

# **El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930**

**María Victoria Casas Figueroa\***

Escuela de Música  
Universidad del Valle

---

\*Artículo recibido 19 de enero de 2010, aceptado el 03 de marzo de 2010 y publicado electrónicamente el 1 de junio de 2010.

\* María Victoria Casas Figueroa es Profesora de la Escuela de Música de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle. E-mail: [mavicasas@hotmail.com](mailto:mavicasas@hotmail.com)

## Resumen

El artículo analiza, a partir de las partituras empastadas y obras manuscritas, entre otro tipo de fuentes, la música de salón y la interpretación del piano en Guadalajara de Buga (Valle del Cauca) entre 1897 y 1930. En particular el papel jugado por las mujeres pianistas, los compositores y directores locales. La autora estudia también la composición musical y tendencias registradas, los distintos esquemas rítmicos del vals y el pasillo manifiestos en la escritura de la música para piano. Identifica que para ciertos aires tales como el vals, el pasillo, entre otros, existen diferentes formas de ejecución del instrumento, uso del teclado, y que la armonía del repertorio está dada por el ambiente tonal. El piano se muestra como un factor diferenciador respecto de la colectividad.

**Palabras clave:** partituras, música de salón, piano, vals, pasillo, Guadalajara de Buga

*A Josefina Salcedo y Ena Victoria Escobar*

## I ntroducción

Desde finales del siglo XIX existe en las Academias y Centros de Historia del país, el interés por realizar historias de municipios, ciudades, departamentos y personajes destacados. Las fuentes que se incluye son de diversa índole, desde textos literarios, iconografías, testimonios orales hasta monumentos y sitios históricos; pero son pocos los casos cuando las *partituras* se consideran como fuente histórica. Las partituras musicales copiadas o transcritas son una fuente que permite dar a conocer músicos, compositores locales, regionales, nacionales y extranjeros, no como noticia, sino como lenguaje, permitiendo conocer las modas y gustos estéticos de ciertos sectores de la sociedad.

En localidades como Guadalajara de Buga (Valle del Cauca-Colombia), que para principios del siglo XX contaba con publicaciones periódicas y dónde la música y su entorno sólo aparecía de manera anecdótica o publicitaria, los empastados y transcripciones de partituras se convierten en un acervo documental para el análisis crítico y la síntesis histórica musical del oficio, y la correlación de la microhistoria con las historias locales, regionales, nacionales e incluso mundiales.

Este trabajo tiene como fuente básica una “recopilación de partituras empastadas”, en la cual se incluye una serie de obras manuscritas, copiadas directamente por una intérprete del piano de Buga entre 1897 y 1930. Se trata de un estudio de caso, cuyo soporte documental son las partituras del empastado, así como otras fuentes que se encuentran en archivos, centros de

documentación y colecciones particulares de varios autores del departamento del Valle del Cauca.

El artículo en su primer apartado trata “El salón, el piano, las señoritas y Buga”, continúa con el segundo escenario en la sesión denominada “Más allá del salón”. Luego ofrece una referencia a “Los empastados y el repertorio” y “Un contraste” entre empastados. Es ante todo el resultado de una investigación de carácter cualitativo que hace uso de registros orales y escritos, los cuales permiten no sólo la recuperación de memoria, sino que también visibilizar procesos históricos, además de ofrecer una aproximación a la práctica musical para el piano en Buga en el periodo de tiempo en mención.

## **El salón, el piano, las señoritas y Buga**

La música de salón es un objeto de estudio que debe tratarse con atención al analizar una recopilación de partituras (empastado), que data de la última década del siglo XIX y las tres primeras décadas del XX, en una ciudad como Guadalajara de Buga.<sup>1</sup> En especial la diferencia entre la música europea decimonónica y la americana de herencia hispánica. Según Vayón (2010), la música de salón se identifica como un tipo de música intermedia entre la música de concierto y la música popular. El salón corresponde a un lugar privado, doméstico, en el cual se cultivó la música como actividad de recreación y de

---

<sup>1</sup> Municipio localizado en el Centro del Departamento del Valle del Cauca jugó un importante papel en el desarrollo musical de la región, acompañado del desarrollo local mediante el ferrocarril y la consolidación de la industria agropecuaria del sector durante el período 1900-1925. Fue un puente con la capital del Departamento a partir de 1910, así como con Cartago al Norte del Departamento y Buenaventura, lugar clave en el pacífico colombiano.

sociabilidad durante el siglo XIX. El fenómeno que se presenta en principio en los salones europeos llega a América Hispana, estableciendo ciertas características comunes en los diferentes lugares.

El primer referente a considerar es el estudio de Miranda (1998, 131), en el cuál se presenta la importancia del piano en los salones familiares. Como bien lo indica el autor, “el piano ofrecía las ventajas de contar con música de manera permanente y a un costo mucho menor que el de alquilar orquestas de manera Consuetudinaria”. El estudio del piano permitía conformar un repertorio selecto y amplio, bastaba que las señoritas de la casa aprendieran las diversas partituras (Miranda 1998, 32.). Los bailes como la cracoviana, la polonesa, la escocesa, formaron parte de la moda del repertorio pianístico de la música de salón, aunque algunas de estas danzas causaron impacto en tiempo breve. Otras danzas como el vals, la mazurca, la polca, el chotís y la habanera hicieron parte importante del selecto repertorio de salón. En Colombia, de igual manera encontramos, tal como lo señala Duque (1998, 15), obras que se basaron en “miniaturas” formales entre las que se destacan el vals, la contradanza, la canción, las polcas y las mazurcas.

Los pianos, transportados a lomo de mula por la región andina colombiana, alternaron con los tiples y bandolas criollos de proveniencia campesina y popular, gestando así algunas formas típicas de la música en el Valle del Cauca y otros departamentos como Cundinamarca, Antioquia y el gran Cauca.

Puede observarse como algunos aires de origen europeo fueron adquiriendo fisonomía criolla, al crear piezas en ritmos y estilos que dejaron de ser imitaciones o copias de los bailes o danzas europeas, convirtiéndose en música que reflejaba vivencias de una sociedad cada vez más mezclada.

En las ciudades vallecaucanas, durante las primeras décadas del siglo XX, hubo compositores, grupos e intérpretes de música de diversas especialidades. Sin embargo, es notoria la tendencia a utilizar aires europeos del siglo XIX en los compositores del departamento, entre quienes se destacan Aristides Rengifo de Palmira, José miguel Lozano de Tulúa, Anibal Estrada de la Unión, Pedro María Becerra, Sergio González de Buga, Ramón Zafra de Toro, José Rómulo Caballero, Agustín Payán, Ezequiel Morales, Pedro Morales Pino de Cartago y Rafael Saavedra de Ginebra, entre otros. Ellos incluyeron en su repertorio valeses, marchas, danzas instrumentales, pasodobles, minuets, chotises, gavotas, serenatas, romanzas, intermezzos, mazurcas y polkas. Pero fue Buga indudablemente, el centro musical que tuvo mayor desarrollo en la adopción de ritmos de origen europeo.

Es evidente que la música de salón se relaciona directamente con las intérpretes del piano, un fenómeno social, teniendo en cuenta que quiénes interpretaban el piano en las ciudades hispanoamericanas de finales del siglo XIX, eran en buena medida mujeres. Esto responde además al modelo de educación propio de la época y en el que de “ninguna de ellas se esperaba un desempeño profesional” (Miranda 2003, 153). El salón era entonces el espacio social en el que se desplegaron convenciones sociales y genéricas, que no tenían relación directa con la profesión musical. Este repertorio que implica unas prácticas en espacios cerrados o salas de familias acomodadas, donde el piano era el objeto central de la actividad social entendida como musical, terminaron por recibir un valor más allá de lo musical, convirtiéndose en un símbolo en una clase social acomodada. El piano es para las familias de la élite local, uno de los símbolos de estatus, de educación y de cultura, entendiéndose entonces lo europeo como el ideal cultural. Como lo indica el periódico *La Palestra*: “En

esa época la mayor parte de las ejecuciones tenía lugar en las casas de la gente acomodada que había comprado pianos en el exterior. Los comerciantes colombianos se especializaron en transportar pianos franceses desarmados con cargueros o a lomo de mula para cruzar las cordilleras”.<sup>2</sup>

Es frecuente encontrar la referencia a la práctica pianística durante la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX, en pequeñas o grandes ciudades capitales, en las cuáles la música de salón era parte de la cotidianidad. Adicionalmente se evidencia que las señoritas de estas élites eran quienes interpretaban el instrumento, no con el propósito de convertirse en virtuosas del instrumento o en músicos profesionales, pero en cambio sí para reconocerse como dignas representantes de la sociedad que representaban.

La figura femenina en la vida musical de Buga aparece de manera discreta en la práctica del piano, con muy pocas jóvenes que aprendieron de maestros particulares las bases para una interpretación del instrumento en un nivel intermedio. Sin embargo, se destacan Susana Cifuentes de Salcedo (1883-1960) como pianista profesional y su hermana Emilia Cifuentes de Salcedo (1881-1959), pianista aficionada. Así mismo, Rosalba Payán Arboleda, hermana del compositor Agustín Payán, (Cartago, 1895-n.d.), quien luego fue puesta al cuidado de doña Marta Rieck v. de Sánchez con quien cursó estudios de piano, solfeo y canto. Desde muy joven comenzó a enseñar canto y piano y durante nueve años fue pianista de la orquesta fundada por su padre en la ciudad de Palmira. Posteriormente se radicó en Cali donde perteneció a la coral del Conservatorio de Cali dirigida por el maestro Antonio María Valencia.

Solo hacia finales de 1920 y con la llegada a Buga de la maestra Carmen Vicaría Pinzón, egresada del Conservatorio Nacional de Música la actividad

---

<sup>2</sup> *La Palestra*, Mompós, Febrero 17, 1883, p. 4; Silva n.d., 23.



pianística adquiere gran auge en Buga. Eran los tiempos de la dirección del maestro Uribe Holguín y cuando en los medios de difusión local anunciaban los conciertos y recitales. Carmen Vicaría inició sus estudios de manera particular con la pianista bogotana Lucía Paez y posteriormente pasó al Conservatorio hasta finalizar sus estudios. Para este período se inicia una nueva etapa del aprendizaje del piano en Buga con la fundación de la *Academia de Estudios Musicales* de la Maestra Vicaría.

## **Más allá del salón**

Un aspecto a mencionar en la vida musical de Buga son los escenarios en que se interpreta la música, que podían ser una residencia particular o una casa-hacienda. Entre las haciendas más destacadas, que también fueron lugares de entrenamiento, podemos mencionar la hacienda “La Julia” en Guadalajara de Buga, espacio social desde la época de la Colonia; la hacienda “El Molino”, propiedad de Ignacio Renjifo, donde la familia Salcedo Ospina efectuaba tertulias y encuentros con poetas como Ricardo Nieto y Guillermo Valencia (Marulanda 1994b, 94); la hacienda “San Juanito”, que también fue el espacio para celebrar el centenario de la Batalla de San Juanito (1919); la hacienda “Niza”, lugar donde se realizaron las “olimpiadas de Niza”, con la participación del grupo de Buga en 1928; las haciendas “La Unión” del compositor Pedro María Becerra y la “La Isla” de Manuel Salazar, que escenarios de la música popular colombiana en las primeras décadas del siglo XX; y las haciendas “La Brisa”, de propiedad de Alberto Saavedra y la hacienda “Belén”, lugar de

matrimonio y habitación de Benigno Núñez. En estos escenarios las presentaciones musicales variaron según la conformación de agrupaciones y sus repertorios, los cuales variaban entre conjuntos de cuerdas, estudiantinas y bandas marciales, como las dirigidas por Agustín Payán Arboleda, los repertorios de pasillos y bambucos, las reducciones y adaptaciones de arias de óperas y zarzuelas, la serenata de Schubert, y otras obras del repertorio romántico del siglo XIX.

La vida musical en la localidad puede relacionarse con figuras como el tenor Lucio Ernesto Salcedo Ospina (1893-1948), Manuel Augusto Salazar (1890-1965), Agustín Payán Arboleda (1890-1969), Francisco Tofiño Molina (1886-1933), y la conformación de la estudiantina del maestro Manuel Salazar, Pedro María Becerra (n.d.), Benigno Núñez (1897- 1991), Tulio Gaéz y el ya mencionado Ernesto Salcedo Ospina. Otros compositores vallecaucanos como Agustín Payán Arboleda (1890-1969) y el mismo Pedro Morales Pino (1863-1926), marcaron también un importante desarrollo en la vida musical del municipio. Así mismo, es necesario mencionar a la familia Renjifo y los hermanos Héctor, Francisco y Gonzalo Hernández, que sin ser oriundos del Valle del Cauca, celebraron la llegada de la primera locomotora a Buga en 1921, y el Grupo de Buga emulando las tertulias intelectuales santafereñas, que tuvieron un importante significado en la vida musical de Buga hasta su desaparición en 1927.<sup>3</sup> Este mundo artístico incursionó también en el cine, particularmente en la primera versión filmica de la novela María, con Hernando Sinisterra y Ernesto Salcedo Ospina.

---

<sup>3</sup> El Grupo Buga estaba integrado por Samuel Herrera, Manuel Salazar, Pedro María Becerra, el Mono Núñez, José Antonio Ospina, Ernesto Salcedo Ospina y Tulio Gaéz.

El Teatro Olympia fue, durante la década de 1920, uno de los escenarios de concierto donde se estrenaron obras de artistas regionales como los Salcedo Ospina y Manuel Salazar. Para entonces la formación musical no se podía realizar en Buga, razón por la cual quienes accedieron a la música tuvieron como alternativas: iniciarse con maestros particulares, práctica bastante frecuente, desplazarse a Bogotá para ingresar a la Academia Nacional de Música y luego Conservatorio Nacional de Música o viajar al exterior. El caso de Ernesto Salcedo Ospina es ejemplar, ya que realiza su formación musical en la *Metropolitan School of Music*, después de estudiar en el Conservatorio Nacional bajo la dirección del maestro Uribe Holguín, para la misma época en la que la maestra Carmen Vicaría adelanta sus estudios en Bogotá (Marulanda 1994, 73).

Mientras que estas agrupaciones instrumentales eran básicamente masculinas, la práctica de la música de salón se relaciona directamente con las intérpretes del piano. El material sonoro de las prácticas musicales, aunque mediadas por un denominador como lo es el bambuco y las danzas europeas, muestra claramente el piano por un lado y las agrupaciones de cuerda por otro, tal como se evidencia en la agrupación La Lira Colombiana del maestro Pedro Morales Pino (1863-1926). El avance de la educación musical muestra que la formación académica y tradicional enfrentó en gran medida a los profesores de conservatorios y academias. No ocurre lo mismo en localidades como Guadalajara de Buga, donde por no existencia un conservatorio y el interés por la música de salón, en especial por el repertorio pianístico y la conformación de agrupaciones instrumentales de cuerda pulsada, reflejaron el quehacer musical en la localidad.

Para esta época estaban de moda entre algunos grupos cultos bugueños, reunirse alrededor de cesiones musicales en las que se alternaban recitales de piano que nacían de las partituras de los grandes clásicos, con fiestas al ritmo de tiples, guitarras y bandolas que daban lugar a ritmos tradicionales como el bambuco, las guabinas y los pasillos (Centro virtual Isaacs 2007).

## Los empastados y el repertorio

Aunque la práctica de transcribir partituras, en especial para piano más que para otros instrumentos musicales, fue común desde la época republicana, sólo desde 1850 estos empastados jugaron un papel importante en la práctica musical privada. Con la aparición de algunas casas editoras, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Bogotá, y las publicaciones periódicas después de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras tres décadas del siglo XX en ciudades como Bogotá, Medellín y Bucaramanga, se consolidó la difusión de la música para piano. Sin embargo, en otras ciudades donde el foco de desarrollo no era la actividad artística y cuando no existían las escuelas de música, la actividad de transcripción de partituras constituyó un importante modo de adquisición de la música que se tocaba en el momento.

Hacia finales de la década del veinte del siglo anterior, las rutas para la adquisición de las partituras fueron reducidas en Buga a:

1. *La compra de partituras*, ya por encargo a casas editoras bogotanas como la Conti o a músicos que mantuvieron contacto con comerciantes y músicos que viajaron al exterior para adquirir su formación musical

2. *El intercambio* de partituras con músicos extranjeros, algunos de ellos visitantes en las pequeñas ciudades.
  
3. *La transcripción o copia manuscrita* efectuada por copistas o pianistas aficionados que recibieron en préstamo partituras de sus profesores o músicos y en algunos casos con la toma directa del dictado de la partitura de los compositores contemporáneos locales o regionales (como es el caso de Agustín Payán y Oriol Rangel).

Las publicaciones periódicas locales no incluyeron partituras y las referencias musicales se limitaron a las pocas actividades musicales a manera de invitación o de anécdota (tal como se evidencia en diarios como Helios y El mosco, entre otros). Es importante resaltar que tampoco se obtenía fácilmente el papel pautado y en muchas ocasiones los aprendices debían elaborar sus propios cuadernos de pentagrama. En el empastado, que se ha tomado como fuente primaria en este artículo, se encuentran dos tipos de papel: el primero el Carl Fisher de tamaño extraoficio 35.5 x 26.9 mm y el segundo corresponde a cuadernos editados en Francia de dimensiones 17.5 x 13.3. mm, en ambos casos de 90 gramos.

Las transcripciones pertenecen a los géneros propios de la música de salón, compuestas específicamente para un instrumento sonoro: el piano. Sin embargo, en el empastado estudiado aparecen pocas transcripciones para bandola, indicando el poco uso de estos instrumentos en las familias acomodadas en Buga. Algunas de estas partituras aparecen publicadas en la

colección *Mundo al día* (1924-1938) en Bogotá<sup>4</sup>; así como en *La Lira Antioqueña*, periódico musical dedicado al Bello Sexo colombiano, publicado en Medellín en 1886; la revista mensual ilustrada *El Repertorio*, (1896-1897); y la *Revista Musical*, periódico de Música y literatura, publicada por Gonzalo Vidal en Medellín (1900-1901), en las que aparecen partituras del repertorio popular colombiano del momento. De los músicos de banda y las pianistas mencionadas se conformaron pequeñas agrupaciones de cámara que perduraron hasta la década del sesenta. El repertorio predilecto de estos conjuntos eran oberturas orquestales reducidas y adaptadas para el grupo, así como obras de Schubert y otros compositores del Romanticismo europeo, para amenizar eventos privados como matrimonios y clausuras.

Al teatro Municipal ocasionalmente llegaban películas que fueron acompañadas por las pianistas Susana Cifuentes y Carmen Vicaría.<sup>5</sup> En algunos casos el encargo de partituras a las casas editoras Conti o Sánchez en Bogotá incluía diferentes tipos de repertorio, que una vez recibidos eran empastados por las propietarias.<sup>6</sup>

En el empastado de la familia Salcedo,<sup>7</sup> el inventario arroja cincuenta y nueve partituras, entre las cuales se identifican dieciséis compositores colombianos, todos ellos nacidos en el siglo XIX, tres compositores latinoamericanos y siete compositores europeos, también nacidos en el siglo

---

<sup>4</sup> Para una información completa véase Polanía y Cortés 2004.

<sup>5</sup> Entrevista a Josefina Salcedo S., marzo de 2009, Buga; y Ena Victoria Vicaría Escobar, junio de 2009, Bogotá.

<sup>6</sup> Entrevista a Ena Victoria Vicaría, junio de 2009, Bogotá.

<sup>7</sup> La Familia Salcedo S. facilitó para esta investigación la recopilación de partituras empastadas de la Señora Susana Cifuentes de Salcedo, en la cual se incluyen los manuscritos en folios de diferente tamaño y papel.

XIX. Un aspecto a tener en cuenta, además de los compositores, es el tipo de aire o ritmo que se encontró en las partituras, y el material sonoro.

Las partituras del empastado tienen sentido en el contexto local, ya que al indagar sobre otros empastados del mismo periodo, manuscritos, editados o mezclados, pueden identificarse ciertas características similares respecto del repertorio encontrado. Los empastados consultados, del mismo periodo y en el mismo municipio, son similares a los existentes en varias ciudades del país. El repertorio recopilado en las colecciones familiares incluyen villancicos tradicionales (monódicos) y pasillos, así como reducciones para piano de fragmentos de ópera, vales e incluso música para cine. Un denominador común es que ninguna de estas transcripciones y reducciones requiere de un alto nivel técnico a la hora de la ejecución, lo que indica de alguna manera los logros de los intérpretes instrumentales; como lo plantea Cortés (1999, 120): “La acogida de ideologías nacionalistas en el ámbito musical de los años veinte y treinta estimularon el proceso creativo de una generación de compositores e intérpretes que estuvieron estrechamente ligados al cultivo del repertorio musical popular colombiano”.

Otro asunto a considerar es que no en todas las partituras tanto del empastado como de los dos cuadernos, aparece la fecha de transcripción. La primera transcripción es de 1896 con el pasillo *Me olvidó* del compositor José Viteri; en el mismo año se encontraron otras dos transcripciones de compositores europeos: el vals *Amor y primavera* del compositor Emile Waldteufel y una reducción para piano de un fragmento de la ópera *Traviatta* efectuada por Charles d’Albert. Otras partituras datan de los años 1897, 1900, 1905, 1913 y 1924. Algunas de éstas son firmadas por Carlos Marino Salcedo

Cifuentes y otras obras son posteriores, como *Titina* de la cinta filmada en 1925.

El repertorio incluye un tango, dos fox trot, once danzas, tres marchas, quince valeses, dos mazurkas, una polca, cinco villancicos de navidad, quince pasillos, una canción sacra, una pieza de carácter y dos piezas sin identificar. La partitura identificada con el número 59 no es una transcripción, es una partitura publicada posteriormente denominada *Palindromía* del compositor cartagüeño Agustín Payán Arboleda. Cuatro de los valeses son de compositores colombianos, como lo son cinco danzas, dos marchas y trece pasillos. Es evidente la tendencia a transcribir e interpretar música de los compositores nacionales de la segunda mitad del siglo XIX y contemporáneos a la copista. Los títulos de las piezas se alternan entre asuntos amorosos, nostálgico, la vida cotidiana, la descripción de sentimientos y de personajes. Éstos, en el caso de las obras de compositores colombianos, no distan de los empleados en las obras de los compositores latinoamericanos o europeos. Del repertorio denominado “nacional” es pertinente observar que sólo se incluyen pasillos, danzas y valeses, los dos últimos de origen europeo, sin embargo fueron adoptados en la llamada música nacional. Curiosamente no se encuentra en el empastado ningún bambuco como aire que identificó la época del repertorio nacional y que correspondía más a la zona andina.

Algunas de las obras transcritas aparecen publicadas en la colección Mundo al día, como los pasillos *Mister Cat* de Gabriela Vélez de Sánchez (con el número 1405 del 29 de septiembre de 1928) y *Nené*, pasillo para piano de Emilio Murillo, (con el número 1625 publicado en junio 22 de 1929). Otras como el tango *Mi noche triste* de Gabriel Castriotta y Pascual Contursi, obra



compuesta en 1916 en Buenos Aires, se registra como el primer tango grabado por Carlos Gardel.

El caso aquí presentado comparte características con la música de salón en otras localidades y países como México y Chile, tal como se muestra en los estudios de Miranda (1998) y González & Rolle (2006). Como señala Miranda los bailes como la cracoviana, la polonesa, la escocesa hicieron parte de la moda del repertorio pianístico de la música de salón, aunque algunas de estas danzas causaron impacto en tiempo breve. Otras danzas como el vals, la mazurca, la polca, el chotís y la habanera conformaron parte importante del selecto repertorio de salón. De igual manera encontramos en Colombia, tal como menciona Duque (1998, 15), obras que se basaron en “miniaturas” formales entre las que se destacan el vals, la contradanza y la canción, y también las polcas y las mazurcas.

Citando de nuevo el caso mexicano, Miranda afirma que en algunas de las piezas el autor trabaja con una simple melodía en el registro medio que se entrelaza con un acompañamiento, que a pesar de sus limitaciones logra crear una textura particular. Las piezas de salón aparecen sin mayor dificultad técnica y permiten catalogarse como piezas denominadas *de salón*. Estas piezas fueron escritas en México en su mayoría por compositores de diferentes generaciones, entre quienes otros por Ernesto Elorduy y Juventino Rosas.<sup>8</sup> Es importante indicar que en el caso mexicano existieron casas editoras que permitieron la difusión de música de salón, a diferencia del caso colombiano que fue en menor escala y reducidas básicamente a las ciudades de Bogotá, Medellín y Bucaramanga. En Guadalajara de Buga no existieron casas editoriales.

---

<sup>8</sup> Rosas aparece en las transcripciones de la señorita Salcedo en Buga.

Una primera aproximación a los aires o ritmos encontrados en los empastados estudiados incluye aires o ritmos denominados “nacionales”, como son el pasillo y el bambuco, junto a obras en pequeño formato de tradición europea, en las que se encuentran, como ya se mencionó, polcas, mazurkas, valeses y marchas; además de obras de origen americano como el caso del foxtrot, propia de las tres primeras décadas del siglo XX y el tango argentino, que comienza su furor después de la segunda década del siglo XX.

Para este artículo sólo se hará referencia a dos aires escritos en compas de  $\frac{3}{4}$ , y que predominan en los empastados estudiados: el vals y el pasillo.

### *El vals*

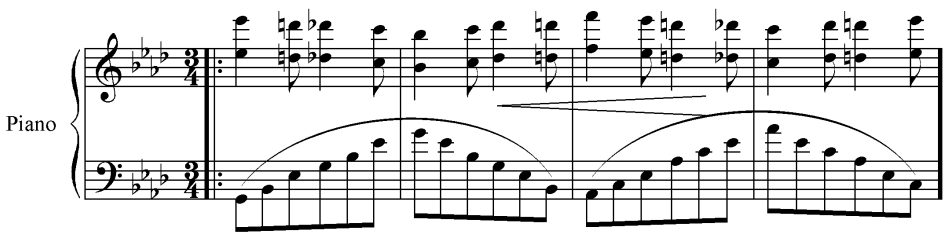
De acuerdo con la tradición establecida por el *waltz* vienés (en particular los de Strauss), los periodos melódicos son de dieciséis compases, en su composición se evidencia un mejor conocimiento de la forma y la estructura musical de la música de salón europea. Algunos presentan la estructura (AABBCC), en donde C presenta una modulación. Una característica de estos valeses es que se estructuran del siguiente modo:

|              |            |            |            |         |             |                         |
|--------------|------------|------------|------------|---------|-------------|-------------------------|
| Introducción | Vals No. 1 | Vals No. 2 | Vals. No 3 | ..... / | Vals. No. / | Coda(final)<br>Optativo |
|--------------|------------|------------|------------|---------|-------------|-------------------------|

El vals es completamente tonal y todos se encuentran precedidos por una introducción con número variable de compases.

### La escritura rítmica

Las secciones introductorias suelen aparecer arpegiadas con movimientos ascendentes y descendentes que abarcan un máximo de cuatro octavas. No exigen virtuosismo. Un ejemplo de las introducciones se muestra en el vals *Soñado país del amor*, en compás de 6/8, mientras que en otros vales no aparece la introducción como en el vals *Presentimiento* de Gonzalo Vidal, pieza de forma binaria simple con un total de 32 compases, que se puede mostrar del siguiente modo:



La típica figura de acompañamiento de vals puede ilustrarse en el tema *Amor y primavera* de Euteufel.

### "Amour et Printemps"



### *El pasillo*

El pasillo es un género musical hispanoamericano originario de los territorios de la antigua Gran Colombia. Gracias a su difusión adquirió en cada región una



completar el compás), en la última sección se alternan en la mano izquierda, las figuras descritas con negra-cuatro corcheas.

## **Un contraste**

Paralelo al estudio del empastado de Susana Cifuentes, como recurso principal para esta investigación, se consultaron dos empastados más correspondientes al mismo periodo y localizados en Buga. Los empastados fueron facilitados uno por la casa de la Cultura del Municipio y otro por Ena Victoria Escobar Vicaría, hija de la pianista Carmen Vicaría Pinzón, quien llegó al Valle del Cauca hacia finales de la década del 20 del siglo XX. En 1930 se establece en el municipio y funda la Academia de Música de Buga, en la cual se dedicó a la enseñanza del piano por más de tres décadas y a la conformación de un reconocido grupo de cámara.

En un análisis preliminar puede observarse una gran similitud entre las piezas encontradas en el empastado de Cifuentes y los otros dos empastados. El repertorio estaba integrado por fragmentos operísticos, piezas musicales adaptadas para piano solo y en algunos pocos casos para voz y piano. Referenciando a González Espinosa (2006, 94): “las composiciones románticas europeas (sonatas, conciertos, sinfonías, entre otros) de mayor envergadura y virtuosismo, están ausentes, hecho común con muchos otros países, los mediterráneos entre ellos”. El autor también afirma, que en el caso de Bogotá la música de los salones pudo subsistir gracias a las publicaciones periódicas de

algunos diarios capitalinos en donde “se incluía una partitura como separata lujosa, para ser coleccionada y encuadernada después”.

Existen desde luego diferencias fundamentales en los empastados. La primera es que mientras el empastado, objeto de esta investigación, incluye únicamente piezas manuscritas, si bien existían muchas de ellas ya publicadas, en los otros empastados se encuentra piezas manuscritas, piezas editadas en otros países y piezas de edición alcoholo-gráficas, producidas en su mayoría por los Hermanos Conti en Bogotá, sin identificación de editor e incluso sin identificación de autor. Sin embargo, el denominador común obedece a:

1. Piezas escritas originalmente para piano o transcritas para este instrumento.
2. Todas las obras responden a un nivel elemental y medio de dificultad para la interpretación pianística.
3. El repertorio es una miscelánea de ritmos, aires y formas. Estas abarcan valeses, los cuáles ocupan un importante lugar en cantidad, entre ellos aparecen compositores como E. Waldteufel, E. Becucci, R. Berger, de origen europeo, así como compositores colombianos que incursionaron durante el siglo XIX y el siglo XX, a la escritura de este aire como parte de ese “afán civilizador de la élite por semejarse cada vez más a la burguesía europea” (González 2006, 60). Entre ellos se destacan los valeses de Morales Pino, M. María Gómez, Samuel Uribe U, D. Chávez Pinzón, J. Quevedo Arvelo e incluso Gonzalo Vidal. Sin olvidar por

supuesto a Juventino Rosas, compositor mexicano muy reconocido en todo el continente.

Otro de los aires frecuentes que se identifica en los empastados es el pasillo. A diferencia del vals, el pasillo y el bambuco sufrieron una transformación en términos sociales luego 1860, cuando adquirieron un mejor estatus social, pasando de un baile popular campesino a una obra de mayor elaboración, entre otras por la formación musical de alguno de los compositores. Se incluyen además los aires europeos de pequeño formato como son la danza, la mazurka y la polka.

## **Conclusiones**

El análisis de las partituras empastadas permite concluir que el repertorio encontrado, muestra unas características de escritura con funciones muy definidas para la interpretación pianística. Por un lado se observa cómo los patrones rítmicos que identifican un determinado aire: vals, pasillo, polca, tango, entre otros, siempre aparecen de forma definida para ser tocados por la mano izquierda, mientras que la mano derecha dedica su quehacer al trabajo melódico.

La característica armónica fundamental del repertorio analizado está dada por un ambiente tonal. Las secuencias armónicas obedecen a las reglas de la armonía tonal, manteniendo un recorrido en el círculo de las quintas, con

modulaciones a los tonos vecinos o a sus relativos y en algunos pocos casos a los tonos directos.

En general se observa, que el uso del teclado, no sobrepasa las cuatro octavas, evidenciando poco desplazamiento tanto para la mano derecha como para la mano izquierda en el piano, y mostrando una escritura con un nivel de dificultad entre elemental y medio.

La alternancia del repertorio, que bien podría denominarse “miscelánea”, presenta al lado de un vals europeo, de compositor francés, un vals criollo de Gonzalo Vidal, y al mismo tiempo la reducción de un fragmento de ópera como *La Traviatta* al lado de pasillos cantados como los del ecuatoriano Paredes Herrera. La presencia de éste repertorio musical europeo ya había sido asimilado desde la segunda mitad del siglo XIX en la capital, como sinónimo de un grupo social: la clase alta capitalina, que había visto en la música de corte académico o culto, el espacio para seguir evidenciando una diferencia étnica y social. De manera que el piano es entonces un factor diferenciador respecto a la colectividad. Y esta situación se evidencia en los empastados analizados en Buga, para el periodo en estudio.

En general son piezas breves o con secciones que se repiten, cuyos títulos evocan sentimientos, elementos, lugares de la vida cotidiana, o sencillamente el nombre de la danza (polca-mazurka). Es el común denominador de una estética y particular para cierto nivel musical de la élite en las ciudades capitales, como Bogotá o Medellín.



## Bibliografía

Almario, Oscar. 1993. *La configuración moderna el Valle del Cauca. Colombia 1850–1940*. Cali: Caon Editores.

Casas F. M. V. 2006. *Los inicios de la grabación de la música colombiana*. Cali: Universidad del Valle.

Cobo Velasco, Alfonso. 1962. *Calendario biográfico y genealógico de Santiago de Cali, ligera genealogía de varios de sus hijos y benefactores, compilados de archivos notariales y parroquiales, libros, revistas y periódicos 1536-1961*. Cali: Imprenta Departamental.

Cortés P. Jaime. 2004. *La música nacional popular colombiana. En la colección mundo al día (1924-1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Cortés, Jaime y Bernal, Manuel. 1998. La bandola andina colombiana en las paradojas de la música popular y la identidad nacional. *Actas del IV congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html> (Recuperado el 29 de marzo, 2009).

Duque, Ellie Ann. 1995. *Notas al CD Luis A. Calvo*. Bogotá: Banco de la República.

Duque, Ellie Ann. 2004. Pedro Morales Pino. Obras para piano. En *Colección Música y Músicos de Colombia. Notas al CD*. Bogotá: Banco de la República.

Eder, Enrique. 1964. *1870-1949*. En *Manuelita una industria centenaria*. Espala: Plaza y Perry Editores.

Gómez Vignes, Mario. 1991. *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. Cali: Corporación para la cultura.

Gómez Vignes, Mario. 1999. La Música en el Valle del Cauca a lo largo y ancho del siglo XX. *Historia de la Cultura del Valle del Cauca-Siglo XX*. Cali: Proartes.

Gómez Vignes, Mario. 1995. *La música culta. Occidente (dominical)*. Cali: El País. Edición especial de la Universidad del Valle.

González Espinosa. 2006. *La construcción de una identidad colombiana a través del Bambuco en el siglo XIX*. Tesis doctoral en Musicología, Universidad de Barcelona.

González y Rolle. 2004. *Historia social de la música popular chilena, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Hincapié, Ricardo, et al. 2009. *El Teatro Municipal Ernesto Salcedo Ospina de Buga, una Historia poco ejemplar. Gobernación del Valle del Cauca*. Cali: Centro de Investigaciones CITSE.

Londoño Motta, Jaime E. 1994. La colonización de vertiente en el Valle del Cauca. Historia del Gran Cauca. En *Historia Regional del Suroccidente Colombiano, Gobernación del Valle*. Cali: Universidad del Valle.

Marulanda, Octavio. 1994a. *Un concierto que dura veinte años*. Vol. III. Ginebra (Valle): Funmúsica. Colección Nuestra música.

Marulanda, Octavio. 1994b. *Pedro Morales Pino: La gloria recobrada*. Vol. IV. Ginebra (Valle): Funmúsica. Colección Nuestra música.

Marulanda, Octavio. 1993. *Hernando Sinisterra, Huella y Memoria*. Vol. I. Ginebra (Valle): Funmúsica. Colección, Nuestra música.

Marulanda, Octavio. 1993. *Alvaro Romero Sánchez: Una Partitura Sin fin*. Vol. II. Ginebra (Valle): Funmúsica. Colección Nuestra música.

Marulanda, Octavio. 1988. La música del Valle del Cauca. En *Lecturas de Música Colombiana*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Mazuera, Lubín. 1957. *Orígenes históricos del bambuco y músicos vallecaucanos*. Cali: Talleres el Carmen.

Miranda, Ricardo. 1998. *A tocar señoritas. Una mirada al repertorio mexicano para piano durante el siglo XIX (México)*. Caracas: Congreso iberoamericano de musicología: la vida musical en los salones del siglo.

Motta, Nancy. 2004. Las dinámicas culturales y la identidad vallecaucana. *Ponencia presentada en la celebración de los 95 años del departamento del Valle del Cauca*. Patrocinada por la Gobernación del Valle en las ciudades de Cartago, Tulúa, Buga, Caicedonia, Palmira y Buenaventura.

Palacios, Marco y Frank Safford. 2002. *Colombia: fragmented land, divided society*. New York: Oxford University Press.

Perez Juliana. 2004. Génesis de los estudios sobre la música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico. *Fronteras de la Historia*, 9: 281-231, <http://www.icanh.gov.co/?idcategoria=1815#> (Recuperado el 29 de marzo, 2010).

Ramos, Gerardo. 2003. *Valle del Cauca: su historia, sus empresas y sus gentes*. Santiago de Cali: Cámara del Comercio y Centro de Estudios Históricos y Sociales. Libro Interactivo CD ROM.

Salcedo, Jorge Eliécer. 1994. El manejo del Espacio. Historia del gran Cauca. En *Historia Regional del Suroccidente Colombiano*, Fascículo 4. Cali: Gobernación del Valle, Universidad del Valle y periódico *Occidente*.

Smith, Anthony. 1977. *La Identidad Nacional*. Madrid: Trama Editorial.

Tascón, Tulio Enrique. 1938. *Historia de la Conquista de Buga*. Bogotá: Editorial Minerva.

Valencia Llano, Alonso. 1997. *Guadalajara de Buga. Su herencia Histórica y Cultural*. Cali: Universidad del Valle.

Valencia Llano, Alonso. 1996. *Historia del Gran Cauca: Historia Regional del Suroccidente Colombiano*. Cali: Universidad del Valle, Instituto de Estudios del Pacífico, Región.

Valencia Llano Alonso y Zuluaga Francisco. 1992. *Historia Regional del Valle del Cauca*. Cali: Universidad del Valle. Ediciones facultad de Humanidades.

Vayón, Pablo. 2010. *Notas al CD Música de salón. Claude Benigne Balbastare*. N.d.: Diverdi records.

## **Archivos consultados**

Archivo Histórico de Cali.

Archivo Histórico del Municipio de Cartago.

Archivo General de la Nación.

Biblioteca Luis Ángel Arango, colección de libros raros y manuscritos.

Casa de la Cultura del Municipio de Buga.

Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura. Biblioteca Nacional.

Colecciones Privadas: Familia Salcedo Salcedo, Familia Escobar Vicaría

## **Discografía**

Colombia Inolvidable. 2005. *Rut Marulanda. Tiple, Guitarra y piano*. Varios autores. Universal Música de Colombia.

Corazón Colombiano. 2009. *Piano, tiple y Guitarra. Interpretaciones varios autores*. Producción Ruth Marulanda. CD Systems.

Cuando el Río Suena. 1998. *Varios autores*. Conjunto Instrumental Río Cali.

Grandes Maestros. 2006. *Jaime Llano González y Ruth Marulanda*. Discos Orbe Ltda. Sonotec.

Morales Pino, Pedro. 2006. *Cuatro caminos*. Radio nacional de Colombia.

Morales Pino, Pedro. 2004. *Obras para piano. Interpreta Claudia Calderón*. Bogotá: Banco de la República. Serie Música y Músicos de Colombia.

Tanaka Marjorie y Mendoza Helvia. 2005. *Música para piano de compositores colombianos del siglo XX*. Varios autores. Universidad Nacional de Colombia.

Uribe, Blanca. 2008. *Obras para piano. Varios autores*. Bogotá: Banco de la República. Serie Música y Músicos de Colombia.

Varios intérpretes. Varios autores. 2003. *Revivamos nuestra música*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes.

## **Entrevistados**

Escobar Vicaría, Ena Victoria.

Hena Jaramillo, Antonio de Jesús.

Marulanda Salazar, Ruth.

Navarro Rafael.

Rengifo, Gustavo Adolfo.

Salcedo Salcedo, Josefina.

## **Periódicos**

*La Palestra*, Mompós, Febrero 17, 1883.