

El Bambuco de Manuel María Párraga

Luis Carlos Rodríguez Álvarez



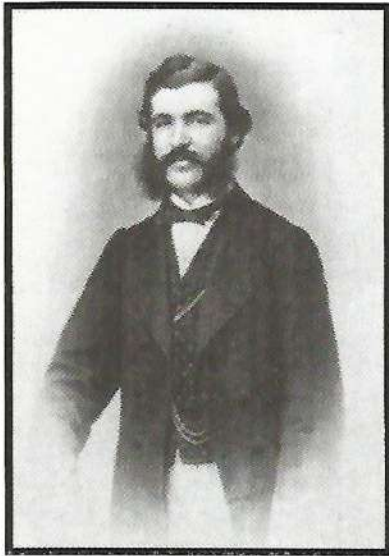
Exordio

En esta edición de *Artes, la Revista* se reproduce una curiosa y muy antigua copia manuscrita de una de las obras musicales colombianas más importantes de su historia: *El Bambuco* de Manuel María Párraga. Este artículo, a manera de introducción a la reproducción.

La figura y la obra del pianista y compositor colombiano Manuel María Párraga, destacado personaje de la música bogotana del siglo XIX, han sido traídas por la historia de forma fragmentaria e imprecisa: más bien poco se ha dicho de él... Pero en los últimos tiempos, el investigador y musicólogo bogotano Egberto Bermúdez Cujar ha logrado un mejor acercamiento a su vida y su creación.¹ Con base en su trabajo, hemos elaborado este texto.

Muchos de los datos vitales y musicales de Párraga, aparecidos en los escritos de varios contemporáneos suyos y prácticamente reproducidos por algunos historiadores y musicógrafos colombianos posteriores, en el siglo XX, son muy generales y poco rigurosos. Simplemente, se circunscriben a una serie de hechos claves, por los que el personaje se hizo famoso.

Así, por ejemplo, algunos lugares comunes que se han perpetuado: por su ascendencia, suele aparecer como venezolano; se dice que nació hacia 1826 y falleció hacia 1895; que fue discípulo de piano de los prestigiosos músicos locales Juan Antonio Velasco y Mariano de la Hortúa; que también estudió con el venezolano Nicolás Quevedo Rachadell —famoso músico edecán del general Bolívar—; que fue un entusiasta aficionado al bello arte, y un reputado pianista y compositor de numerosas piezas bailables



de moda en la capital a mediados del siglo XIX, algunas de las cuales “hizo editar lujosamente en Europa, siendo la más notable de ellas la denominada *El Bambuco*, obra de bastante mérito y primera adaptación de un aire popular a una pieza verdaderamente pianística”.^{2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10}

El musicógrafo Andrés Pardo Tovar, en su antológico libro *La cultura musical en Colombia*, cuando se refiere a Párraga, lo sitúa en los comienzos del nacionalismo musical colombiano, como uno de sus precursores, por su obra *El Bambuco*... Lo cataloga como uno de esos artistas más o menos cultos de la segunda mitad del siglo XIX, quienes primero *escribieron* tales “aires”. Y respecto a esta partitura dice que es una especie de ensayo de estilización rapsódica para piano.¹¹

Un dato curioso y original es traído por Monseñor José Ignacio Perdomo Escobar en su *Historia de la Música en Colombia*, libro también de obligada referencia:

Una cantinela popular con que fue arrullada la chiquillería santafereña decía en versos esdrújulos:

Amelia Párraga
está tristísima
porque viejísima
se siente ya.

Y Manuel Párraga
el Filarmónico
está con cólico
de verla así.

Suyo es el conocido *Bambuco*. Es justo reconocer que fue el primer compositor que trató de estilizar esta forma nuestra y de dar posición social en la música a las tonadas del estro campesino. Su ensayo “Sobre los aires populares neogranadinos” constituye un feliz acierto, y podemos considerarlo como un verdadero *Bambuco de concierto*, dadas sus dificultades, la disposición de sus variaciones, y por ser una obra verdaderamente pianística.

Heredó la costumbre que antaño tuviera don Nicolás Quevedo, de “hacer música” en su casa. Se ejecutaban en ella oberturas y trozos escogidos, presentaba a sus discípulos de piano y estrenaba sus composiciones.¹²

En todas partes se sugiere que Párraga debió ser un pianista aventajado, a juzgar por sus composiciones de corte virtuoso que se hizo editar en la ciudad alemana de Leipzig por la afamada casa de Breitkopf & Härtel. Las pocas noticias que se tienen de él están relacionadas con sus presentaciones en Bogotá, en las que incluyó variaciones pianísticas sobre el aire del bambuco, constituyéndose en una de las primeras aproximaciones a una música nacionalista colombiana...

El personaje y su legado

Pero el maestro Egberto Bermúdez —y aquí está la novedad— va un poco más allá, trayendo varios datos vitales y familiares: Manuel María Párraga Paredes vino al mundo (recién disuelto el sueño bolivariano de La Gran Colombia) hacia 1835 en Bogotá, hijo de la unión del valenciano Francisco Párraga Hidalgo y la santandereana Paula Paredes Paramanto.

En niveles económicamente prestigiosos y pudientes, aunque no pertenecientes a la rica oligarquía de la ciudad, encontramos a la familia Párraga, hogar de Manuel María Párraga (c. 1835—?) y de su hermana menor Mercedes Párraga de Quijano (c. 1845—1871). Ambos fueron hijos de Francisco Párraga y Paula Paredes, el venezolano de Valencia y ella de Piedecuesta, hermana del hombre público, embajador y ministro Victoriano de Diego Paredes, padre a su vez de Demetrio, Temístocles y Aristides Paredes, dibujante y fotógrafo el primero, político el segundo, educador y divulgador de materias científicas el tercero.¹³

Junto a sus hermanos Francisco y Fernando, y a sus primos Paredes (dos de los cuales participaron como violinistas en la orquesta de la Sociedad Filarmónica de Bogotá), Manuel María viajó muy joven a Europa y se estableció en los Estados Unidos durante algunos años (al parecer entre 1852 y 1855). Fue profesor de piano en el internado femenino South Carolina Female Collegiate Institute, situado en Barhamville, en las afueras de la ciudad de Columbia, en el estado de Carolina del Sur.¹⁴ Su hermana menor Mercedes, compositora y escritora, fue la pri-

mera esposa del historiador y bibliotecario José María Quijano Otero, quien también estaba ligado a la familia como socio de Fernando y Francisco Párraga, los mencionados hermanos mayores, en la compañía Párraga & Quijano, activa en inversiones, exportaciones, importaciones y comercio a mediados del siglo.¹⁵

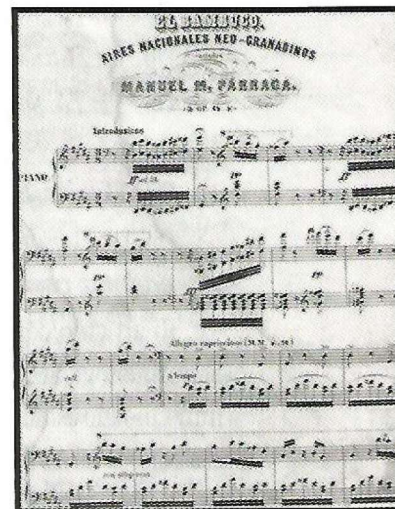
Después de publicar sus primeras obras en las ciudades de Columbia y New York, Párraga regresó al país a finales de 1855 y algún tiempo después —como se verá más detalladamente después— participó en un concierto en el que su improvisación sobre un esquema melódico-armónico de moda conocido como *bambuco*, junto al guitarrista y compositor Nicomedes Mata Guzmán (c. 1830-?) y al visitante flautista italiano Achille Malavasi, fue el punto de partida para la elaboración de las conocidas variaciones por las que ha pasado a la historia. Estaba mejor preparado que sus otros colegas músicos para producir una obra de gran aliento pianístico. Su permanencia en el exterior le permitió estar familiarizado con las obras de Henri Herz, Sigmond Thalberg y Louis Moreau Gottschalk y es muy probable que en New York haya podido asistir a sus conciertos.¹⁶

Manuel María Párraga se vinculó en 1856 a la famosa Sociedad Filarmónica de Bogotá en el último año de su funcionamiento, como uno de sus pianistas de planta. Poco tiempo después de ingresar a la entidad, figura como su director musical. Esta institución, una de las más importantes en la historia musical bogotana, fue la primera de su género en el país —la otra se llamó Sociedad Lírica— y tuvo como uno de sus objetivos la creación de una orquesta y una programación de conciertos públicos que pudiera actuar con cierta regularidad. Fue fundada por el ciudadano inglés Henry Price (1819-1863) y durante sus diez años de funcionamiento, agrupó no solamente a músicos profesionales y aficionados —que participaban como solistas, miembros de la orquesta y el coro—, sino a mecenas y un público cautivo. Lamentablemente, los sucesos políticos de la primera mitad de la década de 1850 y el fallecimiento de algu-

nos de sus animadores, no permitieron el florecimiento de la institución. Nuestro biografiado prácticamente asistió a los últimos momentos de la Sociedad.

En mayo de 1858, Párraga inició con otros músicos y aficionados, entre ellos el comerciante alemán Alejandro Lindig, la Sociedad Unión Musical, entidad que tuvo corta vida pero que fue el producto del nuevo impulso dado a la vida musical bogotana, con la temporada de la primera compañía de ópera italiana en visitar la ciudad. Después de desaparecidas las Sociedades Filarmónica y Lírica, la intención de la nueva institución era mantener una orquesta con una programación mensual y en sus filas contaba con varios músicos conocidos (Párraga, Lindig, Mata y los Hortúa, entre otros) y los más prestigiosos comerciantes, políticos e intelectuales del momento (entre ellos, Raimundo Santamaría, Mariano Tanco, Florentino González, Lázaro María Pérez, José María Cordovez Moure y Salvador Camacho Roldán). En el primer concierto de la naciente empresa cultural, celebrado el 24 de julio de ese año, además de las inevitables oberturas de ópera, las consabidas arias en versión de los cantantes italianos visitantes y la presentación del conocido *Himno Nacional El 20 de julio* del malogrado pianista y compositor José Joaquín Guarín (1825-1854), para coros y orquesta, como novedades atractivas del programa, se incluyeron algunos movimientos de sinfonías de Beethoven y se presentó Párraga al piano interpretando su *Fantasia para piano Tequendama*, la primera obra de estas características de un compositor nacional.^{17, 18, 19}

Sobre la creación original completa de Manuel María Párraga se pueden consultar dos fuentes primarias diferentes, con algunas pequeñas discrepancias: la



primera es la ya mencionada y muy cuidada edición alemana de sus obras. La segunda es una especie de catálogo elaborado hacia 1859 por el propio compositor y publicado en un periódico de la época...²⁰

La fastuosa edición de la imprenta de Breitkopf & Härtel de Leipzig incluye casi todas sus obras pianísticas, que de esta manera han llegado a nosotros. El catálogo, con números de Opus y nombres en francés y en español, es como sigue:

Op. 1: *Sultana, gran nocturno de concierto*

Op. 2: *El tiple, torbellino*

Op. 3: *Le Ruisseau* [El arroyo], * *valse brillante*

Op. 4: *Fantasia brillante*

Op. 5: *Le Départ* [La partida], *nocturno sentimental*

Op. 6: *Sofía, polka brillante*

Op. 7: *Minerva, valse brillante*

Op. 8: *La novia, polka-mazurka*

Op. 9: *Edda, polka brillante*

Op. 10: *Virginia, polka brillante*

Op. 11: *Matilde, polka-mazurka*

Op. 12: *La Solitude (La Soledad), trozo de salón*

Op. 13: *Inés, polka-mazurka, y*

Op. 14: *El bambuco. Aires nacionales neo-granadinos variados*.^{21, 22}

El artículo de *El Mosaico* es comentado así por la musicóloga Ellie Anne Duque, en un interesante y muy cuidado estudio sobre las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX:

En aviso de prensa, Párraga hace un listado de 18 obras para piano, uno de los inventarios más completos de su producción. Todas las obras allí mencionadas fueron editadas, en Colombia o en Alemania, por iniciativa del propio compositor. El listado aportado por Párraga incluye las siguientes obras:

Op. 1 *Sultana, grande nocturne de concert*

Op. 2 *La novia, polka-mazourka*

Op. 3 *Edda, polka brillante*

Op. 4 *El tiple, capricho sobre aires nacionales granadinos*

Op. 5 *Virginia, polka de salón*

Op. 6 *Le Rousseau (sic)*²³ *valse brillante*

Op. 7 *Minerva, valse brillante*

Op. 8 *Le Départ, nocturne sentimental*

Op. 9 *Inés, polka-mazourka*

Op. 10 *La Solitude, fantasía original*

Op. 11 *Sofía, polka brillante*

Op. 12 *Fantasia sobre un tema original*

Op. 13 *Matilde, polka-mazourka*

Op. 14 *El bambuco, baile nacional transcrito*

Op. 15 *El tequendama, romance*

Op. 16 *Los Candidatos, tres polkas*

Op. 17 *May Queen, galopa*

Op. 18 *Luisa, polka*

Con estas 18 obras, Párraga demuestra que en la Bogotá de 1860 era posible escuchar un repertorio de salón igualmente en boga en Europa: vales, mazurcas y polkas brillantes, piezas características (nocturno, romanza, fantasía) de intención evocadora y piezas con clara tendencia nacionalista. Este último importante ingrediente, tan propio de la música del siglo XIX (...): es obvio que ya han hecho su presentación en sociedad, las "estilizaciones" y adaptaciones para el piano de aires tradicionales. Es de anotar que en el listado de *El Mosaico* figura un dato importante: *El bambuco* es una transcripción, es decir, preexiste como aire tradicional.²⁴

Párraga había publicado, además, en la Litografía de Martínez Hermanos de Bogotá, un trío de partituras de circunstancia: las polkas *Los Candidatos*, dedicadas al doctor Manuel Murillo Toro, a don Mariano Ospina Rodríguez y al general Tomás Cipriano de Mosquera,²⁵ cuando los tres personajes aspiraban a las elecciones presidenciales de 1857.

Así mismo, en un texto que no ha sido cotejado, se mencionan otras obras de Párraga: el bambuco *Sendas*, varias misas y dos himnos, uno dedicado a Bolívar y otro a Santander.²⁶

Su talento pianístico y conocimiento del instrumento le permitieron a Manuel María Párraga plasmar obras que anunciaban o seguían la tradición nacionalista, como sus dos series de variaciones, una sobre el torbellino y otra sobre el bambuco. La prime-

* Los nombres entre corchetes son traducciones nuestras: No aparecen en el documento original.

ra obra, basada en esquema rítmico del torbellino, y que él llamó sugestivamente *El Tiple* evoca la famosa pieza de Gottschalk titulada *The Banjo (Fantasie grotesque)*, *Opus 15* (1854), en la que se usa emblemáticamente un instrumento típico como símbolo de música nacional.²⁷ No sólo fue una de sus primeras obras, como lo prueba el orden en el cual apareció en los catálogos mencionados, sino que fue de las más difundidas, como que fue reproducido en varias entregas en *Mundo al Día* en 1931, siguiendo la intención de este vespertino capitalino de hacer una historia de la música nacional.²⁸

En la segunda obra, precisamente la que nos ocupa en esta edición, y denominada, como ya se dijo, *El bambuco. Aires nacionales neo-granadinos variados Op. 14, para piano*, Párraga elabora mucho más que sus antecesores y contemporáneos el mismo esquema melódico y armónico de una tonada en ese ritmo andino, muy popular por ese entonces en la capital.

Las demás obras de este compositor se apegan al repertorio del momento: la mayoría son piezas de baile, en los ritmos importados de polca, mazurca, galopa y valse, y otras siguen el estilo de los nocturnos, estudios y fantasías brillantes y de concierto de los compositores-pianistas de aquel momento.²⁹

Aunque no se conocen los detalles de sus últimos años, se afirma que Manuel María Párraga dictó clases de piano, violín y guitarra en los Colegios Mayor del Rosario y La Merced, en Bogotá.³⁰

La obra

En un texto que se está volviendo clásico, el folclorólogo Carlos Miñana, resume el origen y la historia del bambuco en el siglo XIX colombiano, así:

A pesar del reconocimiento que recibió de todas las clases sociales en el siglo XIX, el bambuco ruidoso de flauta, vientos y tambores, el bambuco guerrero y popular, todavía no podía entrar en los "salones", aunque más de una vez lo hizo con su entusiasmo arrollador. Había que aclimatarlo pues "no está bien el ruido de la tambora en un salón" (1848). "Tanto se ha afinado el oído en esta época, que ya no se requiere un sonido fuerte para llevar el compás

como sucedía antes; por cuya razón se han suprimido la tambora i el redoblante" (1854). En esta época empezaría a sonar el bambuco en las salas de concierto, eso sí, en versiones muy libres y más parecidas a una fantasía, como la obra para piano de Manuel María Párraga. Las orquestas de salón lo integraron a sus formatos estilizándolo y orientándolo hacia el virtuosismo. Años después caería en la bohemia y saldría renovado en sus letras, convertido en canción romántica. El bambuco guerrero terminó siendo el pariente del pasillo fiestero, y las formas más lentas y narrativas del bambuco acabaron pareciéndose al vals y al pasillo-canción.³¹

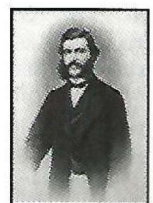
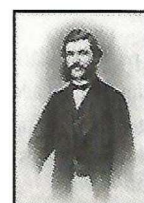
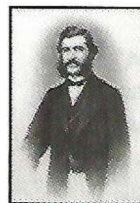
Como se demuestra gráficamente, una bella escena costumbrista del pintor Ramón Torres Méndez (1809-1885), llamada precisamente *El Bambuco*, realizada a mediados del siglo XIX, muestra una pareja vestida con traje formal o de etiqueta, en un baile de la alta sociedad bogotana, al compás de una pequeña orquesta integrada por clarinete, violín y tiple...³² No aparece el piano...

Para emplear un comentario fácil, citemos al profesor Luis López de Mesa, cuando se refirió al bambuco de Párraga... Fue la primera vez que se "estilizó" un bambuco nacional.³³

El folclorólogo norteamericano Harry Davidson nos cuenta, en su antológico texto, cómo se conoció la publicación de esta obra en la capital colombiana:

(...) efectivamente, en el número 218 de "El Tiempo" de Bogotá, correspondiente al 1 de marzo de 1859, en una nota titulada *Música nueva* (pág. 4), se lee: "acaban de llegar unos pocos ejemplares de las siguientes composiciones para piano por Manuel María Párraga". "El bambuco, aires nacionales variados". "Todos en edición alemana de Leipzig, mui elegante" (sic) (...) La obra en cuestión se anunció en otros periódicos bogotanos de la misma época con algunas variaciones: en "El Mosaico", por ejemplo, se habla de "El bambuco, baile nacional transcrito" y en "El Porvenir" mencionan "El bambuco: aires nacionales granadinos, variados"³⁴

Sobre el origen de *El bambuco. Aires nacionales neo-granadinos variados Op. 14, para piano*, el profesor Egberto Bermúdez tiene la última pala-



bra... Según él, la obra de Párraga no es otra cosa que una conocida serie de variaciones para piano sobre *La Morena*, uno de los primeros bambucos cantados de los cuales se ha conservado afortunadamente música y texto. La melodía que le dio origen aparece mencionada en los textos del escritor costumbrista Eugenio Díaz Castro. Este bambuco recoge versos de la tradición campesina de la región occidental colombiana (Valle del Cauca, Antioquia, Tolima) y los musicaliza de una forma muy sencilla añadiendo al texto de las coplas la palabra *morena*, sobre un esquema armónico similar al del fandango pero en tonalidad mayor. El tema y la figura de *la morena* de las zonas de tierra caliente, era el estereotipo y símbolo local de la seducción y sexualidad femenina, contraparte colombiana de la gitana o española que obsesionó a los artistas europeos en los mismos años y que son el modelo de la protagonista de la ópera *Carmen* de Bizet, estrenada en 1875...³⁵

Abríme la puerta'el cielo, morena
 Hola mi bien, que la adoro, morena
 que no he venido a reñir, morena
 Ay de los ojos negros, morena.

A la mar como es honda, morena
 se van los ríos.
 A tus hermosos ojos, morena
 se van los míos.
 A tus hermosos ojos, morena
 Ay de los ojos negros, morena.

Si el verte me da la muerte, morena
 y el no verte me da vida, morena
 mas quiero morir y verte, morena
 que no verte y tener vida, morena.

Dicen que no se siente, morena
 la despedida,
 a ninguno le aconsejo, morena,
 que se despida, morena.

Me voy a países extraños, morena
 hola mi bien que la adoro, morena
 me voy la mar orillando, morena
 ay de los ojos negros, morena.

Sembré una mirada, morena
 nació un afecto.
 Floreció una esperanza, morena
 cogí un desprecio, morena.³⁶

En la década de 1850 aparecieron varias versiones instrumentales de esta melodía: la primera, cronológicamente hablando, fue el *Bambuco. Aire Nacional Neo-Granadino. Dispuesto para piano a cuatro manos* (publicada alrededor de 1852, 1853), por el Maestro de Capilla de la catedral Manuel M. Rueda y el teórico Francisco Boada.

Unos años después vino la ya mencionada versión en concierto de Achille de Malavasi (flauta), Nicomedes Mata Guzmán (guitarra) y Manuel María Párraga (piano), y que fue muy posiblemente la base de la mencionada edición alemana de 1859...

(...) en la sección de "Anuncios" de "El Tiempo" (núm. 130, Bogotá, 23 de junio de 1857) se habla (pág. 3) del "Último concierto a beneficio del profesor de flauta Achille de Malavasi para el domingo 28 de junio, en el salón de grados" (...) Pues bien: en la "Segunda Parte" del concierto figuran: "XIII — Variaciones para flauta con acompañamiento de guitarra i piano sobre el baile nacional neogranadino *El Bambuco*— Señores Malavasi, Nicomedes Mata i Manuel M. Párraga".³⁷

Debemos dejar consignado que, participe del clima de nacionalismo que se vivía en su momento, 1855–1860, *El Bambuco* de Manuel María Párraga cristaliza el anhelo de usar, al estilo del nacionalismo musical europeo, motivos propios para la música académica. Es una de las primeras obras en esta intención y quizá la más destacada de las que ha quedado en el ámbito histórico.

Sobre la obra y su escritura, citemos el primero y quizás más interesante comentario. Es del maestro Daniel Zamudio Guerrero (1887-1952), en un estudio antológico sobre el folclor y en específico sobre el ritmo:

Finalmente, y volviendo sobre su escritura, debe observarse que ha sido errónea la medida usada a tres tiempos (3/4). El más antiguo que hemos tenido al alcance de la mano es uno del señor Párraga y cuyo título *Aires populares neogranadinos*. La pieza es una especie de fantasía para piano, escrita en compás de 3/8; error grave, pues la armonía fuera de su centro común de gravedad rítmica, digámoslo así, aparece forzosamente sincopada de continuo; y los contornos de la melodía quedan indefinidos y como amorfos al través de esa armadura de medida. Algunos acentos, que para el

caso podemos llamar artificiales, puestos por el señor Párraga, dejan entrever que él mismo se dio cuenta del *non est hic locus* del compás ternario. No sabremos decir si este procedimiento de escritura fue adaptado por él o tomado de otro anterior; en todo caso, el error ha persistido.³⁸

Y acá podría continuarse una interesantísima discusión musicológica, iniciada hace más de medio siglo en el país, pero que en aras de la brevedad este texto no incluye.

Para concluir, dejamos constancia de algunas grabaciones de esta magnífica obra. Se han ubicado las interpretaciones de los maestros Pietro Mascheroni, Teresita Gómez, Pablo Arévalo y Patricia Pérez de Hood, las que se conservan en varias fonotecas del país.³⁹

Notas

- 1 Egberto Bermúdez, *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*, Bogotá, Fundación de Música – Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000, 216 p.
- 2 Andrés Martínez Montoya, "Reseña histórica sobre la música en Colombia, desde la época de la colonia hasta la fundación de la Academia Nacional de Música" en: *Anuario de la Academia de Bellas Artes de Colombia*, vol. I, Bogotá, Imprenta Nacional, 1932. Reproducido en: *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia*, N.º. 206, oct., 1961, y en Hjalmar de Greiff y David Feferbaum, "Textos de música y folklóre", en: *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia*, tomo I, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura —Colcultura—, 1978, p. 66.
- 3 Jorge W. Price, "Datos sobre la historia de la música en Colombia", en: *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. XII, Bogotá, sept., 1935, núms. 254-255, reproducido en: *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia*, N.º. 207, nov., 1961, y en Hjalmar de Greiff y David Feferbaum, "Textos de música y folklóre", en: *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia*, tomo I, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura —Colcultura—, 1978, p. 269.
- 4 José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, Bogotá, Plaza & Janés, 5ª. ed. ilustrada, 1980, p. 79.
- 5 Andrés Pardo Tovar, "La cultura musical en Colombia", en *Historia Extensa de Colombia*, vol. xx, tomo 6, Bogotá, Lerner, 1966, pp. 108, 422.
- 6 Harry C. Davidson, *Diccionario Folklórico de Colombia. Música, Instrumentos y Danzas*, tomo I, Bogotá, Banco de la República, 1970. pp. 78-79 y 462.
- 7 Hernán Restrepo Duque, *A mí cánteme un bambuco*, Medellín, Secretaría de Educación, 1986, Ediciones Autores Antioqueños, vol. 28 pp. 128-130.
- 8 Jorge Añez, *Canciones y Recuerdos*, con un "Glosario" a cargo de Hernán Restrepo Duque. Edición especial de Lecturas de Música Colombiana, vol. 5, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1990. 494 p.
- 9 José I. Pinilla Aguilar, *Cultores de la Música Colombiana*, Bogotá, Ariana, 1980, p. 328.

- 10 Patricia Salazar Figueroa, *Compositores Colombianos. Vida y Obra*, catálogo N.º. 1, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), 1992. pp. 12-14.
- 11 Andrés Pardo Tovar, *Op. cit.*, pp. 276 y 422.
- 12 José Ignacio Perdomo Escobar, *Op. cit.*, p. 79.
- 13 Egberto Bermúdez, *Op. cit.*, p. 177.
- 14 *Ídem.*
- 15 *Ibid.*, p. 178
- 16 *Ídem.*
- 17 José Ignacio Perdomo Escobar, *Op. cit.*, p. 70
- 18 Andrés Pardo Tovar, *Op. cit.*, p. 128.
- 19 Egberto Bermúdez, *Op. cit.*, pp. 102-103 y 180.
- 20 *El Mosaico*, N.º. 22 (24 de mayo de 1859), p. 176.
- 21 José Ignacio Perdomo Escobar, *Op. cit.*, p. 79.
- 22 Stella Bonilla de Páramo y otros, *Compositores colombianos. Vida y obra*, Catálogo N.º. 1. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura —Colcultura—, 1992, pp. 12-14.
- 23 "Le Rousseau" es incorrecto. Quiso escribir *Le Ruisseau*, es decir, el arroyo.
- 24 Ellie Anne Duque, *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*, Bogotá, Fundación de Música, 1998. pp. 24-25.
- 25 José Ignacio Perdomo Escobar, *Op. cit.*, p. 79.
- 26 José I. Pinilla Aguilar, *Op. cit.*
- 27 Egberto Bermúdez, *Op. cit.*, p. 177.
- 28 Ellie Anne Duque, "Obras musicales colombianas publicadas por Mundo al día", en: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Biblioteca Luis Ángel Arango. Banco de la República, vol. xxxiii, N.º. 42, 1996-1997.
- 29 Egberto Bermúdez, *Op. cit.*, pp. 177-178.
- 30 José I. Pinilla Aguilar, *Op. cit.*
- 31 Carlos Miñana Blasco, "Los caminos del bambuco en el siglo XIX", en *A contratiempo. Revista de música en la cultura*, N.º. 9, Nueva época, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1997. pp. 7-11.
- 32 Efraín Sánchez Cabra, *Ramón Torres Méndez: Pintor de la Nueva Granada (1809- 1885)*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1987. 240 pp. 173 ilus.
- 33 Citado por Harry C. Davidson, *Op. cit.*
- 34 Harry C. Davidson, *Op. cit.*
- 35 *Ibid.*, p. 62.
- 36 *Ibid.*, p. 215.
- 37 Harry C. Davidson, *Op. cit.*
- 38 Daniel Zamudio G., "El folclore musical en Colombia", *Suplemento de la Revista de las Indias*, N.º. 14, [Sin pie de imprenta, ni indicación de lugar ni fecha de impresión] p. 22, reproducido en: *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia*, N.º. 200 a 203, abril-junio, 1961, y en Hjalmar de Greiff y David Feferbaum, "Textos de música y folclore", en: *Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia*, tomo 1, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura —Colcultura—, 1978, pp. 412-413.
- 39 Patricia Salazar Figueroa, *Op. cit.*