

ELLIE ANNE DUQUE

---

Profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas,  
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

La sociedad filarmónica  
o la vida musical en Bogotá  
hacia mediados del siglo XIX

*La Sociedad Filarmónica de Conciertos o la vida en Bogotá a mediados del siglo XIX* es un trabajo que reseña la actividad de la primera orquesta estable en Bogotá. A través del seguimiento de su actividad artística, su organización, sus integrantes y el repertorio musical ejecutado, se logra vislumbrar, la vida musical predominante en Bogotá y sus giros en torno a la ópera y la pieza de salón. El marcado gusto por el romanticismo musical, florece a partir del gobierno liberal de José Hilario López, si bien, su impulso se detiene por la impericia de los principales creadores y las dificultades para superponerse a la misma.

## 1. LA SOCIEDAD FILARMÓNICA

LA Sociedad Filarmónica (1846-1857) en sus 11 años de vida, logró consolidar un importante terreno para la actividad musical vernácula en la Bogotá de mediados del siglo XIX y dio pautas, a través de su organización estructurada, sobre cómo podría ser una actividad musical pública y periódica en el país mediante sus objetivos principales, organizar una orquesta y ofrecer conciertos mensuales. La existencia de la Sociedad fue muy significativa en su momento y en su proyección en el tiempo. Si tenemos en cuenta que la fundación de la Academia Nacional de Música en 1882, por iniciativa de Jorge Price (hijo de Henry Price, fundador de la Sociedad), redundaría en la posterior organización de la Academia como Conservatorio (anexado luego a la Universidad Nacional de Colombia donde aún permanece) y que la orquesta del mencionado Conservatorio llegaría a ser la futura Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia (dependencia hoy del Instituto Colombiano de Cultura), vemos la gran proyección que tuvo hacia el siglo XX la actividad de la Sociedad.

En su momento, la Sociedad Filarmónica fue de las primeras sociedades artísticas en el país (la Academia de Dibujo y Pintura —de acciones más discretas— se fundó un mes antes: Ramón Torres, Luis García Hevia, Narciso Garay y otros iniciaron su academia el 9 de octubre de 1846, según consta en la reseña periodística publicada dos años más tarde)<sup>1</sup>. Contribuyó a elevar el nivel de la práctica musical en Bogotá, tuvo un proyecto de orquesta sinfónica, reunió a los mejores músicos del momento, alentó a hombres y mujeres en el estudio y el ejercicio de la música y atrajo compositores a su seno. En efecto, hubo un “remolino” de interés por la música a partir del inicio de labores de la Sociedad. Se conformaron academias para la enseñanza de la música (una de ellas, perteneciente a la Sociedad), se escribieron e imprimieron obras, se recibieron visitas de artistas recitalistas (el violinista Augusto Luis Moeser en 1851, el violinista Franz Coenen acompañado del pianista Ernst Lübeck en 1852) y, lo más importante, hubo una actividad musical pública de carácter periódico financiada con el recaudo de la boletería y las contribuciones de sus miembros. Más que dificultades económicas, la Sociedad desapareció por dificultades políticas, ya que contó con un apoyo entusiasta y nutrido por parte de músicos, personas “acomodadas”, comerciantes extranjeros y misiones diplomáticas que sabían por experiencia, que la ciudadanía tenía que participar en la supervivencia de un

---

<sup>1</sup> *El Día*, julio 15 de 1848, pág. 4.

ente como la Sociedad y que lo protegieron mientras las condiciones fueron propicias.

La Sociedad Filarmónica jugó un papel cultural protagónico en Bogotá y fue un medio importante para alentar a los compositores en su actividad creadora. Los tempranos historiadores de la música en Colombia, coinciden en destacar la actividad de la Sociedad Filarmónica, como uno de los eventos de mayor importancia en la vida musical bogotana de la primera mitad del siglo XIX. Tanto Juan Crisóstomo Osorio, como José Caicedo y Rojas, Andrés Martínez Montoya y Jorge Price rindieron sincero tributo a la institución y a sus músicos.

La idea de las sociedades para el cultivo de las artes fue común a las nuevas naciones del siglo XIX (europeas y americanas) y en su mayoría, tuvieron como objetivo primordial el soporte orquestal. La Sociedad Filarmónica de Bogotá, se fundó por inspiración anglosajona y no por los ejemplos vividos con anterioridad en otras partes de América Latina (como en el caso del Brasil que tuvo algunas de las sociedades orquestales más tempranas en el continente). El impacto de la Sociedad Filarmónica se sintió en otras partes del país. *La Gaceta Mercantil* de Santa Marta, da cuenta de una Sociedad Filarmónica que comenzó a sonar en dicho puerto el 31 de enero de 1849 y que durante el año en mención ofreció por lo menos un concierto mensual.

El papel de la Sociedad Filarmónica fue “civilizador” en el sentido que le otorgó a la palabra la sociedad colombiana a partir de la independencia<sup>2</sup>. Con los conciertos de la Sociedad, los bogotanos adquirieron una actividad pública bien vista (nunca hubo escándalos de índole moral ni amenazas de excomunión asociadas a la asistencia a los conciertos de la Sociedad ni a la participación activa en los mismos), que le dio un toque de sofisticación a su villa. Las señoritas del patriciado urbano participaron activamente en el desarrollo de los conciertos:

... las señoritas bogotanas se presentan en el gran salón ante lo mas lucido de Bogotá a recibir por medio de la música un nuevo lauro debido a sus talentos y cultura musical, y recorriendo sus tímidos dedos de nieve sobre el alvo marfil o ya dándonos con sus dulcisos y delicados sopranos una idea de lo que fueron las inmortales Billingtons y Malibranchs<sup>3</sup>.

En el mismo artículo se leen también los siguientes renglones: “reconocidísimos estamos a los señores extranjeros y del país que tan eficaz y sincera-

<sup>2</sup> Ver los comentarios pertinentes sobre la sociedad bogotana del siglo XIX del historiador MARCO PALACIOS, “El Estado liberal colombiano y la crisis de la civilización del siglo XIX”, en *La delgada corteza de nuestra civilización*, Bogotá, Procultura, 1996, págs. 27-31 y “La clase más ruidosa”, en *Eco*, t. XLII/2, núm. 254 (dic. 1982), págs. 113-156.

<sup>3</sup> *El Día*, febrero 7 de 1847, pág. 4.

mente han contribuido a su establecimiento” [de la Sociedad]. El editorial del 21 de febrero siguiente, elogia la existencia de la Sociedad Filarmónica para “un pueblo de gentes que no salen y que ni siquiera tienen un hotel”.

La segunda visita al país, de la compañía de ópera de Francisco Villalba, sucedió en 1848 y en la reseña del acontecimiento se habla de que su presencia “contribuye a civilizarnos (y en materia de bellas artes, a sacarnos de la barbarie)”<sup>4</sup>. La Sociedad Filarmónica tomó cuerpo en un momento, aparentemente propicio, pero sucumbió a la inestabilidad política del siglo. La revolución de Melo (1854), con su persecución a los extranjeros precipitó su disolución.

La presencia de extranjeros en la “misión” cultural y civilizadora de la Sociedad no recibió aplausos unísonos. Un aviso patrocinado por Juan Antonio Velasco da indicios del resentimiento latente.

Juan Antonio de Velasco, profesor de música, ofrece sus servicios al público en circunstancias de hallarse privado de una pequeña cuota, que hacía parte de su escasa subsistencia, por las viles intrigas de tres o cuatro eclesiásticos, poco decentes. El público imparcial recordará que *antes que vinieran a nuestro suelo los extranjeros que enseñan música* [subrayado mío] ya había un hombre que trabajaba con buen suceso en las músicas militares, en los coros de las iglesias, en el teatro, en los colejos de niñas y de niños y en infinitas casas particulares<sup>5</sup>.

La nota de Velasco nos da la pauta para examinar a continuación sobre qué bases musicales se irguió la Sociedad Filarmónica.

## 2. LA MÚSICA EN BOGOTÁ ANTES DE 1846

### 2.1. EN EL ÁMBITO RELIGIOSO

Si bien, el aspecto religioso no tocó a la actividad de la Sociedad, sí tiene influencia sobre la práctica musical en general, sobre todo en lo referente a la preparación del músico. A inicios del siglo XIX la práctica de la música religiosa en la Catedral había decaído considerablemente según nos lo recuerda Robert Stevenson quien reseñó la situación de abandono en la cual se encontraba el ejercicio de la música en la Catedral y la mala calidad de sus organistas y cantantes. Según el autor, “Antonio Margallo, el último maestro de capilla del régimen colonial fue nombrado el 22 de octubre de 1816 en reemplazo de Juan Antonio Velasco quien fue despedido por imprudencia insufrible y negligencia de sus obligaciones”<sup>6</sup>. Aún en 1846, 1847

<sup>4</sup> *El Día*, febrero 18 de 1848, pág. 4.

<sup>5</sup> *Ibid.*, enero 3 de 1847, pág. 4.

<sup>6</sup> ROBERT STEVENSON, “Colonial Music in Colombia”, *Academy of American Franciscan History*, vol. 19, núm. 2 (Oct. 1963), pág. 132.

y 1859 se escuchan en la prensa ecos de la polémica entre la catedral y Velasco. La situación de la música religiosa no era ventajosa. La fundación de la Sociedad Lírica (1848), vendría a mejorar el problema, pero no aporta soluciones definitivas a su pobreza musical.

Entre los objetivos principales de la Sociedad Filarmónica no estuvo el cultivo de la música religiosa, aunque uno que otro programa ofreciera piezas con textos en latín. Tal es el caso de un concierto organizado con motivo de la Semana Santa de 1848 en donde se ejecutó el *Stabat Mater* de ROSSINI, enmarcado por movimientos de la *Quinta sinfonía* de BEETHOVEN. Pese a los reclamos de Velasco y a esporádicas ejecuciones de obras de Michael Haydn y Christian Cannabich, la práctica musical religiosa en la capital estaba de capa caída.

## 2.2. EN EL ÁMBITO MILITAR

La música militar se hallaba en manos de Velasco y Pedro Carricarte con bandas encargadas de dar el toque solemne a las celebraciones patrias. En el concierto ofrecido por la Sociedad Filarmónica para conmemorar el 20 de julio de 1848 hubo una actividad conjunta con las bandas del Batallón N<sup>o</sup> 5 y con el Batallón de la Guardia Presidencial<sup>7</sup>. Las bandas mencionadas no sólo tenían carácter ceremonial, sino que ofrecían retretas y de ellas fueron necesariamente reclutados los músicos de vientos y maderas que tocaron en los conciertos de la Sociedad y en las veladas de teatro. Un cronista se queja del aburrimiento en Bogotá donde hay “abundancia de escasez de espectáculos y funciones de recreo” y describe el programa de la retreta (suponemos a cargo de alguna de las bandas militares) sabatina y dominical: Obertura de la Muda de Portici de Auber, dos contradanzas, un vals de Strauss y un pasodoble final<sup>8</sup>.

En la década de los años cuarentas no se oye más de la Banda de las Milicias, la de Artillería o la del Batallón Vargas, que según Caicedo y Rojas ejecutaban “con conciencia [...] todo con gusto y exactitud y con la debida oportunidad según la ocasión”<sup>9</sup>.

La poca información acerca de la actividad de las bandas, de origen militar, permite concluir que se trata de un radio de acción muy localizado y de poco impacto sobre la sociedad civil.

<sup>7</sup> *El Día*, julio 15 de 1848, pág. 4.

<sup>8</sup> *Ibid.*, noviembre 3 de 1844, pág. 2.

<sup>9</sup> JOSÉ CAICEDO Y ROJAS, “Estado actual de la música en Bogotá”, en *El Semanario*, núms. 5 y 6 (1886), pág. 15.



### 2.3. EN EL ÁMBITO TEATRAL

La actividad teatral desarrollada en el Coliseo de Comedias establecido en 1793, venía acompañada por eventos musicales. Egberto Bermúdez reseñó así el elenco musical del Coliseo:

En 1793 se establece en Santafé el Coliseo de Comedias y su conjunto instrumental estaba formado por Pedro Carricarte como compositor, maestro de canto y bajo continuo, dos violines, dos flautas, dos clarinetes y dos trompas, nómina que se complementó con otros músicos de los mismos instrumentos entre 1794 y 95. En cuanto a los cantantes en las temporadas de 1793 al 95 participaron seis cantantes mujeres y seis hombres (entre galanes, barbas y graciosos)<sup>10</sup>.

Poco tiempo antes de la conformación de la Sociedad, un anónimo crítico relató la actividad teatral de la semana y permitió entrever en sus comentarios, un evento musical no muy diferente de los que prontamente serían patrocinados por la Sociedad. El texto que nos interesa dice:

La obertura de la *Ceneréntola* [sic] fue ejecutada a toda orquesta mejor que nunca, habiendose agregado *piston* y *flageolet*; tuvimos el gusto de oír a muchos aficionados y excelentes profesores de esta capital desempeñando. Siguió una canción patriótica, sobre la cual nada diremos, por que hemos hecho intencion de no decir ni pensar nada sobre las canciones patrióticas. ... Siguió un duo buffo en que el Sr. Anacleto, que está sacando la uña, desempeñó bien el *carricatto*. La grande aria del *Giuramento* de Mercadante, obligada al *neo-cor*, no hizo ni pudo hacer efecto en los oyentes porque nunca la voz humana puede suplirse con ningún instrumento conocido, cuando menos faltando la acción, letra y espresión del personaje, en una palabra, la escena, que es el foco de las impresiones en las piezas *cantábiles*. No obstante el joven Julio Quevedo hizo brillar su habilidad en el manejo de aquel instrumento<sup>11</sup>.

También menciona el crítico que se escuchó la obertura al “Barbero de Sevilla” de CARNICER, un gran valse nacional, la alegre Polka y otras piezas ligeras. “Por postre la tonalidad ‘La paya y los cazadores’... ya huelen [las tonadillas] a rancio”. El anuncio de dicha Miscelánea teatral advierte a los asistentes que la duración de una velada tal es de 7:30 p. m. a 11:00 p. m. con intermedios de no más de cuatro minutos. La Miscelánea en cuestión fue organizada por un empresario de apellido Benítez, bajo la dirección de Anacleto Pérez y el trabajo donado de muchos de los artistas.

De la anterior reseña se deduce cierta familiaridad con el repertorio, una actividad que tenía público y poca continuidad. De las reseñas de teatro

<sup>10</sup> EGBERTO BERMÚDEZ, *La música en el arte colonial de Colombia*, Bogotá, Fundación DE MÚSICA, 1994, pág. 72.

<sup>11</sup> *El Día*, octubre 5 de 1845, pág. 3.

se deduce también que en muchos de los eventos del Coliseo hubo baile y de allí, la censura social hacia algunos de los eventos realizados. La música instrumental doméstica y la música para la danza en sociedad eran la misma. La prensa reseña la popularidad de la polka, la cuadrilla y la cracoviana en la década de los cuarentas cuando hizo su aparición la Sociedad Filarmónica. Es de concluir, que la música escuchada en las prolongadas veladas del Coliseo jugaba un papel cultural importante, si bien dicha actividad cultural fue esporádica y el Coliseo permanecía cerrado por períodos de ocho a diez meses.

#### 2.4. EN EL ÁMBITO DE LA ENSEÑANZA

El interés por el aprendizaje de la música en el siglo XIX fue grande. Antes de 1846 se tiene noticia de las clases impartidas por Velasco en los colegios y en su academia en La Candelaria. En la prensa de la época aparecen avisos con ofertas de clases particulares, en especial de canto y piano. Juan Enrique Cross se ofrece para dictar clases de canto y piano y se presenta como músico profesional, pues el aviso reza: ... “habiendo tenido siempre la ocupación de enseñar la música en este bello instrumento”<sup>12</sup>. Las piezas compuestas por Cross, al igual que las del daguerrotipista Emilio Herbruger, se vieron programadas con frecuencia en las audiencias de la Sociedad. Gustavo Noil ofrece sus servicios como “profesor de música en el piano y canto”. También se anuncia como afinador de pianos<sup>13</sup>.

Un año antes de la fundación de la Sociedad “Joaquín Guarín y Francisco Londoño avisan al público que han abierto un establecimiento para enseñar piano, guitarra y canto, en la casita en la esquina de la primera calle real frente a la botica del señor José María Álvarez...” Se colige que Guarín y Londoño están dedicados de tiempo completo a la labor docente pues ofrecen sus clases todo el día, desde las 8:00 a. m., hasta las 5:00 p. m. Aclaran que el establecimiento aportará los instrumentos<sup>14</sup>. Guarín también ofrece al público interesado partituras para el piano, de los compositores Herz, Thalberg, Moscheles, Meyer y Hüntten que predominan en el repertorio de mediados de siglo.

Por su parte Ignacio Figueroa ofrece clases de música en su casa, como siempre, de piano, guitarra y canto. Como cosa novedosa complementa dicho aprendizaje con nociones de armonía y acústica<sup>15</sup>. El mismo Figueroa cele-

<sup>12</sup> *El Día*, enero 1 de 1844, pág. 743.

<sup>13</sup> *Ibid.*, marzo 10 de 1845, pág. 4.

<sup>14</sup> *El Día*, julio 14 de 1845, pág. 4.

<sup>15</sup> *Ibid.*, diciembre 21 de 1845, pág. 7.



braría la conformación de la Sociedad, convencido de que con su creación la práctica musical se profesionalizaría y se dejaría la costumbre detentada por los aficionados de tocar “a primera vista”<sup>16</sup>. La Sociedad Filarmónica anunciaba la inauguración de su propia escuela. Sin embargo, no hay pruebas de su funcionamiento regular.

Los textos empleados para la enseñanza de la música en el marco vernáculo (sin incluir partituras) eran exiguos. Los primeros textos de teoría musical en español aparecen a fines de la década de los cuarenta y en la década de los cincuenta, época que coincide con los años de acción de la Sociedad. Hay que destacar las *Lecciones de música* de ALEJANDRO AGUDELO, de 1858, el artículo sobre *El tiple* de JOSÉ CAICEDO Y ROJAS, de 1849 y las *Doce lecciones de música* de EMILIO HERBRUGER de 1851 (ver bibliografía).

## 2.5. EL ÁMBITO DE LA MÚSICA DOMÉSTICA Y DE SALÓN

Acerca del estado de la música de salón y la música en familia en las primeras décadas del siglo, hay que citar al periodista de la sección titulada *Variedades* del semanario *El Día*, quien en la tercera entrega del artículo titulado “Bogotá entre 1803 y 1843” pinta un interesante cuadro de costumbres que se inicia con la descripción de la casa en donde se realiza el baile, menciona el menú de la cena, las maneras, el recital y el baile. No deja de hacer críticas a las nuevas costumbres que en opinión del autor van en contra de los buenos modales y la moral.

... Terminada la comida volvimos a la sala donde rogamos a las *señoritas* según el nuevo estilo mui bien introducido, y que es de reciente fecha, que tocaran el piano. Varias se sucedieron, y en casi todas hallamos ejecución, sensibilidad y buen gusto. ‘Vea Ud.’, decía yo a mi amigo D. Tiburcio, ‘que inmensa diferencia en este ramo de la educación del bello sexo entre lo presente y 1803!’. Entonces no llegaban a cuatro los forte-pianos que había en Santafé; y hoi son más de ciento cincuenta: entonces pasaba por una maestra la que ejecutara un adajio, o un andante, y hoi ha oido U. como una cosa fácil y ordinaria, trozos de las más difíciles composiciones europeas; entonces, la cansada gravedad del minué, del adajio y de otras piezas semejantes, no escitaban en nuestros pechos que aun latian [*sic*] frecuentemente las dulces emociones que nos causan los dulces y armoniosos acentos de Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti y Bethouven [*sic*] y otros célebres compositores, espresados por nuestras bellas bogotanas. Es lástima que no hayan hecho los mismos progresos en el canto; a escepción de dos o tres, no pueden los buenos oídos sufrir a casi todas las demás. Pero la culpa no es nuestras señoritas [*sic*] sino de los maestros: hasta ahora no les han enseñado otra cosa que tonos monótonos de canto de iglesia. También es lástima que nuestros jóvenes se hayan descuidado en el estudio de la música...

<sup>16</sup> *Ibid.*, diciembre 20 de 1846, pág. 1.

...Cuando aquí llegaba, las jóvenes presentes, viendo que era ya numeroso el concurso de la parentela de mi amigo, se dedicaron a fomentar un baile de familia. El piano, un violín y una flauta componían la música. Rompióse por un valse jeneral, y siguió después la contradanza española, los mismos bailes, y menos el justamente proscrito minué, que teníamos en 1803. Una ú otra mui rara cuadrilla francesa es la única diferencia que se ha introducido. Ahora como entonces algunos bailadores hacen consistir toda su gallardía, al poner las contradanzas en enredos de brazos a derecha e izquierda, que turban la uniformidad de las evoluciones y la simetría consiguiente...<sup>17</sup>.

La cita es extensa, pero ilustra bien el terreno musical secular sobre el cual se construyó la Sociedad Filarmónica de Conciertos. Las referencias del cronista sobre la ejecución de obras de Mozart y Beethoven, deben leerse con escepticismo, pues sus obras no se escuchaban con regularidad en Colombia en el siglo XIX debido a la dificultad técnica de las obras y a la preferencia por la pieza de salón y la ópera italiana. La orquesta de la Sociedad Filarmónica de Conciertos capitalizó el gusto bogotano existente por las piezas de danza, las oberturas operáticas y los trozos cantados de ópera italiana.

Anterior a la actividad de la Sociedad, se hablaba de los cuartetos en la casa de Nicolás Quevedo, veladas musicales denominadas así por costumbre. Tenían fama de buena calidad y el reducido número de músicos que participaba en las audiciones, ofrecía un contraste evidente con la orquesta de la Sociedad; así lo indica el comentario:

La armonía es una ninfa delicada que no tolera profanación alguna. No la permite el señor Quevedo y cuando nos sintamos aturdidos con el ruido anglo-yankee de la Filarmónica nos refugiaremos en su casa... [La Sociedad Filarmónica] no exige de los ejecutantes tanta fijeza en el templar de su instrumento... Se permite allí por lo mismo, algo de mayor ensanche al genio, más libertad a los músicos inclinados al floreo, es decir a los que gustan sustituir su propio gusto al de las composiciones que ejecutan<sup>18</sup>.

La costumbre de los "cuartetos" estaba bien establecida hacia 1846. Osorio mencionó tanto los de Quevedo como los de las casas Salas, Ortega, Quijano, Cordovez, Figueroa y Hortúa, nombres que figurarán asociados con la Sociedad. Osorio destaca como fundamental, los "cuartetos" en casa de José Caicedo Rojas: "Estos *cuartetos* no eran simplemente reuniones de pocos aficionados, sino una sociedad reglamentaria, y que fue el origen de la Sociedad Filarmónica, que tanto lustre y tantos buenos maestros nos dio poco tiempo después". El conjunto de Caicedo llegó a tener 25 integrantes<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> "Variedades: Bogotá entre 1803 y 1843 (III)", *El Día*, 25 de febrero, 1844, pág. 2.

<sup>18</sup> *El Día*, mayo 23 de 1847, pág. 1.

<sup>19</sup> JUAN CRISÓSTOMO OSORIO RICAURTE, "Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia, *Repertorio Colombiano*, Año III, N° 15 (1879), pág. 167.

La música en el hogar, tiene en el *Cuaderno de música de guitarra* de doña Carmen Caicedo un documento valioso del repertorio predominante. Se trata de una colección de 24 piezas para la guitarra que reúne valsos, marchas, pasodobles, contradanzas y danzas menos recordadas como el ondú, el baile inglés y el aguacerito. La Sociedad reunió la música íntima del hogar con la del teatro, la militar y la ejecutada en las veladas de “cuartetos”. Salvo el ámbito religioso, la Sociedad aglutinó prácticamente todos los aspectos musicales activos en la Bogotá de la primera mitad del siglo XIX.

En general, esta visión de la actividad musical en Bogotá se complementa con la siguiente apreciación de Egberto Bermúdez:

La mayoría de los documentos relacionados con la actividad musical en España y América entre los siglos XVI y XVIII, se refieren a música religiosa. Sin embargo, esto no permite concluir que hubiera una supremacía de ésta sobre los otros tipos de música, y que la gente común y las clases altas de la sociedad se divertían en fiestas y saraos con canciones y música instrumental. La música acompañaba, además, todo tipo de eventos públicos y era fundamental en la actividad militar. La explicación está en que, siguiendo la tradición medieval, la música instrumental y popular se transmitía por tradición oral y no se escribía de acuerdo con los sistemas de notación comunes en la música religiosa. En la música militar y en la que acompañaba ceremonias públicas, como las procesiones y autos de fe, se usaban instrumentos como trompetas, atabales, chirimías y sacabuches, pífanos o pitos y tambores. En lo que se refiere a la música doméstica, el canto de romances y villancicos ocupaba un lugar predominante contando además con la participación de instrumentos como la guitarra, la vihuela y el arpa, tanto para el acompañamiento de las voces como para la improvisación de variaciones instrumentales y danzas<sup>20</sup>.

### 3. LA ESTRUCTURA DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA

La Sociedad estaba conformada por tres tipos de miembros: suscriptores, honorarios y miembros de la orquesta. Los primeros aportaban dineros, los segundos prestigios y los terceros trabajos. Existía una Junta Directiva elegida por los miembros, junta que en octubre de 1847 estaba conformada por: José Caicedo Rojas — presidente —, Segismundo Schloss — vice presidente —, Domingo A. Maldonado — secretario —, Juan O. Levy — segundo secretario —, Andrés R. Santamaría — tesorero —, Jorge Joy — archivero —, Enrique Price — director de la orquesta —, Joaquín Guarín — segundo director — y cinco miembros de Junta, a saber, Marco de Urbina, David Castello, Patricio Pardo, Thomas Reed y Manuel José Pardo. No hay indicios de que el trabajo de los músicos de la orquesta haya sido remunerado. La profesionalización de los mismos no tuvo que ver con sueldos, sino con la índole

<sup>20</sup> EGBERTO BERMÚDEZ, ob cit., pág. 45.

misma del trabajo: ensayar y hacer presentaciones públicas periódicas. Acerca de las condiciones sociales de los músicos de la orquesta de la Sociedad, Cordovez Moure comenta: “Todos eran pobrísimos, pero se imponían el deber de tocar sin remuneración en la Sociedad, que los trataba con cariño y por toda recompensa les daba un frugal refrigerio después del concierto, consistente en una copa de cerveza, emparedados, queso de Flandes y cigarros de Ambalema”<sup>21</sup>.

Las presentaciones se realizaban una vez al mes y en ellas participaban los miembros de la orquesta y “solistas invitados”. Las mujeres no actuaban como parte de la orquesta, pero su participación era indispensable como pianistas y cantantes.

Si bien Andrés Martínez Montoya afirma que es el poseedor del reglamento con las firmas auténticas de los socios y el libro de actas<sup>22</sup>, no es conocido el reglamento de la Sociedad, pero se tiene noticia de cinco enmiendas al mismo, enmiendas que nos permiten imaginar el espíritu general del reglamento:

1. Se aumenta el número de socios a 300. 2. Se deroga el artículo 47 del Reglamento de la Sociedad en cuanto permite que cada socio introduzca un compañero en las noches de concierto, pudiendo hacerlo solamente los socios que ejecutan en la orquesta. No se aplica a los miembros de las Cámaras Legislativas no residentes en la capital. 3. El socio que se ausente continuará pagando íntegra la cuota mensual. 4. El *quorum* de las reuniones se conformará con el *quorum* de la Junta Directiva y dos socios fuera de ella. 5. Las boletas se dan a la venta mediante un comisionado que devengará el 5% de lo que reciba<sup>23</sup>.

### 3.1. LAS FIGURAS MUSICALES

Los fundadores de la orquesta fueron en su mayoría diletantes, comenzando por su miembro fundador, Henry Price. Asociados con la Filarmónica, el país recordará a Joaquín Guarín y a Julio Quevedo por su proyección indiscutible como músicos profesionales, instrumentistas, directores, pedagogos y compositores.

El inglés Henry Price (1819-1863) fue el inspirador de la Sociedad. Comerciante de profesión, fue un dedicado artista diletante. En los programas de concierto de la Sociedad figura como pianista, cantante, compositor, director y arpista. José Ignacio Perdomo le atribuye unas 38 composiciones, de las

<sup>21</sup> JOSÉ MARÍA CORDOVEZ MOURE, *De la vida de antaño*, Bogotá, Ed. Minerva, 1936, pág. 30.

<sup>22</sup> MARTÍNEZ MONTOYA, ob. cit., pág. 68.

<sup>23</sup> *El Neogranadino*, enero 20 de 1849, pág. 18.



cuales se conocen menos de 10<sup>24</sup>. Para el concierto conmemorativo del 20 de julio, ofrecido en 1847, se anunció el estreno de una *Canción nacional* y la *Obertura 20 de Julio*, escritas por Price para la ocasión. Su labor frente a la Sociedad terminó en 1851. Al año siguiente prestó sus servicios como dibujante de la Comisión Corográfica. Su apego al país fue sincero y se involucró como ninguno en el trabajo cultural. Luego de su participación en la Comisión enfermó, se retiró de la actividad pública y murió en Nueva York. De los extranjeros vinculados a la Sociedad, fue Price quien emprendió el proyecto más duradero.

Julio Quevedo (1829-1896) y José Joaquín Guarín (1825-1854) fueron las figuras musicales románticas por antonomasia. Sus obras se escucharon en los conciertos de la Sociedad. Guarín fue el fundador de la Sociedad Lírica, dedicada al cultivo de la música religiosa. En cuanto a la composición original, escribió canciones, piezas instrumentales de salón y tímidos intentos en la composición sinfónica. Su nombre se asoció de manera continua a la Sociedad Filarmónica en calidad de director musical.

Contemporáneo de Guarín, Julio Quevedo (1829-1896) no se unió a la Sociedad, sino hasta 1853 y su variada carrera musical debió más al influjo familiar (hijo de Nicolás Quevedo Rachadell) que al radio de acción de la Filarmónica. La obra de Quevedo es variada y como dice Perdomo Escobar, “desigual”<sup>25</sup>. El nombre de Manuel María Párraga (c1826-1895) aparece también vinculado al de la Sociedad agonizante, en el último año de actividad (1856-1857). En diciembre de 1856 apareció como su director orquestal. Párraga es recordado por ser uno de los primeros músicos neogranadinos en componer piezas de “concierto” para el piano, basadas en aires populares. Junto con Alejandro Lindig fundó otra sociedad, la Unión Musical, en 1858, de cuyas actividades hay poca información.

Otros nombres como los de Ignacio Figueroa, Santos Quijano, Francisco Londoño, Josefa Trimiño, Teresa Tanco, Elisa Castello, Luisa Urdaneta, Virginia París, Elena Cordovez, Jesús Buitrago, Eladio Cancino, figuraron en más de dos programas de la Sociedad. Quijano (organista en la Catedral), Londoño y Figueroa escribieron breves piezas de salón y se destacaron por su interés constante en la actividad musical de la Sociedad. Londoño es aplaudido como guitarrista y compositor de obras para su instrumento. Estos primeros músicos colombianos fueron aún músicos en el sentido completo de la palabra. No han desligado por completo el ejercicio de la composi-

<sup>24</sup> JOSÉ IGNACIO PERDOMO, *Historia de la Música en Colombia*, Bogotá, Plaza y Janés, 1980, págs. 63-64.

<sup>25</sup> PERDOMO, ob. cit., pág. 57. Un listado extenso de la obra de Quevedo se puede consultar en *Compositores colombianos, vida y obra*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1992, Catálogo N° 1, págs. 15-19.

ción del de la ejecución. Dicho divorcio se intensificó a lo largo del siglo XIX. Por lo tanto, es usual encontrar una que otra obra escrita por los integrantes de la orquesta.

### 3.2. EL REPERTORIO

La Sociedad se centró exclusivamente en la actividad musical y aunque ejecutó música de teatro y de baile excluyó dichas actividades de sus presentaciones. Extrajo la música de salón de su entorno doméstico y la convirtió en evento público. Dicha especialización de la Sociedad fue algo novedoso y trajo al músico colombiano la esperanza de vivir de su oficio, sobretodo en lo referente a la música instrumental de concierto. También la Sociedad, enseñó que la estructura administrativa y la continuidad de la actividad son garantía de resultados.

Desde los primeros conciertos de 1847 los recitales ofrecidos por la Sociedad tenían dos secciones, cada una de ellas con cinco o seis números. La apertura y el cierre de cada sección estaba a cargo normalmente de la orquesta en pleno y los números internos eran interpretados por solistas variados. Por regla general, cada sección se iniciaba con una obertura y el programa terminaba con cuadrillas o valeses. Un prototipo de programa sería, por ejemplo, el del día 2 de septiembre de 1848, con el cual se festejaron los dos años de la vida de la Sociedad:

#### Primera parte

Obertura <i>Frayschuts</i> [sic]	Weber
Duo de <i>Dido</i>	Mercadante
Aria <i>La straniera</i>	Bellini
Valeses a 16 manos en 4 pianos	Lanner
Aria de <i>Ana Bolena</i>	Donizetti

#### Segunda parte

Obertura <i>Los mártires</i>	Donizetti
Duo de <i>I Puritani</i>	Bellini
Valeses <i>Isabel reina de España</i>	Bosisio
Duo de <i>Norma</i>	Bellini
Cuadrillas a 16 manos con orquesta <sup>26</sup>	

<sup>26</sup> Los arreglos para 4 pianos fueron realizados probablemente por Henry Price.



Para ocasiones aún más especiales (el 20 de julio, por ejemplo) se incluían piezas patrióticas o de mayor envergadura. Primó el interés por la ópera romántica con sus oberturas, arias, cavatinas y dúos. En cuanto a obras para piano, se tocaron piezas salidas del repertorio de la variación, la fantasía y el repertorio de salón. No se escucharon sonatas, ni se dio a conocer la obra de Chopin. La música que aquí se conocía llegaba en colecciones preseleccionadas. Antes de la fundación de la Sociedad y durante su funcionamiento primó un repertorio de autores contemporáneos, poco recordados hoy en día y agrupados por Schumann en el bando de los “filisteos”. Tal es el caso de Herz, Thalberg, Döhler, Moscheles, Meyer, Hünten, etc. Pero esta es la literatura musical que mejor se ajusta a nuestro movimiento. Si bien dicha música venía de Europa, en donde gozaba de inmensa popularidad, el público y los músicos europeos no se limitaban a escucharla y la combinaban con los logros de los compositores más académicos.

Rara vez se interpretó el repertorio “clásico”. Para la Semana Santa de 1848 se programó el *Stabat Mater* de Rossini; el 30 de mayo de 1849 se escuchó una sinfonía (versión a cuatro manos para el piano) de Mozart. No se especifica de qué sinfonía se trataba o si se tocaron todos sus movimientos. La obertura *Bodas de Figaro* de Mozart figuró en un programa en versión a cuatro guitarras. Beethoven figura con una gran sinfonía en reducción para piano. En 1851 se programó un septeto de Beethoven, para cuerdas con clarinete y corneta, uno de los pocos intentos por ejecutar música de cámara. Los programas de 1852 intensificaron la presencia del repertorio operático y ratificaron su popularidad entre el público. Al ausentarse Henry Price, desaparecieron las veladas con experimentos esotéricos, como las reducciones para cuatro pianos, los acompañamientos con dos arpas y la participación de un ejército de diletantes.

La actividad de los músicos granadinos encontró en los conciertos de la Sociedad un gran estímulo. Si bien, en los primeros conciertos no se programaron sus obras, los conciertos a partir de 1850 (salida de Price de la dirección de la orquesta) se caracterizaron por incluir sus logros musicales. Las partituras aparecidas en *El Neogranadino* entre 1848 y 1849 son la prueba más contundente de la actividad musical existente y del ambiente musical contagioso creado por la Sociedad. Las obras favoritas giran en torno a la contradanza y al vals, la demanda por obras de salón indudablemente populariza el repertorio, de tal forma que las obras más difíciles (de los “clásicos” europeos) sucumben ante la pieza fácil de índole costumbrista. Caicedo comenta acerca de la abundancia de pianos en Bogotá que redundaba en un número reducido de practicantes de la “buena música”, una falange que interpreta *rêveries*, *nocturnos* y temas con variaciones y una “muchedumbre de polkistas, valsistas y bambuquistas, turbas angelicales, llenas de ilusiones que nunca salen

de la clase de *cachifa*, ni quieren aprender más que los nominativos”<sup>27</sup>. Si bien el ambiente que describe Caicedo y Rojas es más apropiado para relatar lo sucedido en la segunda mitad del siglo, los inicios del fenómeno se observan hacia mediados de éste. A pesar de la severidad de Caicedo en su juicio sobre el tipo de música que se disemina, hay que celebrar el interés generalizado por la música y la práctica cotidiana de la misma.

El repertorio escogido para los conciertos de la Sociedad no sólo refleja el gusto bogotano, sino las limitaciones de los miembros de la orquesta y por ende, del conjunto. No hay críticas musicales propiamente dichas (eso sí, comentarios sociales) y hay razones para dudar de la calidad musical de las audiciones. Un punto muy favorable de la programación de la Sociedad fue la inclusión de piezas de autores nacionales y residentes extranjeros. Se alentaba así a los compositores. Junto con los esfuerzos por publicar sus obras, se premiaba al compositor con la ejecución de sus creaciones.

La nota necrológica sobre el fallecimiento de Eugenio Salas informa que el desaparecido flautista y grabador había publicado dos números de partituras de una serie titulada *La Lira Granadina*<sup>28</sup>. Aun cuando no sobrevive ningún ejemplar de *La Lira*, su existencia es significativa. Hubo intentos posteriores de revivir su publicación, pero, aparentemente sin resultados tangibles. Durante una época (1848 y 1849) *El Neogranadino* suscribió un contrato con la imprenta de los Hermanos Martínez para hacer grabados de partituras de autores nacionales e incluirlos a manera de separatas. Hay que destacar la importancia de este pequeño repertorio pues constituye la primera “carpeta” artística moderna de Colombia con alguna circulación. En dichos grabados quedaron inmortalizadas obras de Atanasio Bello, Joaquín Guarín, Santos Quijano, José Francisco Agudelo, Julio Quevedo, Francisco Londoño, Ignacio Figueroa, María del Carmen Cordovez y algún aficionado anónimo.

Estas obras reflejan el gusto de la época: piezas breves de estructura sencilla, inspiradas en la danza y de poca o ninguna dificultad técnica o musical. El romanticismo musical colombiano emprendió la búsqueda de su propio estilo sin el afán de descubrir nuevas opciones armónicas, rítmicas o melódicas (no se puede hablar de contrapunto). Su intención era costumbrista: importante la esencia de una contradanza o un vals, no usar los aires como vehículos de nuevos lenguajes. Se escribieron “miniaturas románticas” para expresar el ideal liberal de la individualidad y no para experimentar musicalmente. Sobre este fenómeno costumbrista vale citar a Eugenio Barney Cabrera cuando escribe:

<sup>27</sup> CAICEDO Y ROJAS, ob. cit. pág. 19.

<sup>28</sup> *El Día*, marzo 26 de 1843, pág. 4.

... aquel primitivismo de graciosas y contradictorias calidades acaso sea, como se tiene reiterado uno de los aportes auténticos del arte colombiano... la impericia es la marca de fábrica, pero también ella es el sello de originalidad que enaltece estas humildes y sencillas hojas<sup>29</sup>.

#### 4. LA DISOLUCIÓN DE LA SOCIEDAD

La situación política y social de Colombia extinguió los ímpetus artísticos de la Sociedad. La vida musical bogotana de la segunda mitad del siglo XIX, obedeció al trabajo de músicos aislados. No volvió a darse un factor aglutinante de la envergadura de la Sociedad Filarmónica, hasta la fundación en 1882 de la Academia Nacional de Música por parte de Jorge Price. Junto con la Regeneración, revivieron las instituciones musicales y su oficio de soporte y espacio para la actividad artística. Sin embargo, la Sociedad Filarmónica tuvo una larga vida: 11 años. La Sociedad de Dibujo y Pintura sobrevivió tres y la Sociedad Protectora de Teatro (septiembre 1 de 1849) acusó vida y acciones efímeras. El último concierto de la Sociedad Filarmónica del cual se tenga noticia, fue el número 54 celebrado en marzo de 1857 en memoria de Guarín. El bajo perfil observado por los extranjeros en la sociedad colombiana a partir de 1854, junto con la muerte de Guarín y Londoño, afectaron también la buena marcha de la Sociedad. Los nombres extranjeros asociados durante años con la Sociedad fueron los de Henry Price, Thomas Reed, Leopoldo Schloss (violín), Convers hijo (violín), Claudio Sargnom (flauta), Juan Williams (corneta a pistón), John Joy (percusión y tesorería), José Leiton (trompa), Henry Cross (piano), Hulsembeck, Henry Jessup y el daguerrotipista J. A. Bennet (canto) y Guillermo Lindig (canto y piano). Otros colaboraron con respaldo económico y patrocinio a los conciertos.

Hacia 1853 figuraron los miembros de la familia Quevedo en los escasos programas de concierto anunciados en la prensa. Julio Quevedo ofreció una serie de audiciones para financiar sus estudios en Europa, pero la falta de interés del público lo obligó a cancelar la serie. Los esfuerzos por revivir la moribunda institución quedaron plasmados en los diversos artículos de 1854, el nombramiento de una nueva junta directiva y los esfuerzos renovados por terminar la construcción de la sede. Manuel María Párraga y Jesús Buitrago ingresaron a la nómina de 1856. El programa musical anunciado para el 17 de junio es pobre, y refleja la situación agonizante de la institución.

La necesidad de contar con una sede propia hizo que la Sociedad de Conciertos se desgastara en los esfuerzos por la construcción de un edificio

<sup>29</sup> EUGENIO BARNEY CABRERA, *Temas para la historia del arte en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1970, pág.100.

diseñado por Thomas Reed (c. 1810-1878) en la localidad de San Victorino. Se inició en 1849 y naufragó en sus etapas finales. La orquesta de la Sociedad operó desde la sala de grados de la Universidad, como consta en sus anuncios públicos de concierto.

Dos grandes logros obtuvo la Sociedad: demostrar cuál sería el rango de actividad de un músico profesional de orquesta y crear la necesidad de una educación musical especializada. La Sociedad Filarmónica consolidó y agrupó a los incipientes músicos de profesión y a los aficionados. Los unió mediante una estructura administrativa que dio continuidad y estabilidad a la actividad orquestal. La Sociedad Filarmónica se unió al movimiento decimonónico de sociedades como un gesto consolidador, pre-académico, como garantía de un espacio espiritual — cuando no, físico —, como legitimización de la actividad musical en la Nueva Granada.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGUDELO, ALEJANDRO, *Lecciones de música*, Bogotá, Imprenta de Pizano y Pérez, 1858.
- BARNEY CABRERA, EUGENIO, *Temas para la historia del arte en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1970.
- BERMÚDEZ, EGBERTO, *La música en el arte colonial de Colombia*, Bogotá, Fundación de Música, 1994.
- CAICEDO Y ROJAS, JOSÉ, "Estado actual de la música en Bogotá", en *El Semanario*, núms. 5 y 6, Bogotá, 1886.
- Compositores colombianos, vida y obra, Catálogo N° 1*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, Ed. Stella Bonilla de Páramo, 1992.
- DUQUE, ELLIE ANNE, "La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX", en *Enciclopedia de Colombia*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1993, vol. 6, págs. 217-234.
- El Día*, Bogotá, 1840-1857.
- El Neogranadino*, Bogotá, 1848-1857.
- HERBRUGER, EMILIO, *Doce lecciones de música*, Bogotá, 1851.
- MARTÍNEZ MONTOYA, ANDRÉS, "Reseña histórica sobre la música en Colombia desde la época de la Colonia hasta la fundación de la Academia Nacional de Música", en *Textos sobre música y folclor*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, vol. I, págs. 58-72.
- OSORIO RICAURTE, JUAN CRISÓSTOMO, "Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia", en *Repertorio colombiano*, año III, núm. 15, Bogotá, 1879, págs. 161-168.
- PERDOMO ESCOBAR, JOSÉ IGNACIO, *Historia de la música en Colombia*, 5ª ed., Bogotá, Plaza y Janés, 1980.
- PRICE, JORGE W., "Datos sobre la historia de la música en Colombia", en *Boletín de historia y antigüedades*, Bogotá, 1935, vol. XXII, núm. 254, pág. 623 y núm. 255, pág. 803.
- STEVENSON, ROBERT, "Colonial Music in Colombia", en *Academy of American Franciscan History*, vol. 19, núm. 2, oct. 1953, págs. 121-136.