

A decorative rectangular border with ornate, symmetrical floral and scrollwork designs at the corners and midpoints. The border is dark blue and frames the central text.

MÚSICA DE GUITARRA
DE MI SEÑORA
DOÑA CARMEN CAYZEDO
-SANTA FE DE BOGOTÁ, SIGLO XIX-

julián navarro
guitarra clásico-romántica

Valze el Colegial, la 5.ª en ut, y la 6.ª en Sol.



MÚSICA DE GUITARRA DE MI SEÑORA DOÑA CARMEN CAYZEDO

—SANTA FE DE BOGOTÁ, SIGLO XIX—

julián navarro • guitarra clásico-romántica

1. Valze el Colegial	(1'07'')	13. Contradanza la Florita	(1'20'')
2. Pasodoble	(1'19')	14. Valz el Aguinaldo	(1'10'')
3. Valze el Arias	(1'02'')	15. Pasodoble de las cornetas	(1'18'')
4. Contradanza la negra	(1'20'')	16. Valz el Clavel	(0'54'')
5. Valz el Filósofo Caucano	(1'06'')	17. Valz	(1'24'')
6. El Retozo de los Frailes	(0'59'')	18. Marcha	(2'49'')
7. Baile Yngles	(1'20'')	19. Valz el Paje	(1'02'')
8. El ondú	(0'58'')	20. Valz el Descontento	(0'54'')
9. Valz el Ciego	(1'08'')	21. Marcha	(2'27'')
10. Contradanza la Cojera	(1'22'')	22. Allegro	(1'37'')
11. El Aguacerito	(0'47'')	23. Valz de los Pollitos	(1'36'')
12. Contradanza, la Livertadora	(1'35'')	24. Valz	(1'56'')

Duración total: (32'30'')

julián navarro

guitarra clásico-romántica

Estudió canto y guitarra en la Universidad de Antioquia y se graduó como Maestro en Música con énfasis en Guitarra en la Universidad Javeriana de Bogotá en 1998. Continuó su formación en España en la Escola de Arts Musicals Luthier y la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC). Obtuvo su doctorado en la Universidad de Barcelona (España) en el año 2008 con mención *Cum Laude* por su trabajo de investigación dedicado a la guitarra barroca. Algunos de sus profesores han sido Carlos Vieira, Carlos Posada, Arnardur Arnarson, Xavier Díaz y Mónica Pustilnik, completando su formación con clases magistrales de Eduardo Fernández, Marco Socias, Nigel North y Hopkinson Smith.

Hace parte de los grupos *Música Ficta*, *Alfabeto*, *Esfera Armoniosa*, *Alba Sonora* y *Sortilegio*, conjuntos con los que ha tenido una intensa actividad de conciertos en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Entre sus conciertos se cuentan los realizados en los festivales *The Golandsky Institute International Piano Festival* en Princeton y el Primer y Segundo *Festival Iberoamericano de Guitarra* en Washington D.C en Estados Unidos, *Music at Emmanuel* y *Slour Music* en Inglaterra, *Vestfold International Festival* en Noruega, *14th International Festival of Early Music* en Letonia, *Monuments en Musique* y *Le Chant des Chapelles* en Francia, *Festival Internacional Cervantino* en México, *Ciclo de Conciertos Sacros* de Bilbao y el *Festival Música en las Iglesias del Camino* de Burgos en España, *Festival de Misiones de Chiquitos* en Bolivia, *Festival Internacional de Música Sacra* de Quito en Ecuador, y en Colombia en el *Festival Internacional de Arte* de Cali y el *Festival de guitarra y laúd* en Bogotá. Además ha participado en ciclos de conciertos organizados por la Universidad de Hong Kong, la Catedral Católica de Moscú y la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá.

Con *Música Ficta* ha grabado los CDs *Cuando Muere el Sol*, *Del mar del alma*, *Esa noche yo bailé* y *Sepan todos que muero*, dedicados al repertorio del siglo XVII del Virreinato del Perú y el Archivo de la Catedral de Bogotá. Estas producciones discográficas han obtenido cálidos comentarios de la crítica especializada y han sido lanzados al mercado por los sellos Arion (Francia), Arts (Alemania) y Centaur Records (U.S.A.). Recientemente salieron al mercado los CDs *Lo vo cantar* con *Esfera Armoniosa*, *¡Ay España Infelice!* de la agrupación *Canto Romántico* y *Sirvió esta mañana el Alba* con *Alba Sonora*.

Ha trabajado como profesor de tiempo completo en la Universidad Javeriana de Bogotá y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico en Barranquilla. Actualmente dirige el Departamento de Música de la Universidad del Norte en Barranquilla.

Su estrecha relación con la academia, le ha permitido ser parte del jurado de eventos de diferentes géneros musicales. Es así como en 2008 fue jurado de música de la Convocatoria del Programa para Artistas “Jóvenes Talentos” del ICETEX. En 2009 y 2010 fue llamado a participar como jurado en el Festival Uninorte de la Canción, y en 2011 para el prestigioso Festival de Orquestas del Carnaval de Barranquilla, evento que otorga al primer puesto el codiciado “Congo de Oro”. También en 2011 hizo parte del jurado que seleccionó a los grupos participantes en la XII versión del Concurso de Bandas del Festival Barranquijazz.

www.juliannavarro.com



Entrada Palacio de San Carlos (Bogotá).

Grabado en:

Estudios Luis Jaime Ángel, Medellín
Diciembre de 2011

Producción:

Luis Carlos Rodríguez y Julián Navarro

Grabación, edición y mezcla:

Rodrigo Henao

Fotografías del cuadernillo:

Hernán Alberto Salazar

Fotografía:

Fernando Arbeláez, Luis Carlos Rodríguez
y Sebastián Vega

Corrección de estilo:

Catalina Sierra

Traducción al inglés:

Carlos Serrano y Amy Post

Ilustración y diseño:

María Cristina Olivar

© **Luis Carlos Rodríguez y**

Julián Navarro

Impreso en Colombia

Segunda edición

Contactos:

Luis Carlos Rodríguez

luiscarlos.lcrodrig@gmail.com

lcrodrig@unal.edu.co

Teléfono: +57 3104327602

Julián Navarro

yulian27@yahoo.com

juliann@uninorte.edu.co

Teléfono: +57 3174290503

www.juliannavarro.com

Instrumento:

Guitarra clásico-romántica de Patrick Hopmans,
primavera de 1998.

Copia basada en modelos franceses del siglo XIX.

Agradecimientos:

Al Patronato Colombiano de Artes y Ciencias (señoras María Cortés de Piñeros Corpas, Clemencia Franco de Novoa y María Padilla), por autorizar las fotografías del valioso cuadernillo que tienen a su cuidado allí.

Al maestro Beto Salazar, por tomar las fotografías del cuadernillo.

A Ana María Moreno, por permitirnos la entrada al Palacio de San Carlos.

A Sebastián Vega, porque gracias a sus contactos diplomáticos contamos con fotografías de hermosos detalles del Palacio de San Carlos.

Al profesor Humberto Barrera, por su bella reseña de la primera edición del disco y las numerosas sugerencias al texto.

Al maestro Carlos Serrano y Amy Post, por su impecable traducción al inglés.

A María Cristina Olivar, por ajustar sus propuestas de diseño a nuestras ocurrencias y prestarnos su invaluable apoyo en el proceso de producción.

A Rodrigo Henao, por su paciencia en la grabación y agilidad en la edición.

A Ángela y Sergio, por ofrecerme pensión completa durante los días de grabación en Medellín.

A Cata por la revisión de textos y su ánimo para sacar adelante el proyecto.

Y por último a Margarita, por tolerar muchos días de ausencia paterna.



Diseño de la portada e interior, tomado del cuadernillo que se encuentra en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, en Bogotá.

Los títulos de las piezas están escritos con la ortografía original del facsímil.

UN CUADERNILLO ANÓNIMO O LA MÚSICA DE GUITARRA DE MI SEÑORA DOÑA CARMEN CAYZEDO

Luis Carlos Rodríguez

Los sonidos de la época de la independencia

Uno de los temas menos conocidos, debatidos o discutidos de los años del período revolucionario que vivió Colombia a principios del siglo XIX, por las dificultades intrínsecas que implica su investigación, es el relacionado con los sonidos de esa época. Sin embargo, los acontecimientos que enmarcan la época de la independencia y los primeros tiempos republicanos en nuestro país (1810-1840), se han podido oír en la actualidad gracias a la recuperación de algunos documentos musicales de entonces. Estos nos muestran un paisaje sonoro sencillo, que alimentaba con vales, contradanzas y bambucos, música inglesa y francesa, además de canciones libertarias y elegíacas, el espíritu patriótico de sus protagonistas. Personajes y momentos que se pueden apreciar mucho mejor en la actualidad al escuchar sus músicas.

Entre los más encomiables esfuerzos para rescatar la historia de las músicas que se oyeron en esos años, merece especial mención el de hacer sonar –literalmente– un curioso cuadernillo manuscrito que trae en la parte superior de la primera página la leyenda, a manera de título, “*Música de guitarra de mi S^a D^a Carmen Cayzedo*”.¹ Este cuadernillo es el más antiguo documento musical que se ha conservado del siglo XIX colombiano, y reúne una excelente muestra del repertorio de danzas de salón y de la llamada “música doméstica” de entonces.² Perteneció a María del Carmen Cayzedo y Jurado, hija del general Domingo Cayzedo, y dama perteneciente a la élite social y política capitalina.

El proyecto de rescatar la música de la época de la independencia y los primeros años de la vida republicana de nuestro país fue liderado hace varias décadas por el Patronato Colombiano de Artes y

Ciencias, colegio máximo de las academias de Colombia, y su director, el Dr. Joaquín Piñeros Corpas. Varios textos suyos, escritos a lo largo de veinticinco años, sin cambios sustanciales, fueron publicados en las contra-carátulas y cuadernillos de varios discos, y han sido siempre de obligada referencia al hablar y escribir sobre el tema. Los más conocidos son: *Música de Colombia*, *Historia de la bandera y del himno nacional*, *Introducción al Cancionero noble de Colombia*, *Fonosíntesis colombiana (El sonido de la historia patria)*, *Confidencias de una guitarra del siglo XIX*, *La música del Libertador y otras obras del sentimiento histórico colombiano*, y *Música de la época de la Independencia en Santa Fe de Bogotá*.

Desde los últimos años de la Colonia, en las fiestas de buen tono de la nobleza criolla, y en las tertulias caseras de Santa Fe y demás ciudades florecientes, las parejas bailaban al compás de minués, paspiés, breñañas, amables, contradanzas, fandangos, torbellinos, mantas, puntos, jotas, vales, ondúes, pasodobles y otras danzas de menor importancia, todas “aprobadas” por el gobierno y la iglesia.

el cuadernillo

El documento en referencia es un cuadernillo con motivos florales en su pasta de colores verde, azul y dorado, de 21.5 x 16.3 cm y 14 páginas, y en el cual quedó consignado, con una muy legible caligrafía musical, el repertorio de guitarra de María del Carmen.

El documento pasó de generación en generación, muy bien conservado hasta nuestros días, y se encuentra al cuidado del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Dice Piñeros Corpas: “Después de incógnitos peregrinajes, de los que salió en integridad y con huellas de tenencia considerada y cariñosa, llegó a manos del historiador Guillermo Hernández de Alba, quien lo cedió al Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. La institución, comprendió que se le había donado no sólo una joya paleográfica, sino un tesoro testimonial singularmente útil para lograr una cabal idea de los aires en boga de 1825 a 1840, en nuestros salones y plazas”. Por ello, decidió intentar una reinterpretación de la música escrita y devolverle al cuadernillo “sus propios sonidos”, encargando de ello al compositor antioqueño Blas Emilio Atehortúa.

Con ocasión del retorno de músicas frecuentemente oídas en el Palacio de San Carlos durante la Gran Colombia, en un concierto especial en homenaje a la primera dama de la Nación, doña Cecilia Caballero de López, en 1977, la Orquesta Filarmónica de Bogotá interpretó los arreglos y fue dirigida

1 Como en los títulos de las piezas musicales, se conserva la ortografía original del cuadernillo. El apellido Cayzedo ha cambiado su grafía hasta el moderno Caicedo.

2 Egberto Bermúdez, *Historia de la música en Santa Fe y Bogotá, 1538-1938*, Bogotá, Fundación de Música, 2000, pág. 54.

por el maestro Atehortúa. El registro de este evento musical es el que ha editado el Patronato en los mencionados discos.

Atehortúa efectuó la orquestación de la mitad de las piezas incluidas allí, a saber, entre contradanzas, vales, pasodobles y danzas británicas: *La libertadora*, *El colegial*, *El Arias*, *El filósofo caucano*, *El retozo de los frailes*, *El aguinaldo*, *El clavel*, *La negra*, *La cojera*, *La florita*, *Pasodoble*, *Las cornetas*, *El aguacero*, *Baile inglés* y *Allegro*. Varias de estas piezas fueron integradas por él en una obra, a manera de suite, bajo el nombre de “Música para el tiempo de la Gran Colombia”, para guitarra, cuerdas y otros instrumentos, con el Op. 76 (1978) de su catálogo personal. Esas mismas piezas fueron grabadas por el recientemente fallecido maestro Gentil Montaña, en una versión para guitarra moderna que se ha tomado como modelo.³

Unos años después, el guitarrista Gabriel Trujillo arregló todas las piezas del *Cuaderno* y junto a las contradanzas *La trinitaria* y *La vencedora*, otras muy conocidas melodías de la época, las publicó en el libro *La guitarra en la Nueva Granada y la Gran Colombia*,⁴ también bajo los auspicios del Patronato. Posteriormente, la misma entidad pidió al maestro Gustavo Lara una nueva orquestación para guitarra y pequeña orquesta, que se ha presentado con notable éxito en varios conciertos de la capital del país.

Por otro lado, como parte de las conmemoraciones del bicentenario de la Independencia, el maestro Gustavo Yepes Londoño llevó a cabo una versión sinfónica, tomando algunas de las piezas del cuadernillo, a la que llamó “Aires neogranadinos”. La obra fue estrenada por la Orquesta Sinfónica Universidad Eafit, bajo la dirección de la maestra Cecilia Espinosa, el 3 de septiembre de 2010, en el Auditorio Fundadores de la Universidad Eafit de Medellín.

Hace apenas unos meses tuvimos acceso directo al original del cuadernillo, el cual fotografiamos e incluimos en este trabajo, dado su carácter documental. Nos propusimos efectuar un registro fonográfico del facsímil, en una grabación con intención historicista, que se ciñó rigurosamente a lo escrito,

3 *Confidencias de una guitarra del siglo XIX*. (Disco), Rescate de la música de la Gran Colombia, con base en el cuaderno de Carmen Caicedo, arreglos y dirección orquestal de Blas Emilio Atehortúa. Guitarra solista de Gentil Montaña. Miembros de la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Edición del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Estreno en Palacio Presidencial. Bogotá, 1976.

4 *La guitarra en la Nueva Granada y la Gran Colombia* (Tomado del cuaderno de música de doña Carmen Caycedo). Investigación y arreglos: Gabriel Trujillo M. Colegio máximo de las academias de Colombia. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Publicación No. 2 de la Fundación Joaquín Piñeros Corpas. Bogotá, 1990.

conservando fielmente la rítmica y los patrones estilísticos de la época, e interpretándolas con una guitarra clásico-romántica que es réplica de las que se usaban en la época.

Doña María del Carmen Cayzedo y Jurado (Santa Fe de Bogotá, 28 de diciembre de 1818 - 9 de septiembre de 1874), fue la segunda de los ocho hijos del general Domingo Cayzedo y Sanz de Santamaría, descendiente de una prestante familia tolimense de lejano origen vasco y militar activo en la guerra de Independencia, y varias veces vicepresidente del país, encargado de la presidencia en dos ocasiones, entre 1830 y 1831, y su esposa, la sevillaña Juana Jurado Bertendona, hija a su vez del oidor Juan Jurado Laynes.

Como todas las damas de su alcurnia, la niña María del Carmen recibió una esmerada educación, que incluía el estudio de la música. A la sazón, la guitarra era mucho más asequible que el piano en la capital. Dice Piñeros: “Llena de gracia y talento, además de haber heredado la belleza de su madre, hizo de la guitarra su amiga y confidente”. Muchas veces su instrumento resonaría en algún salón del Palacio de San Carlos, que era su residencia de aquellos días. Al parecer, después tuvo algún reconocimiento como artista, pues la tradición familiar, tal vez con ingenuidad, asegura que “compuso varias piezas para conciertos”.⁵ Sin embargo, no se han encontrado otros documentos que permitan comprobar tal afirmación.

El 26 de agosto de 1843, doña Carmen Cayzedo se casó con don Eugenio Herrán Zaldúa (1813-1888), también miembro de la élite social y política bogotana, hermano de Antonio –arzobispo de Bogotá desde 1854–, y de Pedro Alcántara –militar, diplomático, y presidente entre 1841 y 1845–. El matrimonio Herrán Cayzedo tuvo tres hijos: Eugenio, que falleció en 1859, poco antes de cumplir trece años, José María (1849-1882), y Pedro Antonio (1859-1891), escritor, historiador y periodista, redactor de *La Regeneración*, y que fue hasta su muerte el guardián del cuadernillo musical de su madre. Ambos tuvieron larga descendencia.

El incógnito maestro de guitarra de la jovencita fue seguramente el calígrafo del documento, y quizás, haciendo gala de una previsión no calculada, recopiló en él la música en boga en la Santa Fe de Bogotá de 1815 a 1840. Sobre la identidad de este personaje se han aventurado algunas conjeturas. Una propone al maestro Mariano de la Hortúa (1792-1851), pianista y profesor de varios instrumentos, muy conocido en la época, cabeza de una destacada familia de músicos y dueño de una academia en Zipaquirá. Otra, a Santos Quijano V. (c.1807-c.1892), versátil instrumentista (pianista, cellista y quizás guitarrista), maestro de capilla y compositor quien desarrolló una intensa actividad a mediados del siglo XIX, y publicó al

5 José María Restrepo Sáenz y Raimundo Rivas, *Genealogías de Santa Fe de Bogotá*, Nueva edición, Bogotá, Gente Nueva, 1985.

menos tres obras para guitarra en los periódicos capitalinos *El Neo-granadino* y *El Mosaico*. Una tercera, al escritor costumbrista José María Caicedo Rojas (1816-1898), músico dileitante –cellista y guitarrista– y gestor cultural –llegó a presidir la Sociedad Filarmónica de Bogotá–. Una cuarta, a Nicomedes Mata-Guzmán Molano (c.1830-?), apodado *el Divino* por su virtuosismo en el instrumento. Otra a Valentín Franco (?-1860), también maestro de capilla de la catedral y muy conocido como fecundo autor de música religiosa. Y una más, a Pioquinto Rojas, reputado como el mejor tañedor de la capital, por su gusto exquisito y su perfecta ejecución.

Pero en nuestra opinión, luego de haber cotejado todas las opciones, y de acuerdo con la cronología, no es descabellado pensar que el maestro de guitarra más probable de María del Carmen Cayzedo fuera el músico Francisco Londoño Martínez (c.1805-1854), nacido en Antioquia, hijo de esclavos libertos, sastre y también compositor, el primer guitarrista importante del que se tiene noticia en nuestro país, uno de los personajes más conocidos en ese momento en la capital, y de quien se conserva no sólo un abundante anecdótico en las crónicas de la época, sino un par de piezas para guitarra (una *contradanza* y un *valse*, ambos en la cómoda tonalidad de mi mayor), publicadas en el periódico *El Neogranadino*, a mediados del siglo,⁶ y una canción nacional a manera de himno patriótico, sobre un texto de José Fernández Madrid.⁷

Se trata, en fin, de un hombre de origen muy humilde, proveniente de una provincia lejana, dedicado a cultivar la música en los terrenos de las élites bogotanas; un artista que descuella tanto en el mundillo elegante del salón de baile como en los ambientes populares; compositor e intérprete de la guitarra, un instrumento que ya tenía una larga trayectoria precedida desde la vihuela de mano y la guitarra barroca desde los tiempos del antiguo virreinato, y de indiscutible proyección en todas las capas sociales... En suma, un músico negro, con un instrumento venido de la Península, en un ámbito mestizo.⁸

6 EllieAnne Duque, *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848 – 1860)*, Bogotá, Fundación de Música, 1998.

7 Joaquín Piñeros Corpas, “Nota especial sobre el himno de Colombia”, en *Introducción al Cancionero noble de Colombia*, Bogotá, Servigraphic Ltda., 1993, pág. 144.

8 Para más datos sobre el personaje, Cfr. Egberto Bermúdez, *op. cit.*, pág. 170, y Luis Carlos Rodríguez Álvarez, *Músicas para una región y una ciudad: Antioquia y Medellín, 1810-1865. Aproximaciones a algunos momentos y personajes*, Medellín, Instituto para el Desarrollo de Antioquia (IDEA), 2007, págs. 83-88.

el repertorio

En el cuadernillo *Música de guitarra de mi S^a D^a Carmen Cayzedo* se incluyen veinticuatro piezas en total. Entre ellas se cuentan doce vals (El *colegial*, *El Arias*, *El filósofo caucano*, *El retozo de los frailes*, *El ciego*, *El aguinaldo*, *El clavel*, *El pajé*, *El descontento*, *Los pollitos* y dos piezas sin título); cuatro contradanzas (*La libertadora*, *La negra*, *La cojera* y *La florita*); dos marchas y dos pasodobles (uno denominado *Las cornetas* y otro sin nombre); un *Baile inglés* y un *Allegro*, llegados seguramente con la Legión Británica; una pieza en ritmo de bambuco, *El aguacero*, y un *ondú*, aire de danza de procedencia peruana y muy posiblemente de raíces negroides. Se trataría, entonces, de una primera compilación sin orden ni concierto de las más variadas formas de expresión musical de esos días en la capital: desde piezas domésticas y de salón, hasta las de las calles y plazas, desde los compases de la “blanquería” hasta los ritmos de la “indiamenta”, ilustradas magistralmente algunos años después por don Ramón Torres Méndez.

de vals y contradanzas

El asunto no es tan desconocido: en el célebre texto de historia patria de Henao y Arrubla, otrora referencia obligada de todos los estudiantes colombianos, se lee: “Los bailes no eran variados: reducíanse a la reposada y elegante contradanza española y al valse lento; el *ondú* o *londú*, baile airoso importado del Perú, estaba muy en uso”.⁹

En el periódico local, que reseña la fiesta de celebración del triunfo patriota en el Palacio de Gobierno, se lee: “El valse, la contradanza, los minués, todos los bailes acostumbrados se ejecutaron con primor y gallardía. Dos diversos conciertos sostenían sin interrupción una música alegre, variada y deliciosa. En el intermedio de esta función fue servido un magnífico ambigü”.¹⁰

Escribe Andrés Pardo Tovar: “Por entonces, sólo se escuchaban en los salones santafereños el *valse colombiano* (que es, muy posiblemente, el inmediato antepasado de nuestro *pasillo lento*), la *contradanza*

9 Jesús María Henao y Gerardo Arrubla, *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria*, tomo II, La independencia y la república, tercera edición, Bogotá, Librería Colombiana. Camacho Roldán & Tamayo, 1920, pág. 434.

10 *La Gaceta de Santa Fe de Bogotá*, No. 12, 17 de octubre de 1819, pág. 51.

española, el *aguacerito* y uno que otro *pasodoble*. Subsistían también los minués y ondúes del siglo XVIII. Y continuaban resonando los monocordios, clavicordios y guitarras coloniales”.¹¹

Y José María Cordovez Moure: “El vals colombiano y la contradanza española constituían el repertorio de los danzantes. El colombiano era un vals que se componía de dos partes: la primera, muy acompañada, se bailaba tomándose las parejas las puntas de los dedos y haciendo posturas académicas: la segunda o capuchinada, convertía a los danzantes en verdaderos energúmenos o poseídos; toda extravagancia o zapateo en ese acto se consideraba como el non plus ultra del buen gusto en el arte de Terpsicore”. Y sigue: “La nomenclatura de la música de los vals denotaba alegría, como *El triquitraque*, *Aquí te espero*, *Viva López*, *El cachaco*, *El capotico*; la de las contradanzas era trágica, como *La puñalada*, *La desesperación*, *La muerte de Mutis*, etc. El arreglo y disposición de una contradanza exigían conocimientos estratégicos de primer orden; el general Santander era muy diestro en este ramo, y probablemente tal fue la razón para que a las contradanzas obligadas o de figuras complicadas, se las llamara *santandereanas*”.¹²

Los vals de los cuadernillos son los más numerosos, pues ocupan la mitad del repertorio. Sus nombres sugieren descripciones, onomásticos y epónimos, tal vez difíciles de reconocer hoy. Piñeros Corps afirma que, por ejemplo, *El aguinaldo* era un vals interpretado por un músico callejero del barrio de La Candelaria de Bogotá, durante la época navideña, en un organillo de cilindro.

Comenta el maestro Julián Navarro: “Estos vals presentan formas sencillas que van desde dos partes de ocho compases, hasta cinco partes de ocho compases con modulaciones hacia la tonalidad paralela menor. Estas formas están presentes en las primeras obras de los más importantes guitarristas del siglo XIX, como es el caso del compositor italiano Mauro Giuliani (1781-1829) y de los españoles Fernando Sor (1778-1839) y Dionisio Aguado (1784-1849). Aguado presenta en su *Op. 1, Douze vals pour guitare seule*, escritos en su mayoría en tonalidades guitarrísticas, con máximo tres sostenidos o dos bemoles. Las formas que el español propone van desde dos hasta cuatro partes con repetición, siempre volviendo al *da capo* y finalizando la pieza en la primera o la segunda parte. Esta forma se empleó frecuentemente en los minuetos de la época y en la popular forma del minuetto y trío. Para la interpretación de las piezas del

cuadernillo de Carmen Cayzedo se ha adoptado esta referencia, cerrando los vals en la primera parte con la resolución armónica a la tónica”.

Adolfo González Henríquez afirma: “... La música de la Guerra de Independencia no se limitó a repiques de campanas o coros celestiales. El sonido característico de aquellos tiempos que presenciaron el parto de la joven república fue un baile muy alegre y adecuado al temperamento del Caribe: la contradanza, el más popular de todos los bailes extranjeros que llegaron al país en ese momento, y que, según [Tomás] Carrasquilla, ya estaba en los matrimonios de Yombó a mediados del siglo XVIII (...) y era considerada como *baile apartado* (...). Para 1790 se bailaba entre los caleños y en 1804 ya estaba firmemente establecida en Bogotá”.¹³

Uno de sus más entusiastas cultores dice de ella: “La contradanza de arte mayor, era a los bailes lo que la octava real a los versos... Poner bien una contradanza... ponerla de *cambios* u *obligada*, hasta la tercera y si era posible la quinta pareja, lucirse y garbear en ella, era el *ultimátum* de la elegancia. La tradición conservaba esa como una de las presecas del mariscal Sucre, de los atractivos del general Santander, de las gentilezas del coronel Montoya...”¹⁴

Precisamente en las fiestas que se celebraron en Santa Fe de Bogotá, en agosto de 1819, con ocasión del triunfo patriota, se volvió a escuchar la contradanza *La vencedora*, que por primera vez había interpretado un reducido grupo de músicos militares bajo la dirección del alférez José María Cancino, en la acción del Puente de Boyacá, el 7 del mismo mes y año.

La contradanza *La libertadora*, de autor anónimo, fue compuesta para el agasajo ofrecido al general Bolívar después de su entrada triunfal a Bogotá, pasada la batalla de Boyacá. Según José Ignacio Perdomo Escobar fue interpretada repetidas veces, alternándola con *La vencedora*, en el baile ofrecido a los generales en el Palacio de Gobierno y en las fiestas populares que se organizaron en la plaza. Esta popularísima contradanza se conserva en dos fuentes: en manuscrito, aparece en el cuadernillo *Música de guitarra de Carmen Cayzedo*, y se reprodujo con los mismos caracteres tipográficos de su compañera, la contradanza *La*

11 Andrés Pardo Tovar, *La cultura musical en Colombia*, Historia Extensa de Colombia, volumen XX, tomo 6, Bogotá, Ediciones Lerner, 1966, págs. 108-109.

12 José María Cordovez Moure, *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Bogotá, Epigrafe, 2006, pág. 25.

13 Adolfo González Henríquez, “La música del Caribe colombiano durante la guerra de independencia y comienzos de la república”, en *Historia Crítica*, # 4, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia, Universidad de los Andes, julio-diciembre 1990, págs. 85-112.

14 Manuel Pombo, “Recuerdos de la juventud – La contradanza”, en *Obras inéditas*, Bogotá, Imprenta de “La Tribuna”, 1914, pág. 249.

vencedora, en el *Papel Periódico Ilustrado* de Alberto Urdaneta, en edición conmemorativa del 74° aniversario del llamado “Grito de Independencia”.¹⁵ El maestro Oriol Rangel hizo un arreglo para piano de la pieza, en 1955, para un disco de la Cancillería, arreglo que fue luego incluido en el *Cancionero noble de Colombia*. Dos años después, tanto *La vencedora* como *La libertadora* se reprodujeron en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*.

Todas las demás contradanzas del cuadernillo llevan nombres bien sugerentes, descriptivos y quizás onomásticos, apartándose de los comentados nombres trágicos: *La negra*, *La cojera* y *La florita*.

de marchas y pasodobles

Ambos ritmos de origen hispano están representados cada uno por dos muestras en el cuadernillo de Carmen Cayzedo. Las dos marchas incluidas, una en re mayor y otra en la menor, son las piezas más extensas del documento. Tienen, como todas las piezas de su género, una indudable reminiscencia guerrera o militar, y un incuestionable sabor a canción patriótica. ¿O acaso serían precisamente cantos patrióticos, cuyas letras cayeron en el olvido? ¿Podría tratarse de los primeros himnos nacionales, y que sus notas marciales hubieran sido alguno de los que acompañaron las tropas libertadoras?

El pasodoble es una especie de marcha ligera, de la que se dice que procede de la española y dieciochesca tonadilla escénica, y es uno de los pocos bailes de pareja que sigue siendo muy popular hasta hoy. Según Piñeros Corpas, el pasodoble *Las cornetas*, seguramente fue utilizado por su carácter marcial en los pequeños desfiles y en los cambios de guardia del Palacio de San Carlos, la residencia de los Cayzedo Jurado, durante el período de la Gran Colombia.

de otros bailes

Muy interesante es el hecho de que figuran dos obras de indudable origen británico. La primera es un brevísimo *Baile inglés*, en dos partes, en sol mayor, sin indicación de *tempo*, pero alegre y rápida pieza de danza que, según Joaquín Piñeros Corpas, puede asimilarse a la breña, al paspié o a otra danza bretona. En la grabación, esta pieza se toca dos veces con un *da capo* al final. Dice Julián Navarro: “La

decisión se tomó motivados por la invitación que nos hace la pieza a la improvisación y tomando como referencia piezas de danza del siglo XVII y XVIII, en las cuales se presentaba un esquema armónico y el intérprete podía improvisar a su gusto”. La segunda pieza, mucho más larga y rápida, no tiene un título específico, pero por nombre ha llevado el de su *tempo*: *Allegro*. Está escrita a cuatro partes, sobre la tonalidad de re mayor, con una modulación a la relativa menor. En la tercera parte usa armónicos, un recurso novedoso utilizado con frecuencia en las composiciones de guitarra del siglo XIX. Sobre estas danzas informa Harry Davidson, citando fuentes periodísticas y literarias de la época, en su *Diccionario folklórico de Colombia*, de los “movimientos vivos, rápidos i ondulantes, [del] baile inglés”, “rara vez se usa ya entre nosotros”, con lo cual da a entender que se trataba de un baile antiguo; “... ejecutaba el *baile inglés*, que era una sucesión de piruetas y cabriolas hechas al compás de un aire *allegro assai*, como si dijéramos, un tema pedestre con variaciones”.¹⁶

Piñeros Corpas dice que el bambuco *El aguacero* era interpretado en los salones santafereños de la década de 1820; se había usado como música de ronda infantil, y según se desprende de la lectura de la novela *La marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla, se conoce como baile de salón desde los tiempos de la Colonia.

Sobre el baile del *ondú*, Davidson afirma que llegó del Perú, “muy elegante por cierto, Bolívar aplaudía mucho estos bailes”; “Nótese que el virreinato bailaba... *londúes*, en los que apenas se tocaban muy de paso los dedos de la mujer”; “*londú...* era una especie de cachucha de buen tono”. Dice que se bailó casi exclusivamente en el Tolima y en Cundinamarca; que “la contradanza, los valeses... el *ondú*, la cachucha y la polka han venido a reemplazar aquellas danzas de la antigüedad” y que “aprendían los jóvenes los boleros españoles, minuetos, rigodones, *londú* y demás que entonces eran de moda”.¹⁷

la guitarra

Dice Julián Navarro: “Entre los instrumentos que fueron introducidos por los españoles al Nuevo Mundo, figuran la vihuela de mano del siglo XVI y dos tipos de guitarras: la guitarra renacentista o de siete cuerdas del siglo XVI y la guitarra barroca del siglo XVII y XVIII. La guitarra renacentista

16 Harry C. Davidson, *Diccionario folklórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*. Tomo 1. Bogotá, Banco de la República, 1970, págs. 44-45.

17 Ídem, tomo 2, págs. 363-364.

15 Anónimo, “La libertadora”, en *Papel Periódico Ilustrado*, tomo III, No. 71 (20 de julio 1884), pág. 382.

tiene un variado y refinado repertorio proveniente principalmente de Francia, Inglaterra, Italia y algunas fuentes menos representativas en España. Por su parte, el repertorio de la vihuela de mano se encuentra compilado en solo siete libros de compositores españoles, debido a que este instrumento cortesano fue desarrollado en España y el sur de Italia. La guitarra barroca posee un vasto repertorio italiano, complementado por notables libros franceses y españoles.

La introducción de estos instrumentos al Nuevo Mundo permitió a los constructores locales la experimentación y desarrollo de un vasto catálogo de instrumentos regionales presentes en todos los países de América hispana. Tal es el caso de la jarana en México, el tres en Cuba, el tiple en Colombia, el cuatro en Venezuela, la viola caipira en Brasil y el charango en Bolivia, por mencionar solo algunos.

Con posterioridad a la introducción de estos instrumentos, se dio en América y Europa un proceso similar de evolución hacia la consolidación de la guitarra clásico-romántica. Este instrumento en un principio tenía seis cuerdas dobles, siguiendo la tradición de sus antecesores, y paulatinamente se fue transformando en un instrumento de cuerdas sencillas, con poca ornamentación en su cuerpo, pero muy funcional”.

Con respecto a Colombia, “el instrumento favorito del país”, al decir del viajero francés Auguste Le Moyné, era la guitarra. Y “reinaba la amable guitarra en todas las clases de la sociedad”, según José Caicedo Rojas, uno de sus más connotados intérpretes.

Se sabe, por múltiples crónicas y registros de época, que Francisco de Paula Santander, el Hombre de las Leyes, era muy aficionado a cantar y tocar la guitarra, y que doña Apolinaria Salavarría, la Pola, encantaba a la sociedad con su conversación, su voz y su guitarra.

La grabación

Julián Navarro comenta: “Para la grabación se utilizó una guitarra clásico-romántica, copia de varios modelos franceses del siglo XIX, que posee detalles específicos del modelo parisino de 1841 del *luthier* François René Lacote. Fue construida en 1998 por el *luthier* holandés Patrick Hopmans, con maderas de ciprés la caja, de pino abeto alemán la tapa, de cedro el mástil y de ébano el diapasón. La longitud de cuerda entre puentes es de 63 cm, el diámetro de su orificio central es de 75 mm y el espesor de la caja de resonancia es de 9 cm. En la guitarra clásica actual las distancias pueden variar mínimamente entre los

modelos, pero generalmente son 65 cm de longitud de cuerda, 90 mm de diámetro del orificio central y 10 cm de espesor de la caja de resonancia.

La guitarra fue originalmente encargada a Hopmans en Barcelona por la maestra Montserrat Figueras (q.e.p.d.), esposa de Jordi Savall, para su hijo Ferrán, quien al cabo de un tiempo accedió a vendérsela a su compañero de ensamble Julián Navarro, ya que el instrumento en sus manos tenía muy poco uso.

Una guitarra de este tipo fue la que seguramente usó doña Carmen Cayzedo para interpretar las obras de su cuadernillo. La tensión de las cuerdas es cerca de la mitad de la que se utiliza en la actualidad para la guitarra moderna, lo que le imprime al instrumento una sonoridad dulce, muy característica de este repertorio en particular.

Las piezas utilizan tres tipos de afinación en los bordones: 6ª en re, 6ª en re y 5ª en sol, y 6ª en sol y 5ª en do. Las dos primeras son muy comúnmente utilizadas, tanto en la música del siglo XIX como en las de los siglos XX y XXI. Estas afinaciones permiten ampliar el registro del instrumento y favorecen en gran medida las tonalidades de re y sol mayor o menor. El intérprete puede concentrarse en la técnica de ejecución de las notas en las cuerdas agudas, teniendo la facilidad de tocar los bajos al aire. Sorprende el tercer tipo de afinación tratado en el libro, que corresponde a la 6ª en sol y la 5ª en do. Este tipo de afinación claramente facilita la digitación en las tonalidades de do y sol mayor, y fue presumiblemente incluida en el libro para facilitar la ejecución de las piezas por parte de Carmen Cayzedo.

Muchas de las piezas del libro son sencillas de leer y de interpretar, y podrían equipararse a las primeras obras de compositores como Mauro Giuliani, Ferdinando Carulli, Dionisio Aguado y Fernando Sor. En el cuadernillo de Carmen Cayzedo es evidente la intención del compositor, que desea facilitar al máximo la interpretación a la jovencita, proponiendo tonalidades con pocos sostenidos y bemoles, y bordones al aire con diferentes afinaciones para facilitar el manejo de los bajos.

La presente grabación utiliza las afinaciones exactas que el libro propone. Para cumplir este objetivo se intercambiaron dos juegos de cuerdas para los bajos, que fueron debidamente calculados para alcanzar las tensiones adecuadas, y se pretendió mantener la misma tensión de las cuerdas para que el instrumento no perdiera sonoridad”.



GITAR MUSIC OF MY LADY DA CARMEN CAYZEDO

—SANTA FE DE BOGOTÁ, 19TH CENTURY—

Julián Navarro • classical-romantic guitar

1. Valze el Colegial	(1'07'')	13. Contradanza la Florita	(1'20'')
2. Pasodoble	(1'19'')	14. Valz el Aguinaldo	(1'10'')
3. Valze el Arias	(1'02'')	15. Pasodoble de las cornetas	(1'18'')
4. Contradanza la negra	(1'20'')	16. Valz el Clavel	(0'54'')
5. Valz el Filósofo Caucano	(1'06'')	17. Valz	(1'24'')
6. El Retozo de los Frailes	(0'59'')	18. Marcha	(2'49'')
7. Baile Yngles	(1'20'')	19. Valz el Paje	(1'02'')
8. El ondú	(0'58'')	20. Valz el Descontento	(0'54'')
9. Valz el Ciego	(1'08'')	21. Marcha	(2'27'')
10. Contradanza la Cojera	(1'22'')	22. Allegro	(1'37'')
11. El Aguacerito	(0'47'')	23. Valz de los Pollitos	(1'36'')
12. Contradanza, la Livertadora	(1'35'')	24. Valz	(1'56'')

Entire duration: (32'30'')

Julián Navarro classical-romantic guitar

He studied singing and guitar at the *Universidad de Antioquia* and graduated as a Master of Music with emphasis on Guitar from *Universidad Javeriana* in Bogotá in 1998. He continued his training in Spain at the *Escola de Arts Musicals Luthier* and the *Escola Superior de Música de Catalunya* (ESMUC). He obtained his doctorate degree *Cum Laude* for his research work devoted to the baroque guitar from the *Universidad de Barcelona* (Spain) in 2008. Among his professors are Carlos Vieira, Carlos Posada, Arnardur Arnarson, Xavier Díaz and Mónica Pustilnik, completing his training with master classes by Eduardo Fernández, Marco Socías, Nigel North and Hopkinson Smith.

He is a member of the ensembles *Música Ficta*, *Alfabeto*, *Esfera Armoniosa*, *Alba Sonora* and *Sortilegio*, with which he has taken part in intense concert activity in Latin America, the United States and Europe. Among these concerts are those given during *The Golandsky Institute International Piano Festival* in Princeton and the First and Second *Festival Iberoamericano de Guitarra* in Washington, D.C. in the United States, *Music at Emmanuel and Stour Music* in England, *Vestfold International Festival* in Norway, *14th International Festival of Early Music* in Latvia, *Monuments en Musique* and *Le Chant des Chapelles* in France, *Festival Internacional Cervantino* in Mexico, *Ciclo de Conciertos Sacros de Bilbao* and the *Festival Música en las Iglesias del Camino de Burgos* in Spain, *Festival de Misiones de Chiquitos* in Bolivia, *Festival Internacional de Música Sacra* of Quito in Ecuador, and in Colombia, for the *Festival Internacional de Arte* in Cali and the *Festival de guitarra y laúd* in Bogotá. Additionally, he has participated in series of concerts organized by the University of Hong Kong, the Catholic Cathedral of Moscow and the Luis Angel Arango Library in Bogotá.

With *Música Ficta* he has recorded the CDs *Cuando muere el sol*, *Del mar del alma*, *Esa noche yo bailé* and *Sépan todos que muero*, devoted to the repertoire of the 17th century of the Viceroyalty of Peru and the Archives of the Cathedral of Bogotá. These productions have received praise from critics and have been released to the market by the labels Arion (France), Arts (Germany) and Centaur Records (USA). The CDs *Io vo cantar* with the ensemble *Esfera Armoniosa*, *¡Ay España Infelice!* with the ensemble *Canto Romántico* and *Sirvió esta mañana el Alba* with the ensemble *Alba Sonora* were also released recently.

He has worked as a full-time professor at *Universidad Javeriana* of Bogotá and at the College of Fine Arts in *Universidad del Atlántico* in Barranquilla. He is now the director of the Department of Music at *Universidad del Norte* in Barranquilla.

His close relationship with academia has allowed him to make up part of the judge's panel for events in various musical genres. In 2008 he was music jury for ICETEX's *Convocatoria del Programa para Artistas "Jóvenes Talentos."* In 2009 and 2010 he was called upon to participate as jury member in the *Festival Uninorte de la Canción*, as well as in 2011 for the prestigious *Festival de orquestas* of the *Carnaval de Barranquilla*, an event that awards the winner with the coveted "Golden congo." Also in 2011 he took part in the jury panel that selected the groups to participate in the 12th version of the Band contest of the *Festival Barranquijazz*.

www.juliannavarro.com



Inside Palace of San Carlos (Bogotá).

Recorded in:

Luis Jaime Ángel M. Studio, Medellín
December 2011

Production:

Luis Carlos Rodríguez and Julián Navarro

Recording, musical editing and mixing:

Rodrigo Henao

Notebook photographs:

Hernán Alberto Salazar

Photography:

Fernando Arbeláez, Luis Carlos Rodríguez and
Sebastián Vega

Correction of style:

Catalina Sierra

Translation into English:

Carlos Serrano and Amy Post

Illustration and design:

María Cristina Olivar

*The cover and interior design was taken from the notebook
found in the Colombian Patronage of Arts and Sciences in
Bogotá.*

*The titles of the pieces are written with the original spelling
as found in the facsimile.*

© **Luis Carlos Rodríguez
and Julián Navarro**

Printed in Colombia
Second edition

Contacts:**Luis Carlos Rodríguez**

luiscarlos.lcrodrig@gmail.com

lcrodrig@unal.edu.co

Telephone: +57 3104327602

Julián Navarro

yulian27@yahoo.com

juliann@uninorte.edu.co

Telephone: +57 3174290503

www.juliannavarro.com

Instrument:

Classical-romantic guitar by Patrick Hopmans,
spring 1998.

Copy based on French models of the 19th century.

Acknowledgements:

To the Colombian Patronage of Arts and Sciences (Ms. María Cortés de Piñeros Corpas, Ms. Clemencia Franco de Novoa and Ms. María Padilla) for authorizing the photographs of the precious notebook kept there under their care.

To Beto Salazar, for taking the photographs of the notebook.

To Ana María Moreno, for allowing us to enter Palacio de San Carlos.

To Sebastián Vega, because thanks to his diplomatic contacts, we have photographs of beautiful details inside Palacio de San Carlos.

To professor Humberto Barrera, for his beautiful review of the first edition of the album and the numerous suggestions for the text.

To Carlos Serrano and Amy Post for their translation into English.

To María Cristina Olivar, for adjusting her design proposals to our ideas and lending us her invaluable support in the production process.

To Rodrigo Henao, for his patience in the recording and flexibility in editing.

To Ángela and Sergio, for offering me full room and board during the days of recording in Medellín.

To Cata for her text revisions and encouragement in moving forward with the project. And lastly, to Margarita for tolerating several more days of her father's absence.



AN ANONYMOUS NOTEBOOK OR THE MÚSICA DE GUITARRA DE MI SEÑORA DOÑA CARMEN CAYZEDO

Luis Carlos Rodríguez

sounds in the time of independence

One of the lesser known subjects, debated or discussed in the years of the revolutionary period in Colombia at the beginning of the 19th century, due to the inherent difficulties that its research implies, is that related to the sounds of that period. However, the events that frame the period of Independence and the first Republican periods in our country (1810 – 1840), have been heard in present day thanks to the recovery of several musical documents since then. These show us a simple soundscape that with waltzes, country dances and bambucos, English and French music, in addition to libertarian and elegiac songs, fed the patriotic spirit of its protagonists. Characters and moments that can be appreciated much more in present day when listening to their music.

Among the most commendable efforts to rescue the history of music heard in those years, a curious little manuscript notebook, which reads on the top of the first page as a title, “*Música de guitarra de mi S^a D^a Carmen Cayzedo*”¹, deserves special mention. This notebook is the oldest musical document that has been kept since the 19th century in Colombia, and it contains an excellent sample of repertoire of ballroom dancing and then-called “domestic music.”² It belonged to María del Carmen Cayzedo y Jurado, a lady of the social elite and political capital, daughter of General Domingo Cayzedo.

The project to rescue the music of the time period of the Independence and the first years of the Republican life in our country was pioneered several decades ago by the Colombian Patronage of Arts and Sciences, the highest school of academia in Colombia, and its director, Dr. Joaquín Piñeros Corpas.

Several of his texts, written over twenty-five years without substantial change, were published on the back covers and booklets of various CDs and they have been an essential reference when speaking and writing about the subject. The most well known are: *Música de Colombia*, *Historia de la bandera y del himno nacional*, *Introducción al cancionero noble de Colombia*, *Fonósíntesis colombiana (El sonido de la historia patria)*, *Confidencias de una guitarra del siglo XIX*, *La música del Libertador y otras obras del sentimiento histórico colombiano*, and *Música de la época de la Independencia en Santa Fe de Bogotá*.

Since the last years of the Colony, in fashionable parties of Creole nobility, and in home gatherings of Santa Fe and other blossoming cities, couples danced to minuets, *paspiés*, britains, *amables*, country dances, fandangos, *torbellinos*, *mantas*, *puntos*, *jotas*, waltzes, *ondúes*, *pasodobles* and other dances of lesser importance, all “approved” by the government and by the Church.

the booklet

The document in reference is a notebook with floral motifs in its green, blue and golden paste, measuring 21.5 x 16.3 cm and 14 pages long, in which the guitar repertoire of María del Carmen was recorded in a very legible musical handwriting.

The document was passed down generation after generation, well conserved to present day, and is found under the care of the Colombian Patronage of Arts and Sciences.

According to Piñeros Corpas: “After undercover pilgrimages, out of which it emerged in its entirety and with the prints of a considerate and caring ownership, it reached the hands of historian Guillermo Hernández de Alba, who handed it over to the Colombian Patronage of Arts and Sciences. The institution understood that it had been donated not only a paleographic jewel, but also a testimonial treasure uniquely useful in achieving a full idea of what was in vogue between 1825 and 1840 in our halls and plazas.” For that reason, he decided to attempt a reinterpretation of the written music and return to the notebook “its own sounds”, leaving in charge of this the composer Blas Emilio Atehortúa, from Antioquia.

To mark the return of music often heard in *Palacio de San Carlos* during Gran Colombia, in a special concert in honor of the first lady of the nation, Cecilia Caballero de López, in 1977, the Philharmonic Orchestra of Bogotá performed the arrangements and was conducted by maestro Atehortúa. The recording of this musical event has been edited by the Patronage for the mentioned CD.

1 As the original spelling in the notebook is kept in the titles of musical pieces. The surname Cayzedo has changed its spelling to the modern Caicedo.

2 Egbert Bermúdez, *Historia de la música en Santa Fe y Bogotá, 1538-1938*, Bogotá, *Fundación de Música*, 2000, pg. 54.

Atehortúa carried out the orchestration of half of the pieces included there, namely, among country dances, waltzes, *pasodobles* and British dances: *La libertadora*, *El colegial*, *El Arias*, *El filósofo caucano*, *El retozo de los frailes*, *El aguinaldo*, *El clavel*, *La negra*, *La cojera*, *La florita*, *Pasodoble*, *Las cornetas*, *El aguacero*, *Baile inglés y Allegro*. Many of these pieces were incorporated by him into a work, as a suite, under the name “*Música para el tiempo de la Gran Colombia*”, for guitar, strings and other instruments, under Op. 76 (1978) of his personal catalogue. These same pieces were recorded by the recently deceased maestro Gentil Montaña, in a version for modern guitar that has been used as a model.³

Several years later, the guitarist Gabriel Trujillo arranged all the pieces of the Notebook and together with the country dances *La trinitaria* and *La vencedora*, other popular melodies of the time period, he published them in the book *La guitarra en la Nueva Granada y la Gran Colombia*⁴ also under the auspices of the Patronage. Later, the same institution asked maestro Gustavo Lara for a new arrangement for guitar and a small orchestra, which has been presented with notable success at various concerts in the capital.

In addition, as part of the bicentennial celebrations of Independence, maestro Gustavo Yepes Londoño arranged a symphonic version, taking several pieces from the notebook, which he called “*Aires neogranadinos*.” The work was played for the first time by the symphony orchestra of *Universidad Eafit*, conducted by Cecilia Espinosa, on September 3, 2010, at *Auditorio Fundadores* of *Universidad Eafit* in Medellín.

A few months ago we had direct access to the original notebook, which we photographed and included here, given its documentary nature. We set out to make a phonographic record of the facsimile, in a recording for historical purposes, which adhered strictly to what was written, faithfully keeping the rhythm and stylistic patterns of the time period, and interpreting them with a classical-romantic guitar that is a replica of those used during the period.

3 *Confidencias de una guitarra del siglo XIX*. (CD), Recovery of the music of Gran Colombia, based on the notebook of Carmen Caicedo, Arrangements and orchestral direction by Blas Emilio Atehortúa. Guitar solo by Gentil Montaña. Members of the Philharmonic Orchestra of Bogotá. Editing by the Colombian Patronage of Arts and Sciences. Release at the *Palacio Presidencial*. Bogotá, 1976.

4 *La guitarra en la Nueva Granada y la Gran Colombia* (Taken from the musical notebook of Carmen Caycedo). Research and arrangements: Gabriel Trujillo M. School academies of Colombia. Colombian Patronage of Arts and Sciences, Publication No. 2 of the Joaquín Piñeros Corpas foundation. Bogotá, 1990.

María del Carmen Cayzedo y Jurado (Santa Fe de Bogotá, December 28, 1818 – September 9, 1874), was the second of eight children of General Domingo Cayzedo y Sanz de Santamaría, descendant of a distinguished family from Tolima, of distant Basque origin, and active soldier in the war for independence. He was several times vice-president of the country, and in charge of the presidency on two occasions, between 1830 and 1831. His wife was Juana Jurado Bertendona, from Seville, daughter of judge Juan Jurado Laynes.

As all ladies of her lineage did, young María del Carmen received a good education, which included the study of music. At the time, the guitar was much more affordable than the piano in the capital. According to Piñeros: “Full of grace and talent, in addition to having inherited her mother’s beauty, she made a friend and confidant of the guitar.” Oftentimes her instrument would resonate in some hall of the *Palacio de San Carlos*, which was her home in those days. Apparently, she later gained some fame as an artist, as the family tradition states, perhaps naively, that she “composed various pieces for concerts.”⁵ However, no documents have been found that confirm this claim.

On August 26, 1843, Carmen Cayzedo was married to Eugenio Herrán Zaldúa (1813 – 1888), also a member of the social and political elite of Bogotá, brother of Antonio – archbishop of Bogotá from 1854 –, and of Pedro Alcántara – soldier, diplomat and president between 1841 and 1845 –. The Herrán Cayzedo marriage produced three children: Eugenio, who died in 1859, just before reaching three years of age; José María (1849 – 1882), and Pedro Antonio (1859 – 1891), writer, historian and journalist, writer of *La regeneración*, and keeper of his mother’s musical notebook until his death. Both had long series of descendants.

The unknown guitar teacher of the little girl was surely the writer of the documents and, perhaps, showing an unexpected prediction, compiled in it the music in vogue in Santa Fe de Bogotá from 1815 to 1840. Regarding the identity of this person, there have been several theories. One suggests maestro Mariano de la Hortúa (1792 – 1851), pianist and professor of various instruments, very well known at the time, head of a prominent family of musicians and owner of an academy in Zipaquirá. Another suggests Santos Quijano V. (c. 1807 – c. 1892). a versatile instrumentalist (pianist, cellist and possibly guitarist), conductor and composer very active around mid 19th century, who published at least three works for guitar in the capital’s newspapers, *El Neo-granadino* and *El Mosaico*. A third theory suggests the

5 José María Restrepo Sáenz y Raimundo Rivas, *Genealogies of Santa Fe de Bogotá*, New edition, Bogotá, Gente Nueva, 1985.

traditionalist writer José María Caicedo Rojas (1816 – 1898), dilettante musician – cellist and guitarist – and cultural manager, who came to preside over the Philharmonic Society of Bogotá. A fourth theory suggests Nicomedes Mata-Guzmán Molano (c. 1830 - ?), nicknamed *el Divino* for being a virtuoso on the instrument. Another theory suggests Valentín Franco (? – 1860), also a cathedral conductor and very well known as a prolific writer of religious music. And yet another theory suggests Pioquinto Rojas, reputed as the best guitar player of the capital for his exquisite taste and perfect execution.

But in our opinion, after having considered all of the options, and according to chronology, it would not be a wild guess to think that María del Carmen Cayzedo's most probable guitar teacher was the musician Francisco Londoño Martínez (c. 1805 – 1854), born in Antioquia, son of freed slaves, tailor and composer, the first important guitarist known in our country, one of the most well known people at the time in the capital, and of whom we have not only a rich collection of anecdotes from the chronicles of the time, but also a few pieces for guitar (a country dance and a waltz, both in the comfortable key of E major), published in the newspaper *El Neogranadino* in mid-century,⁶ and a national song, type of patriotic hymn, with poetry by José Fernández Madrid.⁷

He was, in short, a man of humble origins, from a faraway province, devoted to cultivating music among Bogotá's elite; he could stand out in the elegant ballroom scene as well in a popular atmosphere. He was a composer and guitar player, an instrument that was already preceded by a long history, from the vihuela de mano and the baroque guitar, since the times of the old viceroyalty, and with an undeniable future on all social levels. Essentially, he was a black musician with an instrument from the Peninsula in a mestizo environment.⁸

6 EllieAnne Duque, *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX* (1848 – 1860), Bogotá, *Fundación de Música*, 1998.

7 Joaquín Piñeros Corpas, “Nota especial sobre el himno de Colombia”, in *Introducción al Cancionero noble de Colombia*, Bogotá, Servigraphic Ltd., 1993, pg. 144.

8 For more information on the person, Cfr. Egberto Bermúdez, *op. cit.*, pg. 170, and Luis Carlos Rodríguez Álvarez, *Músicas para una región y una ciudad: Antioquia y Medellín, 1810-1865. Aproximaciones a algunos momentos y personajes*, Medellín, Instituto para el Desarrollo de Antioquia (IDEA), 2007, pg. 83-88.

The repertoire

The notebook, *Música de guitarra de mi S^a D^a Carmen Cayzedose*, contains twenty-four pieces in total. Among them are twelve waltzes (*El colegial*, *El Arias*, *El filósofo caucano*, *El retozo de los frailes*, *El ciego*, *El aguinaldo*, *El clavel*, *El paje*, *El descontento*, *Los pollitos* and two pieces without a title); four country dances (*La libertadora*, *La negra*, *La cojera* and *La florita*); two marches and two pasodobles (one called *Las cornetas* and another without a name); an English dance and an *Allegro*, which surely arrived with the British legion; a piece in *bambuco* rhythm, *El aguacero*, and an *ondú*, a dance tune of Peruvian origin and quite possibly of Negroid roots. It would be the first compilation, without rhyme or reason, of the most varied forms of musical expression of that time in the capital: from domestic to ballroom pieces, even those from the streets and plazas, from the bars of the “*blanquería*” to the rhythms of the “*indiamenta*”, masterfully illustrated several years later by Ramón Torres Méndez.

About waltzes and country dances

The issue is not so unfamiliar: the famous text of national history by Henao and Arrubla, once an essential reference for all Colombian students, reads: “Dances were not varied: they were reduced to the calm and elegant Spanish country dance and the slow waltz; the *ondú* or *londú*, an airy dance imported from Peru, was very much in use.”⁹

The local newspaper, which described the celebration party for the patriotic triumph in the government palace, reads: “The waltz, the country dance, the minuets, and all the customary dances were performed with delicacy and gallantry. Two diverse concerts played without interruption, a cheerful, varied and delicious music. In the middle of this function, a magnificent *ambigú* was served.”¹⁰

Andrés Pardo Tovar writes: “In the ballrooms of Santa Fe at the time, the only music that could be heard was the *Colombian waltz* (which is, quite possibly, the immediate predecessor of our *pasillo lento*), the *Spanish country dance*, the *aguacero*, and once in a while, a *pasodoble*. The minuets and *ondúes* of the 18th

9 Jesús María Henao and Gerardo Arrubla, *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria*, volume II, La independencia y la república, third edition, Bogotá, Librería Colombiana. Camacho Roldán & Tamayo, 1920, pg. 434.

10 *La Gaceta de Santa Fe de Bogotá*, No. 12, October 17, 1819, pg. 51.

century still survived, as well as the monochords, clavichords and colonial guitars that continued to be played.”¹¹

And José María Cordovez Moure: “The Colombian waltz and the Spanish country dance constituted the repertoire of dancers. The Colombian waltz was one that was made up of two parts: the first was very rhythmic, the couple would hold each other by their fingertips and make academic postures; the second, or *capuchinada*, turned the dancers into true maniacs or possessed beings. Any extravagance or stomping in the act was considered the *nec plus ultra* of good taste in the art of Terpsichore.” He continues: “The nomenclature of waltz music denoted happiness, such as *El triquitraque*, *Aquí te espero*, *Viva López*, *El cachaco*, *El capotico*; that of the country dances was tragic, such as *La puñalada*, *La desesperación*, *La muerte de Mutis*, etc. The arrangement and disposition of a country dance required first-order strategic knowledge; general Santander was very skilled in this area, which is probably why country dances with complex figures were called *santandereanas*.”¹²

The waltzes of the notebook are the most numerous, as they make up half of the repertoire. Their names suggest descriptions, personal names and eponyms, which may be difficult to recognize today. Piñeros Corpas states that, for example, *El aguinaldo* was a waltz interpreted on a barrel organ by a street musician from the neighborhood of *La Candelaria* in Bogotá, during the Christmas season.

Julián Navarro says: “These waltzes demonstrate simple forms that go from two parts of eight bars, up to five parts of eight bars, with modulations towards the minor parallel key. These forms are present in the first works of the most important guitarists of the 19th century, such as Italian composer Mauro Giuliani (1781 – 1829), and the Spain composers Fernando Sor (1778 – 1839) and Dionisio Aguado (1784 – 1849). Aguado presents in his *Op. 1, Douze valse pour guitare seule*, idiomatic compositions for guitar, with a maximum of three sharps or two flats. The forms he proposes go from two up to four parts with repetitions, always returning to the *da capo* and finishing the piece in the first or second part. This form was often used in the minuets of the time and in the popular minuet and trio. For the interpretation of the pieces from Carmen Cayzedo’s notebook, this reference has been adopted, closing the waltzes in the first part with the harmonic resolution in the tonic”.

11 Andrés Pardo Tovar, *La cultura musical en Colombia*, Historia Extensa de Colombia, volume XX, edition 6, Bogotá, Lerner Editions, 1966, pg. 108-109.

12 José María Cordovez Moure, *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Bogotá, Epigraph, 2006, pg. 25.

Adolfo González Henríquez declares: “... The music of the war for independence was not limited to bell ringing and heavenly choirs. The characteristic sound of that time, which witnessed the birth of the young republic, was a very merry dance that was suited for the temperament of the Caribbean: the country dance, the most popular of all foreign dances that arrived to the country at that time, and that, according to [Tomás] Carrasquilla, it was already heard in weddings in the Yolombó region by the middle of the 18th century (...) and was considered a *baile apartado* (...). By 1790 it was danced by the people of Cali and in 1804 it was firmly established in Bogotá.”¹³

One of its biggest enthusiasts says: “With respect to dance music, the country dance was what the *ottava rima* was to verse... To do a country dance well... to do *cambios* or *obligada*, up to the third or if possible, the fifth couple, to shine and strut, was the ultimate in elegance. Tradition kept it as one of Marshall Sucre’s favorites, General Santander’s attractions, and Colonel Montoya’s kindness...”¹⁴

Precisely at one of the parties celebrated in Santa Fe de Bogotá, in August of 1819, on the occasion of a patriot triumph, the country dance *La vencedora* was heard, which for the first time was interpreted by a smaller group of military musicians under the direction of Second Lieutenant José María Cancino, in the action of the *Puente Boyacá* on August 7th of the same year.

The country dance *La libertadora*, from an anonymous composer, was put together for the entertainment offered to General Bolívar after his triumphant entry in Bogotá, following the battle of Boyacá. According to José Ignacio Perdomo Escobar, it was played numerous times, alternating with *La vencedora*, at the dance held for the generals in the government palace and at the popular parties organized in the plaza. This extremely popular country dance is found in two sources: in manuscript, it appears in the notebook *Música de guitarra de Carmen Cayzedo*, and it was reproduced with the same typographic characters as its partner, the country dance *La vencedora*, in *Papel Periódico Ilustrado* by Alberto Urdaneta, in the commemorative edition of the 74th anniversary of the “*Grito de Independencia*.”¹⁵ Maestro Oriol Rangel

13 Adolfo González Henríquez, “*La música del Caribe colombiano durante la guerra de independencia y comienzos de la república*”, in *Historia Crítica*, # 4, Social sciences department, History department, Universidad de los Andes, July - December 1990, pg. 85-112.

14 Manuel Pombo, “Recuerdos de la juventud – La contradanza”, in *Obras inéditas*, Bogotá, Press of “La Tribuna”, 1914, pg. 249.

15 Anonymous, “La libertadora”, in *Papel Periódico Ilustrado*, vol. III, No. 71 (July 20, 1884), p. 382.

did an arrangement of the piece for piano in 1955, in an album for the Chancellery. This arrangement was later included in the *Cancionero noble de Colombia*. Two years later, *La vencedora* as well as *La libertadora* were reproduced in *Hojas de Cultura Popular Colombiana*.

All other country dances from the notebook have names that are very suggestive, descriptive, and possibly personal names, except for those with tragic names: *La negra*, *La cojera* and *La florita*.

marches and pasodobles

Both rhythms of Hispanic origin, are each represented by two samples in Carmen Cayzedo's notebook. The two included marches, one in D major and the other in A minor, are the longest pieces in the document. They have, like all pieces of this genre, an undoubtedly war or military reminiscence, and an unquestionable flavor of patriotic song. Or would it be precisely patriotic songs, whose lyrics have been forgotten? Could they be the first national anthems and their martial notes would have accompanied the liberating troops?

The *pasodoble* is a type of light march, which is said to have come from the Spanish scenic tunes of the 18th century. It is one of the few couple dances that remains popular today. According to Piñeros Corpas, the *pasodoble*, *La cornetas*, was surely used for its martial style in small parades and in guard changes at the *Palacio de San Carlos*, the Cayzedo Jurado residence during Gran Colombia.

other dances

It is very interesting the existence of two works of unquestionable British origin. The first is the very brief *Baile ingles*, in two parts, in G major, without a tempo indication, a cheerful and fast paced piece of dance that, according to Joaquín Piñeros Corpas, could be similar to the *brelaña*, the *paspié* or another Breton dance. In the recording, this piece is played twice with a *da capo* at the end. Julián Navarro says “The decision was made motivated by the invitation for improvisation in the piece, and using dance pieces from the 17th and 18th centuries as reference, in which a harmonic scheme was presented and the interpreter could improvise to his liking”. The second piece, much longer and faster, does not have a specific title, but for a name it has taken from its tempo marking: *Allegro*. It is written in four parts, in the key of D major, with a modulation to the relative minor. In the third part it uses harmonics, an

innovative resource commonly used in guitar compositions of the 19th century. Harry Davidson talks about these dances, citing journalistic and literary sources of the time in his *Diccionario folklórico de Colombia*. He says that “the lively, fast and wavy movements of the English dance”, “is now rarely used among us”, with which he indicates that this was an old dance; “... executed the *English dance*, which was a series of pirouettes and somersaults done to the rhythm with a tempo marking of *allegro assai*, as if to say, a pedestrian theme with variations.”¹⁶

Piñeros Corpas says that the *bambuco*, *El aguacero*, was played in the ballrooms of Santa Fe in the 1820s; it had been used as a nursery rhyme and, as it becomes apparent in the novel *La marquesa de Yolombó* by Tomás Carrasquilla, it is known as a ballroom dance since colonial times.

Regarding the *ondú* dance, Davidson states that it arrived from Peru; “very elegant indeed, Bolívar often applauded these dances”; “Notice that the viceroyalty danced... the *londú*, in which they barely touched the woman's fingers”; “*londú*... was a type of elegant *cachua*.” He says it was danced almost exclusively in Tolima and in Cundinamarca; that “the country dance, the waltzes... the *ondú*, the *cachua* and the polka have come to replace those older dances” and that “young people learned the Spanish *boleros*, minucts, quadrilles, *londú* and others because they were in fashion.”¹⁷

The guitar

Julián Navarro says: “Among the instruments that were introduced by the Spanish into the New World, there is the 16th century vihuela de mano and two types of guitars: the renaissance guitar or 16th century seven-string guitar, and the baroque guitar of 17th and 18th centuries. The renaissance guitar has a varied and refined repertoire originating mainly from France, England, Italy and some less representative sources in Spain. On the other hand, the repertoire of the vihuela de mano is found compiled in just seven books from Spanish composers, since this courtly instrument was developed in Spain and the south of Italy. The baroque guitar has a vast Italian repertoire, complemented by notable French and Spanish books.

16 Harry C. Davidson, *Diccionario folklórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*. Volume 1. Bogotá, Bank of the Republic, 1970, pg. 44-45.

17 *Ídem*, volume 2, pg. 363-364.

The introduction of these instruments to the New World allowed local builders to experiment and develop a large variety of regional instruments present in all countries of Hispanic America. Such is the case of the *jarana* in Mexico, the *tres* in Cuba, the *tiple* in Colombia, the *cuatro* in Venezuela, the *viola caipira* in Brazil and the *charango* in Bolivia, just to name a few.

Following the introduction of these instruments, an evolutionary process took place in the Americas and Europe towards the consolidation of the classical-romantic guitar. At the beginning, this instrument had six double strings, following the tradition of its ancestors, and little by little developed into an instrument with single strings and sparse decoration on its body, but very functional.”

With respect to Colombia, “the country’s favorite instrument”, in the words of French traveler Auguste Le Moine, was the guitar. And “the friendly guitar ruled in all classes of society”, according to José Caicedo Rojas, one of its best-known players.

It is known, from multiple chronicles and records of the time, that Francisco de Paula Santander, the Law Man, was very fond of singing and playing the guitar, and that Apolinaria Salavarría, *la Pola*, charmed society with her conversation, voice and guitar playing.

The recording

Julián Navarro says: “For this recording I used a classical-romantic guitar, copy of various 19th century French models, which has specific details from the Parisian model of 1841 by *luthier* François René Lacote. It was built in 1998 by Dutch *luthier* Patrick Hopmans, with a cypress wood box, a German spruce top, a cedar neck and an ebony fingerboard. The string length between bridges is 63 cm, the diameter of its central orifice is 75 mm and the thickness of the soundboard is 9 cm. For the modern classical guitar, measurements can vary minimally, but generally they are 65 cm for string length, 90 mm for diameter of central orifice, and 10 cm for thickness of the soundboard.

The guitar was originally requested to Hopmans, in Barcelona, by Montserrat Figueras, wife of Jordi Savall, for her son Ferrán, who eventually agreed to sell it to co-ensemble member Julián Navarro, since the instrument was no longer getting much use.

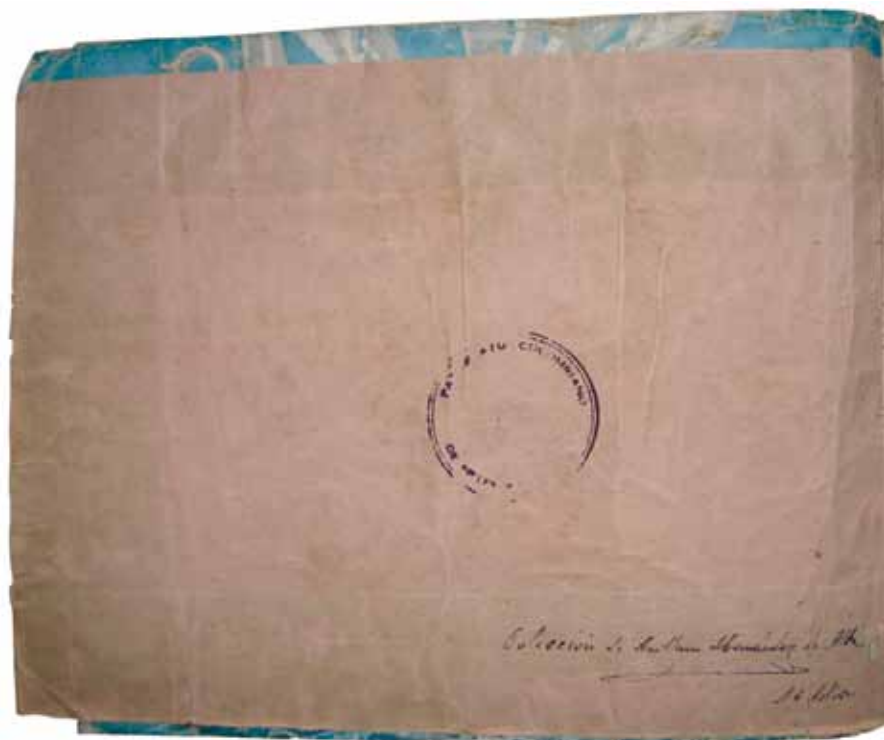
A guitar of this type was surely what Carmen Cayzedo used to play the pieces in her notebook. The tension of the strings is close to half of what is used presently for the modern guitar. This imprints a sweet sound on the instrument, which is very characteristic of this repertoire in particular.

The pieces use three types of string tuning: 6th in D, 6th in D and 5th in G, and 6th in G and 5th in C. The first two are very commonly used in 19th century music as well as in the 20th and 21st centuries. These tunings allow for the expansion of the instrument’s register and greatly favor the keys of D and G major and minor. The interpreter can concentrate on the execution technique of the notes on the high strings, with the ease of playing open strings in the lows. The third type of tuning in the book is surprising, which corresponds to 6th in G and 5th in C. This type of tuning clearly facilitates fingering in the tones of C and G major, and was presumably included in the book to facilitate execution of the pieces by Carmen Cayzedo.

Many of the pieces in the book are simple to read and play, and they could equate to the early works of composers such as Mauro Giuliani, Ferdinando Carulli, Dionisio Aguado and Fernando Sor. In Carmen Cayzedo’s notebook it is evident that the intention of the composer is to facilitate performance as much as possible for the young lady, proposing keys with few sharps and flats, and strings with different tuning to facilitate the use of low strings.

This recording uses the exact tuning that the book suggests. To achieve this, two sets of strings were exchanged for the lows, which were purposely calculated to reach the adequate amount of tension, and the same tension was maintained for the strings, so that the instrument would not lose sound.”





180
 Música de Guitarra de mi 8.^a B.^a la menor (ay. do.) 1
 Valse el Colegio, la 5.^a en ut, y la 6.^a en Sol.

Musical score for guitar, featuring five staves of handwritten notation. The score includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The paper is aged and slightly discolored.

Salve el Abrial.

Contradanza la nueva

Valse el Filósofo Couraño, la 5.^a en Sol, y la 6.^a en re.

el Relato de los Frailes.

14 *Dance English.*



Contradanza la Casira, la 2^a en Sol, y la 6^a en re.



6 Contradanza, la Divertidora.

Contradanza la Divertidora.

7 Salte el Aguinaldo.

Salte el Aguinaldo.

Paso doble de las cornetas, 3^a en ut, y 6^a en sol.

7 State el Clavel.



8 Marche la 6.^{me} re.



Marcha.

Handwritten musical score for a march, page 51. The page contains five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a rhythmic, march-like style with many eighth and sixteenth notes. The second staff has a section crossed out with a large 'X'. The third and fourth staves continue the melody. The fifth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

[51]

Salte el Lago.

Salte el Inconfinado.

Handwritten musical score, page 50. The page contains five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a rhythmic, march-like style with many eighth and sixteenth notes. The second staff has the text "Salte el Lago." written above it. The third staff has the text "Salte el Inconfinado." written above it. The fourth and fifth staves continue the melody. The fifth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

[50]

