

Jaime Cortés
jcortesp@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

CORTÉS, JAIME, "Una lectura a la *Revista del Conservatorio* (1910-1911) en su centenario", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2011, No. 20, pp. 104-152.

RESUMEN

La Revista del Conservatorio comenzó a circular en noviembre de 1910, luego de la transformación de la Academia Nacional de Música en Conservatorio Nacional de Música en octubre del mismo año. Como publicación oficial del Conservatorio, expresó los objetivos de la institución musical más importante por entonces en Colombia. En este artículo, el autor analiza los contenidos de la publicación, rastrea sus fuentes intelectuales, documenta parte de su circulación y comunidad de lectores y avanza en determinar su papel en el medio musical local.

PALABRAS CLAVE

Revistas musicales, Conservatorio Nacional de Música, Colombia, siglo XX.

TITLE

A Reading of Revista del Conservatorio (1910-1911) in its Centennial

ABSTRACT

The *Revista del Conservatorio* began circulating in November 1910, following the transformation of the Academia Nacional de Música (National Academy of Music) into Conservatorio Nacional de Música (National Conservatory of Music) in October of that year. As its official publication, the Revista reflected the goals of the most important musical institution of that moment in Colombia. In this paper, the author analyzes the contents of the publication, traces its intellectual sources, partially documents its circulation and readers' community, and advances toward determining its role in the local musical circles.

KEY WORDS

Music periodicals, National Conservatory of Music, Colombia, 20th century.

Afiliación institucional

Profesor Asistente,
Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional de Colombia,
Bogotá

Historiador con títulos de pregrado y posgrado de la Universidad Nacional de Colombia. Recibió una formación interdisciplinar que ha enfocado a la investigación musical. Sus actividades de docencia, sus proyectos de investigación y sus publicaciones se centran en historia de la música en Colombia y América Latina de los siglos XIX y XX. Actualmente realiza la investigación para su tesis doctoral sobre música en los tempranos medios masivos de difusión a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX colombiano.

Recibido febrero 17 de 2011
Aceptado mayo 20 de 2011

Una lectura a la *Revista del Conservatorio* (1910-1911) en su centenario

Jaime Cortés

Introducción¹

A las efemérides desencadenadas por los bicentenarios de las Independencias latinoamericanas se suma otra, mucho menos estridente pero no por ello menos significativa para el medio musical colombiano: el centenario del Conservatorio de Música que hoy hace parte de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia en su sede de Bogotá. Esta es una ocasión que despierta reflexiones, balances y comparaciones ante el evidente logro de alcanzar una centuria, aunque también tiende a pasar inadvertida por el escepticismo de quienes evitan reconocer algo de sí mismos en un borroso espejo a cien años de distancia. Contagiados por la imprescindible mirada al pasado que parece imponer todo centenario, nos concentraremos aquí en exponer una lectura de la *Revista del Conservatorio* (en adelante, RC), publicación que salió a la luz en diciembre de 1910, poco después de la creación del Conservatorio, y que permaneció en circulación hasta noviembre de 1911.

La RC constituye un testimonio puntual pero de gran riqueza para comprender las ideas que dieron fundamento ideológico y musical a la consolidación de una de las instituciones más sobresalientes en la vida musical del país en las primeras décadas del siglo XX. Como pretendo mostrar, en sus páginas se expusieron, tal vez con una intensidad y una frecuencia que nunca antes se habían visto en Colombia, las nociones de lo que hoy se suele identificar

¹ Agradezco a Egberto Bermúdez sus comentarios y aportes a este escrito, así como haberme permitido consultar su texto, aún sin publicar, sobre el compositor Santos Cifuentes.

con un modelo canónico puesto de manifiesto bajo las nociones de *obras maestras* y *grandes compositores*, aunque a inicios del siglo XX este solía presentarse con designaciones como “arte musical”, “buen arte”, “arte serio”, “música seria” y “buena música de todos los tiempos”. En su conjunto, los contenidos de la RC pueden comprenderse como glosas recurrentes que conducen circularmente a dichas nociones, fundamentadas en la práctica del concierto público y la enseñanza musical, es decir, en el ejercicio de recreación que implica la interpretación musical de unas obras singulares que a su vez configuran la noción de *repertorio*.

Trabajos anteriores han utilizado la RC como fuente pero no han abordado un estudio sistemático y detallado de la publicación². Por esta razón, nuestro propósito es describir parte de sus contenidos, identificar sus fuentes intelectuales y señalar sus relaciones e implicaciones con el medio musical local, lo que finalmente permite comprender tanto su naturaleza como las razones de su existencia y de su corta vida. Dadas las características del tema, la perspectiva de este trabajo favorece lo coyuntural, sin que ello lleve a la conclusión de que se trató de un evento aislado de procesos de mayor alcance que, en todo caso, se mencionan aquí someramente.

La documentación a que hemos tenido acceso merece un comentario. Los diez números de la RC ocupan alrededor de cien folios, incluyendo las portadas, las contraportadas y los programas de los conciertos. Hasta hace algunos años era posible consultar las dos únicas colecciones completas conocidas y de acceso público, una depositada en la Biblioteca del Conservatorio de Música, en la Universidad Nacional de Colombia, y la otra en la Biblioteca Nacional de Colombia. Al momento de concluir este escrito, el empastado perteneciente a biblioteca del Conservatorio de Música permanece extraviado. Una vieja fotocopia de los ejemplares perdidos sirvió de base para este estudio, así como otra, por desgracia incompleta, depositada en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional. Así las cosas, la única colección de originales hoy disponible se encuentra en el Fondo Antiguo de la Biblioteca Nacional y actualmente está digitalizada y en internet gracias a la intervención de los funcionarios de la institución³. Tuvimos, además acceso, a algunas fuentes bibliográficas de la época en la biblioteca del Conservatorio, pero otras, que deberían encontrarse allí,

² Entre estos trabajos se pueden mencionar los siguientes: José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, 3a. ed., Bogotá: ABC, 1963; Andrés Pardo Tovar, *La cultura musical en Colombia*, vol. 6, en *Historia extensa de Colombia*, t. 20, Bogotá: Lerner, 1966; María Victoria Rodríguez de García y Jesús Duarte Agudelo, “Contribución a la sociología de la cultura musical en Colombia” (tesis de pregrado en Sociología), Universidad Nacional de Colombia, 1985; Jaime Cortés, “Hacia la institucionalización de la enseñanza musical en Colombia: la Academia Nacional de Música en Bogotá (1882-1910)” (tesis de pregrado en Historia), Universidad Nacional de Colombia, 1998; Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque, *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*, Bogotá: Fundación De Música, 2000, y Jesús Duarte y Jaime Neira, “Guillermo Uribe Holguín: el visionario pedagogo”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 37, núm. 53, 2000: 34-55.

³ La publicación completa está disponible en <www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_usuario/herografico/revistadelconservatorio_indice.pdf>. Agradezco a los funcionarios de la Biblioteca

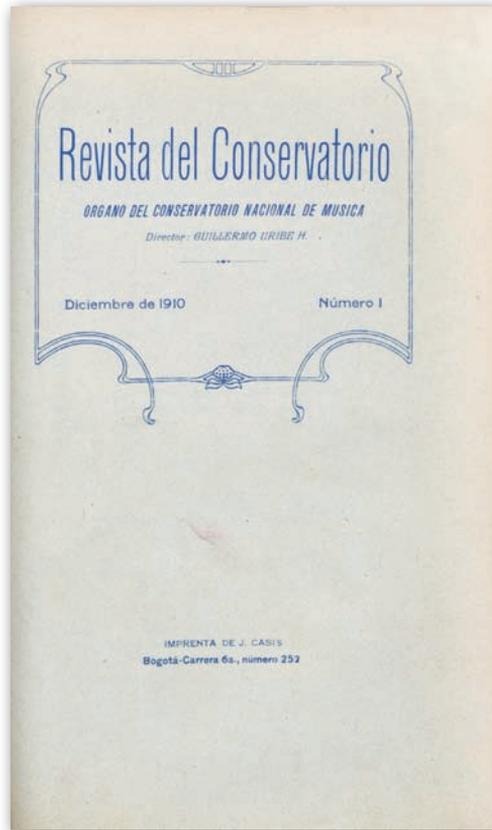


FIGURA 1. Portada, *RC*, No. 1, 1910.
Biblioteca Nacional de Colombia, Fondo Antiguo.

también están extraviadas o en proceso de conservación y catalogación, debido al reciente traslado de dicha biblioteca —antes ubicada en el edificio del Conservatorio— a un nuevo espacio en la Biblioteca Central de la Universidad Nacional. Los vacíos se pudieron llenar parcialmente gracias a las digitalizaciones disponibles en Internet. Algunos documentos que reposan en el Archivo Histórico de la Universidad Nacional nos ayudaron a establecer datos adicionales referentes a la circulación de la publicación. Esto nos lleva, una vez más, a llamar la atención sobre la fragilidad de la documentación musical en nuestro medio.

En las líneas que siguen abordaremos varios puntos: la coyuntura de creación del Conservatorio y de la *RC* —de que haremos una breve pero necesaria mención—, algunos

Nacional que atendieron la sugerencia de digitalización de la *RC*, en especial a Jaime Quevedo, del Centro de Documentación Musical; a Sandra Angulo, que coordina el Grupo de Conservación, y a Daniela Fernández, que hace parte de dicho grupo.

antecedentes editoriales de la RC en el contexto de las publicaciones periódicas musicales, el engranaje a que se vincularon el director de la publicación y sus colaboradores a partir de unas fuentes intelectuales particulares, los temas que hemos considerado más destacados y que se trataron a lo largo de los diez números publicados y, finalmente, la circulación de la RC, a partir de sus finanzas y a través de los datos disponibles sobre la venta de suscripciones y la contratación de la pauta comercial.

Una nueva institución, una nueva revista

La creación de la RC se dio en un contexto poscoyuntural, es decir cuando ya se había tomado la decisión de transformar la Academia Nacional de Música en Conservatorio Nacional de Música. Para comprender los contenidos de la nueva publicación, tanto por lo que selectivamente se incluye en sus páginas como por lo que se excluye, es ineludible volver brevemente sobre los vericuetos de la competencia por el dominio de la institucionalidad musical a inicios del siglo pasado.

La Academia se había fundado en 1882 y había sido subvencionada, en parte, por Jorge Wilson Price (1853-1953), un músico aficionado, comerciante y descendiente de Henry Price (1819-1863), uno de los principales artífices de la extinta Sociedad Filarmónica (1846-1857)⁴. La institución sobrevivió con apoyo estatal por dieciocho años, hasta el estallido de la guerra de los Mil Días en 1899. Tras varios intentos de reiniciar labores, pero visiblemente desgastado por el conflicto bélico y en malas relaciones con el nuevo gobierno, Price finalmente se marginó del proceso. La Academia reabrió sus puertas solamente en 1905, durante el gobierno del general Rafael Reyes (1849-1921), pero esta vez bajo la dirección del pianista samario Honorio Alarcón (1859-1920), quien finalmente dejó el cargo en manos de Andrés Martínez Montoya (1869-1933). Esto marcó una segunda etapa del plantel, con una visión más especializada y enfocada en formar músicos profesionales más que aficionados.

Entre 1909 y 1910, la Academia atravesó uno de los momentos más difíciles en medio de una conflictiva situación política. Concluido el régimen de Reyes, a mediados de 1909 fue nombrado designado a la presidencia Carlos Holguín (1848-1928), y luego asumió la presidencia el general Ramón González Valencia (1851-1928), incitado por uno de sus partidarios, el conservador y muy pronto candidato presidencial José Vicente Concha (1867-1929). El ajedrez político favoreció a quienes dominaron la primera etapa de la Academia, es decir, a Price y a Santos Cifuentes (1870-1932), su antiguo alumno y ahora prominente compositor y fiel colaborador. Cifuentes era cercano tanto a González como a Concha, lo que rápidamente se evidenció en el nuevo nombramiento de Price como director⁵.

⁴ Sobre la Sociedad Filarmónica véase Ellie Anne Duque, "La vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX: la Sociedad Filarmónica", *Gaceta*, 37, 1996: 42-55.

⁵ Egberto Bermúdez, *Santos Cifuentes (1870-1932): vida y obra*, 2011 (en prensa).

Price retomó su antiguo derrotero y dejó de lado los que para muchos eran logros evidentes en el campo musical. Esta decisión generó un creciente malestar y una polarización del medio musical. Las opiniones encontradas inundaron las conversaciones informales, cuyos testimonios parciales quedaron fijados en una documentación aún no consultada en profundidad. Sobrevino una oleada de renunciadas de profesores y pronto se desató una abierta confrontación pública. El punto máximo de las tensiones llegó a mediados de 1910, cuando se desencadenó un debate entre Cifuentes y Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), este último recién llegado de realizar estudios musicales en la Schola Cantorum de París, becado por el gobierno colombiano y miembro de una familia de élite estrechamente ligada al poder político⁶. Una vez más, el resultado del debate musical iba de la mano con el desenlace del debate político. En la coyuntura de la elección presidencial, en la Asamblea Constituyente se enfrentaron como candidatos José Vicente Concha y el empresario antioqueño Carlos E. Restrepo (1867-1937), respaldado por la convergencia bipartidista de la Unión Republicana. En la contienda ganó Restrepo, quien solo tardó un par de meses en nombrar a Uribe Holguín como director de la Academia, y este, a su vez, propuso de inmediato la creación del Conservatorio Nacional de Música, como en efecto sucedió, por decreto, el 19 de octubre del mismo año, lo que inició una serie de reformas que marcaron el comienzo de una tercera etapa de la institución, que se extendió hasta 1935.

Fue justamente en este escenario de ganadores y vencidos donde se consolidó el Conservatorio y surgió la RC. En las páginas de la naciente publicación se hizo pública la exposición del nuevo proyecto educativo. Circuló con el subtítulo “Órgano del Conservatorio Nacional de Música”, gesto redundante pero a la vez enfático que anunciaba la existencia de un renovado plantel educativo, con su correspondiente publicación oficial.

Una revista musical

Uribe Holguín estaba familiarizado con el espectro de publicaciones periódicas del ámbito francés. Durante su estadía en París, entre 1907 y 1910, participó con varios artículos en el *Mercure de France*, *Le Courier Musical* y *L'Occident*, en el marco de los debates musicales de inicios de siglo que enfrentaron a varios entes y diversas posiciones estéticas de la institucionalidad musical francesa⁷. A esta experiencia se añade su paso por la Schola Cantorum. De allí que la estructura de la RC fuera una adaptación, con algunas modifica-

⁶ Sobre el compositor y su obra véanse Ellie Anne Duque, *Guillermo Uribe Holguín y sus “300 trozos en el sentimiento popular”*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1980, y *Guillermo Uribe Holguín*, Bogotá: Escala-IIE, 1986, y Martha Enna Rodríguez Melo, *Sinfonía del Terruño de Guillermo Uribe Holguín. La obra y sus contextos*, Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia, CESO, Ediciones Uniandes, 2009.

⁷ Guillermo Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano*, Bogotá: Voluntad, 1941, pp. 66-67.

ciones necesarias, de *La Tribune de Saint Gervais*, mezclada con algo de *Les Tablettes de la Schola*, las dos publicaciones oficiales de dicha institución.

Naturalmente, Uribe Holguín tenía claro que una publicación restringida a un círculo de músicos o de conocedores no tenía cabida en el medio colombiano, pero no renunció a la idea de una publicación musical. Sin embargo, esa publicación tenía una característica particular: debía ser primordialmente una publicación periódica musical y probablemente, como sucedía con *La Tribune de Saint Gervais*, editaría partituras musicales como separatas o suplementos. A la postre, la RC terminó por privilegiar la edición de textos y no de partituras.

Como les había sucedido a muchas otras publicaciones periódicas colombianas hasta entonces, la RC sobrevivió poco: al cabo de once meses, entre diciembre de 1910 y noviembre de 1911, solo diez números vieron la luz pública. La periodicidad mensual se respetó en el calendario académico —no circuló en enero— pero se rompió en el último número al reunir en una sola entrega los meses de octubre y noviembre. Tuvo un promedio de dieciséis páginas por entrega, con unas dimensiones de 22,4 cm x 15 cm y un diseño extremadamente sobrio a cargo de la Imprenta de Juan Casis, una de las más activas y prestigiosas en la época. Solo incluía algunas viñetas y las consabidas ilustraciones para los anuncios comerciales, pero no contenía ningún fotograbado, ilustración musical o partitura. Uribe Holguín siguió el modelo sencillo, austero y escueto que conocía para una publicación al servicio de una institución de enseñanza.

Por su filiación institucional, el antecedente directo de la RC es el *Anuario de la Academia Nacional de Música*, editado diligentemente por Jorge Price entre 1888 y 1899. Aunque se circunscribió al formato de un informe de actividades más que al de una publicación de contenido propiamente musical, el *Anuario* demostró la necesidad de institucionalizar y formalizar los procesos de enseñanza musical. No era una publicación de interés para el público general sino la demostración social de una buena gestión directiva. Por eso prevalecen en sus páginas reseñas de actos oficiales, listas de profesoras y profesores, calificaciones, discursos, disposiciones reglamentarias, programas de conciertos y una que otra nota sobre una donación, algún acto extraordinario, un obituario o una opinión del director sobre cierto asunto puntual. En otras palabras, albergaba información sobre todo administrativa, habitualmente remitida para su difusión en publicaciones oficiales como la *Revista de Instrucción Pública de Colombia*, lo que reducía notablemente su interés cultural y su horizonte de lectores.

En términos editoriales, los antecedentes más cercanos de la RC fueron la *Lira Antioqueña*, editada en 1886, y la *Revista Musical*, editada entre 1900 y 1901, ambas publicadas en Medellín, y *La Armonía. Periódico musical, crítico y noticioso*, editado en 1882 en Neiva⁸. La *Revista Musical* merece aquí un comentario detenido al decantar lo que había ocurrido

⁸ Véase Juan Fernando Velásquez, “Los rostros de Euterpe: la práctica musical en Medellín vista por medio del análisis de periódicos y revistas (1886-1903)” (tesis de maestría en Música, línea de investigación en Musicología Histórica), Medellín: Universidad EAFIT, 2011.

en el siglo XIX. Fechada en 1900 y 1901, salió a la luz en Medellín bajo la dirección del compositor Gonzalo Vidal (1863-1946), caucano de nacimiento pero residente casi toda su vida en Antioquia⁹. Se ofrecía como “periódico de música y literatura”, con dos secciones claramente diferenciadas: una revista únicamente con textos e ilustraciones, impresa en papel periódico, y un suplemento o “parte musical”, como la denominó el editor, que circulaba con una serie de partituras impresas en papel de mejor calidad. Al igual que en *La Armonía* y la *Lira Antioqueña*, la *Revista Musical* realizó una separación clara y satisfactoria entre una publicación periódica musical, dedicada a la edición de textos sobre música —aunque muchos de corte literario—, y una publicación musical periódica dedicada a la edición de partituras.

El subtítulo *Periódico de música y literatura* surgió como una aclaración que no solamente respondía al vínculo de Vidal con los círculos literarios sino que también puede entenderse, en términos generales, como la aspiración creciente del músico de oficio a entrar en el terreno del hombre de letras. Este gesto obedecía a la búsqueda del dominio de las estrategias discursivas desplegadas por los literatos, para conquistar una legitimidad social que, al estar en manos del músico, lo desprendía potencialmente de su arrinconamiento y de la marginalidad asociada a la práctica musical. Con ello se dejaba la tradición de circunscribir la música al estatus de los artesanos y al mundo de las artes y los oficios, para retomar la tradición de la música como objeto de reflexión en el campo de las artes liberales. Era un acto reivindicatorio enlazado al surgimiento en el país de escuelas y academias de música en donde se realizaba un trabajo de enseñanza práctica y teórica de la música, aunque pocos llegaban a un nivel avanzado en el terreno teórico y menos aún incursionaban en la reflexión teórica, analítica, crítica e histórica.

La *Revista Musical* también incluyó un elemento renovador: fotografías de famosos compositores europeos —Saint-Saëns, Massenet, Gounod, Verdi, Liszt, Berlioz, Beethoven, etc.— mediante el uso del fotograbado, técnica muy llamativa en esa época y que había introducido dos años antes Pedro Carlos Manrique en la bien conocida *Revista Ilustrada*¹⁰. En la selección de textos se hizo énfasis en todo lo relacionado con la música a través de poesías, extractos de discursos y semblanzas biográficas, entre otros tipos de texto. Claramente siguió la tradición del siglo XIX de enfocarse no en el público especializado —muy reducido en el momento— sino en la figura del músico aficionado, que tanto peso tenía en la cultura musical antes de la entrada definitiva de los medios masivos de difusión en el siglo XX.

Aunque fragmentario, el panorama de las publicaciones musicales cuyo inicio se dio a mediados del siglo XIX anunciaba el lento pero definitivo ingreso de la música al mundo cultural de los impresos y, a la vez, reflejaba la expansión de la cultura musical letrada. De

⁹ Véase Ellie Anne Duque, “Gonzalo Vidal” (notas al disco compacto), en *Fin de siècle. Gonzalo Vidal*, Bogotá: Fundación De Música, 2000, DM-MA-HCOLOO3-CD00.

¹⁰ Gabriel Giraldo Jaramillo, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*, 2a. ed., Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980, p. 308.

este panorama también hacían parte los textos especializados editados ocasionalmente en el país, unos como pequeños libros de iniciación a la teoría musical y otros como métodos para aprender a tocar instrumentos¹¹. En su conjunto, dan como resultado un abanico de medio siglo de diversos tipos de publicaciones que, aunque fugaces y relativamente aisladas cronológicamente, constituyeron objetos culturales emanados de prácticas musicales locales. No podía ser de otra forma en un país donde una de las hazañas en el campo editorial era mantener una publicación periódica por más de un año, con casos realmente excepcionales de grandes diarios que sobrepasaron la década¹². La edición y circulación permanente de un periódico o revista vendría solamente con el siglo xx, bajo la concepción y las posibilidades comerciales e industriales de una empresa editorial y con diarios como *El Tiempo* —fundado en 1911, justamente el año en que circuló la mayor parte de los números de la RC—, con publicaciones que contenían partituras y textos sobre música, como *Mundo al día* —en circulación entre 1924 y 1938—, y con revistas de mayor continuidad, como *Cromos*, que se ha editado desde 1916, aunque con diversos cambios de criterio editorial en diversas épocas¹³. En el campo musical, una publicación periódica especializada nunca tuvo la misma suerte.

Así las cosas, una publicación periódica musical en sentido estricto, concentrada en la reflexión —en la acepción más amplia del término— sobre aspectos musicales y desprendida deliberadamente del campo literario, solo vendría a tomar cuerpo con la RC. Su aspiración era publicar mensualmente textos supeditados a la actividad y los horizontes del Conservatorio, pero de interés para el público general deseoso de participar en las actividades de la nueva institución.

No era un proyecto menor, y de eso estaba plenamente consciente el director de la publicación. La RC aspiraba a la legitimidad conquistada por otras publicaciones periódicas en campos específicos del conocimiento, que convocaban a una comunidad singular en torno a entidades estatales o reconocidas oficialmente. A manera de ejemplo se pueden mencionar, por un lado, algunas que circularon por la misma época en Bogotá y que apuntaban simultáneamente a la difusión del conocimiento y a la eventual consolidación de una comunidad de especialistas, como el *Boletín de Historia y Antigüedades* y el *Boletín Bibliográfico*, y, por

¹¹ Un estudio de las primeras partituras litografiadas en el país es Ellie Anne Duque, *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*, Bogotá: Fundación De Música, 1998. Una bibliografía completa de los textos de teoría musical y los métodos para tocar instrumentos es Pardo Tovar, *La cultura musical en Colombia*, 6, pp. 173-205.

¹² Sobre este tema consúltense Óscar Duque Torres, “Periódicos y revistas: la cultura y los medios”, en *Gran enciclopedia de Colombia*, vol. 5, Bogotá: Círculo de Lectores, 1994, pp. 188-192; Antonio Cacia Prada, *Historia del periodismo colombiano*, Bogotá: Sua, 1983. Una visión ligera pero panorámica se ofrece en Enrique Santos Molano, “Treinta y seis mil quinientos días de prensa escrita”, *Credencial Historia*, núm. 178, 2004, en <www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/octubre2004/prensa.htm> (consultado: 1 de enero de 2011).

¹³ Jaime Cortés, *La música nacional y popular colombiana en La Colección Mundo al Día (1924-1938)*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Unibiblos, 2004.

otro, publicaciones dirigidas a un lector más especializado, como la *Revista Jurídica*, la revista de *Medicina y Cirugía*, la *Revista Nacional de Agricultura de Bogotá* (*Órgano de la sociedad de agricultores de Colombia*) o el *Boletín de Ciencias Naturales del Instituto de la Salle*¹⁴. Independientemente de las características de la comunidad de lectores que buscaban formar, pero que en muchos casos no estaba constituida, todas eran “órganos” de instituciones establecidas, con estatutos que regulaban su funcionamiento y pretendían garantizar su perdurabilidad. Muchas de ellas hicieron parte del proceso de diferenciación y profesionalización que ahora retomaba el Conservatorio en el terreno que le correspondía.

En este contexto, la RC no tenía competidora. Se distanció de publicaciones predecesoras y contemporáneas que consideraban lo musical y que generalmente se presentaban como de literatura o literatura y variedades, y que hoy clasificaríamos como revistas culturales. Entre las publicadas en 1910 se pueden mencionar *La Ilustración*, con comentarios musicales; *El Artista*, con un par de semblanzas biográficas de músicos colombianos —Julio Quevedo Arvelo y Santos Cifuentes—, y *Colombia Artística*, con edición ocasional de partituras musicales que complementaban el trabajo gráfico de ilustraciones y fotografías.

La novedad del criterio editorial de la RC queda elocuentemente comprobada al revisar las expectativas de los lectores y los posibles suscriptores. En Medellín, Gonzalo Vidal se apresuró a elogiar la RC y creyó conveniente anexar a su solicitud de “suscripción permanente” unas cuantas partituras de “bagatelas o pensamientos musicales” con la esperanza de verlas cuidadosamente editadas¹⁵. Si esto sucedía con un músico de oficio o profesional, ¿qué se podía esperar del músico aficionado, alimentado con partituras que interpretar en el ámbito doméstico? En efecto, la nueva publicación desconcertó a no pocos posibles suscriptores. El reconocido músico santandereano Alejandro Villalobos (1875-1938)¹⁶ vio frustradas sus esperanzas como agente de la RC al confesar que había tenido que aceptar la cancelación de 50 de las 85 suscripciones solicitadas antes en Bucaramanga, ante la decepción de varios interesados que esperaban encontrar partituras de piezas para piano para interpretarlas en casa¹⁷. Era una realidad que enfrentaba la prevaleciente cultura musical de sectores letrados de la población, ávidos de repertorio de salón, ahora de cara a la creación del Conservatorio como un plantel que se trazaba el objetivo central de graduar músicos.

¹⁴ Un listado anual y panorámico de publicaciones periódicas en Colombia y, en particular, en el Distrito Capital se encuentra en las entregas del *Diario Oficial*, del 7, el 18, el 26 de marzo y el 31 de marzo de 1910 (núms. 13934, 13935, 13945, 18950 y 13954, respectivamente).

¹⁵ Carta de Gonzalo Vidal a Guillermo Uribe Holguín (Medellín, 17 de noviembre de 1910), Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia, Conservatorio de Música (en adelante, AHUN-CM), caja 6, carpeta 13, fol. 27.

¹⁶ Julio Valdivieso Torres, *Visión histórica de la música en los dos Santanderes. Compositores e intérpretes*, Bucaramanga: (Sic), 2005, pp. 212-213.

¹⁷ Carta de Alejandro Villalobos a Guillermo Uribe Holguín (Bucaramanga, 5 de septiembre de 1911), AHUN-CM, caja 6, carpeta 13, fol. 14.

El director, sus colaboradores y sus fuentes intelectuales

En la RC no aparecen créditos de un equipo editorial, un consejo de redacción o una lista de colaboradores. Solamente figura Uribe Holguín como director. A todas luces, la administración, la orientación de la edición, la selección y la elaboración de la mayoría de los textos fueron un trabajo muy solitario. Se garantizó así la claridad y la homogeneidad del proyecto editorial pero, a la vez, se aseguró su fracaso al no ser expresión de un trabajo realmente colectivo.

Algunos músicos, partidarios de Uribe Holguín en el mencionado enfrentamiento con Jorge Price y Santos Cifuentes, hicieron aportes importantes a la RC. Andrés Martínez Montoya, amigo cercano del director, entregó un artículo sobre repertorio religioso y realizó una traducción. Fue alumno sobresaliente y luego profesor de la Academia en su primera etapa, reemplazó en la dirección a Honorio Alarcón en la segunda etapa y luego, en el Conservatorio, continuó su carrera como profesor de piano, materias teóricas y ocasionalmente de órgano, además de ser organista de la Catedral de Bogotá, director de la Banda Nacional de Bogotá y director encargado del Conservatorio en 1919 ante una breve ausencia de Uribe Holguín¹⁸. El pianista Ismael Bolívar y el violinista José María Prado, ambos miembros de la planta docente del recién creado Conservatorio, también hicieron algunos aportes, el primero con una traducción y el segundo con un artículo sobre interpretación musical. Bolívar figura como estudiante de piano en la Academia entre 1893 y 1896. Infortunadamente, no tenemos más datos de estos músicos.

Otros colaboradores no han sido identificados. Damos por sentado que el seudónimo *Amusetto* lo usó Uribe Holguín. Con las iniciales V. R. se firmaron una traducción y algunos de los artículos más interesantes, dada la preocupación por avanzar en reflexiones propias desde el contexto local. Al parecer, por varios comentarios lanzados en sus escritos, se trataba de una mujer. Dos traducciones se publicaron bajo las iniciales J. H. T. y B. de S.; pero, hasta donde sabemos, estas no corresponden a ninguno de los profesores del Conservatorio, lo que nos lleva a pensar en posibles aportes externos. En resumen, la RC contó solamente con seis colaboradores esporádicos que aportaron artículos originales o traducciones: Andrés Martínez Montoya, José María Prado, Ismael Bolívar, V. R., B. de S. y J. H. T.

Al tener pocos artículos originales se impuso la necesidad de llenar el vacío con textos que revelan una parte del material bibliográfico que se tenía a la mano. En aras de la claridad, comentaremos aquí someramente los autores y las fuentes de donde se extrajeron textos para la RC de acuerdo con las secciones en que se incluyeron las traducciones: artículos completos, las secciones de breves citas, tituladas “Los músicos juzgados por Ricardo Wagner” e “Ideas y conceptos que es bueno conocer”, y finalmente la sección de “Publicaciones recibidas”, dedicada a reseñar novedades bibliográficas.

¹⁸ Jorge Price, “Datos sobre la historia de la música en Colombia”, *Boletín de Historia y Antigüedades*, xxii, 254-55, (1935), pp. 634-35.

Entre los autores de los artículos completos traducidos para la RC encontramos al compositor y crítico Gaston Carraud (1864-1920) y al crítico Pierre Lalo (1866-1943), muy activos en las revistas musicales y los periódicos franceses más influyentes de la época, como *Le Temps*, *Courrier Musical*, *La Liberté* y *Revue Bleue*. De Blanche Selva (1884-1942), pianista, famosa pedagoga y profesora de la Schola Cantorum, se tradujo el texto de una de sus famosas charlas y un artículo, que sirvieron de base para algunas de sus publicaciones posteriores¹⁹. No solamente hubo un nexo casual entre Selva y Uribe Holguín en el espacio de la Schola Cantorum sino una relación directa, ya que la pianista francesa fue profesora de Lucía Gutiérrez Samper, esposa del compositor²⁰.

El artículo “La trompeta”, de René Delange, es apenas un trozo que contrasta con su verdadero fuerte en música rusa como coautor de los textos que sobre el tema redactó con Henry Malherbe para la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, obra de referencia inevitable en el medio colombiano en las primeras décadas del siglo XX²¹. Un corto escrito de Jean Pierre Rambosson (1827-1886) ilustró a los lectores sobre el interés de este autor en la difusión de temas de diversas áreas del conocimiento, entre ellos el origen de la música y los instrumentos musicales, con su libro *Les Harmonies du son et l'histoire des instruments de musique*, que continuaba circulando a comienzos del siglo XX²². En un intento de la RC por llamar la atención con escritos no circunscritos estrictamente a la literatura musical se tradujo el artículo “La música en los hospitales”, de Félix Jayle, ginecólogo, editor de la revista *La Presse Médicale* e influyente miembro de la institucionalidad médica francesa²³.

La sección “Los músicos juzgados por Ricardo Wagner” se elaboró con base en algunos de los volúmenes, ya disponibles en 1910, de *Oeuvres en prose de Richard Wagner*, publicados bajo la dirección de Jacques-Gabriel Prod'homme (1871-1956) en una monumental traducción que culminó en los años veinte²⁴. Esta sección pronto fue complementada y sustituida finalmente por “Ideas y conceptos que es bueno conocer”, otro *collage* de citas muy diversas de los bien conocidos compositores Robert Schumann (1810-1856), Richard Strauss (1864-1949) y, por supuesto, Vincent d'Indy (1851-1931), maestro y modelo por excelencia para Uribe Holguín, como director y forjador de la Schola Cantorum. En esta

¹⁹ Una bibliografía bastante completa se encuentra en “Blanche Selva (Site officiel)”: <blanche-selva.com> (consultado: 23/05/ 2011).

²⁰ Sobre la formación de Lucía Gutiérrez véase Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano*, pp. 59-62.

²¹ Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie (eds.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. 5, París: Librairie Delagrave, 1922.

²² Jean Pierre Rambosson, *Les harmonies du son et l'histoire des instruments de musique*, Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1878.

²³ “The History of the French Medical Association”, *The British Medical Journal*, 1, (1936), p. 431.

²⁴ J. G. Prod'homme et al. (trads.), *Oeuvres en prose de Richard Wagner*, 13 vols., Paris: Delagrave, 1907.

sección se tomaron apartes de la reedición que Michel-Dimitri Calvocoressi (1877-1944) realizó en 1909 del famoso y ya clásico libro de Wilhelm von Lenz (1809-1883) sobre Beethoven, en que se daba relieve al polémico esquema tripartito de periodización de la obra del compositor²⁵. También hay un par de trozos extraídos de *L'art du piano*, de Schumann, traducido al francés por Franz Liszt²⁶.

A estos se suma una lista de autores cuyos escritos no se identifican en la RC. En varias ocasiones se tomaron prestadas palabras de los historiadores y críticos Romain Rolland (1866-1944) y Paul Landormy (1869-1943), quienes trabajaron conjuntamente en la École des Hautes Études, en el área de Historia de la Música, a inicios del siglo XX. A este mismo círculo pertenecía Louis Laloy (1874-1944), quien realizó estudios en la Schola Cantorum y era reconocido por sus trabajos sobre Debussy y Rameau y sobre música china, estos dos últimos disponibles desde 1911 para su consulta en la Biblioteca del Conservatorio²⁷. Parte de los estudios sobre historia y estética musical de Lionel de La Laurencie (1861-1933) dieron a conocer en Colombia a este autor, fundador en 1917 de la Sociedad Francesa de Musicología y sucesor de Albert Lavignac (1846-1916) en la edición de la ya mencionada *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*.

No sobra recordar que, en varias ocasiones, Laloy, Carraud, Landormy, Lalo y, en menor medida, La Laurencie fueron defensores de la Schola Cantorum y de sus ideales estéticos, afianzados en el sinfonismo cultivado por D'Indy, valores contrapuestos, por un lado, a los ideales estéticos y pedagógicos representados en el Conservatorio de París y, por otro, al lenguaje innovador de varias obras de compositores como Claude Debussy y Maurice Ravel²⁸. Uribe Holguín llegó a participar en estas polémicas con algunos artículos, justamente en momentos críticos en que se ponía en tela de juicio el reconocimiento público y oficial de ciertos compositores y obras²⁹.

La música y el pensamiento wagnerianos, heredados por César Franck y medulares para D'Indy y la Schola Cantorum fueron seguidos en la sección “Los músicos juzgados por Ricardo Wagner” y en las citas de otros autores afines a este pensamiento, como el germanista Henri Lichtenberger (1864-1941), quien incluyó entre sus preocupaciones la dimensión intelectual

²⁵ Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles. Avec un avant-propos et une bibliographie des ouvrages relatifs à Beethoven*, Paris: Gustave Legouix, 1909.

²⁶ Robert Schumann, *L'art du piano. Conseils extraits de l'album dédié à la jeunesse*, trad. Franz Liszt, Paris: Durand, Schoenewerk et Cie., s.f.

²⁷ Louis Laloy, *Rameau*, Paris: Félix Alcan, 1908; *La Musique chinoise*, Paris: Henri Laurens, 1910.

²⁸ La contraposición entre d'Indy y Debussy y el contexto político-ideológico de la crítica musical francesa son tratados extensamente en Jane F. Fulcher, *French Cultural Politics & Music: From the Dreyfus affair to the First World War*, Oxford University Press, 1999.

²⁹ Véase, por ejemplo, Michel Duchesneau, “Maurice Ravel et la Société Musicale Indépendante: ‘Projet mirifique de concerts scandaleux’”, *Revue de Musicologie*, 80, 2, 1994, pp. 251-281.

y literaria del compositor alemán³⁰, y el chelista Maurice Kufferath (1852-1919), defensor de las ideas y la música wagnerianas, especialmente a través de la revista *Le Guide Musicale*, en cuyo propietario se convirtió finalmente³¹.

Es posible que, en su actividad como crítico musical en París, Uribe Holguín haya tenido contacto con Michel [Marie] Daubresse, quien llegó a ser conocida por un trabajo pionero sobre historia social de la música con especial atención a las mujeres³², y con Joaquín Nin y Castellanos (1879-1949) en su etapa de profesor de la Schola Cantorum —entre 1905 y 1908—, pianista y compositor cubano, padre de la famosa escritora Anaïs Nin (1903-1977) y del compositor Joaquín Nin-Culmell (1908-2004). Las palabras de Gustave Koeckert sirvieron a la hora de abordar el tema de la interpretación del violín, a todas luces por la importancia de su método para este instrumento, al que, como estudiante de violín, seguramente tuvo acceso el director de la RC³³.

Los autores de los únicos libros reseñados en la RC son el ya mencionado Romain Rolland, con su trabajo monográfico sobre Haendel; Amédée Gastoué (1873-1943), profesor de canto gregoriano de la Schola Cantorum, con *L'art grégorien*, y la erudita historiadora y crítica Michel Brenet (1858-1918), autora de *Musique et musiciens de la vieille France* y quien llegó a establecer una estrecha colaboración con Gastoué para realizar investigación histórica sobre música francesa³⁴.

Este panorama nos enfrenta a una pequeña pero significativa muestra de la bibliografía musical francesa de inicios del siglo XX que llegó a Colombia de manos de Uribe Holguín, tanto en su biblioteca personal como en los materiales solicitados para renovar y actualizar la del Conservatorio. Los autores tenían un gran peso en la crítica musical, el periodismo y los nacientes estudios musicológicos, que resonaron como ecos lejanos pero de indiscutible autoridad para gran parte del medio musical colombiano. Es obvio el desmedido protagonismo de la Schola Cantorum y sus simpatizantes, la primera y principal fuente para el director de la RC.

³⁰ Henri Lichtenberger, *Richard Wagner, poète et penseur*, Paris: Félix Alcan, 1911.

³¹ Anne-Marie Riessauw, “Kufferath: (4) Maurice Kufferath”, Grove Music Online. Oxford Music Online, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15623pg4>> (Consultado: 20 de diciembre de 2010).

³² Algunos comentarios sobre la importancia de Daubresse se encuentran en Florence Launay, “L'éducation musical des femmes au XIXe siècle en France. Entre art d'agrément, accès officiel à un enseignement supérieur et professionnalisation”, en Bernard Bodinier et al. (eds.), *Genre et éducation: former, se former, être formée au féminin*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010, pp. 209-210.

³³ G. Koeckert, *Les principes rationnels de la technique du violon*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904, cit. en Achille Berger, *Théorie scientifique du violon*, Paris: E. Demetz, 1910, p. 73. Hay varias ediciones del método. Véase, por ejemplo, H. Le Soudier, *Bibliographie Française. Deuxième série*, vol. II (1905-1909), 2e Partie I-Z, Paris: Librairie H. Le Soudier, 1911, p. 546.

³⁴ Rolland Romain, *Haendel*, Paris: Félix Alcan, 1911; Amédée Gastoué, *L'art grégorien*, Paris: Félix Alcan, 1911; Michel Brenet, *Musique et musiciens de la vieille France*, Paris: Félix Alcan, 1911.

“Volved a lo antiguo y será un progreso”

Cada número de la RC intentó ofrecer variedad y concisión en un esquema más o menos fijo. Al menos cinco tipos de textos dieron forma a la publicación: artículos originales elaborados por Uribe Holguín y sus colaboradores; como complemento a estos, traducciones de artículos aparecidos en publicaciones francesas; una sección de citas breves, extraídas y traducidas de fuentes diversas; programas de los conciertos de la orquesta del Conservatorio —cuando los había—, insertos sin paginación pero con sus respectivos comentarios a las obras; eventuales comunicaciones sobre las disposiciones reglamentarias del Conservatorio, de interés para los estudiantes y profesores; una sección de noticias y, desde el noveno número, una sección de reseñas de libros.

El primer número se abre con el artículo titulado “Nuestro plan”, redactado, naturalmente, por Uribe Holguín. Se trata de una breve pero contundente exposición de los propósitos que orientarían al Conservatorio en el siguiente cuarto de siglo y del que se desprenden prácticamente todos los temas abordados en la RC. En la perspectiva de Uribe Holguín, lo primero que había que hacer era distanciarse de todo lo que había representado la Academia Nacional de Música en manos de Jorge W. Price. De allí que, no sin ironía, usara como epígrafe una frase que un año antes ya había citado Price en su informe de actividades dirigido al presidente, su gabinete y al Congreso: “Volved a lo antiguo y será un progreso”³⁵. Para Price, la frase, que, impresa en letras doradas, adornaba el busto de mármol de Giuseppe Verdi (1813-1901) en Milán, constituyó el punto de partida de su defensa ante las críticas que le achacaban la responsabilidad de haber sometido la institución a un retroceso y al estancamiento, por reimplantar las rígidas disposiciones disciplinarias de la Academia en su primera época, que iban en detrimento de los últimos avances en el terreno musical. La frase ya se había convertido en un popular aforismo y probablemente le llegó a Price con motivo de la inauguración, relativamente reciente, del mencionado busto el 28 de enero de 1907, como conmemoración de los seis años de la muerte de Verdi³⁶.

Sin embargo, detrás había una historia más larga, ligada a la discusión sobre el nuevo repertorio de la música religiosa en las décadas finales del siglo XIX, en la que se alimentó la tendencia a la recuperación de antiguos estilos musicales con todas sus implicaciones culturales nacionalistas en el proceso de unificación política italiana. Originalmente, la frase de Verdi estaba en una carta, fechada el 5 de febrero de 1871, que le envió al músico Francesco Florimo (1800-1888), quien en varias ocasiones intentó convencer al ya archi-

³⁵ Jorge W. Price, [Discurso de final de año], *El Horizonte*, 22 de diciembre de 1909, en [Álbum de documentos compilado por Jorge W. Price].

³⁶ Detalles sobre el aforismo: “Tornate all’antico e sarà un progresso”, su uso y sus implicaciones en el contexto amplio de la cultura musical italiana de finales del siglo XIX se hallan en Laura Basini, “Verdi and Sacred Revivalism in Post Unification Italy”, *19th-Century Music*, 28, 2, (2004), pp. 133-59.

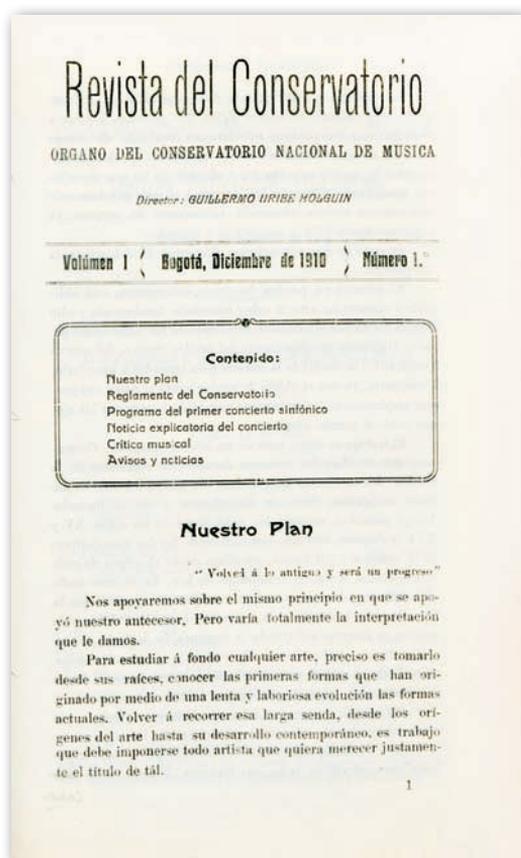


FIGURA 2. RC, 1, 1911, p. 1. Biblioteca Nacional de Colombia, Fondo Antiguo.

conocido compositor de óperas de que asumiera la dirección del Conservatorio de Nápoles. Poco después, las palabras de Verdi fueron extraídas de su contexto original y adquirieron estatus de aforismo al circular públicamente gracias al mismo Florimo, quien las incluyó en su libro *Riccardo Wagner ed i wagneristi*, cuya primera edición se realizó en 1876 y la segunda, ampliada y modificada, en 1883³⁷. Tal fue el poder de la frase verdiana, que sintetizó el nudo de la discusión musical y entró con espectacular vigor a la hora de ventilar temas ceñidos a la orientación de la enseñanza musical en conservatorios, escuelas y academias de música.

Al volver a usar dichas palabras, como epígrafe, Uribe Holguín pretendía “poner los puntos sobre las íes” frente a Price y sus seguidores. Su artículo se inicia afirmado: “Nos apoyaremos sobre el mismo principio en que se apoyó nuestro antecesor. Pero varía totalmente

³⁷ Dennis Libby y John Rosselli, “Florimo, Francesco”, *Grove Music Online*, 30 de mayo de 2011.

la interpretación que le damos³⁸. Tal variación era, nada más y nada menos, la redefinición de la tradición musical en que se inscribía el Conservatorio. Ya para la época circulaban en el país las nociones de “grandes obras” y de “grandes compositores”, pero evidentemente tenían una comprensión que para Holguín era confusa, vaga y arbitraria. Según el primer reglamento de la Academia Nacional de Música, publicado en 1882, su objetivo era “propagar el cultivo de la música, y ponerla al nivel a que se halla en los países civilizados”. Once años después, con una pequeña variación, el reglamento decía “poner la música al nivel a que se halla en Europa³⁹. Sobre el papel no había mayor disensión entre Price y Uribe Holguín; sin embargo, en la práctica —es decir, en la selección y la interpretación del repertorio y, naturalmente, en las reflexiones que se desprendían de dicho ejercicio— sus visiones eran totalmente distintas⁴⁰. En su autobiografía, Uribe Holguín condenó las obras de los conciertos de la antigua Academia con palabras incisivas y demoledoras: “un catálogo de lo peor que se haya escrito sobre la pauta, por autores que francamente no comprendo dónde los descubrió el señor Price, tales como Pinsuti, Millocker, Muzzio, Ritoli, Gavia, Margaria, Jaell, Becucci, Morlach, Dellinger, Lovreglio, Gabussi, etc., verdadero museo de anónimas nulidades⁴¹.”

Algunos eran nombres frecuentes en la vida musical colombiana de finales del siglo XIX, tanto en el ámbito público como en el doméstico, y aparecían una y otra vez en la biblioteca de la Academia. Poco tenían en común con el repertorio que Uribe Holguín asumía como modelo, es decir con la visión canónica de obras y compositores que a lo largo del siglo XIX ya había tenido varias versiones decantadas y difundidas en circuitos culturales europeos con proyección en Latinoamérica.

Desde la perspectiva de Uribe Holguín, era necesario aplicar acciones correctivas, explicar cuál era la visión canónica que consideraba adecuada e ilustrarla en la práctica musical de la enseñanza y el concierto. En palabras del nuevo director, la tradición que seguía el Conservatorio era la “civilización artística Europea”, algo que nos ha llegado hasta hoy en las expresiones más actualizadas pero a veces igualmente imprecisas y problemáticas como “canon musical occidental”, “tradición musical centroeuropea” o, más coloquialmente, “música clásica”. Si se hila un poco más fino, no era una visión canónica genérica que se

³⁸ Guillermo Uribe Holguín, “Nuestro plan”, *Revista del Conservatorio*, núm. 1, 1910: 1.

³⁹ *Reglamento de la Academia Nacional de Música*, Bogotá: Imprenta a Cargo de H. Andrade, 1882, p. 3; *Reglamento de la Academia Nacional de Música*, Bogotá: Imprenta de “La Luz”, 1893, p. 3.

⁴⁰ Una aguda e iluminadora reflexión sobre el canon musical en cuanto repertorio interpretado y comentado se encuentra en Joseph Kerman, “A Few Canonic Variations”, *Critical Inquiry*, 10, núm. 1, 1983: 107-125; una síntesis histórica de las visiones canónicas en música se halla en William Weber, “The History of Musical Canons”, en *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 340-359, y un análisis de los argumentos filosóficos en una perspectiva histórica se encuentra en Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay on the Philosophy of Music*, Oxford-New York: Oxford University Press, 1992.

⁴¹ Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano*, pp. 31-32.

trasplantó a la cultura local sino un intento de imitación de una manera particular de definir tal visión canónica y de su inserción en el contexto colombiano, algo a lo que dedicó todos sus esfuerzos la RC.

La fuente de Uribe Holguín para definir la “civilización artística europea” era el aprendizaje directo con su maestro Vincent d’Indy en la Schola Cantorum, una personalidad y una escuela musical que para entonces pasaban por sus mejores momentos, antes de que su prestigio decayera por sus ideas conservadoras, reaccionarias y antisemitas⁴². La mejor ilustración de ese aprendizaje está condensada en el influyente *Cours de composition musicale* que D’Indy comenzó a publicar a comienzos del siglo XX como síntesis de sus clases, trabajo que contó con la colaboración de Auguste Sérieyx (1865-1949), uno de sus discípulos⁴³. Este tratado trazó una línea evolutiva en que el estudiante encontraba ejemplos escogidos como paradigmáticos para el ejercicio de la composición a partir del análisis de estilos y procedimientos usados en diversas épocas. Constituía un compendio técnico con un evidente trasfondo histórico-estético que Uribe Holguín resumió, sin mencionarlo explícitamente, con unas cuantas palabras en su artículo inaugural, enmarcándolo como el horizonte deseable de la formación que le esperaba al músico en el Conservatorio.

No por casualidad la expresión *civilización artística europea* que usó Uribe Holguín contenía el término *artística* y no el término *musical*. La introducción del *Cours* de D’Indy se inicia justamente con una definición general del arte como un “medio de vida”. De entrada diferencia, por un lado, las artes útiles —la industria, el comercio, la agricultura, la mecánica, la locomoción, etc.—, principales motores de la ciencia, y, por otro, las artes liberales —la arquitectura, la escultura, la pintura, la literatura y la música— como medios de vida del alma, que liberan al artista de lo corporal y que le permiten hacer progresar el alma colectiva de la humanidad⁴⁴. De allí en adelante se refiere a las artes liberales de manera unificada como “Arte” —en singular y con mayúscula—: actividad humana de emanación divina, trascendente y religiosa.

Sin embargo, las definiciones no terminaban allí, especialmente en cuanto a su aplicación práctica. Según D’Indy, a la noción de obra de arte le son inherentes tres elementos que la caracterizan: su valor pedagógico para exaltar sentimientos en favor del progreso de la humanidad, su permanencia irrefutable a lo largo de los tiempos y la sinceridad que encarna la obra en sí como resultado de la expresión del artista verdadero, que, por encima de la gloria personal, permitía que como arte tuviera un valor pedagógico y, a la vez, permaneciera como testimonio de la vida artística, transmitida de generación en generación.

⁴² Jann Pasler, “Deconstructing d’Indy, or the Problem of a Composer’s Reputation”, *19th-Century Music*, 30, 4 (2007), pp. 230-56.

⁴³ Vincent d’Indy, *Cours de composition musicale*, vol. 1, Paris: Durand et Fils, 1903.

⁴⁴ Véase la introducción de Vincent d’Indy, *Cours de composition musicale. Premier Livre*, 6a. ed., Paris: A. Durand et Fils, s.f., pp. 9-21.

Uno de los aspectos que más le llaman la atención a Uribe Holguín es el tema final de la introducción del *Cours*, lo que el músico debe dominar y, a su juicio, hasta ahora no dominaba en el medio colombiano: la dimensión científica de la música, el conocimiento técnico de sus componentes internos como condición subordinada pero imprescindible de la expresión y comunicación de los sentimientos bajo una inspiración trascendente. Para reforzar estas ideas, la RC tradujo, con el elocuente título “La ideal escuela de arte. El modelo que debemos seguir”, el discurso que D’Indy pronunció al posesionarse como director de la Schola Cantorum en 1900⁴⁵. En él hacía una tajante oposición entre un primer grado de estudios dedicados a aspectos puramente técnicos (*le métier*) y un segundo grado que constituía la enseñanza verdaderamente artística (*l’art*). Tal enseñanza se traducían en un estudio detallado de formas musicales a la par de una selección de obras y compositores que se consideraban ejemplarizantes, es decir de obras de arte y artistas que configuran un museo de obras musicales y un panteón de compositores⁴⁶. Era la separación del músico profesional y del músico como artista. En la genealogía musical de D’Indy ocupaban un lugar preponderante su maestro César Franck y Richard Wagner, el primero en cuanto visionario que recuperó la sinfonía para los franceses como género musical paradigmático en lo que D’Indy reconoció como la música pura (*musique pure*), diferenciada del género vocal o “música aplicada a las palabras” (*musique appliquée aux paroles*), y el segundo en cuanto modelo integral de compositor, que retomó Franck, y cuyos obra y pensamiento señalaban la cúspide de una tradición universal, resultado del necesario proceso evolutivo de la humanidad⁴⁷.

Como ya hemos señalado, el fundamento ideológico wagneriano, tan importante en D’Indy, se puso de manifiesto en la RC en la sección de citas y extractos “Los músicos juzgados por Ricardo Wagner”. En ella se ofrecieron, en varios números, traducciones de breves pasajes extraídos de la traducción francesa de las obras completas en prosa de Wagner, entre ellas *La música del porvenir*, *El judaísmo en la música* y *Sobre la obra de arte del porvenir*⁴⁸. Eran trozos presentados a manera de sentencias aisladas, mensajes axiomáticos, afirmaciones directas y concretas sin la intención de desplegar mayor discusión. Uno de los objetivos centrales era la presentación del panteón de compositores, con Palestrina y Bach como representantes del repertorio religioso, Gluck como ejemplo de repertorio operático y la triada Haydn-Mozart-Beethoven como la demostración de la necesaria evolución de la situación social del compositor para llegar a convertirse en exponente de un ideal de músico

⁴⁵ Vincent d’Indy, “La ideal Escuela de arte. El modelo que debemos seguir”, trad. Guillermo Uribe Holguín, RC, 5, (1911), pp. 65-72.

⁴⁶ Véase Goehr.

⁴⁷ Brian J. Hart, “Vincent d’Indy and the Development of the French Symphony”, *Music and Letters*, 87, núm. 2, 2006: pp. 237-261.

⁴⁸ Prod’homme et al., *Oeuvres en prose de Richard Wagner*.

autónomo e individual y, por tanto, en artista verdadero⁴⁹. Estas ideas se complementaron en la sección “Ideas y conceptos que es bueno conocer” —a veces también titulada “Ideas y opiniones que es bueno conocer”—, en realidad una transformación editorial necesaria de la primera sección, dedicada a las palabras wagnerianas, para ahora dar paso a músicos, “escritores y críticos reputados”⁵⁰, a cuyas opiniones se les asignaba estatus de irrefutable autoridad para instruir al público lector. A propósito del tema, allí encontramos el fragmento “Un credo musical” de Wagner, transposición de valores religiosos a valores musicales; es decir, la sacralización del arte presentada con algo de humor⁵¹:

Creo en Dios, en Mozart y en Beethoven; creo en sus discípulos y sus apóstoles [...] creo en la santidad del espíritu y en la verdad del arte uno e indivisible [...] Creo en el juicio final, en que serán condenados a penas terribles todos aquellos quienes, en este mundo, hayan osado traficar con el sublime y casto arte, todos los que lo hayan mancillado y degradado por la baja de sus sentimientos, por su vil codicia de goces materiales.⁵²

También aquí adquieren especial relevancia las palabras sobre la tradición musical y la definición de historia de Albert Lavignac, uno de los nombres más conocidos en el medio colombiano, con una notable bibliografía que aún reposa en las colecciones de la Biblioteca del Conservatorio. Para Lavignac, la genialidad musical se desprendía de la evolución de la humanidad, de un necesario apoyo en antepasados “porque, en música como en cualquiera otra cosa, uno es siempre hijo de alguien”⁵³. Para Uribe Holguín, este pasado era la tradición francesa que le entregaba la Schola Cantorum.

Naturalmente, en ese pasado del pretendido camino evolutivo, en aquel museo y aquel panteón musical de valor universal no había lugar para el pasado nacional. Uribe Holguín no incluyó ni las obras ni los compositores colombianos del siglo XIX ni los de su propio tiempo. Él mismo se veía como el continuador de la tradición en Colombia. Mientras que, a inicios de 1910, Jorge W. Price, aún director de la Academia, se apresuró a solicitar dinero al Consejo Municipal para hacer un monumento conmemorativo a los músicos ya fallecidos que en su opinión representaban el inicio de la tradición musical en el país, todos del siglo XIX (José María Ponce de León, Julio Quevedo Arvelo, Joaquín Guarín, Vicente Vargas de la Rosa, Santos Quijano, Epifanio Garay, Oreste Sindici, Daniel Figueroa, Manuel María Párraga, Cayetano Pereida y Darío d’Achiardi)⁵⁴, Uribe Holguín desechaba de plano toda esa historia porque, en su opinión, carecía completamente de méritos artísticos. Para el medio musical,

⁴⁹ RC, 2, (1911), pp. 24-28; 3, 1911, pp. 41-43.

⁵⁰ RC, 10, (1911), p. 160.

⁵¹ RC, 6, (1911), p. 88.

⁵² Richard Wagner, “Un credo musical”, trad. Guillermo Uribe Holguín, RC, 6, (1911), 88-89.

⁵³ RC, 6, (1911), pp. 89-90.

⁵⁴ Memorial de Jorge W. Price dirigido al Consejo Municipal de Bogotá el 7 de abril de 1910 [publicación sin identificar], en [Álbum de recortes compilado por Jorge Price].

este fue el destierro de la obra de cualquier músico colombiano, a excepción de la de Uribe Holguín, como lo demuestra el listado de piezas interpretadas por la orquesta durante los años que estuvo al frente del Conservatorio⁵⁵. En la perspectiva del nuevo director no había otra posibilidad, pues él era el músico colombiano que a la sazón contaba con la formación más completa como compositor en Europa y el que terminaría por dominar con mayor éxito la escritura de obras en géneros musicales de gran aliento⁵⁶. El pasado al que miraba el Conservatorio era la concepción canónica particular de D'Indy, un pasado al que Uribe Holguín pedía y reclamaba “volver o, mejor, *ir por primera vez*”⁵⁷; efectivamente, escuchar por primera vez una serie de obras no interpretadas en concierto en Colombia para proyectarse hacia un futuro de acuerdo con el principio *Volved a lo antiguo*, lo antiguo europeo, y *será un progreso* para compartir los pretendidos valores universales de la civilización.

“Se trata de dos educaciones diferentes: la del artista, la del público”

Desde el primer número hasta el último hay una serie de textos dedicados a definir qué es el músico como artista y a glosar aspectos de su naturaleza, su formación, su comportamiento y su función social. La primera precisión que en la RC se hizo sobre este tema buscaba diferenciar al artista del público, distinción que seguía el pensamiento de D'Indy y que tenía abiertos propósitos educativos. En palabras de Uribe Holguín, la labor que emprendía apuntaba a “dos educaciones diferentes: la del artista, la del público”⁵⁸. Su propósito era poner orden en la vida musical local, instruir a los músicos y al público en los valores que los separaban como fruto de una especialización de saberes y de roles. El músico aficionado, en sus diversos matices de conocimientos y destrezas, que tenía el privilegio de aparecer en escenarios al lado de músicos profesionales, y el músico de oficio, con su estatus de artesano a la manera del siglo XIX, pasaron a un segundo plano. En la nueva visión, la música era primero arte que entretención, expresión trascendente antes que pretexto de encuentro y exhibición social.

La segunda precisión sobre el tema pretendía poner en contexto una concepción ideal del músico. En el artículo titulado “El éxito”, Uribe Holguín opone el “éxito definitivo y universal” al “éxito parcial y no duradero”⁵⁹. Aquí sirvieron de fundamento nuevamente el ya mencionado discurso de D'Indy al asumir la dirección de la Schola Cantorum y su *Cours de composition*. En esta perspectiva, el músico era ante todo un artista y no un profesional⁶⁰.

⁵⁵ Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano*, pp. 271-279.

⁵⁶ Véase el catálogo del compositor en Duque, *Guillermo Uribe Holguín*, p. 14.

⁵⁷ Itálicas en el original. Uribe Holguín, “Nuestro plan”, p. 3.

⁵⁸ Uribe Holguín, “Nuestro plan”, p. 3.

⁵⁹ Guillermo Uribe Holguín, “El éxito”, RC, 2, (1911), pp. 20-22.

⁶⁰ Véase particularmente la introducción a Vincent d'Indy, “Caractéristique de l'artiste”, en *Cours de composition musicale*, vol. 1, Paris: Durand et Fils, 1903, pp. 14-17.

Quien aspirara a ser músico tenía primero que preguntarse si verdaderamente tenía “conciencia artística”, es decir si experimentaba la “sinceridad” necesaria para hacer obras de arte sin la contaminación del orgullo y la pernicioso aspiración individual al éxito para que estas fuesen perdurables y tuvieran un valor imperecedero. El segundo paso necesario era definir el medio más apropiado —arquitectura, escultura, pintura, literatura o música— para expresar los sentimientos y comunicarlos, según D’Indy citando a Tolstói, elegir signos exteriores que eran finalmente una realización humana concreta, en este caso música. Esto solamente surgía si el artista era consciente del *quid divinum* del poeta, que transmutaba lo utilitario —que trastrocaba la esencia de las artes liberales— en un medio de expresar un orden trascendente experimentado por el artista a partir de la fe religiosa.

La tercera precisión pretendía aclarar una escala de valores que, si bien se conocía, no se manifestaba claramente en el medio musical colombiano. En su contribución a la RC, el violinista y profesor del Conservatorio José María Prado explicó los detalles de una división jerárquica encabezada por el compositor, seguido del intérprete, “menos grande, pero no por ello menos importante”⁶¹. La misión del intérprete era no dejar extinguir la obra del creador y presentarla al público para que este entrara en contacto con el “alma de la composición”, y, si lo hacía con “conciencia artística”, debía borrar su personalidad en el escenario para “dar lugar a la del que creó la obra”. Una vez más reaparece la visión canónica, matizada en tres nociones fundamentales para la comprensión estética e histórica del arte según D’Indy: el genio —el conjunto de facultades del alma en su más alta expresión, algo que estaría encarnado en el compositor—, el talento —el conjunto de facultades que permite asimilar las creaciones de quien posee genialidad creativa pero no tiene la capacidad de crear obras verdaderamente originales, algo que se asimila al intérprete— y el gusto —la aptitud para discernir las cualidades o los defectos de las obras ajenas y propias y de apreciarlas según un juicio crítico ecuánime, algo que equivaldría a la función del músico como crítico—⁶².

Naturalmente, en la cima de la interpretación musical se identificaba al director de orquesta, figura que mereció la traducción del artículo “Los educadores musicales” del crítico Gaston Carraud⁶³. Para ilustrar la contraposición entre músicos entregados al arte y músicos dedicados al brillo personal, Carraud ofrecía los ejemplos de la orquesta del Conservatorio de París, en manos de Paul Dukas (1865-1935) cuando entró a la dirección del instituto Gabriel Fauré (1845-1924), así como la labor de D’Indy en la Schola Cantorum. De ambos, el autor destacó una actitud particular y necesaria para que desapareciera la personalidad del director y fluyera la música en su esencia.

⁶¹ “Interpretación”, RC, 4, (1911), pp. 49-52.

⁶² Ver el apartado en D’Indy, “Caractéristique de l’artiste”.

⁶³ Gaston Carraud, “Los educadores musicales”, trad. Ismael Bolívar, RC, 3, (1911), pp. 35-39.

Sin embargo, quienes merecieron más líneas en la RC no fueron los directores sino los pianistas, población musical muy nutrida y determinante, dada la doble importancia del piano como instrumento musical y como objeto de prestigio en el mobiliario doméstico. En una demostración más de la intención de estar al día en la bibliografía musical del momento se publicó una conferencia dictada en San Juan de la Luz a finales de 1910 por la pianista Blanche Selva⁶⁴. También se publicó otro texto, más breve, de Selva, sobre el mismo tema, dado a conocer originalmente en la *Revue Musicale*, a la que finalmente se suscribió la biblioteca del Conservatorio⁶⁵. En todos estos escritos, antes de entrar a tratar aspectos técnicos se dedica una ineludible explicación de la dimensión artística de la música y, por lo tanto, del intérprete como artista. Todos eran paráfrasis recurrentes de las ideas de D'Indy.

Tangencialmente también se dedicaron unas líneas a los violinistas en la sección “Ideas y conceptos que es bueno conocer”, con citas del bien conocido Richard Strauss y de los no tan conocidos Gustave Koeckert, con su ya citado método para violín, y M. B. Hildebrandt. Por su parte, los trompetistas tuvieron un pequeño espacio con un artículo en que René Delange reivindica la historia y el uso del instrumento en el repertorio sinfónico de inicios del siglo XX⁶⁶. La traducción del texto de Delange era una reacción al uso del *cornet à pistons* como pequeño instrumento de fácil manejo que se hizo muy popular en el siglo XIX y a comienzos del XX en las bandas de música y especialmente en agrupaciones populares, como lo había señalado veinticinco años antes José Caicedo Rojas (1816-1898), famoso escritor costumbrista, músico aficionado y miembro del Consejo de la Academia Nacional de Música⁶⁷.

Aunque los escritos estaban dirigidos explícitamente a directores, pianistas, violinistas y trompetistas, todo estudiante e intérprete de un instrumento recibió un mensaje claro e inequívoco: como arte, la música requería un estudio especializado que se iniciaba con una necesaria formación profesional completada con la entrega personal para ir más allá de las ambiciones personales. La retórica confesional de la antigua Academia se abandonó para dar paso a estudios musicales en que la música se coronaba con la aureola sacralizada del arte, también expresada en el artículo inconcluso titulado —no por azar— “Catecismo para los nuestros. Lo que todos debieran saber pero muchos ignoran”⁶⁸. Uribe Holguín imitaba aquí la exposición en forma de preguntas y respuestas del *Catecismo de la doctrina cristiana*, del jesuita Gaspar Astete (1537-1601), que se aplicó en la educación religiosa hispanohablante

⁶⁴ Blanche Selva, “Conferencia. Sobre el arte, la interpretación musical y sobre la técnica del piano, dictada en San Juan de Luz el 13 de octubre de 1910” [texto original: “Causerie sur l’Art, sur l’Interprétation musicale et la Technique du piano”, *Tablettes de la Schola*, oct.-nov. 1910], trad. Andrés Martínez Montoya, RC, 5-8, (1911), pp. 74-79, 83-85, 108-111, 118-124.

⁶⁵ Blanche Selva, “Notas sobre estudios del piano”, trad. Andrés J. H. T., RC, 9, (1911), pp. 129-132.

⁶⁶ René Delange, “La trompeta”, trad. B. de S., RC, 6, (1911), pp. 90-93.

⁶⁷ José Caicedo Rojas, “Estado actual de la música en Bogotá”, *El Semanario*, 6 de mayo de 1886.

⁶⁸ RC, 7 y 8, (1911), pp. 97-100 y 113-117.



FIGURA 3. Orquesta del Conservatorio en 1912. Tomado de Francisco Curta Langué (ed.), J. I. Perdomo Escobar, 'Esbozo histórico sobre la música colombiana'. *Boletín Latino-Americano de Música*, IV, Bogotá: Litografía Colombia, 1938, p. 542.

en múltiples versiones. Sin cabida para la argumentación, era un texto cerrado y directo que presentaba una institución dedicada a la formación de músicos, que debía ser subvencionada completamente por el Estado, devota de la tradición europea —contra la concepción de la música como negocio—, abierta a todos los interesados que tuviesen talento para aprender, con cupos limitados, concursos de admisión, mecanismos formales para regular los estudios y el “honor” de pertenecer a una orquesta, un coro o un conjunto de cámara.

La labor pedagógica de la RC continuó presentando otros textos con definiciones que hoy parecen básicas y elementales pero que a los ojos del director eran una instrucción necesaria para el lector. En el primer número se editó el Reglamento del Conservatorio, en el que se establecían algunos elementos de contraste respecto a la antigua Academia⁶⁹. Entre los más notables se destaca la creación de la orquesta y la obligatoriedad de participar en ella para los estudiantes. Se concibió como un espacio privilegiado de formación musical tanto para los intérpretes como para el público. Su organización completa, desde el nombramiento de los músicos y la escogencia del repertorio hasta la programación de sus conciertos, dependía del director del Conservatorio.

Otro aspecto sobresaliente tiene que ver con los concursos: por un lado, los impuestos para la admisión y, por otro, los utilizados para evaluar las actividades realizadas a lo largo del

⁶⁹ “Reglamento del Conservatorio. Decreto número 915 de 1910”, RC, 1, (1910), pp. 5-10.

año escolar. Al respecto, Uribe Holguín continuó con la práctica de la Schola Cantorum, que se oponía al Conservatorio de París, donde el sistema de concursos se había establecido como un rígido y exigente rito de paso por cada curso. En Bogotá, los concursos no eran el mecanismo para obtener una graduación sino una forma necesaria de entrar en el Conservatorio y una estrategia no obligatoria de

estimular a los alumnos, de quitarles el miedo de ejecutar en público y en su lugar infundirles el buen arte, de premiar a los que más trabajan y más talento tienen, y de mostrar a sus familias y demás personas que nos favorecen con su asistencia a los concursos, los adelantos en cada instrumento.⁷⁰

“Educación del gusto”

A pesar de plantear la formación del músico y del público como actividades simultáneas, la tarea de la educación del público requería un trabajo persistente que, en la perspectiva de Uribe Holguín, requería mucho tiempo. Ya se contaba con el “genio creador”, puesto de manifiesto en las obras maestras de compositores europeos, y con el “talento”, representado en los intérpretes que se convocaban a la orquesta, recién reorganizada como la “principal mira del Conservatorio”⁷¹. El siguiente paso era dar a conocer las “obras maestras”. Para el director, esta era la verdadera “educación del gusto” —como tituló uno de sus artículos—, una “santa misión” de gran sacrificio para el artista verdadero que, como intérprete, desplegaba todas sus capacidades, su conocimiento y su sensibilidad en las “audiciones y conciertos frecuentes”⁷².

En los conciertos realizados por el Conservatorio entre finales de 1910 y finales de 1911 se dio un viraje en lo referente tanto al repertorio conocido hasta entonces como al formato mismo del concierto. Se proscribieron las oberturas operáticas —especialmente, de la ópera italiana— y los correspondientes popurrís como modelos de piezas orquestales, los extractos operáticos para solistas —arias, dúos, etc.— como modelos de canción elaborada y las piezas del amplísimo y popular repertorio de salón como eventuales momentos de exhibición de destreza con un instrumento. En otras palabras, se erradicó el repertorio de un concierto consuetudinario en un escenario local.

El modelo de concierto público implantado por el Conservatorio también pretendía hacerles contrapeso a las típicas veladas lírico-literarias y conciertos de caridad en que una serie de declamaciones poéticas, algunas acompañadas de música, se intercalaban con diversos números musicales enlazados por un inicio y un final a cargo de un conjunto orquestal apresuradamente organizado ad hoc. De esta forma, ya no cabía la mezcla de músicos profesionales

⁷⁰ “Concursos de fin de año”, *RC*, 10, (1911), p. 157.

⁷¹ Uribe Holguín, “Nuestro plan”, p. 4.

⁷² Guillermo Uribe Holguín, “Educación del gusto”, *RC*, 10, (1911), pp. 145-147.

con músicos aficionados. Ahora entraban al escenario, preferiblemente, sinfonías completas o, en su defecto, obras orquestales y de cámara, de menor envergadura, que la orquesta del Conservatorio y la anunciada Sociedad de Música de Cámara estaban en capacidad de interpretar⁷³. El conjunto orquestal dejaba de ser una agrupación eventual y se convertía en un conjunto estable y protagónico. Interpretaba obras que ilustraban el mencionado canon y sus implicaciones históricas y musicales, de compositores desde el tardío barroco hasta inicios del siglo XX y hoy bien conocidos como Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Wagner, Saint-Saëns, Weber, Tartini, Paganini, Grieg, Glinka, Rimski-Kórsakov, Debussy, Gluck, Chopin y Músorgski pero que no se habían escuchado jamás periódicamente en el espacio del concierto público colombiano. Se comenzaba así a cumplir con el objetivo de “conocer autores antiguos, tanto del periodo clásico como los anteriores; luego, o al mismo tiempo combinándolos con aquellos, presentaremos los del periodo romántico y más tarde los autores modernos”⁷⁴.

Sin embargo, Uribe Holguín era consciente del vacío en que podía caer la interpretación musical si no se hacía uso de la palabra para explicar tecnicismos musicales y hacerlos inteligibles al público. Por eso, parte de los contenidos de la RC también estaban destinados específicamente al amplio público lector, en especial aquellos focalizados en los conciertos a través de un tipo de textos que no había tenido cabida sistemática en la vida musical colombiana con el repertorio instrumental: las notas al programa. Los cuatro conciertos realizados el año en que circuló la RC fueron ocasiones idóneas para poner a prueba el poder de la palabra escrita como herramienta de orientación del público sobre lo que escuchaba. Los programas quedaron insertos en la RC y las notas correspondientes, breves pero informativas, hicieron parte de la publicación.

No pasó mucho tiempo antes de que la ópera italiana, tan afianzada en el gusto del público colombiano, recibiera las duras críticas de la RC. Un texto del crítico Pierre Lalo, publicado originalmente en *Le temps* en 1908, le informaba al lector sobre el indeseable repertorio italiano del siglo XIX, desconectado de sus glorias pasadas; es decir, sobre la decadencia que representaban Verdi, Donizetti y los demás compositores operáticos frente a las obras de Palestrina, Monteverdi y Carissimi⁷⁵. Para el deleite de Uribe Holguín, Lalo situaba el inicio de la decadencia musical italiana en el siglo XVII, con el énfasis en “la voluptuosidad vocal” que finalmente condujo a la ruina: un verdadero “estiercol”, dada la “concepción groseramente sensual” de la música escrita solamente para hacer “brillar a los *primi nomini* y las *prime donne*”, encajonados en “melodías banales y como improvisadas, armonías triviales y pobres, una orquesta insignificante como una guitarra o ruidosa como una fanfarria de pueblo, ritmos de

⁷³ Aunque se anunció el inicio de los conciertos de la Sociedad de Música de Cámara para febrero de 1911, todo indica que el proyecto no se llevó a cabo. Véase RC, 1, (1910), p. 15.

⁷⁴ Uribe Holguín, “Nuestro plan”, p. 4.

⁷⁵ Pierre Lalo, “Música italiana”, trad. Guillermo Uribe Holguín [?], RC, 4, (1911), pp. 55-60.

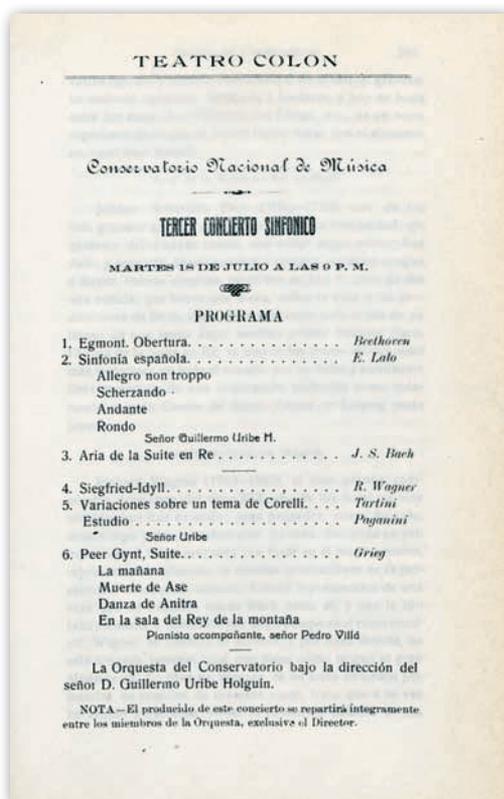


FIGURA 4. [Programa del] Tercer Concierto Sinfónico, RC, 7, 1911. Biblioteca Nacional de Colombia, Fondo Antiguo. Escaneo: Biblioteca Nacional.

música de baile”. Sobresalía la apreciación de una tradición musical que, dentro del canon normativo de D’Indy y sus simpatizantes, rechazaba como género musical central a la ópera y sus modelos italianos, tan populares y de vasta proyección internacional en el siglo XIX, a favor del repertorio sinfónico como paradigma. No cabe duda de que, sin mencionar nombres, se atacaban las innumerables piezas compuestas sobre modelos operáticos que habían nutrido a los músicos colombianos y, naturalmente, el himno nacional compuesto por el tenor italiano Oreste Sindici (1828-1904) sobre una poesía del expresidente Rafael Núñez (1825-1894) —aún no sancionado oficialmente—, las obras de Santos Cifuentes y la primera cátedra de composición del país, que tuvo lugar en la Academia a inicios de los años noventa del siglo XIX, a cargo del compositor, director y empresario italiano Augusto Azzali (1863-1907), de la que bebió buena parte de sus conocimientos el mismo Cifuentes.

La diferenciación entre un repertorio popular y otro artístico a propósito de la práctica de los músicos colombianos también tocó directamente lo que ya se conocía como “música nacional”. A manera de cruzada cultural, Uribe Holguín hizo una primera afirmación pública

sobre el tema en su calidad de director del Conservatorio con su artículo “Triunfaremos”⁷⁶, contra lo que varios músicos e intelectuales habían asumido como genuina expresión de nacionalismo en las décadas siguientes, con unas bases ideológicas y musicales que pueden rastrearse en una ardua polémica desatada en los años veinte y en las partituras publicadas en la misma época⁷⁷. El director rechazó la existencia de un “arte nacional”, dada la confusión entre “arte nacional” y “arte popular”, entendiendo por popular la música tradicional o campesina —poco después etiquetada como “folclórica”— y no la música popular urbana de circulación masiva en presentaciones en vivo, en partituras y, desde 1908, en grabaciones comerciales realizadas por músicos colombianos⁷⁸. Reconoció la posibilidad de usar lo que entendía por “popular” para crear obras artísticas, pero solamente por aquellos “consagrados al estudio y después de haberse empapado en las enseñanzas que nos han legado las generaciones artísticas del pasado” —naturalmente, las generaciones que D’Indy decantaba en su *Cours de composition*—.

Lo nacional pasaba a ser algo circunstancial y no esencial para Uribe Holguín. Con el fin de sustentar su posición citaba brevemente una sección de la introducción de la tesis doctoral sobre la estética en la música de Bach realizada por André Pirro (1869-1943), organista, profesor de la Schola Cantorum y precursor de los estudios musicológicos, con quien tal vez se codeó nuestro compositor⁷⁹. Tal afirmación se refiere a la música como obra de arte y al arte como reflejo de sentimientos humanos inmutables e imperecederos. Para Pirro, la posibilidad de crear era privativa de algunos maestros; de allí que su lectura fuera tan iluminadora para Uribe Holguín al subrayar la búsqueda de algo universal y útil para cualquier músico deseoso de servir al arte —al “arte verdadero”—, se presentase como nacional o no. Así, lo nacional se convertía en una máscara más de las muchas posibles sin ser el foco de atención y la primera preocupación.

El mensaje fue comprendido y bien recibido por algunos de sus lectores. En Colombia, el problema se planteaba primero en términos de imitación y no de creación. Era un golpe para quienes abanderaban la noción de una música nacional anclada en el repertorio de salón que luego abarcaría buena parte del difundido por los medios masivos. En Bucaramanga, Alejandro Villalobos se quejaba continuamente de la cultura musical que dominaba el medio santandereano y de los ya mencionados posibles lectores de la RC que desistieron de su suscripción: muchos

⁷⁶ Guillermo Uribe Holguín, “Triunfaremos”, RC, 3, (1911), pp. 33-34.

⁷⁷ Este tema ya lo he tratado en *La música nacional y popular colombiana en La Colección Mundo al día (1924-1938)*.

⁷⁸ Sobre las primeras grabaciones de músicos colombianos véase Egberto Bermúdez, “Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana: los discos de ‘Pelón y Marín’ de 1908 y su contexto”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 17, (2009), pp. 87-134.

⁷⁹ Véase André Pirro, *L'esthétique de Juan-Sébastien Bach*, Paris: Librairie Fischbacher, 1907. La cita de Uribe Holguín fue extraída de la introducción de este texto (pp. 7-8).

me manifestaron que no tomaban las suscripciones; unos, porque no sabían nada de música y no entendían; otros, porque creyeron que la revista sería alguna colección de *pasillos* o *runcherías* por el estilo.

No les falta razón en lo que dicen: juzgue Ud. que aquí no piensan más que en el café, los sombreros y la panela; y nadie se preocupa por el arte. No tenemos modelos a quien imitar; no hay un centro artístico, porque creen que la música no debe pagarse y aunque hay disposición para ella, en cambio hay una indiferencia rayana en abandono. Cada quince años se nos aparece una malísima Compañía de Zarzuela, como la que acaba de largarse de aquí, cuyos artistas son verdaderos profanadores del arte, creyendo la mayor parte del público que han hecho una gran adquisición. Para la visita que nos hizo dicha Compañía, que para mí y otros que no somos muy borregos en la materia, solo podemos comparar dichos artistas con los animales sabios que dieron aquella serenata de que nos habla la fábula.⁸⁰

El ciclo de la educación del gusto se completaba necesariamente con el ejercicio de la crítica a la crítica musical, una crítica que naturalmente no podía estar solamente en manos de la RC pero para la cual sí se podían establecer unos parámetros de valoración. Para no dejar a la deriva un asunto que tanto ocupó las mentes y las manos de quienes intervinieron en los debates en torno al tránsito de la Academia a Conservatorio, en el primer número de la RC se incluyó un artículo expresamente dedicado a descalificar muchos de los comentarios que se leían en la prensa colombiana⁸¹. Es un texto lleno de arpones dirigidos a los novatos, experimentados y no tan experimentados personajes que habían escrito sobre música en publicaciones periódicas colombianas. El desconocimiento básico de asuntos musicales se denunció sin tapujos. Se condenó el lenguaje impreciso tantas veces usado para reseñar un acontecimiento musical. El ojo estaba puesto en los “revisteros” carentes de los conocimientos y de la terminología apropiada para realizar una labor crítica real. Amusetto —como ya hemos señalado, seudónimo que usó Uribe Holguín— extrajo ejemplos con errores crasos como referirse a un quinteto a manera de “concierto interpretado en el piano con acompañamiento de violines, viola y violonchelo”, caracterizar a un pianista como un “mago encantador del monstruo negro”, enaltecer la interpretación de una cantante comparándola con los trinos de las “aves del Paraíso terrenal”, poner al mismo nivel a Beethoven con un tal Palloni —tal vez, el profesor de canto Gaetano Palloni— o comparar a cualquier intérprete con célebres instrumentistas como Rubinstein, Sarasate, Paganini o Paethi, a los que solamente se conocía por segundas referencias.

Pero estas críticas a la crítica no eran exclusivas del ámbito colombiano. Durante su estancia en París, Uribe Holguín había conocido de primera mano la dicotomía entre críticos sin conocimientos musicales y críticos con conocimientos musicales. De allí que, en su corta introducción a la traducción del artículo de Pierre Lalo, presente al autor como “un

⁸⁰ Carta de Alejandro Villalobos dirigida a Guillermo Uribe Holguín, 9 de mayo de 1911, AH-UN, CM, Caja No. 6, Carpeta No. 13, fol. 14.

⁸¹ Amusetto [Guillermo Uribe Holguín], “Crítica musical”, RC, 1, (1910), pp. 12-14.

Revista del Conservatorio

ORGANO DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Director: GUILLERMO URIBE HOLGUIN

Volúmen I { Bogotá, Marzo de 1911 } Número 3.º

Contenido:

Triunfaremos
Los educadores musicales
Los músicos, por R. Wagner
Ideas y conceptos
Ecos y noticias

Triunfaremos

La educación musical del país ha sido el fin para el cual se ha creado nuestro Conservatorio; formar una verdadera escuela nacional y difundir la más sublime de las artes es nuestro objetivo.

Hay quienes consideran que poseemos ya un arte nacional; están en un error, proveniente de la confusión que hacen entre arte *nacional* y arte *popular*.

La posible explotación del elemento popular, en lo que tenga de explotable, sería uno de los múltiples recursos con que podrían contar en un futuro ya no muy lejano, quienes están consagrados con celo al estudio y después de haberse empapado en las enseñanzas que nos han legado las generaciones artís-

ticas del pasado, emprendan por nuevas sendas en busca de nuevos procedimientos y maneras de sentir.

El arte es expresión; poco importa la forma que escoja el artista para transmitirnos esa expresión. "La virtud expresiva, dice Pirro en su interesantísimo libro sobre la estética de Bach, jamás ha faltado á la música. Las formas del arte han variado, pero los sentimientos que las inspiraron permanecen inmutables. Un mismo mundo de ideas y de impresiones se ha reflejado siempre en aquél, háyanse traducido bajo cualquier clase de apariencias. La música ha recogido en todo tiempo las imágenes de los sentimientos humanos, lo mismo que las aguas han reflejado siempre las imágenes del cielo cambiante. Cada época ha tenido músicos que han intentado interpretar por sonidos lo que sintieron ó lo que quisieron hacer sentir."

Pero si siempre hubo buenos músicos, nunca han faltado tampoco los malos. Hacer conocer los primeros y hacerlos amar de todos, será la verdadera coronación de nuestra empresa.

Por un efecto de mal gusto, generalmente producto de la ignorancia, el falso arte se propaga con sorprendente facilidad. Como las epidemias, crece en donde quiera que encuentra terreno favorable y de todos los terrenos favorables el que lo es más, sin duda, es la ignorancia: fecundo campo explotado por los artistas sin conciencia, y por quienes no lo son á pesar de darse ese título. Hay que sanear el terreno y matar el microbio; de otro modo la lucha será muy larga, aunque jamás estéril. Porque aunque la tarea del educador se hace extremadamente árdua cuando el elemento que ha de dominar sufre la violenta influencia del obstruccionista, el Conservatorio no desistirá de su obra, persistirá y obtendrá el triunfo. El Conservatorio formará tarde ó temprano el gusto y algún día el público será nuestro, es decir, para el arte.

G. U. H.



crítico al cual se le puede tomar en serio lo que escribe, porque es verdaderamente músico”⁸². La discusión ya había sido abordada justamente en esos años por Frédéric Hellouin en su trabajo histórico y teórico sobre la crítica musical francesa⁸³. La dicotomía entre críticos con conocimientos musicales y los que carecían de ellos subyacía a una clasificación más compleja: compositores literatos y compositores no literatos, músicos literatos y músicos no literatos, literatos no músicos y literatos que eran músicos intuitivos. Naturalmente, Hellouin se inclinaba por la figura del músico literato —compositor o intérprete— con la habilidad tanto de comprender la materia objeto de crítica como de verter sus opiniones mediante un uso adecuado de la palabra escrita.

La preocupación por la crítica musical también se incluyó en la sección “Ecos y noticias” con un breve comentario sobre el incidente desencadenado entre Adolphe Boschot (1871-1955) y la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. Según la nota informativa, las opiniones adversas de Boschot, basadas en un ensayo de un concierto y no en la presentación definitiva, obligaron a dicha sociedad a pensar en emprender una acción judicial. Ejemplo conveniente para que Uribe Holguín concluyera: “A los críticos que nada entienden de arte les debíamos pedir también aquí reparaciones pecuniarias!”⁸⁴.

Por último, Andrés Martínez Montoya firmó un artículo —“Música sagrada”— cuyas críticas se dirigían contra la práctica musical en las celebraciones litúrgicas; fue uno de los pocos documentos conocidos sobre el tema en esta época⁸⁵. Martínez Montoya estableció un diagnóstico del estado de la música interpretada en los consuetudinarios oficios religiosos de las iglesias de la capital. Una vez más, D’Indy era la autoridad al vincular el origen de la música con la práctica religiosa y considerar el canto llano como emanación primera de toda la música de la civilización occidental. Como en muchas discusiones sobre los estilos apropiados para acompañar los oficios religiosos, el *leitmotiv* de Martínez Montoya era la corrupción de las prácticas en manos de músicos ignorantes. Recordó la necesidad de tomar como punto de partida el *Motu proprio* de Pío X en su propósito de “restaurar todas las cosas de Cristo” y su llamado a sustraer todo lo profano de la música y, en especial, a suprimir toda referencia a la música en el teatro⁸⁶. El autor establecía como modelo las reformas que, bajo dicha normativa papal, se hicieron en la Catedral de Bogotá bajo la dirección musical de Carlos Umaña y con la participación de los Hermanos de las Escuelas Cristianas, que le dieron relieve al uso del canto llano. Entretanto se seguían escuchando en otras iglesias trozos de *La Traviata*, *Caballería*

⁸² Lalo, “Música italiana”, p. 55.

⁸³ Frédéric Hellouin, *Essai de Critique de la Critique Musicale*, Paris: A. Joanin, 1906, pp. 142 y ss.

⁸⁴ RC, 5, (1911), p. 80.

⁸⁵ “Música sagrada”, RC, 2, (1911), pp. 17-19.

⁸⁶ “Motu Proprio. Tra le Sollecitudini del sumo pontífice Pío X sobre música sagrada” (1903), en <www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_sp.html>.

rusticana y *El barbero de Sevilla*, así como el *Stabat Mater* de Gioachino Rossini (1792-1868), que tanto se escuchó desde el siglo XIX en Colombia y que, para Martínez Montoya, era una música tan operática e inapropiadamente religiosa como *El barbero de Sevilla*.

“Ecos y noticias”

La sección final de la RC, titulada “Avisos y noticias” en el primer número y luego “Ecos y noticias”, se dedicó a publicar, a manera de cápsulas informativas, anuncios breves de actualidad como en cualquier sección noticiosa de una revista literaria de la época⁸⁷. Aparentemente son solo fragmentos desconectados e intrascendentes, pero revelan el entramado de relaciones, afectos e intereses de Uribe Holguín. Es una ventana más en la que el director del Conservatorio construyó su autoimagen a través de la RC en el ejercicio de estar al día con los centros y los personajes jalonadores de la cultura musical que admiraba, de la que hacía parte y que aspiraba propagar en suelo colombiano como signo infalible de cosmopolitismo.

En los primeros números prevalecen las comunicaciones sobre las actividades del Conservatorio. Se incluyen las fechas de matrículas, las convocatorias para la admisión de estudiantes, los anuncios de los concursos para las plazas docentes, la necesidad de construir un salón de conciertos, el futuro inicio de la Sociedad de Música de Cámara, información sobre las suscripciones a la RC, la aclaración de las políticas del Conservatorio respecto a la participación de profesores y estudiantes en conjuntos musicales ajenos a la institución y una nota el buen recibo de la decisión ministerial de poner en manos del Conservatorio la regulación de un concurso para nombrar un profesor de música en la Escuela Normal de Institutoras.

Pronto se dio cabida a notas extraídas de publicaciones periódicas extranjeras, entre las que se citan las *Tablettes de la Schola*, *Le Courier Musical*, el *Berliner Zeitung*, la *Revue des Deux Mondes*, el *Nuevo Mundo* y la revista ilustrada *Música*. La mayoría de los textos seleccionados transmiten un sentido de actualidad a propósito de procesos creativos, estrenos, publicación de partituras y realización de certámenes musicales en Europa: la composición de *Le martyre de Saint Sébastien*, de Debussy; música incidental sobre textos de Gabriele d’Annunzio; el desarrollo de una nueva orquestación del ballet *Pygmalion*, de Rameau, cuyo estreno debía realizarse en el Théâtre des Arts, trabajo que finalmente no emprendió el compositor⁸⁸; los estrenos del segundo acto de la ópera *Fervaal*, de D’Indy, en la serie de conciertos Colonne en París, y de la ópera cómica *Der Rosenkavalier*, de Richard Strauss⁸⁹; la reciente publicación de la *Sinfonía*

⁸⁷ Un ejemplo es la revista *Trofeos*, en la que Uribe Holguín colaboró.

⁸⁸ Véase RC, 3, (1911), 46. Información detallada sobre estas obras se encuentra en Robert Orledge, *Debussy and the Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, pp. 273-274 y 322-323.

⁸⁹ RC, 3, (1911), pp. 46-47.

en *do mayor*, de Richard Wagner, última obra que dirigió el compositor⁹⁰; un comentario sobre el programa del segundo concierto mensual de la Schola Cantorum⁹¹; el anuncio del cuarto congreso de la famosa Sociedad Internacional de Música (la Internationale Musikgesellschaft, antecesora de la International Musicological Society), realizado en Londres en 1911⁹², y la próxima inauguración de un teatro en los Campos Elíseos⁹³. Era una información que, en términos de cantidad y frecuencia, podía generarle al lector la sensación de estar al día en los asuntos musicales, quizá como nunca antes lo había logrado ninguna publicación periódica colombiana.

En esta sección no podía perderse la oportunidad de elogiar la Schola Cantorum, destacar su influencia internacional y subrayar la pertinencia de su adopción como modelo para Colombia. La supuesta supremacía de la Schola en el mundo musical europeo y el prometedor porvenir musical de Colombia quedaron esbozados en una reseña de un concurso musical realizado en Viena en 1911, en que el jurado, integrado, entre otros, por Richard Strauss y Camille Saint-Saëns, escogió, entre ochocientas obras, una sinfonía de D'Indy, otra de Gustav Mahler (1860-1911) y la *Suite alicantina* del joven compositor español Óscar Esplá (1886-1976). El jurado no dudó en considerar la de Esplá “una de las más grandes obras definitivas escritas desde César Franck”⁹⁴. Entusiasmado con los resultados del certamen, Uribe Holguín se apresuró a afirmar

que César Franck es, y tiene que serlo, el punto de partida para la música moderna, no solo en Francia sino también en Austria, como en Alemania y el mundo entero. Que el renacimiento español es un hecho y que, por consiguiente, nuestra raza es artística por naturaleza sin que le falte sino educación.⁹⁵

En su inocultable aire de espontaneidad, este comentario fue una confirmación de estar en la línea correcta de una genealogía musical que para Uribe Holguín no mostraba fisuras. Franck era el abuelo de la Schola Cantorum; D'Indy, el padre, y Uribe Holguín, uno de sus hijos. El compositor colombiano hacía parte, entonces, de los creadores que empuñaban las riendas de la “música moderna” para el “mundo entero”. Y, de paso, los logros de la “madre patria” con Esplá eran logros también de Colombia, pues demostraban que, siendo de la misma “raza” —dentro de los límites del momento del término *raza*—, a los músicos colombianos solo les faltaba la educación que ahora ofrecía el Conservatorio. De igual manera, la música en Estados Unidos se convertía en tema de la RC solo para destacar la recepción de D'Indy

⁹⁰ RC, 3, (1911), 47, y 10, 1911, p. 157.

⁹¹ RC, 3, (1911), p. 48.

⁹² RC, 6, (1911), p. 96.

⁹³ RC, 10, (1911), p. 159.

⁹⁴ Emiliano García Alcázar, “Esplá, Óscar”, Grove Music Online. Oxford Music Online <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/090000>>. (Consultado: 20 de diciembre de 2010). Las mismas palabras fueron citadas en la mencionada reseña publicada en la RC.

⁹⁵ RC, 4, (1911), p. 63.

y la Schola Cantorum en Harvard University, una prueba más de la expansión de la “buena música”, según Uribe Holguín, en un país que “se consideraba insensible al arte”⁹⁶.

En las noticias sobre músicos extranjeros salieron a flote las amistades con los “grandes maestros” del momento y los homenajes a los músicos fallecidos en 1911. En una ocasión, Uribe Holguín lamentó un episodio de enfermedad de D’Indy y en otra desmintió su supuesta muerte. De manera más extensa narró los acontecimientos musicales en las exequias de Alexandre Guilmant (1837-1911), uno de los principales fundadores de la Schola Cantorum⁹⁷. Su admiración por Wagner se puso indirectamente de manifiesto con los anuncios del fallecimiento de Felix Mottl (1856-1911), que dejaba “un vacío inllenable” al ser uno de los más destacados directores de orquesta en Bayreuth, y del músico noruego Johan Svendsen (1840-1911), amigo cercano de Wagner y una figura que tal vez llamaba la atención de Uribe Holguín por su labor en un medio marginal para la música Europea⁹⁸.

La interpretación de obras de Felipe Pedrell (1841-1922) en Buenos Aires y la reseña de un homenaje en su honor fueron dos testimonios de la larga amistad y la sincera admiración de Uribe Holguín por el compositor español, iniciadas gracias a un comentario crítico de aquel sobre la ópera *Los Pirineos* publicado en la revista literaria *Trofeos* en 1906⁹⁹. Uribe Holguín asumía la extendida afirmación de que Pedrell era el “Wagner español”. Mucho menos favorables fueron sus palabras al morir Gustav Mahler (1860-1911), quien, sin embargo, dejaba “un vacío difícil de llenar en la escuela moderna de más allá del Rin”¹⁰⁰. Curiosamente, el último fallecimiento de músico que fue noticia para la RC fue el del violinista cubano Brindis de Salas (1852-1911)¹⁰¹, que había visitado a Colombia en 1898 y sido profesor invitado de la Academia Nacional de Música, y a quien Uribe Holguín recuerda en su autobiografía como “el famoso virtuoso negro” cuyos “programas no contuvieron sino fantasías abominables sobre motivos de óperas”¹⁰².

El director de la RC cultivó buenas relaciones con aquellos a quienes consideraba sus colaboradores más cercanos en el Conservatorio y fieles seguidores de la RC. Testimonio de ello son los saludos y despedidas públicas, como aquella con ocasión de la partida a Europa de los hermanos Pedro y José Villá, profesores españoles del Conservatorio. Su estrecha e incondicional amistad con Andrés Martínez Montoya se puso de manifiesto en las condo-

⁹⁶ RC, 8, (1911), pp. 127-128.

⁹⁷ RC, 6, (1911), pp. 94-96.

⁹⁸ RC, 9, (1911), p. 142.

⁹⁹ Guillermo Uribe Holguín, “Los Pirineos de Felipe Pedrell”, *Trofeos*, núm. 4, 1906: 106-111; RC, 2, (1911), 32, y 9, (1911), pp. 142-143.

¹⁰⁰ RC, 7, (1911), p. 112.

¹⁰¹ RC, 9, (1911), p. 143.

¹⁰² Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano*, p. 40.

lencias que le extendió la RC a la muerte de los padres del compositor. A Narciso Garay, profesor de violín de Uribe Holguín a finales del siglo XIX, se lo felicitó por su labor en la creación del Conservatorio de Panamá¹⁰³, así como a los músicos Jesús Arriola, G. Posada, Gonzalo Vidal, Rafael d'Alemán y P. Begue y señora, quienes participaron en la creación del Instituto de Bellas Artes de Medellín¹⁰⁴. También se destacó la participación de Gonzalo Vidal en un concurso musical realizado por la revista norteamericana *The Etude*¹⁰⁵.

Pero su abierta cordialidad con los músicos allegados no siempre alivió la labor del director del Conservatorio ni su imagen pública. Un par de avisos advierten sobre la pronta llegada de Honorio Alarcón, con quien Uribe Holguín había departido recientemente en París y de quien, equívocamente, no se dudaba que prestaría “sus valiosos servicios al instituto que dirigió con tanto tino”¹⁰⁶. Por otra parte, se siguió el desempeño académico de Gustavo Santos como alumno de piano en la Schola Cantorum y se publicaron algunos de sus comentarios sobre la interpretación pianística, pero en los años treinta fue él justamente el principal artífice de la salida de Uribe Holguín de la dirección del Conservatorio en medio del viraje político conocido como la “revolución en marcha” del gobierno liberal y progresista de Alfonso López Pumarejo (1886-1959)¹⁰⁷.

En mucho menor medida, la RC toca el tema de la situación social de los músicos y las instituciones musicales. De pasada se menciona algo sobre la subvención de las instituciones musicales —el rey de España financiaba orquestas en su país—, sobre el tipo de contratación de directores de orquesta —André Messager (1853-1929), director de la Ópera de París, incumple su contrato de exclusividad— o el papel de las mujeres en la actividad musical —en el *Berliner Zeitung* se publica una encuesta de opinión sobre la mujer como directora de orquesta—. Y, finalmente, los instrumentos musicales también fueron noticia, pero solamente una vez, en una nota sobre los propietarios de auténticos Stradivarius y Guarnerius.

Las finanzas, los agentes, los suscriptores y los anunciantes

En sus inicios, los dineros de la RC provenían enteramente del presupuesto del Conservatorio, pero lo que realmente garantizó su relativo equilibrio fue la venta de suscripciones. El optimismo que permea toda nueva publicación estuvo respaldado por el buen recibimiento por parte de varios músicos, bien conocidos en las regiones, quienes no dudaron en servir de agentes ad honórem. Hasta ahora son estos los únicos indicios concretos sobre los lectores

¹⁰³ RC, 3, (1911), p. 47.

¹⁰⁴ RC, 2, (1911), p. 82.

¹⁰⁵ RC, 5, (1911), p. 79.

¹⁰⁶ RC, 1, (1910), 15-16, y 10, 1911, p. 159.

¹⁰⁷ RC, 6, (1911), p. 96.

de la RC. Las comunicaciones de los suscriptores y agentes con la RC y el testimonio de Uribe Holguín indican cuán importante fue la publicación para lectores de fuera de Bogotá. Con base en la fragmentaria e incompleta documentación —por lo mismo, explorada aquí en detalle— puede hacerse un pequeño mapa de la naciente y prometedor circulación.

Las ventas por suscripción comenzaron en enero de 1911 y continuaron a lo largo de todo el año para prolongarse hasta abril de 1912, cuando la RC ya no circulaba. La primera solicitud la realizó desde Manizales Temístocles Vargas, quien vendió veinticinco suscripciones, además de varios números sueltos¹⁰⁸. Ciertamente, tenía intereses personales al enviar a su hijo a Bogotá a estudiar en el Conservatorio bajo la tutoría de Uribe Holguín.

Quizá el agente más activo y entusiasta haya sido Alejandro Villalobos, de Bucaramanga, quien vendió 35 suscripciones, según informó en mayo de 1911¹⁰⁹. Por intermedio suyo se contactó a Elías Soto (1858-1944), de Cúcuta, director de la banda de la ciudad, quien vendió ocho suscripciones¹¹⁰. Entretanto, Julio E. Valencia (1873-1931), de Cali, músico y padre del famoso pianista Antonio María Valencia (1902-1952), consiguió vender veinte suscripciones, a las que se sumaron las suscripciones personales de Luis Carlos Restrepo Plata, de quien no tenemos datos, y de Enrique Umaña, comerciante y aficionado al violín que compró la primera serie y solicitó por anticipado la suscripción a la segunda serie¹¹¹. Desde Popayán, José María Balcázar, de quien tampoco tenemos datos, solicitó once suscripciones y además pidió ayuda para realizar por intermedio de la RC una suscripción a la revista del Conservatorio de París¹¹².

El intercambio epistolar con Medellín fue muy nutrido, aunque las ventas no representaron mayor avance. El compositor Gonzalo Vidal recibió la publicación como una gota de

¹⁰⁸ Carta de Temístocles Vargas a Guillermo Uribe Holguín (4 de enero de 1911), AHUN-CM, caja 6, carpeta 13, fol. 5.

¹⁰⁹ Carta de Alejandro Villalobos a Guillermo Uribe Holguín (9 de mayo de 1911), AHUN-CM, caja 6, carpeta 13, fol. 14.

¹¹⁰ Datos biográficos del compositor se pueden consultar en Valdivieso Torres, *Visión histórica de la música en los dos Santanderes. Compositores e intérpretes*, pp. 110-112. El contacto con la RC lo estableció Alejandro Villalobos el 13 de marzo de 1911 (AHUN-CM, caja 6, carpeta 13, fol. 4). Las solicitudes quedaron formalizadas en las cartas de Elías Soto a Guillermo Uribe Holguín del 29 de abril de 1911, el 12 de julio de 1911 y el 27 de octubre de 1911 (AHUN-CM, caja 6, carpeta 13, fols. 12, 20 y 30, respectivamente).

¹¹¹ Carta de Julio E. Valencia a Guillermo Uribe Holguín (3 de marzo de 1911), AHUN-CM, caja 6, carpeta 13, fol. 8. Carta de Luis Carlos Plata a Guillermo Uribe Holguín (30 de junio de 1911), AHUN-CM, caja 6, carpeta 13, fol. 18. Carta de Enrique Umaña a Guillermo Uribe Holguín (27 de octubre de 1911), AHUN-CM, caja 6, carpeta 13, fol. 29.

¹¹² Cartas de José María Balcázar a Andrés Martínez Montoya y a Guillermo Uribe Holguín (26 de septiembre de 1911, 18 de octubre de 1911, 15 de noviembre de 1911, 22 de noviembre de 1911 y 27 de diciembre de 1911), AHUN-CM, caja 6, carpeta 13, fols. 25, 28, 32, 33 y 35, respectivamente.

TABLA 1. VENTAS POR SUSCRIPCIÓN

CIUDAD	AGENTE O SUSCRIPTOR	NÚMERO DE SUSCRIPCIONES	PAGOS
Bucaramanga	Alejandro Villalobos (agente)	35	\$31,50
Manizales	Temístocles Vargas (agente)	25	\$22,50
Cali	Julio E. Valencia (agente)	20	\$18,00
	Luis Carlos Restrepo Plata (suscriptor)	1	\$0,90
	Enrique Umaña (suscriptor)	2	\$1,80
Popayán	José María Salazar (agente)	11	\$9,90
Cúcuta	Elías Soto (agente)	8	\$7,20
Medellín	Gonzalo Vidal (suscriptor)	1	\$0,90
	Luis Londoño - Colegio San Ignacio de Loyola (suscriptor)	1	\$0,90
	Germán Vargas (suscriptor)	1	\$0,90
	Total	105	\$94,50

agua en el desierto para los músicos que, como él, no tenían “otros medios de instrucción que la lectura bien escogida de obras selectas”¹¹³, comentario acorde con su formación auto-didacta como la de muchos otros músicos de su generación, entre ellos Guillermo Quevedo Zornoza (1862-1964) y el mismo Uribe Holguín, para quien la adquisición de publicaciones musicales extranjeras, antes de su viaje a Estados Unidos y a Europa, constituyó una de las fuentes principales de aprendizaje cuando abandonó la Academia Nacional de Música en 1896¹¹⁴. Entretanto, el sacerdote jesuita Luis Londoño, rector del colegio San Ignacio de Loyola, solicitó una suscripción para la institución que regentaba y sugirió como agente a Jesús Arriola (1873-1932)¹¹⁵, músico vasco radicado en Medellín a finales del siglo XIX, profesor de música en dicho plantel, así como en otros colegios, en la Academia de Música Santa Cecilia y en el Instituto de Bellas Artes, fundado en 1911¹¹⁶. También en Medellín, Germán Vargas, de quien tampoco tenemos datos, solicitó una suscripción personal para la segunda serie¹¹⁷.

¹¹³ Carta de Gonzalo Vidal a Guillermo Uribe Holguín (17 de octubre de 1911), AHUN-CM, caja 6, carpeta 13, fol. 27.

¹¹⁴ Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano*, p. 35.

¹¹⁵ Cartas de Luis Londoño a Guillermo Uribe Holguín (8 de abril de 1911 y 10 de agosto de 1911), AHUN-CM, caja 6, carpeta 13, fols. 9 y 24.

¹¹⁶ Una corta semblanza de Arriola se encuentra en “Jesús Arriola de Benzoita”, *Músicos en Latinoamérica. Biblioteca Digital EAFIT*, <www.bdmusica.eafit.edu.co/biografias/biofor?id=BDM%2000043> (consultado: 30 de noviembre de 2010).

¹¹⁷ Carta de Germán Vargas a Guillermo Uribe Holguín (25 de noviembre de 1911), AHUN-CM, caja 6, carpeta 13, fol. 34.

Revista del Conservatorio

Aparece una vez al mes.

Precios de suscripción

10 números	\$ 0.90
para los profesores y alumnos del Conservatorio	0.75
10 números para el Extranjero	1.10
Número suelto	0.10

AVISOS:

Una página, por una vez	\$ 2.00
1/2 " " " " " "	1.20
1/4 " " " " " "	0.70
1/8 " " " " " "	0.50

Avisos ilustrados, precios convencionales.

Anuncios de maestros de música en página separada de los demás anuncios, siempre que no exceda de 2 centímetros, \$ 25.

Milcíades Gómez Guarín

COMPOSITOR

Y AFINADOR DE PIANOS

Se ocupa igualmente en la compra y venta de toda clase de instrumentos.

Arregla violines

y toda clase de instrumentos de arco

Y ENCUERDA ARCOS

Dirección:

Calle 16, núm. 139



Un buen artista

DEBE LLEVAR SIEMPRE

Buena Corbata

ALMACEN DEL DIA

BOGOTÁ

Establecimiento Musical
CONTI HERMANOS

Bogotá, Calle 12, número 200

Fundado en 1890 — Dirección telegráfica, CONTI

FIGURA 7. [Contraportada], RC, 3, 1911.
Biblioteca Nacional de Colombia, Fondo Antiguo.

En resumen, la RC tuvo 105 suscripciones documentadas en ciudades distintas a Bogotá a lo largo de poco más de un año, sin tener en cuenta las ventas de números sueltos. A finales de 1911 ya contaba con varias suscripciones aseguradas para la segunda serie. El panorama de ventas en Bogotá no parecía ser el mejor, aunque es evidente el vacío documental para corroborar esta afirmación. En marzo de 1912, el almacén de los hermanos Conti devolvió una nota con un balance desolador: de 45 ejemplares consignados de los números 1, 2 y 3 solamente se vendieron tres. Pero, en su informe de 1912, Uribe Holguín menciona la existencia en Bogotá de asiduos lectores de quienes no encontramos mayor información¹¹⁸.

¹¹⁸ Guillermo Uribe Holguín, "Informe del Director del Conservatorio Nacional de Música", en *Memoria del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1912*, Bogotá: Imprenta Nacional, 1912, pp. 210-225.

Hasta donde sabemos, las suscripciones y los canjes internacionales se redujeron a un par acciones de intercambio cultural diplomático. La legación colombiana en Cuba solicitó una colección completa para presentar “a Colombia con sus mejores galas de la prensa”¹¹⁹, y la legación peruana en Bogotá hizo la misma solicitud para enviar una colección a la Universidad de Cuzco por intermedio del Ministerio de Relaciones Exteriores¹²⁰.

Cumplido el primer año de circulación, el balance de conjunto era modesto. La RC recibió al menos 94,50 pesos, seguramente una cantidad suficiente para sustentar los gastos de impresión y envío de la segunda serie. La suscripción anual de 90 centavos por diez números era una cifra razonable, aunque ciertamente no tenía un espectro amplio de compradores si se compara con la suscripción de cuarenta números por un peso que ofrecía el periódico *El Tiempo*. En todo caso se trataba de una publicación mensual y especializada y no de un periódico con alta frecuencia de publicación y un público lector numeroso.

Desde el segundo hasta el antepenúltimo números, la RC tuvo anunciantes. La pauta comercial, ubicada en las primeras y las últimas páginas de cada número, la contrataron establecimientos como el famoso almacén de música de los hermanos Conti, fundado en 1890, y el afinador de pianos y comerciante de instrumentos Milcíades Gómez Guarín, la Imprenta de Juan Casis —a cargo de la impresión de la RC— y el Almacén del Día, que procuró captar la atención de los músicos como compradores de corbatas. A estos se suman dos anunciantes extranjeros: la prestigiosa casa editorial francesa Alphonse Leduc, con un catálogo especializado en obras de enseñanza musical —en este caso, ofrecidas en español¹²¹—, y la famosa casa constructora de arpas Lyon & Healy, con sede en Chicago, que contrató tres anuncios de página completa para julio, agosto y septiembre de 1911¹²².

Los intentos de conseguir nuevos contratos de anunciantes fueron infructuosos. Uribe Holguín recibió negativas de importantes editores extranjeros, como la monopólica Sociedad Anónima Editorial Casa Dotesio —desde 1914, Unión Musical Española¹²³—, que, a pesar de tener un marcado interés por expandir internacionalmente su mercado, optó por el sistema de ventas por catálogos tanto en Colombia como en otros países latinoamericanos,

¹¹⁹ Carta de la delegación diplomática en La Habana a Guillermo Uribe Holguín (29 de enero de 1912), AHUN-CM, caja 6, carpeta 13, fol. 36.

¹²⁰ Oficio del Ministerio de Relaciones Exteriores a Guillermo Uribe Holguín (29 de marzo de 1911), AHUN-CM, caja 6, carpeta 13, fol. 6.

¹²¹ Sobre los antecedentes de la Casa Leduc véase Anik Devriès, “Deux dynasties d’éditeurs et de musiciens: les Leduc”, *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, núm. 28/30, 1974: 195-213.

¹²² Solicitud de pauta comercial (31 de mayo de 1911), AHUN-CM, caja 6, carpeta 13, fol. 16.

¹²³ Sobre la Casa Dotesio véase Carlos José Gosálvez Lara, *La edición musical española hasta 1936*, Colección de Monografías 1, Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1995, pp. 110-111 y 146-151. Yolanda Acker y otros, *Archivo histórico de la Unión Musical Española: partituras, métodos, libretos y libros*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

TABLA 2. ANUNCIANTES

ANUNCIANTE	NÚMEROS DE PUBLICACIÓN	TIPO DE ANUNCIO	COSTO POR ANUNCIO	COSTOS TOTAL ANUNCIOS
Imprenta de Juan Casis	2	1/2 página	\$1,20	\$1,20
Milcíades Gómez Guarín	3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10	1/4 de página	\$0,70	\$5,60
Almacén del Día	3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10	1/4 de página	\$0,70	\$5,60
Establecimiento musical Conti Hermanos	3, 4, 5, 6, 7, 8,	1/8 de página	\$0,50	\$3,00
Casa Alphonse Leduc	5, 6, 7,	1 página	\$2,00	\$6,00
Lyon & Healy	7, 8, 9	1 página	\$2,00	\$6,00
			Total	\$27,40

señalando que “un simple anuncio, como el de los Sres. Conti Hermanos [...] no da idea al lector de la importancia de la casa anunciada ni de la conveniencia de dirigirse a ella”¹²⁴. Los contactos con las agencias especializadas F. Wallis Armstrong & Cía., de Filadelfia, y J. Terquem y Cie. tampoco trajeron los frutos esperados¹²⁵. Igualmente, las buenas conexiones sociales y comerciales de Uribe Holguín no redundaron en incentivar un decidido mecenazgo o de lograr un contrato publicitario con mejores perspectivas para la RC, mal cuya sombra tocó incluso la financiación del Conservatorio y que no dejó de denunciar el preocupado director poco antes de su abandono de la institución en 1934¹²⁶. El último número apareció sin un solo anuncio.

La documentación, muy mutilada, con que contamos demuestra que el estado financiero de RC tenía un exiguo pero no penoso balance a finales de 1911. Si a los ingresos por suscripciones se suman los pagos de anunciantes, la publicación tenía, en total, 121,90 pesos, cuando el presupuesto del Conservatorio era de 10.688 pesos para 1912, suficiente para continuar con la publicación. En efecto, en su informe de mayo de 1912 al Ministerio de Instrucción Pública, Uribe Holguín reconoce que fue la física falta de tiempo y no de suscriptores lo que forzó la suspensión de la publicación¹²⁷, aunque cambió completamente de opinión en su autobiografía, donde señala que el final de la RC obedeció a la falta de suscriptores¹²⁸. Parece que, en realidad, el director estaba dedicado a otros asuntos. Por un

¹²⁴ Carta de Manuel Vadal (gerente de la sucursal en Barcelona) a Guillermo Uribe Holguín (13 de marzo de 1911), AHUN-CM, caja 6, carpeta 13, fol. 15.

¹²⁵ Comunicación de F. Wallis Armstrong & Cía. a Guillermo Uribe Holguín (11 de marzo de 1911), AHUN-CM, caja 6, carpeta 13, fol. 3, y comunicación de J. Terquem y Cía. a Guillermo Uribe Holguín (2 de mayo de 1911), AH-UN-CN, caja 6, carpeta 13, fol. 13.

¹²⁶ Guillermo Uribe Holguín, “La música, el arte huérfano en Colombia”, en *Atenea. El libro de extensión universitaria*, Bogotá: Universidad del Rosario, 1934, pp. 51-57.

¹²⁷ Uribe Holguín, “Informe del Director del Conservatorio Nacional de Música”, p. 222.

¹²⁸ Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano*, pp. 88-89.

lado, concentró sus esfuerzos en redactar artículos para el periódico *El Liberal* en una polémica en que se enfrascó con el pianista Honorio Alarcón, su antiguo amigo y director de la extinta Academia, a quien varios reclamaban como candidato para asumir la dirección del Conservatorio y, por otro lado, en convencer al Congreso de modificar el presupuesto nacional y redistribuir los recursos públicos dedicados a la música, canalizados hasta entonces a través del Ministerio de Instrucción Pública —del que dependía el Conservatorio— y del Ministerio de Guerra —del que dependían las bandas de música¹²⁹—. Ya para entonces se fraguaba una gran reforma de las bandas de música, que desembocó en la creación de la Banda Nacional de Bogotá. En 1914 se intentó revivir la RC con el trabajo editorial de la Imprenta Nacional, pero la publicación no volvió a circular¹³⁰.

Comentarios finales

La RC demostró cuál podía ser un modelo de publicación periódica musical con unos criterios editoriales y un contenido que hasta entonces no se habían puesto en práctica en el país. Cada texto publicado revela un fragmento de los valores ideológicos y musicales que modelaron la concepción general de los estudios en el Conservatorio y sus acciones para proyectarse culturalmente. Su propósito era impulsar un nuevo tipo de cultura musical de corte académico, basada en un canon musical de obras y compositores que no estaba plenamente establecido en Colombia con sus matices e implicaciones tanto en la forma del discurso verbal y escrito como en las prácticas de una enseñanza y una interpretación musical cobijadas por una orientación institucional de índole estatal. Excluyó prácticas musicales populares y unas visiones nacionalistas que encontrarían en los medios de comunicación y en el mundo del entretenimiento un terreno fértil para su florecimiento y uno de los nichos más potentes que le hicieron contrapeso a la fuerza y el protagonismo del Conservatorio.

No bastaba con organizar un plan de estudios, dictar clases y realizar conciertos; era además necesario el uso de la palabra escrita y su distribución impresa para la instrucción de dicha escala de valores a través de una explicación sencilla y diáfana. La RC se alejó así del periodismo musical local, sustentado en textos concebidos más por su parcial y en todo caso dudosa eficacia literaria que por su validez musical, para dar paso a un uso más preciso del lenguaje escrito a la hora de dar cuenta de aspectos musicales de acuerdo con las prácticas del periodismo y de una crítica musical informada por la historia, la pedagogía, la estética musical y, en general, los nacientes estudios musicológicos como se conocían en el medio

¹²⁹ Guillermo Uribe Holguín, *La defensa de una escuela*, Bogotá: Imprenta de El Liberal, 1912; Honorio Alarcón, *En defensa de una escuela*, Bogotá: Imprenta de El Liberal, 1912; Uribe Holguín, “Informe del Director del Conservatorio Nacional de Música”.

¹³⁰ Guillermo Uribe Holguín, “Informe del Director del Conservatorio Nacional de Música”, en *Memoria del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1914*, Bogotá: Imprenta Nacional, 1914, pp. 259-260.

francés de la época. Así, el objetivo primordial de la RC fue divulgar nociones aparentemente elementales pero fundamentales para alcanzar su cometido.

Como proyecto editorial, la RC aspiraba tener un impacto definitivo en la cultura musical nacional, dada la privilegiada posición estratégica del Conservatorio, que le abría las puertas para incidir en decisiones del aparato estatal. A pesar del reducido y siempre insuficiente presupuesto de la institución, no puede perderse de vista que era el ente musical que contaba con los mayores recursos y el mayor prestigio para orientar, según una expresión de la época, los “destinos musicales nacionales”.

Por las razones expuestas no hay duda de que, a la vuelta de una centuria, la RC ocupa un lugar notable en el parco abanico de publicaciones periódicas musicales colombianas, pero tampoco cabe duda de que se trató de un proyecto individual que dice mucho de la concentración de poder en el campo musical en las primeras décadas del siglo xx. La procedencia social y la cercanía de la familia Holguín a los círculos de poder político, indiscutiblemente unidas a una visión cosmopolita y una formación musical completada exitosamente en París, fueron determinantes para que el director del Conservatorio permaneciera en el cargo durante un cuarto de siglo a pesar de las multiplicadas voces en su contra. Hasta los años treinta no hubo candidato equiparable que lo reemplazara, proyecto alternativo de formación musical en la capital, otra publicación musical ni tampoco coyuntura política alguna que precipitara su renuncia. Esto solo avivó la imagen del compositor encerrado en una torre de marfil, coherente con aquella que dominó el Conservatorio y que se extendió con inusitado éxito a lo largo del siglo xx.

Tal actitud de aislamiento y distanciamiento sorprendió incluso a Francisco Curt Lange, autor de uno de los primeros trabajos extensos sobre la vida y la obra musical de Uribe Holguín, incluido en el tomo IV del *Boletín Latino-Americano de Música* que se publicó en Bogotá con ocasión del cuarto centenario de la fundación de la ciudad¹³¹. Esta autorizada figura del campo internacional que lanzó tanto reconocimientos como críticas a la obra del compositor colombiano fue uno de los motivos para que Uribe Holguín decidiera escribir su autobiografía como defensa y justificación de sus acciones. Tal situación nos plantea cuestiones complejas, que aún no se han estudiado, sobre el papel del Conservatorio en la cultura musical más allá de las dicotomías planteadas de música y prácticas académicas y populares, parcialmente vigentes, y la aún problemática recepción de la música de uno de los compositores colombianos más importantes del siglo xx. Volver sobre este contexto puede servir de lección no para determinar quién tenía razón o quién no la tenía —gesto que simplemente perpetuaría en el presente tensiones pasadas— sino para comprender cómo dichas tensiones tejían no solamente opiniones y argumentos en el plano musical sino

¹³¹ Francisco Curt Lange, “Guillermo Uribe Holguín”, en *Boletín Latino-Americano de Música*, IV (1938), pp. 757-90.

elementos de clase social, de acceso al poder y de legitimación cultural de unas prácticas musicales en un lugar y un momento determinados.

Las posiciones que se expresaron con claridad en la RC y que finalmente fueron un testimonio más de bandos irreconciliables muestran los pocos instrumentos de negociación que se tenían a la mano, lo que daba rienda suelta a la exclusión y la marginación de cierta música y muchos músicos en un país con pocas oportunidades de acción pública e institucional, aunque cambiante y sometido a evidentes e imparable procesos de modernización en la época. Los mejores candidatos para ser colaboradores del Conservatorio y su publicación oficial —entre ellos, el compositor Santos Cifuentes y el pianista Honorio Alarcón— quedaron excluidos del nuevo proyecto. Atrapados en una sorprendente y desconcertante polarización, muchos fueron los que decidieron callar para dedicarse a lo que mejor sabían hacer —música—, ya fuese objeto de ataques o elogios del director del Conservatorio. Parecen haber estado inmersos en una espiral de incomprensión e intransigencia, en un ambiente de corrosiva acrimonia, otra manifestación de la cultura política de la época. Estas circunstancias dieron pie a un sentimiento ambivalente respecto al Conservatorio, institución que, a pesar de sí misma, terminó por ser el escenario de formación de muchos de los músicos más destacados en los más diversos ámbitos de la vida musical de Colombia.

ANEXO

Índice de contenido

- NÚMERO 1**
diciembre de 1910
1. G[uillermo]. U[ribe]. H[olguín], “Nuestro plan”, pp. 1-5.
 2. [Programa de concierto], Teatro Colón, Conservatorio Nacional de Música, Primer Concierto Sinfónico, Orquesta del Conservatorio bajo la dirección del señor Guillermo Uribe Holguín, domingo 4 de diciembre de 1910.
 3. G[uillermo]. U[ribe]. H[olguín], “Reglamento del Conservatorio. Decreto número 915 de 1910”, pp. 5-10.
 4. [Guillermo Uribe Holguín], “El concierto”, [notas al programa del concierto realizado por la Orquesta del Conservatorio el 4 de diciembre de 1910 en el Teatro Colón], pp. 10-12.
 5. Amusetto [Guillermo Uribe Holguín], “Crítica musical”, pp. 12-14.
 6. [Guillermo Uribe Holguín], “Avisos y noticias”: “Matrículas para pensionistas”, “Clases de canto”, “Salón de conciertos”, “Sociedad de música de Cámara”, “Clases de oboe y de fagot”, “Concursos de admisión”, “Honorio Alarcón”, pp. 14-16.
- NÚMERO 2**
febrero de 1911
7. A[ndrés]. M[artínez]. M[ontoya]., “Música sagrada”, pp. 17-19.
 8. G[uillermo]. U[ribe]. H[olguín], “El éxito”, pp. 20-22.
 9. [Guillermo Uribe Holguín], “Concursos de admisión”, pp. 22-24.
 10. “Los músicos juzgados por Ricardo Wagner”, [extractos de] *La música del porvenir, El judaísmo en la música, Sobre la esencia de la música alemana, Sobre la obertura, La obra de arte del porvenir, Ópera y drama* [en *Oeuvres en prose de Richard Wagner*, J. G. Prod’homme et al. (trad.), varios vols., Paris, Delagrave, 1907. Selección y traducción de Guillermo Uribe Holguín], pp. 24-28.
 11. “Ideas y conceptos que es bueno conocer”, [extractos de] W[ilhelm von]. Lenz, [*Beethoven et ses trois styles. Avec un avant-propos et une bibliographie des ouvrages relatifs à Beethoven*, reedición de Michel-Dimitri Calvocoressi, Paris, Gustave Legouix, 1909]; Robert Schumann, *El arte del piano [L’art du piano. Conseils extraits de l’album dédié a la jeunesse*. Trad. Franz Liszt, Paris, Durand Schoenewerk et Cie., s.f.]; Romain Rolland; Henri Lichtenberger. [Selección y traducción de Guillermo Uribe Holguín]; pp. 29-30.
 12. [Guillermo Uribe Holguín], “Ecos y noticias”: “Del exterior”, “D. Felipe Pedrell”, “En Medellín”, “Inteligente proceder”, “Una cuenta exótica”, pp. 30-32.
- NÚMERO 3**
marzo de 1911
13. G[uillermo]. U[ribe]. H[olguín], “Triunfaremos”, pp. 33-34.
 14. Gaston Carraud, “Los educadores musicales”, traducido para la *Revista del Conservatorio* por Ismael Bolívar, pp. 35-39.
 15. “Los músicos juzgados por Ricardo Wagner”, [extractos de] *Sobre la obertura, Beethoven*, [en *Oeuvres en prose de Richard Wagner*, J. G. Prod’homme et al. (traducción al francés), varios vols., Paris, Delagrave, 1907. Selección y traducción al español de Guillermo Uribe Holguín], pp. 39-41.

16. "Ideas y conceptos que es bueno conocer", [extractos de textos de] Lionel de La Laurencie; Louis Laloy; y Paul Landormy. [Selección y traducción de Guillermo Uribe Holguín], pp. 43-44.
17. [Guillermo Uribe Holguín], "Ecos y noticias": ["Un Stradivarius y un Guarnerius", "La mujer como directora de orquesta", "D'Indy enfermo", "Debussy compone *San Sebastián*", "El Rey de España y la financiación de las orquestas", "Placa a Wagner en Venecia", "Estreno de *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss", "*Fervaal* de D'Indy en los *Conciertos Colonne*", "Narciso Garay y el Conservatorio de Panamá", "Wagner sinfonista [Publicación de su Sinfonía en do mayor]", "Wagner artista de variedades", "Segundo concierto de la Schola Cantorum en el 1911", "Segundo concierto sinfónico del Conservatorio"], pp. 45-48.

NÚMERO 4
abril de 1911

18. José María Prado, "Interpretación", pp. 49-52.
19. [Programa de concierto], Conservatorio Nacional de Música, Segundo Concierto Sinfónico, con el concurso desinteresado de la señora Da. Lucía G[utiérrez]. de Uribe. La Orquesta del Conservatorio bajo la dirección del señor Guillermo Uribe Holguín, [s.f.].
20. [Guillermo Uribe Holguín], "Comentarios al programa", pp. 52-55.
21. Pierre Lalo, "Música italiana" [traducción al español de Guillermo Uribe Holguín], (publicado originalmente en [*Le Temps*, 25 de agosto de 1908], pp. 55-60.
22. "Ideas y conceptos que es bueno conocer", [extractos de textos de] Richard Strauss, G[ustave]. Koeckert y M. B. Hildebrandt. [Selección y traducción de Guillermo Uribe Holguín], pp. 61-62.
23. [Guillermo Uribe Holguín], "Ecos y noticias": ["Concurso de composición en Viena", "Datos curiosos sobre la vida íntima de Beethoven"], "Una anécdota sobre Haydn", "A última hora [se desmiente muerte de D'Indy]", pp. 62-64.

NÚMERO 5
mayo de 1911

24. Vincent d'Indy, "La ideal Escuela de Artes. El modelo que debemos seguir", discurso de posesión del compositor como director de la Schola Cantorum, leído el 2 de noviembre de 1900, [traducción al español de Guillermo Uribe Holguín], pp. 65-72.
25. "Ideas y conceptos que es bueno conocer", [extractos de textos de] M[ichel]. [Marie] Daubresse, Chabanon (citado por [Lionel de La] Laurencie), J[oaquín]. Nin y Castellanos y M[aurice]. Kufferath. [Selección y traducción de Guillermo Uribe Holguín], pp. 72-73.
26. Blanche Selva, "Conferencia sobre el arte, sobre la interpretación musical y sobre la técnica del piano, dictada en San Juan de la Luz el 13 de octubre de 1910", [Parte I], [Texto original "Causerie sur l'Art, sur l'Interprétation musicale et la Technique du piano", *Tablettes de la Schola*, oct.-nov. (1910)]. Traducción de Andrés Martínez Montoya, pp. 74-79.
27. [Guillermo Uribe Holguín], "Ecos y noticias": ["Las ganancias de *Ancetre* de Saint-Saëns", "El contrato de Messenger, director de la Opera de París", "Gonzalo Vidal participa en concurso musical en Estados Unidos", "Prejuicios de la crítica musical", "Muere Alexandre Guilmant"], pp. 79-80.

NÚMERO 6
junio de 1911

28. Blanche Selva, "Conferencia sobre el arte, sobre la interpretación musical y sobre la técnica del piano, dictada en San Juan de la Luz el 13 de octubre de 1910", (continuación), [Parte II]. Traducción de Andrés Martínez Montoya, pp. 81-85.
29. V. R., "Una Kapellmeisterin" [sic.], pp. 85-88.
30. "Ideas y opiniones que es bueno conocer", [extractos de textos de] R. Wagner, "un credo musical!"; M[aurice]. Kufferath y A[lbert]. Lavignac. [Selección y traducción de Guillermo Uribe Holguín], pp. 88-90.
31. René Delange, "La trompeta", traducción para la *Revista del Conservatorio* de B. de S., pp. 90-93.
32. J[ean]. [Pierre] Rambosson, "Sinfonía tropical", [Selección y traducción de Guillermo Uribe Holguín], pp. 93-94.
33. [Guillermo Uribe Holguín], "Ecos y noticias": ["Las exequias de Guilmant", "Congreso internacional de Música en Londres", "Centenario de la fundación del Conservatorio de Praga", "Gustavo Santos: un futuro artista"], pp. 94-96.

NÚMERO 7
julio de 1911

34. [Guillermo Uribe Holguín], "Catecismo para los nuestros. Lo que todos debieran saber pero muchos ignoran", [Parte I], pp. 97-100.
35. [Guillermo Uribe Holguín], "Comentarios al programa", pp. 100-104.
36. [Programa de concierto], Teatro Colón, Conservatorio Nacional de Música, Tercer Concierto Sinfónico, Orquesta del Conservatorio bajo la dirección del señor Guillermo Uribe Holguín, martes 18 de julio [de 1911].
37. Doctor F[élix]. Jayle, "La música en los hospitales", (Artículo publicado originalmente en *La Presse Médicale*, No. 34, abril 29 de 1911). Traducción de V. R., pp. 105-108.
38. Blanche Selva, "Conferencia sobre el arte, sobre la interpretación musical y sobre la técnica del piano, dictada en San Juan de la Luz el 13 de octubre de 1910" (continuación), [Parte III]. Traducción al español de Andrés Martínez Montoya, pp. 108-111.
39. [Guillermo Uribe Holguín], "Ecos y noticias": ["Muere Gustav Mahler"], p. 112.

NÚMERO 8
agosto de 1911

40. [Guillermo Uribe Holguín], "Catecismo para los nuestros. Lo que todos debieran saber pero muchos ignoran" (continuación), [Parte II], pp. 113-117.
41. Blanche Selva, "Conferencia sobre el arte, sobre la interpretación musical y sobre la técnica del piano, dictada en San Juan de la Luz el 13 de octubre de 1910" (continuación), [Parte IV]. Traducción de Andrés Martínez Montoya, pp. 118-124.
42. V. R., "La sonata a Julieta Giucciardi", pp. 124-127.
43. [Guillermo Uribe Holguín], "Ecos y noticias": ["La música en los Estados Unidos", ["Louis Vierne reemplaza a Guilmant en la Schola Cantorum"], pp. 127-128.
44. Blanche Selva, "Notas sobre los estudios de piano", (Artículo publicado originalmente en la *Revue Musicale*, ["Notes sur les études de piano"], 13 (1906): 319-321]. Traducción de J. H. T. para la *Revista del Conservatorio*), pp. 129-133.

NÚMERO 9
septiembre de 1911

45. [Programa de concierto], Teatro Colón, Conservatorio Nacional de Música, Cuarto Concierto Sinfónico, Orquesta del Conservatorio bajo la dirección del señor Guillermo Uribe Holguín, lunes 9 de octubre [de 1911].
46. [Guillermo Uribe Holguín], “Comentarios al programa”, pp. 133-136.
47. V. R., “El poeta del piano”, pp. 137-140.
48. [Guillermo Uribe Holguín], “Publicaciones recibidas”: *Musique et Musiciens de la vieille France* por Michel Brenet, Paris, Librería de Félix Alcan, [1911]; *Haendel* por Romain Rolland, Paris, Librería de Félix Alcan, [1910], pp. 140-141.
49. [Guillermo Uribe Holguín], “Ecos y noticias”: “El número de los Conservatorios!!”, [“Muere Johan Svendsen”, “Muere Félix Mottl”, “Homenaje a Felipe Pedrell”, “Muere Brindis de Salas”], “Concursos de final de año”, “Aviso a los suscriptores”, pp. 141-144.

NÚMERO 10
oct.-nov. de 1911

50. G[uillermo]. U[ribe]. H[olguín]., “Educación del gusto”, pp. 145-147.
51. V. R., “Franz Liszt”, pp. 148-151.
52. [Guillermo Uribe Holguín], “El estudio del piano”, [Comentarios y extractos de una carta que envía Gustavo Santos inscrito en la Schola Cantorum en París], pp. 151-153.
53. [Guillermo Uribe Holguín], “Publicaciones recibidas”: *L’art grégorien* por Amédée Gastoué, [Paris], Félix Alcan, 1911, pp. 153-154.
54. [Guillermo Uribe Holguín], “Concursos de fin de año”, pp. 154-157.
55. [Guillermo Uribe Holguín], “Ecos y noticias”: [“Edición de la Sinfonía en do de Wagner”, “Falsa afirmación sobre el director del Conservatorio”, “Pésame a D. Andrés Martínez Montoya”, “Retraso de número de la *Revista del Conservatorio*”, “Parten a Europa Pedro y José Villá”, “Llega Honorio Alarcón y Sofía Páez”, “Inauguración de nuevo teatro en los Campos Elíseos”, “La sección ‘Ideas y conceptos que es bueno conocer’ en la *Revista del Conservatorio*”], pp. 157-160.

Índice de colaboradores (autores y traductores)

- Amusetto [Guillermo Uribe Holguín]: p. 5
- Bolívar, Ismael: p. 14
- J. H. T.: p. 44
- Martínez Montoya, Andrés: pp. 7, 26, 28, 38, 41, 44
- Prado, José María: p. 18
- R., V: pp. 29, 37, 42, 47, 51
- S., B. de: p. 31
- Santos, Gustavo: p. 52
- Uribe Holguín, Guillermo: pp. 1, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 30, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 43, 46, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55

Índice de autores traducidos o reseñados

- Brenet, Michel: p. 48
- Calvocoressi, Michel-Dimitri: p. 11
- Carraud, Gaston: p. 14
- Chabanon: p. 25
- D'Indy, Vincent: p. 24
- Daubresse, M.: p. 25
- Delange, René: p. 31
- Gastoué, Amédée: p. 53
- Hildebrandt, M. B.: p. 22
- Jayle, Félix: p. 37
- Koeckert, Gustave: p. 22
- Kufferath, Maurice: pp. 24, 30
- La Laurencie, Lionel de: pp. 16, 25
- Lalo, Pierre: p. 21
- Laloy, Louis : p. 16
- Landormy, Paul: p. 16
- Lavignac, Albert : p. 30
- Lenz, Wilhelm von: p. 11
- Lichtenberger, Henri: p. 11
- Nin y Castellanos, Joaquín: p. 25
- Prod'homme, J. G.: pp. 10, 15
- Rambosson, Jean Pierre: p. 32
- Rolland, Romain: pp. 11, 48
- Schumann, Robert: p. 11
- Selva, Blanche: pp. 26, 28, 38, 44
- Strauss, Richard: p. 22
- Wagner, Richard: pp. 10, 15, 30

Los números que aparecen relacionados con los autores se refieren al número consecutivo dado a los artículos en el contenido de la Revista.