

ALTERNATIVAS DE LECTURA DE LA PRÁCTICA MUSICAL: EL CASO DEL COMPOSITOR NICOLÁS MOLINA VÉLEZ (1876-1927) Y LOS FORMATOS DE DISTRIBUCIÓN DE SUS OBRAS¹

Alternative Reading of Musical Practice: the Case of the Composer Nicolás Molina Vélez (1876-1927) and the Distribution Formats of his Works

Sebastián Mejía Ramírez

Magíster en Musicología Histórica, egresado de la Universidad EAFIT, lugar donde se desempeña como docente e investigador.

Dirección postal: Carrera 49 No. 7 Sur- 50, Medellín, Colombia.
Correo electrónico: smejiar2@eafit.edu.co

Resumen

Este artículo constituye un acercamiento a la reflexión sobre las condiciones históricas de la práctica musical en Medellín durante las primeras décadas del siglo XX. En él se retoman elementos de análisis de tipo interdisciplinar, sugeridos por la musicología y la historia cultural, a la vez que se interroga la cualidad de las fuentes que suscitan la problematización de un caso específico: la descripción de los formatos de distribución de cuatro piezas del compositor antioqueño Nicolás Molina Vélez y la visualización de factores sociales que construyen y resignifican la práctica musical en el contexto de la industria cultural.

Palabras clave: Nicolás Molina Vélez, musicología, compositores colombianos, práctica musical, comodificación, historia de la música, historia cultural, industria cultural.

Abstract

This article is based on historical conditions of the musical practice in Medellín during the first decades of the 20th century. Based on interdisciplinary elements suggested by musicology and cultural history, the text questions the quality of the main sources of its writing, studying a particular case: the description of the format of four works of Antioquian composer Nicolás Molina Vélez and the visualization of social, economic and political factors, which build the musical practice in the context of cultural industry.

Keywords: Nicolás Molina Vélez, musicology, Colombian composers, musical practice, comodification, history of music, cultural history, cultural industry.

1. Este artículo es resultado de la investigación: "La Orquesta Salazar: manifestaciones de la práctica musical en el espacio público, a través de la actividad de las orquestas de salón. Medellín 1921-1929", realizada en la Maestría en Musicología Histórica, Universidad EAFIT, finalizada en diciembre de 2014.

Introducción

¿Cuáles fueron los agentes, los imaginarios, las condiciones materiales y los factores sociales que mediaron en la circulación de la obra de los compositores antioqueños durante los primeros años del siglo xx? ¿Qué condiciones posibilitaron, en dicho momento, la reconfiguración de la práctica musical? El presente texto, en busca de indicios para satisfacer estas interrogantes, describe los formatos de distribución de cuatro obras del compositor antioqueño Nicolás Molina Vélez (1876-1927), con la intención de enmarcar rasgos históricos de la práctica descrita, a partir del estudio de la circulación de su obra musical.

Centrado en consideraciones sobre la obra de un compositor del Medellín de principios de siglo xx, el artículo pretende metodológicamente reconstruir rasgos del contexto, que son suscitados a partir del estudio de elementos particulares. En este sentido, no retoma explícitamente información de la literatura previa para manifestarla a modo de contexto, sino que describe estos elementos una vez se originan en la descripción y estudio de las condiciones materiales de la obra del músico citado.

Para la exposición del caso descrito, esta primera aproximación se vale de enfoques apropiados por la musicología en su encuentro con la historia cultural. La apropiación de estos enfoques hace posible visibilizar elementos no problematizados en la literatura previa sobre Nicolás Molina Vélez.

El término “práctica musical” se trae aquí entendiéndolo según Gil Araque, quien la describe como: “el quehacer en torno a la música bien sea desde la ejecución, la composición, la dirección, la gestión, la crítica o la educación musical que bien inscribe sus registros sobre plataformas discursivas o no discursivas” (2009b, p. x).

El estudio se vale del término “comodificación” para reflexionar acerca de las condiciones materiales de la obra musical, así como las implicaciones tanto sociales como estéticas de su reproductibilidad técnica. Apropiado del inglés *commodification*, y utilizado en estudios musicológicos, de clara influencia interdisciplinar, como los de Shepherd *et al.* (2003), el término se define como: “La transformación en bienes y servicios de ideas u otras entidades, que por su condición de inmaterialidad, normalmente no son consideradas bienes materiales” (Shepherd *et al.*, 2003, p. 181).

Ahora bien, la poca información que existe sobre la vida y obra del músico antioqueño Nicolás Molina Vélez se encuentra en un incipiente comentario valorativo publicado por Lisandro Ochoa (2004, p. 440), y en la obra titulada: *Compositores antioqueños*, escrita en 1973 por Heriberto Zapata Cuéncar.

El comentario biográfico que alude al compositor no excede los dos párrafos y comienza afirmando que: “Nació en Medellín el 10 de septiembre de 1876, hijo de Juan de Jesús Molina de quien recibiría las primeras lecciones que desde niño lo enrutaron por los caminos de la música [...]” (Zapata Cuéncar, 1973, p. 70).

La reseña finaliza mencionando su formación musical al lado de Daniel Salazar Velásquez (1840-1912), un breve paso por la Escuela de Música Santa Cecilia, así como su participación como director de conjuntos de cuerda pulsada y pequeñas orquestas. Se incluye, en la misma, una relación del título de sus composiciones conocidas.

La brevedad de la descripción llama la atención por su demarcado tamiz biográfico y por no incluir detalles sobre la circulación de las obras que describe. Con la intención de satisfacer las intenciones del trabajo, la investigación requirió de la configuración de estadios conceptuales de tipo interdisciplinar que permitieran responder dichos interrogantes.

Investigaciones previas del ámbito musicológico europeo, como la de Myriam Chimènes, han caracterizado, en “el establecimiento de la biografía de los músicos, la descripción de las influencias que han podido ejercer entre sí, la delineación de una historia de las formas musicales, así como la descripción del nacimiento y evolución del sistema tonal” (Chimènes, 1998, p. 68), los rasgos distintivos del trabajo musicológico serio del pasado.

Con el objetivo de superar estas limitaciones, Chimènes sugiere la posibilidad de contemplar, paralelo al estudio del creador y la obra, el estudio de los mediadores que operan sobre la obra musical, tales como el intérprete —bien sea profesional o *amateur*—, los modos y medios de difusión de la obra musical, así como sus consumidores, distribuidores y difusores (Chimènes, 1998, p. 75).

El enfoque sugerido en 1998 por el texto citado hunde sus raíces en los cruces disciplinares originados en la musicología a partir de los años sesenta. Estos cruces, sintetizados y reelaborados posteriormente por Kerman (1985, p. 115), en un texto hoy canónico en el desarrollo conceptual de la disciplina, inducen la constitución de una musicología que retoma aportes de la antropología, la crítica, la sociología, la lingüística y la historia, para cimentar su perfil interdisciplinar.

Los giros y aperturas reconocibles en la sugerencia de Chimènes, apoyan tácitamente las direcciones que propondrá posteriormente Dell’Antonio (2000, p.179), concordando así con la necesidad unánime de diversificar los métodos y enfoques de la disciplina.

Muy de cerca con los rasgos identificados por Chimènes en las investigaciones musicales europeas del pasado, autores del ámbito nacional, como Sergio Ospina Romero (2013, p. 315) y Juliana Pérez González (2010, p. 16), identifican que la elaboración de estudios biográficos y la canonización de obras y autores “representativos” definen los rasgos de buena parte de las investigaciones musicales del contexto latinoamericano y colombiano, anterior a los años ochenta. No es gratuito que este tipo de caracterización concuerde con los rasgos de la reseña sobre Nicolás Molina Vélez, citada en párrafos anteriores.

Teniendo en cuenta las características específicas del ámbito latinoamericano y haciendo extensivas las inquietudes anteriormente mencionadas a dicho contexto, el venezolano Fidel Rodríguez Legendre, basándose a la vez sobre modelos de clara influencia interdisciplinar, invita a incluir en la investigación musical preguntas que apunten a

[...] la búsqueda de rutas que posibiliten redimensionar la música dentro de los contextos sociales, haciendo hincapié sobre los circuitos de circulación social de la música posibles gracias a las diferentes formas de materialización en mercancía de las composiciones musicales, viendo en las diferentes posibilidades de ser de la obra musical en relación con su reproducibilidad técnica, nuevas posibilidades de su diseminación a consumidores, públicos y escuchas de manera masiva (Rodríguez Legendre, 2002, p. 6).

Las consideraciones reseñadas han sido retomadas en Latinoamérica en los últimos años. Trabajos representativos como los de González (2001 y 2012) han contextualizado estos factores, con el objetivo de reelaborar en contexto problemas particulares. Por su parte, Sans y López Cano (2011), desde una perspectiva decolonial, enfatizan sobre la necesidad de retomar estos aspectos, con el fin de desarrollar modelos de investigación nacidos desde el contexto específico de las músicas que leen.

Desde el mismo lugar y proponiendo el estudio musicológico en términos de la circulación de obras de autores locales y enfatizando la reconstrucción de formas de escucha y gusto musical, González resalta la necesidad de “avanzar en la reconstrucción y comprensión del significado del texto musical surgido desde su escucha, percepción y consumo” (2012, p. 121), reconstrucción hacia donde también se orientan las intenciones del presente texto.

Diversas investigaciones nacionales retoman elementos interdisciplinarios que permiten reformular el espectro de narraciones de tipo biográfico. Bermúdez sugiere situar el foco de la investigación no sobre la vida del músico, sino sobre condiciones tanto estructurales como instrumentales de la obra musical (Bermúdez, 1985, p. 9). En este sentido, investigaciones

afines, publicadas por el mismo autor en 2010 y por Duque Hyman en 1998, consideran abiertamente los enfoques antes sugeridos a partir del estudio de condiciones materiales y formas de comodificación, las cuales determinan la circulación de la obra de compositores nacionales.

Autores como Gil Araque (2009a) y Santamaría (2006 y 2014) continúan la redacción de sus trabajos bajo una línea similar a la de los autores citados, logrando dimensionar condiciones específicas de las formas de producción y consumo de la música en el contexto local, a través del uso de herramientas interdisciplinarias. De acuerdo con lo anterior, se plantea la consideración de un caso concreto.

#1 Una propuesta desde la localidad: el caso de los formatos de difusión de la obra del compositor antioqueño Nicolás Molina Vélez

Con la intención de estudiar y confrontar la obra de Nicolás Molina Vélez con el medio social de su producción y relacionarla con otros agentes de la práctica musical local, se buscó confrontar las obras de Molina mencionadas por Zapata Cuéncar, con material conservado en centros de documentación musical.

Entre registros escritos, impresos y grabados se hallaron: una versión manuscrita de la danza “Chiquita”, una edición impresa del pasillo “Cariño”, una mención de la existencia de la danza “Blanquita” grabada en rollo de pianola y un disco de 78 revoluciones por minuto prensado con el pasillo “Vizcaya”.

La descripción de las condiciones materiales de la documentación mencionada y una breve reseña de su circulación social permiten establecer características del medio que posibilitaron la producción, la difusión y el consumo de la obra de Molina. Así, se enfoca alternativamente la incidencia del compositor en la configuración de una industria musical local, además de manifestar condiciones específicas de la práctica musical en la ciudad durante los primeros años del siglo xx.

La partitura manuscrita de la danza “Chiquita” (véase figura 1) hace parte de un conjunto de cinco partes instrumentales (dos violines, piano, contrabajo y flauta) que componen su arreglo para orquesta de salón. Este tipo de alineación instrumental, conformada por instrumentos de viento, cuerda frotada y piano, y de no más de 9 o 10 ejecutantes, proviene de los usos domésticos de la música en el siglo xix. Según Restrepo Duque (1971, p. 187), agrupaciones similares eran el centro de la actividad musical de salones de baile, teatros, clubes y cafés de la ciudad durante las primeras décadas del siglo xx.



Figura 1 Detalle de la partitura manuscrita de la danza “Chiquita” de Manuel Molina Vélez.

Fuente: Colección musical Sala Antioquia, de la Biblioteca Pública Piloto, Medellín. Fotografía del autor.

La existencia de esta obra musical, arreglada para orquesta de salón, además de aportar información acerca de su repertorio característico, asegura también su presencia en los lugares donde las mismas ejercieron su actividad. Formas musicales como la danza, en su inserción en lugares como los descritos, sugieren rasgos sobre la función social de la obra de Molina.

Una fotografía de la primera década del siglo xx, reproducida por Restrepo Gallego (1988, p. 238), muestra al compositor como líder de una agrupación similar a la descrita. Molina, compositor y líder de una orquesta de salón, toma ventaja de la función que esta agrupación ejerce sobre el espacio público, para establecer, sobre su repertorio característico, un nicho de creación y difusión de sus composiciones musicales.

La primera obra mencionada posibilita efectuar nexos que la música establece en su puesta en escena con la afirmación de imaginarios de civilidad, publicidad y recreación, los cuales operan en quienes disfrutan de la actividad musical en los lugares descritos (Monje Pulido, 2011, p. 82). De la misma manera, el estudio del repertorio y la actividad de este tipo de agrupaciones hace posible indagar por tradiciones y acontecimientos que hoy continúan dando sentido a la habitabilidad estética del espacio público.

El segundo ejemplo a describir lo constituye la partitura para piano del pasillo “Cariño” (véase figura 2), impreso mediante la técnica litográfica, en Bogotá, hacia 1919. Según Duque Hyman (1998, p. 10), el uso, en el país, de esta técnica para la impresión de partituras se remonta a la segunda mitad del siglo xix. Esta tradición pervive aún en el siglo xx en los medios técnicos que permiten acompañar, con contenido gráfico, el contenido musical de la obra de Molina.



Figura 2 Partitura del pasillo “Cariño” de Nicolás Molina Vélez.

Fuente: Sala de Patrimonio Documental, Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT. Fotografía del autor.

El enriquecimiento del texto, producto de esta condición, ha sido objeto reiterado de estudio por parte de autores de la historia cultural. Chartier (2006, p. 10) y Gaskell, en el texto publicado por Burke (2006, p. 221), han sugerido enfoques que estudian la manera como variaciones físicas de los soportes determinan las formas de lectura. Miranda (2001, p. 123), haciendo extensiva esta condición al contexto latinoamericano, enfatiza en la relación entre la obra musical y su sentido, una vez este es direccionado por sus formas de impresión.

La portada de la partitura se acompaña de una alegoría donde varias mujeres se contemplan mutuamente, mientras se ejecuta un instrumento de cuerda pulsada. El papel de la feminidad como consolidante de las prácticas de salón decimonónicas, estudiado por Miranda (2001, p. 91), y en el contexto local por Velásquez (2011, p. 70), se insinúa tímidamente en la partitura para piano de “Cariño”, incluyendo la obra de Molina dentro del espectro de piezas cuyos estadios de masificación en el siglo xx se afincan sobre tradiciones e imaginarios del siglo xix.

Luis Eduardo Vieco (1882-1955), pintor, escultor y músico aficionado, es el autor de la alegoría mencionada. Representante de una antigua tradición artística de tipo familiar (s. a., 1991), Vieco incide indirectamente como

mediador de las condiciones que posibilitan la masificación y direccionan la recepción de la obra estudiada.

Influencias ejercidas por tradiciones artísticas de tipo familiar perpetúan condiciones subjetivas que perviven como lugar de significación y difusión de la música en Medellín a principios del siglo xx. A estas influencias se acoge, para su recepción y validación, la obra de Molina Vélez.

Sobresale aquí una interesante relación creativa entre la ejecución y la composición musical, ahora condicionada por su disposición gráfica y visual, la cual será determinante para la práctica musical durante el siglo xx.

La disposición manuscrita o impresa de las piezas anteriores, implica formas del texto como receptáculo de modos de lectura y desciframiento. Las composiciones se originan en directa relación con la necesidad de alfabetización musical, condición que determina su creación, interpretación y difusión. Su formato y la necesidad de conocimiento musical para su puesta en acción a través de la interpretación en vivo, establece mediaciones que permean su recepción por parte del público.

La alfabetización musical determina la disposición material de la obra. Descifrar la notación musical en su ejecución en vivo se establece también como condición para su escucha. Esta necesidad dejará de ser determinante, para la difusión de la obra, una vez se masifica en el contexto local la entrada de aparatos de reproducción mecánica del sonido.

Esta consideración, problematizada indirectamente por Debray (2001, p. 13), visualiza un interesante matiz de reflexión en relación con la manera como los medios de transmisión cultural de la música sobreponen los límites necesarios para la audición musical.

La figura 3, valioso testimonio borrosamente microfilmado, pero aun así reproducido por su valor documental, consiste en un aviso de prensa en donde sobresale nuevamente el apellido Vieco como agente responsable de la promoción de una obra musical de Molina Vélez. Esta vez, Gabriel Vieco y Compañía se responsabiliza de la manufactura y la distribución de rollos de pianola, entre los que se cuenta la danza "Blanquita". Una vez más, se refuerzan relaciones que vinculan tradiciones musicales de tipo familiar, con el sostenimiento y la promoción de la industria musical de la ciudad en las primeras décadas del siglo xx.



Figura 3 Aviso que promociona la danza “Blanquita”, de Nicolás de Molina Vélez, en rollo para pianola.

Fuente: *El Correo Liberal*, año IX (2291), 21 de septiembre de 1922, p. 4. Ejemplar microfilmado, sala de prensa, Universidad de Antioquia.

Según se infiere de la figura 3, la promoción de rollos de pianola² con obras de compositores locales constituye un importante indicio acerca de la creación de una industria local para su manufactura y promoción. Este nuevo soporte significa lugares de difusión alternativos a la actividad de las orquestas de salón y la música doméstica para piano. Molina se acoge a esta posibilidad técnica de difusión de sus composiciones para fortalecer, con el uso de nuevas tecnologías, la aceptación de su obra.

La promoción de rollos para pianola sugiere una necesidad de demanda sobre los mismos, la cual presupone la existencia, en la ciudad, de un número considerable de aparatos necesarios para su reproducción. En este sentido, existe un grupo de comentarios que aportan testimonios sobre la diseminación y la existencia, en lugares públicos y privados de la ciudad, de este tipo de aparatos, afirmando su importancia como nicho de promoción y consumo de las propuestas creativas de la primera década del siglo xx.

El periódico *La Semana* publica, durante todo el mes de septiembre de 1916, una detallada lista de lugares educativos, residenciales y recreativos que poseen un autopiano (*La Semana*, 1916). Entre el variado número de lugares se cuentan escuelas, teatros, cafés y viviendas particulares, que con diferentes fines los han adquirido de sus agentes autorizados para Medellín: los señores Pedro y Daniel D’Achiardi, como representantes de la casa Koheler y Co., y el señor Rafael Echavarría, como representante de la Aeolian Co.

2. Este instrumento, que posibilita la reproducción mecánica de obras musicales, incorpora al mecanismo del piano un sistema de pistones neumáticos, accionados por un fuelle o un motor eléctrico, los cuales permiten la rotación de un disco de papel perforado sobre una matriz que correlaciona dichas perforaciones con el sistema de martillos, produciendo así el sonido característico del instrumento. Su nombre proviene de la generalización del término cuya marca registrada pertenece a la Aeolian Co., de Nueva York, Estados Unidos.

El cuarto y último ejemplo (véase figura 4), el pasillo “Viscaya”, consiste en una pieza musical grabada y prensada en disco en Estados Unidos, para ser distribuido en el mercado hispanoamericano. El disco Víctor No. 81344, matriz, BVE-45634/35, fue grabado en Nueva York, el 14 de junio de 1928, por la Orquesta Internacional, según información de Fagan y Moran (1986). Esta orquesta, que en adelante grabaría gran parte del repertorio instrumental de los compositores locales, guarda enorme similitud con la orquesta dirigida por Molina durante los primeros años del siglo xx.

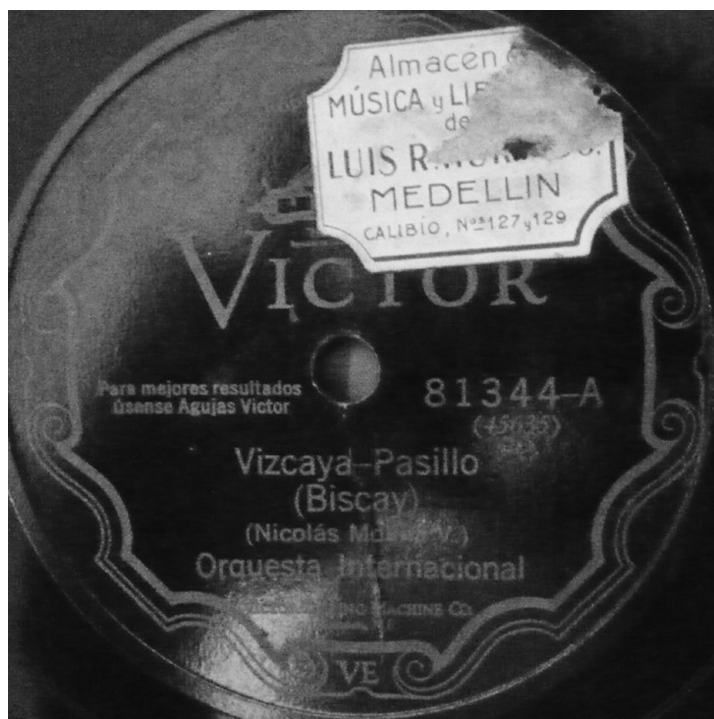


Figura 4. Disco de 78 r. p. m. prensado con el pasillo “Vizcaya” de Nicolás Molina Vélez.

Fuente: colección particular del autor y fotografía del mismo.

Esta afirmación atestigua la manera en que la promoción del disco se valió de su posicionamiento sobre prácticas preexistentes (como la representada por las orquestas de salón) para validar, en el entorno local, la promoción de sus nuevas posibilidades técnicas. Además, llevar la obra musical al surco fonográfico rompe definitivamente con la alfabetización musical como única forma de permitir su escucha.

Este momento de modernización de la escucha, y la manera en que el disco se asentó sobre prácticas preexistentes, son apoyados por comentarios de prensa que en su análisis arrojan también rastros sobre la obra de Molina Vélez.

Un comentario publicado por el periódico *La Defensa* llama la atención por asegurar que la compra para el hogar de un gramófono permite: “tener los mejores intérpretes de la música en la comodidad de su hogar” (*La Defensa*, 1923, p. 3). Esta afirmación hace explícitas condiciones de la obra musical que se trasladan de lo público a lo privado, una vez es posible disfrutar, en el espacio doméstico, repertorio similar al popularizado en lugares públicos por agrupaciones como la orquesta de salón.

La posibilidad de contemplar la obra musical en relación con su reproductibilidad técnica permite visualizar, además de sus mediadores, la manera como una obra, que cambia de soporte, funda territorios que resignifican la creación musical.

La breve descripción del material musical hallado y su breve estudio mediante modelos que retoman elementos subrayados por la historia cultural, posibilitan la consideración de factores contextuales de la obra de arte que obligan a una focalización marcadamente social del problema. De esta manera se sustenta un panorama donde compositores, ejecutantes, formatos, lugares y gustos circulan en torno a la obra como sus componentes intrínsecos, dotándola de atributos complementarios a los meramente constitutivos de su propia estructura.

Las connotaciones sociales, las disposiciones del texto, sus modos de lectura, sus formas de comodificación y la trasmisión de la obra musical dentro de sociedades urbanas en proceso de modernización permiten, en su problematización, reconstruir elementos de estudio que enmarcan condiciones particulares de una industria que además determina rasgos específicos de la práctica musical.

Hegemonías de tipo familiar que determinaron la práctica musical durante los primeros años del siglo xx, así como copistas, grabadores, litógrafos, fabricantes y comerciantes de rollos para pianola, agentes exportadores de música local para ser prensada en forma de disco en el extranjero y sus promotores, y no solo personajes como compositores e intérpretes, entran en escena para complementar los resultados de las investigaciones que no los incluyen dentro de su espectro.

Este hecho remarca la necesidad de persistir una vez más en una diversificación crítica del enfoque que caracteriza la elaboración del relato musicológico, permitiendo dibujar un horizonte investigativo cada vez más amplio para el estudio de la práctica musical local.

Referencias bibliográficas

- Bermúdez, E. (1985). Historia de la música vs. historia de los músicos. *Revista Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá*, 1(3), 5-17.
- Bermúdez, E. (2010). Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de “Pelón y Marín” (1908) y su contexto. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, (17), 86-134.
- Burke, P. (2006). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- Chartier, R. (2006). *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura, siglos XI-XVIII*. Buenos Aires: Katz.
- Chimènes, M. (1998). Musicologie et histoire: Frontière ou “no man’s land” entre deux disciplines?, *Revue de Musicologie*, 84(1), 67-78.
- Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Dell’Antonio, A. (2000). Round Table 3: Directions in Musicology. En: D. Greer, (Ed.), *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future: Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London, 1997*. Oxford: Oxford University Press.
- Duque Hyman, E. A. (1998). *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*. Bogotá: Fundación de Música.
- Fagan, T, y Moran, W. R. (1986). *The Encyclopedic Discography of Victor Recordings: The Victor Talking Machine Company*. New York: Greenwood Press.
- Gil Araque, F. (2009a). Entre convergencias y divergencias: una aproximación a la relación música, historia cultural y otras disciplinas. Inédito.
- Gil Araque, F. (2009b). *La ciudad que En-Canta, Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961* (Tesis para optar al título de doctor en Historia). Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.
- González, J. P. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista musical chilena*, 55(195), 38-64.
- González, J. P. (2012). *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- Kerman, J. (1985). *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press.
- La Defensa* (26 de julio de 1923). Las más famosas orquestas satisfarán en su Victrola el amor a la música. *La Defensa*, año IV (376), p. 3.
- La Semana* (10 de septiembre de 1916). Compradores en Medellín de esta acreditada marca. *La Semana, suplemento de El Espectador*, (1780), p. 4.
- Miranda, R. (2001). *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Monje Pulido, C. (2011). *Los cafés de Bogotá (1948-1968). Historia de una sociabilidad*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Ochoa, L. (2004). *Cosas viejas de la villa de la candelaria*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Ospina Romero, S. (2013). Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo xx: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 40(1), 300-336.
- Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)* (Tesis para optar al título de pregrado en Historia), Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.
- Restrepo Duque, H. (1971). *Lo que cuentan las canciones. Cronicón musical*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Restrepo Gallego, B. (20 de enero de 1988). La música culta en Antioquia. Fascículo 36. *El Colombiano*, pp. 236-240.
- Rodríguez Legendre, F. (2002). De la historia de la música a la historia cultural de la música. *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología*, (4), 1-9.
- s. a. (1991). *Viecos en familia*. Medellín: Vieco y Cía., Marín Vieco.
- Sans, J. F y Rubén López Cano (Eds.) (2011). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Santamaría Delgado, C. (2006). *Bambuco, Tango, and Bolero: Music, Identity, and Class Struggles in Medellín, Colombia (1930-1953)* (Tesis para optar al título de Doctor en Etnomusicología). Universidad de Pittsburgh.

- Santamaría Delgado, C. (2014). *Vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín 1930-1950*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Shepherd, John *et al.* (2003). *Continuum Encyclopedia of Popular Music Of The World Part 1 Media, Industry, Society*. New York: Bloomsbury Academic.
- Velásquez Ospina, J. (2011). *Los rostros de Euterpe: la música en Medellín por medio del análisis de periódicos y revistas (1886-1903)* (Tesis para optar al título de magíster en Música con énfasis en musicología histórica). Universidad EAFIT, Medellín.
- Zapata Cuéncar, H. (1973). *Compositores antioqueños*. Medellín: Granamérica.