

SUSANA FRIEDMANN

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

El siglo veinte
y la música contemporánea:
La proyección
de la música colombiana:
Blas Emilio Atehortúa

El surgimiento de la música electroacústica marca una nueva perspectiva en el campo de la composición musical. El caso de Blas Emilio Atehortúa es un excelente ejemplo del compositor de oficio, que sigue componiendo música de partitura, para instrumentos convencionales, pero cuya calidad como creador ha evolucionado de tal forma que es uno de los exponentes más representativos de la música latinoamericana del siglo veinte.

PARA comprender la importancia de Blas Emilio Atehortúa, hay que comenzar por contextualizar su obra, al ampliar el enfoque geográfico y presentarlo, no como un caso aislado, sino como el resultado de una búsqueda por una identidad cultural latinoamericana dentro de corrientes estilísticas contemporáneas, logrando sintetizar lo universal con un estilo “diferente” y propio. Para esto, es necesario hacer una síntesis del panorama musical europeo y norteamericano a comienzos del siglo veinte para descartar algunas de las posturas estéticas que van a incidir directamente en su obra.

Comenzando por el romanticismo alemán personificado en la obra de Ricardo Wagner, surgen óperas que se caracterizan por sus melodías interminables en que hay un continuo tensionamiento sin una clara resolución. Esto se debe al uso de progresiones armónicas que abundan en cromaticismos y que ya no son analizables con la certeza de épocas anteriores en que el sistema tonal era claro y definido. En otras palabras, la música sufrió cambios radicales. Los compositores o bien eran seguidores de Wagner o bien lo rechazaban vehementemente, lo que produjo cuestionamientos significativos. Algunos compositores encontraron sistemas escalísticos alternos, como es el caso de Claude Debussy, quien utilizó escalas exóticas como lo eran la escala de tonos enteros y la escala pentatónica, evadiendo así el problema del sistema tonal y sus implicaciones. Otros compositores abarcaron el problema de forma diferente, como es el caso de Schönberg en Viena, quien optó por romper el esquema tonal por uno que organizaba la escala diatónica de manera que la octava se dividía en doce tonos de igual importancia, en contraste con la escala diatónica del sistema tonal. Ninguna nota podía tocarse sin que todas las notas de la nueva serie o escala se escucharan antes. Esto tuvo como resultado la eliminación de jerarquías dominantes en la melodía, jerarquías que logran crear el efecto de tensión y relajamiento a causa de un predominio de ciertos grados de la escala en el caso de la música clásica. Otros compositores, como el grupo de los Seis en Francia, optaron por nutrirse de las culturas populares y urbanas, manifestando un anti-academicismo pronunciado y dejándose influir principalmente por el jazz norteamericano que comenzaba a incursionar por el continente europeo.

Las respuestas técnico-musicales que surgieron de la desintegración tonal se pueden resumir en la ampliación de la escala por un lado, ampliación que llevaría al dodecafonismo y luego al serialismo. Otras respuestas fueron el bitonalismo o la superposición de tonalidades, estrategia que influyó a los compositores neo-clásicos como Stravinsky. La búsqueda de otras tradiciones musicales se refleja, por ejemplo, en la obra de Bartok, quien utiliza las escalas modales que encuentra en la música tradicional eslava. Por otro lado, se logró la extensión sonora, mediante el uso de instrumentos anterior-

mente relegados a una función secundaria, como lo son los instrumentos de percusión, pero también mediante la introducción de los sonidos mecánicos y electrónicos, como sucedió por ejemplo con Varèse. El resultado inmediato fue la aceptación del ruido como un elemento musical, así como el silencio.

Algunas fechas significativas podrán permitir que asociemos algunos de nuestros compositores latinoamericanos con figuras destacadas en el panorama europeo, según el cuadro cronológico de compositores de renombre internacional:

EUROPA:

Claude Debussy (1862)

Bela Bartok (1881)

Igor Stravinsky (1882)

Anton Webern (1883)

Darius Milhaud (1892)

AMÉRICA:

Guillermo Uribe-Holguín (1882)

Heitor Villa Lobos (1887)

Carlos Chávez (1889)

Silvestre Revueltas (1899)

Aaron Copland (1900)

Alberto Ginastera (1916)

EL PANORAMA MUSICAL EN AMÉRICA LATINA

A finales de los años setenta, Gerard Béhague, destacado musicólogo de los Estados Unidos, escribe el libro más consultado en el mundo entero sobre la historia de la música latinoamericana. En la introducción de *La música en Latinoamérica*, BÉHAGUE señala a Heitor Villa-Lobos junto a Carlos Chávez y Alberto Ginastera como los tres más grandes compositores latinoamericanos (1979:x).

EL BRASIL Y HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1929)

Quizás el hecho de que, por ejemplo Heitor Villa Lobos naciera en la misma década que Bela Bartok o Stravinsky, pueda sorprendernos. Sin embargo, a pesar de que no es el primer compositor en expresar un nacionalismo latinoamericano (antecesores suyos fueron Alejandro Levy y Alberto Nepomuceno en el Brasil, por nombrar algunos), sí fue el primer compositor latinoamericano que logró que su obra se conociera y se difundiera pronto por el mundo entero. Así como lo hizo Bartok en Hungría, Villa-Lobos se dedicó durante siete años al estudio de la música autóctona del Brasil, y se interesó por la música urbana. Algunos de los factores que influyeron para que se conociera y proyectara su obra a nivel internacional radican en la política gubernamental a favor de la música. Así, Brasil fue uno de los primeros países latinoamericanos interesados en estimular la música y sus instituciones, creando el Conservatorio de Río de Janeiro en 1847, después de lo cual pasó a

manos del Estado. Por otra parte, al Brasil viajaron grandes intérpretes de la música romántica como Gottschalk, Thalberg y Rubinstein, quien se fascinó por la música brasilera y entabló amistad con Villa-Lobos. Otro hecho que indudablemente favoreció a Villa-Lobos fue que Milhaud residió en Brasil en los años veinte, en calidad de Secretario del Cónsul Paul Claudel, entusiasmándose también por la música del Brasil y por el joven compositor y cellista. Cuando Villa-Lobos viajó a París, ya los círculos musicales tenían una introducción al compositor que permitía respaldarlo a nivel internacional.

Sus obras más conocidas son las ocho *Bachianas Brasileiras*, dedicadas a Johann Sebastian Bach, pero escritas con un criterio nacionalista y moderno. Así, la *Bachiana* N° 2 “El tren de Capira”, de 1930, es un significativo testimonio de su interés de asimilar nuevas sonoridades como el ruido y las máquinas, aunque utiliza la orquesta convencional para imitar los ruidos del tren, su pito y sus frenadas. Esta obra, junto con el famoso “Pacific 231” del suizo Arhur Honegger son representativos de las corrientes de vanguardia en las primeras décadas del siglo veinte, en que un compositor latinoamericano figura entre los innovadores de la música occidental.

Indiscutiblemente, Villa-Lobos es uno de los representantes más destacados que ha tenido Latinoamérica en la música contemporánea, con una trayectoria paralela a la de George Gershwin con sus obras “Rapsodia en azul” o “Porgy and Bess”, y la de Aaron Copland, quien estudia en París con Nadia Boulanger y transmite una identidad norteamericana que se proyecta en obras como el ballet “Rodeo” y “Appalachian Spring”, por nombrar algunas y no detenernos en las obras de carácter latino como son su conocido “Danzón cubano” y el ballet “Salón Méjico”.

MÉJICO Y CARLOS CHÁVEZ (1899-1978)

La obra de Carlos Chávez es el producto de la época post-revolucionaria entre 1920 y 1930, en que aparece en Méjico el movimiento Indianista en las artes. A pesar de que cumple una importante labor como educador (fue director del Conservatorio Nacional de Música de 1928 a 1933), director de orquesta por largo tiempo y teórico, su producción musical no se limita solamente al nacionalismo musical. Según Behague, su principal preocupación es que quiere incorporar la esencia de los elementos folclóricos previamente asimilados mediante el uso de fórmulas representativas, bien sea de naturaleza melódica, armónica, rítmica o instrumental, para conferirle un sabor distintivamente nacional (1979: 130). Behague considera que, así como Villa Lobos en el Brasil o Vaughan Williams en Inglaterra, Chávez estaba convencido de que el arte debe ser nacional en carácter pero universal

en sus fundamentos y que debe llegar a la mayoría de la gente en vez de a una minoría privilegiada. Aunque intenta evocar la música indígena, también incorpora elementos de las tradiciones mestizas y de los géneros musicales populares y urbanos. Su nacionalismo se hace evidente en sus ballets “El fuego nuevo”, “Los cuatro soles” o la composición posterior “Xochipilli-Macuilxóchitl”, en los que utiliza el material autóctono junto con elementos modernistas o primitivistas trabajados en un estilo austero. Sus obras posteriores destacan aspectos de la música primitiva en términos generales. Así, su libro *Pensamiento musical* incluye una larga discusión sobre los orígenes en la magia de la música, el significado de la repetición, el uso social y ritual de la música y otros asuntos parecidos. En el libro *Hacia una nueva música* habla de la formación de escalas y de la polifonía en la música primitiva, y destaca algunos elementos que utiliza en sus obras (no sólo las nacionalistas): su predilección por melodías modales, tanto pentatónicas y diatónicas, por la repetición, bien sea en el uso del ostinato, pero también en las fórmulas rítmicas subyacentes, por metros irregulares, cambiando frecuentemente el tempo también, y también incorporando las síncopas y los ritmos entrecruzados. Su empleo de instrumentos precolombinos, como ocurre en la “Sinfonía India” (1935-36) y el uso percusivo de otros instrumentos refleja su convicción de la enorme riqueza de sonoridades en la música autóctona, logrando así unos efectos tímbricos hábilmente integrados, con diferencias sutiles de color. Ante todo en Chávez se observa que evita sistemáticamente la armonía y los acordes románticos. Sin embargo, en esto, parece que Chávez está más influído por tendencias armónicas de corte europeo de su época, y menos por sus conocimientos de la música precortesiana. Su vocabulario incluye paralelismos y otros efectos post-impresionistas. La obra que más se conoce es su ballet “Caballos de vapor (H.P.)” (1932), estrenada en la ciudad de Filadelfia bajo la dirección de Leopoldo Stokowski con escenografía de Diego Rivera y con obvias evocaciones de la preocupación por la máquina anteriormente señalada. Esta obra se destaca por el uso percusivo de la disonancia, octavas, séptimas, novenas y acordes no-triádicos de tres notas (fa-si-mi) muy en boga en Europa, ante todo en las obras de Richard Strauss y de Bela Bartok. Este ballet contrasta la vida cálida de los trópicos con la sociedad industrializada norteamericana. Musicalmente, se trata de una suite de bailes típicos mexicanos entremezclados con un tango entre otras cosas, constituyéndose en una suite sinfónica de renombre internacional. En la “Sinfonía India”, Chávez emplea la forma sonata en el primer movimiento de la sinfonía e incluye melodías autóctonas, entre ellas una de los indios Cora, otra Yaqui proveniente de Sonora y otra de los indios Seri, utilizando para su primer tema una melodía grabada por Konrad Preuss y transcrita por Erich von Hornbostel, empleando un tambor yaqui y otros instrumentos poco

convencionales como el tenabari, el grijutian y el tlapanhuetl. Los críticos del estreno se refirieron a la obra como “bárbara” y “fuerte”, pero que en cierta forma muestra una afinidad clara con compositores neo-clásicos como Stravinski o Copland. A propósito, Chávez residió en Nueva York de 1926 a 1928, donde entabló relaciones con Edgar Varèse, Aaron Copland y Henry Cowell, y fue un miembro activo de la Asociación Panamericana de Compositores y del International Composers' Guild, dirigiendo los estrenos de varias obras contemporáneas latinoamericanas. AARON COPLAND, en su libro *Música e Imaginación* (1952) se refiere a Chávez en los siguientes términos:

Para mí, la música de Chávez posee una calidad indígena que al mismo tiempo es curiosamente contemporánea en espíritu. A veces me parece que representa la más auténtica música contemporánea que conozco, no en un sentido superficial, pero en el sentido de que es la música que más acierta en expresar la realidad fundamental del hombre moderno, luego de deshacerse de la acumulación de siglos de experiencia estética.

En 1985, el Nederland Dansk Ballet, dirigido por Jiri Kylian, hizo la coreografía de la “Tocata para percusiones” de Chávez, una de las más acertadas obras recientes de danza contemporánea. El éxito de esta versión confirma la observación de Copland, mostrando que la música de Chávez, a pesar de ser convencional (en el sentido que los instrumentos de percusión son tomados en gran parte de la orquesta tradicional), es de una vigencia excepcional para un grupo de ballet contemporáneo que expone las versiones más atrevidas en este campo.

SILVESTRE REVUELTAS (1899-1940)

El caso de Silvestre Revueltas es algo diferente del caso de Chávez, pero considero que es uno de los compositores latinoamericanos más representativo. Recibió su formación no sólo en Méjico, inicialmente como violinista y compositor sino también en Austin, Texas y en el Chicago Musical College posteriormente. En 1929 fue nombrado asistente de la Orquesta Sinfónica de México por Chávez donde trabajó hasta 1935. Después ocupó la cátedra de violín y de música de cámara en el Conservatorio Nacional de Música. La mayoría de sus obras datan de los últimos diez años de su vida. Su primera composición orquestal, “Cuauhnahuac” (1930) es romántica en inspiración pero utiliza una armonía decididamente moderna, con abundantes disonancias, una orquestación imaginativa, un fondo percusivo, una vitalidad rítmica extraordinaria con acentos irregulares y cambios drásticos de ritmo. En “Sensemayá” (1938), su obra más interpretada, refleja la cualidad singularmente rítmica de su música, basándose en textos del poeta cubano Nicolás Guillén que imitan onomatopéyicamente los sonidos y los ritmos de cultos afro-cubanos. La obra evoluciona hacia un grandioso clímax creado ante

todo por la acrecentada densidad de textura, en medio de una orquestación exuberante y con una gradualmente incrementada actividad polirrítmica. El uso de ostinatos rítmicos, de patrones rítmicos irregulares y acentuados y la combinación de acordes disonantes, además de los motivos repetitivos breves, son todos reminiscentes de la “Consagración de la primavera” de Stravinsky (1921). Obras posteriores son su pieza con título enigmático “Ocho por radio” (1933) para conjunto de 2 violines, cello, contrabajo, clarinete, fagot, trompeta, y tambor indio, un octeto, que se refiere a una ecuación algebraica que Revueltas intenta representar en conjunto de cámara. Su poema sinfónico “Janitzio”, compuesto en el mismo año constituye su aporte a la divulgación de la geografía nacional, ya que la obra describe la isla de la Laguna de Pátzcuaro, un sitio turístico conocido.

ARGENTINA Y ALBERTO GINASTERA (1916-1983)

El tercero de los compositores destacados por Behague en su historia, Alberto Ginastera, nace en un contexto marcadamente diferente a los anteriores compositores. Para eso, necesariamente hay que remontarse al siglo diecinueve y a varios acontecimientos que marcaron la vida cultural argentina de una manera contundente. El panorama musical argentino del siglo diecinueve se concentró en Buenos Aires, en donde la música patriótica se cultivó asiduamente, y se fundaron numerosas e importantes instituciones y asociaciones musicales como la Sociedad Filarmónica, establecida en 1822. La conciencia de un sentido nacional se hizo sentir ante todo en literatura, con obras como *Facundo*, de SARMIENTO (1845), en el que se idealiza la figura del gaucho de las pampas y se describen los bailes de esta región (el gato, la vidalita, el triste y otros), descripciones que influyeron en los compositores nacionalistas de la época. El estreno del Teatro Colón en 1845 y de varias otras salas importantes facilitó enormemente la presentación de zarzuelas y óperas francesas e italianas, de manera que Buenos Aires adquirió la fama de ser uno de los escenarios más importantes del repertorio operático internacional. Los compositores argentinos produjeron obras nacionalistas principalmente operáticas y para piano, reflejando el estilo pianístico de compositores como Gottschalk y Thalber, por nombrar algunos de los pianistas que ya hemos mencionado porque viajaron desde Europa y los Estados Unidos, causando sensación por su virtuosismo y por su exploración de piezas de carácter nacional. Con este panorama del cultivo del estilo “gauchesco” y la fundación del Teatro Colón de Buenos Aires en 1908, podemos contextualizar la evolución de Alberto Ginastera, quien se gradúa del Conservatorio Nacional de Buenos Aires en 1937. Sus primeras obras son de corriente nacionalista: las “Danzas argentinas” y el “Ballet Panambí”, seguido de otro ballet, “Estancia” (1941) que son escenas de la vida rural argentina en la que se incluyen pasajes

cantados y declamados de *Martín Fierro*. En su “Obertura para el Fausto criollo”, Ginastera se apoya en el texto humorístico de ESTANISLAO DEL CAMPO que relata las impresiones del gaucho Anastasio el Pollo acerca del montaje de Fausto de Gounod, en el Teatro Colón, en su interpretación de la historia, narrada a un amigo campesino al regreso de su visita a Buenos Aires. Esta obra no es simplemente un pastiche, sino que incorpora elementos rítmicos y melódicos del folclor argentino, como por ejemplo el uso de la figura rítmica asociada con la zamba, de una manera más subjetiva y simbólica que la que se logra por la simple asociación de motivos. Para ilustrar esto, tomamos como ejemplo el uso de su acorde “simbólico”, o del acorde “natural” de la guitarra (Mi-La-Re-Sol-Si, Mi) que utiliza así como Ricardo Strauss, por ejemplo, emplea el acorde de cuartas que tanto lo caracteriza, acorde que también se asocia con el estilo de Manuel de Falla. De sus “Variaciones concertantes” (1953), Ginastera dice: “Estas variaciones tienen un carácter subjetivo argentino. En vez de utilizar material folklórico, el compositor crea una atmósfera argentina mediante el empleo de elementos temáticos y rítmicos originales”.

Sin embargo, a pesar de pasar por un período nacionalista que algunos llaman el de “sublimación subjetiva”, a partir de 1954, su preocupación por el expresionismo y otras tendencias progresivas se manifiesta en obras como su “Concierto para arpa” (1956), su “Cantata para América mágica” (1960), su “Concierto para piano” (1961), comisionado por la Fundación Koussevitsky y estrenada en el segundo festival de Música Interamericana en Washington, D.C. En estas obras utiliza la serialización de ritmos, timbres, dinámica, altura y texturas. En el “Concierto para piano”, el primer movimiento es una cadenza sobre una serie con diez micro-estructuras denominadas “varianti” en que contrasta densidades orquestales mientras que el segundo movimiento intitulado “Scherzo allucinante” emplea una orquestación puntillista de gran efectividad. El segundo movimiento de su “Sonata para piano” se destaca por su sonoridad puntillista, lograda por una serie dodecafónica y creando un efecto telúrico extraordinario. Su segundo período está marcado por un ideal estético que refleja una predilección por lo sobrenatural, lo fantástico y ritualístico, como se puede observar en sus óperas “Rodrigo” (1963-1964), “Bomarzo” (1966-1967) y “Beatrix Cenci” (1971), todas de corte expresionista, tratándose de situaciones trágicas que se derivan de estados neuróticos de personajes morbosos y patológicos. Tanto así que la producción de “Bomarzo” en el Teatro Colón de Buenos Aires, programada para agosto de 1967 se prohibió por razones éticas y morales y en Alemania, un crítico de la *Neue Zeitschrift für Musik* la describió como “porno in belcanto”. A pesar de su interés en dos temas muy relevantes en nuestra cultura occidental — el sexo y la violencia — sus óperas combinan elementos dramáticos y mu-

sicales de vanguardia, incorporando la atonalidad, las técnicas seriales y aleatorias, junto con efectos poco convencionales del uso de la voz humana y de los instrumentos orquestales. Behague comenta que la organización estructural de “Rodrigo” proviene claramente de “Wozzeck” de Alban Berg, así como su escritura vocal, que incluye pasajes en Sprechstimme de singular efecto (1979: 333), efectos que se utilizan aún hoy en día, con compositores como Hans Werner Zimmermann en su “Die Soldaten” de 1987. En 1975, Ginastera compone su “Turbae ad Passionem Gregoriana”, una obra sinfónica coral de gran efecto dramático en que recurre a técnicas barrocas y a veces hasta a alusiones directas de la Pasión de San Mateo, de Bach. También incluye efectos operáticos suyos como los gritos y susurros realizados por el coro (la turba), que contrastan con el canto gregoriano de los solistas. La obra es supremamente exigente en términos virtuosísticos y requiere una gran sección de percusión que produce efectos masivos de notoria intensidad.

Así como en el caso de Chávez, tenemos aquí otro ejemplo de un compositor que procura al mismo tiempo expresar una identidad cultural propia, pero sin descuidar de ninguna manera su interés vital por las corrientes estilística de vanguardia y los temas de carácter universal.

COLOMBIA Y BLAS EMILIO ATEHORTÚA (1943-)

Blas Emilio Atehortúa, el exponente más joven de los señalados aquí, es discípulo de Ginastera. Es una figura cuya trayectoria dimana de toda una tradición de excelencia en la música latinoamericana y en la estética contemporánea que él ha sabido asimilar y elaborar, de manera que su obra lo destaca internacionalmente como uno de los representantes sobresalientes de la época. Con una producción abundante, su último *opus* es 191 en este momento, quisiera centrarme ante todo en sus últimos años, hablando brevemente de su formación y sus vínculos con los compositores referidos anteriormente.

Blas Emilio Atehortúa recibió su primera formación en el Conservatorio del Instituto de Bellas Artes de Medellín. Posteriormente, estudió composición en el Conservatorio Nacional de Bogotá, hoy día Departamento de Música de la Universidad Nacional, hasta 1963. Obtuvo una beca para estudiar en Buenos Aires, en el Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella, dirigido por Alberto Ginastera, durante cuatro años. Esta experiencia indudablemente lo marcó de por vida, no sólo por estudiar composición con el Maestro Ginastera, sino porque también tuvo la oportunidad de asistir a cursos dictados por compositores de talla internacional. Por destacar algunos, Aaron Copland dictó un curso sobre la “Estética de la música del siglo veinte”; Gilbert Chase dictó otro intitulado “Hacia una estética americana”; Maurice Le Roux habló sobre “Música y cine” Luigi

Dallapiccola dictó su cátedra sobre “Música y palabra”; Olliver Messiaen habló sobre la “Teoría del ritmo”; Ricardo Malipiero dictó un curso sobre “Nuevos principios de orquestación” y Iannis Xenakis sobre la “Música estocástica, estratégica y simbólica”. El contacto personal con estos conferencistas y el reducido número de estudiantes (fueron otorgadas 12 becas) ha influido su estilo, su técnica y su asimilación de paradigmas de vanguardia que siguen siendo válidos en la composición musical de hoy en día. Regresó al Instituto esporádicamente hasta el año 1970, realizó un viaje por los Estados Unidos, seleccionado en un concurso mundial de cuatrocientos aspirantes en un Proyecto de Jóvenes Artistas auspiciado por la Fundación Ford. Durante los siguientes años regresó a Colombia, dedicándose a las labores educativas y administrativas, como Director de los Departamentos de Música de los Conservatorios de Popayán, Medellín y Bogotá respectivamente y desempeñándose como Director invitado de la Orquesta Sinfónica y la Orquesta Filarmónica en Bogotá y en Argentina, Brasil, Perú y Bolivia y posteriormente en Cuba, Puerto Rico y Venezuela. A finales de los años setenta viajó a España con una beca otorgada por la OEI y en la década de los ochenta viajó extensivamente por Latinoamérica (especialmente a Chile), y los Estados Unidos en calidad de pedagogo, dictó talleres de composición y análisis musical. En estas ocasiones, se dedicó también a dar conferencias sobre su obra, vinculado frecuentemente a la Organización de Estados Americanos, de la cual es vocal del Consejo Interamericano de Música. De 1989 a 1991 residió en Caracas, trabajando primero en el Conservatorio Simón Bolívar de la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela y luego en el Instituto Universitario de Estudios Musicales, en calidad de docente y de Sub-Director Académico, período en que se le encargó la estructuración del pensum de las carreras musicales en dicha institución. Durante el año 1992, viajó a Washington, favorecido por la Guggenheim Foundation, con el fin de dedicarse únicamente a la composición. A su regreso a Colombia, en 1993, se reintegró a la Universidad Nacional de Colombia, como profesor de composición, orquestación y contrapunto. Actualmente, reside en la ciudad de Bucaramanga y está vinculado a la Universidad Industrial de Santander.

Al preguntarle cuáles han sido los compositores que más influyeron en su vida, Blas Emilio Atehortúa considera que, en primer lugar está Alberto Ginastera, cuya música y orientación, por un lado hacia la música latinoamericana y por otro lado, hacia las tendencias de vanguardia, lo llevaron a conocer a fondo las ideas que fundamentan la composición de las figuras mencionadas arriba. Compositores como Copland, con su visión de lo americano, lo universal y lo moderno lo afectaron notablemente así como Luigi Nono, con su compromiso social y político. Dallapiccola lo impactó con su interés en la electroacústica. Todos estos compositores son figu-

ras que toman posiciones frente a su oficio como artistas pero también como seres comprometidos en causas políticas y sociales. En Buenos Aires, y a raíz del pequeño número de compañeros que estudiaban con él, las condiciones de estudio no hubieran podido ser más propicias y como en ningún otro sitio, Blas Emilio Atehortúa tuvo la oportunidad de conocer lo mejor de la música del siglo veinte. A pesar de no haber conocido Europa, su formación era tan actualizada — si no más — que la que los estudiantes de cualquier escuela de composición europea o norteamericana hubieran podido tener. Lamentablemente, el Instituto Torcuato di Tella no pudo sostenerse sino por unos pocos años después. La cosecha de alumnos que egresó con Blas Emilio Atehortúa se desempeña activamente alrededor del mundo entero: Marlos Nobre, Edgar Valcárcel, Mario Kuri-Aldana, Mesías Maiguashca, Armando Krieger, Alberto Villalpando, por nombrar a algunos de sus colegas. La música de Blas Emilio Atehortúa también refleja la influencia (indirectamente quizás) de Bela Bartok, cuyo interés en los instrumentos de percusión (como en su “Música para piano, percusión y celeste” por ejemplo), en el uso percusivo del piano y en los ritmos impredecibles se refleja constantemente en su obra (por ejemplo, en el “Concierto para timbales y orquesta de cuerdas” Opus 12, de 1961), además de los títulos sugestivos de los movimientos o de obras enteras podrían haber sido un modelo, no solo para Blas Emilio Atehortúa, sino también para Alberto Ginastera. No es una simple coincidencia que el gobierno húngaro seleccionara y condecorara a Blas Emilio, en la celebración del centenario del nacimiento de Bartok, a raíz de lo cual éste compuso su “Música D’Orquesta per Bela Bartok”, Opus 135, estrenada por la Orquesta Sinfónica de Colombia. Quizás de Bartok deriva su interés por el neoclasicismo, particularmente en sus obras de corte barroco, como el “Soggetto da Vivaldi” (Opus 71) para orquesta sinfónica del año 1977, la “Fantasía Concertante para piano y orquesta de cuerdas”, Op. 103 de 1981, el “Homenaje a Frescobaldi”. Op. 128 de 1984, a la par que de compositores como Stravinsky, Milhaud y por qué no, Villa-Lobos, con las “Bachianas Brasileiras”. Pero se siente igualmente a gusto al elaborar pastiches de Haydn y Mozart, o al desarrollar temas de carácter romántico, evocativos de Liszt y Mahler, como es el caso de la cantata “Gaudeamus para dos sopranos, coro de niños, coro de cámara mixto, gran coro mixto y orquesta Opus 180 (1993), que emplea el himno medieval *Gaudeamus igitur*, también incorporado en la “Obertura Académica” de Brahms. Esta obra de Blas Emilio Atehortúa fue estrenada por las orquestas y coros del Departamento de Música de la Universidad Nacional de Colombia, en el Auditorio León de Greiff, los grupos de instrumentos y voces se colocaron en diferentes sitios del auditorio, creando un efecto antifonal extraordinario, reminiscente de Gabrieli y de la Escuela de Venecia al final del Renacimiento. La influencia de la Escuela de Viena y de algunos de sus sucesores como Dallapiccola, a quien tuvo de maestro, se

refleja en sus obras dodecafónicas pero quizás ante todo en su uso de la *Sprechstimme*, efecto utilizado con maestría en sus grandes obras corales, como es el caso de su “Requiem del silencio”, Opus 143, a la memoria de Guillermo Cano Isaza, Rodrigo Lara, así como de las víctimas del Palacio de Justicia, para coro mixto y orquesta, de 1987 y su reciente “Fantasía-Cantata” para mezzo soprano, tenor solista, narrador, coro mixto y orquesta de vientos y percusión, Opus 183 de 1994.

Teniendo en cuenta estos rasgos asimilados y elaborados pero provenientes de una sólida tradición neoclásica con incursiones en la música dodecafónica, la música electrónica, la música aleatoria y otras tendencias contemporáneas, el carácter distintivo de la obra de Blas Emilio Atehortúa se reconoce ante todo por la energía que se desprende por su manejo de los instrumentos de percusión, junto con una orquestación magistral y el uso de instrumentos y timbres poco convencionales en la música sinfónica y coral, rasgo que ya se manifiesta en obras tan tempranas como el ya mencionado “Concierto para timbales y orquesta de cuerda” Opus 12 de 1961, obra compuesta antes de su viaje a Buenos Aires. El segundo movimiento de este concierto refleja un gran dominio de los recursos tímbricos de los timbales, logrando contrastes sonoros extraordinarios con los pasajes líricos de las cuerdas. Igualmente impresionante es su “Divertimento concertante para mandolina y orquesta”, Opus 158 de 1989, obra estrenada en Caracas, en que explora las posibilidades tímbricas de la mandolina, de las campanas y de otros instrumentos de la orquesta convencional, sin descuidar el lirismo de sus melodías para el instrumento solista, que suele imitar nuestro instrumento tradicional, y la sección de cuerdas. Este lirismo, ante todo en los movimientos lentos de sus obras está apoyado por un gran sentido armónico, un sólido fundamento para lograr la expresividad deseada.

Por otra parte, su interés por la espacialidad en la música se refleja en el uso del estilo concertante, en que se contrastan grupos de instrumentos, voces, texturas y sonoridades, otro aspecto que domina, así como el del desarrollo contrapuntístico con el que teje texturas complejas pero transparentes en la mayoría de sus obras. El uso de mecanismos estructurales como los ostinati, las passacalles, chaconas y fugas complejas también proporcionan un sentido de extraordinaria coherencia y articulación orgánica. Un ejemplo reciente del esmero con que cuida la espacialidad en la música es su “Fantasía-Cantata” para mezzo soprano y tenor solistas, narrador, coro mixto y orquesta de vientos y percusión, Opus 183, comisionado por la Universidad del Norte de Colorado y estrenada en su Festival de Música Latinoamericana en 1994. En esta obra como en muchas otras, se destaca el supremo cuidado con el que Blas Emilio emplea los textos que incorpora en sus obras que yo designaría como oratorios, por lo monumentales, para solistas, coros, grupos de cámara y orquestas, ejemplo de los cuales es la obra anterior, en que

utiliza textos recogidos de Gerardo Reichel Dolmatoff, seleccionados del *Popol Vuh* y de la leyenda de Apu-Inka-Atawalpaman, cantado en lenguas indígenas, en español y en inglés. Otra constante en su evolución ha sido su musicalización de textos de autores que le han interesado, generalmente relacionados con temas de interés latinoamericanista o colombianista también. Ejemplos de ello son su “Apu Inka Atawalpaman” para soprano, tenor, y bajo solistas y conjunto de percusión, en que emplea textos de José María Arguedas, obra ganadora del primer concurso nacional de composición musical de COLCULTURA en 1971. Otras obras de esta categoría son su “Tiempo Americandina”, cantata para soprano, recitador, coros y orquesta, con textos de Andrés Bello, Miguel Ángel Asturias, Rómulo Gallegos, Eduardo Carranza, y Blas Emilio Atehortúa, Opus 69 de 1978; “Simón Bolívar”, para tenor, coro de niños, coro de actores, coro mixto y orquesta, con textos de Bolívar, Neruda, Martí, entre otros; y más recientemente su poema sinfónico “Cristóforo Colombo”, para tenor solista, coro de niños, coro mixto y orquesta, Opus 167 de 1991, ganador de un concurso internacional auspiciado por el Gobierno español para celebrar los quinientos años del descubrimiento de América. El compromiso que ha tenido con la ‘causa latinoamericanista’ y con problemas sociales y culturales ha sido evidente continuamente, así como su elaboración de trabajos de investigación y difusión en Colombia, a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, época en que se dedicó a rescatar obras de carácter patriótico e histórico, cuyo resultado han sido unas grabaciones auspiciadas por el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, algunas de las cuales constituyen un aporte significativo no solo a la historiografía colombiana sino también como modelo para futuros trabajos para la música infantil y juvenil. En esta categoría hay obras tan diversas como sus “Variaciones sobre un bunde del Pacífico colombiano”, Opus 57 de 1975 y su “Nocturno del Libertador” para coro de niños, coro mixto juvenil y orquesta, Opus 123 de 1983, su “Paráfrasis sobre un bambuco colombiano” para piano, Opus 130 N° 1 de 1984, estrenado en el Kennedy Center de Washington D. C., su “Sinfonía para Ana Frank”, para cuatro solistas, coro infantil, coro mixto y orquesta, comisionado por la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela y más recientemente su “Cantata breve infantil de Navidad” para coro y orquesta sinfónica infantil-juvenil, Opus 185 N° 3 de 1994, para la Orquesta infantil-juvenil Batuta, de Santander, estrenada en el Auditorio Luis A. Calvo de la Universidad Industrial de Santander en Bucaramanga.

Otro aspecto significativo en la obra de Blas Emilio Atehortúa que no se ha señalado mucho ha sido su interés por el judaísmo, aspecto que ha desarrollado en varias ocasiones, como por ejemplo en el “Sh’ma Deuteronomio 6-4” para orquesta sinfónica, Opus 59 de 1976, el “Kadish”, para coro de

hombres, orquesta de cuerdas, bronces, arpa y timbales, ganador del Primer Premio en Composición de COLCULTURA en 1981, "Brachot" para Golda Meir para orquesta, Opus 109 de 1982 y "Éxodos", poema vocal-instrumental para barítono solista, coro de niños, cellos y contrabajos, Opus 170 de 1992, comisionado por el Centro de Estudios Sefaradíes de Caracas en conmemoración de los 500 años de presencia sefaradí en América Latina.

Habiendo reseñado la vida y obra de Blas Emilio Atehortúa, faltaría explorar la proyección de su obra, tanto en el pasado como en el futuro, como compositor y como pedagogo. Entre sus alumnos más destacados están los compositores Jorge Castillo (Venezuela), Santiago Vera (Chile) y Germán Gutiérrez (Colombia). Proyectos para el futuro incluyen la transmisión por la BBC de Londres el año entrante de obras sinfónicas suyas. Próximamente viajará a Fort Worth, Texas, invitado por la Texas Christian University para dirigir y estrenar su "Fanfarria", Opus 192 N° 1, para 8 trompetas, 5 trombones, 4 cornos, timbales, percusión y órgano tubular, para iniciar el Festival de Música Latinoamericana. (Parece que sus obras siempre comienzan festivales latinoamericanos, pues en septiembre de este año, el pianista de renombre internacional, Jenő Jando estrenó en Bucaramanga su "Preludio, variaciones y presto allucinante para piano", Opus 191). En cuanto a su proyección y transmisión de obras, es importante señalar que hay agrupaciones internacionales que continuamente le comisionan obras para estrenar, como en los casos de la American Wind Symphony, la Organización de Estados Americanos y últimamente la Universidad del Norte de Colorado. Si examinamos su trayectoria en los últimos cinco años, observamos que en 1991 ganó un concurso internacional convocado por el Gobierno de España para celebrar los quinientos años del descubrimiento de América con la obra "Cristóforo Colombo". En 1992, la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington estrenó su "Segundo concierto para piano", dirigido por nadie menos que Mstislav Rostropovich en el Kennedy Center, en un concierto que incluía obras de Villa Lobos, Chávez, Ginastera y Copland. En 1993 la Universidad Nacional de Colombia le otorgó el título de Doctor *Honoris Causa*. En 1994 se inauguró el Festival de Música Latinoamericana de una universidad norteamericana con la "Fantasía-Cantata", opus 183. En 1995, la Orquesta de Cámara de la Radio Húngara le comisionó el "Noneto, Divertimento" para flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, violín, viola, cello y contrabajo, Opus 188. Próximamente viajará para entrevistarse con una musicóloga norteamericana que hará su tesis de doctorado sobre su vida y obra. Blas Emilio Atehortúa, como los otros compositores señalados aquí, aunque hayan pasado por etapas 'nacionalistas', sin embargo han explorado otras corrientes modernas, serialismo, impresionismo, microtonalismo, pero su preocupación ha sido la de lograr una proyección de 'lo otro', de una América Latina, de

una cultura diferente, lo que frecuentemente no se logra sino con el exilio. Creo que no me equivoco al decir que, en la próxima edición de una historia de la música latinoamericana, él será el cuarto de los grandes compositores de nuestro hemisferio sur.

BIBLIOGRAFÍA

- APPLEBY, DAVID P., *La música de Brasil*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- BEHAGUE, GERARD, *Music in Latin America. An Introduction*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1979.
- CHASE, GILBERT, *America's Music*, New York, Mc-Graw Hill Company, 1955.
- DUQUE, ELLIE ANNE, "La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX" en Darío Jaramillo Agudelo, ed. *Gran Enciclopedia de Colombia*, t. 6, *Arte*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1991, págs. 217-235.

DISCOGRAFÍA DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA

- 1993 Fantasia and Latin American Toccata en *Live 1992-93*. The Denver Brass. DB 8828.
- 1992 Three pieces for solo clarinet en *Fantasia sul América*. Luis Rossi, clarinete y Diana Schneider, piano. NR 1104.
- 1991 Duo cocertante opus 150 n° 1 for violin and strings en *Music of the Americas*. The Mayo Chamber Orchestra. OAS 003.
- [s. f.] "Blas Emilio Atehortúa" Instituto Colombiano de Cultura-Bambuco. Acetato.
- [1990] "Blas Emilio Atehortúa" Serie compositores colombianos n° 1. Biblioteca Luis Ángel Arango. Cassette.