial de los espacios de inversión del tiempo libre y de entretenimiento, ubicándose como factores determinantes de dicha distinción<sup>203</sup>.

La segunda década del siglo XX, se inauguró con el ascenso de un nuevo gobierno, el de Pedro Nel Ospina, cuya llegada al poder en 1922, lo caracterizó como continuador de las políticas conservadoras iniciadas por el general Rafael Reyes. Su perfil de ingeniero adinerado, propietario de tierras e industrias de tradición familiar, caracterizaron la figura de un administrador próspero y seguro que se encargaría, no sin fuertes oposiciones sustentadas en el impacto emocional producido por la pérdida de Panamá en 1903, de

---

<sup>200</sup> MAYOR MORA, Alberto, *Ética, trabajo y productividad en Antioquia: una interpretación sociológica sobre la influencia de la Escuela Nacional de Minas en la vida, costumbres e industrialización regionales*, Bogotá, Tercer Mundo, 1984. p. 11.

<sup>201</sup> KALMANOVITZ, Salomón, *Op. cit.* p. 86.

<sup>202</sup> FRANCO DÍEZ, Germán, *Mirando solo la tierra: cine y sociedad espectadora en Medellín 1900-1930*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013. p. 76.

<sup>203</sup> ARCHILA NEIRA, Mauricio, *Intimidad y sociabilidad en los sectores obreros durante la primera mitad del siglo XX*, En: BORJA GÓMEZ, Jaime, RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Pablo (Eds), *Historia de la vida privada en Colombia*, Tomo II: los signos de la intimidad, el largo siglo XX, Bogotá, Taurus, 2011. p. 151.

afianzar las relaciones comerciales con Norteamérica, futuro principal receptor de las materias primas producidas en Colombia<sup>204</sup>.

Los Estados Unidos será además el responsable de inyectar un porcentaje bien significativo de capital al país en forma de préstamos e indemnizaciones por el ferrocarril de Panamá, a la vez que se le encargará a sus conciudadanos reorganizar el sector financiero nacional para adaptarlo a la administración del capital recién adquirido. De esta manera se inaugura un periodo de extrema liquidez e inversión que afianzaría una fe ciega en la idea de progreso y donde se convertirá a la sociedad norteamericana como modelo ideal de sociedad industrializada.<sup>205</sup>

Durante el gobierno sucesivo de Miguel Abadía Méndez, el dinero que fluía hacia Colombia de los Estado Unidos se convirtió en la principal fuente de financiación de las obras públicas del país<sup>206</sup>. Sin embargo, los prestamos provenientes de Norteamérica dejarían de fluir hacia 1929 a causa de la crisis del norte, factor que sumado al decaimiento generalizado del precio mundial del café, terminó por golpear fuertemente la economía generando una crisis económica que acabaría con la ilusión de enriquecimiento progresivo del estado y con la fe ciega en las capacidades económicas de los Estados Unidos para catapultar el desarrollo del país<sup>207</sup>. Estas condiciones marcan el final del periodo de hegemonía conservadora que había dirigido el país durante casi treinta años.

Las condiciones económicas y sociales del proceso de industrialización del país se propagaron, desde finales del siglo XIX, hacia la región antioqueña. Esta región estaba poblada en gran proporción por grupos sociales con amplia movilidad física que constituían una masa poblacional homogénea y libre de relaciones servidumbre, las cuales se

---

<sup>204</sup> RANDALL, Stephen James, *La diplomacia de la modernización: relaciones colombo-norteamericanas 1920-1940*, Bogotá, Biblioteca Banco Popular, 1989. p. 20.

<sup>205</sup> URIBE CELIS, Carlos, Op. cit, p. 96. y PÖPPEL, Hubert, *Tradición y modernidad en Colombia: corrientes poéticas en los años veinte*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2000. p. 8.

<sup>206</sup> RANDALL, Stephen James, Op. cit. p. 66.

<sup>207</sup> *Ibíd*, p. 73.

organizarían alrededor de pequeñas unidades de producción dotadas de intensas vinculaciones mercantiles<sup>208</sup>.

La producción y exportación de materias primas sirvió como motor fundamental para la modernización e industrialización del país. Sus réditos permitieron el asentamiento en la región de factorías semi artesanales, pequeñas industrias mecanizadas, establecimientos manufactureros y fabriles establecidos con tecnología importada, que fueron cubriendo las necesidades de consumo de esta población<sup>209</sup>.

Estas condiciones fueron perfilando la ciudad de Medellín como un importante centro de desarrollo industrial y comercial, que entrado el siglo XX la harán sobresalir frente a ciudades que dentro de la misma región habían gozado en el pasado de la misma reputación, como Sonsón, Zaragoza, Puerto Berrío, Manizales o Rionegro.

---

<sup>208</sup> KALMANOVITZ, Salomón, Op. cit, p. 81.

<sup>209</sup> CAMPUZANO HOYOS, Jairo Andrés, *La industria, un escenario de la modernización, albores del siglo XX en Medellín*. En MORALES ÁLVAREZ, Victor, GARCIA ESTRADA, Rodrigo de J, PATIÑO MILLAN, Beatriz, (Eds), *Modernizadores, Instituciones y Prácticas Modernas Antioquia, siglos XVIII al XX*, Medellín. Grupo de Historia Social, Universidad de Antioquia Facultad de Ciencias Sociales, 2008. p. 129.

## VISIBILIDAD DE LA ORQUESTA DE SALÓN EN LA LOCALIDAD DURANTE EL SIGLO XX

La antes conocida como "Villa", testigo ahora de su transformación en ciudad, hizo parte de la activa dinámica musical de la región desde épocas anteriores. La ciudad de Medellín recibió la llegada del siglo XX con algo más de 60.000 habitantes que comenzarían a multiplicarse a un ritmo vertiginoso, presentado índices de crecimiento del 118.5 % entre 1905 y 1928<sup>210</sup>.

La vida cotidiana obedecía a rígidas leyes gobernadas en gran medida por la institución religiosa. La población ocupaba un territorio caracterizado por construcciones en tapia, accesibles a lomo de mula, lámparas de petróleo, calles empedradas y quebradas sin canalizar que comenzarán a ser reemplazados por fábricas, academias, vías bien delineadas, sistemas de alcantarillado, tranvías y tendidos de luz eléctrica.

Estos cambios permitieron extender el tiempo de actividad a las horas de la noche, modificando los hábitos de ocio y la manera tradicional de habitar el espacio público<sup>211</sup>. Aumentó el número de lugares como clubes, cantinas, cafés y salones<sup>212</sup> que acogerían en la ciudad un público afanoso por adaptarse a dichos cambios, cediendo ante la imposición social de "ser moderno"; que como lo expresa Castro Gómez:

"[...] era entonces la consigna propagada por los avisos publicitarios de la época. Moderno en las formas de sentir, bailar, deleitarse, transitar las calles, habitar los espacios, vestirse [...] modernos y veloces en contraste con la "antigua" forma colonial y republicana de ser en el mundo, que era necesario dejar atrás [...]"<sup>213</sup>

Los habitantes de los nacientes centros urbanos se convirtieron en testigos de dos procesos simultáneos: uno de carácter físico caracterizado en los cambios del paisaje urbano, que

---

<sup>210</sup> VILLEGAS GÓMEZ, Hernán Darío, *la Formación Social del Proletariado Antioqueño*, Medellín, Concejo de Medellín, 1990. p. 37.

<sup>211</sup> CASTRO-GÓMEZ, Santiago, Op. cit. p. 78.

<sup>212</sup> PAYNE, Constantine Alexander, "Crecimiento y cambio social en Medellín 1900-1930", *Estudio Sociales* Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales FAES, Sept 1986. Vol. 1. No. 1, p. 171.

<sup>213</sup> CASTRO GÓMEZ, Santiago, Op. cit. p. 213.

encontraría su culmen en los movimientos de planeación urbana o *City Planning*; y otro de carácter inmaterial determinado por los procesos civilizatorios dirigidos a regular el comportamiento dentro de los centros urbanos recién delineados<sup>214</sup>.

Estos impulsos dedicados a normalizar el desaforado impulso a mostrarse como "moderno", se divulgan promovidos por la oficialidad desde diferentes frentes como el estrado y el púlpito, caracterizando su accionar, en el caso particular de la ciudad de Medellín, en las funciones de la Sociedad de Mejoras Públicas, fundada en 1899.

La vida comenzó a definirse de manera cada vez más clara entre el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio<sup>215</sup>. Este primero comprendía el tiempo dedicado a actividades materialmente productivas como labores en las factorías, negocios o el intercambio comercial; delimitándose en su desarrollo por un estricto régimen moral. Allí se mezclaba la devoción a la actividad laboral con la devoción a la fábrica como templo de la ocupación productiva, estableciendo una orientación ética no religiosa, que aunque guardaba estrechas relaciones con los valores promovidos por la iglesia, significaba cierta secularización de la moral trasladada ahora desde la fe hasta el esfuerzo físico y su recompensa<sup>216</sup>.

La práctica musical gozó de un lugar determinante como parte de las actividades en las que se disipaba el tiempo libre. Hasta la promulgación del decreto 895 de 1934 que definía ocho horas de sueño, ocho de estudio o trabajo y ocho de tiempo libre, el tiempo dedicado a actividades recreativas se invertía indistintamente en actividades de dos tipos: uno religioso que comprendía asistencia a eucaristías y procesiones; y otro de índole recreativo o familiar que se invertía en actividades como paseos, caminatas, visitas domésticas, asistencia a espectáculos teatrales, bailes, baños en los afluentes cercanos, actividades deportivas y reuniones en lugares públicos como: teatros, clubes deportivos y sociales, bares, cantinas y

---

<sup>214</sup> *Ibíd*, p.121.

<sup>215</sup> CASTRO GÓMEZ, Santiago, Op. cit. p.228.

<sup>216</sup> MAYOR MORA, ALBERTO, *Ética, trabajo y productividad en Antioquia: una interpretación sociológica sobre la influencia de la Escuela Nacional de Minas en la vida, costumbres e industrialización regionales*, Bogotá, Tercer Mundo, 1984. p. 252.

café<sup>217</sup>, lugares centralizadores además de la actividad juvenil por fuera de los espacios de formación<sup>218</sup>.

La música durante la época hacía presencia dentro del panorama cotidiano de la ciudad incluyéndola como parte de las procesiones y celebraciones litúrgicas de importancia, así como haciéndola objeto de instrucción en academias particulares y espacios oficiales de formación artística como la Escuela de Música Santa Cecilia fundada en 1888 y el Instituto de Bellas Artes inaugurado el 1 de Febrero de 1911<sup>219</sup>.

En los espacios privados la actividad musical giraba alrededor del piano como vehículo de importantes connotaciones de clase social y género<sup>220</sup>. La música también estaba presente en la ciudad como parte de las celebraciones civiles donde sobresalía la presencia de la Banda Departamental<sup>221</sup>. En otros lugares como el teatro, receptor de la actividad músico-dramática, la música convocaba la presencia de compañías locales y extranjeras<sup>222</sup>. Expresiones a las que se les suma la presencia de la orquesta de salón en el espacio público, y se complementan con la actividad de liras, estudiantinas y duetos<sup>223</sup> que hicieron de la canción popular su vehículo de reconocimiento.

---

<sup>217</sup> REYES CÁRDENAS, Catalina, *Aspectos de la vida social y cotidiana de Medellín 1890-1930*, Bogotá, Colcultura, 1996. p. 35.

<sup>218</sup> *Ibid*, p. 267.

<sup>219</sup> BEDOYA CÉSPEDES, Libardo, *Bellas Artes: Historia del Instituto de Bellas Artes*, Medellín, Gares, 1975. p. 4.

<sup>220</sup> VELÁSQUEZ OSPINA, Juan Fernando, *Los rostros de Euterpe: la música en Medellín por medio del análisis de periódicos y revistas (1886-1903)*, tesis para optar al título de Magíster en Musicología Histórica, Medellín, Departamento de Música Universidad EAFIT, 2011. p. 70.

<sup>221</sup> ALVAREZ GARCÍA, Amparo, *De la Banda Departamental a la Banda del Conservatorio de la Universidad de Antioquia*, tesis para optar al título de Magister en Musicología Histórica, Medellín, Escuela de Ciencias y Humanidades, Universidad Eafit, 2012. p. 16.

<sup>222</sup> MORALES, Alejandro, *Zarzuela, Opereta y Ópera en Medellín, 1864-2009*, Medellín, Universidad EAFIT, 20120. p. 6.

<sup>223</sup> RESTREPO DUQUE, Hernán, *Lo que cuentan las canciones; cronicón musical*, Bogotá, Tercer Mundo, 1971. p. 187.



Fig. 24. Teatro Bolívar. Ca. 1919.  
Fotografía Anónima. Biblioteca Pública Piloto para América Latina. Medellín.

El Teatro Bolívar reabierto en 1919 reformado a todo lujo, estaba construido sobre los terrenos del viejo teatro el Coliseo fundado hacia 1836. Su existencia se caracterizó por reunir espectáculos de demarcado carácter de élite, a pesar de poseer amplísimas ubicaciones para las demás clases sociales. El recinto reunió en sus instalaciones principalmente presentaciones de tipo teatral y cinematográfico, siendo también receptor de la actividad orquestal que acompañaba dichas presentaciones.



Fig. 25. Escenario interior del Circo-Teatro España inaugurado en 1909.  
Fotografía Gonzalo Escovar. Biblioteca Pública Piloto para América Latina. Medellín.

El Circo-Teatro España se inauguró en 1910, convirtiéndose en el receptor de presentaciones musicales eminentemente más diversas. Su arquitectura a cielo abierto, su amplio aforo y el bajo precio de sus entradas, sirvieron para congregar allí público espectador de corridas de toros y entretenimiento de arena, proyecciones cinematográficas, representaciones teatrales, circenses y deportivas, de las que la música también hizo parte.



Fig. 26. Club Unión, sobre la Carrera Junín. Ca. 1920.  
Fotografía de Manuel Antonio Lalinde.  
Biblioteca Pública Piloto para América Latina. Medellín.

El aumento de la población y la creciente demanda de la clase trabajadora por tiempo y lugares para invertir el tiempo libre, permitió la multiplicación de los sitios para el entretenimiento. En estos lugares se invertían las horas de ocio, que como actividad eminentemente urbana<sup>224</sup>, se denomina en oposición al tiempo de trabajo y productividad; ya que mientras se labora para generar ingresos, la inversión del tiempo libre, al menos en los lugares mencionados, implica gastos de algún tipo.

---

<sup>224</sup> WRIGHT MILLS, Charles, *La élite del Poder*, México D.F., Fondo De Cultura Económica, 1957. p. 389.

Este gasto de dinero en tanto gesto de reconocimiento social, afirma Mills que:

"[...] constituye un medio para alcanzar diversos fines sociales, con dicho gasto de dinero se busca prestigio social y autoestimación. Las actividades ociosas que se vuelven populares tienen una buena oportunidad de constituirse en objeto de consumo y comercialización."<sup>225</sup>

El gasto de dinero con fines de distinción y prestigio definirá actitudes que se esparcirán sobre los miembros de las clases en ascenso, las cuales adaptarán estos valores de manera progresiva, volviéndolos parte de su vida cotidiana. Se acude a los lugares públicos de entretenimiento con el objeto de publicitarse, de ser reconocido por los otros como en sintonía con los cambios que traen consigo los tiempos modernos.

Esta manera de integrar el consumo y la publicidad por parte de los habitantes de los entornos urbanos estará unida al afán de novedad consecuencia de la implantación de la idea de progreso, así como a una renovada lectura del espacio público<sup>226</sup>. Estas actitudes definirán poderosamente la relación de los individuos con la práctica musical sustentando una buena parte de las manifestaciones musicales de la época.

Los factores enumerados se reúnen alrededor del ejercicio del baile como práctica social. Su ejercicio ya de larga tradición en nuestro medio, sustentó la actividad musical en los lugares mencionados. El baile, con el cuerpo<sup>227</sup> como centro de su ocurrencia, constituye entonces un importante elemento participativo de la música, y su práctica constituye igualmente un importante dispositivo de publicidad, reconocimiento social y experiencia de ciudadanía<sup>228</sup>.

---

<sup>225</sup> WRIGHT MILLS, Charles, Op.cit. p. 112.

<sup>226</sup> CASTRO GÓMEZ, Santiago, Op. cit. p. 92.

<sup>227</sup> ESPINAL PEREZ, Cruz Elena y RAMIREZ BROUCHOUD, Maria Fernanda, *Cuerpos y Controles: formas de regulación civil discursos y prácticas en Medellín 1948-1952*, Informe de Investigación. Medellín, Universidad EAFIT, 2002. p. 232.

<sup>228</sup> DELGADO RUIZ, Manuel, *Disoluciones urbanas: procesos identitarios y espacio público*, Medellín, Universidad de Antioquia y Facultad de ciencias humanas y económicas de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, 2002. p. 119.

El baile en su puesta en escena tiene el poder de trasgredir en ocasiones el orden social. Piénsese en individuos que deben comportarse según un rígido código moral<sup>229</sup> ahora tentados por el "excesivo" roce de los cuerpos<sup>230</sup>, o cuando en su demarcado origen animal y primitivo el baile es capaz de devolver a quienes lo experimentan esa misma condición<sup>231</sup>.

El baile en tanto que hecho performativo significa entonces un privilegiado signo de cambio, el cual durante la época estudiada cimentó parte de la práctica musical de la época como se verá a continuación.



Fig. 27. "Un baile en el Club", Fotograma de Daniel Mesa de la película *Bajo el Cielo Antioqueño*. 1925. Biblioteca Pública Piloto para América Latina. Medellín.

---

<sup>229</sup> CASTRO GÓMEZ, Santiago, Op. cit. p. 246.

<sup>230</sup> Bailes como el "trote del Zorro", *Fox-Trot*, el "paso de la rana" *Frog-Step*, el "pato cojo" *Lam-Duck* o el "andado de camello" *Camel-Walk*. Véase CASTRO GÓMEZ, Santiago, Op. cit. p. 237.

<sup>231</sup> *Íbid*, p. 237.



Fig. 28. Salón de Baile.  
*Revista Sábado*, Junio 25 de 1921.

Interesantes datos numéricos atestiguan el profuso número de lugares dedicados a congregar el tiempo de ocio y entretenimiento en el espacio público, en 1906 se registran en la ciudad al menos una decena de cantinas y tres teatros<sup>232</sup>, número que para 1916 incluía ya seis clubes deportivos, veintiséis hoteles, un salón de patines y seis balnearios<sup>233</sup>. En 1923 se publicitan ampliamente entre el crecido número de cafés existentes, cuatro descritos como "de primer orden"<sup>234</sup>, mientras que en 1925 sobresalen nueve de este tipo<sup>235</sup>, mencionándose adicionalmente como los más reconocidos centros de reunión: el Club Campestre, el Unión, el Medellín, el Teatro Bolívar, el Teatro del Colegio San Ignacio y el Circo-Teatro España<sup>236</sup>, además de ocho clubes deportivos<sup>237</sup> y un Salón de Té.

---

<sup>232</sup> SILVA, Isidoro, *Primer Directorio General de la ciudad de Medellín para el año de 1906*, Edición facsimilar, Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, 2003. p. 186.

<sup>233</sup> HOYOS MISAS, German de, *Guía Ilustrada de Medellín*, Edición facsimilar, Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, 2004. p. 246.

<sup>234</sup> SÁENZ, Alberto y Botero, Arturo, *Medellín República de Colombia*, Edición facsimilar, Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, 2006. p. 193.

<sup>235</sup> BETANCUR, Agapito, *La Ciudad 1675-1925*, Edición facsimilar, Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, 2003. p. 314.

<sup>236</sup> *Ibíd*, p. 318.

<sup>237</sup> *Ibíd*, p. 319.



Fig. 29. Café la Bastilla. Ca. 1919.  
Archivo CIP. Vía: <http://www.ecbloguer.com/casillerodeletras/?m=201007>



Fig. 30. Café en el cruce de la calle "El Codo" con la carrera Palacé.  
(actual paso peatonal entre Palacé y el viaducto del Tren Metropolitano)  
Con el slogan publicitario: "*Aquí se humedece la palabra*".  
Fotografía Melitón Rodríguez Ca. 1920.  
Biblioteca Pública Piloto para América Latina. Medellín.



Fig. 31. Sobre la curva de la misma calle, un lugar con el nombre de "El Cabaret".  
Detalle de la fotografía anterior.



Fig. 32. El "Café Latino", ubicado en la Avenida la Playa No. 142. Ca. 1925.  
(Actual esquina de la Avenida La Playa con Girardot)  
Fotografía Melitón Rodríguez Ca. 1920.  
Biblioteca Pública Piloto para América Latina. Medellín.



Fig. 33. Interior del "Café Cádiz" propiedad de Ismael Montoya H. Barrio la América Ca. 1924.  
GÓMEZ DE CÁRDENAS, Anita, *Medellín los años locos: una mirada a la década de los años veinte a través de los diarios de un testigo*, Medellín, Fabricato. 1985. p. 79.

Un buen número de estos lugares creados para la inversión del tiempo libre, utilizaron la música en vivo como parte de los servicios que ofrecían. Música que al lado de servicio de restaurante, proyección cinematográfica, expendio de bebidas o baños, van en dirección a validar las connotaciones mencionadas que en dichos lugares se reúnen. Para ello se valen de dos formas de apropiación de la música como son la escucha pasiva o bien su corporalización a través del baile como expresión a través del movimiento coordinado del cuerpo. La puesta en escena de estas formas de participación de la música, sirven también como demostración de elegancia, distinción y sofisticación<sup>238</sup>.

Sobresalen aquí por su importancia y número, dos esferas como escenario de dichas dinámicas sociales: el Club y el Café. Estos lugares aparentemente opuestos por su connotación de clase y los códigos morales en ellos visibles, fueron focos de la vida urbana, igualmente efectivos en su función de servir como laboratorios de sociabilidad, civilidad y encuentro<sup>239</sup> por fuera de la esfera de la religiosidad.

---

<sup>238</sup> BORDIEU, Pierre, Op. cit. p. 102.

<sup>239</sup> DELGADO RUIZ, Manuel, Op. cit. p. 122.

**CADA DIA**

son más animadas y concurridas las selectas  
reuniones sociales que se efectúan en el

**HOTEL** 

 **PALATINO**

Los Empresarios invitan encarecidamente a las señoras y señoritas para que concurran a oír la Orquesta, de cuyos Profesores y repertorio se cuida con esmero especial. Como acaso retraiga a algunas de las damas la idea de que habrán de verse obligadas a hacer gastos que no quisieran, se advierte que lo que los Directores del Establecimiento pretenden ante todo es que las señoras y señoritas lo honren con su visita, juzgándose pagados con creces con la sola presencia de tal clase de huéspedes, que comunicarán a las sencillas reuniones que allí se efectúan la amenidad, el tono, la distinción que sin ellas no podría lograrse.

Es con funciones educativas, sociales, como se les invita, solicitando de ellas, con todo respeto y cortesía, la merced de su deseada y halagüeña presencia.

En toda fiesta social las damas pagan con su simpatía y la honorabilidad que a toda reunión comunican.

Fig. 34. Orquesta en las instalaciones del "Hotel Palatino".  
*El Correo Liberal*, Año V, No. 1873, 22 de agosto de 1921. p.3.

**RIALTO**

Domingo 15. — Dos Orquestas. De las 10 a. m. hasta las 2 p. m.  
Gran Concierto por la Orquesta en el Salón de las Columnas. El Jazz-  
Pasos tocará en el Salón de Patines, para bailar. Empanadas, refrescos.  
Entrada para los caballeros, \$ 1,00.  
Por la noche, otra de las películas que están afamando el RIALTO.  
Luneta, \$ 0,40.  
A toda hora: Refrescos. Charla. Horas agradables.

Fig. 35. Dos orquesta en las instalaciones del "Teatro Rialto", alternan con el Jazz- Pasos.  
*El Heraldo de Antioquia*. Año II, No. 306, Junio 16 de 1928. p.4.

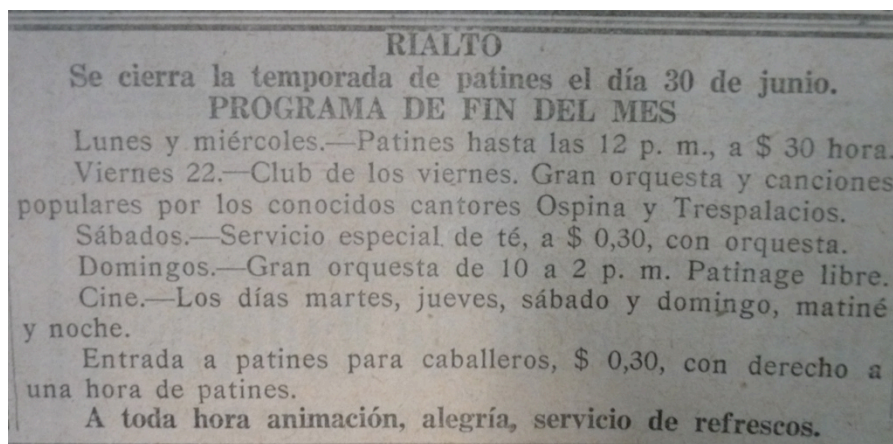


Fig. 36. Orquesta en las instalaciones del "Teatro Rialto", alternando con el dueto Ospina y Trespalacios. *El Heraldo de Antioquia*. Año II, No. 306, Junio 16 de 1928. p.4.

Como se observa, la actividad de las orquestas de salón se integra como parte de la rica actividad musical de la ciudad durante la época, en los lugares del espacio público como los ya caracterizados, alternando su actividad con duetos y Jazz-Bands como el Jazz Pasos dirigido por Emiliano Pasos, hijo (1897-1970)<sup>240</sup> y duetos como el integrado por Manuel Ospina y Augusto Trespalacios<sup>241</sup>.

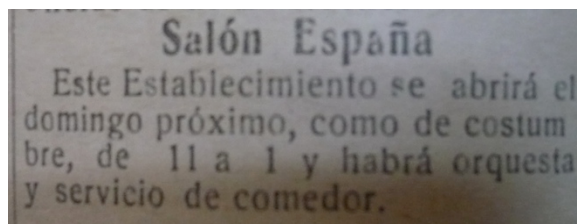


Fig. 37. Orquesta en las instalaciones del "Salón España". *El Correo Liberal*, Año VII, No. 1936, 8 de julio de 1921. p.2.

<sup>240</sup> ZAPATA CUENCAR, Heriberto, *Compositores colombianos*, Medellín, Cappel, 1962. p. 86.

<sup>241</sup> RESTREPO DUQUE, Hernán, *Lo que cuentan las canciones; cronicón musical*, Bogotá, Tercer Mundo, 1971. p. 223.

**CLUB MEDELLIN**  
Se recuerda a los socios de este centro que esta tarde ,a las once, mañana, a las once a. m., habrá orquesta. Se invita especialmente a las familias de los socios.

Fig. 38. Orquesta en las instalaciones del Club Medellín.  
*El Herald de Antioquia*, Año III, No. 638, Julio 6 de 1929. p.5.

**Club Campestre**  
Hoy a las 4 p. m. se jugará un interesante match de Polo en el Club. Mañana habrá un animado té amenizado por una de las orquestas de la ciudad.

Fig. 39. Orquesta en las instalaciones del Club Campestre.  
*El Correo Liberal*, Año XII, No. 3184, Oct 24 de 1925. p.7.

**Club Unión**  
Mañana miércoles habrá en el Club Unión un servicio especial de comedor, con orquesta, a las 7 p. m.

Fig. 40. Orquesta en las instalaciones del Club Unión.  
*El Correo Liberal*, Año XVIII, No. 3380, Julio 6 de 1926. p.7.



Fig. 41. "Bar Moderno", en las instalaciones del Teatro Junín, ofreciendo Orquesta los miércoles y viernes y los domingos a medio día. DÍAZ POLO, C. Poesías y Canciones, Tercera Edición. Medellín. Tipografía Bedout, 1925. p. 5



Fig. 42. Orquesta en las instalaciones del Club Balzac, que además ofrece a toda pompa, servicio de restaurante, juegos y café. DÍAZ POLO, C. Poesías y Canciones, Tercera Edición. Medellín. Tipografía Bedout, 1925. p. 9.

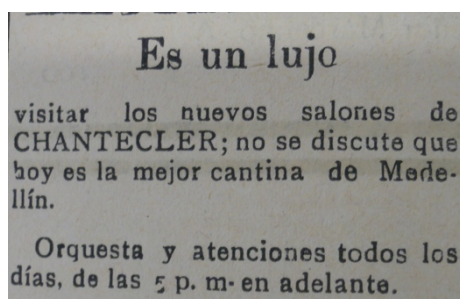


Fig. 43. Orquesta en las instalaciones del "Salón Chantecler".  
*El Correo Liberal*, Año XII, No. 2947, Enero 10 de 1925. p.6

El Chantecler, concurrido centro de reunión antes reconocido con el nombre de "El Molino Rojo", estaba ubicado en el local continuo a la Botica Junín en el cruce de la Carrera Junín con la calle Boyacá, y era administrado por Julián Vásquez<sup>242</sup>.



Fig. 44. Orquesta en el Centro Social "El Casino".

*Cyrano Revista Semanal*, No. 10 serie III, Noviembre 6 de 1921. p.112.

Los clubes sociales<sup>243</sup>, como el reconocido "Unión" fundado en 1905 ubicado en pleno centro de actividad comercial, religiosa y administrativa de la ciudad, se erigieron entonces

---

<sup>242</sup> OCHOA, Lisandro, *Cosas viejas de la villa de la Candelaria*, Medellín, Colección de Autores Antioqueños, 1984. p. 178.

como lugares donde se metodizaba el impulso al ocio y se practicaban las habilidades de socialización, educando allí las maneras propias de la burguesía<sup>244</sup>. Fundados por los habitantes de élite, muchos de los cuales conocieron sus pares en el exterior<sup>245</sup>, servían como lugar de práctica de los comportamientos que definían conductas de distinción y reconocimiento social, haciendo popular la imagen del *gentleman*, que se caracterizaba por su elegancia y opulencia.

A la par de los lugares de reunión de la élite, se erigían otros lugares como el café, la cantina, el cabaret y el salón<sup>246</sup>, donde sin necesidad de una autorización o aceptación previa, se convocaban las clases en ascenso alrededor del servicio de bar, restaurante, juegos de mesa, y demás actividades amenizadas por música en vivo. Convirtiéndose en escenario de comportamientos menos normalizados, relacionados con el consumo excesivo de licor y las relaciones licenciosas con el sexo opuesto<sup>247</sup>. Razón por la cual estos lugares de hicieron objeto de un estricto control civil que posteriormente reguló las actividades lúdicas y el expendio de bebidas alcohólicas al interior de ellos<sup>248</sup>.

Los lugares descritos se convirtieron en focos de publicidad donde confluyeron sin diferenciación sujetos de distintas procedencias, perfilando lo que se ha dado en denominar la "*sociedad de Café*"<sup>249</sup>. Reunión de individuos caracterizada por su anexión a ideales que sustentan la idea de progreso como el carácter "moderno", lo amable, lo higiénico y lo

---

<sup>243</sup> LÓPEZ VÉLEZ, Luciano, Clubes sociales y deportes en Medellín 1910-1930: nuevos espacios para la sociabilidad. En: VARIOS AUTORES, Grupo de Investigación en Historia Social. *Modernizadores, Instituciones y Prácticas modernas: Antioquia, siglos XVII al XX*. Universidad de Antioquia Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Medellín. 2008. p. 198. Así como una completa relación de los mismos en: *Revista Progreso*, No. 61, Jul. 1944, p. 1944-1949.

<sup>244</sup> Véase: AGHULON, Maurice, *Il salotto, il circolo e il café, i voghi della sociabilità nella francia borghese (1810-1848)*, Roma, Donzelli editore, 1993. p.9. Así como MAYOR MORA, Alberto, Op. cit. p. 226.

<sup>245</sup> REYES CÁRDENAS, Catalina, Op. cit. p. 281.

<sup>246</sup> *Ibid*, p. 282. véase adicionalmente: ZANELLA ADARME, Gina, LÓPEZ MACÍAS, Isabel, *Bogotá nuevos lugares de encuentro*, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2008. p.11.

<sup>247</sup> REYES CÁRDENAS, Catalina, Op. cit. p.38.

<sup>248</sup> *Ibid*, p. 157.

<sup>249</sup> WRIGHT MILLS, Charles, Op. cit. p.75.

cortés, elementos todos visibles además en los avisos publicitarios anexos en las fotografías anteriores. Su existencia confirma la manera en que se le atribuyen las connotaciones citadas a los lugares de socialización por fuera del ámbito religioso.

Quienes se atreven a aventurar teorías sobre el origen de este lugar en particular, lo suponen dentro contexto nacional hacia los últimos años del siglo XIX<sup>250</sup> a semejanza del *coffehouse* inglés<sup>251</sup> del siglo XVIII. Sin embargo aunque se cuenta con una amplia literatura existente sobre el *Club*<sup>252</sup>, los pocos estudios enfocados en analizar la emergencia e impacto social del café en el contexto local de Medellín<sup>253</sup>, no consideran la música como parte de los registros de sociabilidad en ellos presentes.

Estos lugares comienzan a sobresalir dentro del paisaje urbano desde los últimos diez años del siglo XIX, acentuándose su presencia hacia la primera década del siglo, una vez se hizo popular entre todas las clases sociales, el hábito de consumir la bebida con el mismo nombre. El extenso relato de este proceso, que terminaría por popularizar su consumo en el entorno local, permite comprender la manera en que el hábito y las formas de consumo del café "tinto" terminan por dar origen a los lugares que bautizados con el mismo nombre de la afamada bebida, se especializaron en su expendio.

Su reconstrucción histórica referida por Payne, en parte elaborada de los relatos de Ricardo Olano<sup>254</sup> y Lisandro Ochoa<sup>255</sup>, se cita *in extenso* a continuación:

---

<sup>250</sup> MONJE PULIDO, Camilo, *Los Cafés de Bogotá 1948-1968: historia de una sociabilidad*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2011. p. 78.

<sup>251</sup> MARTÍ MONTEDE, Antoni, *Poética del Café: un espacio de la modernidad literaria europea*, Barcelona, Anagrama, 2007. p. 24.

<sup>252</sup> REYES CÁRDENAS, Catalina, Op. cit, p. 278.

<sup>253</sup> LÓPEZ, Luciano, *Clubes sociales y deportes en Medellín 1910- 1930*. En MORALES ÁLVAREZ, Victor, GARCIA ESTRADA, Rodrigo de J, PATIÑO MILLAN, Beatriz, (Eds), *Modernizadores, Instituciones y Prácticas Modernas Antioquia, siglos XVIII al XX*, Medellín. Grupo de Historia Social, Universidad de Antioquia Facultad de Ciencias Sociales, 2008. p. 33.

<sup>254</sup> OLANO, Ricardo, *Memorias: 1918-1935 (2 v.)*, Medellín, Fondo Editorial Universidad Eafit, 2004.

<sup>255</sup> OCHOA, Lisandro, *Cosas Viejas de la Villa de la Candelaria*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura, Colección de Autores Antioqueños, 1984, p. 84.

"El auge cafetero empezó en la década de 1880 y para 1900, las grandes fortunas de Medellín habían sido acumuladas exportando café y manejando lo que fueron las primeras plantas procesadoras de café. Pero el tomar tinto en Medellín no era común, la gente prefería el chocolate. Tomar tinto era una costumbre de la clase alta, se tomaba por ejemplo, después de las comidas grandes o después del almuerzo-nunca entre las comidas- se le consideraba algo dañino y a los niños se les prohibía su consumo. Poco a poco industrias locales como la compañía Escobar y Cía. empezaron a vender café molido en cajas de 100 sobrecillos por 80 centavos. A fines de la década del 10 y principios del 20, a unas hermanas de apellido Melguizo se les ocurrió la brillante idea de vender pocillos de tinto en las calles. Contrataron muchachos para cargar termos, cucharas, platos, pocillos y azúcar en una caja de madera colgada alrededor del cuello. Vendiendo café de oficina en oficina, de tienda en tienda, a la salida del teatro, en el parque de Berrío o en el parque Bolívar, estos chicos tuvieron un éxito tremendo. Muy pronto Medellín se llenó de vendedores de café y así se fue extendiendo progresivamente la costumbre de tomar café en todas las clases sociales. Al poco tiempo los tinteros ambulantes desaparecerían, al ser absorbida la costumbre de servir la bebida en bares y cafés, que a la vez, comenzaron a servirlo de manera más regular e higiénica" <sup>256</sup>



Fig. 45. Orquesta en las instalaciones del Café "La Bastilla.  
*Revista Sábado*, Abril 22 de 1922. p. 4.

---

<sup>256</sup> PAYNE, Constantine Alexander, Op. cit, p. 139.

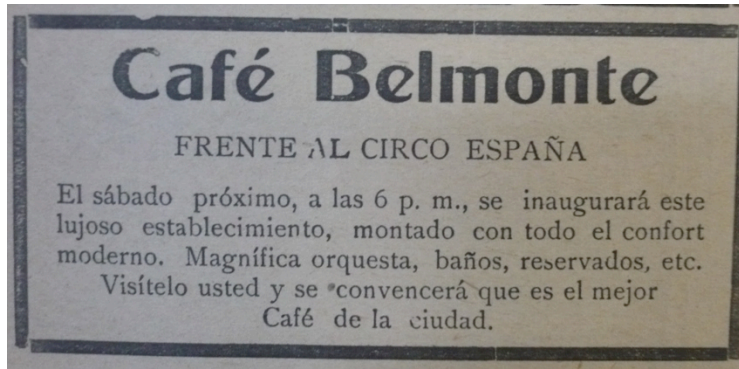


Fig. 46. Orquesta en el "Café Belmonte", ubicado al frente del Circo España.  
*El Correo Liberal*, Año IX No. 2318, 28 de Octubre de 1922 p.4.

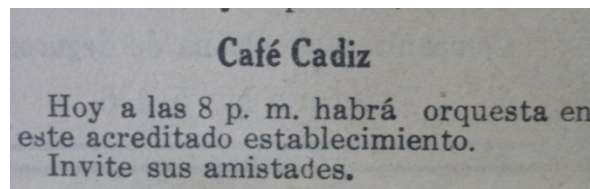


Fig. 47. Orquesta en el Café Cádiz.  
*La Defensa*, Año V, No. 691. Miércoles 20 de agosto de 1924. p.3.

Contemporáneas a las menciones que ubican este tipo de conformaciones en el espacio público, existen otras de tipo iconográfico y documental, que desde los primeros años del siglo XX mencionan en el contexto local: septetos, sextetos, quintetos, y cuartetos, que responden a generalizaciones terminológicas provenientes de los usos domésticos de la música<sup>257</sup>. Dentro de estas menciones se reconocen conformaciones instrumentales asimilables a la orquesta de salón, que denominadas con nombre propio ubican su actividad en eventos tales como: veladas particulares, presentaciones cívicas y estudiantiles.

---

<sup>257</sup> Chamber Music, en: SADIE, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary Of Music and Musicians*, London, Mcmillan, 1980. V. 4 p. 113.

Estas menciones atestiguan la presencia de este tipo de agrupaciones en cafés y salones de la ciudad como: "la Bastilla", "el Balzac", "el Cádiz", "el Belmonte", "el Casino", "el Chantecler", tal y como se observó en los avisos publicitarios anexos. Su descripción posibilita establecer rasgos individuales de su incidencia sobre el espacio público y privado, así como referencias sobre sus integrantes y directores que permiten diversificar las lecturas sobre el oficio y formación del músico intérprete en esferas de su actividad complementarias a la religiosa o la educativa.

Las primeras menciones halladas, ubican orquestas de salón en los espacios públicos de encuentro y socialización desde los primeros años del siglo. Una de las menciones más tempranas atestigua la existencia en 1903 de una "cantina para invitados" denominada "el Disloque", propiedad del posterior alcalde de la ciudad (1923) y también músico aficionado Enrique Gaviria Isaza<sup>258</sup>.

La misma estaba ubicada desde finales del siglo XIX tras la Iglesia de la Candelaria, sobre la misma calle del Teatro el Coliseo posterior Teatro Bolívar. Su fundación se llevó a cabo con el objetivo de reunir allí el público que salía a la calle durante los entreactos de las presentaciones teatrales<sup>259</sup>. Allí se ofrecían junto con los servicios de licores y rancho, audiciones musicales de un conjunto de cuatro ejecutantes al que pertenecían Jesús Arriola (1873-1931), Gonzalo Vidal (1863-1943), Rafael D'Alemán y Germán Posada Berrío (1866-1942)<sup>260</sup>.

La participación de estos personajes, quienes desde finales del siglo XIX se desempeñaban activamente en instituciones de la ciudad como la Banda Departamental y la escuela de

---

<sup>258</sup> Véase sobre su vinculación al mundo musical de Medellín: VELÁSQUEZ OSPINA, Juan Fernando. *"Los rostros de Euterpe: la música en Medellín por medio del análisis de periódicos y revistas (1886-1903)"*, Tesis para optar al título de magíster en Música con énfasis en musicología histórica Universidad EAFIT, Medellín, Departamento de Música Universidad EAFIT, 2011. p. 204.

<sup>259</sup> *El Libreto, hoja de teatro y variedades*, Director Gonzalo Vidal, No. 2. p.17. Medellín, Septiembre 12 de 1893.

<sup>260</sup> *La Información*, Año IV, No. 39, p. 1. Medellín, Agosto 14 de 1903.

Música Santa Cecilia<sup>261</sup>, ahora vinculados a los usos de la música dentro de los lugares descritos, diversifican con su presencia la función social del músico, compositor y director dentro del ambiente musical de la ciudad.

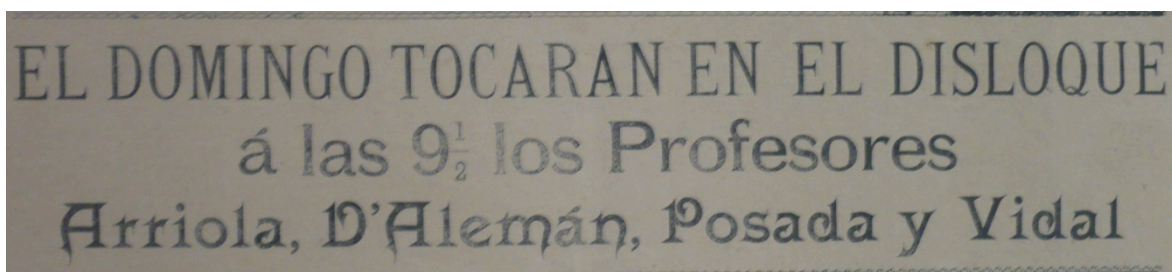


Fig. 48. Aviso publicitario de las audiciones musicales en la Cantina "El Disloque", propiedad de Henrique Gaviria I. *El Pelele*, No. 22, Medellín, Febrero 19 de 1904. p. 3.

Igualmente y a pesar de no tratarse de una mención con nombre propio, aparece hacia 1908 el testimonio de la actuación de una orquesta, que alternándose con la Lira Antioqueña, hace parte de un lujoso salón de baile inaugurado el Marzo del mismo año por los destacados bailarines Alfredo Arango E. y Julio Berrío París, hermano del también compositor Antonio Berrío París (1881-1929)<sup>262</sup>. El salón ofrecía dentro de su programación diaria música en vivo para la práctica de pasillos, Two Step, Tango y Valses<sup>263</sup>. Estos géneros en boga durante la época se integrarán igualmente al repertorio de la orquesta de salón, reforzando aún más los nexos entre el baile y la actividad de dichas orquestas en la ciudad desde principios del siglo.

Otra de las menciones específicas tempranas a este tipo de agrupaciones lo constituye la presencia del "Quinteto Arriola", agrupación dirigida por el músico del mismo apellido, como parte de la velada literaria y cinematográfica convocada por el Colegio de San

---

<sup>261</sup> VELÁSQUEZ OSPINA, Juan Fernando, *Los rostros de Euterpe: la música en Medellín por medio del análisis de periódicos y revistas (1886-1903)*, Medellín, Departamento de Música Universidad EAFIT, 2011. p. 49 y sgtes.

<sup>262</sup> ZAPATA CUENCAR, Heriberto, *Compositores Colombianos*, Medellín, Cappel, 1962. p. 134.

<sup>263</sup> *El Bateo*, Serie 8, No. 172, p.4. Medellín, Marzo 9 de 1908.

Ignacio<sup>264</sup> en Abril de 1913. A las anteriores se le suman referencias de distinto tipo que ubican durante la primera década del siglo XX la actividad de estos "quintetos", "sextetos" y "septetos", asimilables a la orquesta de salón, dentro y fuera de los espacios ya descritos.

Un valioso documento fotográfico de principio de siglo, muestra un grupo de músicos denominado "Quinteto Molina", la agrupación dirigida por el también compositor e intérprete Nicolás Molina Vélez (1876-1927)<sup>265</sup> incluía como parte del conjunto a músicos como Luis Mondragón (1873-1953)<sup>266</sup> en el contrabajo y Pedro Begué en el violín.



Fig 49.  
Quinteto Molina, Ca. 1913.  
Fotografía de Benjamín de la Calle<sup>267</sup>.

---

<sup>264</sup> *El Colombiano*, Abril 19 de 1913.

<sup>265</sup> ZAPATA CUENCAR, Heriberto, *Compositores Antioqueños*, Medellín, Granamérica, 1973. p. 70

<sup>266</sup> *Ibíd*, p. 71.

<sup>267</sup> MELO, Jorge Orlando y BRAVO, Martha Elena (Eds.), *El Teatro y la Música Culta en Antioquia: Historia de Antioquia, separata coleccionable del periódico El Colombiano*. No. 35-36, Medellín. Miércoles 20 de enero de 1988. p. 223.

El documento, además de aportar una mención con nombre propio a una agrupación de este tipo, permite definir visualmente la conformación organológica de este tipo de conjuntos, mostrándola bastante similar a las ya descritas y pudiendo resaltar en ellas la presencia de instrumentos característicos como el piano, el violín, el contrabajo y la flauta. La presente investigación no pudo recavar información particular sobre la incidencia y lugares de ejercicio de esta agrupación en particular lo que no evita que pueda ser integrada al horizonte de la visibilidad de las orquestas en el contexto local.

Otro testimonio iconográfico de igual importancia para determinar la conformación de estos conjuntos instrumentales, lo constituye una caricatura de Horacio Longas (1898-1981). La misma retrata hacia 1919, dentro de las instalaciones del Café la Bastilla, la orquesta dirigida por Gonzalo Vidal. La agrupación estaba integrada además de su director, por el escritor, librero y hombre público Antonio J. Cano (1874-1942) en el violín; el profesor y director de la Banda del Instituto de Bellas Artes Roberto Vieco (1892-1970)<sup>268</sup> en la flauta; al ya mencionados Henrique Gaviria Isaza en el violín y Eusebio Ochoa en el contrabajo.

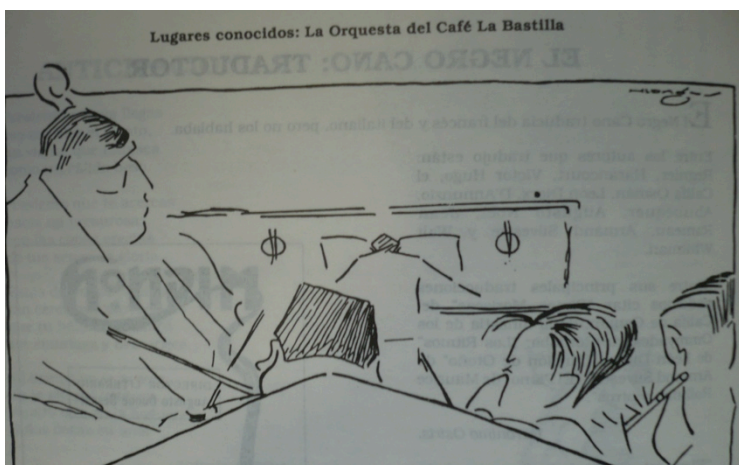


Fig. 50. Orquesta del Café la Bastilla, caricatura de Horacio Longas<sup>269</sup>.

<sup>268</sup> ALVAREZ GARCÍA, Amparo, *De la Banda Departamental a la Banda del Conservatorio de la Universidad de Antioquia*, tesis para optar al título de Magister en Musicología Histórica, Medellín, Escuela de Ciencias y Humanidades, Universidad Eafit, 2012. p. 32.

<sup>269</sup> ESCOBAR CALLE, Miguel, *Antonio J. Cano, el negro Cano: publicación conmemorativa*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura, Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, 1992. p.14.

Otra fotografía igualmente ilustrativa retrata una de las múltiples orquestas dirigida por Pedro Begué, quien con un largo historial como director de este tipo de conjuntos desde finales de la primera década del siglo XX, conduce aquí una orquesta bastante nutrida en comparación a como posiblemente fue durante sus primeros años. La orquesta incluye instrumentos como el oboe, el trombón, la trompeta y la percusión. Nótese la presencia del percusionista de uniforme militar posiblemente activo simultáneamente en la entonces Banda del Regimiento Girardot<sup>270</sup>, así como además de su director en el violín, la presencia del músico Leonel Calle (1881-1974) en el contrabajo.



Fig. 51.  
Orquesta dirigida por Pedro Begué, 1934. Fotografía de Jorge Obando.  
Archivo Digital, línea de investigación en Musicología Histórica Universidad Eafit.

---

<sup>270</sup> ALVAREZ GARCÍA, Amparo, *De la Banda Departamental a la Banda del Conservatorio de la Universidad de Antioquia*, tesis para optar al título de Magister en Musicología Histórica, Medellín, Escuela de Ciencias y Humanidades, Universidad Eafit, 2012. p. 16.

Se suman igualmente dentro de este tipo de menciones particulares otras que permiten no solo identificar la actividad de las orquestas de salón dentro de lugares del espacio público, sino que permiten rastrear su tránsito entre los mismos; una vez la presencia de diferentes orquestas con nombre propio es mencionada en lugares identificables como el Club Unión, el Café Chantecler, el Salón España, el Teatro Junín y el Circo España.

Cabe mencionar especialmente dentro de esta dinámica de tránsito, el caso particular de la Orquesta Begué y el Quinteto Arriola, quienes actuando ocasionalmente en lugares como Circo España<sup>271</sup> y el Club Unión, transitan indiferentemente por otros lugares. Detectar su circulación por el espacio urbano en su presencia en eventos sociales tales como té, serenatas, bailes y audiciones, hacen visible la manera como estas orquestas establecen contacto con públicos tanto de élite, propios del club social y el teatro, así como de extracción obrera y clases en ascenso, asiduos a lugares como el café y el salón. El tránsito de la orquesta de salón como parte del tejido social de la ciudad le permite desempeñarse como agentes vinculantes de condiciones de gusto entre clases sociales aparentemente opuestas.

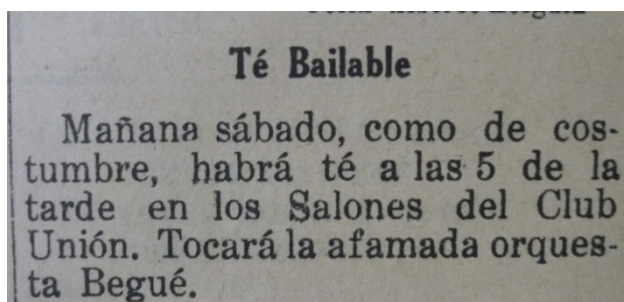


Fig. 52.

La Orquesta Begué en las instalaciones del Club Unión.  
*La Defensa*, Año V, No. 658, 12 de julio de 1924. p.3.

---

<sup>271</sup> *La Defensa*, Año II, Serie III, No. 26, Abril 23 de 1920. p.2.

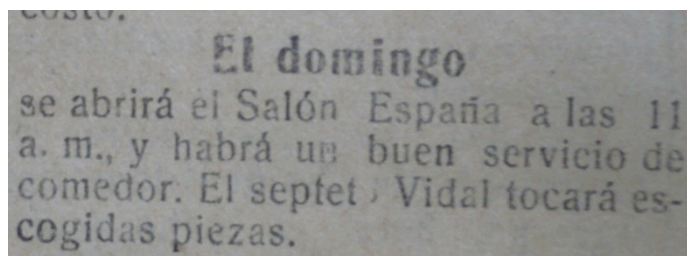


Fig. 53.

El Septeto Vidal en las instalaciones del Salón España.  
*El Correo Liberal*, Año VIII, No. 1978, 27 de Agosto de 1921. p.3.

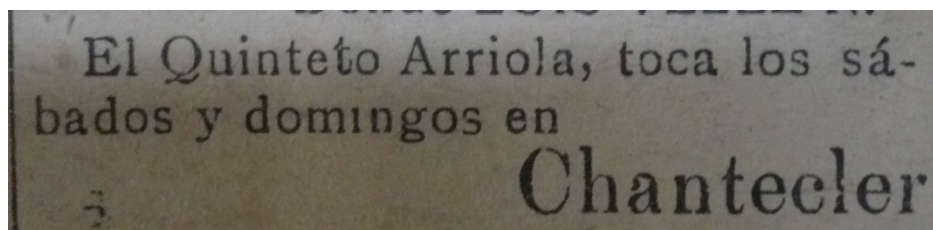


Fig. 54.

El Quinteto Arriola en las instalaciones del Café Chantecler.  
*El Correo Liberal*, 27 de Marzo de 1922. p. 4.

El registro de la actividad de las orquestas en los espacios mencionados arroja igualmente indicios sobre la movilidad del oficio del músico intérprete, dimensionando formas de su oficio durante la época. Ello se evidencia en el caso específico de músicos como Jesús Arriola y Gonzalo Vidal, más cuando este último se desempeñaba alternamente como compositor, editor, profesor en el Instituto de Bellas Artes, crítico musical<sup>272</sup>, agente de distribución de partituras<sup>273</sup>, maestro de capilla<sup>274</sup>, director de banda<sup>275</sup> y miembro de orquestas de salón que actuaban en teatros y cafés.

---

<sup>272</sup> VELÁSQUEZ OSPINA, Juan Fernando, Op. cit, p. 167.

<sup>273</sup> Véase el cuarto capítulo del presente trabajo.

<sup>274</sup> SILVA, Isidoro, *Primer Directorio General de la ciudad de Medellín para el año de 1906*, Edición facsimilar, Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, 2003. p. 506.

<sup>275</sup> ALVAREZ GARCÍA, Amparo, Op. cit, p. 15.

Como se mostró en las imágenes anteriores, la actuación de las orquestas en eventos sociales como serenatas significa para su función y actividad, no solo reforzar sus lazos con la élite económica y administrativa, sino que permite detectar maneras en que transitan condiciones de publicidad y distinción, propias de espacios públicos como el Café o el Club, hacia espacios privados como la sala doméstica o la casa de campo.

La actuación de estas agrupaciones en un lugar público altamente concurrido y reconocido como lugar para ver y ser visto, añade como parte de sus actividades regulares ser contratada para ejecuciones privadas. La intención de su presencia en el espacio privado parte de su reconocimiento generalizado en el espacio público, lugar desde el que con la mediación del dinero su actividad musical se hace exclusiva para el disfrute de unos pocos. La presencia de la orquesta de salón en fiestas particulares refuerza su función como demostración simbólica de poder económico.

Las serenatas, además de evidenciar lo dicho anteriormente, relacionan la actividad de las orquestas como parte esencial del ritual amoroso de cortejo, reforzando así su presencia y actividad como elemento vital de una de las actividades básicas de la vida humana que dinamiza y genera el contacto entre pares, como es el proceso de búsqueda de pareja.

La actividad de la orquesta de salón como símbolo de distinción determinará a la vez las formas de su ejercicio. A continuación se ejemplifican casos específicos donde dirigentes políticos, militares, comerciales y administrativos<sup>276</sup>, llevan a cabo audiciones musicales particulares con uno u otro fin. Tal y como ocurre con la velada ofrecida en honor a Pedro Justo Berrio, hijo (1865-1950) en 1922<sup>277</sup> y a Elías Ángel Olarte comandante de la guarnición militar de la ciudad<sup>278</sup>.

---

<sup>276</sup> Como la presentación ofrecida en honor de Pedro Justo Berrio, ofrecida por sus amigos y simpatizantes en 1922 o la ofrecida al comandante de la guarnición de la ciudad Véase: *El heraldo de Antioquia*, Año II, No. 317. Medellín, 2 de julio de 1928.

<sup>277</sup> *El Correo Liberal*. Año IX, No. 2229. p.3. Medellín, 7 de julio de 1922.

<sup>278</sup> *El Heraldo de Antioquia*. Año II, No. 317. p. 3. Medellín, 2 de julio de 1928.

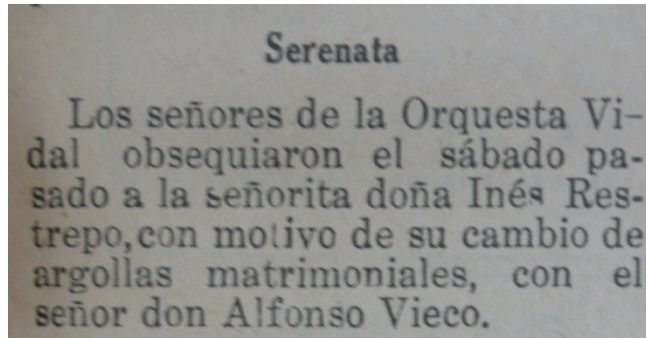


Fig. 55.

Serenata ofrecida por el músico y violonchelista, Alfonso Vieco a su futura esposa Inés Restrepo, con la participación de la Orquesta Vidal.  
*La Defensa*, Año V, No. 680, Agosto 6 de 1924. p.2.

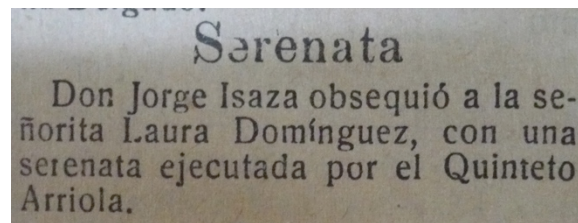


Fig. 56.

Serenata ofrecida por Jorge Isaza a la señorita Laura Domínguez, con la participación del Quinteto Arriola.  
*El Correo Liberal*, Año IX, No. 2208, Junio 11 de 1922. p. 2.

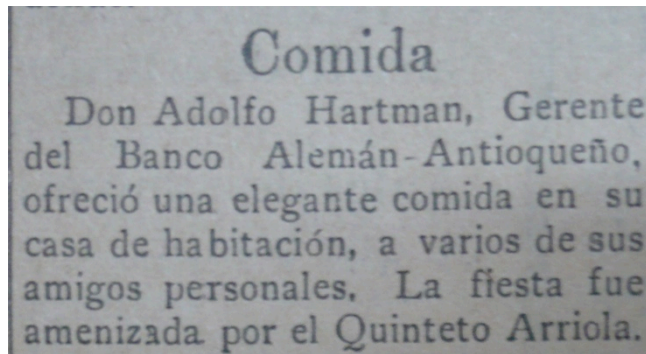


Fig. 57.

Fiesta en casa de habitación de Adolfo Hartman, gerente del Banco Alemán Antioqueño, con la participación del Quinteto Arriola.  
*El Correo Liberal*, Año IX, No. 2229, Julio 7 de 1922. p. 3.

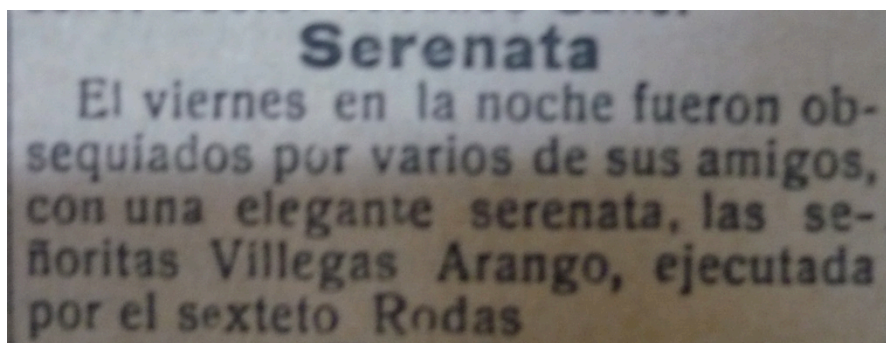


Fig. 58.

Serenata ofrecida a las hermanas Villegas Arango,  
con la participación del Sexteto Rodas.

*El Correo Liberal*, Año X, No. 2469, Mayo 21 de de 1923 p.3.

Existen igualmente un buen número de menciones que dan cuenta de la presencia de conjuntos orquestales en lugares especialmente adaptados para la proyección cinematográfica. Dentro de estos lugares su función se limita a dos actividades bien delimitadas: acompañar musicalmente la acción dramática<sup>279</sup> o alternar su proyección con entreactos musicales sin relación directa con lo proyectado. Las agrupaciones dedicadas a estas dos tipos de actividad desempeñarán estas funciones con bastante regularidad hasta la popularización del cine sonoro en la ciudad en 1930<sup>280</sup>.

Un completo testimonio de lo anterior se trae a colación en palabras de Jorge Molina Moreno (1917-2011). En él se reconstruye el recuerdo de su padre del señor José Luis Molina Morales, abogado y flautista aficionado proveniente de una familia de reconocida trayectoria musical, quien hacía parte de una orquesta dedicada a amenizar las proyecciones cinematográficas del Teatro Junín:

"En el Junín (construido en 1924) la función empezaba faltando un cuarto para la hora con un grupo de músicos- el maestro Santamaría al piano, don Eusebio Ochoa en el contrabajo, creo que un violinista de apellido Solórzano o Pedro Begué y mi padre en la flauta, que tocaban dos o tres valeses, foxes o la obertura de una ópera para

---

<sup>279</sup> *El Heraldo de Antioquia*, Año II, No. 341. p.11. Medellín, 13 de Agosto de 1928.

<sup>280</sup> FRANCO DÍEZ, Germán, *Mirando solo la tierra: cine y sociedad espectadora en Medellín 1900-1930*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013. p. 174.

entretener a los asistentes. Cuando pasamos al cine sonoro, desapareció la pequeña orquesta que le pagaba a mi papa algo así como treinta pesos al mes"<sup>281</sup>

Los músicos a los que alude el comentarios son Jaime Santamaría, reconocido pianista y director<sup>282</sup>, Eusebio Ochoa (1880-1955), quien además de actuar como guitarrista en la Lira Antioqueña y participar en las numerosas giras que terminaron por llevarlos a territorio norteamericano en 1910, se desempeñó como contrabajista y profesor del Instituto de Bellas Artes<sup>283</sup>; Pedro Begué (1883-1956), español, también destacado educador violinista<sup>284</sup>.

Otro relato de primera mano, esta vez en la voz de Luis Toro Escobar, alcalde de la ciudad en 1929, reconstruye el mismo escenario, esta vez en el Teatro Bolívar y en el Circo España:

"En el Teatro Bolívar un conjunto musical que dirigía el maestro Jesús Arriola intervenía al principio y luego durante la función, para quitarle monotonía a la mudez (sic) de las películas, tocaba igualmente algunas piezas de música selecta (...) de la misma manera como ocurría en el Teatro Bolívar, la orquesta, en el Circo España, empezaba su actuación poco antes de iniciarse la película y luego durante la misma esta continuaba tocando. El conjunto musical del maestro Arriola lo componían: el maestro Arriola como pianista y director, don Pedro Begué y Henrique Gaviria Isaza como violinistas, Leonel Calle contrabajo y Germán Posada, flautista."<sup>285</sup>

El comentario menciona como parte de dicha actividad el ejercicio de músicos como Jesús Arriola (1873-1931) llegado a la ciudad en la última década del siglo XIX como parte de la compañía Dalmau- Ughetti, reconocido como director y profesor vinculado a la Escuela de

---

<sup>281</sup> MOLINA MORENO, Jorge, *Mi querida Medellín*, Medellín, Edición de autor, s/n. 1992. p. 101.

<sup>282</sup> ZAPATA CUENCAR, Heriberto, *Compositores colombianos*, Medellín, Carpel, 1962. p. 60 y ALVAREZ GARCÍA, Amparo, *De la Banda Departamental a la Banda del Conservatorio de la Universidad de Antioquia*, tesis para optar al título de Magister en Musicología Histórica, Medellín, Escuela de Ciencias y Humanidades, Universidad Eafit, 2012. p. 66.

<sup>283</sup> ZAPATA CUENCAR, Heriberto, Op. cit, p. 79.

<sup>284</sup> BEDOYA CÉSPEDES, Libardo, *Bellas Artes : Historia del Instituto de Bellas Artes*, Medellín, Gares, 1975. p. 50.

<sup>285</sup> TORO ESCOBAR, Luis, *Mis recuerdos de Medellín*, Editorial Litoimpresos, 1984. p. 18-20.

Música Santa Cecilia y al Instituto Bellas Artes<sup>286</sup>; Henrique Gaviria Isaza; Leonel Calle (1881-1974) quien se desempeñó junto con Ochoa como parte de la Lira Antioqueña, consagrándose a lo largo de su vida como instrumentista, cantante del coro capitular y compositor<sup>287</sup>; y Germán Posada (1866-1942) también vinculado a las mismas instituciones como intérprete y educador desde el siglo XIX<sup>288</sup>. Personajes que continuarán jugando un papel protagónico como dinamizadores de la actividad musical durante todo lo largo del siglo venidero.

El periodista Carlos E. Serna Serna (1928-2006) recoge también mención de una orquesta que con los mismos fines fue constituida por don Juan Di Domenico Maizzoli en su llegada a Medellín en 1912, compuesta por Gonzalo Vidal, Jesús Arriola, Pedro Begué, Enrique Castro entre otros<sup>289</sup>.

A juzgar por comentarios de prensa contemporáneos a la actividad de dichas orquestas en estos lugares, su función llegó a ser altamente demandada y valorada; hasta el punto de atreverse a considerar su ausencia en el acompañamiento de dicha actividad como una verdadera afrenta. El comentario de ello, breve como significativo, afirma:

"Algunos se preguntan por qué este empeño en conseguir buena música para el cine. Es que el cinematógrafo sin música es como la sopa sin sal, como una mujer bonita con genio de papaya. Es algo tan simple y tan estúpido que la policía misma debería prohibirlo"<sup>290</sup>

Se hace evidente la alta demanda social por las diferentes funciones de la actividad de las orquestas de salón, una vez su interpretación acompaña momentos que resultan ser

---

<sup>286</sup> BEDOYA CÉSPEDES, Libardo, Op. cit, p. 35.

<sup>287</sup> ZAPATA CUENCAR, Heriberto, Op. cit, p. 27.

<sup>288</sup> BEDOYA CÉSPEDES, Libardo, Op. cit, p. 48.

<sup>289</sup> Tiempos Viejos, *El Colombiano*, Septiembre 19 de 1994. p. 12 c.

<sup>290</sup> *El Colombiano*, Marzo 10 de 1921. Citado en: FRANCO DÍEZ, Germán, *Mirando solo la tierra: cine y sociedad espectadora en Medellín 1900-1930*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013. p. 174.

fundamentales para el reconocimiento como habitantes del entorno urbano en sintonía con sus tendencias y cambios.

Cabe mencionar que dentro del panorama hasta ahora descrito se enumeran, ya para la segunda década del siglo XX, al menos cuatro agrupaciones claramente diferenciadas en su actividad y conformación: la Orquesta Begué, la Orquesta Vidal, el Quinteto Arriola, el Quinteto Molina, el Sexteto Rodas y la dirigida por Jaime Santamaría. En capítulos siguientes se verá como se le suman a la lista anterior dos orquestas más: la Orquesta Mondragón y la Orquesta Salazar; arrojando, según las menciones documentales, un número total en la ciudad de ocho orquestas contemporáneas en actividad.

El testimonio documental de la existencia de diferentes agrupaciones en el entorno urbano con nombres específicos, constituyen testimonios comprobables a través de menciones textuales de archivo. La presente investigación considera ante la enorme cantidad de información no textual sobre música y lugares del espacio público, que las citadas no eran las únicas orquestas que desempeñaban dicha función.

Conjuntamente a la presencia de la orquesta de salón en los lugares descritos, existen menciones que relacionan su actividad en otros lugares del espacio público como la plaza y la escuela, haciendo partícipe a estas agrupaciones de celebraciones cívicas, exposiciones, recitales, eventos estudiantiles o teatrales.

Un testimonio de ello lo constituyen ejemplos como el de la realización de un preámbulo musical ofrecido por la Orquesta Arriola, durante una de las funciones de beneficio de la compañía de Virginia Fábregas en el marco de los Juegos Florales de 1925<sup>291</sup>. Así como la participación de la Orquesta Vidal, que junto a las hermanas Ana y Sofía Villamizar, participaron como parte de la exposición floral parte de la Exposición Industrial de 1923<sup>292</sup>.

---

<sup>291</sup> *El Correo Liberal*, Año XII, No. 2984. p.8. Medellín, Febrero 23 de 1925.

<sup>292</sup> *La Defensa*, Año IV, No. 376. p. 11. Medellín, Julio 26 de 1923.

Como parte de su participación en celebraciones estudiantiles, cabe mencionarse el bazar ofrecido por la Escuela Normal de Varones en 1923 que se publicitaba con la participación de una orquesta como parte del evento<sup>293</sup>. Así como el acto público llevado a cabo en la Escuela Modelo de Señoritas que incluyó la participación de una orquesta además de "la entonación de cantos patrióticos" y la intervención del director de Instrucción Pública, Tomás Cadavid Restrepo (1883- 1952)<sup>294</sup>.

Igualmente una orquesta denominada "Orquesta Mondragón", posiblemente dirigida por el ya mencionado Luis Mondragón, participó en los entreactos de las presentaciones teatrales patrocinados en el Teatro Don Bosco por la comunidad Salesiana<sup>295</sup>. Otra mención que atestigua su presencia, la hace parte de la velada artística organizada por la Sociedad de Mejoras Públicas en el municipio de Envigado, en ocasión de la inauguración del busto de Manuel Uribe Ángel. Allí interpretó entre otras: extractos de "Tosca" de Puccini, un Intermezzo, sin nombre de autor, "Palabras y Mujeres" de A. Douk, "Escenas Provenzales" de A. Dormut<sup>296</sup>, "Serenata Amorosa", valse de Cliford Worlsey<sup>297</sup> y la obertura "Alma Antioqueña" de Luis A. Calvo (1882-1945)<sup>298</sup>, mezclando piezas operáticas, de baile y de autores nacionales como parte de su repertorio característico.

Las menciones anteriores se complementan con las que registran las presentaciones de una orquesta compuesta por alumnos de la Escuela del Instituto de Bellas Artes. Una de ellas registra la ocasión en que, como parte de la muestra artística de la culminación de cursos, se interpretan obras para la proyección de una cinta cinematográfica<sup>299</sup>.

---

<sup>293</sup> *La Defensa*, Año IV, No. 447. p.3. Medellín Octubre 18 de 1923.

<sup>294</sup> *El Correo Liberal*, Año IX, No. 2218. p.3. Medellín Junio 23 de 1922.

<sup>295</sup> *La Defensa*, Año IV No 344, s/p. Medellín 18 de julio 1923.

<sup>296</sup> Obras y autores sobre los cuales la presente investigación no pudo encontrar más información.

<sup>297</sup> Pseudónimo del compositor catalán Pere Astort i Ribas (1873-1928). Difundido e impreso en el contexto nacional desde la primera década del siglo. Véase Cap. IV.

<sup>298</sup> *El Correo Liberal*, Año VIII, No.1951, p.2. Medellín, Julio 25 de 1921.

<sup>299</sup> *La Defensa*, Año V, No. 763, p. 11. Medellín, Noviembre 13 de 1924.

Otra mención atestigua la interpretación bajo la dirección de Jesús Arriola y Germán Posada, de obras de Liszt, Adolphe Adam (1802-1853), Verdi y Sarasate<sup>300</sup>. Además de estos detalles otra mención a dichas presentaciones<sup>301</sup>, realiza un interesante y completo recuento del número de alumnos matriculados en los diferentes cursos de instrumento de la institución cuya relación es la siguiente: dentro de un total de 132 alumnos matriculados, 100 se precian de terminar el año lectivo, de ese número 80 eran hombres y 20 señoritas. De estos, 20 hombres y tres señoritas hacen parte de la cátedra de violín; 10 hombres y 15 señoritas, están matriculados como alumnos de piano; 10 alumnos en flauta, 2 en clarinete, 4 en corneta a pistón, 1 en violonchelo, 2 en contrabajo, 1 en trombón; y un sorprendente número de 20 matriculados en la asignatura de práctica de orquesta.

Un breve análisis de estas cifras muestra como el número de cátedras de instrumento del instituto corresponde en alto grado a instrumentos que hacen parte del conjunto instrumental de la orquesta de salón, además de existir una cátedra especializada en la formación de la interpretación conjunto de dichos instrumentos. De esta manera se definen fuertes vínculos establecidos entre los centros educativos y la actividad de orquestas de salón en los cuales el instituto de Bellas Artes sirve como sustento de la actividad musical de este tipo de agrupaciones.

La presencia de orquestas dentro de los espacios de formación complementa aquellas que sitúan su presencia como parte de espacios públicos de entretenimiento y privados de habitación. De la misma manera imaginarios asignados a su presencia en dichos lugares como lo "moderno", lo "galante" y lo "gentil", que como se ve abundan en las menciones anteriores, se enriquecen con la anexión a su actividad de ideales de lo "educativo", los cuales entran a justificar su existencia cuando se reconoce en la actividad de la orquesta de salón, espacios donde se pone en marcha el conocimiento musical que se imparte en la academia.

---

<sup>300</sup> *El Herald de Antioquia*, Año III, No. 761, p. 16. Medellín, Noviembre 27 de 1929.

<sup>301</sup> *El Correo Liberal*, Año IX, No 2348, p.2. Medellín, Noviembre 27 de 1922.

Finalmente cabe citar otras menciones que dan cuenta de su presencia y valoración dentro del tejido social, una vez la actividad de las orquestas produjo incluso impacto en creaciones de corte literario. Estas menciones son un excelente ejemplo de las connotaciones imaginarias que se asociaron durante la época a la actividad de las orquestas de salón.

Dos referentes cabe citar en relación con lo mencionado anteriormente, uno la presencia del café como lugar de la acción narrativa del cuento "Una Criolla Fatal"<sup>302</sup> de Carlos Edmundo Mejía Ángel (1892-1979), Ciro Mendía; y otro, la composición de un poema publicado bajo el seudónimo de Jean Doublete, que se titula "Una Tarde de Orquesta en el Café Cádiz", (lugar al que ya se hizo referencia) el cual se transcribe a continuación:

"Era el anochecer. La blanca estrella  
Que bajo el domo sideral fulgura  
Semejaba una cándida doncella  
En su traje de bodas, blanca y pura

Una eclosión de flores perfumadas,  
En el regio oropel de los salones,  
Un concierto de músicas aladas  
Y un rosario de bellas ilusiones

El "Cádiz" elegante era esa tarde  
Un palacio encantado de doncellas  
De arte y lujo imperial haciendo alarde  
Semejaba un Olimpo de hadas bellas

¡Qué bello el "Cádiz" en aquella fiesta  
Lleno de luz de flores y armonías  
Los mágicos efluvios de la Orquesta  
Amor en cada corazón ponían!

---

<sup>302</sup> *Revista Colombia*, Año IV, No.158. 1919. pp. 75–78.

Damas aristócratas y hermosas  
Al "Café Cádiz" van todos los días  
Y a sus fiestas corren presurosas  
En busca de inocentes alegrías"

Los Dandys refinados y elegantes  
Van al "Cádiz" hermoso y comfortable  
De la ciudad los goces enervantes  
Cambian por los del "Cádiz", saludables

Es de la Villa la ciudad hermosa  
El "Café Cádiz" mágico paseo  
Por su confort y su elegancia airosa  
Por su atención sus lujos y su aseo

Para las damas tiene su cultura;  
Para los caballeros, simpatías  
Para todos, respeto y donosura  
¡Cariño, amor, placeres y alegrías!"<sup>303</sup>

Se nota aquí como una u otra manifestación artística sea cuento, poema o caricatura permiten reconocer de primera mano los imaginarios que se asocian a la actividad de la orquesta de salón en su puesta en marcha dentro del contexto social, los mismos que entrarían a sustentar su actividad e incidencia.

Proveniente de los usos domésticos de la música, que caracterizaron su devenir en el contexto nacional desde el siglo XIX, la orquesta de salón como conformación instrumental perpetúa su presencia durante el siglo XX, demarcada por una evidente diversificación de su actividad. Esta descentralización de su actividad del sostenimiento por parte de

---

<sup>303</sup> DÍAZ POLO, C., *Poesías y Canciones*, Tercera Edición. Medellín. Tipografía Bedout, 1925. p. 25.

sociedades musicales le permitió establecer diálogos entre los espacios privados y los lugares públicos durante su desenvolvimiento.

Se registra su presencia en lugares tanto educativos como de entretenimiento en asocio a nuevas formas de leer el entorno siempre cambiante según las tensiones generadas por la implantación de la idea de progreso, durante el periodo de industrialización. Su presencia se define como vital dentro de los servicios ofrecidos dentro de los lugares públicos de socialización tales como salones, clubes, teatros y cafés.

Ideales como lo galante, lo distinguido, lo moderno, lo sofisticado y lo educativo servirán como referentes de su actividad reforzando así su presencia como dispositivo de sociabilidad, lugar donde resalta su relación con el baile y el papel del cuerpo como dispositivo de participación musical.

Se registran dentro del contexto local la actividad conjunta de al menos ocho orquestas, a saber: Orquesta Vidal, Orquesta Arriola, Orquesta Salazar, Orquesta Rodas, Orquesta Mondragón, Orquesta Molina, Orquesta Begué, Orquesta de Jaime Santamaría. A las que se le adicionan el nombre de orquestas *ad hoc* conformadas para celebraciones cívicas, estudiantiles y recreativas, que debidamente citadas, participaron activamente en la construcción del espacio público, y en la configuración de imaginarios urbanos durante la segunda década del siglo XX en la ciudad de Medellín.

Fig. 59. Presencia de algunas orquestas de salón en el contexto local. 1903-1929.

Tipo de lugar	Nombre	Orquesta
Teatro- Cine	Teatro Bolívar	Orquesta dirigida por Jesús Arriola
	Teatro Junín	Orquesta dirigida por Jaime Santamaría
	Teatro Rialto	Orquesta sin identificar
	Teatro Don Bosco	Orquesta Mondragón
	Circo-Teatro España	Orquesta Arriola
	"Kine Universal"	Orquesta Salazar

Club- Centro Social	Club Unión	Orquesta Begué
	Club Medellín	Orquesta sin identificar
	Club Campestre	Orquesta sin identificar
	Club "Balzac"	Orquesta sin identificar
	Centro social "El Casino"	Orquesta sin identificar
Café	Café "La Bastilla"	Orquesta dirigida por Gonzalo Vidal, Orquesta Salazar
	Café "Cádiz"	Orquesta sin identificar
	Café "Belmonte"	Orquesta sin identificar
Salón	Salón "España"	Orquesta Vidal
	Salón "Chantecler"	Orquesta Arriola
	Salón de baile de los Sres Arango-Berrío	Orquesta sin identificar
Cantina	Cantina de los Moras	Orquesta Salazar
	Cantina "El Disloque"	Orquesta dirigida por Gonzalo Vidal
Bar	Bar "Moderno"	Orquesta sin identificar
Hotel	Hotel "Palatino"	Orquesta sin identificar
Academia	Escuela de Bellas Artes	Orquesta de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes
	Escuela Normal de Varones	Orquesta sin identificar
Casa de habitación	Flia. Vieco-Restrepo	Orquesta Vidal
	Flia. Domínguez	Orquesta Arriola
	Flia. Hartman	Orquesta Arriola
	Flia. Villegas Arango	Orquesta Rodas

## Capítulo III

### La Orquesta Salazar.

Una agrupación instrumental reconocida con el nombre de Orquesta Salazar, se abrió paso en la ciudad en el contexto descrito, ofreciendo sus servicios en veladas particulares, cines, cantinas y cafés.

A pesar de que son pocas las menciones de la historiografía musical de la ciudad que documentan su existencia y actividad. La reconstrucción del contexto de su actividad, el hallazgo y análisis de cuatro piezas de su repertorio y el estudio de menciones específicas de su presencia en la ciudad, significan suficiente indicio para dar cuenta musicalmente de su actividad e incidencia en el contexto descrito; permitiendo así enfocar su actividad como un estudio de caso.

Tres menciones documentales significativas posteriores a su actividad, explicitadas a continuación, dan testimonio de la existencia de la Orquesta Salazar. La primera de ellas consiste en un comentario del periodista y cronista musical Hernán Restrepo Duque (1927-1991). Otra, un perfil biográfico del músico Leonel Calle López (1880-1974) elaborado por Apolinar Villa Calle, publicado en el periódico *El Colombiano* en 1980; y una última consiste en el testimonio entregado en 1991 al investigador musical Fabio Betancur Álvarez por Luis Eduardo Saldarriaga, empleado de la casa comercial Félix de Bedout e Hijos.

El primero de ellos, hizo parte de los testimonios personales que complementaron la redacción de un pequeño aparte de la *opera prima* del cronista musical, titulado "Breves apuntes sobre el Medellín bohemio y musical"<sup>304</sup>. Posiblemente entregado de boca del mismo Calle López a Restrepo Duque, menciona la Orquesta Salazar en los siguientes términos:

---

<sup>304</sup> RESTREPO DUQUE, Hernán, *Lo que cuentan las canciones; cronicón musical*, Bogotá, Tercer Mundo, 1971. p. 187.

"Cuando en las tardes solariegas se apega al recuerdo [Leonel Calle] evoca especialmente aquella Orquesta Salazar que animaba las vespertinas del histórico Café la Bastilla (...) estaban junto a él, el pianista José Salazar, José Manuel Solórzano, Luis Rosendo Hurtado, Alfonso Ochoa, y el flautista Alfonso Gómez. Este Hurtado es el mismo que vemos aún tras el mostrador de uno de los pocos almacenes de música de Medellín (...) se puso de moda la Orquesta Salazar y logra el honor de animar las tandas cinematográficas mudas del Cine Universal, sustituyendo a la Orquesta Arriola por llamamiento expreso de sus empresarios: Eduardo Restrepo Piedrahita y Jaime Arbeláez"<sup>305</sup>

Otra mención la constituye un breve comentario de la misma agrupación, esta vez a manos del también investigador Alberto Burgos Herrera, quien basado en el comentario de Restrepo Duque, complementa la relación de la misma con el baile como práctica social, sustento también de su actividad y existencia<sup>306</sup>.

El jueves 16 de Octubre de 1980, el periódico *El Colombiano*, publica un perfil biográfico del mismo músico, donde a propósito del centenario de su nacimiento, reseña en detalle parte de su extensa vida artística como intérprete, cantante y compositor. Entre sus los momentos definitivos de su formación como intérprete se reseña:

"Una vez perfeccionados sus estudios de contrabajo formó con Jesús Salazar como pianista, Alfonso Ochoa y José Manuel Solórzano como violinistas, Alfonso Gómez y Germán Solórzano las flautas, Luis Rosendo Hurtado como clarinete, el conjunto denominado Orquesta Salazar. Este grupo de músicos así organizados, era el encargado de amenizar las tardes del café la Bastilla durante la semana, y los domingos en el café de los Moras"<sup>307</sup>

Una tercera mención posterior a la actividad de la Orquesta Salazar, la comprende la entrevista realizada por el investigador musical Fabio Betancur Álvarez, al señor Luis Eduardo Saldarriaga. Testigo privilegiado de la actividad musical de la ciudad durante la década del 20 y 30, se desempeñó durante la misma época como representante de la *Víctor*

---

<sup>305</sup> RESTREPO DUQUE, Hernán, *Lo que cuentan las canciones; cronicón musical*, Bogotá, Tercer Mundo, 1971. p. 203.

<sup>306</sup> BURGOS HERRERA, Alberto, *Antioquia Bailaba así*, Medellín, Lealón, 2001. p. 10.

<sup>307</sup> *El Colombiano*, Jueves 16 de Octubre de 1980, p. 16 B.

*Talking Machine Co.* Una vez la agencia de la misma, fue asumida en la ciudad por la firma Félix de Bedout e Hijos en 1919<sup>308</sup>.

Evocando la actividad musical de la ciudad durante los primeros años de la década del veinte, menciona la importancia de eventos patrocinados por la firma comercial como los "Martes musicales Víctor" a los que asistían entre lo más granado de la población melómana de la ciudad: "músicos de orquestas como los de la Bastilla: Salazar, Alfonso Ochoa, Leonel Calle y los Solórzanos...". Luego comenta: "Me sentaba en la Bastilla a comer papitas con cerveza, a escuchar la orquesta con los amigos, era delicioso eso (...). Luis Rosendo Hurtado tocaba el trombón, Leonel Calle el contrabajo, Germán Solórzano la flauta, Alfonso Ochoa el violín y Salazar, no recuerdo el nombre, el piano".

Estas menciones, posteriores en casi cincuenta años a su actividad, permiten sin embargo deducir que la orquesta estaba compuesta por: José Salazar en el piano, Alfonso Ochoa y José Manuel Solórzano en el violín, Leonel Calle en el contrabajo, Alfonso Gómez y Germán Solórzano en la flauta y Luis Rosendo Hurtado en el trombón y el clarinete. Y que según esta conformación actuaron al menos en tres lugares: el Café la Bastilla, el Café de los Moras y el "Kine Universal". Lugares comunes a la actividad de las orquestas de salón, según se vio en el capítulo anterior.

La cantina o café de los Moras estaba ubicado en el cruce de la calle Colombia con la carrera Junín y era reconocido por su acreditada clientela entre quienes se distinguían los empleados del comercio y los establecimientos bancarios. Fundada hacia 1906, fueron sus primeros dueños Luis Cardona y Bartolomé Ortiz, quienes la vendieron a Oliverio Phillips, quien a la vez la vendió a Bernardo Mora e Hipólito Londoño, quien se retira de la sociedad en 1919 para comprar individualmente el Café La Bastilla. Se asocia entonces Don Bernardo con Roberto González, quién la sostendría tras el retiro del primero, una vez se

---

<sup>308</sup> Nacido en 1904, el señor Luis Eduardo Saldarriaga se desempeñó como empleado de la firma comercial Félix de Bedout e Hijos, como representante de la Víctor Talking Machine Co. En la ciudad de Medellín. Entrevista a Luis Eduardo Saldarriaga, por Fabio Betancur Álvarez, el Poblado, Medellín, 1991. Amablemente cedida por Carlos Echeverri Arias para la redacción del presente trabajo.

convierte en una de las personas más acaudaladas de la ciudad. El señor González administró el local hasta su demolición en 1942<sup>309</sup>.

El Café la Bastilla, cuyas particularidades se ampliarán más adelante, era un afamadísimo local de reunión de literatos y poetas ubicado también sobre la carrera Junín en el cruce con la avenida la Playa. El Kine Universal teatro para la proyección de películas cinematográficas fue inaugurado en 1914, ubicado en el cruce de Palacé con Caracas, cerca al Seminario, como sucursal de los teatros que con el mismo nombre había fundado la casa comercial Pineda López & Cía. en ciudades como Barranquilla, Cali y Cartagena<sup>310</sup>.

Del grupo de intérpretes presentes en las menciones a dicha agrupación, al menos uno de sus integrantes, Leonel Calle, sobresale como reconocido intérprete y compositor dentro de la historiografía musical popular de la ciudad.

Nacido en Medellín el 16 de Octubre de 1881, conformó en sus primeros años un dueto vocal con Eusebio Ochoa, mientras se desempeñaba como contador de la casa comercial textil Mesa Hermanos y Cía. Se vincula a la Lira Antioqueña desde sus primeros años de fundación, para participar como miembro de la misma en el viaje a los Estados Unidos en 1910 para cumplir con un contrato de grabación firmado con la *Columbia Phonograph Co.* La agrupación graba 93 piezas musicales interpretadas bajo la dirección musical de Emilio Murillo<sup>311</sup>.

Con experiencia como cantor popular y guitarrista, y en contacto directo con la industria fonográfica, Calle se desvincula de la Lira y se matricula en 1912 en la recién abierta Escuela de Bellas Artes para recibir clases de canto y solfeo bajo la tutoría de Jesús Arriola. Durante el mismo periodo se desempeña como cantante en las iglesias del Corazón de Jesús, San José y San Ignacio, junto con Indalecio Vidal, Jesús Arriola y el padre Ríos.

---

<sup>309</sup> OLANO, Ricardo, *Memorias: 1918-1935 (2 v.)*, Medellín, Fondo Editorial Universidad Eafit, 2004. p. 641.

<sup>310</sup> DUQUE, Edda Pilar, *La Aventura del Cine en Medellín*, Bogotá, el Áncora Editores, 1992. p. 110.

<sup>311</sup> RICO SALAZAR, Jaime, *La canción colombiana: su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2004. p. 108.

Comienza hacia la misma época y en la misma institución estudios de contrabajo bajo la tutoría del profesor Luis Mondragón, consagrándose como intérprete de este instrumento hasta el final de su vida. Como contrabajista participa en varios conjuntos orquestales, no solo en la Orquesta Salazar, sino también en la Orquesta Begué, la orquesta de la emisora la Voz de Antioquia dirigida por Pietro Mascheroni y como refuerzo de las orquestas de las compañías de ópera y zarzuela que visitaban la ciudad. Hacia 1945 conforma la planta fundacional de la Orquesta Sinfónica de Medellín y la Orquesta Sinfónica de Antioquia, dirigida por Alejandro Simcis Briand, donde trabajaría como contrabajista hasta su retiro en 1963. Este testigo privilegiado del proceso de transformación, que desde los primeros años del siglo XX sufrió la orquesta como conformación instrumental, murió en 1974, atribuyéndosele igualmente unas pocas composiciones<sup>312</sup>.

Se conocen igualmente breves datos biográficos de otros de los integrantes citados de la misma agrupación. Luis Rosendo Hurtado, figura junto con el flautista Alfonso Gómez en 1920, como parte de la nómina local que engrosó la orquesta que acompañó las presentaciones en la ciudad de la compañía de Zarzuelas Modesto Cid y Paco Salas<sup>313</sup>. Actuando junto a ellos en sus presentaciones en la ciudad entre el 14 de Agosto y el 9 de Noviembre del mismo año.

Hurtado, intérprete de trombón, figura también como miembro de la Banda de Música Departamental dirigida por Gonzalo Vidal hacia 1921<sup>314</sup>. Lo que acredita en unión con la mención anterior, la diversidad de su experiencia como intérprete. Además de su presencia como miembro de la Orquesta Salazar, se le suma a su historial musical el nombramiento

---

<sup>312</sup> ZAPATA CUENCAR, Heriberto, *Compositores Antioqueños*, Medellín, Granamerica, 1973. p. 27.

<sup>313</sup> MORALES VÉLEZ, Alejandro, *Zarzuela, opereta y ópera en Medellín, 1864-2009: compañías, obras, teatros y artistas*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT. 2012, p. 77-79.

<sup>314</sup> ALVAREZ GARCÍA, Amparo, *De la Banda Departamental a la Banda del Conservatorio de la Universidad de Antioquia*, Medellín, Escuela de Ciencias y Humanidades, Universidad Eafit, 2012. p. 32.

por parte de la Sociedad de Mejoras Públicas de Copacabana, como director e instructor de la banda del mismo municipio en 1925<sup>315</sup>.

Reconocido en la historiografía musical de la ciudad como dependiente y propietario del Almacén de Música y Librería Luis R. Hurtado<sup>316</sup>, nuestro músico anexó a su experiencia como intérprete y director, la ocupación de dinamizador de la industria musical de la ciudad como comercializador e introductor en la ciudad de partituras, discos e instrumentos musicales.

Su actividad comercial iniciada hacia el año 1928, cuando se registran en la prensa las primeras menciones, se inauguró en el local ubicado sobre la calle Calibío No. 127-129, y posteriormente sobre la carrera Carabobo No. 50-50 donde sobrevivió hasta la década del setenta. El local, que ostentaba un magnífico piano, se caracterizó por la distribución y venta de libros y métodos de iniciación musical, discos, papel pautado<sup>317</sup>, partituras, instrumentos musicales, transcripciones y arreglos musicales realizados por encargo por su mismo propietario<sup>318</sup>. Razón por la cual no sería equivocado atribuirle, dado el caso, los arreglos de las partituras halladas, que compusieron el repertorio de la misma agrupación.

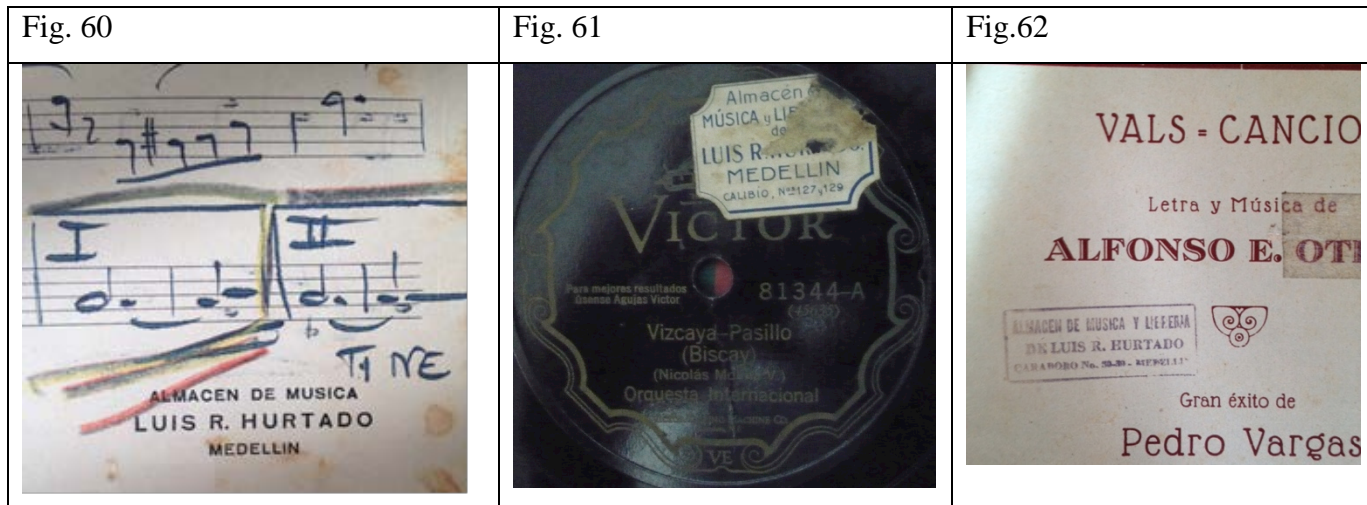
---

<sup>315</sup> *El Correo Liberal*, Año XII, No. 3000. p. 2. Medellín, Marzo 13 de 1925.

<sup>316</sup> RESTREPO DUQUE, Hernán, Op. cit, p. 203.

<sup>317</sup> A juzgar por la gran cantidad de arreglos musicales escritos sobre papel pautado de distribución exclusiva de este almacén. Presentes en archivos como los de la Voz de Antioquia, Gildardo Lotero, Emilio Velásquez y Gonzalo Rivera hoy parte de la colección de archivos personales de la Sala de Patrimonio Documental del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT. La labor comercial de Don Luis Rosendo nutrió de material musical gran parte de los intérpretes y arreglistas de la primera mitad del siglo XX.

<sup>318</sup> Entrevista personal a Rodrigo Jiménez, Octubre de 2012.



Las tres imágenes anteriores ilustran diferentes facetas de la incidencia de la labor de Luis R. Hurtado en el ambiente musical de la ciudad. Allí colaboró no sólo como intérprete sino también como introductor de papel pautado, discos y partituras.

La primera de las imágenes adjuntas ilustra el sello característico del papel pautado por él distribuido, la segunda corresponde con el marbete del disco Víctor No. 81344, prensado en uno de sus lados con el pasillo *Viscaya* del compositor antioqueño Nicolás Molina Vélez (1876-1927), donde se observa levemente desgastado, el sello de distribución del mismo Almacén de Música y Librería.

Finalmente la Fig. 62, ilustra la partitura del Vals-Canción *Carita de Virgen* de Alfonso Esparza Otero (sic), editado en Santiago de Chile por editorial Casa Amarilla en 1939. Donde se observa el sello de distribución del mismo almacén<sup>319</sup>. Dando noción de parte del tipo de discos y partituras que allí se distribuían, relacionados en los casos expuestos con repertorio característico de la "música popular".

Junto al anterior, otros dos músicos con el mismo apellido, que interpretan la flauta y el violín, son mencionados también como parte del conjunto. Oriundos del municipio de

<sup>319</sup> Documentos que reposan en la colección del autor.

Envigado<sup>320</sup>, hijos del matrimonio Solórzano-Villegas, provenían de una familia acomodada a juzgar por las amplias y reconocidas donaciones hechas por Germán hacia el año 1951<sup>321</sup>.

José Manuel, el hermano mayor, ya había figurado hacia el año 1924 como integrante de la orquesta que en compañía del ya mencionado José Luis Molina Morales, amenizaba las proyecciones de cine mudo del teatro Junín. Su hermano, muerto en 1988, figura desde años atrás como alumno matriculado de la Escuela de Bellas Artes, destacándose como intérpretes aventajado durante las presentaciones públicas de la misma institución<sup>322</sup>.

Hacia la década siguiente Germán regentaría una reconocida orquesta conocida con el nombre de "Gersol"<sup>323</sup> y se desempeñaría como director asistente de la orquesta de la Voz de Antioquia, cuyo principal era el pianista y director oriundo de Bérgamo, Italia, Pietro Mascheroni<sup>324</sup>.

Oriundo de Envigado era también el violinista Alfonso Ochoa, único dato hallado sobre su formación y origen. Esta investigación tampoco pudo establecer datos biográficos seguros de Alfonso Gómez, flautista y José Salazar, pianista. Sin embargo todos los integrantes de la Orquesta Salazar, incluyendo estos dos últimos, figuran en el directorio profesional y comercial de Medellín del año 1935 ofreciendo sus servicios como profesores de sus respectivos instrumentos<sup>325</sup>.

---

<sup>320</sup> GARCÉS ESCOBAR, Sacramento, *Monografía de Envigado*, tercera edición. Medellín, Concejo Municipal de Envigado. 1985. p. 232.

<sup>321</sup> CASTRO CARVAJAL, Beatriz, "Prácticas filantrópicas en Colombia 1870-1960", *Historia y Sociedad*, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2009, No. 17, p. 45.

<sup>322</sup> *El Correo Liberal*, Año VIII, No. 2057, p. 2. Medellín, 28 de Noviembre de 1921.

<sup>323</sup> RESTREPO DUQUE, Hernán, Op. cit, p. 238.

<sup>324</sup> *Ibíd*, p. 237.

<sup>325</sup> BETANCOURT B., José M (Ed.), *Guía Comercial Industrial y profesional de Medellín*, Medellín, Cámara de Comercio de Medellín, Tipografía Bedout. 1935. p. 188.

La primera de las menciones de época halladas de la agrupación, registra su participación en la elegante fiesta ofrecida en la casa de habitación de Pepa Restrepo de Vásquez, refiriéndose a ella como Septeto Salazar<sup>326</sup>. Denominación que coincide con el sello que identifica las partituras halladas de su repertorio y que además la asimila a la costumbre de otras orquestas contemporáneas de participar en espacios privados, como casas de habitación. Tal y como se describe en el capítulo anterior.



Fig. 63. Sello de propiedad de la Orquesta Salazar que identifica las partituras halladas de su repertorio.

Esta denominación como Septeto, técnicamente corresponde a una composición musical para siete instrumentos o voces, y está usualmente asociada a conjuntos de cámara mixtos, de composiciones del periodo clásico en adelante<sup>327</sup>. Estas características hacen asimilable esta denominación a la composición organológica a la orquesta de salón, por la cercanía que en su origen tiene con la música de cámara y al trío con piano, tal como se explica en el capítulo I.

Otros factores que pudieron igualmente incidir en la variedad de denominaciones de estas agrupaciones durante las primeras décadas del siglo XX, y su homogeneización bajo la denominación general de "orquestas", pueden obedecer a la generalización dentro de los lugares de instrucción de esta misma denominación; así como al asentamiento progresivo de la industria editorial extranjera en el contexto local (proceso tratado con mayor amplitud

---

<sup>326</sup> *El Correo Liberal*, Año VIII, No. 1999, p. 2. Medellín, 13 de Septiembre de 1921.

<sup>327</sup> Septet, en: SADIE, Stanley, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 17, Macmillan, 1991. p. 237.

en el capítulo siguiente), que edita y promociona en la ciudad arreglos impresos para una conformación instrumental con este mismo nombre.

Según lo dicho la alineación de la Orquesta Salazar corresponde con bastante cercanía a alineación parisina de la orquesta de salón<sup>328</sup>. Lo que permite entender como después la agrupación abandona esta denominación para llamarse Orquesta Salazar, como se verá a continuación.

La actividad de esta agrupación se perpetúa con regularidad en los años sucesivos, llevándose a cabo tanto en los lugares mencionados, el cine y el café, como en reconocidas fiestas sociales de la élite administrativa y comercial de la ciudad. Tal y como lo atestiguan los comentarios de prensa que se muestran a continuación, donde se hacen explícitos referencias particulares que ponen de manifiesto la relación de las orquestas de salón con el gusto musical propio de la élite comercial y administrativa.

Fig. 64	<p style="text-align: center;"><b>Serenata</b></p> <p>La señorita doña Clara Gómez Quintero, quien salió ayer para la Capital de la República, fue obsequiada por el señor Eduardo Arango R., con una serenata, ejecutada por la orquesta Salazar.</p>
Fig. 65	<p style="text-align: center;"><b>Serenata</b></p> <p>La orquesta Salazar obsequió con una artística serenata a la señorita doña Laura Toio Isaza.</p>

<sup>328</sup> Véase Cap I, p. 5.

Se ilustran casos específicos como la velada ofrecidas en casa de la señorita Clara Gómez Quintero por el señor Eduardo Arango R.<sup>329</sup>; y la ofrecida por la misma orquesta a la señorita Laura Toro Isaza<sup>330</sup> para mostrar como el ofrecimiento de una interpretación musical es una práctica común, tanto a la Orquesta Salazar, como a sus contemporáneas, tal y como ya se ha visto.

Estos ofrecimientos musicales continúan siendo comunes a la actividad de la Orquesta Salazar. Una nueva mención la relaciona esta vez con la iniciativa para la creación del cuerpo de bomberos de la ciudad de Medellín, surgida como consecuencia de los devastadores incendios que azotaron el marco de la plaza principal en 1921. Para su formación se trajo al ciudadano norteamericano Arthur S. Aungst, quien se encargó de la importación de la primera maquinaria y del entrenamiento de los primeros escuadrones<sup>331</sup>.

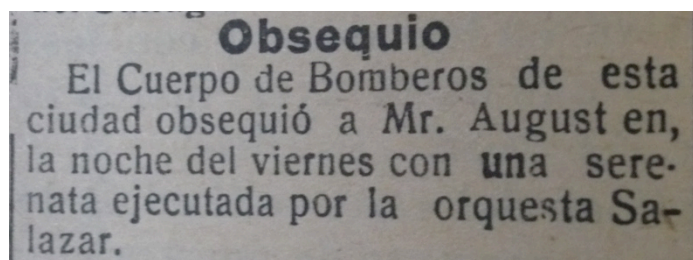


Fig. 66.  
Interpretación musical de la Orquesta Salazar,  
ofrecida por el cuerpo de bomberos a su director Arthur. S. Aungst<sup>332</sup>.

Eventos en estrecha relación con la conformación de un grupo civil que protegería la infraestructura de la ciudad, es celebrada con la Orquesta Salazar. Su actividad musical se considera por parte de quienes contratan sus servicios, como la más acorde para conmemorar tan importante hito en el desarrollo de la dotación urbana. En esta mención se evidencian además relaciones entre el reconocimiento público de la orquesta, ahora

---

<sup>329</sup> *El Correo Liberal*, Año X, No. 2485, p. 2. Medellín, Junio 10 de 1923.

<sup>330</sup> *El Correo de Colombia*, Año XII, No. 3071, p. 7. Medellín, Junio 12 de 1925.

<sup>331</sup> PÉREZ, Luis F. y RESTREPO JARAMILLO, Enrique (Eds), *Medellín en 1932*, Medellín, Imprenta Editorial, 1932. p.151.

<sup>332</sup> *El Correo Liberal*, Año X, No. 2452, p. 2. Medellín, Abril 30 de 1923.

trasladados a interpretaciones privadas, tal y como se indicó de manera general en capítulos anteriores.

La interpretación musical marca simbólicamente con su actividad hitos y momentos de ciudad relacionados con ideales como la modernización y el "progreso". Lo anterior ilustra como la actividad de esta agrupación se perfila como la más propicia y similar a los imaginarios de "modernidad" que la creación de una brigada para la atención de emergencias para una ciudad en desarrollo, sugiere. La música de la orquesta de salón es un hito que demarca momentos importantes del desarrollo y modernización de la ciudad.

En este orden de ideas otra importante aparición de la orquesta, lo constituye su participación en una sonada celebración de la élite administrativa de la ciudad. Una elegante comida ofrecida por el vice-cónsul de Inglaterra en Medellín, el señor Charles Maxwell Davidson, con ocasión del cumpleaños del rey Jorge V<sup>333</sup>.

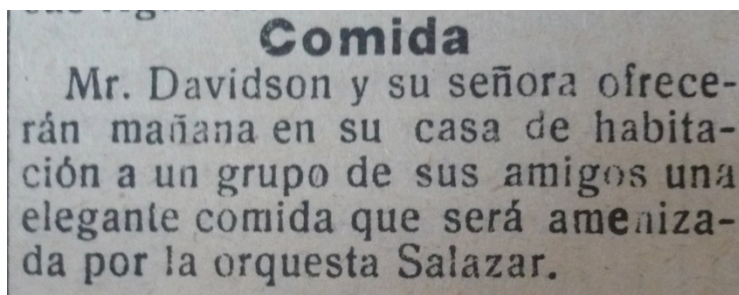


Fig. 67. La Orquesta Salazar, en celebraciones de la élite administrativa de la ciudad.

---

<sup>333</sup> *El Correo Liberal*, Año X, No. 2478, p.2. Medellín, Junio 1 de 1923.

En esta ocasión se vincula su actividad como acorde con las connotaciones de gusto musical promovidas por extranjeros que comienzan a diseminar su gusto musical en el territorio local. En términos de la resonancia de esta condición, el impacto de este tipo de celebraciones privadas en menor medida significa la relación de la actividad musical de la Orquesta Salazar con ideales de lo "extranjero". Estos ideales encontrarán en la interpretación musical un efectivo vehículo para su promoción sobre quienes como parte de la comunidad local, encuentran en las connotaciones anexas a estos sonidos musicales experiencias de "mundo" que imitan las formas en que ésta se manifiesta por fuera del ámbito local. Los ideales que la sociedad anexa a los sonidos musicales encuentran en su puesta en escena a través de la ejecución musical un muy efectivo vehículo para su institución y diseminación.

Esta vinculación de la actividad de las orquestas de salón como eslabón de unión entre los espacios públicos y privados y sus connotaciones propias de publicidad y distinción, se ve evidenciada en un evento específico. La participación de la Orquesta Salazar en una audición musical ofrecida por sus integrantes al señor Hipólito Londoño<sup>334</sup>, propietario del café "la Bastilla".

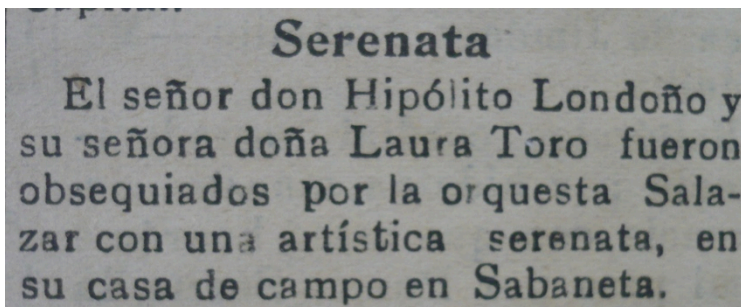


Fig. 68. Participación de la Orquesta Salazar, en eventos particulares.

La Orquesta Salazar con su participación en eventos de carácter particular, sirve como lazo de unión entre las connotaciones de publicidad y reconocimiento propias del espacio público ahora trasladadas al espacio privado. Como ya se dijo, esta conducta común con sus

---

<sup>334</sup> *El Correo de Colombia*, Año XII, No. 3083, p. 7. Medellín, Junio 26 de 1925.

contemporáneas permite comprender el tránsito entre connotaciones de prestigio y distinción que se anexan a la actividad musical en lugares como el cine, los teatros y los cafés, que puestas de manifiesto en lugares públicos se trasladan con todas sus connotaciones de reconocimiento, al espacio privado. De manera simbólica las connotaciones liberadas en lo público se hacen exclusivas de los espacios privados siempre y cuando se pague por los servicios musicales de quienes son su vehículo de tránsito.

Connotaciones como lo "local", lo "extranjero", lo "moderno", lo "cívico" y lo "amoroso", cuando sus servicios se ofrecen como obsequio por parte de un caballero a una dama, dando muestra de galantería, educación y reconocimiento de la integridad femenina; vertidas sobre la actividad de las orquestas de salón en su presencia en el espacio público, dan muestra de la construcción de subjetividades que se asocian con la actividad de las orquestas de salón como parte de bailes, serenatas y audiciones particulares.

El uso exclusivo de su actividad, implica un gasto de dinero que a la vez sirve como símbolo de poder adquisitivo, en este sentido, la Orquesta Salazar consciente de dicho potencial ofrece sus servicios musicales por fuera de su lugar público de referencia, descentralizando su actividad musical hacia el ámbito privado.

El reconocimiento que dentro del contexto local tenía la Orquesta Salazar como parte de veladas privadas y su participación en cafés y lugares de proyección cinematográfica, se ve repotenciado en el primer trimestre del año 1923. En este año una significativa mención de prensa que se publica sostenidamente desde el primer hasta el último trimestre del mismo año, ofrece abiertamente sus servicios musicales en forma de aviso publicitario.

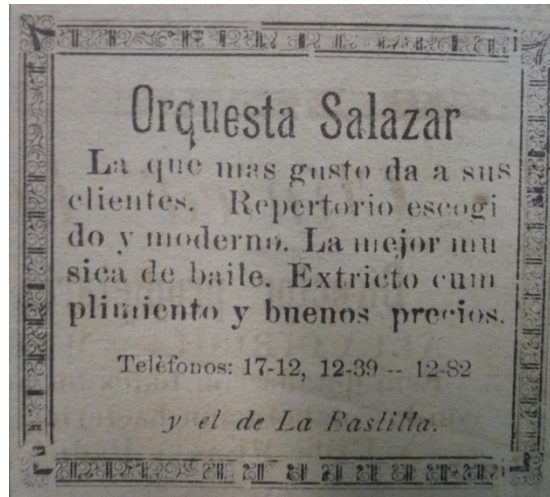


Fig. 69.

Primer aviso publicitario de la Orquesta Salazar.  
*El Bateo*, Serie VII, No. 633. 21 de Mayo de 1923.

El aviso, reza: "Orquesta Salazar, la que más gusto da a sus clientes. Repertorio escogido y moderno. La mejor en música de baile. Extriecto (sic) cumplimiento y buenos precios".

Un análisis de su breve contenido, permite conjeturar acerca de las atribuciones sociales exigidas para la actividad regular de dichas agrupaciones durante la época, tales como: cumplimiento, bajos precios y un repertorio amplio y a la moda que comprende según se verá, ritmos recién introducidos como el Fox y el Shimmy al lado de aires de mayor tradición en el contexto local como valeses, pasillos y potpuris. Ritmos que a la vez son interpretados para suscitar al baile y se ejecutan a gusto y petición de los clientes que pagan por sus servicios.

Hacer explícito en el aviso anterior que la orquesta está en la capacidad de ejecutar "la mejor música de baile", afirma también la estrecha relación de la actividad de la Salazar con el baile social<sup>335</sup>, que como práctica difundida y aceptada en la ciudad desde tiempo atrás, soporta también la actividad de las demás orquestas de salón,

---

<sup>335</sup> Véanse sus atributos, connotaciones e historia por fuera del contexto local en: FRANKS, Arthur Henry, *Social Dance: A Short History*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1963. p. 6.

Ser tan explícito en el precio de sus servicios habla de su deliberada introducción a un mercado que implica competencia y regularización de sus servicios, estrechando la relación entre el oficio, la formación musical y su relación con el dinero<sup>336</sup>. Esta relación materializa el valor de la publicidad como atributo subjetivo, convirtiéndolo en un pago por la puesta en escena del conocimiento musical.

El café "la Bastilla", lugar donde las menciones más recientes relacionan el centro de la actividad de la orquesta en cuestión, ya registra con anterioridad dentro de sus instalaciones la presencia de una orquesta de salón compuesta entre otros por Antonio J. Cano, Germás Posada Berrio y Gonzalo Vidal Pacheco. No ha sido posible determinar si esta agrupación alternó con la Orquesta Salazar o se disolvió para dar paso a la misma, hacia el año 1923, año en que en este lugar el aviso ubica sus servicios.

Una completa reseña de la fundación de este lugar la trae a colación Ricardo Olano, quien en sus memorias recuerda:

"Estaba ubicado en el local de Junín con la Playa, funcionó en sus primeras épocas en un feísimo edificio de planta baja de techos hundidos de aspecto miserable. En donde en tiempos antiguos, había funcionado una taberna asquerosa donde se reunía gente de mala catadura y había juegos prohibidos (...), luego pasó a poder de Don Guillermo Llano quien lo arreglo substancialmente con el nombre de la "Puerta del sol", luego Don Guillermo lo vendió al Sr. Heliodoro Arango, quien lo bautizo con el nombre de "La Toma de la Bastilla". (...) Cambió este nombre por el de "La Gironda", al pasar este a manos de Miguel Ángel. Luego pasó a manos de Pedro Zuluaga y Emilio Franco quienes lo bautizaron simplemente "La Bastilla", a quienes les compró el establecimiento el Sr. Hipólito Londoño a fines de 1919. Quien lo sostuvo hasta que el viejo local fue derribado en octubre de 1940 (...) Don Hipólito le hizo al local grandes mejoras en su parte interior, gastándose en ellos la suma de 11.000 pesos, estableció servicio de baños y una cafetería que fue la primera de Medellín. Cambió también su nombre por el de "Café La Bastilla" que conservó hasta su desaparición. El café que se vendía allí era muy bueno y Londoño le hacía mucha propaganda. El café "La Bastilla" era el rendez-vous de los estudiantes y literatos, Tomás Carrasquilla tenía allí su rincón y oficiaba allí el maestro rodeado de sus amigos (...)"<sup>337</sup>

---

<sup>336</sup> ATTALI, Jacques, *Ruidos: Ensayo sobre economía política de la música*, México, Siglo XXI editores. 2011. p. 58.

<sup>337</sup> OLANO, Ricardo, *Memorias: 1918-1935 (2 v.)*, Medellín, Fondo Editorial Universidad Eafit, 2004. p. 640.

Este importante centro de reunión de la ciudad, nunca incrementó el precio del café tinto de 5 centavos y poseía una trilladora en la trastienda del mismo local, el mismo que sin ser: "un café de intelectuales, como la Gran Vía o el Automático en la capital"<sup>338</sup>, reunió durante la primera mitad del siglo: estudiantes, escritores, políticos, periodistas, arquitectos y músicos junto con la élite administrativa de la ciudad<sup>339</sup>.

Se paseaban por sus instalaciones lo más granado de la intelectualidad local, entre otros: Ciro Mendía, Tulio González, Efe Gómez, Gonzalo Vidal, Antonio J. Cano, Carlos Vieco, Romualdo Gallego, Francisco Villa López y Alfonso Castro<sup>340</sup>. Las mañanas de domingo entre las diez y la una de la tarde estaban amenizadas como se dijo, con la presentación de orquestas, entre ellas la Salazar. Agrupaciones que divertían a la concurrencia que allí se reunía después de la primera misa de domingo en la iglesia de la Candelaria<sup>341</sup>.

---

<sup>338</sup> LÓPEZ GÓMEZ, Adel, "la Bastilla refugio de novelistas y poetas" En: ESCOBAR CALLE, Miguel (Ed.), *La Ciudad y sus Cronistas*, Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano, 2003. p. 184.

<sup>339</sup> "la Bastilla escenario de la bohemia del viejo Medellín" En: GONZÁLEZ, Ernesto, *Anecdotario de Tomás Carrasquilla*. Medellín. Tipografía Olympia. 1952 p. 54.

<sup>340</sup> "Las tertulias Bastilleras en aquel Medellín de los grandes" En: GONZÁLEZ, Ernesto, Op. cit, p. 111.

<sup>341</sup> ESCOBAR CALLE, Miguel (Ed.), Op. cit, p. 183.

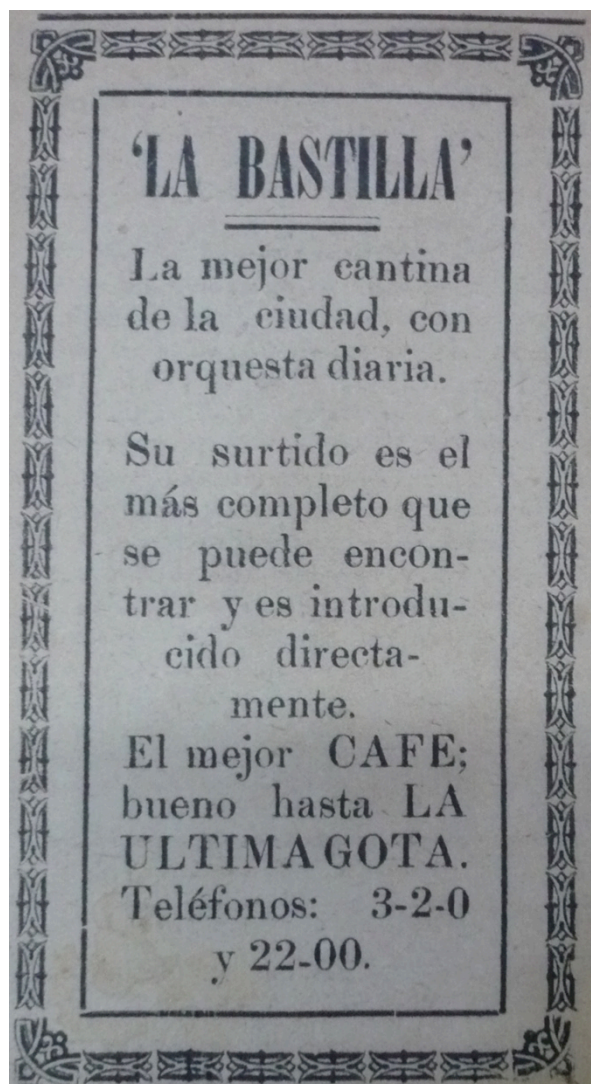


Fig. 70.

Aviso publicitario del café "la Bastilla.

*Álbum de Caricaturas de "el Bateo"*. Medellín, s.n, 1923. p.2

La presencia de orquestas, desde antaño regular dentro del café, se incrementa hacia la época en que las fuentes ubican en él, la presencia de la Orquesta Salazar. En este respecto la imagen anterior atestigua la presencia diaria de una orquesta dentro de sus instalaciones, esto significa que la agrupación en cuestión o bien alternaba con otras orquestas, o bien se desempeñaba como orquesta de planta del mismo establecimiento.

La presencia constante del escritor Tomás Carrasquilla (1858-1941) dentro del lugar, sirvió además para perpetuar su memoria entre los habitantes de la ciudad. Uno de quienes lo recuerda entre sus asiduos clientes es el mismo Luis R. Hurtado, trombonista de la orquesta en cuestión, quien como testigo privilegiado de todo el acontecer del lugar figura años después refiriendo al investigador canadiense Kurt Levy anécdotas sobre el funcionamiento del local y de las actividades del insigne escritor dentro del mismo<sup>342</sup>.



Fig. 71. el café la bastilla, cerca a 1925.  
Época en la que en sus instalaciones actuaba la Orquesta Salazar.<sup>343</sup>

En relación con la información hallada sobre las orquestas de salón desde las últimas décadas del siglo XIX hasta los primeros seis años de la década del veinte, su visibilidad en entorno local, rastreada a través de los medios impresos, comienza a negociar su permanencia tal y como se ha prefigurado, con dos factores determinantes.

---

<sup>342</sup> LEVY, Kurt, "Nueva luz sobre Tomás Carrasquilla", *Universidad Nacional de Colombia, Órgano trimestral de la institución*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1953, No. 17. p. 218.

<sup>343</sup> BERNAL NICHOLLS, Alberto, *Miscelánea sobre la historia, los usos y las costumbres de Medellín*, Medellín, Universidad de Antioquia, Dirección Académica y de Extensión Cultural, 1980. p. 79.

El primero de ellos es la irrupción generalizada de aparatos mecánicos de reproducción sonora en los lugares del espacio público, como salones de baile, cantinas, cafés, clubes cines y teatros y la segunda, la diseminación de conformaciones instrumentales tipo "Jazz-Band". Agrupaciones que gozaban ya de reconocimiento desde los primeros años de la misma década en otras ciudades del país, como Bogotá y Barranquilla<sup>344</sup>, y que con un repertorio en cercana conjunción con el de la orquesta de salón, comienzan a tener una aparición significativa tanto en lugares privados como públicos del contexto local hacia 1926.

La descripción de estos dos factores que permiten identificar tendencias musicales y usos de la misma, marcan cambios definitivos en la manera que la actividad de las orquestas de salón se manifestó durante el marco cronológico y continuó su proyección a lo largo del siglo.

El encuentro con estas tendencias marcó cambios en el diálogo que estas orquestas entablaron con otras conformaciones organológicas de larga tradición en el entorno local, como la representada por música de cuerda pulsada y la banda militar. Viéndose su actividad, en tanto que tendencia relacionada con la publicidad, lo nuevo y lo extranjero, obligada no solo a negociar su presencia con las corrientes musicales mencionadas, sino con la progresiva generalización del uso y adquisición de aparatos mecánicos de reproducción sonora dentro de los lugares antes exclusivos de su actividad.

---

<sup>344</sup> MUÑOZ, Enrique Luis, *Jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días*, Barranquilla, La Iguana Ciega, 2007. p. 45.

## LA ACTIVIDAD DE LAS ORQUESTA DE SALÓN: SU CONTACTO CON LOS APARATOS DE REPRODUCCIÓN MECÁNICA DEL SONIDO

Durante el proceso de industrialización del país se presenció la entrada de maquinaria pesada para creación y dotación de las nacientes industrias, así como la de electrodomésticos y demás objetos mecánicos que acompañarán la vida cotidiana. Su entrada comenzará a generar cierta necesidad de novedad, característica de la implantación de la idea de progreso, y sustentará canales comerciales por donde ingresaron aparatos de reproducción mecánica del sonido, como pianolas, fonógrafos, gramófonos, traganíqueles y radios. Estos aparatos comienzan a aumentar progresivamente su número produciendo una sustantiva baja en sus precios de adquisición, posibilitando su esparcimiento, impacto y visibilidad como parte del panorama cotidiano de la ciudad<sup>345</sup>.

La difusión en el contexto local de los aparatos mecánicos de reproducción sonora, invadieron de manera progresiva las actividades propias de la vida cotidiana durante el proceso de industrialización. Importantes menciones los ubican ya como elemento común del espacio tanto público como privado del entorno local, hacia la primera década del siglo XX. Durante la época se relacionan no pocos comentarios de una y otra índole, que celebran o se quejan de la manera en que el "incesante parloteo"<sup>346</sup> de gramófonos y pianolas, inundan de nuevas sonoridades la antes quieta y silenciosa Villa.

Existen menciones que, desde los primeros años del siglo, atestiguan la presencia de este tipo de aparatos en teatros, clubes y plazas públicas en audiciones caracterizadas por un enorme velo de novedad<sup>347</sup>. Tal y como ocurrió en la velada de beneficencia llevada a cabo en el Club Unión donde música cantada y una orquesta alternaron con la audición de un

---

<sup>345</sup> Dicho proceso, analizado con base en estadísticas e información monetaria se encuentra nutridamente descrito en: ECHEVERRI ARIAS, Carlos, *La Fonografía En Colombia: 1878-1990 (Historias Mínimas)*, inédito.

<sup>346</sup> "Pianolitas y Victorolitas", *El Bateo*, Serie 7, No. 594, p. 4. Medellín, Marzo 24 de 1923.

<sup>347</sup> ECHEVERRI ARIAS, Carlos, Op. cit, p. 160.

gramófono<sup>348</sup>. Así como la audición que con las mismas características se llevó a cabo en el Hotel Girardot, donde se publicitaba la presentación en dichas instalaciones de un gramófono marca Víctor con amplio repertorio<sup>349</sup>.

Para la segunda década del siglo la presencia de pianolas, fonógrafos y gramófonos estaba ya suficientemente extendida en la ciudad tanto en espacios particulares como públicos. Tanto así que su presencia se comenzó a denominar desde los sectores más conservadores de la sociedad como una verdadera "peste". Una columna periodística publicada en 1923 se expresa al respecto de su amplia presencia, en los siguientes términos: "peor que la viruela (...) es esta epidemia que se ha terminado por apoderarse de esta urbe"<sup>350</sup>. Posiciones como esta se perpetuarán a lo largo de los primeros años de la década, llegando a sugerir incluso ante el Concejo Municipal de la ciudad, gravar con impuestos el uso desmedido y a deshoras de estos aparatos<sup>351</sup>.

Gonzalo Vidal desde su privilegiada posición como censor inigualable de la actividad musical de la ciudad, no es ajeno a la presencia y popularización de este tipo de objetos como parte del paisaje cotidiano. Considerándolos como difusores de la "música popular" y suponiendo éstos como una amenaza para el "Arte serio", se dirige en relación con este tipo de objetos en los siguientes términos:

"Ya en Medellín, por todas partes y a todas horas, no se oye otra cosa que música aburridora, populachera, de fácil composición, de género banal, sin halago, sin interés. Los gramófonos realizan esta labor, con las pianolas y *otros elementos*."<sup>352</sup>

En este sentido debe considerarse también la manera en que los objetos que permiten la grabación y reproducción mecánica del sonido musical, encuentran asentamiento sobre tradiciones y prácticas en su mayoría relacionadas con la inversión del tiempo libre.

---

<sup>348</sup> *El Espectador*, 12 de Abril de 1904. p. 646. (Agradezco a Carlos Echeverri Arias el suministro de la presente información)

<sup>349</sup> Información suministrada por Carlos Echeverri Arias en comunicación personal. Enero de 2014.

<sup>350</sup> "Pianolas", *El Bateo*, Serie 7, No. 646. p.1. Medellín, Mayo 29 de 1923.

<sup>351</sup> "Pianolitas y Victorolitas", Op, cit. p. 4.

<sup>352</sup> VIDAL PACHECO, Gonzalo, "Música nacional", *Revista Progreso*, Sociedad de Mejoras Públicas, No. 36, 31 de octubre 1928, p. 578.

Actividades cotidianas de larga tradición en el contexto local tales como: presentaciones teatrales, veladas musicales, bailes, y eventos cívicos e institucionales, donde también se asienta tradicionalmente la actividad musical, fueron testigo de su contacto con este tipo de aparatos.

Las actividades mencionadas, llevadas a cabo en lugares públicos, se convierten en un importante lugar de proyección de la presencia de estos aparatos, la cual generará cierto desplazamiento de la actividad de agrupaciones, que como la orquesta de salón, ejecutaba en vivo el mismo repertorio en estos lugares comunes, tales como: cafés, teatros, clubes y hoteles.



Fig 72.

El "Gran Hotel", hotel de la ciudad, ofrece dentro de sus instalaciones y como parte de sus servicios música reproducida por un Orquestrión<sup>353</sup>.

*La Semana, Suplemento del Espectador*, Septiembre 17 de 1916, No 1914-34.

Microfilm, sin número de página de la Sala de Prensa de la Biblioteca de la Universidad de Antioquia.

---

<sup>353</sup> Curioso instrumento mecánico de reproducción sonora accionado por platos metálicos aserrados que con la acción del aire automatizaba, a través de cornetas, el sonido no del piano, como las pianolas, sino el de las bandas y orquestas. Véase: *Orchestrion*, En: BOWERS, Quentin David, *Encyclopedia of automatic musical instruments*, Vestal Press, 1972. p. 345.

La élite administrativa, comercial y religiosa entraría a adquirir este tipo de aparatos desde las primeras décadas del siglo. Su adquisición simboliza estar al tanto de los cambios de la época, así como la demostración de poder económico.

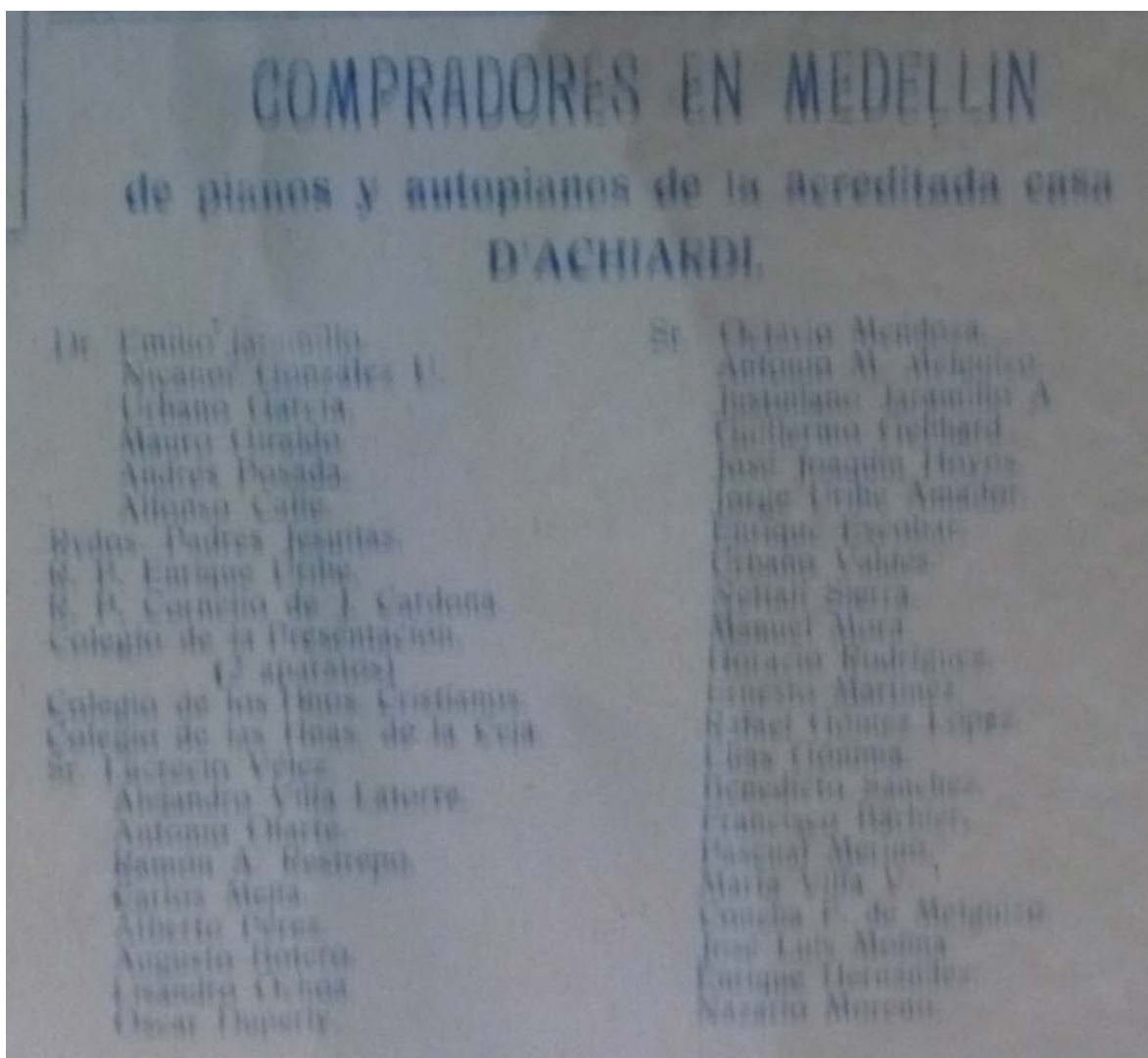


Fig. 73.

Detalle del aviso publicitario de la casa de pianos Pedro y Daniel D'Achiardi, de Medellín. En la que se aprecia la lista de algunas de las personas que para el momento de su publicación, habían adquirido pianos y pianolas en el establecimiento<sup>354</sup>.

<sup>354</sup> Ejemplar mal microfilmado sin identificación de: *La Semana, Suplemento del Espectador*, Medellín, 1916. Que por su valor documental se cita a pesar de su mal estado. Sala de Prensa de la Biblioteca de la Universidad de Antioquia.

Como se aprecia en el aviso anterior, ya para 1916 entre la larga lista de particulares e instituciones en adquirir estos aparatos se contaban: el Colegio de los Hermanos Cristianos, el Colegio de la Presentación y el colegio de las Hermanas de la Salle del municipio de la Ceja. Además de particulares como el escritor Lucrecio Vélez y el músico José Luis Molina Moreno, entre otros. La actividad musical en vivo comenzó a negociar su existencia exclusiva en el espacio público con los aparatos de reproducción mecánica desde las primeras décadas del siglo.



Fig. 74.

Detalle del aviso publicitario de la Casa Comercial Rudesindo Echavarría e Hijos, de Medellín. En la que se aprecia la lista de algunas de las personas que para el momento de su publicación, habían adquirido pianos y pianolas en el establecimiento<sup>355</sup>.

<sup>355</sup> Ejemplar microfilmado sin identificación de: *La Semana, Suplemento del Espectador*, Medellín, 1916. Sala de Prensa de la Biblioteca de la Universidad de Antioquia.

Este nuevo recuento de compradores que se muestra en la imagen anterior, publicado por otro de los distribuidores en la ciudad de aparatos mecánicos para la reproducción sonora, incluye no solo a particulares como Valerio Tobón, fundador de la fábrica de gaseosas Posada Tobón; sino también al Arzobispo de la ciudad Manuel José Cayzedo, quien adquiere un orquestrión, posiblemente para alguna iglesia o seminario de su jurisdicción, extendiendo también la presencia de estos aparatos hasta los lugares característicos de la esfera religiosa.

Otra importante innovación que une la reproducción mecánica del sonido con actividades relacionadas con la orquesta de salón, lo constituye la aparición en la ciudad del cine sonoro. El acompañamiento coordinado de sonido a la proyección de cintas cinematográficas registra su llegada a la ciudad en 1929. Su diseminación en la ciudad significó un definitivo desplazamiento de la ejecución musical en vivo para el acompañamiento de proyecciones cinematográficas.

Como ejemplo del diálogo generado entre los adelantos técnicos y la regularidad del quehacer de estas agrupaciones, se remite a la parte final del comentario citado en apartes anteriores, donde se reconoce la llegada del cine sonoro como factor determinante de la finalización de una orquesta que dentro del Teatro Bolívar se encargaba de animar musicalmente las proyecciones cinematográficas<sup>356</sup>.

La presencia de los aparatos mecánicos de reproducción sonora continúa esparciéndose sobre los lugares públicos del entorno local durante la década del veinte. Para esta época se registra ampliamente su presencia en teatros, cafés y cantinas, lugares de reconocida presencia de la orquesta de salón.

---

<sup>356</sup> Véase, referencia número 294, Capítulo II, p. 99.

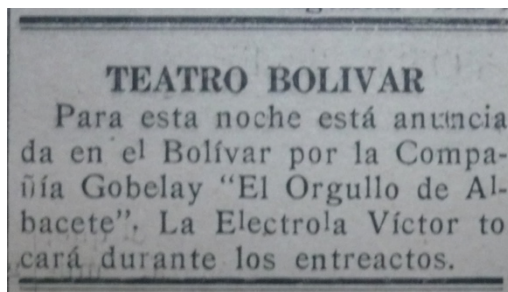


Fig. 75.

Presencia de una Electrola,  
nombre exclusivo del gramófono con radio integrado distribuido por la casa Columbia Phonograph Co.  
En el Teatro Bolívar, durante los entreactos de la presentación en la ciudad de la compañía Gobelay.  
Aviso publicitario publicado en: *El Heraldo de Antioquia*". Julio 10 de 1929. p.15.



Fig. 76.

Presencia en el "Café Sevilla" de una Grafonola,  
nombre exclusivo del gramófono distribuido por la casa Columbia Phonograph Co.  
Aviso publicitario publicado en: *Álbum de Caricaturas de "el Bateo"*. Medellín, s.n, 1923. p.6.



Fig. 77.  
 Presencia en el "Café Bolívar" de una Victrola,  
 nombre exclusivo del gramófono distribuido por la casa Victor Talking Machine Co.  
 Distribuida en la ciudad por la casa comercial Félix de Bedout e hijos.  
*La Defensa*. Año IV, No. 303, 27 de Abril de 1923. p. 3.

Tal y como se observa en la imagen anterior, con el patrocinio de la casa comercial de Félix de Bedout e Hijos se publicita la presencia de aparatos para la reproducción mecánica del sonido en otros lugares del espacio público. La Victrola como objeto de su distribución exclusiva se publicita ahora como parte de lugares como: el Teatro Don Bosco, administrado por la comunidad Salesiana, el ya mencionado "Café Bolívar", y el café "la Bastilla". Nótese como la presencia de este tipo de aparatos se relaciona directamente no solo con la actividad de las orquestas de salón de la ciudad, sino que se asientan en el lugar público exclusivo de la actividad de la Orquesta Salazar.



Fig. 78.

Presencia en teatros, cantinas y cafés de la Victrola,  
 nombre exclusivo del gramófono distribuido por la casa Victor Talking Machine Co.  
 Distribuida en la ciudad por la casa comercial Félix de Bedout e hijos.

*La Defensa*. Ca. 1924.

Número que por su mal estado de conservación no permite precisar más información acerca de la fuente.  
 Consultado en la Sala Antioquia de la Biblioteca Pública Piloto.

En este orden de ideas, un extenso aviso publicitario de la casa comercial Félix de Bedout e hijos, distribuidor exclusivo de la marca Víctor Talking Machine en la ciudad, publica en 1924 una nota bajo el título: "*¿Por qué una orquesta toca la misma pieza musical mejor que otra?*". Desde el mismo título, el aviso sugiere ya una comparación técnica entre las habilidades de la música en vivo y las connotaciones de novedad y exactitud de la música grabada. Avisos publicitarios ampliamente difundidos como estos, acentúan y contextualizan el impacto de su introducción como parte de la vida cotidiana.



Fig. 79.

"¿Por qué una orquesta toca la misma pieza musical mejor que otra?".  
*La Defensa*, Año V, No. 794, 19 de Diciembre de 1924. p. 9.

En el aviso citado se hacen textuales las diferencias entre la música en vivo y su reproducción mecánica. Los términos del documento abogan textualmente por la segunda fundamentando un discurso que para incitar su consumo, ubicando características como: la habilidad de sus músicos, sus directores y sus instrumentos, así como sus correctas interpretaciones siempre "precisas", depuradas y homogéneas, como beneficios propios de la reproducción continua.

El comentario del aviso resalta:

"la ejecución de una composición musical en la forma en que fue concebida por el autor, depende enteramente del director y de la habilidad de los músicos y la calidad de sus instrumentos (...) haga usted la comparación con la ejecución de una máquina parlante Víctor (...) compruebe usted la perfección de nuestras grabaciones"

Según lo anterior se replantea el papel de la música en vivo, frente a los atributos de las ejecuciones de los aparatos mecánicos. En este sentido las connotaciones de gusto musical se direccionan hacia una valoración superior de la ejecución musical mecánica. Estos discursos avalan y refuerzan aún hoy la introducción de este tipo tecnologías en el tejido social.

El impacto del encuentro entre estas dos formas de reproducción sonora incide directamente en la actividad de las orquestas de salón, así como en el de las demás agrupaciones dedicadas a la ejecución de música en vivo. Más cuando el discurso publicitario incita a su consumo y relativización, interpelando sus consumidores con argumentos como el de la comodidad del ámbito privado, la "perfecta ejecución", y la alta valoración de todo lo extranjero. El gramófono transita entre la esfera pública y la privada, tal y como lo habían hecho con anterioridad las agrupaciones como la orquesta de salón que ofrecían serenatas en espacios de este tipo.

El siguiente aviso publicitario enfatiza lo dicho anteriormente, cuando en este sentido refiere: "Oiga en su propio hogar las delicadas melodías de las grandiosas orquestas sinfónicas, los aires alegres que se oyen en los cafés de moda, y las encantadoras cadencias de las orquestas de baile".

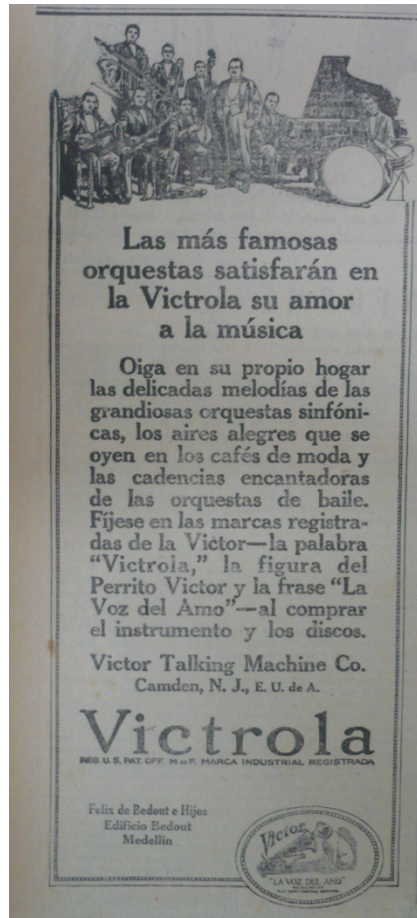


Fig. 80.

Avisos publicitarios que atestiguan el diálogo con la actividad de las orquestas de salón y la música en vivo.  
*La Defensa*, Año IV, No. 376, 26 de Julio de 1923. p. 2.

El discurso publicitario que sustentó la masificación cada vez más acelerada de los aparatos de reproducción mecánica del sonido como parte del panorama cotidiano, encontró también un soporte de su difusión en la práctica social del baile. Esta actividad común de la vida cotidiana, que definía una de las funciones características de la orquesta de salón, comienza a ser asimilado para el asentamiento de los aparatos de reproducción mecánica del sonido.

En este sentido se publicitan también gran variedad de discos y aparatos mecánicos de reproducción sonora, que se proyectarán sobre esta actividad. En estas menciones se enfatiza no solo en el amplio repertorio disponible, sino además en el establecimiento de una valoración superior de "lo extranjero" que confrontan con las connotaciones tradicionales de localidad. El aviso enfatiza: "Las mejores orquesta **mundiales** (*subrayado del autor*) ejecutarán en la Victrola, las danzas más alegres y populares".



Fig. 81.

El baile como lugar común de la difusión de aparatos mecánicos de reproducción sonora y de la actividad de la orquesta de salón.

*La Defensa*, Año IV, No. 459, 3 de Noviembre de 1923. p. 2.

### **LA ACTIVIDAD DE LAS ORQUESTA DE SALÓN: SU CONTACTO CON OTRAS AGRUPACIONES INSTRUMENTALES, EL CASO DEL JAZZ BAND.**

Un segundo factor determinante a contextualizar, en relación con los objetos y las corrientes musicales que incidieron sobre la actividad de las orquestas de salón en Medellín en la segunda década del siglo. Lo constituye la irrupción en el medio local del género musical del "Jazz"<sup>357</sup>, en particular el de sus agrupaciones representativas.

<sup>357</sup> Entendido en rasgos generales según se caracteriza en: SADIE, Stanley, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, 1991. Vol. 9. p. 561.

El análisis musicológico de dicho género, que en tanto fenómeno social y musical se encuentra escasamente reconstruido por parte de la investigación musical nacional<sup>358</sup>, constituiría en sí mismo el objeto de un estudio diferente al del presente trabajo. Sin embargo, es posible mencionar brevemente, el diálogo que su irrupción estableció con tradiciones musicales preexistentes, así como su relación con prácticas sociales de largo arraigo como el baile, y su amplia difusión en el público juvenil y estudiantil, como factores que caracterizaron su manifestación particular en la ciudad.

Ya para los primeros años del siglo veinte, palabras como Jazz y Jazz-Band se encontraban ampliamente difundidas en crónicas y menciones periodísticas<sup>359</sup>. Siendo posible identificar durante la época la primera fase de su asentamiento, asociaciones de dichos vocablos con imaginarios en relación con "lo joven", "lo veloz" o "lo moderno", tan en boga como parte de la construcción imaginaria de identidad durante la época<sup>360</sup>.

Las dos primeras décadas del siglo XX, contaron en el entorno local con múltiples menciones sobre dicho movimiento musical, sus aires musicales afines; así como su agrupación característica: El "Jazz-Band". Esta agrupación se encuentra caracterizada en su alineación base por: el *Traps*, conjunto de varios instrumentos de percusión interpretados por una misma persona, antecesor de la batería moderna<sup>361</sup>, el saxofón, el trombón, la tuba,

---

<sup>358</sup> BERMUDEZ CUJAR, Egberto, "El jazz colombiano, todavía sin historia. Reseña: El jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días". *Ensayos: historia y teoría del arte*, Universidad Nacional de Colombia, 2008. Vol.14, p. 154 - 157.

<sup>359</sup> Véase como ejemplo de ello: *El Jazz Band y el Shimmy*. En: *El Correo Liberal*, Año VIII, No. 2028. 8 de Octubre de 1921. p. 4. *El Jazz Band*. En: *El Correo Liberal*, 21 de Noviembre de 1924. p. 5. *Jaz Band* (Sic.). En: *El Correo de Colombia*, Año XIII, No. 3409. 9 de Agosto de 1926. p. 1. *El Origen del Jazz*. En: *El Herald de Antioquia*, Año III, No. 318. 3 de Julio de 1928. p. 5. *El Jazz Band y el amor*. En: *El Herald de Antioquia*, Año II, No. 330. 30 de Julio de 1928. p. 5. *La Era del Jazz*. En: *El Herald de Antioquia*, Año III, No. 747. 30 de Octubre de 1929. p. 4.

<sup>360</sup> CASTRO-GÓMEZ, Santiago, *Tejidos oníricos: movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá, 1910-1930*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2009. p. 258.

<sup>361</sup> El *Traps*, consistía en un bombo apoyado en el suelo accionado por un pedal, rodeado por un redoblante, un platillo suspendido, uno o dos tambores sin entorchado, e insertado sobre el bombo un "contraption tray", palabra de cuya contracción proviene el nombre del instrumento, sobre la cual se adaptaban matracas, panderetas, silbatos, cornetas, y cencerros. De acuerdo como se explica en: BLADES, James, *Percussion instruments and their history*, Londres, Bold Strummer, 2005. p. 458.

la trompeta, el clarinete, la flauta, el banjo, el contrabajo y el piano. Diversificando su alineación con instrumentos como la tuba o el acordeón<sup>362</sup>.

En el contexto local, esta alineación floreció de manera particular. Asimilando a su conformación instrumentos como la guitarra y el violín, protagonistas también de agrupaciones con alguna antigüedad en el mismo contexto, como la estudiantina<sup>363</sup> o Lira y la orquesta de salón. Al parecer, el piano no jugó un papel protagónico como parte de este tipo de conformaciones, siendo estas dirigidas desde instrumentos de cuerda pulsada<sup>364</sup>.

Su manifestación particular en el entorno local evidencia sin embargo la presencia de dos instrumentos característicos: el Banjo y el *Traps* o batería. El primero, instrumento verdaderamente novedoso en la ciudad, interpretado aquí por antiguos intérpretes de bandola, y no registrado en años anteriores como parte de otras agrupaciones en el contexto local. El segundo, interpretado por antiguos integrantes de la banda departamental, contaba ya en su forma más básica (Bombo, platillo y redoblante) con presencia en la localidad, en agrupaciones como la banda departamental.

Particularmente estas agrupaciones recién conformadas, estaban dirigidas e integradas por músicos pertenecientes a conjuntos de cuerda pulsada y de formación musical obtenida por fuera de la academia, como el caso de músicos como Nicolás Torres (1881-1975)<sup>365</sup> y Emiliano Pasos, hijo (1897-1970)<sup>366</sup>, ambos fundadores de Jazz Band bautizados con sus apellidos respectivamente.

---

<sup>362</sup> De acuerdo con la información consignada en: JAZZ BAND En: SHEPHERD, J., D. HORN, D. LAING, P. OLIVER y P. WICKE, *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World Part 2 Performance and production*, Bloomsbury Academic, 2003. I. Groups. p. 3.

<sup>363</sup> Entendiendo esta agrupación por motivos prácticos tal y como se tipifica en: RENDÓN MARÍN, HÉCTOR, *De liras a cuerdas: una historia social de la música a través de las Estudiantinas. Medellín, 1940-1980*, Medellín, Universidad Nacional sede Medellín, 2009. p. 28.

<sup>364</sup> Como ocurría al menos en el caso del Jazz Nicolás, dirigido por Nicolás Torres a la vez que interpretaba el Banjo. y el de Germán Casas director del Jazz Sucre quien lo dirigía tocando la Bandola.

<sup>365</sup> ZAPATA CUENCAR, Heriberto, *Compositores Antioqueños*, Medellín, Granamerica, 1973. p. 86.

<sup>366</sup> *Ibid*, p. 116.



Fig. 82. Jazz-Band "Colón". Ca. 1928.  
Fotografía Rodríguez, Medellín. Biblioteca Pública Piloto para América Latina.



Fig.83.  
Jazz-Band "Pasos", Ca. 1928.  
Dirigido por Emiliano Pasos Rozo (1897-1970)<sup>367</sup>, sentado en la primera fila al lado del *traps*, a su lado interpretando el banjo su hermano Delio (1888-1962)<sup>368</sup>.  
Fotografía Rodríguez, Medellín. Biblioteca Pública Piloto para América Latina.

<sup>367</sup> ZAPATA CUENCAR, Heriberto, Op. cit, p. 85

<sup>368</sup> *Ibid*, p. 86.



Fig. 84.  
Jazz-Band "Sucre". Ca. 1928.  
Fotografía Rodríguez, Medellín. Biblioteca Pública Piloto para América Latina.

Obsérvese la alineación de la figura anterior, correspondiente al Jazz Band "Sucre", donde la presencia mayoritaria de instrumentos de cuerda pulsada como la guitarra y la bandola, es sustituida por la presencia del Banjo. Esto como muestra de la asimilación de esta nueva conformación instrumental, sobre conjunciones de tradición local como la estudiantina.



Fig. 85.  
Jazz-Band "Nicolás". Ca. 1926.  
Integrada entre otros por: Efraín Osorio, Enrique Suárez, Enrique Castro, Jaime Santamaría, Juan de Dios Durán, Jorge Marín Vieco, Luis López, Samuel Martínez, Emilio Velásquez y Arturo Salazar<sup>369</sup>.  
Archivo Emilio "Millo" Velásquez (1901-1980)  
Medellín. SPD-LEV Universidad EAFIT.  
Fotografía extraída de un recorte de prensa, fechada al reverso "1926".

<sup>369</sup> RESTREPO DUQUE, Hernán, *Nicolás Torres, la Lira Antioqueña y el Jazz Nicolás*. El Colombiano Dominical, 19 de Marzo de 1995. p. 14.

A partir del año 1926 comienzan a observarse abiertamente en los medios impresos la conformación y actividad de estas agrupaciones en el contexto local. Según menciones específicas, su presencia hace parte de las presentaciones que se llevan a cabo en teatros<sup>370</sup>, cantinas, bailes y fiestas sociales, tanto públicas como particulares.



Fig. 86.

Presencia del Jazz Band en el teatro, lugar común con la orquesta de salón. *El Herald de Antioquia*. Año II, No. 25. 12 de Abril de 1929. p.8.



Fig. 87.

Presencia del Jazz Band, esta vez el Jazz Nicolás, en el Club. Lugar común con la orquesta de salón. *El Correo de Colombia*. Año XIII, No. 3437. 10 de Septiembre de 1926. p.4.

---

<sup>370</sup> Véase la Fig. 13 del Capítulo II, donde se observa su presencia al lado de duetos y orquestas en el Teatro Rialto, hacia 1928.



Fig. 88.

Presencia del Jazz Band, esta vez el Jazz Bando Colón, en la cantina de los Moras.

Lugar común con la orquesta de salón.

*El Heraldo de Antioquia*, Año II, No. 245. 30 de Marzo de 1928. p.4

De la misma manera como ocurre con la actividad de la orquesta de salón, el Jazz Band, operó igualmente como eslabón entre los espacios públicos y privados y sus connotaciones de publicidad. La élite de la época contrata sus servicios para interpretaciones musicales particulares como: audiciones, obsequios musicales y serenatas.

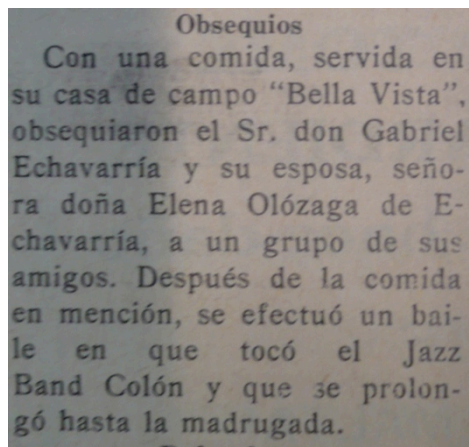


Fig. 89.

Presencia del Jazz Band, en el entorno privado. Lugar común con la orquesta de salón.

Esta vez el Jazz Band Colón, en una audición musical en la casa de campo de Gabriel Echavarría Misas, fundador de Coltejer.

*El Heraldo de Antioquia*, Año II, No. 176. 9 de Enero de 1928. p. 8.

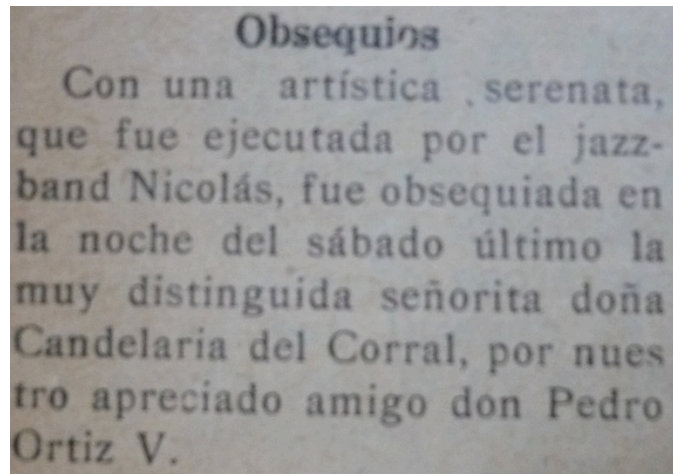


Fig. 90.

Presencia del Jazz Band, en el entorno privado. Lugar común con la orquesta de salón. Esta vez el Jazz Band Nicolás, en una audición musical para la "distinguida señorita" Candelaria del Corral. *El Heraldo de Antioquia*, Año III, No. 318. 3 de Julio de 1928. p. 12.

De igual manera, hacia los dos últimos años de la década, gran cantidad de avisos que publicitan los servicios musicales de los Jazz Band, inundan los diarios. Su publicidad se apoya igualmente sobre imaginarios como lo "moderno", "lo festivo" y "lo elegante". Estos elementos ya antes habían servido como plataforma publicitaria para la actividad de la orquesta de salón.



Fig. 100.

Aviso del Jazz Band Sucre, dirigido por Andrés Gallego<sup>371</sup>. *El Heraldo de Antioquia*, Año II, No. 467. 18 de Diciembre de 1928. p. 12.

---

<sup>371</sup> ZAPATA CUENCAR, Heriberto, Op. cit, p. 46.

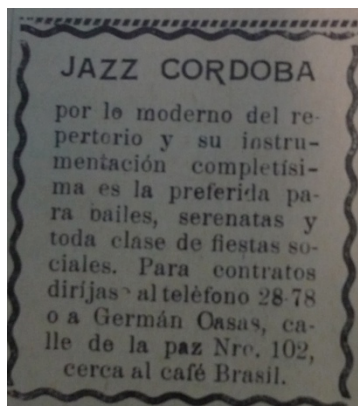


Fig. 101.

Aviso del Jazz Band Córdoba, dirigido por Germán Casas (1882-1957)<sup>372</sup>.  
*El Heraldo de Antioquia*, Año II, No. 190. 25 de Enero de 1928. p. 8.



Fig. 102.

Aviso del Jazz Band Colón, integrado entre otros por Antonio "la Silga" Ríos<sup>373</sup>.  
*El Heraldo de Antioquia*, Año II, No. 171. 2 de Enero de 1928. p. 2.

---

<sup>372</sup> ZAPATA CUENCAR, Heriberto, Op. cit, p. 34.

<sup>373</sup> *Ibíd*, p. 102.

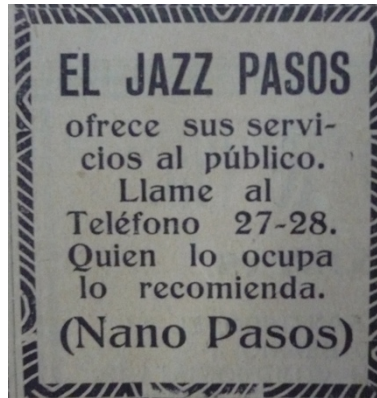


Fig. 103.  
Aviso del Jazz Band Pasos.  
*El Heraldo de Antioquia*, Año II, No. 235. 17 de Marzo de 1928. p. 8.

La información anterior presenta, sobre un marco de tiempo bastante cercano, la actividad conjunta de al menos cinco Jazz Band: el Jazz Sucre, El Jazz Band Colón, el Jazz Córdoba, el Jazz Pasos y el Jazz Nicolás. Agrupaciones compuestas por músicos locales antes relacionados o bien con la música de cuerdas, la Banda o con la tradición de la orquesta de salón. Dichas agrupaciones desempeñan su actividad hacia los últimos años de la década del veinte, en conjunción con la actividad de la orquesta de salón, en lugares comunes como clubes, teatros, cantinas, cafés y viviendas particulares.

En cuanto a su repertorio estas agrupaciones presentan similitudes con el de la orquesta de salón en formas como el Shimmy y Fox Trot. Igualmente el Jazz Band asienta su éxito y aceptación sobre costumbres sociales de largo arraigo en el mismo contexto como el baile y la serenata, así como en imaginarios sociales compartidos como "lo moderno" y "lo elegante". Elementos también asociados a la actividad de la orquesta de salón, sobre los que estas agrupaciones soportan ahora su visibilidad, éxito y promoción.

Para el final de la década del veinte y los años siguientes el asentamiento continuo de la industria de la radiodifusión en la ciudad, marcó nuevas pautas y lugares para el desenvolvimiento de la actividad musical.

La inauguración de las emisoras Ecos de la Montaña en 1931, y la Voz de Antioquia en 1935 constituyen dos de sus hitos más significativos. Las emisoras radiales acogieron la actividad de las orquestas, ahora engrosadas e influenciadas por repertorios provenientes de Centro América y el Caribe apropiados para ser difundidos en el interior del país. Esta actividad da origen a orquestas especializadas en este tipo de repertorio, así como a orquestas institucionalizadas, dedicadas a difundir el repertorio europeo de música de arte, como la Orquesta Unión Musical, o la Orquesta Sinfónica de Antioquia fundada en 1945<sup>374</sup>.

De esta manera la práctica musical en la ciudad estrecha lazos con la academia, la instrucción musical formal y con el uso de la música en el tiempo de entretenimiento. Se forman orquestas institucionalizadas y agrupaciones de planta de las emisoras de radio, donde encontrarán cabida las habilidades de antiguos integrantes de las orquestas de salón.

El análisis y contextualización de estas diversificaciones futuras de la actividad orquestal en la ciudad, bien podrían caracterizar un estudio en sí. Dicho relato queda aquí apenas esbozado, ya que claramente no pertenece a los lineamientos de esta investigación. Sin embargo estos desenvolvimientos futuros pueden reconocerse en su origen como parte de la misma genealogía a la que pertenece la orquesta de salón.



Fig. 104.

Aviso publicitario de la Orquesta-Jazz Mascheroni-Ferrante, dirigida por Pietro Mascheroni, e integrada entre otros por Mario Ferrante. Violinista y pianista-director oriundos de Bérgamo, Italia, llegados a la ciudad en 1933 como parte de la Compañía Bracale<sup>375</sup>.

<sup>374</sup> GIL ARAQUE, Fernando, *La ciudad que En-Canta Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961*, Medellín, 2009, p. 299 y sgtes. Tesis para optar al título de Doctor en Historia Primera cohorte, Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas Departamento de Historia.

<sup>375</sup> *Ibid*, p. 207.



Fig. 105.

Proyección en las décadas sucesivas de la Orquesta como conformación instrumental.  
Aviso publicitario de la Orquesta Medellín, antes Orquesta Arriola,  
integrada entre otros por Eusebio Ochoa, Leopoldo Carreño y Gabriel Vieco. Ca. 1933.  
Archivo particular Carlos Echeverri Arias.



Fig. 106.

Integrantes de la Orquesta de la Emisora La Voz de Antioquia Ca. 1942, sentados de izquierda a derecha:  
Leonel Calle (antiguo miembro de la Orquesta Salazar), Rafael Salazar, Pietro Mascheroni, Jorge Mejía,  
Joseph Matza. De pie de izquierda a derecha: Alberto Marín, Juan de Dios Vélez, Luis Emilio Gallego, Jorge  
Gómez, Pedro Begué (antiguo director de la Orquesta Begué), Camilo Bedoya, José Machado, César  
Sepúlveda.

*El Colombiano*, Diciembre 2 de 1982. Página 12D.

Finalmente aunque las menciones documentales que hacen referencia a la Orquesta Salazar son relativamente pocas, tras visualizar las condiciones de existencia de la orquesta de salón en el contexto nacional desde el siglo XIX y luego describir su desenvolvimiento en el contexto local; es posible visualizar su actividad como caso específico.

Reconstruir la actividad de una agrupación casi inexistente dentro de la historiografía musical de la ciudad, permite prefigurar su función y describir parte de su actividad según las fuentes consultadas. Es también posible identificar su impacto y desenvolvimiento como parte de las estructuras sociales, en los espacios de socialización descritos.

Es de resaltar aquí la manera en que los discursos que posicionaban dentro del tejido social la actividad de estas orquestas, acompañan su actividad con símbolos de distinción social adoptados por la burguesía comercial de la ciudad, los cuales serán también la plataforma de proyección de objetos de reproducción mecánica del sonido.

La relación de los individuos con los medios físicos descritos, anexan designaciones asociadas a valores como: "la cortesía", "lo romántico", "lo moderno" y "la elegancia"; posibilitando la identificación de subjetividades que permitieron la inclusión y promoción de la actividad de las orquestas de salón, como parte de las experiencias auditivas y motoras que acompañaron las formas de habitar el espacio público, durante las dos primeras décadas del siglo XX en la ciudad de Medellín.

## Capítulo IV

Un acercamiento a la conformación y actividad de las orquestas de salón, a través de la lectura de su industria editorial.

Las Cuatro partituras que hicieron parte del repertorio de la Orquesta Salazar fueron el resultado de una búsqueda que implicó al menos cinco centros de documentación musical: el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia sede Bogotá, la Colección de partituras de la Sala de Patrimonio Documental del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT de Medellín<sup>376</sup>, la Sala Antioquia de la Biblioteca Pública Piloto, la Fonoteca Departamental de Antioquia y Centro de Documentación Musical “Hernán Restrepo Duque” y el Centro de Documentación "Luis Carlos Medina Carreño" de la Facultad de artes de la Universidad de Antioquia. Así como colecciones particulares de partituras como las de los músicos Gustavo Yepes Londoño, Rodrigo Jiménez y la del autor del presente trabajo.

El objetivo de esta sección es prefigurar la actividad de las orquestas de salón partiendo de un estudio y contextualización de su repertorio característico. Se contextualizan partituras musicales que la industria musical de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, produjo para la orquesta de salón.

Su estudio ubica espacios, formas y ritmos que permitirán perfilar la actividad de estas agrupaciones a través de los sonidos musicales. El capítulo termina contextualizando las cuatro piezas halladas de la Orquesta Salazar para contribuir a la reconstrucción de su función. Las partituras descritas agregan a lo dicho: usos en la localidad de formas musicales foráneas, relaciones de formas musicales de tradición local con tendencias de promoción en masa, lugares característicos, relación de la actividad de la orquesta de salón con el baile como práctica social y su promoción por la industria musical foránea y local.

---

<sup>376</sup> En adelante SPD-BLEV, Universidad Eafit.

Dentro de las muchas partituras que componen las diferentes colecciones de dichos centros de documentación, se optó por rastrear partituras que reflejaran el ejercicio de la práctica en cuestión, es decir, arreglos y transcripciones de música instrumental para ser bailada y ejecutada por orquestas de diferente denominación.

Luego de buscar entre alrededor de 300 partituras editadas desde finales del siglo XIX, que compartían la característica descrita, no fue posible anexarlas como repertorio de una orquesta o grupo local en particular. Sin embargo, la mayoría de ellas compartía como característica común estar presentes en fondos bibliográficos relacionados con orquestas de diferente conformación, bien fuera orquestas de radio (en el caso de las partituras encontradas en el fondo *Voz de Antioquia*, SPD-BLEV), orquestas acompañantes de compañías teatrales (el caso de las partituras encontradas en el fondo Ughetti, SPD-BLEV), u orquestas de baile (el caso de las partituras encontradas en el fondos de intérpretes y directores de orquestas de baile como Jorge Camargo Spolidore y Jorge Iván Escobar, SPD-BLEV).

Sin embargo, cuatro de ellas pudieron ser interrelacionadas entre sí:

- La partitura de la obertura "The Knight Errant", hallada en la SPD-BLEV de la Universidad Eafit, Colección *Voz de Antioquia*.
- La partitura del pasillo "El Violento", hallada dentro de las partituras que sin clasificar se conservan en la Sala Antioquia de la Biblioteca Pública Piloto para América Latina.
- El Foxtrot "Zumbido" y la danza "Gun Club", pertenecientes a la colección del autor del presente trabajo.

Todas ellas presentan a manera de distintivo un sello a modo de divisa con las palabras "Septeto Salazar", lo que permitió identificar las partituras halladas como pertenecientes al repertorio de la agrupación reseñada. De esta manera se identifican tipologías documentales

tradicionales como la partitura, las cuales posibilitan establecer relaciones con el archivo que también sustentan el presente trabajo.



Fig. 107.

Sello distintivo del "Septeto Salazar" común a las cuatro partituras centro del presente capítulo.

A page of musical notation for the song "Go Into Your Dance". The page is divided into two main sections. The left section is for piano, with the title "GO INTO YOUR DANCE" and "FOX TROT" prominently displayed. It includes the lyrics "til to-mor-row, Go in-to your dance" and "shake your shoes and Go in-to your dance". The right section is for vocal parts, with the lyrics "Sole, Solo, Solo" and "Solo, Solo, Solo". The page is numbered "26" in the top left corner and includes the name "ARRANGED BY PAUL WEIRICK" and "LYRICS BY AL DUBIN MUSIC BY HARRY WARREN". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "Piano" and "Solo".

Fig. 108.

Parte de piano de la partitura: "Go Into your Dance. Foxtrot" de la película del mismo nombre en arreglo para orquesta de baile por Paul Weirick. M. Witmark and Sons. New York. 1935.  
SPD-BLEV, Universidad EAFIT; Colección Ughetti.

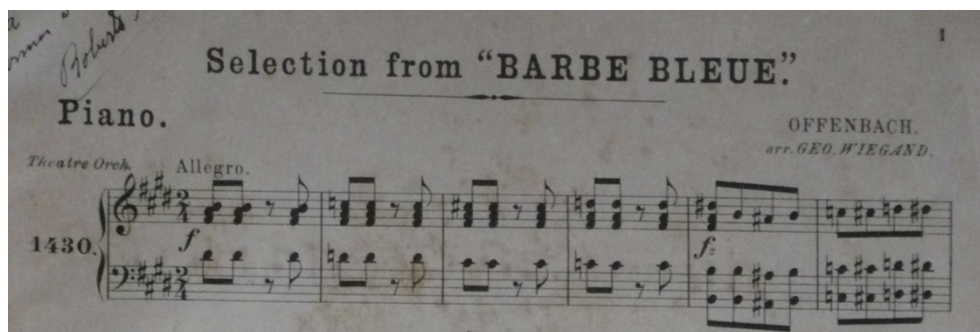


Fig. 109.

"Selection from "Barbe Bleue"", parte para piano del arreglo para pequeña orquesta (Theatre Orchestra) de Geo. Wiegand de la opereta Barba Azul de Jacques Offenbach, Publicado por la serie Theatre Orchestra Edition del editorial Carl Fischer<sup>377</sup>, New York, Ca. 1905. SPD-BLEV, Universidad Eafit, Colección Emisora la Voz de Antioquia.



Fig. 110.

"L'Amico Fritz" fantasia de Pietro Mascagni, arreglo orquestado para pequeña orquesta por Giuseppe Fatuo. Casa Musicale Sonzogno. Milan. s/f. SPD-BLEV, Universidad Eafit, Colección Voz de Antioquia.

<sup>377</sup> El editorial Carl Fischer, fundada en 1872, basó su éxito comercial en la publicación de arreglos musicales, así como en la difusión de métodos de formación. La serie editorial Theatre Orchestra Edition, emitida desde finales del siglo XIX publicaba arreglos de melodías ampliamente conocidas, arregladas para conjuntos orquestales de diferente conformación, denominados con variedad de nombres como: Theatre Orchestra, Small Orchestra, Full Orchestra y Grand Orchestra, siendo la única diferencia entre las tres denominaciones el número de ejecutantes, ya que el conjunto instrumental es definido como "orquesta" en su caracterización organológica como conjunto y reunión de instrumentos provenientes de cada una de las diferentes familias.

Una faceta importante de las partituras que conforman las series editoriales como la anteriormente mencionada, es su componente formativo, donde dichas partituras editadas en serie y de nivel progresivo de dificultad interpretativa, permitía formar la calidad de la interpretación musical a través de la realización misma de su ejercicio. Permitiéndole al músico intérprete apropiarse de manera conjunta, a través de la ejecución musical, de la forma en que se transcribe y reinstrumenta la música que se está interpretando, es decir, de la estructura y forma de un arreglo musical.

Something You've Been Waiting For

Available in all the best music stores

**CARL FISCHER  
PROGRESSIVE  
ORCHESTRA  
FOLIO**

Arranged for Full Orchestra

Selected and Arranged by  
**J. S. SEREDY**

VOLUME III

20 Carefully Selected and Practical Arrangements of Favorite Compositions Suitable for Public Schools, High Schools, Colleges, Churches, Convents, Conservatories and the Home.

THEATRE ORCHESTRA		NUMERICAL	
*1985. PRELUDE IN G MINOR, (Orchestra Transcription in A Minor by Chas. J. Roberts)	E	*1991. BY THE LAKE OF GENEVA, Op. 138.	E
*1986. METAWA FARRWELL & FINE CHAKRO (Various Arrangements and Transcriptions, from Robert Wagner's "The Walkmen")	C	Suite of Characteristic Compositions, Part I, No. 1 Sunday Morning at Glen No. 2 Street at Chateaux.	F
*1987. ESPANA RYKSPOLIN, Emanuel Chabrier arr. by Chas. J. Roberts (Harp part published.)	C	*1994. BY THE LAKE OF GENEVA—Continued Part II, No. 3 The Grove of Julia, No. 4 The Moonlight and to the Lover's Tale.	E
*1988. TRAVLING ARRIBTUS, A Garden Lorraine, A. Schreyer Gartner, (Harp part published.)	C	*1995. LE REGNE DE TERPSICHORE (The Reign of Terpsichore), Ballet, Francisco Part I, No. 1. Entrée et Maîtres des Sables.	E
*1989. HIRSHWINDIE, Tullio—Harp and Violin, arr. by Franz Schubert	F	*1996. LE REGNE DE TERPSICHORE—Continued, Part II, No. 2. Pas de Terpsichore; No. 4. Scintille.	F
*1990. LA GAZZA LADRA, Overture (The Singing Sparrow), G. Rossini Small Orch. \$2.50	F	*1997. SCHERZO (Pavane et Ostinato), Third Movement from Symphony in F Minor No. 4, Op. 26, P. Tchaikovsky	E
*1991. FANTASIE ESPAÑOLE, Spanish Fantasy, Lucius Mosner	F	*1998. CABIN SONG from "From the Cotton Field", Op. 15 Clarence Cameron White arr. by Chas. J. Roberts.	E
*1992. SPANISH DANCE, Op. 68, No. 3, Fabian Rebfield	E	*1999. SPIRITUAL from "From the Cotton Field", Op. 15 Clarence Cameron White arr. by Chas. J. Roberts.	E
*1993. ALLEGRETTO GRAZIOSO, from the 2nd Symphony, Johannes Brahms	E	*2000. THREE CHARACTERISTIC NUMBERS Op. 8, Henry Hadley	F
*1994. SCÈNES POÉTIQUES, Op. 46, No. 1, Benj. Godard	E	No. 1. Wood Picket, No. 2. October Twilight, No. 3. In Old Granada.	F
I. Dead Inn Halls (In the Woods), 2. Sur la Montagne (On the Mountain).	E	*2001. SCHÉHÉRAZADE, Third Movement, (The Young Prince and the Young Princess), Op. 2, N. Rimsky-Korsakow	D
*1995. MUNGUESQUE, Op. 24, No. 2, G. Karganoff	D	arr. by Chas. J. Roberts.	D
PRELUDE, Op. 24, No. 1. Antonio Liszew	D	*2002. EGYPTIAN IMPRESSIONS, A Symphonic Suite, Balintida Crit	G
BALLET SUITE, from Glinka's Opera, I. Sphynx in Azila, 2. Orpheus, 3. Sphynx, 4. Sphynx in Azila, 5. Glink-Motti	F	No. 1. Crayons, No. 2. Ty, a Mummy No. 3. Khatibi No. 4. A Desert Song, arr. by Chas. J. Roberts.	G
*1996. SEGUIDILLA (Spanish Dance), Op. 2, arr. by Chas. J. Roberts, Emilie Fracard	D	*2003. LA GRAND PAQUE RUSSE, Overture, N. Rimsky-Korsakow	C
*1997. MOZARTIANA, No. 4, Op. 41, I. Gigue, II. Minuet, III. Prochier (Prayer) after the transcription by Liszt, IV. Theme and Variations, arr. by Chas. J. Roberts	G	arr. by Chas. J. Roberts.	C
Harp part published.	G	*2004. A TOI (TO YOU), Valer Serenade, A. Czibulka	E
*1998. SECOND POLONAISE (in E), Franz Liszt arr. by Chas. J. Roberts	C	arr. by Chas. J. Roberts.	E
Harp part published.	C		
*1999. WEE BIT O' HEART, Scotch Episode, A RESOLVE (Obstination), H. de Fontenailles	D		
*1999. DANSE TZIGANE (Gypsy Dance), Op. 14, arr. by Chas. J. Roberts	E		

Fig. 111.

Contraportada de la partitura anterior que incluye el conjunto de obras que conforman la serie editorial Thatre Orchestra Edition del editorial estadounidense Carl Fischer.

2.99

an der Jazz-Kapelle Charly Gaudriol

384 **Ein Walzertraum** *El Sueño de un vals*

384 Foxtrot-Fantasie nach der gleichnamigen Operette von **Oscar Straus**

Arrangiert von **Hans Schneider**

Für Jazz-Salonorchester (Nr. 517):  
Klavier, Harmonium, Violine I, Violine obligat, Cello, Baß,  
Flöte, Saxophon I/III, Trompete I/II, Posaune, Banjo  
und Schlagwerk Mk. 2.—

Eigentum des Verleges für alle Länder  
Alle Rechte vorbehalten. Übersetzung und Nachdruckrecht für alle Länder  
außer England (auf dem britischen Festland) vom 1. November 1912, vorbehalten

**Ludwig Doblinger**  
(Bernhard Herzmannsky)

Wien, I, Dorotheergasse 10

Fig. 112.

"Ein Walzertraum", Foxtrot-Fantasie de Oscar Strauss arreglo para Jazz-Salonorchester de Hans Schneider, Ludwig Doblinger, Leipzig, 1907. SPD-BLEV, Universidad Eafit, Colección Jorge Iván Escobar.





Fig. 115.  
Detalle de la portada de la partitura anterior perteneciente a la serie editorial "Repertorio di Musica per Piccola Orchestra".



Fig. 116.  
"Czardas No. 8; Op. 100" de Gustave Michiels en arreglo para orquesta de salón.  
Editado por August Cranz. Leipzig. s/f.  
SPD-BLEV, Universidad Eafit, Colección Voz de Antioquia.



Fig. 117.  
Detalle de la portada de la partitura anterior perteneciente a la serie editorial: "L'Orchestre de Salon, colección de las más populares Oberturas, Danzas, Marchas, Piezas de carácter y Potpourris para Piano, Harmonio, Violín, Violín obligado, Violonchelo, Contrabajo, Flauta, Trompeta y percusión".



Fig. 118.  
 Partitura para piano de "Leilah" valse lento de Mario Monteiro en arreglo para pequeña orquesta.  
 Editorial Compassi & Camin. Sao Paulo. s/f.  
 SPD-BLEV, Universidad Eafit, Colección Voz de Antioquia.



Fig. 119.  
 Detalle de la portada de la partitura anterior  
 perteneciente a la serie editorial: "Cine-Orchestra, publicação para pequena orchestra".

A través de la información presente en las partituras mostradas anteriormente, es posible visualizar rasgos generales de una industria editorial. Industria que sirve como reflejo de la apropiación social de la actividad musical de las orquestas de salón y permite establecer relaciones de las mismas con su entorno, las cuales configuran parámetros para su publicidad y consumo.

En ellas, además de su presencia en archivos locales, es posible detectar géneros pertenecientes a tradiciones musicales foráneas en diálogo con la local, como: la fantasía, el potpurri, la obertura, la obra de carácter y el recién aparecido Fox-trot. Estos aires musicales son editados mayormente en el extranjero como arreglo musical para conformaciones instrumentales de diferente denominación como: Piccola Orchestra, Theatre Orchestra, Salon-Orchester, Jazz- Salonorchestra, Cine-orchestra.

Estas denominaciones atienden igualmente a lugares públicos típicos de su actividad, por ejemplo: cafés, restaurantes, hoteles y cinematógrafos, que son destacados como lugares de ejecución de estas mismas partituras como se observa en la figura 115. En estos lugares además, se llevan a cabo actividades que definen su función social, en el caso del ejercicio del baile, actividad que también le denomina e identifica como conformación instrumental. (Figura 114.).

El resultado de dicha confrontación de las características comunes del archivo, permite establecer dimensiones de análisis en relación con:

1. El repertorio que caracteriza las orquestas denominadas de salón y su relación con los lugares caracterizados en lo público en donde, según dicha industria, llevan a cabo su actividad.
2. La formación musical presentes a través del ejercicio de la ejecución de arreglos instrumentales. Esta actividad se caracteriza en una modificación y/o reinstrumentación de material musical preexistente, en muchos de los casos, como producto de la glosa del material armónico que se desliga de la parte del piano. Este instrumento constituye, además, el lugar desde donde se dirige el conjunto. (Recuérdese la denominación de Piano Conductor mencionada en la Fig. 115).
3. La inmersión de la actividad de las orquestas de salón dentro de la industria de producción y consumo en masa de impresos musicales.
4. A través de la identificación de los lugares de edición de las partituras anteriormente mencionadas: Leipzig, Milan, Nueva York y Sao Paulo, es posible demarcar redes y

circuitos mundiales de difusión de las partituras que definen y tipifican la actividad de la orquesta de salón.

5. La relación de las orquestas locales con tendencias comerciales de la industria extranjera de edición de partituras, lo que conlleva influencias de ella como industria cultural, sobre la localidad.

#### **UN ACERCAMIENTO A LA ACTIVIDAD DE LAS ORQUESTAS DE SALÓN EN LA LOCALIDAD, A TRAVÉS DE LA CONTEXTUALIZACIÓN DE SU REPERTORIO.**

Una de las cuatro partituras que conformaron el repertorio de la Orquesta Salazar, la obertura "The Knight Errant", se halló inmersa en la colección musical de partituras que pertenecieron a la emisora radial local "La Voz de Antioquia". El hecho de encontrar repertorios característicos de agrupaciones anteriores a la fundación de la emisora radial, en casi una década, muestra la manera como la actividad orquestal sobrevivió en épocas posteriores, perpetuándose en orquestas cobijadas por emisoras radiales. Seguir su origen y desenvolvimiento permite avistar de manera general el desarrollo posterior de la actividad orquestal en la ciudad.

La colección musical "Emisora la Voz de Antioquia" es custodiada en la SPD-BLEV de la Universidad EAFIT, desde el año 2006. Antes de su llegada a este centro de documentación, el material fue custodiado por el violinista Joseph Pithart (3 de Marzo de 1923-30 de mayo de 2012), quien se hizo con él una vez fue clausurada la emisora. Ocurrido su cierre, este material se cede alrededor de la década del ochenta al Sr. Rodrigo Jiménez<sup>378</sup>, contrabajista egresado del Conservatorio de la Universidad de Antioquia en 1966, ex integrante de la Orquesta Sinfónica de Antioquia y la Orquesta Filarmónica de Medellín, fue durante su juventud miembro de afamadas agrupaciones de baile como el Italian Jazz y otras de reconocida trayectoria durante los últimos cuarenta años.

---

<sup>378</sup> Entrevista personal a Rodrigo Jiménez, Octubre de 2012.



Fig. 120.

Orquesta "Italian Jazz" con la cantante Nubia Ordóñez en las instalaciones del Club Medellín.

Rodrigo Jiménez, atrás segundo de derecha a izquierda.

Fuente: Álbum personal de Rodrigo Jiménez.

El estudio y diferenciación de las partituras que componen la colección, arrojó a la vista diferentes tipos de sellos distintivos alusivos a diferentes agrupaciones orquestales de pequeño formato. Un archivo que a simple vista refleja la actividad musical de una emisora radial, conserva documentación que retrata fielmente genealogías del ejercicio de arreglo, transcripción y ejecución de música para el baile y el entretenimiento. El tránsito entre los diferentes custodios de este grupo de partituras permite detectar agrupaciones que heredaban el repertorio de sus antecesoras, definiendo rasgos de su tradición musical.

Como se dijo en el final del capítulo anterior, las emisoras radiales fueron conglomerantes de la actividad musical urbana durante la época de su primera aparición, la emisora "Voz de Antioquia" no fue ajena a este fenómeno. Dentro de las partituras conservadas de la emisora, se conservan piezas que hicieron parte del repertorio de agrupaciones que registran su existencia en la ciudad, desde décadas anteriores.

Dentro de los nombres de agrupaciones orquestales, cuyos sellos distintivos sobresalen sobre partituras conservadas en la colección se encuentran: la Orquesta Salazar, la

"Orquesta Bogotá", la "Orquesta Payán", el "Sexteto Rodas" y la "Orquesta Gersol". Con la intención de dibujar genealogías de la tradición descrita se mencionarán a continuación algunos de sus rasgos generales, como complemento a lo dicho en capítulos anteriores.

La Orquesta Payán, aludida en la figura 121, era dirigida por el vallecaucano Agustín Payán Arboleda y participaba en las veladas del "Club Rialto" de la ciudad de Cali, a la vez que actuaba en las instalaciones de la emisora "la Voz Amiga" según reseña Camilo Correa<sup>379</sup>.

la "Orquesta Gersol" debe su nombre al apócope del nombre de su director, el músico Germán Solórzano, quien en décadas anteriores había hecho parte de la Orquesta Salazar según se expuso en el Capítulo III. Una breve nota sobre su existencia la trae a colación Hernán Restrepo Duque en un comentario valorativo sobre el ambiente musical de la ciudad, durante las primeras décadas del siglo XX<sup>380</sup>.

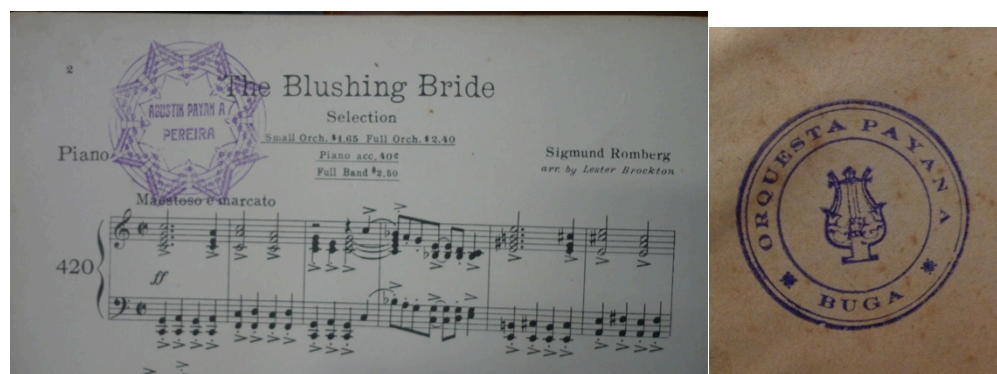


Fig. 121.

Sellos distintivo de la "Orquesta Payán" sobre la parte para piano de la partitura: The Blushing Bride: selection, de Sigmund Romberg, Arreglo de Lester Brockton para pequeña Orquesta. Nueva York, Carl Schirmer's. Ca. 1930. SPD-BLEV, Universidad Eafit, Colección Voz de Antioquia.

<sup>379</sup> Orquesta de la Voz Amiga En: *Micro*. Año I, No. 42, p.33. Medellín, Diciembre 17 de 1940.

<sup>380</sup> RESTREPO DUQUE, Hernán, *Lo que cuentan las canciones; cronicón musical*, Bogotá, Tercer Mundo, 1971. p. 238.



Fig. 122.

Sello distintivo de la Orquesta GERSOL mencionada en la página 115 del presente trabajo.

Este sello distintivo está estampado también sobre la partitura de la danza "Gun Club", interpretada por la Orquesta Salazar, ilustrando un caso particular de la perpetuación de este tipo de repertorio que continúa ejecutándose una vez sus integrantes conforman otras agrupaciones.

De igual manera ocurre con la mencionada "Orquesta Bogotá" (figura 123), conformada entre otros por: Alejandro Tobar (Alex Tobar), Miguel Uribe García, Zoilo Nieto, Juan C. Martínez, Antonio Uribe y Luis Figueroa y la llamada Orquesta "Suramérica" (figura 125), dirigida por Alfredo Squarcetta<sup>381</sup>, ambas parte del elenco artístico de la emisora "La Voz de la Víctor" de la ciudad de Bogotá<sup>382</sup>.

La figura sobresaliente de músicos como Alejandro Tobar y Alfredo Squarcetta como parte de la orquesta citada, muestra cómo la participación en orquestas de pequeño formato significó un núcleo de formación fundamental en su posterior carrera como reconocidos compositores.

---

<sup>381</sup> VIZCAÍNO G, Milcíades, *Universidad y Medios Masivos: del estado de bienestar al Mercado*. Universidad Cooperativa de Colombia, Bogotá, 2006. p. 326.

<sup>382</sup> *Ondas: Radiorevista*, No. 18, p. 6. Bogotá, Noviembre de 1939.



Fig. 123.

Sello distintivo de la Orquesta "Bogotá" mencionada en la página 56, sobre la partitura:  
 Grosses Potpourri aus der Operette "Der graf von Luxemburg" de Franz Léhar.  
 Arreglo de Adolf Ischpold.  
 Ed. W. Karezag & K. Wallner. Lepizig. 1910.  
 SPD-BLEV, Universidad Eafit, Colección Voz de Antioquia.



Fig. 124.

Sello distintivo del "Sexteto Rodas", mencionada en la página 99, sobre la partitura:  
 "Manzano" Spanish Intermezzo de Ellis Brooks (1848-1920).  
 Ed. Carl Fischer. Nueva York. 1907.  
 SPD-BLEV, Universidad Eafit, Colección Voz de Antioquia.



Fig. 125.

Sello distintivo de las piezas que comprendieron el repertorio de Alfredo Squarcetta, mencionado en la página 55, sobre la partitura :  
"Hänsel und Gretel" Fantasie del compositor Engelbert Humperdinck (1854-1921)  
perteneciente a la serie editorial: "Domesticum: Ausgabe für Salon Orchester" del Editorial Schott.  
Leipzig. Ca. 1915.  
SPD-BLEV, Universidad Eafit, Colección Voz de Antioquia.

La reseña expuesta del archivo y las agrupaciones reflejadas en las partituras que conserva, conecta directamente sus cualidades musicales con la actividad y ejercicio de las orquestas de salón. Igualmente este hecho relaciona su actividad musical con los lugares de su promoción, espacios que perfilaron la industria del entretenimiento en épocas posteriores tales como: emisoras de radio, radioteatros, y salones de baile.

### **El repertorio de la Orquesta Salazar: su relación con la industria editorial.**

Esta sección comprende un breve acercamiento al proceso de arreglo e instrumentación de las partituras halladas como parte del repertorio de la Orquesta Salazar; igualmente incluye el estudio y contextualización individual de cada una de ellas con el objetivo de describir relaciones específicas entre la industria de edición y promoción de partituras con la actividad musical de la agrupación en cuestión.

Las cuatro partituras que hicieron parte del repertorio de la Orquesta Salazar son: una danza, un pasillo, un Fox trot y una obertura; todas están marcadas con su sello distintivo (figura 107.). Las partes instrumentales que sobreviven de cada obra retratan una agrupación de entre siete y once ejecutantes, afirmando la información expuesta en el capítulo III. Las partes instrumentales conservadas de cada una de ellas son las siguientes:

- Gun Club, danza de Enrique Ponce de León. Partes instrumentales manuscritas conservadas para Piano, Violín, Contrabajo, Flauta, Clarinete y Trombón.
- The Knight Errant, obertura de Louis-Phillipe Laurendeau. Partes instrumentales manuscritas conservadas para Piano, Violín 1, Violín 2, Cello, Contrabajo, Flauta, Clarinete en La, Cornetín 1 en La, Cornetín 2 en La, Trombón y percusión.
- Zumbido: Humming, Fox Trot de Ray Henderson y Louis Breau. Partes instrumentales manuscritas conservadas para Piano, Violín 1, Violín 2, Contrabajo, Cornetín, Trombón y Flauta.
- El Violento, pasillo de Nicolás Torres. Partes instrumentales manuscritas conservadas para Piano, Violín, Contrabajo, Flauta y una parte sin nombre de instrumento.

Las partituras tituladas "The Knight Errant" y "Zumbido" son impresas, las restantes se conservan manuscritas y comparten una misma caligrafía musical. Todas tienen como característica general que las partes instrumentales parecen desprenderse armónica y melódicamente de la parte de piano, lo que afirma la posibilidad de que la agrupación fuera dirigida desde este mismo instrumento.

Esta manera de proceder con la instrumentación, origina las partes instrumentales a partir del material musical existente en la partitura para piano. Ello es visible en la partitura del Fox-trot "Zumbido" donde la partitura para piano impresa y las partes manuscritas de los demás instrumentos comparten características musicales. Estas características se analizarán musicalmente en el primer anexo de este trabajo y se presentan de manera breve a continuación.



Fig. 126.

Detalle de la partitura del Foxtrot "Zumbido" donde las partes instrumentales, producto del proceso de arreglo y transcripción son manuscritas y derivan armónicamente de la partitura impresa para piano, nótese la similitud de la línea interpretada por la mano izquierda (re-la) de la parte para piano y de la parte del Contrabajo.

Luego de atender a las relaciones entre las partes halladas y el archivo donde se conservan, y a la breve descripción de su proceso de instrumentación; es necesario describir las cuatro partituras objeto de estudio con el objetivo de dimensionar características musicales específicas y relaciones con la industria de edición y distribución masiva de obras para orquesta de salón.

### **The Knight Errant**

La partitura de la obertura "The Knight Errant", fue hallada dentro de la colección musical de la radiodifusora "La Voz de Antioquia"; impresa en Nueva York en 1901, hace parte de la serie editorial "Theatre Orchestra Edition" publicada por el editorial Carl Fischer.

Su composición se atribuye en la partitura al arreglista y director de origen canadiense Louis-Philippe Laurendeau (1861-1916)<sup>383</sup>, quién se desempeñó como director de Banda en la École militaire de Saint-Jean en Montreal. Durante algún tiempo el compositor trabajó también de la mano con el editorial citado, el cual publicó además de sus obras musicales, un manual didáctico para aprender los conocimientos prácticos necesarios para el arreglo y reinstrumentación de cualquier tipo de obra<sup>384</sup>, sin necesidad de maestro.

La obertura no está compuesta como introducción a una presentación músico-teatral como tradicionalmente se estila. Este hecho demuestra desarrollos sucesivos de la misma forma que hacia el siglo XIX, se constituyó como una composición independiente de carácter orquestal e instrumental popularizada por compositores como Ferdinand Hérold (1755-1802), Daniel-Françoise Esprit Auber (1782-1871) y François-Adrien Boïeldieu (1775-1834). Su tradición y origen hacen que se asimile a la tradición musical de la música académica o de arte<sup>385</sup>.

El contexto de su origen como forma musical la relaciona con el recogimiento, la contemplación, la escucha activa y las posturas propias del teatro, lugar donde tradicionalmente se representa la ópera que contiene la obertura como su introducción. Apropiaciones posteriores de esta forma la desplazan, tal como se ve, desde el teatro hacia lugares caracterizados en lo público como el café, donde la concurrencia asiste no reunida alrededor de la música como actividad exclusiva, sino donde la misma es un agregado que

---

<sup>383</sup>CHARLES, Charles E., "The Band Music of Quebec (2): Louis-Philippe Laurendeau / la Musique d'Harmonie au Quebec (2): Louis-Philippe Laurendeau", *Canadian Winds: The Journal of the Canadian Band Association*, Vol. 6, No.2, 2008. 76-82, y Luois-Philippe Laurendeau En: <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/emc/louisphilippe-laurendeau> (consultado el 5 de Junio de 2013)

<sup>384</sup> Editado originalmente en 1911, esta investigación tuvo acceso a la siguiente edición: LAURENDEAU, Louis-Phillippe, *The American band arranger: a complete and reliable self-instructor for mastering the essential principles of practical and artistic arranging for military band*, New York, Carl Fischer, 1920.

<sup>385</sup> Véase la problematización de dicha denominación, así como las consecuencias de su dimensión política tal y como aquí se entiende en: BLACKING, John, *¿ Hay música en el hombre?* , Alianza Editorial, 2006. p. 11.

conforma y acompaña el encuentro colectivo en su relación con actividades humanas como el baile, la comida o los baños públicos de inmersión.

### **"Humming (zumbido)"**

La partitura del Fox-trot "Humming (zumbido)" se conserva en la colección particular del autor. Fue impresa acompañada de un grabado litográfico ilustración de J. F. González, sin fecha en Santiago de Chile por la Litografía Helios.

A pesar de no tener impreso al año de su edición, éste se aproxima hacia los últimos años de la década de veinte. Esto se infiere según el grupo de seis partituras del mismo autor que diferentes editoriales de la misma ciudad, publicaron con fecha impresa en un periodo comprendido entre 1928 y 1934<sup>386</sup>, las cuales se conservan en la biblioteca nacional de Chile<sup>387</sup>.

La obra consta de una partitura impresa para piano y seis partes instrumentales manuscritas de las cuales sólo la de contrabajo está identificada al reverso con el sello distintivo de la Orquesta Salazar. Nótese aquí como en comparación con las partes que se conservan de la partitura anterior, esta no contiene partes de Violonchelo y Clarinete.

El Fox-trot<sup>388</sup> traducido literalmente como "el trote del zorro", toma su nombre de los movimientos que inspiran la manera de bailarlo. El Fox hace parte de los bailes producto de la popularización de ritmos similares como el One Step, Two Step y el Ragtime, difundidos en los Estados Unidos hacia el año de 1914. Fue en este año en que desde el continente

---

<sup>386</sup> A saber: *Unidos: Vals americano*. Casa Amarilla. Santiago. 1928; *Mi perrito quiere a tu perrita: slow Fox*. Casa Amarilla. Santiago. 1934; *Tómame la mano: Fox- blue*. Casa Amarilla. Santiago. 1934; *Aprieta mis manos entre las tuyas*. Imprenta Wagner. Santiago. 1934; *Seis mujeres*. s/n. Santiago. 1934; *Sonny boy*. El palacio de la Música (Ed). Santiago. s/f.

<sup>387</sup> Agradezco la colaboración del percusionista y musicólogo chileno de la Universidad Católica de Chile, Gerardo Salazar necesaria para la confirmación de este dato.

<sup>388</sup> Véase: Foxtrot En: GROVE, Georges y Stanley (ED.) SADIE, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1980. Vol. 6 p. 738.

americano llegó a Londres, para difundirse hacia el resto de Europa una vez terminada la Primera Guerra Mundial.<sup>389</sup>

Esta forma musical gozó en Colombia de popularidad como parte de presentaciones musical-teatrales, así como en los salones de baile y fiestas sociales. Su difusión en medios impresos del medio nacional, registran su existencia en ediciones tempranas realizadas en Bogotá por las casas editoras de música como Conti y M. Ronderos, las cuales publicaron Fox-trot compuestos no solo por compositores nacionales, sino por reconocidos compositores y difusores internacionales del género como el catalán Clifton Worsley<sup>390</sup>.

Definido en la época de su aparición como de cadencia moderada y de notable exigencia física<sup>391</sup>, su popularización como baile no permite estandarizarlo desde los elementos rítmico-melódicos que definen un género musical, siendo definido como lo indica su nombre, por la particular manera de bailarlo caracterizada por suaves deslizamientos hacia adelante de la punta de los pies.

El interpretado por la Orquesta Salazar titulado "Humming" compuesto por Ray Henderson (1896-1970)<sup>392</sup> y Louis Breau (1893-1928) fue publicado por primera vez por el editorial T. B. Harms and Francis Day & Hunter en 1920 en dos versiones alternativas, un para piano y voz y otra versión instrumental orquestada por Russell Bennett.

La obra alcanzó rápidamente difusión en otras latitudes, le siguieron a la citada edición norteamericana, versiones impresas en Londres<sup>393</sup>, Copenhague<sup>394</sup>, París<sup>395</sup>, Leipzig<sup>396</sup> y

---

<sup>389</sup> Sobre la relación de la condición de "raza" de su origen y difusión véase: HAWKINS, CHRISTINA M, *A Compilation and Analysis of the Origins of the Foxtrot in White Mainstream America*, Provo, Brigham Young University. Department of Dance, 2002. (Master of arts dissertation).

<sup>390</sup> Pseudónimo del compositor catalán Pere Astort i Ribas (1873-1928).

<sup>391</sup> LECASSE, Adélar, *La Danse apprise chez sois, conseils pratiques : explications de trois principales danses: One Step-Fox Trot,-Gavotte*, Montreal, Imprimerie Modèle, s/f. p. 11.

<sup>392</sup> SLONIMSKY, Nicolas y Laura D. Kuhn, *Baker's biographical dictionary of musicians*, Schirmer Books, 2001.

<sup>393</sup> *Humming : song Fox-trot*. Chapell. London. 1920.

Chile<sup>397</sup> , ya bien como: canción para voz con acompañamiento de piano, versión instrumental para piano solo, versión para voz con acompañamiento de orquesta o arreglada exclusivamente para orquesta de salón.

El éxito de su impresión sobre papel fue inmediatamente compartido a través de su reproducción sobre otros soportes, como cilindro de cera<sup>398</sup> y disco de 78 R.P.M. La obra contó con reproducciones sobre formatos mecánicos en diferentes países<sup>399</sup>, logrando así definirla como un verdadero éxito del momento, el cual fue ampliamente difundido y reconocido gracias a su introducción en los circuitos de difusión de la industria editorial y fonográfica de Europa y los Estados Unidos.

---

<sup>394</sup> *Humming: song Fox-trot til salonorkester*. Wilhelm Hansel. København. s/f. 1 Dirigentstemme (Klaver) + 10 instrumentalstemmer (partitura para piano conductor y diez partes instrumentales)

<sup>395</sup> *Humming = La joie d'aimer : fox-trot song*. Trad: René Nazelles. Salabert. París. 1920.

<sup>396</sup> *Humming: song Fox-trot*. Wilhelm Hansel. Leipzig. s/f. (Ca. 1920)

<sup>397</sup> *Humming (Zumbido) : Fox-trot*. Litografía Helios. Santiago. Ca. 1928. (versión instrumental para piano solo).

<sup>398</sup> Se alude aquí a la versión grabada por la Orlando's Orchestra en Orange, Nueva Jersey para la Edison Phonograph Co. realizada hacia 1921 y estampada sobre el cilindro Edison Blue Amberol No. 4245. fuente:

<http://cylinders.library.ucsb.edu/search.php?queryType=@attr%201=1020&num=1&start=1&query=cylinder8041> (consultado el 16 de Julio de 2013)

<sup>399</sup> Cabe mencionar entre otras grabaciones: la realizada el 25 de Febrero de 1921 por la Paul Witheman Orchestra y prensada en el reverso del disco Víctor No. 18737 matriz B-24864, la realizada por la Orlando's Orchestra para la casa Edison Phonograph Co. de Orange Nueva Jersey hacia Diciembre de 1920 y prensada en el disco Edison No. 50725-R Matriz 7680 . La realizada en Leipzig por la Kapellmeister Stern mit seiner Künstlerkapelle vom Hotel Adlon de Berlin, prensada sobre el disco Polyphon 30881 grabada hacia 1921. la realizada para la casa Deutsche Grammophon en Berlin por la Tanz-Orchester Rosé Petösy hacia el año 1923. La realizada para la casa Odeon en Alemania por la Danseorkester Sándor Józsi. La realizada según Ross Laird para la casa Brunswick por Rudy Wiedoeft's Californians hacia Febrero de 1921 prensada en el disco Brunswick 2081 Matriz 5055. Las realizadas para la casa Columbia según Tim Brooks por la Prince's Dance Orchestra realizada el 7 de Diciembre de 1920 y prensada sobre el disco Columbia 3343 Matriz 79555. La realizada por The Happy Six grabada el 13 de Diciembre de 1920 y prensada sobre el disco Columbia No. 3358 Matriz 79569. La realizada por el violinista Eddy Brown y el pianista Joseph Bonime grabada el 11 de Marzo de 1921 y prensada sobre el disco Columbia No.3399 Matriz 79786.

Considerada el primer gran "hit" del compositor neoyorquino, dicha composición significó su inmersión definitiva dentro de la importante industria editorial de su tiempo reunida alrededor de la 28th Street y la 6th Avenue de Nueva York desde finales del siglo XIX, denominada Tin Pan Alley<sup>400</sup>.

Como fenómeno cultural de difusión masiva de la música, el Tin Pan Alley sirvió como plataforma para la creación y proyección de compositores, intérpretes y arreglistas de su tiempo. Su caracterización como industria cultural por parte de los estudios contemporáneos, ha permitido problematizar sus implicaciones como fenómeno de difusión cultural de la música popular norteamericana en su contacto, influencia y alcance sobre otras latitudes<sup>401</sup>.

Estas muestras documentales permiten establecer relaciones entre los fenómenos de difusión masiva de la música de la industria cultural norteamericana y la práctica musical local. Una pieza para piano editada en los estados unidos y reinstrumentada en el ámbito local para ser interpretada por una orquesta de salón, permite estudiar la actividad de estas agrupaciones como territorio de recepción y apropiación de las manifestaciones musicales extranjeras.

Expresiones musicales contemporáneas a la actividad de la orquesta de salón tipificadas en formas como la canción, son muestra de difusión en el entorno local de corrientes que por sus condiciones narrativas e idiomáticas, representan tradiciones de origen latinoamericano, español y nacional<sup>402</sup>. Sin embargo, la música instrumental, típica de la actividad de la

---

<sup>400</sup> Para una descripción breve de dicho fenómeno editorial véase: GROVE, Georges y STANLEY (ED.) SADIE, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1980.V.18 p. 104-106.

<sup>401</sup> Efecto también descrito y evidenciado por Amado en el caso del contacto que con las músicas locales tuvo el Fox-Trot en Guatemala. En: AMADO, Andrés, *The Fox Trot in Guatemala: Cosmopolitan Nationalism among Ladinos*. *Ethnomusicology Review*. Vol 16. Sept; 2011.

<sup>402</sup> Condiciones contextualizadas y problematizadas en relación con el repertorio tipo canción en: BERMÚDEZ, Egberto, "From colombian "national song" to "colombian song":1860-1960", *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture; Jahrbuch des Deutschen Volklidarchivs; Sonderbands: Populäres Lied in Lateinamerika*, Vol. 53, 2008, 167-259.

orquesta de salón, constituye un campo en el cual se expresan influencias musicales específicamente norteamericanas, que a pesar de la barrera del idioma, encuentran en lo instrumental, conductos para su difusión en la localidad.

## **El Violento**

La partitura manuscrita del pasillo "El Violento", hace parte de la colección de partituras que se encuentran en la Sala Antioquia de la Biblioteca Pública Piloto. La parte carece de señales de año de su transcripción y está identificada igualmente con el sello característico de la orquesta Salazar.

Compuesta por el antioqueño Nicolás Torres Baena (1891-1975) quien es recordado principalmente por su participación como intérprete de bandola en la Lira Antioqueña<sup>403</sup>, así como por su participación en las grabaciones que la misma agrupación realizó en Nueva York en 1910 para la Columbia Phonograph Co. bajo la dirección de Emilio Murillo<sup>404</sup>. Torres se desempeñó posteriormente como parte de la Lira Unión<sup>405</sup> y hacia 1926<sup>406</sup> fundó la agrupación Jazz Nicolás<sup>407</sup>, ampliamente tratada en apartes anteriores como una de las agrupaciones que hacia la mitad de la segunda década del siglo XX, acogió en la ciudad, una disposición instrumental similar al del Jazz Band.

En este sentido el pasillo reseñado da muestras de como el ejercicio de la ejecución musical en diferentes tipo de agrupaciones, da forma al conocimiento musical de un compositor

---

<sup>403</sup> RICO SALAZAR, Jaime, *La canción colombiana: su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2004. p 108.

<sup>404</sup> *Ibid.* p. 110.

<sup>405</sup> ZAPATA CUENCAR, Heriberto, *Compositores Antioqueños*, Medellín, Granamerica, 1973. p.116

<sup>406</sup> Según lo atestiguan las notas manuscritas sobre algunas fotografías que conforman el archivo de Emilio Antonio "Millo" Velásquez Estrada (1901-1980), ex integrante de la misma agrupación, hoy custodiado en la Sala de Patrimonio Documental del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT.

<sup>407</sup> RESTREPO DUQUE, Hernán, Nicolás Torres, la Lira Antioqueña y la Jazz Nicolás. *El Colombiano Dominical*, 19 de Marzo de 1995. p. 14.

local. Torres Baena se inicia como músico en la Lira Antioqueña, lidera posteriormente un Jazz Band y durante esta experiencia como intérprete compone un pasillo que será instrumentado para ser interpretado por una orquesta de salón, la Orquesta Salazar. Reuniéndose en él experiencia musical de muy diversa proveniencia.

Definido en su origen en estrecha relación con el valse<sup>408</sup>, el pasillo, presenta dos versiones características: instrumental y canción. La primera de forma binaria compuesta o ternaria simple se dispone tradicionalmente en forma de "tandas" o encadenamiento de varios de ellos antecedidos por una introducción y finalizada con una coda.

Rítmicamente el pasillo es caracterizado por una célula en compás ternario, como la

siguiente: 

El Pasillo, popularizado en publicaciones periódicas nacionales desde la segunda mitad del siglo XIX<sup>409</sup>, encontró posteriormente mediante decreto oficial un apoyo para su ejecución y arreglo en la plaza pública<sup>410</sup>. Hacia 1860<sup>411</sup> ya se encontraba definido musicalmente por diferentes tres constantes formales:

1) Como composición de dos secciones cuyo tránsito entre partes está caracterizado por una modulación a una tonalidad cercana bien sea el relativo o el quinto grado, como ocurre en los pasillos "a Julia" de Pedro D´Achiardi y "Relámpago" de Emilio Murillo así como en

---

<sup>408</sup> DAVIDSON, Harry, *Diccionario folclórico de Colombia: música instrumentos y danzas*, Bogotá, Banco de la República, 1970. Vol III p. 21-64.

<sup>409</sup> BERMÚDEZ, Egberto y DUQUE HYMAN, Ellie Anne, *Historia de la Música en Santafé y Bogotá: 1538-1938*, Fundación de Música, 2000. p. 163-171.

<sup>410</sup> CORTÉS POLANÍA, Jaime, *La Música Nacional y Popular Colombiana en la Colección Mundo al Día (1924- 1938)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004. p. 119.

<sup>411</sup> DUQUE HYMAN, Ellie Anne, Emilio Murillo: compositor colombiano en: <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/musica/blaaudio/compo/murillo/indice.htm> (consultado el 8 de Julio de 2013)

algunas composiciones que componen la colección musical publicada por el diario Mundo al Día (1942-1938)<sup>412</sup>.

2) Como composición de secciones claramente diferenciables dispuestas en forma de “tanda”, consistentes en una reunión de entre cuatro o cinco piezas contrastantes precedida de una introducción y finalizada con una coda<sup>413</sup>. Este formato posiblemente establecido por Pedro Morales Pino<sup>414</sup> caracteriza gran parte de su producción como el caso del pasillo "Joyeles", así como composiciones como "Lucero" y "Margaritas" de Emilio Murillo (1880-1942) por citar algunos ejemplos.

3) Como composición eminentemente más breve que bien podría comprender uno solo de los pasillos que componen una "tanda" y que precedida o no de una breve introducción, incluía una sección final denominada Trío donde el tránsito entre ellas incluye modulaciones que evitan la dominante<sup>415</sup>. Entre ellos cabe mencionar los pasillos "Pepe" y "Pierrot" de Morales Pino y el pasillo "Aviador" de Fulgencio García (1880-1945).

Los cambios formales del pasillo en su tránsito entre los siglo XIX y XX se dieron de manera progresiva. Aún en la década del veinte del nuevo siglo seguían componiéndose según sus tres constantes formales como se ve en los pasillos de la colección de partituras publicadas en el diario capitalino "El Mundo al Día" desde 1924<sup>416</sup>.

---

<sup>412</sup> CORTÉS POLANÍA, Jaime, *La Música Nacional y Popular Colombiana en la Colección Mundo al Día (1924- 1938)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004. p. 123.

<sup>413</sup> DUQUE HYMAN, Ellie Anne, "En busca del alma nacional: Emilio Murillo Chapull (1880-1942)", *Ensayos: historia y teoría del arte*, Vol. 6, 2001. p. 175.

<sup>414</sup> Según se desprende del comentario de Guillermo Quevedo Zornoza publicado en: *Aires*, Enero 6 de 1910, p. 51-52. y citado por Cortés Polanía, 2004. p. 122.

<sup>415</sup> DUQUE HYMAN, Ellie Anne, Emilio Murillo: compositor colombiano en:

<http://www.banrepultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/murillo/indice.htm>  
(consultado el 8 de Julio de 2013)

<sup>416</sup> CORTÉS POLANÍA, Jaime, *La Música Nacional y Popular Colombiana en la Colección Mundo al Día (1924- 1938)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004. p. 119.

Procesos de industrialización del que fueron partícipes diversas naciones latinoamericanas desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, propiciaron diálogos entre culturas locales y foráneas que darían con la introducción de aires como el One-Step, el Two-Step el Cakewalk, el Shimmy y el Rag-Time. Esta diseminación obedece a fenómenos de difusión de influencias musicales potenciados gracias a la influencia estadounidense en el orden geopolítico mundial durante los periodos de entre guerras<sup>417</sup>. Dicho proceso definido por Menanteau como "procesos de norteamericanización"<sup>418</sup>, no fueron ajenos al entorno local.

La resonancia de la implantación de dichos fenómenos en los países latinoamericanos, terminaría por delinear los perfiles de una industria musical local en crecimiento que incluía, entre otras, la comercialización de discos prensados en los Estados Unidos en el territorio nacional, la distribución masiva de partituras de música nacional en diarios, y un permanente contacto con los itinerarios de gira de compañías extranjeras en diálogo con los hábitos de consumo relacionados con la práctica musical en el ámbito local.

El pasillo "El Violento" es de forma binaria compuesta y carece de la sección denominada anteriormente como Trío. Su composición relaciona también contacto de su compositor con entornos urbanos en proceso de industrialización como la ciudad de Medellín, lugar donde como compositor e intérprete, desarrollo gran parte de su vida musical en contacto con medios de difusión masiva de la música y las nuevas tecnologías para su reproducción en contacto con la industria discográfica.

---

<sup>417</sup> Influencia también descrita para el caso Chileno en: GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Juan Pablo Y ROLLE, Claudio, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005. p. 28.

<sup>418</sup> Tendencia reconocida y problematizada por: GISSI, Jorge, "Identidad chilena: conflictos y tareas". *Revisitando Chile. Identidades, mitos e historias*. Sonia Montecino (comp.). Santiago: Publicaciones del Bicentenario. 2003. p.78-84. citado en: MENANTEAU ARAVENA, Álvaro. *Modernidad, posmodernidad e identidad del jazz en Chile: el caso de la generación de 1990 y Ángel Parra*, Helsinki, Departamento de musicología, Universidad de Helsinki, Facultad de Artes, Departamento de Musicología, 2009. p. 31.

Otra consideración importante en relación con la formación y ejercicio de Nicolás Torres como compositor, es su ya amplia experiencia como intérprete de música para baile que determinó las razones por las cuales sus composiciones musicales se anexan al repertorio de una agrupación como la Orquesta Salazar, dedicada a la misma función.

## **Gun Club**

La partitura de uso de la "Orquesta Salazar" de la danza "Gun Club", consiste de una transcripción manuscrita que proviene de una original impresa, editada y distribuida en la capital del país hacia la segunda década del siglo XX. La impresión original de la danza "Gun Club" de donde se copió la versión manuscrita citada, se editó en la capital del país por Samper Matiz y se imprimó sin año en la imprenta musical de Eugenio Telésforo D'Alemán<sup>419</sup> como parte de la serie editorial de partituras publicada bajo el nombre de: "Repertorio Latinoamericano".

La obra fue compuesta por Enrique Ponce de León, de quien la presente investigación pudo solo establecer que se trataba de un teniente del ejército, de acuerdo con la información presente en el original impreso del que proviene la transcripción de la "Orquesta Salazar". Dicha condición del compositor permite sin embargo dimensionar conexiones entre la composición de música asociada con el baile y compositores formados en la rama militar. Dados los ya reconocidos nexos entre la música y el baile como complemento a la formación militar<sup>420</sup> impartida en la Escuela Militar de Bogotá abierta oficialmente en 1889<sup>421</sup>.

---

<sup>419</sup> Véase el pequeño comentario crítico sobre su participación en el medio musical en: BERMÚDEZ, Egberto y Ellie Anne DUQUE HYMAN, *Historia de la Música en Santafé y Bogotá: 1538-1938*, Fundación de Música, 2000. p.172-173. Así como en: BERMÚDEZ, Egberto. Music and Society in 19th-Century Nueva Granada and Colombia: The bandola and its History Through Iconographic Sources (1850-1900), *Ensayos: historia y teoría del arte*, No. 21, 2011. p. 175.

<sup>420</sup> Lizarazo, José A., *Novelas y Crónicas*, Bogotá, Colcultura, 1978. p. 358 y ECHEVERRI-ARIAS, A. *LA FONOGRAFÍA EN COLOMBIA: 1878-1990 (Historias mínimas)*, inédito.

<sup>421</sup> La academia se abrió con ese nombre para ser después rebautizada como Escuela Militar de Cadetes bajo el mandato del presidente Rafael Reyes en 1907. REY ESTEBAN, Mayra Fernanda, "La educación militar en Colombia entre 1886 y 1907", *Historia Crítica*, No. 3. Enero-Junio de 2008. pp. 150-175.

"Gun Club", lugar al que hace referencia el título de la obra, alude a un conocido centro de socialización de la élite capitalina. Fundado iniciada la penúltima década del siglo XIX por Julio y Enrique Silva Silva, Ruperto y Carlos Restrepo Saénz, José María Saénz Pinzón entre otros, funcionó con alguna irregularidad hasta recibir personería jurídica fechada el 10 de Enero de 1899<sup>422</sup>. El club caracterizó su existencia por su constante número de sedes, que obedecía a la necesidad constante de albergar nuevos socios, lo que terminaría por establecerlo en su sede actual en el Norte de la capital.

Reconocido a lo largo de su funcionamiento durante el siglo XX por su dinámica actividad musical, contó con un piano como uno de los enseres principales al momento de fundación<sup>423</sup>. Importantes personajes como el músico Emilio Murillo (1880-1942) y también músico y poeta Julio Flórez (1867-1923) hicieron parte de sus socios como miembros honorarios, según la lista más antigua de sus socios que data de 1907<sup>424</sup>. Te Danzantes, bailes y cenas fueron el eje sobre el cual giró la actividad musical dentro del Club, según lo atestiguan las menciones a los eventos sociales con acompañamiento musical allí llevados a cabo, reseñados en diferentes diarios de la capital<sup>425</sup>. Sus suntuosos salones verían pavonearse a gran cantidad de músicos nacionales y extranjeros entre los que se cuenta el mismo Carlos Gardel, llevado allí por Emilio Murillo en Junio de 1935.

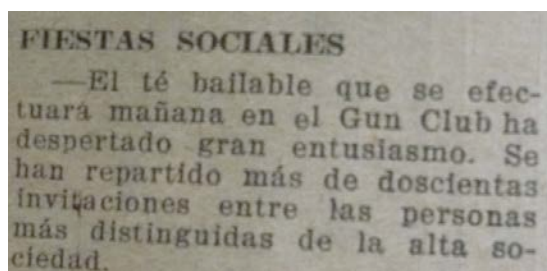


Figura 127.  
El Gun Club como centro de actividad musical. Bogotá Social, Fiestas Sociales.  
Mundo al Día, Sábado 12 de Diciembre de 1925. p.6

---

<sup>422</sup> PARDO UMAÑA, Carlos, Biografía de un Club: El Gun de Bogotá. *Revista de América*. Vol. 19. No. 58-59 (Oct-Nov) 1949. p 182.

<sup>423</sup> *Ibíd*, p 179.

<sup>424</sup> *Ibíd*, p 182.

<sup>425</sup> Véase como ejemplo: Bogotá Social, Fiestas sociales. Mundo al Día, Sábado 25 de julio de 1925. p.6.

El baile y la música caracterizaron la actividad del Club desde sus días de fundación, memorable fue el baile ofrecido por sus socios en Octubre de 1896, donde los casi mil invitados se deleitaron con las melodías de la *Marcha triunfal de Lohengrin* y bailaron al ritmo de valeses y cuadrillas entre las que se cuentan el Vals "*16 de Octubre*" de Narciso Garay (1876-1953), un potpurri<sup>426</sup> arreglado con las melodías de moda en los *cabarets* de París por el músico Carlos Umaña Santamaría (1862-1917), y el vals "*Gun Club*", comisionado al mismo compositor especialmente para la ocasión<sup>427</sup>.

Obra última obra constituye la primera en la lista de piezas homónimas alusivas al centro de reunión<sup>428</sup>, que como la de Ponce de León, representan simbólicamente su importancia como parte de las costumbres de socialización de la élite capitalina. Bailar una pieza que alude metafóricamente al connotado lugar, permite extrapolar imaginarios asociados al lugar físico a una experiencia estética vivida a través del cuerpo en movimiento.

Valga mencionar que dicha relación entre música, baile y lugares para su ejercicio, no fue ajena a la producción musical de la ciudad de Medellín. Recuérdese el pasillo "El Disloque" de Gonzalo Vidal Pacheco (1863-1946), impreso en la imprenta de la Revista Musical después de la desaparición de la misma hacia 1901, cuyo título alude a la cantina que con el mismo nombre, funcionaba detrás de la entonces catedral. Lugar en el que en compañía de Jesús Arriola (1873-1931) Rafael D'Alemán y Germán Posada Berrío (1866-1941) interpretaba el payanés música en vivo para ser bailada las mañanas de domingo<sup>429</sup>.

---

<sup>426</sup> Muy a propósito la presencia de esta forma musical ejecutada en un Club social, teniendo en cuenta las relaciones entre el potpuri como parte del repertorio característico de las orquestas de salón y la filiación de las mismas a los lugares de socialización sugeridas por la industria editorial musical expuesta en la página 8 de este mismo capítulo.

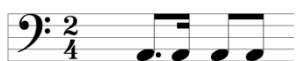
<sup>427</sup> PARDO UMAÑA, Carlos, Op. cit. p. 180.

<sup>428</sup> Además de la danza mencionada de Enrique Ponce de León, el centro de documentación musical de la biblioteca nacional conserva el Vals "Gun Club" de Carlos Umaña, impreso sin fecha por Samper Matiz, "Gun Club", Java Colombiana de Anastasio Bolívar Quiñones, Ediciones Musicales A. Bolívar. *s/f.* y "Gun Club" Colección de Valeses, escrita y editada por Emilio Murillo. 1905.

<sup>429</sup> *El Pelele*, No. 22, Medellín, Febrero 19 de 1904. p. 4.

La danza interpretada por la "Orquesta Salazar", de forma ternaria y escrita en compás binario, es producto de la apropiación que el aire de origen caribeño sufrió en el interior del país<sup>430</sup>. La obra se caracteriza por estar enriquecida melódicamente con la combinación de galopas y tresillos, las cuales generan una sensación de sincopado continuo de donde se deriva la cadenciocidad con la que se caracteriza<sup>431</sup>.

Su acompañamiento se basa rítmicamente sobre el patrón saltillo, corcheas:



, que en su escritura se relaciona con otros aires también arraigados en el contexto nacional como la contradanza y el danzón. Semejanzas que por la utilización de dicha célula rítmica han hecho posible emparentar la danza con aires de tradición local como el bambuco<sup>432</sup> y posteriormente con otros bailes de origen binario como el tango<sup>433</sup>.

En relación con el baile, menciones de mediados del siglo XIX sitúan la danza en la capital del país acompañada de una forma coreográfica distintiva, así como en la ciudad de Medellín hacia 1869, en manos de compañías itinerantes de espectáculos de variedades<sup>434</sup>.

La serie editorial "Repertorio Latinoamericano", a la que pertenece el original impreso merece un estudio individual que permita establecer con claridad: géneros, autores, títulos y promotores que hicieron parte de dicha empresa editorial sin precedentes en la historia de la industria musical del país. Sin embargo se aportan a continuación algunas notas sobre su existencia.

Aparecida en Bogotá a mediados de la primera década del siglo XX y publicitada bajo el *slogan*: "por el arte y por la raza", la serie editorial "Repertorio Latinoamericano"<sup>435</sup>, que

---

<sup>430</sup> CORTÉS POLANÍA, Jaime, *La Música Nacional y Popular Colombiana en la Colección Mundo al Día (1924- 1938)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004. p. 134.

<sup>431</sup> D'ALEMÁN, Eugenio Telésforo. *Nuevo Método de Tiple*. Bogotá, imprenta eléctrica. 1907. p. 34; citado en: DAVIDSON, Harry *Diccionario folclórico de Colombia: música instrumentos y danzas*, Bogotá, Banco de la República, 1970. p. 186.

<sup>432</sup> DAVIDSON, Harry, Op. cit. p. 185.

<sup>433</sup> *Ibíd*, p. 184

<sup>434</sup> *Ibíd*, p. 187.

operaba desde su oficina ubicada el Edificio Liévano No. 20, distribuía "todos los sucesos de la América Latina: Danzas, Tangos, Maxixes, Rag-Tangos<sup>436</sup> y Valses Sudamericanos", ofreciendo a diferentes precios partituras para piano solo y sus respectivos arreglos para: banda militar, Grande Orquesta y Pequeña orquesta, que suponemos similar a la orquesta de salón.

Con derechos de autor protegidos para su difusión y venta en países como Uruguay y Argentina, la serie editorial dirigida por el músico Anastasio Bolívar Quiñones (1895-1949)<sup>437</sup> y el artista y músico aficionado Luis Eduardo Vieco Ortiz (1882-1955)<sup>438</sup>, comprendió, según ha podido establecer esta investigación, la publicación de al menos 34 partituras, algunas de ellas compuestas expresamente para ser bailadas, que se ofrecían para la venta en forma de compilación o álbum, a razón de 2,50 pesos la compilación de diez números consecutivos.

---

<sup>435</sup> Ya reseñada brevemente en: CORTÉS POLANÍA, Jaime, "El Tango Chocoanita de Anastasio Bolívar: un augurio musical de los años 1920s en Colombia", *A Contratiempo*, Editorial Universidad Externado De Colombia, Junio 2010, Vol. 1 No.15, p. 1.

<sup>436</sup> Este curioso género mezcla de Bambuco, Rag-time y Tango afrancesado fue posiblemente introducido y apropiado en el país por el compositor Nicolás Liévano luego de sus viajes a Europa hacia 1914, según reza la nota periodística sobre el estreno de una de sus composiciones con este nombre, publicada en: *El Tiempo*, febrero 11 de 1914, No. 874, p. 3. citada en: ECHEVERRI ARIAS, Carlos. *Temprana presencia del género tango en Colombia: 1913-1935*. 2013. Inédito.

<sup>437</sup> Para un acercamiento breve a su vida y obra véase: *Revista Semana*, 26 de Marzo 1949. Vol. VI No. 127, p. 3.

<sup>438</sup> Según la nota de responsabilidad impresa en el primero de sus números, la Danza para piano, impresa por Juan Casís, titulada "De ayer a hoy" del compositor Anastasio Bolívar Quiñones.



Figura 128.  
Portada de la Danza "De ayer a hoy!.." de Anastasio Bolívar,  
primera obra publicada por la serie editorial "Repertorio Latinoamericano".  
Colección del autor.



Figura 129.  
Marca editorial distintiva de la Serie Editorial "Repertorio Latinoamericano".

La empresa editorial, contaba además con una orquesta adjunta bautizada con el mismo nombre de la serie editorial. Estaba conformada por cerca de doce ejecutantes<sup>439</sup> y dirigida

<sup>439</sup> CORTÉS POLANÍA, Jaime, "El Tango Chocoanita de Anastasio Bolívar..." . p. 3.

en algún momento de su existencia por Jerónimo Velasco<sup>440</sup>. La orquesta patrocinada por la serie editorial ofrecía sus servicios musicales para eventos sociales, así como para acompañar, con la interpretación de música en vivo, clases de baile que se impartían periódicamente en el salón adjunto al despacho de la serie editorial.



Figura 130.  
Servicios ofrecidos por la "Orquesta del Repertorio Latinoamericano".  
Colección Carlos Echeverri Arias.

La empresa editorial vinculó no solo con la impresión a gran escala de partituras, sino que también contó con la interpretación del mismo repertorio en eventos sociales y como parte de la formación danzística, uniéndose el baile y la escucha pasiva como atributo de una misma empresa editorial que difundió obras para ser ejecutadas por agrupaciones similares en otros lugares del país.

La serie pretendía promocionar entonces versiones musicales de compositores locales de géneros esparcidos no solo dentro, sino fuera del entorno local, como la Java, el Maxixe y el Rag; visibilizando de esta manera un sector de la producción musical del país a través de la edición y arreglo de partituras difundidas por fuera del ámbito local con intenciones claramente universalizantes<sup>441</sup>.

---

<sup>440</sup> LUMBRE, Armando. Musicalerías. *El Tiempo*, Octubre 9 de 1914. p. 3.

<sup>441</sup> También diagnosticadas y mencionadas brevemente en: CORTÉS POLANÍA, Jaime, "El Tango Chocanita de Anastasio Bolívar...". p. 2.

Además de la referencia textual de su mismo nombre a la condición de "latinoamericanidad"<sup>442</sup>, debe agregarse el hecho de que una de sus obras, la Danza "Medellín" del compositor Nicolás Liévano, fue estrenada en el Teatro Colón en la noche de la instalación del Centro Colombiano de la Unión Intelectual Latino Americana, según reza una nota aclaratoria sobre la partitura. Dicha comunidad instituida y promovida por el órgano oficial mediante el decreto de ley Número 34 del 15 de Octubre de 1914, tuvo en el colombiano Juan Ignacio Gálvez (1871-1926) uno de sus más decididos defensores y promotores, quién pretendía a través de la integración de los países llamados "latinoamericanos" crear una asociación que velara por la promoción y difusión de la actividad política, comercial y artística de los países americanos de habla hispana, ante los países industrializados del viejo y el nuevo continente<sup>443</sup>.

Las partituras pertenecientes a dicha serie arrojan luego de un análisis cuantitativo, la presencia de la Danza como forma predominante<sup>444</sup>. Siendo significativa aquí la representación mínima de aires como el bambuco y el pasillo, convertidos posteriormente en símbolos distintivos del discurso de identidad musical popular nacional<sup>445</sup>.

Los aires locales cuentan con mínima presencia en comparación con otros pertenecientes a tradiciones musicales por fuera del ámbito local como el Rag-Tango y el One-Step. Definiendo a la luz de dicho análisis, cierta afinidad con la fracción que en relación con la

---

<sup>442</sup> DEVÉS V., Eduardo, *Redes intelectuales en América Latina: hacia la constitución de una comunidad intelectual*, Universidad de Santiago de Chile, Instituto de Estudios Avanzados, 2007.

<sup>443</sup> Según lo expresan dos de sus publicaciones más significativa en este sentido: GALVÉZ, Juan Ignacio, *Unión Intelectual Latinoamericana: conferencia dada en el Ateneo de Santiago*. Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1913. GALVÉZ, Juan Ignacio. *Unión Intelectual Latinoamericana : Eficacia y realidad de esta Asociación, bases constitutivas, trascendencia de la idea, trabajos realizados, centros que funcionan, lista de socios, importancia del proyecto para el desarrollo industrial y del comercio como única manera de alcanzar, por medio del conocimiento mutuo, la unificación del pensamiento de la raza*, Madrid, Imprenta de M. García y Galó Sáenz, 1916.

<sup>444</sup> Análisis basado en 33 títulos de la serie hallados por esta investigación, divididos así: un Boston, una Gavota, una Guabina, un Intermezzo, un Pasillo, un One-step Marcha, una Marcha, un Rag-time, una Polka-Tango, Cuatro Rag-Tango, cuatro One-step, cinco Valses y once danzas. Véase anexo.

<sup>445</sup> CORTÉS POLANÍA, Jaime, *La Música Nacional y Popular Colombiana en la Colección Mundo al Día (1924- 1938)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004. p. 51.

polémica entablada alrededor de la existencia de expresión del alma nacional a través de los sonidos musicales, pretendía dar cabida a formas foráneas como parte del mismo discurso<sup>446</sup>.

Dicho grupo de autores y obras, en parte reflejados en la producción musical auspiciada por dicha serie editorial, pretendieron de la mano de Emilio Murillo como portavoz, unificar una posición ideológica en relación con dicha polémica. La asunción de una posición clara en relación con dicha discusión mereció el rechazo de personajes, que desde otros puntos de vista, denigraban de la calidad y profundidad del estilo de este tipo de composiciones.

Posición evidentísima en las palabras de Guillermo Uribe Holguín, quien como claro opositor a esta forma de ejercer el conocimiento musical, se referirá en siguientes términos:

"(...) no dan el pase quienes aquí preconizan a todo trance nuestra música nacional, nuestra música autóctona, según su nueva denominación, a cualquier danza, llámese **fox-trot o Two-Step, Tango o Habanera?** (subrayado del autor de este trabajo). Para ellos lo esencial es que sea música fácil, trivial y de escritura rudimentaria. Hay como una guerra al arte serio, cobijando al que no lo es, con el immaculado manto del patriotismo. Cómodo pero ingenuo proceder!"<sup>447</sup>

Ahora bien, la presencia misma de una de las partituras publicada por dicha serie, dentro del repertorio de una orquesta de salón cuya actividad se desarrolló en una ciudad distinta a su lugar de publicación, invita a considerar igualmente el papel de difusores, editores y agentes que permitieron su circulación y publicitaron su uso e interpretación en otros centros urbanos del país quienes.

En este sentido es vital el papel de difusores como Gonzalo Vidal, quien conforme a los ideales de la publicación, se publicita como agente vendedor en la ciudad de Medellín del "Repertorio Latinoamericano". Dato suficiente para suponer la presencia y promoción dentro del ámbito local de la serie editorial y sus consideraciones ideológicas de tipo universalizante y masivo.

---

<sup>446</sup> *Ibíd*, p. 57.

<sup>447</sup> URIBE HOLGUIN, Guillermo, *Vida de un músico colombiano*, Bogotá, Librería Voluntad, 1941. p. 135.

En este sentido vale considerar además la autoridad de éste último, quien además de ser reconocido por las élites intelectuales como director, intérprete y compositor, permitió a lo largo de su vida la publicación de sus conceptos personales sobre discos<sup>448</sup>, pianos y pianolas<sup>449</sup> como instrumento publicitario para incentivar su consumo.

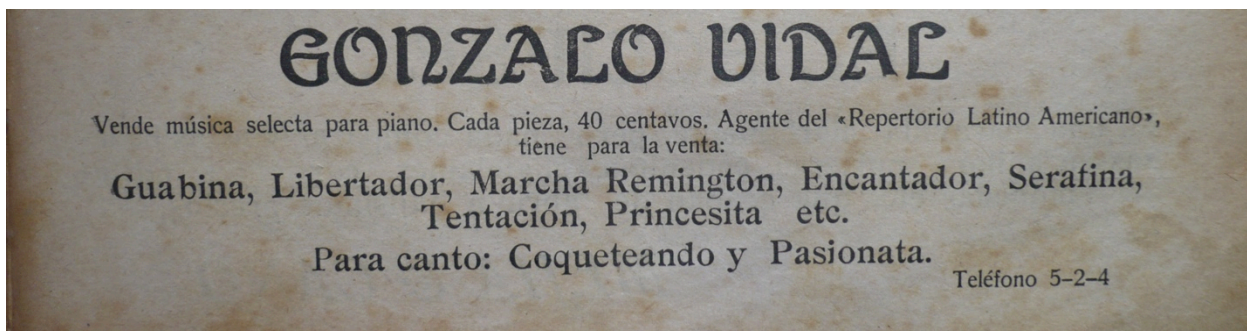


Figura 131.  
Gonzalo Vidal Pacheco como distribuidor y representante en Medellín  
de la serie editorial: "Repertorio Latinoamericano".  
*La Semana, suplemento literario del Espectador*, No. 19, Enero 30 de 1916. p. 4.

En relación con la dimensión de su difusión y efecto, es importante agregar el hecho de que al menos 12 de las obras publicadas por la serie "Repertorio Latinoamericano" alcanzaron el disco como plataforma de difusión<sup>450</sup>, trasladando a niveles por fuera de la localidad la masificación y promoción, no solo de dicha música, sino del discurso de identidad geográfica al que se adhiere su promoción.

La partitura que hizo parte del repertorio de la Orquesta Salazar, compuesta por Enrique Ponce de León y titulada "Gun Club"<sup>451</sup>, publicita en su edición para piano la versión de la

---

<sup>448</sup> El maestro Gonzalo Vidal define como: "propagadora de la cultura musical" la nueva Viva Tonal. *Columbia: boletín de la Columbia Phonograph Co. Editor, David E. Arango*. Medellín, Sábado 24 de Marzo de 1928. p. 4.

<sup>449</sup> El maestro colombiano Gonzalo Vidal y los pianos Kohler y Campbell, en: *La Semana, suplemento literario del Espectador*. 17 de Septiembre de 1916. p. 4.

<sup>450</sup> Véase las notas aclaratorias en la tabla de anexo con la información particular de las partituras de esta serie halladas por esta investigación.

<sup>451</sup> Recuérdese que existen otras dos obras del mismo compositor editadas como parte de la misma serie editorial: los valsés *Ma Fiancée* y *Vals de Amor*.

misma arreglada para pequeña orquesta a un valor de 1.00 peso el ejemplar y partes individuales sueltas del mismo por 5 cvs.

El costo de dichas partituras permite indagar sobre la condición económica de la orquesta Salazar, la cual decide transcribir la original y no comprarla. Seguramente dado el bajo costo que significa reproducir de manera manuscrita partes instrumentales impresas y editadas a un alto costo.

En relación con el oficio del intérprete, las aseveraciones anteriores permiten visualizar formas de circulación del material musical. Formas donde la transcripción constituye un importante elemento de difusión de la música, aún en boga a pesar de los adelantos y popularización del material musical impreso<sup>452</sup>, mostrando la relevancia de su existencia como sustento de las agrupaciones que se valen de ella como formador de su repertorio.

Es de esta manera como la identificación de un grupo de partituras con la característica de ser arreglos y transcripciones de música instrumental para ser bailada y ejecutada por orquestas como la Orquesta Salazar, sugieren rasgos generales de la industria editorial que son apropiados como parte de la actividad de dichas agrupaciones.

A partir de dichos parámetros es posible también establecer dimensiones de la circulación, en el entorno local, de partituras pertenecientes a industrias editoriales de diferentes latitudes dedicadas a promocionar y distribuir música para diferentes conformaciones instrumentales de diferente denominación: Cine-Orchestra, Theatre-Orchestra, Salon-Orchestra, Jazz-Salonorchester o pequeña orquesta; prefigurando desde su promoción, espacios, formas y funciones sociales que la industria editorial asignó a agrupaciones como la orquesta de salón.

---

<sup>452</sup> Además de las muchas copias manuscritas de originales impresos que conservan los centros de documentación musical del país, cabe mencionar aquí sobre la proliferación de esta práctica las condenas expresas de los entes editoriales para la copia y reproducción del material impreso. Como ocurre por ejemplo con las obras de Gonzalo Vidal impresas en la imprenta de la Revista Musical Ca. 1901, donde se hacen expresas las notas prohibitorias sobre su reproducción impresa o manuscrita por parte de terceros.

Esos espacios, formas y funciones, posibles de establecer desde la información que se desprende de dichas partituras, caracteriza igualmente lugares como clubes, cafés, teatros, hoteles y salones de baile; así como formas musicales como la Obertura, el Potpurri, la pieza de carácter, la Danza y el Fox Trot.

Permitir establecer el tránsito de la industria editorial posibilita igualmente poner de manifiesto los medios y usos que permitieron su disseminación en el entorno local. Igualmente permiten prefigurar el arreglo y transcripción como formas de circulación de dichas partituras, así como la descripción de condiciones adquisitivas de estas agrupaciones.

Estas mismas partituras en los efectos de su comercialización se relacionan con procesos de identidad en relación con el espacio geográfico (lo "latinoamericano"), además de relacionarse con formas de habitar el espacio urbano a través del cuerpo y el ejercicio del baile como acciones participativas, que definen formas de consumo de dichas sonoridades.

Las piezas musicales aludidas sugieren además contactos de la localidad con el proceso de masificación progresiva de la música popular, difundido no solo a través de la impresión sobre papel, sino sobre otros soportes como el disco, los rollos de pianola y el surco fonográfico.

Fig. 132

Relación de las partituras halladas que conformaron la serie editorial "Repertorio Latinoamericano"

Título	Género	Compositor	Número de la Serie	Impresor	Observaciones
Mujeres bellas	Boston	Jerónimo Velasco		Sin determinar	
De ayer a hoy!	Danza	Anastasio Bolívar Quiñones	1	Juan Casis	
Princesita	Danza	Jerónimo Velasco	29	Samper Matiz	
Alborada	Danza	Emilio Murillo		Sin determinar	
Dabeiva (sic)	Danza	Eugenio Telésforo D'Alemán		Samper Matiz	Arreglada para orquesta por Luis A. Calvo
Danza de los zipas	Danza	Nicolás Liévano		Samper Matiz	Grabada por la Banda Victor en Disco Victor No.69885 Matriz: B-21237 Compuesta especialmente para los festejos del mes de julio de 1915 y dedicada a la Gran Banda Nacional

Gun club	Danza	Enrique Ponce de León		Samper Matiz	
Medellín	Danza	Nicolás Liévano		Samper Matiz	Grabada por la Orquesta Victor en el Disco Victor No.69282 Matriz: B-18968. Arreglada para orquesta por Domingo Perdomo y estrenada en el Teatro Colón en la noche de la instalación del Centro Colombiano de la Unión Intelectual Latino Americana
Pasionata	Danza	Nicolás Liévano y Luis A. Calvo		Samper Matiz	
Sumercecita	Danza	Jerónimo Velasco		Sin determinar	
Tentación	Danza	Jerónimo Velasco		Eugenio Telésforo D'Alemán	Grabada por al Orquesta Víctor en el Disco Víctor No.69918 Matriz: B-21248
Coqueteando	Danza Colombiana	Nicolás Liévano	33	Samper Matiz	Grabado por la Orquesta Rodríguez en el Disco Víctor No. 67618 Matriz: B-16338
Anita	Gavota	Luis A. Calvo		Eugenio Telésforo D'Alemán	
Guabina	Guabina	Alberto Castilla		Samper Matiz	
Lejano azul: Intermezzo No. 2	Intermezzo	Luis A. Calvo		Sin determinar	Grabado por la orquesta Internacional en el Disco Víctor No. 46006 Matriz: B-41601
Marcha Rémington	Marcha	Jerónimo Velasco	26	Samper Matiz	
Bogota futuro	One step-March	Nicolás Liévano	34	Tipografía Mogollón	Grabado por la Banda Victor en el Disco Víctor No.69885 Matriz: B-21236
Cocodrilo	One-step	Nicolás Liévano y Jerónimo Velasco		Sin determinar	
Libertador	One-step	Jerónimo Velasco		Eugenio Telésforo D'Alemán	
Lindo	One-step	Jerónimo Velasco		Eugenio Telésforo D'Alemán	Grabado por la Orquesta Victor en el Disco Victor No. 69919 Matriz: B-21261
Serafina	One-step	J. Valverde		Samper Matiz	
Cariño	Pasillo	Nicolás Molina Vélez		Litografía Nacional	Grabado por la Orquesta Internacional en el Disco Víctor No.78102 Matriz: B-32656
¡Qué bonita!	Polka-tango	Nicolás Liévano		Sin determinar	
4ta mazurka	Rag-Tango	Luis A. Calvo		Sin determinar	
Encantador	Rag-Tango	Nicolás Liévano		Sin determinar	
Mi chinita	Rag-Tango	Jerónimo Velasco		Sin determinar	
Olé	Rag-Tango	Nicolás Liévano y Jerónimo Velasco		Sin determinar	Grabado por la orquesta Colombiana en el Disco Victor No.67045 Matriz: B-15243
¡Qué mujeres!	Rag-time	Jerónimo Velasco		Eugenio Telésforo D'Alemán	Grabado por la Orquesta de la Unión Musical de Bogotá en el Disco Victor No.65883 Matriz: L-451
Colombia	Vals	Nicolás Liévano		Sin determinar	Grabado por la orquesta Colombiana en el Disco Victor No.67045 Matriz: B-15242
El favorito	Vals	Nicolás Liévano		Sin determinar	
Vals de amor	Vals lento	Enrique Ponce de León	Sin número de serie	Eugenio Telésforo D'Alemán	Grabada por la Estudiantina Colombiana en el Disco Victor No. 32109 Matriz: BS-81915
Ma fiancee	Vals lento	Enrique Ponce de León		Samper Matiz	
Canción de los pajaritos	Valses	Consuelo Baillo	2	Sin determinar	No se conservan ejemplares en el Centro de Documentación musical de la Biblioteca Nacional, sin embargo se traduce su existencia a partir de la mención de su publicación, a partir de la nota reproducida en el Número 1 de la serie.

CUANTIFICACIÓN DE GÉNEROS

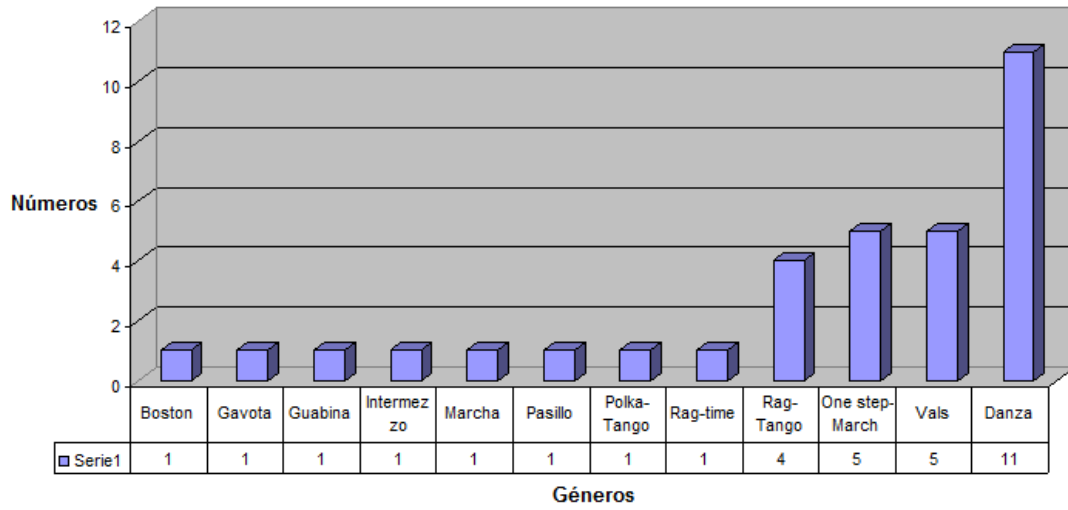


Fig. 133.

Presencia cuantitativa de géneros musicales según las obras halladas publicadas por la serie editorial "Repertorio Latinoamericano".

## Conclusiones

Proveniente de los usos de la música en el salón doméstico durante el siglo XIX, la orquesta de salón como conformación instrumental, se abrió paso entre las manifestaciones musicales características de su época. Conformada por instrumentos de viento madera, viento metal, percusión y cuerda frotada, comprendía agrupaciones que no excedían los 12 ejecutantes.

Estas agrupaciones llevaron a cabo su función durante el siglo XIX, al lado de orquestas sostenidas por sociedades filarmónicas y conjuntos instrumentales compuestos por instrumentos de una misma familia, como cuartetos, tríos o duetos. Su repertorio se caracteriza en formas como: la obertura, la mazurka, la Polka, cuadrillas, el Vals, el Gallop y extractos breves de composiciones operáticas de mayor extensión. A la vez estas formas son promovidas por la industria editorial foránea, donde sobresalen compositores como: Johann Strauss padre e hijo, Joseph Labitsky (1802-1881), Josef Lanner (1801-1843), Daniel-François Auber (1782-1871). Músicos reconocidos además en el contexto europeo como compositores, directores o intérpretes en estrecha relación con la actividad de las orquestas de salón. La cual apoyó además su arraigo y asentamiento en el territorio nacional, sustentándose sobre prácticas sociales de fuerte arraigo como la visita, la serenata o el baile.

A lo largo del siglo, las orquestas comenzaron a descentralizar su actividad del teatro, lugar representativo del demarcado carácter civilizador de las sociedades que las constituían, ofreciendo ahora sus servicios para bailes y veladas particulares tanto en lugares públicos como privados, caracterizados en: cines, cafés, salones de baile, cantinas, hoteles y clubes.

Dicha descentralización de su actividad por fuera del ámbito doméstico, característico de la práctica musical durante el siglo XIX, coincide con el periodo de la modernización de

nacientes centros urbanos como: Bogotá, Barranquilla, Medellín, Bucaramanga, Cali, o Manizales, entre otras ciudades.

Momento en el que la orquesta de salón adhiere a su actividad atributos e ideales propios de la época como: "lo veloz", "lo juvenil" y lo "moderno". Ideales estrechamente relacionadas con la concepción de gusto formada por el diálogo entre diferentes grupos sociales, entre las que se cuentan la élite comercial y los ciudadanos extranjeros quienes a la vez contratan los servicios de la orquesta de salón para sus fiestas privadas.

De acuerdo con las concepciones de la época las orquestas de salón hacen suyas nuevas formas musicales como el Foxtrot, el Shimmy y el Ragtime, que se alternan como parte de su repertorio, con formas de tradición local como el pasillo instrumental y la danza. Haciendo así partícipe a la orquesta de salón en el proceso de conformación y generalización de nociones de gusto musical en contacto con lo local y lo extranjero.

La inmersión de la actividad de la orquesta de salón dentro de esta misma línea de difusión y promoción, obliga su ejercicio a realizar alianzas con objetos mecánicos de reproducción sonora como el disco y la radio, a través de los cuales se pondrá en diálogo la industria editorial local con la extranjera.

La actividad de la orquesta de salón sustenta plataformas para la fusión y apropiación de influencias musicales de origen foráneo que se reciben en la localidad desde lugares como Europa, Norte y Sur América, delineándose circuitos de difusión que entran en conjunción con la práctica musical en la ciudad y el país, a través de la creación de series editoriales de música popular en contacto con el repertorio característico de la orquesta de salón.

Es importante considerar según el Anexo I (véase a continuación), que la transcripción y instrumentación de material musical preexistente caracteriza formas típicas de la constitución del repertorio de agrupaciones como la orquesta de salón. Musicalmente este proceso consiste en una glosa del material armónico y melódico textual presente en la parte

para piano. Mostrando como el arraigo de la tradición pianística, pervive en la actividad de las orquestas de salón.

Una demarcada exteriorización de la vida privada, característica del proceso modernizador, esparció sobre el espacio urbano un cada vez creciente número de lugares como salones de bailes, clubes, tabernas, cantinas y cafés, que sirvieron como instituciones que dentro del espacio público y por fuera de la esfera de la religiosidad, sirvieron como plataformas para la exhibición y el reconocimiento social como habitante del espacio urbano.

Nuevos lugares para el ejercicio del conocimiento musical enriquecen el papel del músico intérprete y las relaciones de su oficio, en tanto que participan en lugares, que por su importancia dentro del panorama urbano, son receptoras de la actividad musical de las orquestas de salón. La cual participa en la construcción subjetiva de concepciones de gusto, así como de nociones particulares y comunes de identificación como habitante del espacio urbano.

La exhibición pública del cuerpo en lugares como el club, el café y el teatro y la práctica del baile y de maneras "civilizadas" de cordialidad, socialización y civismo practicadas dentro de estos lugares sirven como soporte a la actividad de la orquesta de salón. Cuya actividad a la vez sustenta concepciones de gusto musical promovidas por a élite comercial y administrativa de la ciudad.

Es dentro de estas relaciones generales que se conforma en la ciudad de Medellín la Orquesta Salazar, haciéndose rastreable su actividad junto con la de otras seis orquestas de salón que actuaron también en el mismo contexto entre 1921 y 1929. Dicho marco cronológico coincide con el proceso de modernización del paisaje urbano iniciado en la ciudad durante la última década del siglo anterior. Entorno en el que se inscribe la actividad de esta orquesta, conformada por músicos locales con experiencia en diferentes corrientes musicales como la Lira o la Banda militar. Su actividad se lleva a cabo principalmente en el café "la Bastilla", así como en lugares públicos como teatros, cines, cafés y cantinas; así como en viviendas particulares.

El rastreo y descripción de su actividad permite, además de diagnosticar formas de convivencias entre repertorios de tradición local y foránea. Su participación en lugares fundamentales para el reconocimiento social dentro de los entornos urbanos, su relación con prácticas sociales preexistentes como el baile, la visita o la serenata al ser requerida su actividad para suscitar estos importantes rituales de socialización.

Cuatro obras pertenecientes a su repertorio, a saber: una danza, un foxtrot, una obertura y un pasillo. Vinculan igualmente su actividad con las formas de circulación de música popular mencionados. Interviniendo allí compositores tanto locales como extranjeros como Nicolás Torres y Ray Henderson. Que además representan con sus composiciones fusiones entre repertorios característicos del siglo XIX con formas como el vals y la obertura; y característicos del siglo XX como el Foxtrot.

Igualmente asocia su actividad a ideales de "lo moderno" y "novedoso" al describir así sus servicios musicales. A la vez que sirven como vehículo que traslada las connotaciones sociales de los espacios públicos a los entornos privados, cuando sus interpretaciones son reconocidas en lugares comunes y luego se contratan para llevarse a cabo en espacios particulares.

La introducción de los objetos de la industrialización, no solo maquinaria industrial sino también de dotación doméstica trajo consigo la comercialización de partituras, discos y aparatos de reproducción mecánica del sonido que entraron, con un repertorio similar, a actuar conjuntamente con la actividad de las orquestas de salón. Estableciendo rupturas y continuidades entre la ejecución de música en vivo y la de ejecución mecánica.

Estos factores, que junto con la aparición de nuevos formatos instrumentales como el Jazz Band; así como la progresiva introducción en las ciudades del interior de repertorio del caribe, la fundación de las primeras emisoras de radio hacia 1929 y el ascenso de la república liberal, señalan entonces una nueva época para el devenir de esta conformación instrumental.

# Bibliografía

## ***Archivos y centros de documentación:***

Repositorio digital del Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca  
responsabilidad de la Biblioteca Departamental del Valle Jorge Garcés Borrero.  
Universidad ICESI Cali.

Sala de patrimonio documental Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas  
Universidad EAFIT.

Sala Antioquia de La Biblioteca Pública Piloto para América Latina.

Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá.

Colección particular Carlos Echeverri Arias

Colección particular Rodrigo Jiménez

Colección particular Gustavo Yepes Londoño

Colección particular Sebastián Mejía Ramírez

## ***Entrevistas:***

Entrevista personal a Gustavo Escobar, locutor, investigador musical. Medellín, Agosto de 2013.

Entrevista a Carlos Echeverri Arias, investigador musical. Medellín, Junio de 2013.

Entrevista a Gustavo Yepes Londoño, compositor y director. Medellín, Marzo de 2013.

Entrevista personal a Rodrigo Jiménez, contrabajista. Medellín, Octubre de 2012.

## ***Revistas:***

*Colombia* (1919)

*Sábado* (1922)

*Cyrano* (1922-23)

*Gaceta Departamental* (1923)

*Ecos de la montaña* (1933-1935)

*Ondas radio revista* (1938-1946)  
*Micro* (1940)  
*La canción en Colombia* (1956-1961)

***Periódicos:***

*El Libreto* (1893)  
*El Cascabel* (1899)  
*La Información* (1903)  
*Variedades* (1904)  
*El Pelele* (1904)  
*El Bateo* (1907-1928)  
*El Tiempo* (1914)  
*El Colombiano* (años diversos)  
*El Correo liberal* (1921-1929)  
*La Defensa* (1921-1929)  
*Mundo al día* (1924-1929)  
*El Correo de Colombia* (1926-1929)  
*El Heraldo de Antioquia* (1927-1929)

***Fuentes primarias:***

***Enciclopedias y obras de referencia:***

Encyclopedic Discography of Víctor Recordings:

<http://victor.library.ucsb.edu/>

The Canadian Encyclopedia:

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/emc/louisphilippe-laurendeau>

*Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. 2 Vol, Bloomsbury Academic, 2003.

BOWERS, Quentin David (Ed.), *Encyclopedia of Automatic Musical Instruments*, Vestal Press, 1972.

GROVE, George y SADIE, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, 1995.

KUHN, Laura (Ed.), *Baker's Student Encyclopedia of Music*. New York, Schirmer Reference, 1999.

**Revistas:**

AMADO, Andrés. The Fox Trot in Guatemala: Cosmopolitan Nationalism among Ladinos". *Ethnomusicology Review*. Vol. 16. Sept; 2011.

CHARLES, Charles E. , "The Band Music of Quebec", *Canadian Winds: The Journal of the Canadian Band Association*, Vol. 6, No.2, 2008. 76-82.

CHIMENES, Myriam, "Musicologie et histoire: Frontière ou "no man's land" entre deux disciplines?" *Revue de Musicologie*, Vol. 84, No.1, 1998, 67-78.

ESCOTT, Angela, "Orchestral Performance Practice Revealed in a Conservatoire's Historic Collections", *Fontes Artis Musicae - Journal of the International Association of Music Libraries, Archives, and Documentation Centres*, Jul 2008, Vol. 55, No.3, 2008, 484-494.

GONZÁLEZ, Juan Pablo, "Evocación, modernización y reivindicación del folklore en la música popular chilena: el papel de la performance", *Revista Musical Chilena*, 1996, Vol. 50. No. 185. p. 25-37.

\_\_\_\_\_, "Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?" *TRANS-Revista Transcultural de Música*. Vol. 12; 2008.

\_\_\_\_\_, "The Making of a Social History of Popular Music in Chile: Problems, Methods, and Results", *Latin American Music Review*, Vol. 26, No.2, 2005, 248-272.

\_\_\_\_\_, "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos", *Revista musical chilena*, Enero 2001, Vol. 55 No.195, 2001, p. 56.

- MERINO, Luis, "Hacia la convergencia de la Musicología y la Etnomusicología desde una Perspectiva de la Historia", *Revista musical chilena*, julio-diciembre, 1989, Vol. N° 172, pp. 41-45.
- MERRIAM, Alan P., "Ethnomusicology Discussion and Definition of the Field", *Ethnomusicology*, Vol. 4, No.3, 1960, 107-114.
- MERRIAN, Alan P., "Usos y Funciones", *Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología*, Vol. 2001, 275-296.
- 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*, Vol. N° 11, 2000, pp. 36-49.
- MUSRI, Fátima Graciela, "Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia", *Revista musical chilena*, Julio- Diciembre, 1999, Vol. No. 192, pp. 13-26.
- PEÑÍN, José, "Música popular de masas, de medios, urbana o mesomúsica venezolana", *Latin American Music Review*, Vol. 24, No.1, 2003, pp. 8-33.
- PÖLTNER, Günther, "Der Begriff von Zweckmäßigkeit in der Kritik der ästhetischen Urteilskraft" : "El concepto de "conformidad a fines" en la crítica del juicio estético" Trad: Daniel Irrarity", *Anuario Filosófico*, 1990, Vol. 23, No.1, 1990, 99-112.
- RODRÍGUEZ LEGENDRE, Fidel, "De la Historia de la Música a la Historia cultural de la Música", *Revista de la sociedad Venezolana de Musicología*, Vol. 1, pp. 27-72.
- SAMMARTINO, Federico, "Benjamin y la difusión radiofónica de la música popular", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Universidad Nacional de Colombia, 2008, N° 14, pp. 133-147.
- SCOTT, Derek B. , "Incongruity and Predictability in British Dance Band Music of the 1920s and 1930s", *The Musical Quarterly*, Vol. 78, No.2, 1994, 290-315.
- THORTON, Sarah, "Strategies for Reconstructing the Popular Past", *Popular Music*, Vol. 9, No. 1 1990. p. 93.
- VEGA, Carlos, CHASE, Gilbert y CHAPPELL, John, "Mesomusic: An Essay on the Music of the Masses", *Ethnomusicology*, 01/01, Vol. 10, No.1, 1966, 1-17.

### **Libros:**

ADVIS Luis; CÁCERES Eduardo; GARCÍA Fernando; GONZÁLEZ Juan Pablo (Eds.), *Música Popular Chilena. 1960-1973. Raíz folclórica. Volumen II*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile y Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 1998.

ATTALI, Jaques, *Ruidos : Ensayo sobre la Economía Política de la música*, México, Siglo XXI Editores, 2011.

BEARD, David Y GLOAG, Kenneth, *Musicology: The Key Concepts*, Routledge, 2005.

BOMBI, Andrea, CARRERAS, Juan José y MARÍN, Miguel Ángel, *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Publicacions de la Universitat de València, 2005.

CARREDANO, Consuelo y VICTORIA ELI, (Eds.) *Historia de la Música en España e Hispanoamérica: la música en hispanoamérica en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010.

COOK, Nicholas (Ed.) EVERIST, MARK (Ed.), *Rethinking music*, New York, Oxford University Press, 1999.

CRIST, Stephen A. , MARVIN, Roberta Montemorra y MARSHALL, Robert Lewis (Eds), *Historical Musicology : Sources, Methods, Interpretations* New York, University of Rochester Press, 2008. p. 1-8.

CRUCES, Francisco, ET AL. (Eds.), *Las Culturas Musicales*, Madrid Trotta, 2001.

FRANKS, Arthur Henry, *Social Dance: A Short History*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1963.

FRITH, Simon, *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, Ashgate, 2007.

GARRAMUIÑO, Florencia, *Modernidades primitivas Tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Juan Pablo, *Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana*, CENECA, 1987.

GONZÁLEZ, Juan Pablo Y CLAUDIO ROLLE, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2004.

GREER, David, RUMBOLD, Ian ET AL., *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Future : Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London, 1997*, Oxford Univ. Press, 2000.

HANSLICK, Eduard, *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1951.

HAWKINS, Christina M, *A Compilation and Analysis of the Origins of the Foxtrot in White Mainstream America*, Provo, Brigham Young University. Department of Dance, 2002.

KERMAN, Joseph, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, Harvard University press, 1985.

KÖGLER, Karl, "Das Salon orchester: Entstehung, besetzung und repertoire", en Fürst Paul W. (Ed.), *Zur Situation der Musiker in Österreich : Referate der Musik-Symposien im Schloss Schlosshof 1989-1993*, Wien, Institut für Wiener Klangstil, 1994, 393-399.

LAURENDEAU, Louis-Phillippe, *The American band arranger: a complete and reliable self-instructor for mastering the essential principles of practical and artistic arranging for military band*, New York, Carl Fischer, 1920.

LECASSE, A., *La Danse apprise chez sois, conseils pratiques : explications de trois principales danses: One Step-Fox Trot, -Gavotte*, Montreal, Imprimerie Modèle, s/f.

MALBON, Ben, *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality* London, Routledge, 1999.

MENANTEAU, Álvaro, *Historia Del Jazz En Chile*, Ocho Libros, 2003.

MIDDLETON, Richard, *Studying popular music*, Open University Press, 1990.

MOORE, Allan, *Critical essays in popular musicology*, Ashgate, 2007.

NATTIEZ, Jean Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, 1990.

PASTENE, Jerome, *Three-Quarter time: the life and music of the Strauss family of Vienna*. New York, Greenwood press, 1971.

POMPILIO, Angelo, ET AL. (Eds), *Atti Del XIV Congresso Della Società Internazionale Di Musicologica* . Turín, Edizioni di Torino. 1990.

RAMOS LÓPEZ, Pilar, *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Nancea, 2003.

SANS, Juan Francisco y LÓPEZ CANO, Rubén (Eds), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, Caracas, Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2011.

SEEGER, Charles, (Ed), *Studies in musicology, 1935-1975*, Berkeley, University of California Press, 1977.

SPITZER, John (Ed), *American orchestras in the nineteenth century*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.

TARUSKIN, Richard, *Text and Act: essays on music and performance*, New York, Oxford University press, 1995.

THORNTON, Sarah, *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*, Middletown, Wesleyan University Press, 1996.

TOMLINSON, Gary, "Musicology, Anthropology, History.", *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*, New York, Routledge, 2003.

### ***Música en Colombia:***

#### ***Periódicos, Memorias, Revistas:***

BARRIGA, Martha, "Educadores musicales en Bogotá de fines de siglo XIX y principios del XX", *El Artista*, Número 7, Diciembre de 2010. pp. 216-240.

BERMÚDEZ, Egberto, "Detrás de la música: el vallenato y sus 'tradiciones canónicas' escritas y mediáticas", *El Caribe En La Nación Colombiana. Memorias. X Cátedra Anual De Historia Ernesto Restrepo Tirado*, Bogotá, Museo Nacional De Colombia, 2006. p.476 - 516.

\_\_\_\_\_, "A una hembra se lo cogí": Un raro documento de la cultura popular (¿y musical?) del periodo colonial en la Nueva Granada", *Ensayos: historia y teoría del arte*, Universidad Nacional de Colombia, 2008, Vol. 14, p. 92-131.

\_\_\_\_\_, "Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de 'Pelón y Marín' (1908) y su contexto", *Ensayos: historia y teoría del arte*, Vol. 17, 2010, pp. 86-106.

\_\_\_\_\_, "Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia. Parte I", *Revista De Artes Visuales, Música Y Teatro*, Universidad Católica de Chile, 2006, Vol. 3, p.81-108.

\_\_\_\_\_, Music and Society in 19th-Century Nueva Granada and Colombia: The bandola and its History Through Iconographic Sources (1850-1900), *Ensayos: historia y teoría del arte*, No. 21, 2011. p. 175.

CAICEDO ROJAS, José. "Estado actual de la música en Bogotá," *El Semanario*, Bogotá: Imprenta de la luz, 1886. Nos. 5 y 6, p. 17

CORTÉS POLANÍA, Jaime, "El Tango Chocoanita de Anastasio Bolívar: un augurio musical de los años 1920s en Colombia", *A Contratiempo*, Editorial Universidad Externado De Colombia, Junio 2010, Vol. v.1 fasc.15, p.1-9.

\_\_\_\_\_, "De la Voz del amo a la industria Electro Sonora: la colección de discos de la Casa Museo Quevedo Zornoza (Zipaquirá-Colombia)", *Memorias 1er Encuentro Internacional de Patrimonio Musical Documental*. México D.F., 2007. p. 353-366.

\_\_\_\_\_, La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana. *Actas del III congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la música Popular*. Bogotá; 2000:1-16.

DUARTE NEIRA, Jesús, "Guillermo Uribe Holguín el visionario pedagogo", *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, Vol. 37, No. 53, 2000, p. 46.

DUQUE HYMAN, Ellie Anne " La Sociedad Filarmónica o la vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX", *ENSAYOS* año 3, núm. 3, Vol. 1996 p ágs. 73-92

\_\_\_\_\_, "Reglamento de la Sociedad Filarmónica, presentación de un documento", *Ensayos*. Universidad Nacional de Colombia, Vol. IX fasc.9 p.223 - 266. 2004.

\_\_\_\_\_, "En busca del alma nacional: Emilio Murillo Chapull (1880-1942)", *Ensayos: historia y teoría del arte*, Vol. 6 , p.167 - 182, 2001.

\_\_\_\_\_, "Gonzalo Vidal (1863-1946): Un caso excepcional en el repertorio pianístico colombiano del siglo XIX", *Ensayos : historia y teoría del arte*, Vol. 7, p. 103-120, 2002.

GONZÁLEZ HENRÍQUEZ, Adolfo, "Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano", en Colombia Universidad Nacional de. (Ed.), *Colombia*, 2000. p.152 - 179.

HERNÁNDEZ SALGAR, Oscar, "Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia", *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 28, No.2, 2007, 242-270.

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*, Vol. N° 11, 2000, pp. 36-49.

OCHOA, Ana María, "El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia", en Ministerio de Cultura Colombia. (Ed.), *Cuadernos De Nación. Músicas En Transición*, Bogotá, 2001. p.45 - 56.

RESTREPO DUQUE, Hernán. "Nicolás Torres, la Lira Antioqueña y la Jazz Nicolás". *El Colombiano Dominical*, 19 de Marzo de 1995.

RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luis Carlos, *Músicas para una región y una ciudad: Antioquia y Medellín 1810-1865, aproximación a algunos momentos y personajes*, Medellín, Instituto para el Desarrollo de Antioquia IDEA, 2007.

RUIZ ORDUZ, Angélica, "Caracterización social de la academia de música bogotana. Una reconstrucción del proceso de institucionalización", *El artista*, Universidad Distrital F.J.C, 2008, Vol. 5, pp. 26-45.

SANTAMARIA-DELGADO, Carolina, "Estado del arte de la historia de la música popular en Colombia", *Colombia: Memoria Y Sociedad*, Pontificia Universidad Javeriana, 2009, Vol. 13 fasc.26, p.87 - 103.

\_\_\_\_\_, ""Bolero y Radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950""", *Colombia: Signo y Pensamiento*, Vol. 27 fasc.52, 2008, p. 17 - 30.

\_\_\_\_\_, "Tango's Reterritorialization in Medellín: Gardel's Myth and the Construction of a tanguero Local Identity", *The Musical Quarterly*, Vol. 92, No.3/4, 2009, 177-209.

\_\_\_\_\_, "El bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos", *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 28, No.1, 2007, 1-23.

VIDAL PACHECO, Gonzalo, "Música nacional", *Revista Progreso*, Sociedad de Mejoras Públicas, No. 36, 31 de octubre 1928, p. 578.

***Libros, tesis, memorias:***

ALVAREZ GARCÍA, Amparo, *De la Banda Departamental a la Banda del Conservatorio de la Universidad de Antioquia*, Medellín, Escuela de Ciencias y Humanidades, Universidad Eafit, 2012. Tesis para optar al título de Magister en Música con énfasis en Musicología Histórica. Inédito.

BERMÚDEZ, Egberto, "From colombian "national song" to "colombian song":1860-1960", *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture ; Jahrbuch des Deutschen Volkliedarchivs ; Sonderbands: Populäres Lied in Lateinamerika*, Vol. 53, 2008, 167-259.

BERMÚDEZ, Egberto y DUQUE HYMAN, Ellie Anne, *Historia de la Música en Santafé y Bogotá: 1538-1938*, Fundación de Música, 2000.

BURGOS HERRERA, Alberto, *Antioquia bailaba así*, Lealón, 2001.

BURGOS HERRERA, Alberto, *La música parrandera paisa*, Medellín, Lealón, 2000.

CORTÉS POLANÍA, Jaime, *La Música Nacional y Popular Colombiana en la Colección Mundo al Día (1924- 1938)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.

DAVIDSON, Harry, *Diccionario folclórico de Colombia: música instrumentos y danzas*, Bogotá, Banco de la República, 1970.

DUQUE HYMAN, Ellie Anne, *La Música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*, Bogotá, Fundación de Música 1998.

DUQUE HYMAN, Ellie Anne, *Nicolás Quevedo Rachadell: un músico de la independencia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011.

ECHEVERRI ARIAS, Carlos, *Temprana presencia del género tango en Colombia: 1913-1935*. 2013. Inédito.

GIL ARAQUE, Fernando, 2009, *La ciudad que En-Canta Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961*. Tesis para optar al título de Doctor en Historia

Primera cohorte, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín Facultad de Ciencias Humanas y Económicas Departamento de Historia.

GÓMEZ-VIGNES, Mario, *Imagen y Obra de Antonio María Valencia, Vol. I*, Cali, Corporación para la cultura, María Isabel Caicedo, 1991.

GUTIÉRREZ TORO, Diana, *La Cultura Musical de la Radio Historia de su Origen y Evolución Hasta los Años 50*, Medellín, Universidad EAFIT, 2006.

MELO, Jorge Orlando y BRAVO, Martha Elena (Eds.), *El Teatro y la Música Culta en Antioquia: Historia de Antioquia, separata coleccionable del periódico el Colombiano*. No. 35-36, Medellín. Miércoles 20 de enero de 1988.

MUÑOZ, Enrique Luis, *Jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días*, Barranquilla, La Iguana Ciega, 2007

OCHOA, Ana María, "Músicas Locales en Tiempos de Globalización ", *Enciclopedia Latinoamericana de sociocultura y comunicación*, Buenos Aires, Editorial Norma, 2003.

PARDO TOVAR, Andrés, *La Cultura Musical en Colombia*, Bogotá, Ediciones Lerner, 1966.

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio, *Historia de la Música en Colombia*, Bogotá, Plaza & Janés, 1980.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana, *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia Facultad de Ciencias Humanas, 2010.

QUINTANA MARTÍNEZ, Alejandra y MILLÁN DE BENAVIDES, Carmen (Eds.), *Mujeres en la Música En Colombia: El Género De Los Géneros* Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

RENDÓN MARÍN, Héctor, *De Liras a Cuerdas, Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2009.

RESTREPO DUQUE, Hernán, *Lo que cuentan las canciones; cronicón musical*, Bogotá, Tercer Mundo, 1971.

\_\_\_\_\_, *la Música Popular en Colombia: crónica de nueve canciones representativas*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, 1998.

RESTREPO DUQUE, Hernán y ESCOBAR CALLE, Miguel. *Tartarín Moreyra: cancionero, verso y prosa*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, 1985. 240 p.

\_\_\_\_\_, *A mi cánteme un bambuco*, Medellín, Seduca. Colección de Autores Antioqueños, 1986.

RICO SALAZAR, Jaime, *Pedro Morales Pino y la Lira Colombiana con Wills y Escobar*, Medellín, Ardila Benítez, 2013.

SANTAMARIA-DELGADO, Carolina, 2006, *Bambuco, Tango, and Bolero: Music, Identity, and Class Struggles in Medellín, Colombia (1930-1953)*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 214 p. (Tesis para optar por el título de Doctor en Etnomusicología, inédito)

TANGARIFE CASTANEDA, David Esquivel, LOPEZ GIL, Gustavo Adolfo, LOAIZA BRAN, Lina Maria, *La banda Paniagua: memorias y olvidos de una tradición musical de Medellín*, Medellín, Universidad de Antioquia; Secretaría de Cultura Ciudadana. 103 pp, 2012.

TOBON RESTREPO Alejandro, LONDONO FERNANDEZ, María Eugenia, ZAPATA BUILES, Jesús, *"Entre sones y abozos: aproximación etnomusicológica a la obra de tres músicos de la tradición popular chocoana"*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2006.

URIBE HOLGUIN, Guillermo, *Vida de un músico colombiano*, Bogotá, Librería Voluntad, 1941.

VELÁSQUEZ OSPINA, Juan Fernando, "Los rostros de Euterpe: la música en Medellín por medio del análisis de periódicos y revistas (1886-1903)", tesis para optar al título de magister en Musicología Histórica, Universidad EAFIT, Medellín, Departamento de Música Universidad EAFIT, 2011.

WADE, Peter. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*, Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento nacional de planeación, Programa Plan Caribe, 2002.

ZAPATA CUENCAR, Heriberto, *Historia de la Banda de Medellin*, Medellín, Granamerica, 1971.

\_\_\_\_\_, *Compositores colombianos*, Medellín, Carpel, 1962.

\_\_\_\_\_, *Centenario de Pelón Santamarta (1867-1967): vida, andanzas y caciones del autor de "Antioqueñita"*, Medellín Granamerica, 1966. 76 p.

\_\_\_\_\_, *Historia de la Banda de Medellin*, Medellín, Granamerica, 1971. -

\_\_\_\_\_, *Compositores Antioqueños*, Medellín, Granamerica, 1973.

\_\_\_\_\_, *Cantores Populares de Antioquia*, Medellín, Copiyepes, 1979.

### ***Fuentes Secundarias:***

ADORNO, Theodor. W. *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona, Ariel, 1970.

AGULHON, Maurice, *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.

AGULHON, Maurice. *Il salotto, il circolo, il caffè: i luoghi della sociabilità nella Francia borghese*. Roma, Donzelli editore, 1993.

ANDERSON, Nels, *Sociología de la comunidad urbana: una perspectiva mundial*, México D.F., Fondo De Cultura Económica, 1993.

BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires, Taurus, 1989

BOURDIEU, Pierre, *La Distinción: Criterios y Bases Sociales del Gusto*, Madrid, Taurus, 2000.

BURKE, Peter, *La Cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

BURKE, Peter, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

CERTAU, Michel De, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México D.F, Universidad Iberoamericana. Departamento de historia Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.

CHARTIER, Roger, *Escribir las prácticas: Foucault, De Certeau, Marin*, Manatial, 1996.

DEBRAY, Régis, *Introducción a La Mediología*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2001.

DELGADO RUIZ, Manuel, *Disoluciones urbanas: procesos identitarios y espacio público*, Medellín, Universidad de Antioquia y Facultad de ciencias humanas y económicas de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, 2002.

DELGADO RUIZ, Manuel, *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona, Anagrama, 1999.

ELIAS, Norbert, *El Proceso de la Civilización: Investigaciones Sociogenéticas y Psicogenéticas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1989.

ESPINAL PEREZ, Cruz Elena y RAMIREZ BROUCHOUD, Maria Fernanda, , *Cuerpos y Controles : formas de regulación civil discursos y prácticas en Medellín 1948-1952*, informe de investigación, Medellín, Universidad EAFIT, 2002.

FOUCAULT, Michael, *La arqueología del saber*, México D.F., Siglo XXI, 1970.

HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo Editora S.A., 2002.

MARTÍ MONTEDE, Antoni, *Poética del Café: un espacio de la modernidad literaria europea*, Anagrama. 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Convenio Andrés Bello-Gustavo Gili. Bogotá, 1998.

PEDRAZA GÓMEZ, Zandra, *En Cuerpo y Alma: Visiones Del Progreso y de la Felicidad*, Bogotá, Departamento de Antropología, Universidad de los Andes, 1999.

ROMERO, José Luís, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1999.

TURNER, Bryan S., *El Cuerpo y la Sociedad: Exploraciones en Teoría Social*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

SIMMEL, George, *La sociabilidad (ejemplo de sociología pura o formal)* en: Cuestiones fundamentales de Sociología, Barcelona, Gedisa, 2002.

VEBLEN, Thorstein y HERRERO, Vicente, (Trad), *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de cultura económica, 2002.

WEBER, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2003.

WRIGHT MILLS, Charles, *La élite del Poder*, México D.F., Fondo De Cultura Económica, 1957.

**Contexto:**

**Revistas:**

CASTRO CARVAJAL, Beatriz, "Prácticas filantrópicas en Colombia 1870-1960", *Historia y Sociedad*, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2009, No. 17, pp. 37-68.

KALMANOVITZ, Salomón, "Los orígenes de la industrialización en Colombia (1890-1929)", *Cuadernos de Economía*, Universidad Nacional de Colombia, 1983, Vol. 5, No. 5., pp. 80-96.

LEVY, Kurt, "Nueva luz sobre Tomás Carrasquilla", Universidad Nacional de Colombia, Órgano trimestral de la institución, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1953, No. 17. p. 218.

PARDO UMAÑA, Carlos. Biografía de un Club: El Gun de Bogotá. *Revista de América*. Vol. 19. No. 58-59 (Oct-Nov) 1949. p 182.

PAYNE, Constantine Alexander, "Crecimiento y cambio social en Medellín 1900-1930", *Estudio Sociales* Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales FAES, Sept 1986. Vol. 1. No. 1, pp. 111-194.

REY ESTEBAN, Mayra Fernanda, "La educación militar en Colombia entre 1886 y 1907", *Historia Crítica*, No. 3. Enero-Junio de 2008. pp. 150-175.

**Libros:**

ALEXANDER PAYNE, Constantine, "Crecimiento y Cambio Social en Medellín: 1900-1930", *Estudios Sociales*. Vol. 1, No. 1. Medellín, Septiembre de 1986.

- BEDOYA CÉSPEDES, Libardo, *Bellas Artes: Historia del Instituto de Bellas Artes*, Medellín, Gares, 1975.
- BERNAL NICHOLLS, Alberto, *Miscelánea sobre la historia, los usos y las costumbres de Medellín*, Medellín, Universidad de Antioquia, Dirección Académica y de Extensión Cultural, 1980.
- BETANCUR, Agapito, *La Ciudad 1675-1925*, Edición facsimilar, Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, 2003.
- BETANCOURT B., José M (Ed.), *Guía Comercial Industrial y profesional de Medellín*. Medellín, Cámara de Comercio de Medellín, Tipografía Bedout, 1935.
- BORJA GÓMEZ, Jaime, RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Pablo (Eds), *Historia de la vida privada en Colombia*, Tomo II: los signos de la intimidad, el largo siglo XX, Taurus, 2011.
- BOTERO GUERRA, Camilo, *Brochazos*, Medellín, Tipografía Central, 1897.
- BOTERO HERRERA, Fernando, *La Industrialización en Antioquia: Génesis y Consolidación, 1900-1930*, Medellín, Centro de Investigaciones Económicas, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Antioquia, 1984.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago, *Tejidos oníricos: movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá, 1910-1930*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- DEVÉS V. , Eduardo, *Redes intelectuales en América Latina: hacia la constitución de una comunidad intelectual*, Universidad de Santiago de Chile, Instituto de Estudios Avanzados, 2007.
- ECHEVERRI ARIAS, Carlos, *La Fonografía En Colombia: 1878-1990 (Historias Mínimas)*. inédito.
- ESCOBAR CALLE, Miguel, *Antonio J. Cano, el negro Cano: publicación conmemorativa*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura, Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, 1992.
- ESCOBAR CALLE, Miguel (Ed.), *La Ciudad y sus Cronistas*, Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano, 2003.
- FRANCO DÍEZ, Germán, *Mirando solo la tierra: cine y sociedad espectadora en Medellín 1900-1930*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013.

- GALVÉZ, Juan Ignacio, *Unión Intelectual Latinoamericana: conferencia dada en el Ateneo de Santiago*. Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1913.
- GÓNIMA, Eladio, *Apuntes para la historia del teatro de Medellín y Vejees*, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 2009.
- GONZÁLEZ, Ernesto, *Anecdotario de Tomás Carrasquilla*, Medellín, Tipografía Olympia, 1952.
- HOYOS MISAS, Germán de, *Guía Ilustrada de Medellín*, Edición facsimilar, Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, 2004.
- LLERAS DE LA FUENTE, Carlos, *Sin engañosa cortesía*, Planeta, 2003.
- MARTÍNEZ, Frédéric, *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845 - 1900*, Bogotá, Banco de la República, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001.
- MAYOR MORA, Alberto, "Historia de la industria colombiana, 1886 - 1930", en: *Nueva historia de Colombia*. Vol. 5. p.313, Bogotá, Planeta, 1989.
- MAYOR MORA, Alberto, *Ética, trabajo y productividad en Antioquia: una interpretación sociológica sobre la influencia de la Escuela Nacional de Minas en la vida, costumbres e industrialización regionales*, Bogotá, Tercer Mundo, 1984.
- MOLINA MORENO, Jorge, *Mi querida Medellín*, Medellín, edición de autor, s/n.1992.
- MONJE PULIDO, Camilo, *Los Cafés de Bogotá 1948-1968: historia de una sociabilidad*. Pontificia Universidad Javeriana, 2011.
- MORALES VÉLEZ, Alejandro, *Zarzuela, Opereta y Ópera en Medellín: Compañías, obras, teatros y artistas*, Universidad EAFIT, 2012.
- MORALES ÁLVAREZ, Victor, GARCIA ESTRADA, Rodrigo de J, PATIÑO MILLAN, Beatriz, (Eds), *Modernizadores, Instituciones y Prácticas Modernas Antioquia, siglos XVIII al XX*, Medellín. Grupo de Historia Social, Universidad de Antioquia Facultad de Ciencias Sociales, 2008.
- NIETO IBAÑEZ, José, *Nostalgias del Cine en Barranquilla, Tomo II: del Cine Astor al Teatro Amazonas (1943-1949)*, Barranquilla, J. Nieto, 2011.
- OCHOA, Lisandro, *Cosas viejas de la villa de la Candelaria*, Medellín, Colección de Autores Antioqueños, 1984.

- OLANO, Ricardo, *Memorias: 1918-1935* (2 v.), Medellín, Fondo Editorial Universidad Eafit, 2004.
- ORTEGA RICAURTE, Daniel, *Genio y figura de Jorge Pombo Ayerbe*, Editorial Kelly, 1958.
- PALACIOS, Marco, *El café en Colombia, 1850-1970: una historia económica, social y política*, Bogotá, el Áncora Editores, 1983.
- PÉREZ, Luis F. y RESTREPO JARAMILLO, Enrique (Eds), *Medellín en 1932*, Medellín, Imprenta Editorial. 1932.
- POSADA CALLEJAS, Jorge (Ed.), *Libro Azul De Colombia*, Nueva York, J.J. Little & Ives Company, 1918.
- RANDALL, Stephen James, *La diplomacia de la modernización: relaciones colombo-norteamericanas 1920-1940*, Bogotá, Biblioteca Banco Popular 1989.
- REYES CÁRDENAS, Catalina, *Aspectos de la vida social y cotidiana de Medellín 1890-1930*, Bogotá, Colcultura, 1996.
- SÁENZ, Alberto y Botero, Arturo, *Medellín República de Colombia*, Edición facsimilar, Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, 2006. p. 193.
- SILVA, Isidoro, *Primer Directorio General de la ciudad de Medellín para el año de 1906*, Edición facsimilar, Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, 2003.
- TORO ESCOBAR, Luis, *Mis recuerdos de Medellín*, Editorial Litoimpresos, 1984.
- URIBE CELIS, Carlos, *Los años veinte en Colombia: Ideología y Cultura*, Bogotá, Aurora, 1985.
- VIECOS EN FAMILIA, Medellín, Vieco & Compañía-Marín Vieco Ltda, 1991.
- VILLEGAS GÓMEZ, Hernán Darío, *la Formación Social del Proletariado Antioqueño*, Medellín, Concejo de Medellín, 1990.
- VIZCAÍNO GUTIÉRREZ, Milcíades, *Universidad y medios masivos: del estado de bienestar al mercado*, Bogotá, Universidad Cooperativa de Colombia, 2006.
- ZENNELLA ADARME, Gina María y LÓPEZ MACÍAS, Isabel, *Bogotá nuevos lugares de encuentro (1894-1930)*, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2008.

## Anexo I

### **Un acercamiento analítico-musical al proceso de arreglo y orquestación presente en las partituras interpretadas por la Orquesta Salazar.**

El objetivo de este aparte consiste en contextualizar el repertorio hallado de la Orquesta Salazar desde la información presente en las partituras. Para lograr dicho propósito se realizará un análisis descriptivo de los elementos melódicos y armónicos que componen un breve fragmento de una de las partituras halladas como repertorio de la Orquesta Salazar.

Su lectura permite enterarse en que consistió musicalmente el ejercicio de su adaptación previa con el objetivo de ser interpretado por la orquesta en cuestión. Logrando de esta manera complementar la relación contextual anteriormente expuesta con las condiciones internas del texto musical.

De las cuatro partituras conservadas una de ellas, la obertura titulada "The Knight Errant", es impresa tanto su parte de piano como las del resto del conjunto, por lo cual no da cuenta del proceso creativo que se pretende describir. Sin embargo el Fox-Trot y la danza, sí comprenden una partitura para piano impresa de donde parecen provenir las partes instrumentales manuscritas. A pesar de ello no conserva suficiente número de partituras instrumentales de dicha danza como para hacerla objeto del estudio en cuestión.

Es por este motivo que la descripción de este proceso creativo se realizará a partir de un fragmento del Fox Trot "Zumbido", ya descrito y contextualizado en el aparte anterior. La obra conserva un número mayor de partes instrumentales habiendo mayor posibilidad de inferir entre instrumentos de viento metal, viento madera y cuerda frotada, mayor número de elementos y características a describir.

Los elementos de análisis aquí subrayados sirven como guía para poder apreciarlos en las demás partituras parte del repertorio de la orquesta en cuestión, las cuales se reproducen como anexo de este mismo trabajo.

Como ya se dijo, el ejercicio que pretende describirse está basado en la reinstrumentación de un texto preexistente, en este caso la parte para piano, del que se producen un conjunto de partes instrumentales de ella derivadas.

Para efectos de claridad los instrumentos que componen el ejemplo a analizar, se dividen en:

- Viento madera: Flauta.
- Viento metal: Trombón, Cornetín.
- Cuerda frotada: Violín I, Violín II, Contrabajo.
- Teclado (cordófono simple): Piano.

La parte de piano es la que más información musical tiene y de donde se cree parten las demás, estas mismas podrían dividirse en dos grupos, según su registro:

- Instrumentos graves: Contrabajo, Violín II, Trombón.
- Instrumentos agudos: Violín I, Flauta, Cornetín.

Que en este mismo orden se reparten la función de llevar y acompañar la melodía, según se verá en el extracto presentado a continuación, reproducido respetando su escritura original:

# Zumbido

Fox Trot

Ray Henderson

Musical score for Zumbido (Fox Trot) by Ray Henderson, measures 1-5. The score is in 4/4 time and G major. It features seven staves: Flauta (Flute), Cornetín en La (Cornet in B-flat), Trombón (Trombone), Piano, Violín I (Violin I), Violín II (Violin II), and Contrabajo (Double Bass). The Flute, Cornet, Trombone, and Violin I parts begin with a repeat sign at measure 2. The Piano part starts with a piano (*p*) dynamic. The Violin II and Double Bass parts play a steady eighth-note accompaniment.

2

## Zumbido

Musical score for Zumbido (Fox Trot) by Ray Henderson, measures 6-10. The score continues with the same instrumentation: Fl. (Flute), Cmt. A (Cornet A), Tbn. (Trombone), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), and Cb. (Double Bass). The Flute, Cornet A, and Violin I parts have a *pizz.* (pizzicato) marking at measure 10. The Piano part continues with its accompaniment.

Fl.

Cmt. A

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

This system of musical notation includes a double bar line with a fermata above it at the beginning. The Flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Clarinet A part follows a similar rhythmic pattern. The Trombone part has a more active line with eighth notes. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The Violin I part has a melodic line with slurs. The Violin II part plays a steady accompaniment of quarter notes. The Cello part has a simple bass line with quarter notes.

Zumbido

3

Fl.

Cmt. A

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

This system continues the musical score from the first system. It maintains the same instrumentation and musical structure, with the Flute and Clarinet A parts continuing their melodic lines, the Trombone part providing rhythmic texture, and the Piano, Violin I, Violin II, and Cello parts providing harmonic and accompanimental support.

Zumbido

The image shows a musical score for the piece "Zumbido" by Ray Henderson and Louis Brean, specifically measures 16 through 18. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Flute (Fl.), Clarinet in A (Cmt. A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score features various musical notations including notes, rests, slurs, and phrasing slurs. The piano part includes chordal textures and arpeggiated figures. The string parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Figura 134.

Extracto de la partitura del Fox Trot, "Zumbido" de Ray Henderson y Louis Brean. cc. 1-18.

Como se observa en la partitura anterior, es posible ver en conjunto las diferentes voces que componen la obra divididas según su altura y grupo organológico. La sección de dieciocho compases expuesta, comprende omitiendo los dos primeros compases que sirven de introducción al tema, dos secciones de ocho compases cada: una del compás 3 al 10 y la otra de compás 11 al 18, las cuales a la vez se dividen cada una en dos frases de cuatro compases, divididas a su vez en dos semifrases de dos compases cada una, según el siguiente diagrama:

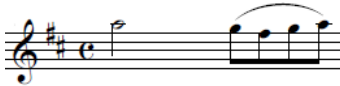
Nombre de la sección			A								B							
Nombre de la frase			a1				a2				b1				b2			
Nombre de las células que componen las semifrases			a	a'	b	B'	a	a'	b	b'	c	d	c'	d'	d''	d'''	CODA	
Número de compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Secuencia armónica	I-V7	I-V7	I-V7	I-V7	I-V7	I-V7	I-V7	I-V7	I-V7	I-V7	IV	I6	V4/3	I-V7/IV	IV6	iv6	V	V

Las sección A (cc.3-10) se divide en dos frases: a1 (cc.3-6) y a2 (cc.7-10). Dichas frases se dividen a su vez en cuatro semifrases de dos compases cada una: la primera (cc. 3-4 y cc.5-6), que reúne los compases denominados *a* (c.3), *a'* (c.4), *b* (c.5), *b'*(c.6). El material musical de las frases anteriores se repiten conformando la tercera y cuarta semifrase (cc.7-8 y cc.9-10) de la primera sección A.

La sección B (cc.11-18) se divide en dos frases denominadas b1(cc.11-14) y b2 (cc.15-18), que a la vez se componen de cuatro semifrases, (cc.11 y 12, cc.13 y 14, cc. 15y 16 y cc.17-18) que reúne los compases denominados *c* (c.11), *d* (c.12), la primera semifrase, *c'* (c.13), *d'* (c.14), la segunda frase, b2 (cc.15-18) se compone de dos semifrases: *d''* (c.15) *d'''*(c.16), para concluir con la cuarta semifrase (cc. 17-18) que constituye una coda con la que termina formalmente el fragmento a analizar.


Según se observa en la parte de piano, el primer grupo de dos frases de la primera sección A, (cc3-6) está identificado en la línea correspondiente a la mano derecha, en su primer compás (cc.3), denominado *a*, de dos voces dobladas a la octava en sus notas exteriores,

compuesta de la línea con el siguiente motivo melódico-rítmico:



La línea interpretada por la mano izquierda que acompaña este fragmento, consta de un


grupo de acordes en inversión:



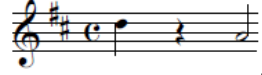
, que en negras sugieren el siguiente enlace armónico: I-I6-V4/2-V6/5.


Este aparte es seguido de un consecuente de la célula *a*, denominado *a'* (cc.4), que transcrito una tercera inferior, comparte el mismo ritmo y armonía (I-V) del compás anterior. Se

identifica por la línea:  y está acompañado por el grupo de

acordes  que sigue la secuencia armónica: I-I6-vii6-V7.


La segunda mitad de la frase a1 comprendida por las células *b* y *b'* (cc. 5-6), consiste en una reelaboración del material armónico y rítmico de los compases que anteceden la barra de compás, desglosando la armonía de los compases anteriores (I-V), sosteniendo la línea

*re, la*: , acompañada en las voces internas por un desglosamiento rítmico en corcheas de las notas que completarían la armonía mencionada del acorde de I

grado en segunda inversión, (*fa, la*) en ritmo de corcheas: .

De la misma manera, la primera frase (cc.11-14), de la sección denominada B (cc. 11-18), está compuesta de un primer grupo de dos semifrases denominado *b1*, donde en el primer compás de la parte para piano (c.11), denominado *c*, se observa en las voces extremas de la

mano derecha, la línea: , que igualmente se repite a la octava en las voces externas mientras es acompañado por un juego rítmico en corcheas con las notas

que complementarían la armonía del acorde sugerido (IV grado): .

El mismo compás se acompaña en la mano izquierda, de un grupo de acordes que en negras, presentan en el primer tiempo la octava *sol, sol*, y en el segundo y tercer tiempo el

acorde *re,sol,si*, (IV) para terminar en el cuarto tiempo con la misma octava del primer



El compás siguiente (c.12), denominado *d*, se define melódicamente en la mano derecha por la nota *la* en redonda cuya duración se prolonga a lo largo de todo el compás:



, acompañado en las voces internas por las notas que complementan la armonía del acorde en el ritmo sincopado similar, en su disposición, a los compases



. La mano izquierda corresponde simétricamente al acompañamiento del compás anterior, respetando la armonía del compás actual (I/6):



El compás 13, denominado *c'*, está basado rítmicamente en el compás anterior, repite en movimiento contrario el motivo rítmico de las corcheas expuestas en *c*:



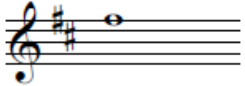
. Acompañado en las voces internas, por un grupo de acordes sincopados similares al del compás 11, que en síncope y con ritmo similar a las voces internas de la mano derecha del compás 11, respeta la armonía del compás actual, en este




La mano izquierda acompaña el motivo anterior con un grupo de acordes que en negras, presentan en el primer tiempo la octava *mi, mi*, y en el segundo y tercer tiempo el acorde *mi, sol, la do*, (V4/3) para terminar en el cuarto tiempo con la misma octava del primer




El compás siguiente (c.14) denominado *d*, según el diagrama, se define melódicamente en la mano derecha por la nota *la* en redonda cuya duración se prolonga a lo largo de todo el


compás: . Acompañado en las voces internas por las notas que completarían la armonía del acorde en el ritmo sincopado similar a su disposición en los

compases anteriores: 


La mano izquierda que acompaña este compás, corresponde simétricamente al acompañamiento del compás anterior, respetando la armonía del compás actual (I/6), e introduciendo en el último tiempo un cromatismo sobre la sensible de la tonalidad (*c#*,*c*):


, que sirviendo de nota de paso sugiere una dominante del IV grado, grado al que resuelve la armonía en el próximo compás.

La segunda frase (cc.15-18) de la sección B, denominada *b2*, es de carácter conclusivo y

comienza presentando en el compás 15 (*d'*'), la línea: .

Acompañado en las voces internas por las notas que completarían la armonía del acorde en el ritmo sincopado similar a su disposición en los compases anteriores:

. Acompañado por la mano izquierda por la octava sostenida en

redondas a lo largo del compás:  que refuerza y da sentido a la lógica de la secuencia armónica que compone la sección (IV- IV6).

El compás siguiente (c.16) consiste en una repetición del compás anterior que sobre las mismas líneas melódicas y la misma armonía, introduce el *sib*, cambiando la cualidad del acorde que caracteriza la armonía del compás:



Esta misma nota, modifica igualmente la línea de la mano izquierda, que con un cromatismo (*si*, *sib*) que viene del compás anterior, enlazando armónicamente ambos acordes de subdominante, IV6-iv6. Sugiriendo brevemente en conjunción con el *mi* del tercer tiempo, una dominante del quinto grado (*Vdim 6/5* del V) que resuelve en el compás siguiente.

Los compases 17 y 18 consisten en una resolución de la tensión armónica suscitada en el compás anterior, que sobre la nota *la*, prolonga la armonía de V grado para cerrar el ejemplo expuesto en semicadencia:

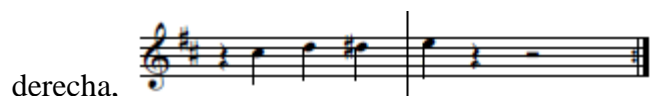


Prolongando con la introducción del *Re#*, en el cuarto tiempo del compás 17, la tensión propia de la dominante, con el objetivo de que la misma resuelva al iniciarse de nuevo, con la repetición de la doble barra, en el compás 3 en primer grado.

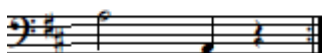
Dando como resultado tres componentes melódica-armónicas representativas:



, expuesta en las notas extremas de la mano



derecha, , visible en las voces interiores de la



misma mano, y

en el compás 18 en la mano izquierda.

La exposición y descripción formal, rítmica y melódica de la parte de piano, sirve para evidenciar más claramente el proceso de reinstrumentación descrito. A continuación es necesario analizar esta misma información, según como se divide según las seis líneas instrumentales que componen la totalidad de la partitura hallada.

Dividido por familias de instrumentos, el score presentado como ejemplo, comprende tres líneas superiores para flauta, cornetín y trombón; y tres inferiores para Violín I, Violín II y Contrabajo. En éste último instrumento, la disposición de la línea melódica corresponde con el material de la parte de piano ya expuesta anteriormente.

Los cuatro primeros compases correspondientes a las tres partes instrumentales superiores, está caracterizado a partir del tercer compás por las líneas melódicas que se reproducen a continuación:

**Zumbido**  
Fox Trot Ray Henderson

The musical score is arranged in four systems. The first system contains the Flute, Cornet in E-flat, and Trombone staves. The second system contains the Piano staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part begins with a piano (p) dynamic. The flute, cornet, and trombone parts enter in the third measure, marked with a repeat sign. The flute and cornet parts play a melodic line that coincides with the right-hand part of the piano. The trombone part plays a melodic line that omits the syncopation present in the piano's right hand and uses slurs and arpeggios.

En ellas se observa como las líneas correspondientes a la flauta y el cornetín, coinciden con las voces externas de la mano derecha del piano, siendo el cornetín quien la prolonga hasta el final de la frase con la nota *la*. El trombón es quien expone la línea melódica más interesante ya que omitiendo la síncopa, presente en las voces internas de la mano derecha ya expuesta por la parte de piano, realiza un juego de corcheas en grado conjunto y en arpeggios, que anticipa durante el primer y segundo tiempo el movimiento rítmico a exponer

en el tercer y cuarto tiempo, por la flauta y el cornetín. La línea del trombón no constituye la copia de ninguna de las líneas expuestas por el piano, resultando una línea melódica original creada por el arreglista, la cual se basa ingeniosamente sobre la información armónica de la parte de piano, pero no constituye una copia textual del material preexistente.

Las tres partes inferiores, correspondientes a los instrumentos Violín I, Violín II y Contrabajo:

Según se observa, las líneas anteriores guardan estrecha similitud con la parte del piano, el violín I dobla la parte del cornetín, mientras el violín II y el contrabajo se dividen las voces provenientes de la información rítmica y melódica de la mano izquierda de la misma sección, que aunque no son copiados textualmente en el compás 4, por el violín II, si son un consecuente de la armonía sugerida en el compás 3, que se repite en el compás siguiente. El compás 5 y 6 retoman en el violín II la misma línea de las voces interiores de la mano derecha del piano durante los mismos compases, con la particularidad que la nota *sol* en el cuarto tiempo en las mismas voces interiores, se omiten y se intercambian por un *la* duplicado a la octava en dobles cuerdas. Es decir, las disonancias del V7, la nota *sol* que resultaría más difícil de manejar para su reinstrumentación, no hace parte de los elementos con los que el arreglista se vale para realizar el reparto de las líneas melódicas del piano.

Los compases 7 a 10, que componen la segunda frase de la sección A:

The image shows a musical score for measures 7 to 10. The score is written for seven instruments: Flute (Fl.), Cor Anglais (Cmt. A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute, Cor Anglais, and Violin I parts play a melodic line with eighth notes and slurs. The Trombone part has a more complex melodic line with slurs and accents. The Piano part provides harmonic support with chords and a rhythmic pattern. The Violin II part plays a simple rhythmic pattern. The Cello part plays a simple rhythmic pattern. There is a 'pizz.' marking in the Violin I part in measure 8.

Consisten en una repetición de la frase anterior (cc.3-6). La flauta, el cornetín, y el violín II, se repiten de la misma manera en que fueron expuestos durante los compases 3 a 4, mientras que la parte del trombón, caracterizada anteriormente por su singularidad, introduce un motivo melódico que no aparece textualmente en la parte de piano, que en quintas, glosa la armonía del acorde introduciendo un nuevo motivo rítmico en el acompañamiento en negra y blanca con puntillo:

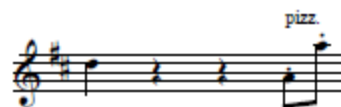
The image shows a musical notation for a rhythmic motif in the Trombone part. It consists of a quarter note followed by a dotted quarter note, both on a single staff.

. De la misma manera el violín II, caracterizado durante la frase anterior por tener la séptima del acorde de V7 en su línea, la omite, limitándose a exponer sobre el mismo ritmo que en el pasaje anterior el primer y quinto grado (*re, la*), del acorde de fundamental y el primer y quinto

grado (*mi, la*) del acorde de dominante:

The image shows a musical notation for a rhythmic motif in the Violin II part. It consists of a quarter note followed by a dotted quarter note, both on a single staff.

En los compases 9 y 10, el violín introduce en el cuarto tiempo, sobre la resonancia de la nota *la*, la misma nota repetida en corcheas separadas por un intervalo de octava en pizzicato. Lo cual además de restarle monotonía a la repetición de dicha frase, hace énfasis en las corcheas que aceleran el ritmo durante el tiempo débil acentuando la sensación de síncopa que caracterizó la melodía de los primeros compases.



Dicho esquema se repite en el siguiente compás (c.10):

El Trombón, que durante el compás 3 había anticipado rítmicamente el motivo del cornetín, la flauta y el violín I, durante este compás presenta el mismo esquema de repetición ahora alternado con la línea melódica del violín II. Con un motivo rítmico en corcheas que bordea el *la* con la adición de un cromatismo (*sol #*), no existente en la partitura para piano:

Las partes instrumentales de la primera frase de la sección B, (cc.11-14) :

The musical score shows seven staves for instruments: Flute (Fl.), Cornet A (Cmt. A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The flute and cornet A parts play a melodic line in unison. The trombone part has a rhythmic pattern that anticipates the main melodic motif. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The violin I part plays a melodic line similar to the flute and cornet. The violin II part plays a rhythmic pattern. The cello part plays a rhythmic pattern.

Presenta en las tres líneas superiores y en relación con la parte de piano, una línea melódica repetida al unísono por la flauta y el cornetín, similares a las voces extremas de la mano derecha de la parte de piano. En esta frase el trombón, de la misma manera como ocurrió durante los compases 3 a 4, anticipa rítmicamente durante el primer y segundo tiempo de los compases 11 y 12, el motivo de los demás instrumentos. Introduciendo un motivo en corcheas que consiste en una transposición una tercera más abajo del motivo que le sucede.

En el mismo instrumento, el motivo se repite según su consecuente de la misma manera en los compases 13 y 14, sugiriendo según el primer tiempo de los cuatro compases que componen la frase, una secuencia que desciende por grado conjunto entre las notas: *si, la, sol, fa*. Con la novedad que por primera vez el trombón imita material melódico ya

expuesto por la parte de piano, cuando en el cuarto tiempo, refuerza el cromatismo presentado por la mano izquierda de la parte de piano.

Las partes restantes de la misma sección, violín I y II y contrabajo:

The image shows a musical score for a section of an orchestra. The score is written for seven instruments: Flute (Fl.), Cornet A (Cmt. A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four measures. The Flute and Cornet A parts play a melodic line with a slur over the first two notes of each measure. The Trombone part plays a similar melodic line but with a different articulation. The Piano part is characterized by a complex, chromatic accompaniment in the left hand, with a prominent chromatic line in the fourth measure. The Violin I part plays a melodic line similar to the Flute and Cornet A. The Violin II part plays a simpler, more rhythmic line. The Cello part plays a simple, rhythmic line, primarily consisting of quarter notes and rests.

La línea del violín I, coincide con la de la flauta y el cornetín, mientras el violín II con bastante similaridad a su línea melódica anterior, incluye esta vez la séptima del acorde de dominante en las dobles cuerdas del compás 13. El contrabajo, caracterizado por la simpleza de su línea, relegada a repetir las notas del primer y cuarto tiempo de la voz más grave de la mano izquierda del piano, refuerza en el cuarto tiempo del compás 14 el cromatismo en corcheas junto con el trombón.

La segunda frase de la sección B, denominada *b2* (c.c 15-18):

The musical score for the second phrase of section B, measures 15-18, is presented in a standard orchestral layout. The instruments included are Flute (Fl.), Cornet A (Cmt. A), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute and Violin I parts play a melodic line with slurs. The Piano part has a complex texture with chords and moving lines in both hands. The Trombone part provides harmonic support with sustained notes and a melodic line in the second measure.

Está caracterizada por la coincidencia entre la línea de las voces extremas de la mano derecha del piano y la línea de la flauta, mientras la línea del cornetín reproduce la línea de las voces internas de la misma mano. El trombón que se había caracterizado por su originalidad, asume la función de acompañar la melodía expuesta por sus pares. Disminuyendo su actividad melódica para reproducir por primera vez en su línea melódica, la línea coincidente con las voces extremas de la mano izquierda de la parte de piano, tal y como lo venía haciendo desde el último tiempo del compás anterior.

Los instrumentos restantes, violín I, II y contrabajo, exponen en la misma sección líneas musicales coincidentes con la parte para piano:

The image shows a musical score for four instruments: Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The Piano part is in grand staff notation, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The Violin I part plays the same melodic line as the right hand of the piano. The Violin II part plays a rhythmic pattern derived from the piano's left hand. The Cello part plays the same melodic line as the left hand of the piano. The score consists of four measures, with a double bar line at the end of the fourth measure.

El violín I, comparte la misma línea melódica de las voces extremas de la mano derecha del piano, como lo hace durante el transcurso de la misma frase, el cornetín y la flauta. El violín II sigue utilizando el mismo esquema rítmico que ha caracterizado su línea melódica hasta este momento, que aunque comparte las notas de las voces interiores de la mano derecha de la parte de piano, consiste en una derivación del segundo y tercer tiempo de la línea de la mano izquierda de la parte de piano expuesta en los compases anteriores.

El contrabajo, similar al trombón, ejecuta la misma línea melódica de las voces extremas de la mano izquierda de la parte de piano, que sobre el valor de redonda sirven de asiento a la progresión armónica IV6-iv6-V-V, que liga la última frase.

El arreglo<sup>453</sup> de la partitura impresa, que consiste en su instrumentación para dos violines, contrabajo, flauta cornetín, trombón y piano, permite acercarnos al proceso creativo de su división y modificación para ser ejecutado por un conjunto instrumental específico. Cambio que se origina de un texto preexistente que establece una estructura formal, armónica y rítmica de la obra, en donde las libertades expuestas en las líneas melódicas de los instrumentos, específicamente en el violín II y el trombón, son de origen rítmico, elemento musical comparativamente menos complejo para variar que la armonía y la textura.

Tras un ejercicio de descripción y análisis musical, el arreglo revela una clara división en las funciones de los instrumentos divididos en: melódicos y acompañantes. Estos a su vez divididos en familias de cuerda frotada y de viento, se dividen en secciones que reunidas por familias permiten ver igualmente dentro de esta misma división, las dos funciones anteriormente descritas: llevar la melodía y acompañarla.

Según estos roles, el cornetín y la flauta llevan generalmente las melodías expuestas por las voces extremas e intermedias de la mano derecha en la parte para piano. Mientras son acompañados por la línea del trombón que acompaña (cc.15 y sig.) y enriquece las líneas restantes, con un contrapunto que no consiste en una repetición textual de las demás líneas expuestas.

De la misma manera, en el grupo de cuerda frotada el contrabajo acompaña la línea de los violines basado en las melodías que caracterizan la mano izquierda de la parte de piano, mientras ambas partes superiores se dividen melodías existentes en las voces intermedias (violín II) y extremas (violín I) de la mano derecha. El violín II caracterizado por la interpretación de sextas, octavas y segundas en dobles cuerdas, lo que constituye una dificultad técnica en términos de afinación, a través de las cuales se muestran tímidamente el protagonismo del séptimo grado de la dominante durante pocos compases agregando una discreta riqueza a su línea melódica (cc.3-4).

---

<sup>453</sup> Término que a pesar de sus connotaciones peyorativas, es entendido aquí como cualquier modificación de los elementos de la música realizada a un texto preexistente, tal y como se explica en: SHEPHERD, John; HORN, Dave y WICKE, Peter, *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World Part 2 Individuals, Performing techniques, Personnel, Processes*, 2003. p. 182.

Este grado de complejidad es compartido por el trombón quien utiliza bordaduras cromáticas para enriquecer brevemente la sensación armónica que acompaña su línea melódica. (cc.9-12). De la misma manera en que la línea melódica del violín I se aparta tímidamente de la rigurosidad de la línea del piano, para modificarse melódica, rítmica y tímbricamente con la utilización de las corcheas, el pizzicato y el intervalo de octava durante el cuarto tiempo de los compases 9 y 10.

Entre los elementos musicales y las herramientas compositivas que estaban al alcance del realizador de la reinstrumentación, sobresalen elementos de la creación musical como: el ritmo, la armonía, el uso de bordaduras, cromatismos y movimientos contrarios, el registro, la altura y el rango melódico de cada uno de los instrumentos para los que se instrumentó la obra.

Es así como se da muestra de un conocimiento musical suficiente que le permite seguir correctamente la musicalidad de un texto guía preexistente, en este caso representado por la partitura para piano. Demostrando habilidades que guardan cercana proporción con la manera en que las demás piezas parte del repertorio hallado de la orquesta Salazar, están construidas.

Constituyendo así, la composición de un arreglo para ser ejecutado por un conjunto específico. Que basado en la reinstrumentación de una parte singular, editada originalmente para piano solo, logra a través de una modificación del texto musical construida sobre material sonoro preexistente, y dispuesta para su ejecución en diferentes formatos, transcribirse y traducirse para extenderse así, sobre nuevos espacios y públicos.

## Anexo II

### **Reproducción de las partituras halladas interpretadas por la Orquesta Salazar.**

A continuación se reproducen, a modo de facsímil, las cuatro partituras halladas del repertorio de la Orquesta Salazar con el objetivo de anexarlas como información de apoyo a lo expuesto a lo largo del trabajo. Cabe mencionar que los objetivos del mismo, se centran especialmente en reconstruir y analizar las relaciones de la orquesta de salón con su contexto.

Las partituras subsiguientes se reproducen con el fin de sugerir futuros trabajos de su edición crítica, reconociendo el dominio riguroso de elementos de teoría musical necesarios para tal empresa, la cual denominaría una investigación individual dedicada expresamente a editar para su ejecución, dicho repertorio.

El orden sucesivo en que se reproducen las partes instrumentales es el siguiente: piano, violín, violoncello, contrabajo, flauta, clarinete, cornetín, trombón. Las obras se presentan según esta sucesión: "Zumbido", "Gun Club", "El Violento" y "The Knight Errant".

La reproducción del pasillo "El Violento" constituye un rescate del repertorio de compositores locales ya que no se conocen, por parte de esta investigación, copias de la misma obra en otros centros de documentación. Su estado de conservación dificultó la calidad de su reproducción, sin embargo se anexa dadas sus cualidades documentales.

# HUMMING

## Zumbido

### SHIMMY-JAZZ

131

Se hizo el  
deposito que  
ordena la ley

ES PROPIEDAD  
DIBUJO DE  
E. F. GONZALEZ



# HUMMING

(ZUMBIDO)

FOX-TROT

By LOUIS BREAN & RAY HENDERSON

PIANO

INTROD:

The first system of the piano introduction consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a half rest followed by a quarter note. The bass staff contains a bass clef and a steady accompaniment of quarter notes. A dynamic marking of 'p' (piano) is placed below the first measure. The system concludes with a double bar line.

The second system continues the piano introduction with two staves. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed eighth notes. The bass staff provides a consistent accompaniment of quarter notes. The system ends with a double bar line.

The third system continues the piano introduction with two staves. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff continues with quarter notes. The system ends with a double bar line.

The fourth system continues the piano introduction with two staves. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff continues with quarter notes. The system ends with a double bar line.

The fifth system continues the piano introduction with two staves. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff continues with quarter notes. A dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte) is placed below the first measure. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score system 1, featuring a treble and bass clef. The music consists of several measures with various note values and rests.

Handwritten musical score system 2, featuring a treble and bass clef. The music consists of several measures with various note values and rests.

Handwritten musical score system 3, featuring a treble and bass clef. The music consists of several measures with various note values and rests.

Handwritten musical score system 4, featuring a treble and bass clef. The music consists of several measures with various note values and rests.

Handwritten musical score system 5, featuring a treble and bass clef. The music consists of several measures with various note values and rests.

Handwritten musical score system 6, featuring a treble and bass clef. The music consists of several measures with various note values and rests. The system includes dynamic markings: *mf*, *dimin.*, and *ppp*. Measure numbers 24 and 25 are indicated at the beginning of the system.

Violin 1<sup>o</sup>

Lumbido

Fox-trot



Violin 2<sup>o</sup>

Lumbido Fox-trot.

Handwritten musical score for Violin 2, titled "Lumbido Fox-trot". The score is written on ten staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features various musical notations including notes, rests, and fingerings. A "divisi" marking is present on the fifth staff. The piece concludes with a double bar line and a fermata.



Contrabajo

Lumbido Fox-trot.

Handwritten musical score for Contrabajo (Double Bass) for the piece "Lumbido Fox-trot". The score is written on a single staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of 16 measures. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests. There are several repeat signs and first/second endings. The piece concludes with a double bar line and a sharp sign. The word "Pizz" is written above the final measure.



Flauta

Lumbido Fox-trot

Handwritten musical score for Flauta, titled "Lumbido Fox-trot". The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is written in a cursive, handwritten style. The first staff contains a whole note chord (F#4, A4, C5) followed by a series of eighth notes. The second staff continues with eighth notes and quarter notes. The third staff features a series of eighth notes with slurs. The fourth staff has a series of quarter notes. The fifth staff contains a series of quarter notes with slurs. The sixth staff has a series of quarter notes with slurs. The seventh staff contains a series of quarter notes with slurs. The eighth staff has a series of quarter notes with slurs. The ninth staff contains a series of quarter notes with slurs. The tenth staff ends with a double bar line and a sharp sign.



Corneta  
En La

Lumbido

Fox-trot

Handwritten musical score for Corneta in La. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The music consists of 16 measures. The first measure is a whole rest. The second measure contains a half note G4. The third measure contains a half note A4. The fourth measure contains a half note B-flat4. The fifth measure contains a half note C5. The sixth measure contains a half note D5. The seventh measure contains a half note E5. The eighth measure contains a half note F5. The ninth measure contains a half note G5. The tenth measure contains a half note A5. The eleventh measure contains a half note B-flat5. The twelfth measure contains a half note C6. The thirteenth measure contains a half note D6. The fourteenth measure contains a half note E6. The fifteenth measure contains a half note F6. The sixteenth measure contains a half note G6. The score ends with a double bar line and a repeat sign.



*Trombon* *Lumbido* *Fox-trot.*

Handwritten musical score for Trombone, titled "Lumbido Fox-trot". The score is written on ten staves. The first staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of a series of rhythmic patterns and melodic lines, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f". The piece concludes with first and second endings marked "1a" and "2".



21

Sección  
Bata  
Angela

Yunior Colón

~~Yunior~~

E. Ponce de León

~~Yunior~~  
1973

~~Yunior~~



Handwritten musical notation on a five-line staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A large red bracket highlights a section of the music.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and various note values. The notation is dense and includes some accidentals.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes dynamic markings such as *ff* and *crac!*. There are also triplet markings and various note values. The notation is dense and includes some accidentals.

Handwritten musical notation on a five-line staff. A large section of the music is enclosed in a red and blue box. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. There are also triplet markings and various note values.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and various note values. The notation is dense and includes some accidentals.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes dynamic markings such as *ff* and *dolce*. There are also triplet markings and various note values. The notation is dense and includes some accidentals.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes treble clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The score features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of triplets, indicated by a '3' above the notes. A dynamic marking 'ff' (fortissimo) is present on the third staff. The word 'FIN' is written in blue ink at the end of the piece on the second staff. The score is marked with blue circles and lines, and a red box highlights the final section of the music.

FIN

ff

D.C.

L. M. S. V.

Violin

# Gum Club DANZA

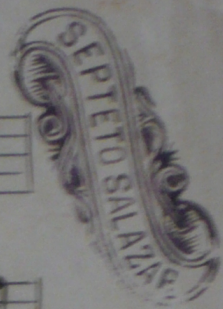


The musical score is written on ten staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The second staff is in bass clef. The third and fourth staves are in treble clef. The fifth and sixth staves are in bass clef. The seventh and eighth staves are in treble clef. The ninth and tenth staves are in bass clef. The score includes numerous triplets (marked with '3'), accidentals (sharps and naturals), and a circled 'FIN' marking on the sixth staff. The notation is dense and characteristic of early 20th-century folk music.

Danza

Guar Club

(1a Sección)



A handwritten musical score for a piece titled 'Danza Guar Club' (1st Section). The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. There are several first and second endings marked with wavy lines and the numbers '1a' and '2a'. The notation is in ink on aged, slightly stained paper.

Flauta

Gum-Club

DANZA



A handwritten musical score for flute, consisting of ten staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The first staff begins with a circled treble clef and a circled key signature. The second staff has a circled key signature. The third staff includes the marking "cresc." above a triplet and "ff" below. The fourth staff has "ff" above. The fifth staff has "dolce" above and "p" below. The sixth staff has "ff" below and "FIN" written in large blue letters below the staff. The seventh staff has "ff" above. The eighth staff has "ff" above. The ninth staff has "I" and "II" written above the staff. The tenth staff ends with a double bar line and a large blue flourish. The word "FIN" is also written in blue above the staff in the sixth measure.

# Tun Clu - Jauza

1<sup>o</sup> Cl.



Handwritten musical score for Clarinet 1, consisting of 11 staves. The music is written in treble clef with a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The word "cresc." is written below the third staff. The piece concludes with a double bar line and the signature "Augusto Salazar S.C." on the final staff.

Truon bon

# "Son Club" Danza.

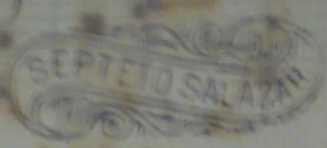
(P. de Leon)

Handwritten musical score for "Son Club" by P. de Leon. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with various ornaments and triplets. The key signature changes to two sharps (F# and C#) in the third staff. The score concludes with a double bar line and repeat signs.



(3)

314



\$ 700 =

En Oña  
Ayuntamiento

El Violero  
Pasillo

P

Nicolas Jones

Gersol

~~Manuel...~~  
1833

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures with various note values and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The music continues with similar notation to the first system.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The music continues with similar notation to the first system.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The music continues with similar notation to the first system.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The music continues with similar notation to the first system.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The music continues with similar notation to the first system.

Handwritten musical notation on a staff, featuring a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes a series of eighth notes and rests, with a first ending bracket above the final measure.

Handwritten musical notation on a staff, featuring a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes a series of eighth notes and rests, with a first ending bracket above the final measure. A vertical orange line is drawn through the first measure of this system.

D. E.

SEPTETO SALAZAR

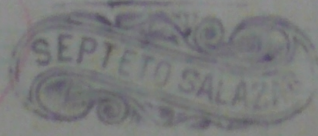
*Violin*

El Violento Terceto

Handwritten musical score for violin, consisting of ten staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A pink circle highlights a 'b' in the fifth staff, and another pink circle highlights 'D.C.' in the eighth staff. A blue stamp is visible in the bottom right corner.

*1a vez*

D.C.



compro lib. anticuario a 100 pes. 1190

*St. Violent* " Taroll

Handwritten musical notation on a five-line staff, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a whole rest. The notation continues with quarter and eighth notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece with various rhythmic values.

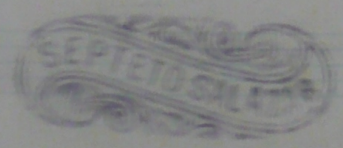
Handwritten musical notation on a five-line staff, ending with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical notation on a five-line staff, beginning with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the composition.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a fermata over a note.

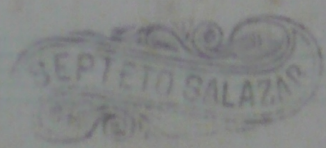
Handwritten musical notation on a five-line staff, including first and second endings marked with "1<sup>a</sup>" and "2<sup>a</sup>". The piece concludes with the initials "D.C." circled in pink.



*Hand*

*Allegretto Tarillo*

Handwritten musical score for guitar on a single staff. The score consists of 11 measures. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several annotations: a circled 'bb' (flat) in the 5th measure, a circled 'd.' (accented) in the 6th measure, and a circled '3' (triple) in the 7th measure. The piece concludes with a double bar line and a circled 'D.C.' (Da Capo) instruction. A pink vertical line marks the end of the piece. A circular stamp at the bottom right reads 'SEPTETO SALAZAR'.



# El Violento Pasillo



Handwritten musical score for "El Violento Pasillo". The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of a series of chords and melodic lines, with many notes beamed together in groups. There are several slurs and accents throughout the piece. The fifth staff has a circled time signature of 6/8. The sixth staff contains a triplet of notes. The seventh staff has the handwritten text "1ª vez" above it. The eighth staff ends with a double bar line and a fermata. The piece concludes with a double bar line and the initials "D.C." (Da Capo) written below the staff. The bottom of the page shows two empty musical staves.

4  
Chamber

Al violento

Rasillo

♩: # 2/4 - | u u u | u u u | u u u |

| u u u | u u u | u u u |

| u u u | u u u | u u u |

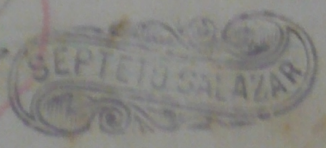
| u u u | u u u | :|| <sup>1<sup>a</sup></sup> b - :|| <sup>2<sup>a</sup></sup> u u u |

| u u u | u u u | u u u | u u u |

| u u u | u u u | u u u | u u u |

| u u u | u u u | u u u | :|| <sup>1<sup>a</sup></sup> u u u |

| <sup>1<sup>a</sup></sup> - | <sup>2<sup>a</sup></sup> u u u | u u u | (D.C.)



V 784.4  
L 379

SEPIETIO SALAZAR

# "The Knight-Errant"

371

Piano.

Overture.

Carl Fischer Edition. Small Orch. & Piano \$1.00 Full Orch. & Piano \$1.50  
Piano acc. \$0.50 Full Band \$1.50

L. P. LAURENDEAU.

Theatre Orch.

Andante moderato.

670.

Allegro con brio.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex texture with many beamed notes and rests. A dynamic marking of *f* is present in the second measure of the bass staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar complex textures with beamed notes and rests in both staves.

Third system of musical notation. The upper staff contains a series of chords and moving lines. A dynamic marking of *p* is visible in the lower staff.

Fourth system of musical notation. The piece continues with intricate rhythmic patterns. A dynamic marking of *ff* is present in the lower staff.

Fifth system of musical notation. The music shows a change in mood or texture, with more sustained notes and complex chordal structures.

Sixth system of musical notation. The texture remains dense with many beamed notes and rests.

Seventh system of musical notation. The lower staff begins with a dynamic marking of *p*. The system concludes with a double bar line and a final note.

PIANO

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). The music begins with a piano (*p*) dynamic marking. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand continues with melodic lines and slurs, and the left hand maintains the accompaniment. The dynamics remain consistent with the first system.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The left hand continues with a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking. The left hand continues with the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The left hand continues with the accompaniment.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a *f* (forte) dynamic marking. The left hand continues with the accompaniment.

*La Voz de Antioquia*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand features more complex melodic patterns, and the left hand maintains a steady eighth-note accompaniment. A fortissimo (*f*) dynamic marking is present in the right hand.

Third system of musical notation. The right hand continues with intricate melodic figures, and the left hand's accompaniment remains consistent. A piano (*p*) dynamic marking is visible in the right hand.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with many beamed notes. The left hand's accompaniment is steady. Dynamic markings include *cres* (crescendo), *cen* (crescendo), and *do* (diminuendo).

Fifth system of musical notation, marked *Più mosso.* (Faster). The right hand features a more active melodic line with many beamed notes. The left hand's accompaniment is steady. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is present.

Sixth system of musical notation, concluding the piece. It includes first and second endings (marked 1 and 2) and a final cadence. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand provides a simple accompaniment. The piece ends with a double bar line and the word *FINE*.



# "The Knight-Errant"

## 1st Violin.

### Overture.

C. Fischer's Edition.

Pa. acc. 80¢, 10 pts. 75¢, 14 pts. \$1.00, Full \$1.25.

N. Y. Theatre Orch.

Andante moderato.

L. P. LAURENDEAU.

670.

The musical score consists of 14 staves of music. The first staff is marked with a forte (*f*) dynamic. The second staff is marked with piano (*p*), followed by a *rall.* (rallentando) section and then *a tempo*. The third staff is marked *mf* (mezzo-forte). The fourth staff is marked *poco accel.* (poco accelerando) and *f* (forte). The fifth staff is marked *pizz.* (pizzicato) and *arco*. The sixth staff is marked *Allegro con brio.* and *p*. The seventh staff is marked *mf*. The eighth staff is marked *Cor. & Tromb. f*. The ninth staff is marked *p*. The tenth staff is marked *f*. The eleventh staff is marked *ff*. The twelfth staff is marked *f*. The thirteenth staff is marked *f*. The fourteenth staff is marked *f* and *p*.

1<sup>ST</sup> Violin.

Fl. & Clar. *p*

*mf*

Cor. *ff* *f*

*p*

*mf* Cor. & Tromb. *f*

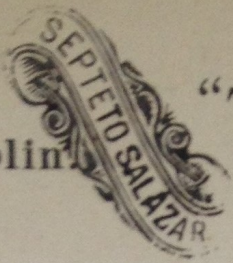
*p*

*p*

*cres* - - - *cen* - - - *do* -

Più mosso. *ff*

1 2



2<sup>ND</sup> Violin

"The Knight - Errant"

Overture.

*Radiodifusora  
La Voz de Antioquia*

L. P. LAURENDEAU.

TheatreOrch  
670.

Andante moderato.

*f* *p* *f* *f*

*p* *rall.* *p* *a tempo.*

*mf*

*poco accel.* *a tempo* *pizz.*

*f* *p*

Allegro con brio.

*Cad. arco* *p*

*mf* *f*

*p*

*f* *ff*

*p* *fz*

2<sup>ND</sup> Violin.

Radiodifusora  
La Voz de Antioquia

The musical score consists of ten staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings 2, 3, 4, 5, 6, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. The second staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6. The third staff features a fortissimo (*ff*) dynamic with accents. The fourth staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The fifth staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a forte (*f*) dynamic. The sixth staff begins with a piano (*p*) dynamic. The seventh staff starts with a forte (*f*) dynamic. The eighth staff begins with a piano (*p*) dynamic and ends with a crescendo (*cresc.*). The ninth staff includes the instruction *Più mosso.* and a fortissimo (*ff*) dynamic. The tenth staff concludes the piece with a final cadence.



# "The Knight-Errant"

## Overture.

Cello.

*La Voz de Antioquia*

L. P. LAURENDEAU.

Andante moderato.

*Théâtre Orch.*

670. *f* *p* *f* *f*

*p rall.* *a tempo* *p*

*a tempo*

*poco accel.* *f* *p* *pizz.*

*Allegro con brio.* *Cad. arco* *p*

*mf* *ff*

*p*

*f*

*ff*

*pizz.*

*p*

Cello.

arco

2 3 4 5 6

2 3 4 5 6

*p*

*mf*

*ff*

*fz*

*p*

*mf*

*ff*

*p*

*f*

*p*

*cresc.*

*ff*

*Più mosso.*

*La Voz de Antioquia*



# "The Knight-Errant" Overture.

Bass.

*La Voz de Antioquia*

L.P. LAURENDEAU.

Andante moderato.

Theatre Orch.

670. *f* *p* *f* *f*

*p* *rall.* *a tempo.* *p*

*mf*

*poco accel.* *f* *a tempo* *p* *pizz.*

*Allegro con brio* *p* *Cad. arco*

*mf* *f*

*p*

*f*

*ff*

*f*

*La Voz de Antioquia*

# Bass.

pizz. *p* arco 2 3 *p*

4 5 6 2 3 4 5 6 *mf*

*ff*

*fz* *p*

*mf* *f*

*p*

*f*

*p* *cresc.*

Più mosso. *ff*



# "The Knight-Errant"

## Overture.

Flute.

L. P. LAURENDEAU.

*La Voz de Antioquia*

Andante moderato.

*a tempo*

Theatr Orch.  
670.

*rall.* *mf* *poco accel.* *f p*

*Allegro con brio.* *Cad.* *p* *f* *ff* *fz*

# Flute.

*Solo*  
*p*

*ff*

*fz* *p*

*mf*

*f* *p*

*f*

*p*

*Più mosso.*

*ff*

1

2



# "The Knight-Errant"

1<sup>ST</sup> Clarinet in A.

Overture.

L. P. LAURENDEAU.

Theatre Orch. Andante moderato.

*La Voix de l'Artisquin*

670. *f* *f* *f* *rall.*

*a tempo.*  
*p* Cornet. *mf*

*poco accel.*

*a tempo*  
*f* *p* *Cad.*

Allegro con brio.

*p*

*mf* *f*

*p*

*f*

*ff*

# 1<sup>ST</sup> Clarinet in A.

*SOLO*  
*p*

*mf*

*ff*

*p*

*mf*

*f*

*p*

*f*

*p*

*Più mosso.*

*ff*

1 2

SEPTETO SALAZAR

# "The Knight-Errant"

1<sup>ST</sup> Cornet in A

Overture.

L. P. LAURENDEAU.

Theatre Orch. Andante moderato.

670. *f* *f* *f* *rall.*

*SOLO.* *p*

*mf*

*poco rall.* *f* *a tempo* *SOLO.* *p*

Allegro con brio.

*p* *mf*

*f*

*p* *f*

*ff*

*Horn.* *pp*

# 1<sup>ST</sup> Cornet in A.

6 *p* *mf*

*SOLO.* *fz* *p*

*mf*

*f*

*p*

*f* *p*

*cresc.*

*Più mosso.* *ff*



# "The Knight Errant"

## Overture.

2<sup>ND</sup> Cornet in A.

*La Vie de Antioq*

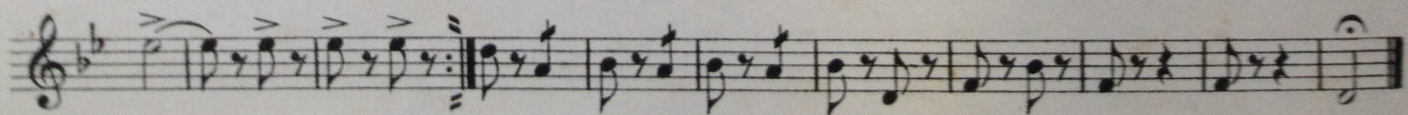
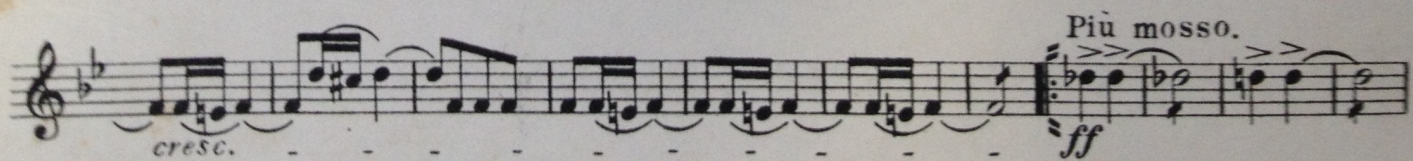
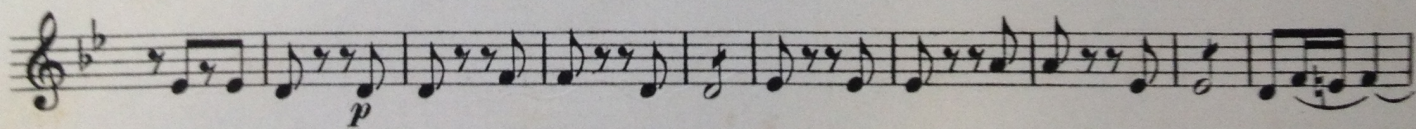
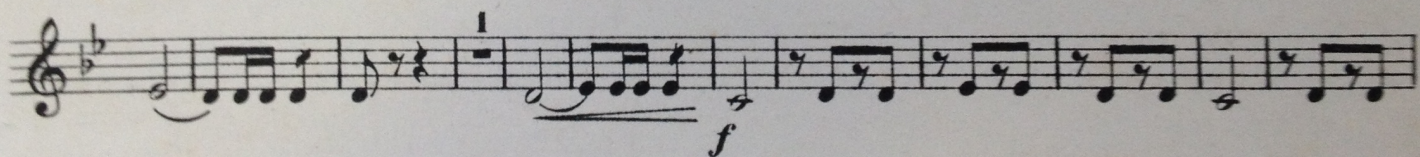
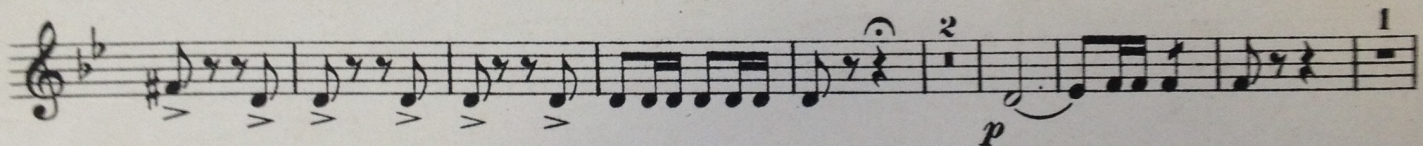
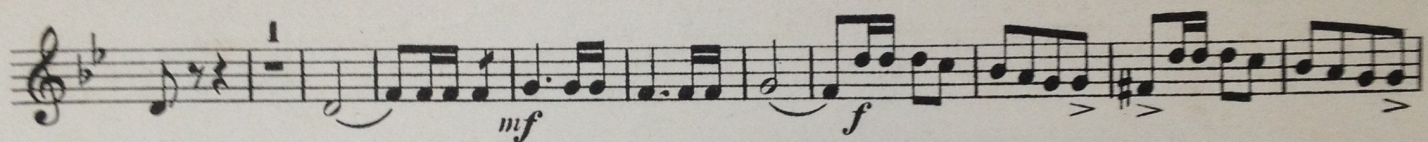
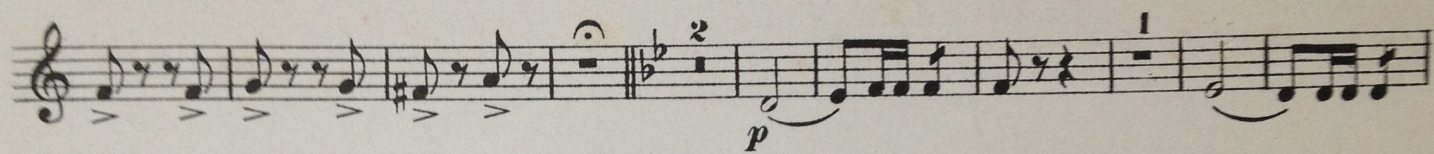
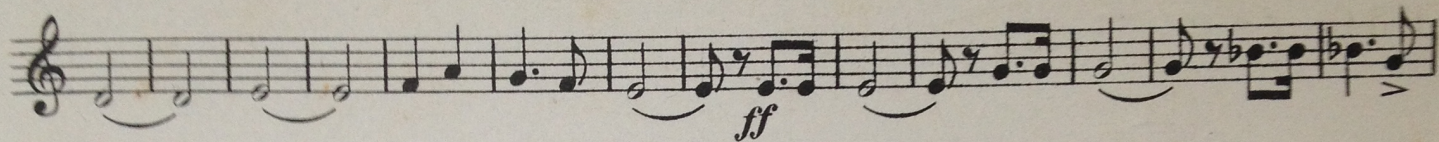
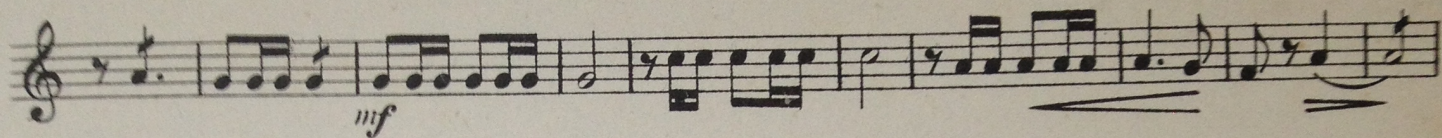
L. P. LAURENDEAU.

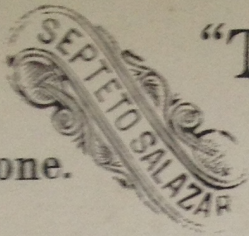
Theatre Orch. *Andante moderato.*  
 6 70.

*Allegro con brio.*

2<sup>d</sup> Horn.

### 2<sup>ND</sup> Cornet in A.





# "The Knight-Errant" Overture.

Trombone.

*Radiodifusora  
La Voz de Antioquia*

L. P. LAURENDEAU.

Andante moderato.

Theatre Orch.

670.

First staff of music with dynamic markings *f*, *f*, and *f*.

Second staff of music, labeled *Cello.* with dynamic markings *rall.*, *p*, and *poco accel. f*.

Third staff of music, labeled *Allegro con brio.* with dynamic markings *p* and *f*.

Fourth staff of music with dynamic markings *mf* and *f*.

Fifth staff of music with dynamic marking *p*.

Sixth staff of music with dynamic marking *f*.

Seventh staff of music with dynamic marking *ff*.

Eighth staff of music with dynamic marking *pp*.

Ninth staff of music with dynamic marking *pp* and first/second endings marked with '6'.

Radiodifusora  
La Voz de Antioquia

### Trombone.

First staff of music in bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), and 2/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic marking and features a melodic line with slurs and accents.

Second staff of music, continuing the melodic line with a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

Third staff of music, featuring a fortissimo (*fz*) dynamic marking followed by a piano (*p*) dynamic marking.

Fourth staff of music, featuring a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking followed by a forte (*f*) dynamic marking.

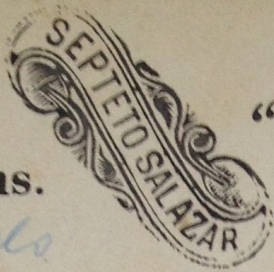
Fifth staff of music, featuring a piano (*p*) dynamic marking.

Sixth staff of music, featuring a forte (*f*) dynamic marking.

Seventh staff of music, featuring a piano (*p*) dynamic marking.

Eighth staff of music, featuring a *cresc.* (crescendo) marking and a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The tempo is marked *Più mosso.* (More slowly).

Ninth staff of music, concluding the piece with a final melodic phrase.



# "The Knight-Errant"

## Overture.

L. P. LAURENDEAU.

Drums.

Andante moderato.

poco accel.

Theatre Orch.

670.

Allegro con brio.

16

8 20

12

Trgl.

Dr. 2 3 4 5 6 7

*cresc.*

*Più allegro.*

*Allegro risoluto.*

*Allegro molto vivace.*

*Drs.*

*Allegro vivo.*

*Trgl.*

*Drs.*